

# MONITOR

ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO



ISSN 2956-431X

[5]  
2024

# MONITOR ETP

ukazuje się dwa razy do roku

ROK 3 • NR 5 • GRUDZIEŃ 2024 • ISSN 2956-431X

Encyklopedia: wersja poszerzająca się . . . . .	3
---	---

## WARSZTATOWE

### Hasła

AGATA SKRZYPEK Oczekujący potencjał . . . . .	5
WIKTOR UHLIG Nieobecna nażywość . . . . .	16
JAKUB PAPUCZYS Propozycje nowych haseł przedmiotowych . . . . .	22

## NOWE W ETP

### Hasła przedmiotowe

AGATA ŁUKSZA Burleska. . . . .	25
AGATA ŁUKSZA Rewia . . . . .	29
MAREK WASZKIEL Szopka . . . . .	35

### Teatry i zespoły

MAREK TELER, JANUSZ LEGOŃ Ścichapek. . . . .	39
MAREK TELER Chórpiór. . . . .	45

### Teatr emigracji – cienie

PIOTR DZIEWOŃSKI Regina Kowalewska . . . . .	49
PIOTR DZIEWOŃSKI Teatr dla Dzieci i Młodzieży „Syrena” w Londynie . . . . .	55

### Teatr emigracji – nowe pokolenie

Migrancki teatr Zofii Delest. OFF Theater „Zigarre” w Brunszwiku ROZMOWA KAROLINY PRYKOWSKIEJ-MICHALAK Z ZOFIĄ DELEST. . . . .	63
Z Bytomia na Broadway. Martyna Majok o teatrze, migracji, tożsamości i sukcesie ROZMOWA DOROTY KOŁODZIEJCZYK I JOANNY KOSMAŁSKIEJ Z MARTYNĄ MAJOK . . . . .	70

### Biogramy

MAREK TELER Bogusław Antoni Samborski . . . . .	75
TADEUSZ NYCZEK Jerzy Stuhr . . . . .	85
BARBARA OSTERLOFF Janusz Nyczak . . . . .	94
ROMAN DZIEWOŃSKI Alina Janowska. . . . .	100

ROMAN DZIEWOŃSKI Rozmowa z Aliną . . . . .	108
MAREK KULESZA ETP – prof. Małgorzata Leyko – ad Ryszard Bolesławski – 10 października 2024 . . . . .	114
<b>Opisy przedstawień</b>	
TADEUSZ NYCZEK Stanisław Ignacy Witkiewicz <i>Szalona lokomotywa</i> . . . . .	115
DARIUSZ KOSIŃSKI <i>Kordian</i> według Juliusza Słowackiego . . . . .	123
<b>ODKRYTE</b>	
<b>Odzyskiwanie awangardy</b>	
MARTIN BERNÁTEK, ZOLTÁN IMRE, PRZEMYSŁAW STROŻEK Obecność międzywojennej awangardy Europy Środkowo-Wschodniej na międzynarodowych wydarzeniach teatralnych. . . . .	130
JAN KAROW Rzecznik nowoczesności . . . . .	156
JOANNA WOJNICKA André Antoine Od Théâtre-Libre do kinematografu . . . . .	161
<b>Ludobójstwo i teatr</b>	
ANDRZEJ LINERT Z teatralnego kalendarium garnizonu SS w KL Auschwitz . . . . .	174
<b>Kalendarze Jerzego Timoszewicza</b>	
MAGDALENA RASZEWSKA Timoszewicz jako widz teatralny . . . . .	186
Kalendarze Jerzego Timoszewicza odc. 4 . . . . .	193
<b>W PISANIU</b>	
TOMASZ MIŁKOWSKI Ewa Krasnodębska, aktorka Teatru Narodowego . . . . .	207
ZENON BUTKIEWICZ Zapomniany „młody zdolny”. Trzy dyrekcje Jana Błeszyńskiego . . . . .	213
<b>W CZYTANIU</b>	
AGATA SKRZYPEK Jakimi językami mówi teatrologia? . . . . .	222
<b>WYGŁOSZONE</b>	
MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK <i>Kret/Mara</i> Katarzyny Szaulińskiej: opowieść o końcu świata . . . . .	230
<b>W Czytelni ETP</b> . . . . .	232

# Wiedza o teatrze w gąszczu dyscyplin

## Zaproszenie do nadsyłania artykułów do 6. numeru „Monitora ETP”

Dyskutując niedawno w gronie redakcji o sytuacji współczesnych badań teatralnych, doszliśmy wspólnie do wniosku, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat wiedza o teatrze jako odrębna dziedzina, której samodzielność postulował prof. Zbigniew Raszewski, wtopiła się z powrotem w inne obszary wiedzy lub też została przez nie podzielona i wchłonięta. Tym razem stało się to w sposób sformalizowany. Wprowadzenie na uniwersytetach nowego podziału na oficjalnie uznawane dyscypliny naukowe i konieczność przypisania swoich badań i publikacji do konkretnej, wybranej dyscypliny, spowodowały, że badania teatralne znalazły się w co najmniej trzech z nich: naukach o sztuce, naukach o kulturze i religii oraz literaturoznawstwie. Ostatnio podział zresztą zmieniono, więc tę listę trzeba jeszcze uzupełnić o etnologię i antropologię kulturową oraz o polonistykę.

Czy to rozdrobnienie nie grozi ponownie rozmyciem i rozproszeniem tej zawsze płynnej i nieco „podejrzanej” nauki, jaką się zajmujemy? Czy i jakie wobec tego rozproszenia wyobrazić sobie można pole wspólne i jak je opisać? A może wcale nie trzeba go szukać, tylko zaakceptować wielość podejść – tak jak wielokrotnie to już czyniliśmy, tylko w inny sposób? Czy nie prowadziłyby to jednak do „końca” teatrologii, tak jak ją dzisiaj rozumiemy? Ale czy jesteśmy na ten koniec gotowi? Skoro teatrologia jako osobna dyscyplina nigdy nie istniała, to dajmy jej wreszcie spokój i zajmijmy się badaniami teatralnymi, które wyrosły z wielości, nie oglądając się na ministerialne wykazy i nakazy.

Każde następne pytanie rodzi nowe problemy, nowe wątpliwości, a nawet – kolejne prowokacje. Wiemy, że w różnych ośrodkach trwają dyskusje dotyczące tych zagadnień, a w zaciszu swoich miejsc pracy z podobnymi myślami bije się wiele osób. Podzielcie się z nami swoimi pytaniami i propozycjami odpowiedzi, lękami i nadziejami, odkryciami i rozczarowaniami. Mogą to być zarówno eseje podejmujące wprost proponowane wyżej zagadnienia, jak i studia przypadków ukazujące złożoność sytuacji badań teatralnych we współczesnym świecie multimedialnych i wielodyscyplinarnych widowisk.

Propozycje tekstów dotyczących tego zagadnienia prosimy wysłać na adres: [monitor@encyklopediateatru.pl](mailto:monitor@encyklopediateatru.pl)



# Od redakcji

## Encyklopedia: wersja poszerzająca się

---

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.

---

Z pewnością tych haseł mogłoby być więcej i na pewno kolejne będą się pojawiać. Nie ukrywamy, że mamy z nimi pewien kłopot: z jednej strony nie chcemy pominąć żadnego ważnego zjawiska, nurtu czy koncepcji (a nawet konceptu), który przyciąga zainteresowanie i staje się przedmiotem namysłu, czasem nawet ożywionych dyskusji, a na dodatek okazuje się w jakimś obszarze badań rzeczywiście użyteczny. Z drugiej – zdajemy sobie sprawę, że żyjemy w epoce *fast science* i intelektualnej nadprodukcji, wzmacnianej przez globalne rozwiązania systemowe. System nie wspiera długofalowego myślenia, pogłębiania i cyzelowania siatki pojęć. System wspiera liczne i ważne publikacje, a te wymagają szybkiego reagowania i nadażania za zmieniającymi się gwałtownie zestawami atrakcyjnych słów-kluczy. Co wczoraj jeszcze było *trendy* i sprawiało, że procesy aplikacyjne biegły gładko i bez kłopotów, dziś już spotyka się z grymasami i recenzjami zakończonymi konkluzją: „konieczne istotne poprawki; ewentualna nowa wersja powinna zostać poddana ponownej recenzji”. Humanistyka pełna jest koncepcji, które nie zostały dostatecznie rozwinięte, a już je porzucono, bo albo okazały się mało nośne, albo też – dalsza praca nad nimi i z nimi przestała być atrakcyjna. Poruszanie się po tym poboju nie jest łatwe. Mamy jednak po dziesięciu latach chyba dość proste a pragmatyczne rozwiązanie: jeśli jest osoba gotowa napisać zgodne z naszymi podstawowymi kryteriami hasło przedmiotowe, to znak, że nad terminem czy zjawiskiem, które miałyby być w ten sposób wprowadzone do Encyklopedii, warto się przynajmniej pochylić. Proszę nam wierzyć – wcale takich osób wielu nie ma, więc nie cierpimy na ból głowy z powodu nadmiaru haseł, o których przydatności musielibyśmy decydować. Oznacza to także, że zaproszenie sformułowane jako *call for papers* do tego numeru jest stale aktualne. Może propozycje i opracowania tu publikowane zachęcą kogoś do podjęcia podobnego zadania.

Zaproszenia do współpracy z Encyklopedią i jej „Monitorem” aktualne są także w innych obszarach i działach. W tym numerze, jak w każdym poprzednim, publikujemy nowe opisy przedstawień, nowe hasła poświęcone zespołom i scenom, nowe biogramy. Specyfika pisma sprawia, że możemy poszerzyć zakres i objętość encyklopedycznych „haseł”, i opublikować tak niezwykle materiały, jak sylwetka Jerzego Stuhra napisana przez Tadeusza Nyczka, wyniki śledztwa Marka Telera w sprawie Bogusława Samborskiego, syntetyczną opowieść Barbary Osterloff o Januszu Nyczaku czy obszerną sylwetkę Aliny Janowskiej poszerzoną o unikatową rozmowę z aktorką. Możemy także przedstawiać poszerzające naszą wiedzę prace będące właśnie w procesie pisania (jak teksty o Ewie Kranodębskiej i Janie Błęszyńskim), jak i te, niedawno opublikowane. By to ostatnie w pewien sposób uporządkować, wprowadzamy od tego numeru stałą rubrykę autorskiego przeglądu książek z obszaru nas interesującego, którą zgodziła się prowadzić Agata Skrzypek. W ten sposób poszerzyliśmy o kolejny element spis treści pisma.

Poszerzanie, które w różnych wersjach powraca natrętnie w powyższym akapicie to tak naprawdę nasza podstawowa troska. Bez przesady i zadęcia ośmielamy się mówić, że Encyklopedia Teatru Polskiego jest jak wszechświat – on też przecież stale się poszerza. W tej analogii najważniejsza jest partykuła zwrotna – się. Oczywiście staramy się ten proces nie tylko podtrzymywać, ale i przyspieszać, ale prawda jest taka, że to nie my poszerzamy Encyklopedię (nawet jeśli ktoś z nas od czasu do czasu napisze jakieś hasło), ale Encyklopedia poszerza się dzięki aktywności całej sieci jej współtwórców. Zgodnie z nazwą „Monitor” śledzi i ukazuje ten proces w nieustającej nadziei, że w ten sposób owa sieć stale będzie się – oczywiście! – poszerzać.

**SOBOTA, 3 CZERWCA**

11.00 ZACZYMYMY!

11.15 - 12.15 WYSTAWA: WIEZENIA LOKALNOŚĆ

12.30 - 14.00 PRZERWA

14.00 - 15.30 PRZERWA

15.30 - 17.00 PANEL: OPÓWIEŚĆ (DOWNE) TRZESCI. MNÓŻENIE ŚWIATÓW KONTRAKTYKALNYCH

17.00 - 17.30 PRZERWA

17.30 - 19.00 KSIAŻKA: PERFORMATYKA, TERYTORIA

19.00 - 19.30 PRZERWA

19.30 DZIAŁANIE: CHÓR PERFORMATYKÓW

**NIEDZIELA, 4 CZERWCA**

15.00 - 16.00 WYSTAWA: ARCHITEKTURA ZMYŚLÓW/RUSZASZ SE JAK PEDAL

16.00 - 16.15 DZIAŁANIE: STÓL PERFORMATYKÓW – CZĘŚĆ 1

16.15 - 17.15 PANEL: O NAM ROBI „MOJY PAPIEŻ”?

17.15 - 17.30 DZIAŁANIE: STÓL PERFORMATYKÓW – CZĘŚĆ 2

17.30 - 18.00 PRZERWA

18.00 DZIAŁANIE: ARTYSTKA ZWYMYSŁAŃCINI

19.00 KONCZYMY!

**WYSTAWY:**

**Wieżenia lokalności**  
Wystawa narracyjna jest ostatnim etapem pracy badawczej, prowadzonej w ramach projektu „Czy jest „polskość” i identyfikacja międzykulturowa”, gdzie krytycznie spekulujemy na temat polityki proces wykształcania lokalnej tożsamości w kontekście powstania związanym z mobilnością, globalizacją i redefinicją współczesnej kultury. Odnajdując najgłębsze źródła lokalności jako wyznacznik tożsamości, prowadzimy do niej, chcemy opowiedzieć o realnych warunkach dla miejsc i tradycji, w których się wyodrębili. Nasza wystawa, łącząc w sobie przeszłe anekdoty życia codziennego, pozwala krytycznie spojrzeć na lokalność jako niezmierzony, częściowo lokalny.

Koncepcja: Patrycja Domańska, Olga Groszka, Paulina Kubaś, Aleksandra Kozłowska, Miła Malika, Anna Mikulowska, Mirosław Płonka, Nina Rachwał

**Architektura zmyślna**  
To projekt, którego celem jest zrozumienie polskiej sztuki feministycznej o charakterze, między głośno oraz omówienie postępowania fotografów jako medium odbierającego wyłącznie wzrokami. Podjęliśmy się próby sportowienia naszych emocji, których środkami narzędzia jest przede wszystkim ludzkie ciało, tracąc w obszarze sztuki polityczno-obywatelskiej swoją podmiotowość. Podążając do myślenia o fotografii jako o medium angażującym więcej niż jedną zmysł jak kawałek „Czyż odnoś” Juliana Palaniny – zawierająca fenomenologiczne aspekty architektury, zachęcają do zabrania głosu w dyskusji o dominacji wzroku w życiu codziennym.

Koncepcja: Agata M. Skrzypek, Patrycja Wóbel

**Ruszasz się jak pedał. Found footage**  
Podjęliśmy przedmiotowe spotkanie otwartości przestrzeni generowania interaktywności, emocjonalnego obszaru heteronormatywnej miłośności, opartej na silnej i dominującej wykluczającej siłach. W dyskusjach oglądanych i uprawianych przez tryptyk ludzi, którzy nie tylko kłódką zamykają swoje ciała, dokonywanych (nie)zabiegach karności. Zawieszony sport jest jednym z ostatnich bastionów, w którym figura „autorki”, normatywnej tożsamości jest tak skutecznie konstruowana i podtrzymywana, o jakiejś seksualności, dyspozycji i formacji. Był może dlatego, że heteronormatywność współdziała z różnymi sposobami i ogólnymi spójnymi zdaje się jednocześnie prześladować powściągliwość homoseksualnych obiektów, które sama wystawa.

Koncepcja: Jakub Popowicz, Katarzyna Wałajka

**PANELE:**

**Publicznie nie!**  
Na paneli były się całe tygodnie występowania uczestniczący z Agatą Iwanowską „Tępo: polska nowoczesność – polityka i estetyka”, które, zastępowane m.in. książką Judith Butler „Zapiski o performatywnym tożsamości” postanowiliśmy wykonać w sposób protoplastyczny.

Występy: Zuzanna Berczek, Dominika Bremer, Lucia Iwanowska, Ada Rusziewicz, Agata M. Skrzypek, Patrycja Wóbel

**Opowieści dziwnej treści. Mnożenie światów kontrfaktualnych**  
Jak trzymać się kontrfaktualności współczesnej kultury wobec instytucjonalnej polityki historycznej? Gdzie kończy się nauka a zaczyna opowieść i dowiedź? Odpowiadamy na te pytania w ramach projektu „Opowieści dziwnej treści”, w ramach którego sprzymierzonymi okiem przedstawiamy politykę powstania z historii jako rozmiarze „projektowanych” i realizowanych alternatywnych wersji przeszłości. Na ile to aktualny temat, najlepiej przebiega performatywność podjęcie do kanonizacji narracji i interpretacji innych wydarzeń. Liczne próby z fikcją w biografach znanych osób czy historycznym rekonstrukcje i powroty w przeszłość, które stają się coraz bardziej popularne tak na festiwalach, jak i w mediach społecznościowych.

Występy: Małgorzata Barwicka, Małgorzata Sojka, Piotr Litwiniak, Konrad Wójcicki

**Co nam robi „Moją papież”?**  
O co chodzi? „Czy to znak na kalendarz”? „Błogosławieństwo przed płaczącym strażak”? „Postmoderna i cyfrowa praca pod dyktando: praca pod dyktando”? „Postulujemy: Ucz! Pop-artologia”? Sami nie jesteśmy pewni, ale naprawdę, to dobry punkt wyjścia, więc w siedzibie Złotej Ducha Świątyni spróbujemy się zorientować z serkiem Paolo Sorrentino, nakładając do kłódkami jest bezsilni nad wszelkimi prowadziliśmy w Katedrze Performatyki.

Występy: Dagmara Łaba, Dawid Kosiński, Marta Kufel

**DZIAŁANIA:**

**Chór Performatyków**  
Chór Performatyków to działania performatywne w przestrzeni teatralnej, będące wynikiem spotkania projektu artystycznego z perspektywą badawczą. Celem projektu jest przeobrażenie w przestrzeni teatralnej, ale przede wszystkim poszukiwanie pytania o ich adekwatność i użyteczność w kontekście doświadczeń życia codziennego. Aktywność performatywna jest dla przedstawiania „wzrostu”, ale przede wszystkim zapraszając widza do namyślenia interakcji.

Występy: Maciej Groszka, Sebastian Gręgo, Paulina Kordiak, Emilia Korzec, Weronika Kowalska, Oliwia Nazarek, Martyna Szebia, Paulina Sobó

Muzyka: Patrycja Swicki-Bernberg  
Koncepcja: Derle Kubacka, Katarzyna Popińska

**Stół Performatyków**  
Tym razem zamierzamy stworzyć catering proponujemy prezentację projektów zaliczonych, przygotowanych w ramach warsztatów „Food for thought”. Projekty to inspirowane są analizą związków we współczesnej kulturze kulturowej i otwartości teatralnej rozciąganie tematu poruszonych podczas warsztatów. Wykorzystując symbolikę stołu, jako scenariuszowego miejsca widoków którego gromadzą się ludzie, chcemy zachęcić do współuczestnictwa w wybranych wydarzeniach i do rozmowy z ich autorami.

Zapraszamy do stołu  
Koncepcja: Olga Groszka, Paulina Kubaś, Dorota Piotrowska

**Artystka zwymyślna**  
Przebieg części przedstawienia to performance manifest o nieznanym spektaklu. Performance jest w samej destrukcji, w której awangardowy, partycypacyjny, szeregowany, ofiarny, w tej chwili. A wszystko to nie jest odzwierciedleniem. Czy przekroczenie w sztuce i sztuce widzieli? W drugiej części ludzkiej kłódką. Tworząc strategię zawierania utworów kłódkowych. To sama struktura performance'u zostanie powtórzona przez nowych wykonawców.

Koncepcja: Julia Uzierek



Program i migawki fotograficzne z 6 „Weekendu z Performatyką” w Krakowie (2017). Fot. Janusz Smulski

AGATA SKRZYPEK

# Oczekujący potencjał

## Od coveru do postaci

---

Odpowiadając na otwarte zaproszenie „Monitora ETP” do proponowania nowych pojęć potencjalnie użytecznych w badaniach nad najnowszymi przedstawieniami, zdecydowałam się przedstawić własną koncepcję coveru, nad którą pracuję już od kilku lat.

---

Strategię artystyczną, którą nazywam coverowaniem, sytuuję na styku kilku dziedzin: performatyki – wraz z jej naczelną zasadą zachowanego zachowania – *song studies* i studiów nad pamięcią. Poświęciłam tej kategorii moją pracę magisterską, obronioną w Katedrze Performatyki UJ, w której poprzez analizę kilku różnych przykładów coverów muzycznych starałam się odnaleźć gatunkowe cechy coverowania jako praktyki teatralnej. Weszłam wówczas we współpracę z reżyserką i badaczką teatru, Julią Lizurek, wraz z którą stworzyliśmy eksperymentalny performans *Artystka zwymyśla(na)*, mający wspierać, ale i testować moje założenia teoretyczne<sup>1</sup>. Spektakl opierał się na monologu tytułowej artystki, czytany z offu w pierwszej części przez Tomasza Stefanowicza, a w drugiej przeze mnie, oraz improwizacji ruchowej (wspartej wcześniejszymi poszukiwaniami) w wykonaniu najpierw Julii Lizurek, a w powtórzeniu – Tomy Yelchaninovy. Zagrałyśmy performans dwukrotnie, podczas „Weekendu z Performatyką” w Teatrze Nowym Proxima w Krakowie w czerwcu 2017 roku, a następnie w lipcu, na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Efemerycznej „Konteksty” w Sokołowsku. Między jednym a drugim pokazem napisałam i obroniłam pracę magisterską pod tytułem *Cover. Próba definicji*. Tytułowej definicji de facto jednak nie podałam: pole coverowania wydawało mi się otwarte, podatne na dalsze interpretacje i przekształcenia, głównie dlatego, że *Artystka zwymyśla(na)* okazała się mijać z niektórymi z moich teoretycznych założeń, sygnalizując jasno, że teatr, a nawet pojedyncze przedstawienie, jest bardziej złożonym tworem, niż piosenka w formacie mp3.

Teraz chciałabym zaprezentować, ale i odświeżyć poczynione przed laty rozpoznania, by wzmocnić obecność coveru i coverowania jako praktyki w dyskursie teatralnym. Pierwszą część tekstu poświęcę osadzeniu

coveru wśród innych formatów przynależących do kultury „powtórzenia z różnicą”. Postawię przed nim lustro w postaci trzech innych zdefiniowanych już strategii: remixu, re-enactmentu i recyklingu. W drugiej części, omawiając wywiady przeprowadzone z dwiema artystkami – reżyserką i dramaturżką Zdenką Pszczołowską oraz aktorką, performerką i dramatopisarką Pauliną Fonferek – zastanowię się nad dublurami i zastępstwami jako przejawami coverowania obecnymi we współczesnym teatrze. Skorzystam z powierzonej mi wiedzy i przemyśleń, koncentrując się na czynnej stronie coverowania jako sposobu na twórcze działanie, strategię artystyczną; nie będę w tym miejscu omawiać relacji między pierwowzorem a scoverowanym produktem. Już same fundamenty tej kategorii skłaniają do zmiany perspektywy, przejścia z zewnątrz (analizy efektu) do wewnątrz (analizy aktu tworzenia): o coverowaniu dowiedzieć można się tylko za pośrednictwem podanej osobno informacji. Znany cover nieznannej piosenki potrzebuje podpisu, inaczej będzie łatwy do przeoczenia. Uznaję coverowanie za kategorię emergentną, uwidaczniającą się tylko wtedy, gdy odbiorca zna pierwowzór lub dostępna jest mu informacja o jego istnieniu. W innym razie przechodzi niezauważony, jak *Piece of my heart* Janis Joplin, oryginalnie Ermy Franklin – prawda? Całość będzie zatem propozycją pewnego teoretycznego modelu coverowania jako narzędzia pracy artystycznej, gotowego do weryfikacji w praktyce.

Metodologiczną ramę moich rozważań wyznaczy koncepcja surogacji (performatywnego zastępowania<sup>2</sup>) Josepha Roacha, będąca pogłębioną wersją mechanizmu zachowanego zachowania Richarda Schechnera. Performatywne zastępstwo polega na produkowaniu pamięci poprzez odwoływanie się do nieuchwytnego wzorca. Ten ustanawiany jest raz po raz na nowo. Częstotliwość jego

podmiany osiąga poziom, na którym już trudno mówić o stabilności czy spójności – Roach proponuje więc pojęcie „wizerunku” (*effigy*) na określenie praktyki aktualnie, tymczasowo i lokalnie uznawanej za wyjściową, podtrzymującą wyobrażenie o wzorcu. Cover, jako substytut czegoś wcześniejszego od siebie, będzie przypominał „pewną trudną do uchwycenia całość[ć], którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”<sup>3</sup>, zawiera w sobie bowiem dwa utwory (wykonania, dzieła) – własne oraz wyjściowe. Przekierowuje jednak całą uwagę odbiorców na sytuację teraźniejszą, na własną innowacyjność i pomysłowość, podsuwając wspomnienie o pierwowzorze usłyszane przez pryzmat samego siebie. Warto zaznaczyć, że koncepcja surogacji oryginalnie dotyczy nieuchwytnych dynamiki społecznej pracy pamięci – zapominania i zastępowania poprzez niedoskonałe i niepełne przypominanie, mające jednakowoż moc unieważniania przeszłości – którą tylko momentami udaje się przyszpilić i zaprezentować na konkretnych przykładach (jak obchody Mardi Gras w Nowym Orleanie, o których w swojej książce pisał Roach w niestety wciąż nieprzetłumaczonej na polski części swojej książki<sup>4</sup>). Coverowanie będzie natomiast dotyczyło pracy pamięci między dwoma konkretnymi wydarzeniami lub utworami, a więc nosiło silniejszy znak materialny.

### Od kołysanki do remiksu

Wychodzę z założenia, że cover jest formatem przynależącym do muzyki popularnej i kultury remiksu. Zaistniał dzięki możliwości cyfrowego magazynowania muzyki, który Simon Frith określa jako „etap technologiczny” historii muzyki, pisanej z punktu widzenia sposobów jej transferu i odzyskiwania<sup>5</sup>. Dwa wcześniejsze to „ludowy” i „artystyczny”. Pierwszy charakteryzuje się tym, że muzyka magazynowana jest w ciele i można ją odzyskać poprzez wykonanie, ono zaś jest zintegrowane z praktykami społecznego życia codziennego albo ceremoniami, świętami. Do tego etapu badacz zalicza tradycyjne pieśni pracy i kołysanki.

W drugim etapie muzyka magazynowana jest dzięki notacji, poprzez którą wytwarza się jej istnienie imaginacyjne – wzorzec idealny, do którego będą mogli odnosić się kolejni wykonawcy i czytający nuty słuchacze. Etap ten dotyczy muzyki klasycznej. Jak zauważa Frith, na tym etapie zostaje ona uświęcona, ponieważ zyskuje wymiar transcendentny, a „muzyczny umysł zostaje wyniesiony poza muzyczne ciało”<sup>6</sup>. Jediną formą jej odzyskania jest jednak nadal wykonanie, natomiast żadne z nich nie ustanowi nowego wzorca. Ten jest zapisany i dostępny do wglądu każdemu, kto podejmie się jego interpretacji.

Muzyka etapu technologicznego nabiera mobilności (przemieszcza się wraz ze swoim słuchaczem, bo do jej słuchania niepotrzebni są wykonawcy i instrumenty), traci przywiązanie do czasu (dzięki możliwościom przyspieszenia, spowolnienia czy zapauzowania piosenki,

a także wyboru pory dnia na odsłuchanie; powielony plik może zostać odtworzony naraz w kilku miejscach jednocześnie i będzie brzmiał tak samo) oraz przestrzeni. Specyficznej dysocjacji ulega materialne doświadczenie muzyki, którą można usłyszeć tam, gdzie przed pojawieniem się technologii nie było to możliwe.

To właśnie pojawienie się procesu rejestracji, skutkującego mobilnością piosenek (dla słuchacza) i możliwością nagrania utworu idealnego (z punktu widzenia twórców), jest kluczowym warunkiem dla powstania i funkcjonowania coveru. Bez możliwości odniesienia do konkretnego nagrania nie mogłaby powstać twórcza odpowiedź.



RE//MIX *Paradise Now?*, Komuna//Warszawa, 2014.  
Fot. Kasia Chmura Cegiełkowska



Coverujący powinien mieć możliwość odsłuchania utworu, który bierze na warsztat tyle razy, ile potrzebuje, zaś słuchacze – opcję porównania obu wersji również tylekroć, ile uznają za stosowne. Tylko w odniesieniu do konkretnego, niezmiennego nagrania cover stwarza, ustanawia i podtrzymuje swoją tożsamość. Konieczna jest możliwość wskazania utworu, na podstawie którego powstał. Odniesieniem dla artysty coverującego musi być utwór utrwalony na nagraniu – a czy będzie to nagranie wersji live czy studyjnej, to już kwestia wyboru.

Strategie remiksowania są ze sobą splecione, a częściowo też tożsame: remiks, recykling, re-make, sequel, zapożyczenie, przechwycenie, zastąpienie, re-take, ambalaż, asamblaż, kolaż, kolaż dźwiękowy (sampling) brikolaż, cytaty, seria itd. Większość z nich pochodzi ze słownika kultury wizualnej – filmu, sztuki współczesnej, architektury, malarstwa – w praktyce jednak kwestia medium nie ogranicza ortodoksyjnie ich zasięgu. Bywają „wypożyczane” do opisu czy zbadania zjawisk z innych dziedzin. Przykładem może być projekt RE//MIX (2010 – 2014) zrealizowany w Komunie//Warszawa pod kuratelą Tomasza Platy, który potraktował pojęcie funkcjonujące w muzyce hip-hopowej i DJ-ingu jako metodę łączenia wielu dziedzin sztuk – teatru, dramatu, muzyki, choreografii, scenografii, sztuki wizualnej, nowych mediów czy krytyki teatralnej. Ja teraz także zaczęłam przesuwać cover z pola muzycznego do pola performatywnego, a stamtąd – do teatru.

Od razu warto zaznaczyć, że coverowi i coverowaniu bliżej jest do tych metod, które stwarzają nową jakość poprzez nowatorskie powtórzenie, niż tych, które korzystają z różnego rodzaju przechwyceń (zapożyczeń, cytatów), umieszczając je potem w obrębie jednej struktury. Nie będzie więc w coverze miejsca na cut-upy, samplowanie, skreczowanie bądź remiksowanie, a więc daleko mu do budowy kolażowej. Porównanie z recyklingiem i remiksem powinno najlepiej oddać ten szczególnie rodzaj spójności, która charakteryzuje cover i która ma później swoje konsekwencje dla omawianej kategorii. Z kolei zestawienie go z re-enactmentem pomoże opisać procesy pamiętania i zapominania, które wydarzają się w obrębie coveru już nie tylko na poziomie interpretacji semiotycznej.

### Cover a recykling

Proces recyklingu, jak opisała go Josette Féral, rozpoczyna się w momencie, gdy materiał, który stracił swoją jakość, jest zużyty i niepotrzebny, otrzymuje „drugie życie”. Dzieło sztuki, nowa jakość, powstaje ze ścinków i śmieci, których materialna kondycja zadecydowała o ich dalszej nieprzydatności w pierwotnym charakterze. Féral wyodrębnia dwie ścieżki recyklingu – tworzenie z odpadków oraz, szerzej rozumiane, przeprogramowanie form (tych, które w momencie wejścia w proces recyklingu utraciły swoją poprzednią wartość). Zauważa również szeroki zasięg recyklingu: twierdzi, że znajduje się on u źródeł

twórczości artystycznej jako takiej. Efektem recyklingu może być zarówno fotografia, rzeźba, obraz, jak i film bądź teatr.

Rysuje się tu fundamentalna różnica między recyklingiem a coverem. W tym pierwszym nacisk położony jest na fakt, że dzieło (całość) powstało ze szczątków i części. Podkreślany jest jego fragmentaryczny rodowód. Materiałem i podstawą dla stworzenia coveru jest natomiast całość – skończona, spójna struktura. Tym, co w dużej mierze odróżnia cover od recyklingu, jest zatem przede wszystkim sposób budowy dzieła.

Idąc dalej za myśleniem Féral, stwierdzić możemy, że podziwiając dzieło powstałe w procesie recyklingu mamy przede wszystkim świadomość tego, że składa się ono z elementów „drugiego obiegu”. Nie można tego przeoczyć ani zignorować, nie można również uprzywilejować wagą żadnej ze stron tej „wymiany” (skrawków bądź efektu), ponieważ cała przyjemność z oglądania dzieła sztuki powstałego w procesie recyklingu polega na rozpoznaniu elementów, z których zostało ułożone. Jak zaznacza Féral, „recykling wywołuje w odbiorcy silne poczucie przemijania”<sup>7</sup>. Nie udało by się osiągnąć tego efektu, gdyby szczątki zostały wygładzone, wycyszczone czy naprawione.

Rzecz ma się bardzo podobnie we wcześniejszej o pół wieku koncepcji przechwytywania, o której na łamach „Les Lèvres Nues” pisali Guy Debord i Gil J. Wolman. Wymieniają oni kilka występujących w kulturze metod twórczych przechwyceń, zwracając uwagę na to, że dalekie (kontekstowo) pochodzenie materiału zapożyczanego podnosi wartość powstałego dzieła. Jedna z ich wypowiedzi głosi, że im luźniejsze i dalsze skojarzenie, tym ciekawiej wybrzmiewa w nowym kontekście<sup>8</sup>. Przywołując rozważania Deborda i Wolmana, nie sposób pominąć ważnego dla autorów aspektu – parodystycznego i politycznego charakteru powstałych wskutek zapożyczania tekstów czy obrazów. W koncepcji recyklingu Josette Féral kwestia ideologicznego wydzźwięku dzieła wydaje się mniej istotna.

W coverze natomiast nic nie powinno brzmieć „staro”, wręcz przeciwnie – pożądane jest takie wykonanie, które byłoby nowatorskie w stosunku do poprzedniego, uwspółcześnione, odpowiadające aktualnej modzie. Cover, w przeciwieństwie do recyklingu, nastawiony jest na odświeżenie swojego pierwowzoru, jednakże nie zmieniając go ani nie dotykając bezpośrednio. Obrazowo mówiąc, jeśli prace Vika Muniza, imitujące dzieła innych artystów, powstały z takich elementów jak konfetti, guziki czy kawałki piór, to te same elementy siłą rzeczy nie mogą być użyte równoległe w innym dziele. Ogranicza je ich materialność, konieczność istnienia w konkretnym miejscu i czasie. Natomiast wersja pierwotna coveru, jak i sam cover, funkcjonują na „etapie technologicznym” równoległe do siebie, bez bariery spowodowanej materialnością.

Takie metaforyczne rozwiązanie Féral także wzięła pod uwagę, mówiąc o „przeprogramowaniu form”, niemniej jednak warunkiem takiego przeprogramowania

jest, by poprzednia forma straciła swoją funkcjonalność. Kryterium to nie pozostaje w mocy w przypadku coveru, ponieważ nawet najbardziej nieaktualne dzieło może być inspiracją do scowerowania, a ten będzie udany, jeśli wyzwolimy się z własnej anachroniczności, czyli właśnie z „silnego poczucia przemijania”, o którym pisała Féral. Vide: czy ktoś pamięta, jak brzmi *Sea of Love* Phila Philipsa z 1959? A w wersji Cat Power, wykorzystanej w takich filmach i serialach jak *Juno*, *90210*, *Pretty Little Liars*? No właśnie!

Fakt, że cover, w przeciwieństwie do recyklingu, nie narzuca odbiorcy konieczności rozpoznania swojego źródła, ma swoje konsekwencje. Po pierwsze cover uruchamia Roachowski proces zastępowania, a więc odwraca uwagę od swojej poprzedniej wersji. Jak sama jego nazwa wskazuje, *zakrywa* swój pierwowzór, na nim buduje nową jakość i jest – na poziomie struktury – skończoną, samowystarczającą całością. Jeśli „ukrycie” przeprowadzono dobrze, z pominięciem informacji o tożsamości dzieła (jak w przypadku piosenki *Nothing compares 2 U* Sinéad O'Connor napisanej i śpiewanej wcześniej przez Prince’a), można nie domyślić się, że pod spodem funkcjonuje coś, co nadało wierzchniej warstwie jej kształt. Po drugie, cover skonfrontowany z mnogością znaczeń i odniesień, jakie rodzi intertekstualne patrzenie na dzieło recyklingowe, okazuje się kategorią słabą i emergentną. Słabą w tym sensie, że nierozpoznawalną od razu. Emergentną dlatego, że muszą zaistnieć odpowiednie warunki, by dany utwór ujawnił się jako cover. Oznacza to, że dzieło można potraktować jako cover wtedy, gdy odbiorca jest na to przygotowany. Innymi słowy, dla powiedzenia o utworze lub dziele sztuki, że jest coverem, potrzebna jest znajomość wersji, na podstawie której powstał – lub sama informacja o tym. Żeby cover nabrał siły, ciężkości i potencjału performatywnego, musi dać się zestawzić z wersją wyjściową (lub chociaż innym coverem). W innym razie – nie istnieje, co znalazło swoje potwierdzenie w praktyce w przypadku *Artystki wymyśla(nej)*, gdy części widzów zabrakło informacji o tym, że prezentowany spektakl ma strukturę coveru i nie dostrzegli wynikającego z tego formatu potencjału interpretacyjnego.

### Cover a remiks

Remiks, podobnie jak cover, kojarzony jest najczęściej z zabiegami modyfikacji elementów w obrębie muzyki. Anna R. Burzyńska umiejscawia remiks w grupie form negocjujących z tradycją – pomiędzy skrajnymi postulatami awangardystów o całkowitym zerwaniu łączności z przeszłością a re-enactmentem jako „aktem przeniesienia w teraźniejszość wydarzenia czy dzieła sztuki z przeszłości – bez jakichkolwiek zmian, modyfikacji, uaktualnień”<sup>9</sup>.

Kwestie remiksowania kultury, jak wynika z podsumowującej projekt Komuny//Warszawa rozmowy Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej, często są rozważane w kontekście pytań o to, jak archiwizować minione performanse,

jak pracować na podstawie pamięci o wydarzeniach, do których kluczem nie są dokumenty ani źródła. Z drugiej strony, ujawnia Plata, cyklu przedstawień Komuny Warszawa nie fundowały teorii naukowej. RE//MIX miał być próbą stworzenia projektu, który połączy ludzi z rozmaitych dziedzin, wytworzy hybrydalną przestrzeń pośrodku<sup>10</sup>.

Analizą tak wymyślonej propozycji fuzji sztuk zajęły się Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk. Na podstawie ich wytycznych zarysować można różnice i podobieństwa remiksu i coveru. Choć wiadomo już, że cover nie powstaje ze skrawków ani fragmentów, lecz jego podstawą jest skończona struktura całości, zaś remiks z kolei – zupełnie odwrotnie – jest efektem zmodyfikowania i połączenia w jedną narrację kilku elementów, okazuje się, że strategie te nie stoją do siebie w opozycji.

Lemańska i Wycisk zauważają, że w remiksie dopuszczalne są bardzo szerokie nawiązania:

W *UNISONO* Aleksandra Borys nie remiksowała twórczości Anny Halprin ani jej konkretnych spektakli, ale w duecie z Marią Zimpel przedstawiła spektakl problematyzujący relację między ciałem a ruchem, przestrzenią, przedmiotami i dźwiękiem w choreografiach Halprin, a także metody pracy, jakie stosowała choreografka<sup>11</sup>.

Z podobnego założenia wyszła Ramona Nagabczyńska, autorka performansu *Akumulacja* © *Trisha Brown*, która o swoim projekcie mówi tak: „w przypadku remiksu tanecznego można remiksować estetykę teatralną, środki sceniczne, ale i koncert, recepcję konkretnego spektaklu”<sup>12</sup>.

Elastyczne podejście twórców do zakresu materiałów, z których mogli skorzystać w procesie remiksowania, doprowadziło do tego, że performanse okazywały się w dużym stopniu autoreferencyjne, a tematem stawała się opowieść o procesie tworzenia. Skupiały się na eksponowaniu środków scenicznego wyrazu, z których powstały, tak jak we wspomnianym remiksie Ramony Nagabczyńskiej, kiedy bardzo szybko okazało się, że „ruchu nie da się zsampłować, bo do każdego ciała jest inaczej przystosowany”<sup>13</sup>, co oznaczało, że „nośnikiem treści jest fizyczne ciało tancerza i pamięć o ruchu mistrza”<sup>14</sup>, więc, koniec końców, tematem każdego ruchu jest on sam, w akcie stwarzania się.

Cover, odwrotnie niż remiks, zdecydowanie musi zawęzić pole, z którego czerpie. Tutaj od innej strony dochodzimy do wniosku, że proces coverowania powinien odbywać się na konkretnej jednostce, nie na całej konwencji, nie recepcji ani metodzie. Wynika to tym razem, jak sądzę, z już wspomnianej cechy coveru, czyli braku silnej tożsamości. Cover staje się widoczny dopiero dzięki przywołaniu przeszłości, spojrzeniu na jego poprzednią wersję. Dlatego powinna być ona możliwie jak najbardziej dookreślona i jednoznaczna.

Z braku silnej tożsamości oraz z jednolitej struktury coveru wynika jeszcze jedna kwestia. Remiks teatralny



Aleksandra Borys, Maria Zimpel w *Unisono*. Komuna//Warszawa, prem. 22 czerwca 2013. Prezentacja w Muzeum Sztuki w Łodzi.  
Fot. Jakub Wittchen

sam musi wytwarzać, a następnie komunikować istnienie i zasięg swoich odniesień: przez tytuł, opis spektaklu, cytaty i aluzje, a w strukturze spektaklu – przez widoczne, jawne odniesienia w treści i formie. Coverowi natomiast łatwiej wytworzyć iluzję, że jest utworem samodzielny i nie opiera się na powtórzeniu. Jedynym właściwie narzędziem, jakim może posłużyć się twórca, by o coverowaniu powiadomić, jest umieszczenie tej informacji w tytule utworu lub w bliskim sąsiedztwie. Jak wiadomo, w przypadku rozpowszechniania prawo nakazuje postąpić w ten sposób, inaczej droga od coveru do plagiatu skraca się bardzo szybko. Niemniej jednak jest to swego rodzaju interwencja z zewnątrz – sam utwór w celu zakomunikowania swojego statusu musiałby posłużyć się właśnie remiksem, cytatem czy samplem z poprzedniej wersji. Tym samym cover nie jest również przykładem strategii RW (read/write), w której, jak mówi Małgorzata Sugiera, chodzi o:

podkreślenie heteronomicznej natury dzieła sztuki, złożonej z ukradzionych, podpatrzonych, skopiowanych od kogoś elementów. Dlatego nie jest ważne, czy odbiorca zna te wszystkie odniesienia. Najważniejsze, żeby rozpoznał, że one gdzieś istnieją i nie ma do czynienia z tworem organicznym i oryginalnym. [...] Pozwala przewyciężyć kulturową amnezję, bowiem nie domaga się od odbiorców znajomości konkretnych tekstów i kontekstów<sup>15</sup>.

Cover rzeczywiście nie wymaga od odbiorcy znajomości wielu odniesień (bo tylko jednego, za to konkretnego), ale też raczej nic w nim nie powinno wskazywać na ich obecność. Jednocześnie trudno jest podpiąć proces tworzenia coveru pod klasyczny zabieg adaptacji, która „jest na tak, potwierdza istniejące interpretacje i tylko chce je oddać innymi środkami”<sup>16</sup>, jak również nie można zakładać, że każdy cover będzie (tak jak remiks Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Dario Fo przestał instrukcje*, premiera w Komunie//Warszawa 16 grudnia 2012) krytycznie dekonstruował, zaprzeczał, ironizował, podważał, demistyfikował czy odsłaniał mechanizm. Wydźwięk coveru może być kwestią zupełnie indywidualną. W tym przypadku metoda niekoniecznie musi nieść ze sobą określony cel światopoglądowy, jak chcieliby tego także Debord i Wolman.

#### Cover a re-enactment

Wśród wyżej wymienionych metod reprodukcji kultury, re-enactment wydaje mi się najbardziej dotyczyć kwestii związanych z funkcjonowaniem mechanizmu pamięci i to w tym polu szczególnie warto zwrócić uwagę na różnice między omawianymi strategiami. Tak samo jak cover, re-enactment wydobywa na wierzch jakąś przeszłość – ale jest to przeszłość niepewna, skonstruowana z wyobrażeń, nawet jeśli podparte są dokumentacją.

Dlatego też przy jego opisie sprawdzi się teoria performatywnego zastępowania, wzmocniona rozważaniami Rebecki Schneider i Diany Taylor, poszukujących odpowiedzi na to, jak zachować performans i co nam, potomnym, z niego pozostaje. Z jednej strony, każdemu działaniu czy wydarzeniu towarzyszy opresja archiwum. Ono jest w stanie zachować tylko materialne resztki, skazując na niepamięć wszystko, co ulotne i efemeryczne. Dlatego każde odtworzenie będzie jedynie surogatem nieosiągalnego wzorca. Z drugiej, nie powinniśmy zapominać o tym, że słabość ciała (kruchosc, przemijalność) jest jednocześnie jego siłą, jako że praktykowanie w ciele i transmisja danego zwyczaju poprzez jego powtarzanie zapewnia mu przetrwanie mimo upływającego czasu<sup>17</sup>.

Wanda Świątkowska, opisując pojęcie re-enactmentu, wyznacza osobne ramy dla rekonstrukcji historycznej (jako performowania wydarzeń historycznych) i „odtworzenia performatywnego” (jako strategii twórczej)<sup>18</sup>. Ja chciałabym zadać im pytanie: jak zapamiętujemy?. W pierwszym przypadku zazwyczaj dochodzi do rekonstrukcji historycznych momentów, które zostały wpisane w pamięć zbiorową jako przełomowe, znaczące, ważne oraz, co równie istotne, zostały wielokrotnie opisane, opowiedziane i zinterpretowane. Zadaniem rekonstruktora jest dochowanie wierności przebiegowi wydarzenia, uwzględniając jego czas trwania, stylizację kostiumów, dostosowane do epoki słownictwo etc. Wykorzystuje on do tego wszelkiego typu zachowaną dokumentację. Jak rekonstrukcja historyczna zapamiętuje? Odpowiedź brzmi: jak najlepiej – tak, jak naprawdę było.

Drugi typ, „odtworzenie performatywne”, zakłada zwrócenie się ku teraźniejszości, przyjrzenie się naszej dzisiejszej recepcji i stosunku do wydarzenia minionego. Do wydarzenia, które miało miejsce, powinniśmy nabrać dystansu, by zobaczyć je inaczej, na nowo. Według Świątkowskiej „można o dawnym materiale, temacie, kreacji artystycznej dyskutować, podważać je, rewidować czy negocjować, ale nie da się ich w identyczny sposób powtórzyć”<sup>19</sup>. Takie odtworzenie nie powiela swojego pierwowzoru, raczej dyskutuje z nim.

Jak pisze Świątkowska, jednym z efektów osiąganych w akcie performatywnego odtworzenia jest udowodnienie, że stworzenie idealnej kopii wydarzenia nie jest możliwe. Aktualizacja dokonywana jest po to, by wejść w szranki z każdym, kto twierdzi, że istnieje idealne powtórzenie. Cover zdaje się funkcjonować w odseparowaniu od tej kwestii, a dzieje się tak z dwóch przyczyn. Po pierwsze, coverujący muzycy, którzy nadają swojemu dziełu nową jakość i swój charakterystyczny styl, bardzo rzadko wchodzi w tego typu dialog z przeszłością. Nie potrzebują podejmować prób sprawdzenia, czy wierne odtworzenie jest możliwe. Co istotne, efekt ich pracy nie musi tematyzować procesu powstawania i raczej nie zostawia odbiorcy z poczuciem niezrozumienia tego, co właśnie się dokonało – co może być z kolei efektem ubocznym krytycznego, zaangażowanego re-enactmentu czy remiksu.

Tak czy inaczej, w re-enactmencie punktem wyjścia jest przeszłość. Niezależnie od tego, czy wiedzę o niej czerpiemy z dokumentacji – materialnego archiwum czy poprzez „akty transferu”, o których pisze Diana Taylor, celem działania jest aktualizacja czegoś, co przeminęło, z zachowaniem współczesnego, krytycznego spojrzenia. Wektor zainteresowania skierowany jest ku przeszłości, ku temu, co możemy z nią dziś zrobić. Stąd „performatywne odtwarzanie” na pytanie: jak zapamiętujemy?, odpowiada: krytycznie.

Cover natomiast, alternatywnie, jest prawdopodobnie jedynym formatem kultury remiksu, który wspomaga proces zapominania, a swój wzór traktuje jak zakładnika. Stojąc na straży własnej próżności, przypomina o pierwowzorze jedynie dla podkreślenia własnej wyjątkowości.

Rekonstrukjom (obu typów) i coverowi warto zadać również pytanie o to, co jest przywoływane, co jest podstawą ich bytu – w jakiej występuje to formie, jaki przyjmuje kształt. Od razu w oczy rzuca się zaznaczana już przeze mnie materialność. Re-enactmentowi potrzebne jest wydarzenie, akcja, performans. Działanie, w momencie wydarzenia się, automatycznie uruchamia konflikt między scenariuszem a archiwum, a historia poszukuje ciała, w które mogłaby się wcielić. Przedmiotem zainteresowania rekonstruktora jest konkretne wydarzenie, a re-enactmentu – codzienne zwyczaje, obrzędy, performanse artystyczne. Cover wyraźnie odstaje od formatów gustujących w efemeryczności i radialności. Powstaje jako skończone, choć wirtualne, dzieło. Istnieje dopóki możemy porównać go z pierwowzorem. Cover, którego wyjściowy wzorzec zaginął w chaosie historii, pozostanie wielką tajemnicą.

## Coverowanie w teatrze

Główną trudność, jaką napotkałam w interpretacji *Artystki zwymyśla(nej)* jako coveru była kwestia tego, że obie części przedstawienia powstawały równolegle pod opieką autorki scenariusza i reżyserki. Na tym jednak opierał się eksperyment. Julia Lizurek świadomie tworzyła dwudzielną strukturę tak, by niektóre miejsca się w sobie przegładały i były spójne jako spektakl, rozmywając zasadę chronologii, zgodnie z którą cover powstaje później. Mój koncept teoretyczny nie odnajdywał tu jednak spełnienia swojej czystości gatunkowej, więc pytanie o to, czy możliwe jest stworzenie coveru teatralnego, zawisło w próżni.

Poszukam więc odpowiedzi w pomniejszych i powszechnych praktykach artystycznych występujących w obrębie przedstawienia, jakimi są dublury i zastępstwa. Ponadto, przesuwając jeszcze mocniej akcent na czynność, czyli coverowanie, poluzuję sztywne ramy cechujące tożsamość coveru jako dzieła „etapu technologicznego”. Zaczynając dopuszczać możliwość coverowania również na „etapie ludowym” materiału wyjściowego, włączam w obręb interesującej mnie kategorii teatralną nażywość, procesualność, celowość i zmienność.



Zdenka Pszczołowska.

Fot. Piotr Kręgliński / <https://teatrwwrakowie.pl>

Coverowanie to (niedokończone i niedoskonałe) zakrywanie, ukrywanie, zastępowanie.

Zdenka Pszczołowska i Paulina Fonferk różnią typy dublur: takie, o których były uprzedzone, w związku z czym mogły przeprowadzić proces twórczy oraz tak zwane „koła ratunkowe”, nagłe zastępstwa z powodu chorób, wypadków losowych czy konfliktu harmonogramów. W przytoczonych niżej wypowiedziach reżyserka odwoływać będzie się do autorskich przedstawień tworzonych w ramach modelu teatru repertuarowego, w którym najczęściej pracuje, aktorka zaś do przedstawień objazdowych – impresaryjnych fars i granych porankami bajek dla dzieci – oraz spektakli na licencji, o stałym i powielanym w kolejnych realizacjach kształcie dramaturgicznym lub reżyserskim (*Skrzypek na dachu* w reżyserii Jerome’a Robbinsa, *Okno na podwórzu* autorstwa Raya Cooneya).

O pierwszym typie dublur – tych, do których można się przygotować – Zdenka Pszczołowska mówi tak<sup>20</sup>:

Preferuję taki model współpracy, w którym wypracowuję z aktorami coś zupełnie nowego. Moja praktyka reżyserska bazuje mocno na indywidualnych doświadczeniach osób aktorskich, które w kreację postaci wkładają dużo własnych pomysłów, idei, temperamentu i energii. Mam poczucie fałszu na myśl, że ktoś miałby wejść i po prostu odtworzyć partyturę.

W większości sytuacji zastępstw mogłam wejść ponownie w proces przygotowania ról z nowymi osobami. Co dla mnie istotne i budujące, aktorzy zazwyczaj byli zainteresowani wejściem w te poszukiwania, poznaniem założeń i tak dalej. Ja zawsze na początku mówiłam, że nie chodzi mi o wierne odtworzenie ruchów, kształtów i dźwięków. Sama także musiałam w sobie przeforsować pewne nowe

założenia – ale zawsze podkreślałam, że wolę wspólnie poszukać czegoś, w obrębie ustaleń, które będą pasowały do tego, co mamy, ale żeby zostało to jednak na nowo przemyślane. W pewnym sensie byłby to cover myślenia – niby ten sam proces, ale trochę zmieniony pod względem tego, jak myślę o tej postaci.

Zawsze dopracowuję z aktorami szczegółową historię postaci, nawet jeśli widz nie ma dostępu do tego zaplecza. Więc kiedy wchodzę we współpracę nad dublurą z osobą poszukującą i ciekawą tego, co postać niesie ze sobą, to konfrontuję się z wyobrażeniami, które ta osoba na temat swojej nowej postaci już ma – po obejrzeniu spektaklu czy rozmowie z obsadą. Jestem otwarta na nowe spojrzenia, nawet na to, że ktoś powie, że nie czuje niektórych założeń, bo wydawało mu się, że motywacje jego postaci wyglądają inaczej. Kiedyś aktorka powiedziała mi, że myślała, że jej postać jest zakochana w postaci chłopaka ze spektaklu, a mnie się ten pomysł bardzo spodobał i zaczęłam dopasowywać do siebie poszczególne części pod tym kątem – tak, by nie wywracać istoty przedstawienia. To sprawiło, że w roli była świeżość, a nie odtwórczość.

Co z tego podejścia wynika?

W swojej interpretacji postaci [aktorka] zaczęła posługiwać się trochę innym słownictwem, niż poprzednia wykonawczyni i to było bardzo ciekawe – jej bohaterka jest ekscentryczna, celowo robi dużo błędów, przedstawia słowa w stylu Masłowskiej. Aktorka znalazła sobie te dziwnostki w innych miejscach, niż jej poprzedniczka. Wyłuskała inne momenty, które ujawniają ekscentryzm jej postaci, a te, które akcentowane były wcześniej, znormalizowała. Pęknięcia zaczęły pojawiać się w niespodziewanych miejscach, na przykład tam, gdzie mowa o tym, że bohaterka kocha Polskę i mieszka tu już tyle a tyle lat, co w kontekście słyszalnego, obcego akcentu aktorki niepolskiego pochodzenia buduje nowe znaczenie, którego tam początkowo nie było, bo nie miało się jak ujawnić. A to dodatkowy efekt i walor.

Ale czy zawsze?

Innym razem, kiedy podobnie przeszłam z aktorką cały proces zadawania nowych pytań o postać, budowania jej zaplecza i tak dalej, poskutkowało to bardziej formalnym przygotowaniem do zastępstwa. Aktorka przeszła własne poszukiwania, znalazła miejsca, w których dopasowała postać pod siebie, ale dążyła do tego, by dobrze wpasować się w już istniejące rytmy spektaklu – np. dobrze odłożyć szklanekę, wyjść i wejść w tempie. Wnioskować mogę, że trochę niezależnie od moich intencji osoba wchodząca w już istniejący spektakl będzie stawiała na pracę z tym, w czym się czuje mocniejsza.

Pszczołowska wskazuje różnicę między sytuacją, w której aktorzy przekazują sobie wiedzę o postaci samodzielnie, a taką, w której rola omawiana jest z reżyserką:

Być może osobom aktorskim jest wygodniej podzielić się ze sobą elementami stanowiącymi o powodzeniu całej warsztaty wykonu, tempa, gestów, ale praca z reżyserką polega na tym, by mieć czym – emocjami, refleksjami, historiami, relacjami – te wszystkie kształty i skorupy wypełnić. A brak takiego wsparcia merytorycznego roli rodzi duże ryzyko, że gdy się zapomni, co trzeba powiedzieć albo ktoś inny zrobi coś niespodziewanego, to nie będziemy potrafili na to adekwatnie zareagować.

Paulina Fonferek ma natomiast częściej do czynienia z aktorskimi „kołami ratunkowymi”. Przywołuje sytuację wręcz anegdotyczną<sup>21</sup>:

Sposobem na zastępstwa typu „koło ratunkowe” jest granie ze słuchawką w ucho, do której inspicjent lub inspicjentka zza kulis dyktuje tekst. Miałam taką sytuację raz w spektaklu. Nie dotyczyła wprawdzie mnie, tylko dyrektora, który wszedł za chorego aktora i powtarzał tekst ze słuchawki. Wyszło to oczywiście dosyć strasznie, bo wszystkie jego kwestie padały z opóźnieniem, on też jakoś rozgrywał te pauzy, kombinował, ale w związku z tym jego postać była kompletnie poza rytmem. To było ratowanie spektaklu, który został wyprzedany, a teatr nie mógł sobie pozwolić na odwołanie. Nie wiem, na ile widownia się zorientowała, bo ta słuchawka była ukryta, ale on po prostu bardzo wolno grał.



Paulina Fonferek.

Fot. archiwum Nowego Teatru w Słupsku

Zastępstwa w rodzaju „koła ratunkowego” charakteryzuje ograniczony kontakt z osobą reżyserską, konieczność polegania na nagraniu, scenariuszu i wsparciu zespołu, ewentualnie konsultacji z poprzednim wykonawcą, a czas i przestrzeń na przygotowanie takiej roli to mniej więcej cztery próby.

**Paulina Fonferek:** Jednym z moich pierwszych doświadczeń robienia dublury była rola w farsie. Poprzednia aktorka zrezygnowała, teatr chciał grać dalej. Dostałam więc nagranie, scenariusz i starałam się dokładnie zapamiętać, co mam robić. Dosłownie – jeśli na stole stoi flaszka, to ja w konkretnym momencie ją podnoszę. Nie dlatego, że ja, jako postać, tak chcę, ale dlatego, że ktoś już to wymyślił i tak się robi. Nie miałam w tym przypadku czasu na znalezienie w sobie jakiejś wewnętrznej motywacji, na poszukanie w ciele sposobu, w jaki mam się poruszać po scenie, żeby to było organiczne. Mieliśmy cztery-pięć prób, podczas których to ja dopasowywałam się do już istniejącej trajektorii mojej postaci. Takie kopiuj-wklej. Nikomu też nie zależało na poświęceniu mojej postaci więcej czasu, ponieważ inni już ten spektakl zrobili. Nie było reżysera. Ale akurat dyrektor teatru też tam grał, więc on wziął na siebie zadanie poprowadzenia mnie w tej roli.

Czasem cztery próby to też luksus.

**Paulina Fonferek:** Zaraz robię rzecz, której nie robiłam nigdy wcześniej, czyli zastępstwo, w którym nie będę miała próby przed wejściem na scenę. W farsie. Moja koleżanka ma w tym czasie premierę, nie udało jej się już poprzesuwać tych terminów. Zastępstwo stworzę na podstawie nagrania, obejrzę też spektakl w Warszawie i od razu pojadę na kolejne grania. Jedyne, co aktorzy mogą mi zagwarantować, to przegadanie tekstu w autobusie i może jakieś drobne sytuacje na scenie tuż przed spektaklem, gdy będą ustawiane światła. Tak, tu też nie ma reżysera. Tak chyba już jest w impresariacie. Ten spektakl zresztą ma kilka obsad i jest grany zarówno w objeździe, jak i stacjonarnie, ale na innych zasadach, kto inny ma prawa.

**Agata Skrzypek:** Ciekawe, że akurat ty w takich warunkach wchodzisz w rolę, którą z marszu mogłoby zagrać jeszcze z pięć osób.

**Paulina Fonferek:** Może dlatego, że nikt nie zgodziłby się wejść bez próby...? A ja stwierdziłam, że to będzie przygoda! Ponadto – być może w przyszłości będę mogła tę rolę zagrać więcej razy.

Tego rodzaju zastępstwo najbardziej przypomina muzycznie rozumiany cover: opiera się na konkretnym wykonaniu – rejestracji jednego przebiegu spektaklu, ale jednocześnie odautorski wkład ma tu najmniejsze znaczenie; jest wręcz niepożądany, jeśli stawką jest zagranie przedstawienia „tak, jak zwykle”.

Modelem trzecim, łączącym dublurę przygotowaną z zapasem czasu i możliwością omówienia reżyserskiego z dublurą opartą na imitacji roli z nagrania, jest rodzaj zastępstwa stworzonego na podstawie obserwacji.

**Paulina Fonferek:** Innym spektaklem, w którym robiłam zastępstwo, były *Dziady*. Grałam w nim najpierw małe role: Pasterkę oraz inne „przeszkadzajki”, diabły, aniołki. Spektakl ten był grany od dziesięciu lat w prawie tej samej obsadzie, wszyscy znali na wylot mechanizmy, którymi się rządził. Pokazywaliśmy go w objeździe dla szkół, porankami. Dwa spektakle, obiad i w drogę. Kiedy kilka lat później rozchorowała się aktorka grająca Guślarke, poproszono mnie, bym przejęła jej rolę. Była Brytyjką i grała z akcentem – ja go oczywiście nie powtarzałam, ale długo dźwięczał mi w głowie. To w ogóle była bardzo ciekawa rola: Guślarka prowadziła pierwszą część spektaklu, dwudziestominutową scenę obrzędu Dziadów, a potem przewijała się przez jego dalsze części jako taka szamanka. [...] Ale tu znów miałam trzy czy cztery próby i bardzo mocne ramy spektaklu, do którego miałam się wpasować. Co z tego, że interesuję się wiedzmami, jeżdżę na różne kobiece warsztaty – w takich warunkach nie urodzę z siebie organicznej, pięknej energii szamanki. Jak tu ją rozwijać, skoro pozostali na scenie robią wszystko, by jak najszybciej dobić do brzegu?

Obie artystki wskazują, że proces wprowadzenia dublury do osadzonego już spektaklu nie ogranicza się do prostej podmiany jednego elementu. Oznacza zamieszanie w całym kociołku obmyślanych relacji, chociaż w sytuacjach podbramkowych dąży się ku temu, by osoba dublująca jak najdokładniej przeprowadziła rolę osoby nieobecnej. Co jeszcze jednak się zmienia?

**Zdenka Pszczółowska:** W przypadku obu dublur, o których mówiłam, osoby z zespołów aktorskich były bardzo otwarte na nową osobę. Po pierwsze, służyły jej radą, podpowiadały tekst i tak dalej, a po drugie, były ciekawe spotkania z „nową” postacią. Oczywiście w nową w cudzysłowie, ponieważ to twór, który dramaturgicznie musi nieść nadal to samo, ale interpretacyjnie może już dużo zmienić. Reakcje innych postaci nie mogły pozostać te same, skoro wchodziły w nową relację z kimś, kto robi rzeczy inaczej, niż były robione do tej pory. To odświeżało aktorom zaplecza ich własnych postaci, a często też zasadność tego, co sami robią na scenie. Generowało to oczywiście momenty tymczasowego zagubienia, jeśli ktoś się na przykład przyzwyczaił, że jego stałym momentem w danej chwili jest zabranie ze stołu chusteczki, a teraz tej chusteczki już tam nie ma. Jako reżyserka nie koncentruję się na takich szczegółach, ale aktorowi, który ma już jakąś wyznaczoną drogę przez spektakl, trudno jest zrezygnować z któregoś jej elementu, bo wtedy więcej rzeczy może mu się wysypać.

W praktyce reżyserskiej Zdenki Pszczółowskiej coverowaniu podlegają zatem przede wszystkim autorskie założenia, mniej aktorski wykon, rozumiany jako zewnętrzna, ruchowo-mówiona partytura. Jeśli osoba aktorska przygotowująca dublurę jest otwarta na pracę, te założenia ewokują nieco inną formę wykonania, zmianę akcentów w różnych niespodziewanych, niezaplanowanych miejscach, mimo że osoba gra de facto tę samą postać. Z kolei

zmiany akcentów przekładają się na konieczność ponownego skoncentrowania się pozostałych osób w zespole na tej postaci. Jedna zmiana, która miała być właściwie *podmianą*, sprawia, że weryfikacji ulega wszystko.

Także Paulina Fonferek, wypowiadająca się z perspektywy aktorki i performerki, ma świadomość, że zmiany, które wprowadza do swojej partytury względem osoby, za którą pojawia się w spektaklu, nie funkcjonują w oderwaniu od całości:

**Paulina Fonferek:** Niektórzy [aktorzy] wolą bezpieczne ramy i nie chcą zmieniać swoich przyzwyczajeń. Ale ja szybko się nudzę i lubię dłużyć paluchem, wkurzać, prowokować, także siebie samą, bo się po prostu nudzę, gdy mam cały czas robić to samo. Spektakle, o których opowiadałam, może nie były w większości wybitne artystycznie, ale na przykład moja pierwsza rola po szkole to była Alina w *Balladynie* – także zastępstwo na podstawie nagrania, bez konsultacji z reżyserem, ponieważ ten już nie żył, gdzie próbę według egzemplarza, nagrania oraz własnej pamięci prowadził asystent. Mnie się to strasznie nie podobało, więc robiłam swoje, a jego to ogromnie denerwowało. Byłam bardzo młoda, więc z jednej strony czułam, że muszę się go trochę słuchać, ale z drugiej, że to, co on proponuje, jest nudne i sztywne. Chciałam sobie tę rolę po prostu ożywić. I ja tej *Balladyny* zagrałam setki spektakli, dziesięć lat byłam Aliną i robiłam z nią, co chciałam, na tyle, na ile oczywiście mogłam. Ale za każdym razem grałam trochę inaczej, na przykład: gdy był monolog, to raz go mówiłam bardziej tak, a raz bardziej w inną stronę, dawałam sobie różne zadania. I prowokowałam zmiany u innych, nawet u tych, którzy bardzo opornie reagowali na moje sugestie. Lecz wtedy nawet ich brak reakcji na moją niespodziewaną akcję także był nowym elementem, generował znaczenie, mówił o ich roli coś, czego nie kontrolowali. A przed młodą widownią mało co da się ukryć. Jasne, że niektórzy wolą zagrać i iść do domu, zwłaszcza w objeździe takie granie porankami bywa ciężkie i wymagające, lecz ja należałam do grupy młodych, którym się chciało poszukać jakiegoś nowego sensu, którzy kombinują i wygłupiają się.

Zapytałam wobec tego, czy możliwe jest stworzenie kreatywnego i rozwijającego zastępstwa w takiej silnej – to znaczy mocno umocowanej, bardzo konkretnie wymyślonej, a może i nawet ustalonej na licencji – postaci.

**Paulina Fonferek:** Uważam, że każdej postaci można napisać własny monolog wewnętrzny i szukać, w którym miejscu najlepiej go zmanifestować. Bardzo długo grałam Cajtlę w *Skrzypku na dachu*, który jest cały czas tą samą wersją spektaklu robionego w różnych obsadach w kilku miastach. Co ciekawe, ja rolę Cajtli – która ma niecałe 20 lat – przejęłam od ponad pięćdziesięcioletniej aktorki. Wzięłam od niej do swojej roli jakiś drobiazg, ale całe wnętrze postaci budowałam od nowa. Zastępstwo z natury rzeczy jest delikatnie odtwórcze, ale jeśli jest okazja, by takich spektakli zagrać dwadzieścia, trzydzieści, to zaczynasz się mościć w tej

postaci i trochę zapominasz, co wzięłaś od kogoś, a co jest twoje, bo rola zrasta się z tobą. Dajesz jej swoją delikatność, swój rodzaj ruchu, to już coś zmienia, a gdy jeszcze kolega, z którym grasz, pójdzie za tobą w te nowe rzeczy i wymyślimy coś innego, to to już idzie swoim życiem – i nie jest dla mnie kopia cudzej roli. Mogę czerpać z tego przyjemność. Pewne uczucia i emocje poznajesz dopiero w trakcie grania. Postać rozkwita z biegiem czasu na oczach widzów.

Chronologia budowania postaci ulega więc odwróceniu: najpierw wchodzi się w silne ramy, czyli nagranie oraz relacje, w które trzeba się dopasować, a dopiero potem następuje proces wypełniania tego kształtu nową osobowością – i z tego wypełniania z biegiem czasu wynika nowa postać, która płynnie przekształca zastane relacje.

Wypowiedzi obu artystek o dublurach wskazują, jak złożonym medium jest teatr. W przypadku piosenek intencja coverowania nie jest aż tak istotna *per se*: można mieć ją zdefiniowaną lub nie, można zaśpiewać czysto i bez pomysłu lub tak zaaranżować sytuację, by miała ona wydźwięk polityczny, niemniej – relacja coverującego do coverowanego nie będzie mieć znaczenia dla powodzenia nowego wykonania dlatego, że jest ono osobnym bytem. A w strukturze przedstawienia, w teatrze, nikt nie jest wolnym elektronem. Dobrze ujmuje to Pszczołowska:

Przedstawienie jest systemem. Mam wrażenie, że w przypadku zastępstw bardzo dużo będzie zależało od reżysera – tego, jaką ma tego filozofię, jakich strategii używa oraz oczywiście od jego współtwórców, mam na myśli aktorów. Myślenie na nowo nad postacią to uzupełnianie jej, rozszerzanie struktury. Wiesz, gdyby teatr dawał możliwości czasowe i finansowe, to ja bym była w stanie zrobić tę samą rolę na nowym tekście, dodać całe sceny, żeby zachować coś, co napędza tę postać – a może zrobić całkiem nowy spektakl, żeby wyłonić potencjał rodzącej się jakości. Czasami coś się ujawnia: osoba przygotowująca zastępstwo znajduje w scenariuszu jakiś szczegół i przypomina ci się, że przecież miałaś pomysł dotyczący nie tylko tej postaci, ale i zaangażowania innych osób. I naraz wszyscy zaczynają rozmowę na temat, który został kiedyś, w próbach do premiery, skreślony, bo poprzednia osoba kompletnie go nie czuła.

**Agata Skrzypek:** Wyłania nam tu się więc taka wariantywność postaci: nie tylko tego, że postać ma serce, duszę i przeszłość, ale że mogłaby zachowywać się na różne sposoby w zależności od swojego momentu.

**Zdenka Pszczołowska:** Tak, jest w takim spektrum potencjalności.

Owo „spektrum potencjalności” dotyczy także momentu oddania roli, gdy po czasie nieobecności do obsady wraca poprzedniczka. Co wtedy? Czy spektakl wraca na poprzednie tory, czy ewoluuje dalej? To ciekawa sytuacja także dla dublerki – jej kreacja przecież nie znika zupełnie, tylko staje się swego rodzaju „oczekującym

potencjałem”, nadal mającym możliwość pojawienia się i performowania, gdy zajdzie taka potrzeba. Powielona, rozszczelniona i dostosowana do nowego ciała rola produkuje więc pewien nadmiar w obrębie uniwersum spektaklu, do którego przynależy. Gromadzi i pielęgnuje w sobie alternatywną tożsamość postaci, która jednak nie znajduje okazji do spełnienia. W tym sensie owa przestrzeń niedopełnionych, oczekujących i potencjalnych bytów jest przestrzenią pamięci i archiwum świata wytworzonego przez spektakl. Można powiedzieć, że ten rezerwuuar potencjalności zamieszkuje więcej nieodbytych niż przeprowadzonych na scenie scenariuszy.

Mając na uwadze wspomnianą już emergentność coveru, zastanawiam się, w którym momencie najlepiej jest zakomunikować publiczności o tym, że ogląda „nagle zastępstwo”. Inaczej, niż w przypadku coveru, poinformowanie przed spektaklem może wywołać czujność i nadmierną koncentrację na jednej osobie na scenie oraz poczucie, że uczestniczy w czymś, co może nie być „takie, jak powinno”, nie „takie jak zawsze”. Tę wyjątkowość rozumieć można tu zarówno jako atut, jak i wadę. Oglądamy nie do końca to, czego się spodziewamy, co kupiliśmy jako konsumenci sztuki. Z drugiej strony, nie ujawniając faktu dublury (podpisując jednakowoż dodatkową osobę aktorską!) należałoby jako instytucja i zespół wziąć odpowiedzialność za fakt, że efekt artystyczny może odbiegać od rutyny, jak w przywoływanym przez Fonferek przykładzie grania roli *à vista* na podstawie tekstu podawanego z ukrytej słuchawki.

**Paulina Fonferek:** Może można by to przedstawić pod koniec spektaklu? Ostatnio, po przedstawieniu obejrzanym jako członkini Jury Małej Boskiej Komedii podsłuchałam, że ktoś komuś gratuluje, a pochwalona osoba odpowiada, że zrobiła tu właśnie szybkie zastępstwo w dwie próby. I pomyślałam, że teraz wszystko jasne – bo coś mi tam nie pasowało w jej roli, obecności, coś tam nie grało. A to dlatego. Gdybym wiedziała, na pewno nie myślałabym o niej tak krytycznie. Powiedzenie pod koniec spektaklu, że zrobione zostało zastępstwo, to taki *as w rękawie*: można się usprawiedliwić albo pochwalić, w zależności od tego, jak poszło.

To, czego wysłuchałam o rozwoju postaci w sytuacji tworzenia dublur, nasunęło mi na myśl nowo materialistyczną mechanikę intra-akcji Karen Barad, gdzie byty – tu byłyby nimi postaci, bohaterowie – wyłaniają się w akcie sprawczego cięcia na określony czas swojego działania, funkcjonując przede wszystkim w relacji do siebie nawzajem<sup>22</sup>. To ta relacja definiuje i ustala doraźne skrypty ich zachowań, natomiast aktorki czerpią z bogatego rezerwuaru zachowań i reakcji, uzasadnionych w obrębie fikcyjnego świata. W sytuacji zmiany, jaką byłoby na przykład opracowane od podszewki zastępstwo, postaci realizują nieco inne scenariusze, a pozostali aktualizują swoje reakcje. Robią to samo, ale inaczej; robią co innego, ale w obrębie uprawomocnionych założeń.




Zdenka Pszczołowska: Założenia postaci mogą być fajnym pryzmatem do interpretacji spektaklu czy soczewką, dzięki której lepiej widzimy ważne sprawy. U mnie w procesach zastanawiamy się często nad relacjami między postaciami – aktorów często interesuje historia i motywacje bohaterów, które grają koledzy, żeby zrozumieć, dlaczego tamci postępują wobec nich tak, a nie inaczej. Na przykład: jakie wspólne sprawy mieli ich hipotetyczni ojcowie? Co się w przeszłości między nimi wydarzyło? I w ten sposób zawiązujemy dyskusję o lojalności, alimentach czy systemie socjalnym w Polsce. Relacje między postaciami generują bardzo subtelne problemy, które stanowią dla aktorów wartościowy materiał – praktycznie niedostrzegalny dla widza.

Przyglądanie się dublurom, zwłaszcza okolicznościom lub metodom ich konstruowania jako intensyfikacjom namysłu nad złożoną relacyjnością świata na przecięciu fikcji i rzeczywistości, może być dla teatrologii szansą na odświeżenie refleksji o postaci scenicznej. Nawet, jeśli nie umarła<sup>23</sup>, to krytyczne zainteresowanie się nią wygląda na pogrzebane. Wektor uwagi naukowej zwrócił się ku badaniu instytucjonalnych warunków treningu aktorskiego czy niestabilnego statusu osób aktorskich jako (nie)samodzielnych twórców (nie)potrzebujących lidereckiego przewodnictwa. Tworzenie i rozwój postaci to natomiast nadal regularnie praktykowany punkt wyjścia dla prac nad spektaklem, narzędziownia pełna pomysłów i ciekawych rozwiązań, wartych bliższego wglądu.

## Przypisy

- 1 *Artystka zwymyśla(na)*, scenariusz i koncept: Julia Lizurek, występują: I część: Julia Lizurek i Tomasz Stefanowicz, II część: Tomasz Yelchaninova i Agata Skrzypek, 2017.
- 2 Joseph Roach, *Wprowadzenie. Historia, pamięć i performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 22-36.
- 3 Dariusz Kosiński, *Performatyka w(y)prowadzenia*, WUJ, Kraków 2016, str. 43-44.
- 4 Zob. Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press 1996, s. 239-282.
- 5 Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 309-311.
- 6 Tamże, s. 310.
- 7 Josette Féral, *Odpadki i zagadki: od Mony Lisy do Rambo*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 95/2010, s. 38.
- 8 Guy Debord, Gil. J. Wolman, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 316-325.
- 9 Anna R. Burzyńska, *Tradycja, generyka, remiks* [w:] „RE//MIX: performans i dokumentacja”, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 230-231.
- 10 *RE//MIX: Intro* w: „RE//MIX: performans i dokumentacja”, dz. cyt., s. 10.
- 11 Katarzyna Lemańska, Karolina Wycisk, *Komuna//Warszawa przeżyła instrukcje: czym jest remiks teatralny?*, „Didaskalia” 121-122/2014, Instytut im. Jerzego Grotowskiego Wrocław, s. 95-103.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże.
- 14 Tamże.
- 15 *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego potrzebujemy klasyków, albo kto zastąpił dramaturga? Rozmawiają: Mateusz Borowski, Beata Guzczalska, Maja Kleczewska, Gunter Senkel, Małgorzata Sugiera, Feridun Zaimoglu*, „Didaskalia” 83/2008, s. 45.
- 16 Tamże.
- 17 Zob. Wanda Świątkowska, *Re-enactment* w: „Performatyka. Terytoria”, WUJ, Kraków 2017, s. 237-249.
- 18 Tamże, s. 238.
- 19 Tamże, s. 244.
- 20 Wszystkie przywoływane cytaty pochodzą z autoryzowanej rozmowy ze Zdenką Pszczołowską przeprowadzonej 2 października 2024.
- 21 Wszystkie przywoływane cytaty pochodzą z autoryzowanej rozmowy z Pauliną Fonferek przeprowadzonej 9 października 2024.
- 22 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press, 2007.
- 23 Zob. Elinor Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej*, tłum. Paweł Konic, „Dialog” 1989, nr 11-12.

AGATA M. SKRZYPEK – doktor nauk humanistycznych (doktorat na UJ w roku 2024), asystentka w Akademii Teatralnej w Warszawie. Tłumaczka i krytyczka teatralna, autorka tekstów dramatycznych i scenariuszy filmowych, tłumaczonych, wystawianych i publikowanych m.in. w „Dialogu” i „Nowym Napisie”.  [0000-0001-5171-4765](https://orcid.org/0000-0001-5171-4765)

## Nieobecna nażywość

W Encyklopedii Teatru Polskiego brakuje „nażywości” jako odrębnego hasła. Przy tej okazji o należną pozycję upomina się „obecność” – pojęcie korespondujące z „nażywością”, zwłaszcza jeśli chodzi o czasowe i przestrzenne właściwości performansu. Poniżej szkicuję pole znaczeniowe i sposób funkcjonowania tych pojęć we współczesnym teatrze i sztukach przedstawieniowych, co stanowić ma zarówno argument na rzecz powstania takiego hasła, jak i jego zaplecze. Koniecznym do przywołania kontekstem dla tych rozważań i dla przyszłych haseł jest doświadczenie niedawnej pandemii.

Lockdowny w latach 2020 i 2021 dobitnie pokazały, że „miasto bez teatru”<sup>1</sup> nie musi wcale być jak „przyjęcie bez konwersacji”<sup>2</sup>. „Na żywo” nie musi oznaczać „żywego” kontaktu. „Obecnym” można być na odległość. W przewodniku *The Routledge Companion to Theatre and Performance liveness* (powszechnie tłumaczone na język polski w tekstach teatrologicznych i performatycznych słowem „nażywość”) zdefiniowano jako

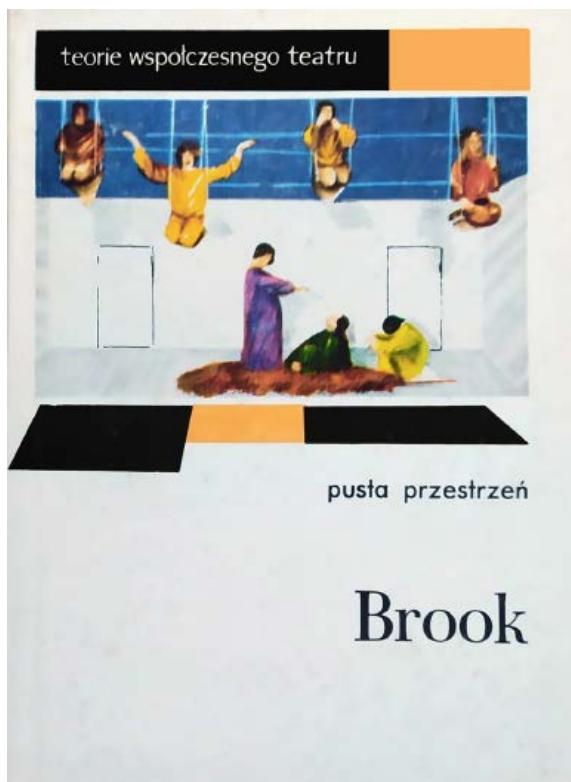
właściwość przedstawienia na żywo – poczucie, że dzieje się ono tu i teraz. [...] Nażywość widowiska jest ekscytująca, ponieważ rozwija doznania i poczucie obecności oraz dlatego że ryzyko jest nieuniknione tam, gdzie nie da się wyciąć przypadku (tak jak da się w nagrywanych środkach przekazu)<sup>3</sup>.

Nażywość” i „obecność” to pojęcia o utrwalonej pozycji w badaniach teatralnych, jednak brakuje ich omówienia w Encyklopedii Teatru Polskiego (dalej: ETP) w formie osobnych haseł. Pojawiają się natomiast przy okazji opracowania „nowych mediów w teatrze”. Dorota Sosnowska wyjaśnia, że media i technologie cyfrowe – interaktywne i wykorzystujące technikę komputerową, telewizyjną i sieć internetową – zawieszają „tradycyjne odczucie obecności, przestrzeni i czasu” w teatrze<sup>4</sup>. Teatr radiowy i telewizyjny mają już w Polsce długą tradycję, sięgającą początków publicznych radia i telewizji<sup>5</sup>. Polski teatr internetowy również stawiał pierwsze kroki na długo przed pandemią COVID-19 – pierwsza premiera online neTTtheatre Pawła Passiniego odbyła się 15 grudnia 2007 roku. W tym samym roku na świecie ukazała się obszerna praca Steve’a Dixona o performansie cyfrowym<sup>6</sup>. W ETP można przeczytać, że „użycie nowych mediów w ramach praktyki teatralnej ma swe źródła w historii dwudziestowiecznej awangardy

teatralnej”<sup>7</sup>, podobnie jak nurt teatru eksperymentalnego<sup>8</sup>. W 2020 roku jednak eksperymenty artystyczne z przedstawieniami w formie zdalnej stały się koniecznością. Zamknięcie miejsc teatralnych – umożliwiających bezpośrednią, w tym samym czasie i realnej przestrzeni, komunikację twórcy z widzem i odbiór widowiska przez publiczność – zrodziło potrzebę przemyślenia na nowo pojęć „nażywości” i „obecności”.

### Bezpośrednio, a więc bez mediów?

Wydawało się, że teatr „bezpośredni” czy też taki, w którym w „dowolnej pustej przestrzeni”<sup>9</sup> spotykają się aktor z widzem, pomimo rozwoju nowych mediów będzie funkcjonował w tradycyjnej formie niczym papier, który – jak zwykło się uważać – przetrwa dłużej niż bardziej zaawansowane technologicznie nośniki. W *Pustej przestrzeni* Peter Brook nazwał Teatrem Bezpośrednim preferowaną wówczas przez siebie formę teatru. „Bezpośredni” Brooka to jednak w oryginale *immediate*, ponieważ – na co zwrócił uwagę Grzegorz Ziółkowski – miał oznaczać nie tyle „szczerzy, otwarty, idący w prostej linii” (jak bezpośredni człowiek), lecz „natychmiastowy, bliski”<sup>10</sup>. „Bezpośredni”, więc bez pośrednictwa; *immediate*, a zatem bez mediów, czyli zapośredniczenia. Brook wyznaczył quasi-matematyczny wzór teatru, na który składają się: powtarzanie, przedstawianie, obecność; przy czym słowa, które według niego najlepiej oddają istotę wydarzenia teatralnego, znalazł w języku francuskim: *répétition* (dosłownie „próba”), *représentation* (zarówno „przedstawienie”, jak i „uobecnianie”), *assistance* (zarówno „obecność”, jak i „publiczność” oraz „pomoc”). Mimo że „obecność” (ang. *presence*) zawiera się w źródłosłowie drugiego wyrazu, w polskim

Okładka polskiego wydania *Pustej przestrzeni*.

przekładzie zdecydowano się tak przetłumaczyć trzecie pojęcie, które w anglojęzycznym oryginale pisze się tak samo jak po francusku – *assistance*. Brook uważa wszystkie trzy składowe teatru za komplementarne:

Uobecnienie nie dokona się samo – potrzebna jest pomoc. [...] Przy takiej obecności – obecności oczu, uwagi, pragnień, radości, skupienia – powtarzanie przemienia się w przedstawianie. Wtedy pojęcie przedstawienia nie oddziela już aktora od publiczności, widowiska od widowni [...]. Widzowie bowiem także przechodzą podobną przemianę. Z codziennego życia, opartego na powtarzalności i rutynie, przenoszą się na szczególny teren, gdzie każdą chwilę przeżywa się jaskrawiej i intensywniej<sup>11</sup>.

Angielski reżyser opublikował *Pustą przestrzeń* w 1968 roku – wtedy było to dzieło odkrywcze. Brook podkreślił, że bezpośrednie doświadczenie teatralne nie wymaga skomplikowanych środków. Termin „nażywość” uzyskał silną pozycję w myśli performatycznej przede wszystkim za sprawą Philipa Auslandera w związku z rosnącym pod koniec XX wieku znaczeniem nowoczesnych mediów. Pierwsze wydanie *Liveness: performance in a mediatized culture* – przełomowej książki Auslandera, w której spytał on o status widowisk na żywo (ang. *live*) w kulturze zdominowanej przez środki masowego przekazu i o to, co w ogóle współcześnie oznacza „bycie na żywo” (czyli tytułowe *liveness*)<sup>12</sup> – ukazało się w roku 1999. Ćwierć wieku później obie pozycje jawią się już bardziej jako poczciwa klasyka niż przewrót w myśleniu o teatrze.

## Na żywo na ekranie?

W konspekcie dla uczniów dołączonym do pakietu edukacyjnego w ramach programu *Between. Edukacja: Kosmopolis 2020* Paulina Niedzielska napisała, że „nażywość” to taki magiczny składnik, który odróżnia koncert od albumu, spektakl w teatrze od teatru telewizyjnego<sup>13</sup>. Doświadczenia ostatnich lat polikryzysu i bogaty dyskurs na temat działalności teatralnej w warunkach kwarantanny wymuszają rewizję pojęcia „nażywość” rozumianego obiegowo w kontekście współobecności. Wszak telewizyjna transmisja spektaklu (nie mówiąc już o internetowych streamingach) też często odbywa się „na żywo”. Takiej rewizji dokonał zresztą sam Philip Auslander w trzecim wydaniu swojej sztandarowej książki. Choć nie chce, żeby była to „edycja pandemiczna”, w przedmowie pisze: „W jednej chwili zjawisko, które zawsze leżało u podstaw tej książki, performans na żywo, stało się niemożliwe, przynajmniej w czymkolwiek, co przypominałoby jego tradycyjne formy”<sup>14</sup>.

Małgorzata Sugiera zwracała uwagę na wcześniejszą ewolucję rozumienia nażywości u Auslandera pod wpływem rozwoju nowych mediów i ich sprawczości. Jej pochodzący z performatycznego (nie)słownika tekst, którego quasi-leksykalna forma pasowałaby do ETP, powstał jednak jeszcze przed pandemią i trzecim wydaniem *Liveness*. Sugiera wskazywała, że granice owego pojęcia coraz bardziej się poszerzały:

śledząc odmienne genealogie i wynikające z nich definicje, możemy jak na dłoni obserwować zmiany statusu nażywości: od ontologicznego, poprzez uwarunkowany cechami danego medium, po relacyjny i – wreszcie – intencjonalny<sup>15</sup>.

Pisząc o „nażywości cyfrowej”, Auslander stwierdził, że w przypadku, gdy technologiczny artefakt (strona internetowa, podmiot wirtualny) „zgłasza roszczenie” wobec swoich odbiorców, aby ci uznali jego nażywość i obecność, nażywość stanowi interakcję wytwarzaną przez zaangażowanie osób w relację z obiektem i ich gotowość do zaakceptowania tego roszczenia<sup>16</sup>. Nażywość staje się już afektywnym doświadczeniem, a nie obiektywną współobecnością w tym samym miejscu i czasie. Sugiera przepowiadała nawet „zmierch” tego pojęcia jako kluczowego dla teatrologii i performatyki wskutek zniesienia opozycji między tym, co realne a tym, co wirtualne. Nażywość nie jawi się jako kategoria binarna. Można mówić wręcz o „gradientach nażywości”<sup>17</sup>, czyli różnych stopniach mediatyzacji performansu. Nażywość staje się możliwa dzięki technologii.

## Cieleśna obecność czy wieczne odtwarzanie?

„Widz to cieleśna obecność, ale śliskie pojęcie” – tak Dennis Kennedy zaczyna swoją książkę o nowoczesnej

i ponowoczesnej widowni<sup>18</sup>. Judyta Pogonowicz – na przykładzie między innymi postmedialnych dzieł Krzysztofa Garbaczewskiego, w których widza niekiedy bardziej angażuje obecność technologii niż aktorów – pokazuje, że „współcześni twórcy redefiniują cielesne obecności widzów i aktorów”<sup>19</sup>.

Wzajemne oddziaływanie na siebie widzów i aktorów Erika Fischer-Lichte określiła mianem „pętli feedbacku”<sup>20</sup>. „Okazuje się, że aby w teatrze zaistniała «pętla feedbacku», nie potrzeba nawet cielesnej współobecności aktorów i widzów, o której pisze Fischer-Lichte, czasem nawet działa ona właśnie dzięki brakowi tej współobecności”<sup>21</sup> – twierdził Witold Mrozek dekadę przed pandemią w kontekście protestów mieszkańców Kalisza przeciwko wysokim cenom biletów na Kaliskie Spotkania Teatralne. Chodziło o wykluczenie finansowe. Kaliszanie wyszli na ulicę i rozbudzili debatę na temat dostępności teatru. Dziesięć lat później wszyscy widzowie zostali wykluczeni z uczestnictwa w przedstawieniu teatralnym, ale paradoksalnie – teatr stał się bardziej dostępny. „Dokumentacja – zwłaszcza nagrania spektakli – niewątpliwie czyni teatr bardziej dostępnym, nie tylko w perspektywie historycznej (dla badaczy i badaczek), lecz także geograficznie, a co jeszcze ważniejsze: społecznie” – zauważył Piotr Morawski<sup>22</sup>. Nagranie stało się nie tylko formą dokumentacji spektaklu, lecz także formą prezentacji.

Nieobecność którejś ze stron przedstawienia – aktora lub widza – odślania umowność performansu, ale go nie wyklucza. Małgorzata Sugiera, przy okazji omówienia instalacji *Nachlass – Pièces sans personnes* kolektywu Rimini Protokoll, zwracała uwagę na to, jak poprzez nieobecność żywych ciał wykonawców podważony został nowożytny paradygmat produkcji i transmisji wiedzy, uprzywilejowujący doświadczenie odbioru świata jako obrazu oglądanego z dystansu. Pytała o „relację, która gwarantowaną przez obecność ciała artysty łączy z funkcją performansu w produkcji i transmisji wiedzy [...]”<sup>23</sup>, wskazując, że zabrakło jej tej kwestii w książce *Performans* Diany Taylor. Sugiera posłużyła się terminem „od-tworzenie” (ang. *re-enactment*) w odniesieniu do zachowań uczestnika performansu wchodzącego w rolę widza w sytuacji fizycznej nieobecności aktora. W ETP hasło *re-enactment* zostało przetłumaczone jako „odtworzenie performatywne”. W bibliografii do hasła widnieje książka Rebekki Schneider pod oryginalnym tytułem *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, którego polski przekład Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugier – *Pozostaje performans* – pierwotnie miał się ukazać w 2018 roku z podtytułem, w którym ostatnie słowo przetłumaczono jako „odegrania” (ostatecznie ukazał się w 2020 bez podtytułu, a kluczowe słowo w polskiej wersji uzyskało brzmienie „odtworzenie”). Hasło w ETP ukazało się jeszcze przed wydaniem książki Diany Taylor. Wanda Świątkowska wyjaśniła, że „aspekt performatywny re-enactment zasadza się na powtórnym uczynieniu, które

eliminuje dystans pomiędzy «kiedyś» a «teraz», umożliwiając uobecnienie i odnowienie praktyki oraz potencjalne uczestnictwo w wydarzeniu”<sup>24</sup>. Trudno jednak zignorować różnicę między doświadczeniem fizycznej bliskości, synchronicznej obecności i oryginału a odegraniem. W odniesieniu do strategii udostępniania przez polskie teatry rejestracji spektakli w internecie w czasie lockdownu Marta Bryś na łamach „Monitora ETP” pisała:

Odejdźcie od oczekiwania, aby nagranie spektaklu umożliwiło rekonstrukcję teatralnego doświadczenia, pozwala porzucić kwestie «nażywości», «spotkania aktora z widzem», a w zamian za to dostrzegać w tego typu materiałach archiwalnych inne kluczowe aspekty, jak choćby rezonowanie spektaklu ze zmiennym «tu i teraz» w momencie jego grania na żywo w teatrze<sup>25</sup>.

Według Peggy Phelan performans „nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji reprezentacji: wkraczając w nią, staje się bowiem czymś innym niż performans”<sup>26</sup>. Dokładne powtórzenie oryginalnego performansu Taylor nazywa „reperformansem”. Jako przykład podaje *The Artist Is Present* Mariny Abramović. Dobrochna Ratajczakowa, zestawiając ze sobą książki Taylor i Schneider, zwraca uwagę, że zarówno „reperformans”, jak i *re-enactment* „wykorzystują efekty obecności i realności, choć *re-enactment* wprowadza też moment iluzji, gry z autentycznością, dystans i napięcie między performatywnością a teatralnością”<sup>27</sup>. Dorota Sosnowska, odwołując się między innymi do koncepcji performansu i archiwum według Diany Taylor i Rebekki Schneider, pisze o obecności ciała w badaniach historycznych:

W tym kontekście tylko to, co dzieje się «na żywo», w przekazie czynnego działania z ciała do ciała, ma wymiar emancypacyjny i prawdziwie polityczny. To, co nieuchwytnie, niestabilne, umykające spojrzeniu, tekstowi, dokumentom jest działaniem historii w jej największym natężeniu<sup>28</sup>.

Schneider zestawia ze sobą poglądy Phelan i Auslandera, krytycznie zauważając, że oboje „opisują ciało performatywne na żywo jako jeszcze niezmediatyzowane” i ich zdaniem „performans na żywo niczego nie rejestruje”<sup>29</sup>. Ulotność terażniejszości z jednej strony tworzy wyjątkową aurę doświadczenia na żywo, z drugiej strony – stanowi jego przekleństwo, ponieważ wszystko, co się bezpośrednio wydarza, natychmiast znika. Kris Salata uważa, że bezpośrednią i niematerialną naturę performansu odzwierciedla ogień<sup>30</sup>.

W jednym z artykułów opublikowanych w „Tygodniku Powszechnym” w czasie pandemii COVID-19 Dariusz Kosiński napisał o „micie «nażywości»”<sup>31</sup> – podobnie jak Dorota Sajewska pięć lat wcześniej w „Dialogu” o „micie efemeryczności teatru”. Kosiński odwołał się do Auslandera, Sajewska – do Schneider. Łącznie można to nazwać

„mitem o niepowtarzalności wydarzenia teatralnego”<sup>32</sup>. „Czy więc nie jest tak, że ani kategoria efemeryczności, ani obecności nie docierają do sedna wydarzenia teatralnego?” – pyta Dorota Sosnowska i od razu, powołując się na spostrzeżenia Schneider, odpowiada, że istotą teatru okazuje się jego „medialność – wieczne zapośredniczenie, przemieszczenie, odbicie i powtórzenie”<sup>33</sup>.

## Obecność czy prezencja?

Jeżeli kwestionuje się nażywość i obecność jako fundamentalne zasady przedstawienia, wzrasta w związku z tym konieczność zapytania o to, co w ogóle znaczy „obecność”. Właśnie to pojęcie znalazło się w tytule poświęconej zmediatyzowanej kulturze pracy Auslandera, wydanej jeszcze przed *Liveness*<sup>34</sup>. Brakuje precyzyjnego określenia „obecności” w polskiej myśli teatralnej. Z jednej strony samo słowo można różnie rozumieć. Wydane w ostatnim czasie *Rozmowy o OBECNOŚCI w teatrze*<sup>35</sup> dotyczą uczestnictwa osób z niepełnosprawnościami w działalności teatralnej. Z drugiej zaś – polski wyraz „obecność” nie oddaje w pełni znaczeń możliwych w innych językach. Pojęcie *stage presence*, któremu książkę poświęciła Jane R. Goodall, należałoby przetłumaczyć raczej jako „prezencję”, czyli cechę performerera, dzięki której wnosi on „wyższy poziom siły witalnej do czasu i przestrzeni widowiska”<sup>36</sup>. W polskim przekładzie *Słownika terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa francuskie *présence* widnieje jako „prezencja” i oznacza „pewną siłę wyrazu” aktora i sceny<sup>37</sup>.

Cormac Power wyróżnia trzy tryby obecności (ang. *modes of presence*): fikcyjny („wytwarzanie obecności”), auratyczny („posiadanie prezencji”) i dosłowny („bycie obecnym”). Zauważa, że „nażywość” pozornie najbliższej do literalnego rozumienia „obecności” („uchwytnego, bezpośredniego, «żywego» obcowania” aktora z widzem, o którym pisał Jerzy Grotowski<sup>38</sup>), jednak u jej podstaw leży również „aura” związana z obecnością na żywo podczas widowiska, której brakuje choćby w kinie (na zasadzie przeciwstawienia tego, co na żywo, i tego, co nagrane)<sup>39</sup>. W kontekście machinalnego utożsamiania teatru z obecnością i natychmiastowością Cormac Power pisze o kolejnym micie – zaczerpniętym od Jacques’a Derridy – „micie obecności”. Tymczasem zarówno w rzeczywistym miejscu teatralnym, jak i rzeczywistości wirtualnej, obecność opiera się na natychmiastowości i poczuciu, że to, czego uczestnik zdarzenia doświadcza, jest prawdziwe<sup>40</sup>. Wydaje się, że Auslander na tyle obalił ideę niezapośredniczonego doświadczenia widowiska, że trudno współcześnie uznawać samą sceniczną obecność za kryterium nażywości. „Być może jesteśmy w punkcie, w którym nażywość nie może być już definiowana w kategoriach ani obecności żywych ludzi względem siebie, ani fizycznych i czasowych relacji” – zastanawiał się już w 2008 roku<sup>41</sup>. Zdaniem Taylor obecność (prezencję) artysty można poczuć na odległość.

Artysta potrafi na wiele sposobów być obecny i nieobecny. Widz też ma przed sobą wiele możliwości, co najlepiej oddaje wielość słów, które go definiują: widz, uczestnik, świadek, gap, słuchacz, podglądacz, krytyk, postronny obserwator. [...] Czasem artysta nie musi być obecny jako istota z krwi i kości w przestrzeni, w której znajdują się widzowie<sup>42</sup>.

Uskutecznienie performansu dokonuje się po stronie publiczności.

## Przestrzeń całkiem pusta?

Wspólne „tu” przestało być wyznacznikiem nażywości. I paradoksalnie właśnie dlatego potrzeba przededefiniowania tego, co oznacza, że teatr jest na żywo, w istotnym stopniu wiąże się z przestrzenią. Kwestie nażywości i obecności stały się wyzwaniem dla geografii. Geograf Nigel Thrift zwracał uwagę, że w przypadku takich performansów, jak opera i muzyka country rejestracja może stanowić ich główną siłę napędową<sup>43</sup>. Auslander już w drugim wydaniu *Liveness* podawał w wątpliwość, czy trzeba być obecnym podczas przedstawienia na żywo, żeby doświadczać interakcji między performerem a widownią<sup>44</sup>. Z kolei w trzecim wydaniu stwierdził, że w czasie pandemii nastąpiło połączenie przestrzeni domu, pracy i wypoczynku i zostały zniesione rozróżnienia między strefami edukacji, biznesu i sztuki, jako że wszystko zaczęło się mieć miejsce „w tej samej wirtualnej przestrzeni”<sup>45</sup>.

Oliviero Ponte di Pino zwrócił uwagę, że pojawienie się „nowych technologii reprodukcji rzeczywistości” (takich jak rejestracja obrazu i dźwięku, radio, telewizja, a zwłaszcza Internet) zniósło dialektykę rzeczywistości i reprezentacji, według której malarstwo i widowiska na żywo miały monopol na przedstawianie rzeczywistości:

W naszym doświadczeniu nie ma już tylko i wyłącznie rzeczywistości codziennej i namacalnej (do której w gruncie rzeczy można było zaliczyć także malarstwo i teatr), są też rzeczywistość cyfrowa, wirtualna, niematerialna<sup>46</sup>.

Już sam tytuł jednego z raportów wydanych przez Instytut Teatralny w ramach badań polskiego życia teatralnego w czasie pandemii świadczy o tym przeniesieniu – *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*. Zarówno słowo „obecność”, jak i „przestrzeń” nie zostały tu skonceptualizowane – użyto ich intuicyjnie, w znaczeniu obiegowym. Na samym wstępie asekuracyjnie zaznaczono:

Nadrzędnym założeniem prezentowanego raportu jest to, że doświadczenia teatralnego nie da się w pełni przenieść do przestrzeni online. Wiemy, że dla znacznej części praktyków i widzów teatralnych forma online’owa kłóci się z istotą teatru, której sedna upatrują w bezpośrednim spotkaniu w tym samym czasie i miejscu, synchroniczności relacji, żywym kontakcie widza i twórcy<sup>47</sup>.

Anna Róża Burzyńska pisała, że podczas lockdownu pojawił się nowy rodzaj publiczności, co wymagało wynalezienia nowego rodzaju cyfrowej współobecności i aktywności niż w przypadku fizycznej bliskości artysty z odbiorcą<sup>48</sup>. I tu powraca ogłaszany już wcześniej przez Auslandera prymat czasu nad przestrzenią. „Widzowie angażują się najbardziej, gdy zachodzi synchronizacja czasowa” – wynika z obserwacji autorki innego badania internetowej działalności teatru w obliczu pandemii<sup>49</sup>. „Obecność” oznacza, że coś dzieje się „obecnie”, a więc „teraz”, niekoniecznie „tu”. W komunikowaniu działań obecnie odnawianego Teatru TVP podkreśla się specyfikę transmisji „na żywo” wprost z teatru – jak w przypadku głośnego przedstawienia 1989 z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie na antenie TVP1 27 maja 2024. Nawet jeśli ze względu na dużą liczbę osób zaangażowanych w produkcję, skomplikowany charakter i wymagającą precyzję przedsięwzięcia bezpieczniej byłoby je wcześniej nagrać i wyemitować po montażu, to czasem nie to bezpieczeństwo jest ważne, ale usytuowanie spektaklu w czasie i przestrzeni, także tej związanej z obecnością publiczności, która jest nieodtworzalna.

Marvin Carlson jako cechę fundamentalną zarówno dla teatralnej fikcji, jak i doświadczenia publiczności, ściśle związanych z pojęciem obecności, proponuje *hereness*<sup>50</sup> (stan bycia tutaj; podobnie jak *liveness* – trudno

przełożyć to słowo na język polski bez tworzenia neologizmu). Być może kolejnym przydatnym pojęciem mogłaby być „namiejscowość” – od bycia „tu, na miejscu”.

I w tym „miejscu” warto wrócić do początku, do „pustej przestrzeni” Brooka. Można powiedzieć, że w czasie lockdownu teatry całkiem opustoszały – przestrzeń teatru stała się pusta fizycznie i znaczeniowo. Widz jednak mógł obserwować performerów w innej przestrzeni – domowej, wirtualnej, medialnej. Nadal byli dla siebie obecni i mogli komunikować się na żywo. Wprawdzie za pośrednictwem mediów elektronicznych, jednak – jak już zauważono – performans zawsze odbywa się poprzez jakieś środki.

O nażywości i teatrze w czasie lockdownu pisano wiele, wręcz gorączkowo. Nawet jeśli temat zamknięcia teatrów stał się – oby! – zamknięty, pozostał po nim ślad wart opracowania w Encyklopedii Teatru Polskiego. Lockdown urzeczywistnił paradoksy, o których wcześniej pisano w teorii teatru i performansu. Zapośredniczenie medialne stało się jedyną możliwością doświadczenia teatralnego. Niedostępność paradoksalnie poszerzyła dostępność. Nieobecność widza w teatrze doprowadziła do obecności teatru u widza. Powinno się mimo wszystko uporządkować te nieostre pojęcia, bo skoro publiczność wróciła do teatrów, widocznie „tu i teraz” to nadal nie są puste słowa.

## Przypisy

- Zob. Dariusz Kosiński, *Miasto bez teatru*, „Tygodnik Powszechny” 2020, nr 13, s. 72–74.
- „Miasto bez teatru jest jak przyjęcie bez konwersacji [...]. Żeby nie wiem jak dobre było jedzenie i picie, ludzie i tak będą się nudzić. To chyba powiedział Arystofanes” (Julie Orringer, *Niewidzialny most*, tłum. Agnieszka Mitraszewska, Nina Dzierżawska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013, s. 193).
- Liveness*, hasło [w:] Paul Allain, Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, Abingdon–New York 2014, s. 203, <https://doi.org/10.4324/9781315779010> [Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego – własne – W.U.]
- Dorota Sosnowska, *Nowe media w teatrze*, hasło [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/267/nowe-media-w-teatrze>, dostęp: 15 września 2024.
- Zob. hasła *Teatr Polskiego Radia* i *Teatr Telewizji* w Encyklopedii Teatru Polskiego: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/61/teatr-polskiego-radia>; <https://encyklopediateatru.pl/hasla/60/teatr-telewizji>, dostęp: 15 września 2024.
- Steve Dixon (with contributions by Barry Smith), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge–Londyn 2007.
- Dorota Sosnowska, *Nowe media w teatrze*, dz. cyt.
- Juliusz Tyszkowski, *Teatr eksperymentalny*, hasło [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/157/teatr-eksperymentalny>, dostęp: 15 września 2024.
- Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 27.
- Grzegorz Ziółkowski, *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 10.
- Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, dz. cyt., s. 168–169.
- Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge, London–New York 1999.
- „Nażywość” w teatrze, red. Tomasz Wiśniewski, s. 21, <https://between.org.pl/docs/education/2/II-BetweenEdukacja-PAKIET.pdf>, dostęp: 15 września 2024.
- Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* (Third Edition), Routledge, Abingdon–Nowy Jork 2023, s. IX.
- Małgorzata Sugiera, *Nażywość* [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 145.
- Philip Auslander, *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2012, nr 3, s. 9.
- Laura Gemini, Stefano Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, FrancoAngeli, Mediolan 2023.
- Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 3.
- Judyta Pogonowicz, *Nażywość czy nowa nażywość. Obecność a niecielesność we współczesnym teatrze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura” 2021, nr 1, s. 100, <https://doi.org/10.24917/20837275.13.1.7>.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

- 21 Witold Mrozek, *Teatr 2010. Podsumowanie*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/108322/teatr-2010-podsumowanie>, dostęp: 15 września 2024.
- 22 Piotr Morawski, *Musimy zwolnić*, „Dwutygodnik” 2020, nr 278, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8826-musimy-zwolnic.html>, dostęp: 15 września 2024.
- 23 Małgorzata Sugiera, *(Nie)obecność: Rimini Protokoll i granice poznania*, „Didaskalia” 2018, nr 148, s. 47.
- 24 Wanda Świątkowska, *re-enactment*, hasło [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/352/re-enactment>, dostęp: 15 września 2024.
- 25 Marta Bryś, *Dzień dobry, czy spektakl będzie też online?*, „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2022, nr 1, s. 20.
- 26 Peggy Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, tłum. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 267.
- 27 Dobrochna Ratajczakowa, *Splot czasów. Teatr, performans i odtworzenia*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, z. 3, s. 197.
- 28 Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, [online], red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 86, <http://hdl.handle.net/11320/7594>.
- 29 Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, s. 191.
- 30 Kris Salata, *Ku teorii żywości. Teatr piryckny*, tłum. Mirosław Rusek, „Performer” 2020, nr 20, <https://grotowski.net/performer/performer-20/ku-teorii-zywosci-teatr-piryckny>, dostęp: 15 września 2024.
- 31 Dariusz Kosiński, *Na linii*, „Tygodnik Powszechny” 2020, nr 17–18 [online], <https://www.tygodnikpowszechny.pl/na-linii-163144>, dostęp: 15 września 2024.
- 32 Dorota Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 85.
- 33 Dorota Sosnowska, *Rejestracja spektaklu – między obecnością a medialnością*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. Artur Duda, Marzenna Wiśniewska, Bartłomiej Oleszek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 42.
- 34 Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.
- 35 *Rozmowy o obecności w teatrze*, red. Justyna Czarnota, Katarzyna Piwońska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2023.
- 36 Jane Goodall, *Stage presence*, Routledge, Abingdon–New York 2008, s. 158.
- 37 *Prezencja*, hasło [w:] Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 380–381.
- 38 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 17.
- 39 Cormac Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Brill, Lejda 2008 s. 147–148, [https://doi.org/10.1163/9789401205719\\_007](https://doi.org/10.1163/9789401205719_007).
- 40 Sebastian Xavier Samur, *Comparing Stage Presence and Virtual Reality Presence*, „Brazilian Journal on Presence Studies” 2016, nr 2, s. 250, <https://doi.org/10.1590/2237-266058902>.
- 41 Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediated culture* (Second Edition), Routledge, Abingdon–New York 2008, s. 62.
- 42 Diana Taylor, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2018, s. 75, 77.
- 43 Nigel Thrift, *Performance and Performativity: A Geography of Unknown Lands*, [w:] *A Companion to Cultural Geography*, red. James S. Duncan, Nuala C. Johnson, Richard H. Schein, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 130, <https://doi.org/10.1002/9780470996515.ch9>.
- 44 Philip Auslander, *Liveness...* (Second Edition), dz. cyt., s. 69.
- 45 Philip Auslander, *Liveness...* (Third Edition), dz. cyt., s. 63.
- 46 Oliviero Ponte di Pino, *Poziomy rzeczywistości. Nażywość „online” i „offline”*, tłum. Katarzyna Woźniak, „Performer” 2020, nr 20, <https://grotowski.net/performer/performer-20/poziomy-rzeczywistosci-online-i-offline>, dostęp: 15 września 2024.
- 47 Anna Buchner, Katarzyna Fereniec-Błońska, Katarzyna Kalinowska, Maria Wierzbicka, *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii* [online], Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, s. 5, <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/obecnos-teatrow-w-przestrzeni-online-w-trakcie-pandemii-raport-z-badan/>, dostęp: 15 września 2024.
- 48 Anna R. Burzyńska, *‘Close but Far, Human but Square, Normal but Exhausting’: Pandemic Theatre in Poland*, „Theatre Research International” 2023, nr 1 (*Presence and Precarity in (Post-) Pandemic Theatre and Performance*), s. 93, <https://doi.org/10.1017/S0307883322000426>.
- 49 Małgorzata Ćwikła, *Budowanie relacji z publicznością w internecie. Netnografia działalności polskich teatrów w czasie pandemii*, „Zarządzanie Mediami” 2021, nr 2, s. 350.
- 50 Marvin Carlson, *The Theatre „ici”* [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, red. Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz, Routledge, New York–Abingdon 2013, s. 16, <https://doi.org/10.4324/9780203094914>.

WIKTOR UHLIG – doktorant Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego, związany z Zakładem Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej UW oraz Katedrą Geografii Miast i Planowania Przestrzennego na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych UW.

© 0000-0003-4229-9509

# Propozycje nowych haseł przedmiotowych

---

Odpowiadając na zaproszenie redakcji „Monitora ETP” do przejrzania listy haseł przedmiotowych i zaproponowania tych, których na niej brak, a które wydają mi się z perspektywy najnowszych zjawisk w polskim teatrze i sztukach przedstawieniowych oraz badań nad nimi potrzebne, naszkicowałem poniżej kilka moim zdaniem najważniejszych. Jak sądzę, dobrze odzwierciedlają one zmiany w teatrze najnowszym spowodowane zmieniającym się kontekstem kulturowo-społecznym, w tym konsekwencjami ruchu #MeeToo. Odbijają też ciągle silnie obecny we współczesnym polskim teatrze nurt krytyczny i jego subwersywny oraz emancypacyjny charakter, a wraz z innymi, już opublikowanymi w Encyklopedii Teatru Polskiego, kładą nacisk na ciągle ukazywanie i uświadamianie performatywnych i społeczno-kulturowych, a nie jedynie estetycznych funkcji teatru.

---

Hasła te uwypuklają również to, co wyróżnia teatr jako medium – jego „nażywość” oraz fakt, że jest sztuką, której przedmiotem zamiast trwałych i gotowych artefaktów są wciąż zmieniające się relacje, sytuacje i napięcia pomiędzy różnymi biorącymi udział w pracy nad spektaklem osobami. Proponując poniższe uzupełnienia, staram się pokazać konsekwencje tego faktu oraz poszerzyć prezentowany w Encyklopedii Teatru Polskiego sposób myślenia o przedstawieniach teatralnych o instytucjonalno-socjalne zaplecze procesu ich powstawania i eksploatacji oraz charakter wykonywanej w jego trakcie pracy.

Zaproponowane hasła zwiększają także obecny już w Encyklopedii nacisk na szczególną wagę teatru i medium teatralnego w eksperymentowaniu nad i rozmywaniu granicy pomiędzy rolą, iluzją a „prawdziwą tożsamością”, co jest szczególnie cenne przy coraz bardziej wyrafinowanych i wielopłaszczyznowych problematykach tego pojęcia w codziennym życiu.

Proponowane hasła:

**stand-up** – być może jeden z najszybciej rozwijających się obecnie gatunków teatralnych i performatywnych. Stand-up, który zdecydowanie odróżnia się od monodramów czy kabaretów, wykorzystuje kreację, grę, humor nie tylko w celach rozrywkowych, ale i krytycznych. Zaciera również bardzo skutecznie granicę między życiem prywatnym a grą, postacią sceniczną a wykonawcą, prawdą a zmyśleniem. Ta niejednoznaczność wręcz stanowi o sile tego gatunku i pozwala mu często na skuteczną i dotkliwą krytykę rzeczywistości. Szczególnie dobrze widoczne jest to w stand-upach wykonywanych przez kobiety, które bardzo często mogą na scenie upodmiotowić swój głos

w obszarach i na tematy, w których głos kobiety jest niesłyszalny lub nieakceptowalny. Bardzo często przedmiotem krytycznych żartów w stand-upach są liczne społeczne, etniczne, patriarchalne i seksualne normy, które ujawniają ich komiczny i opresyjny charakter.

**drag / drag queen** – ważny gatunek teatralny i performatywny mający duże znaczenie historyczne dla rozwoju i emancypacji wykluczonych oraz marginalizowanych grup. Obecnie niezwykle popularny i obecny w kulturowym mainstreamie. Służy nie tylko krytycznemu przedstawieniu obowiązujących norm płciowych, ale również stanowi satyrę na współczesne społeczeństwo czy celny komentarz do bieżącej sytuacji politycznej. Związki z teatrem w oczywisty sposób nawiązuje również poprzez obecny w przedstawieniach dragowych cross-dressing.

**teatr impro / impro(wizowany)** – alternatywny wobec tradycyjnego teatru dramatycznego rodzaj scenicznego przedstawienia, często o zabarwieniu komediowym. Jest przykładem demokratyzacji i kolektywności pracy teatralnej. Jest to rodzaj teatru, w którym aktorzy tworzą spektakl bez scenariusza i szczegółowo ustalonego wcześniej tematu. Opiera się na zasadzie całkowitego wcielania się w postaci na scenie i tworzenia alternatywnych dla wykonawców sytuacji na zasadzie „co by było gdyby...”. W czasie prób wykonawcy tego rodzaju teatru ćwiczą umiejętność błyskawicznego odnalezienia się w wykreowanych przez partnera warunkach scenicznych i płynnego wchodzenia w stworzone przez niego sytuacje. Innymi słowy, najważniejszymi umiejętnościami wykonawców w teatrze impro(wizowanym) są uważność, empatia, dyspozycyjność wobec zmieniających się



warunków scenicznych oraz umiejętność odnajdywania się w alternatywnych dla siebie rolach i sytuacjach. Teatr ten opiera się na poznawaniu przez wykonawców samych siebie i nieustannym rozwijaniu indywidualnej kreatywności. Gatunek ten bardzo dobrze wpisuje w nowe formy i sposoby postrzegania procesu teatralnej pracy i eksploatacji spektaklu opartego na kolektywności, braku hierarchii, poszanowania wobec oraz równości wszystkich osób będących na scenie.

**artywizm** – łączenie w sobie działań artystycznych i społecznych, z podobnych powodów jak partycypacja szczególnie widoczne i popularne w teatrze i sztukach performatywnych. Praktyki artystyczne zamiast na efekt estetyczny są nastawione przede wszystkim na osiągnięcie skutków w świecie i społeczności, w którym artystyczne czy teatralne działanie ma miejsce. Często związany jest z krytyczną funkcją sztuki, stara się upodmiotowić biorących w niej udział uczestników. Artywizm konstruuje często narzędzia do stworzenia lub krytycznego przeformułowania tożsamości zbiorowych lub jednostkowych. Jego celem jest wytwarzanie i poszerzenie granic empatii i włączanie do dominujących społecznych wyobrażeń elementów do tej pory z nich wykluczanych lub traktowanych jako radykalnie obce. Hasło ważne, bo tego rodzaju definicja szacunku czy empatii w wielu teoriach i sposobach myślenia uważana jest za podstawową funkcję teatru.

**producent teatralny** – hasło związane z rosnącym znaczeniem wpływu produkcji teatralnej i powiązanych z nią uwarunkowań ekonomiczno-społecznych na kształt i ocenę spektakli teatralnych. Hasło to powiązane jest także z rosnącym wpływem krytyki instytucjonalnej na badania teatralne.

**teatroterapia** – jako bardzo ważna technika terapeutyczna i sposób przepracowania złożonych problemów i sytuacji wykorzystująca jako medium rozmaite strategie i narzędzia teatralne. [W ETP jest już hasło [Terapia a teatr](#) – red.]

**burleska / nowa burleska** – znaczący i popularny gatunek teatralny znany od XVIII wieku. Historycznie bliska sztuce plebejskiej i popularnej w swojej nowej, współczesnej odsłonie nie tylko, nie tracąc powszechności, nabrała niezwykłego wyrafinowania i arcyzmu, ale również jej początkowo prosty, parodystyczny wydzźwięk przekształcił się w wielopłaszczyznową, złożoną krytykę współczesnej kultury i jej paradygmatycznych aspektów oraz widowisk. [Hasło jest już opracowane, publikujemy je w tym numerze – red.]

**scenariusz** – w znaczeniu nie tylko skryptu, dramatu czy tekstu dla teatru, ale również w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Dianę Taylor. Dla Taylor scenariusz to pewien schemat powtarzających się schematów

zachowań, instrukcji społecznych czy realizowanych przez wspólnotę w konkretnych sytuacjach – świadomie lub nie – schematów kulturowych. Scenariusz zdaniem Taylor jest często jakąś formą kodyfikacji najbardziej typowych dla danej wspólnoty widowisk, ceremonii i społecznych rytuałów. Wydaje mi się, że hasło to mogłoby odsłaniać i uwypuklać performatywny i społeczny charakter dramatów i tekstów dla teatru – idealnym przykładem są tutaj oczywiście polskie *Dziady*. Jednocześnie wydaje mi się, że hasło to dobrze oddawałoby wpływ nowoczesnych, humanistycznych badań i teorii na obraz współczesnego dramatu, czego dobrym przykładem jest chociażby książka Williama B. Worthena *Dramat. Między tekstem a przedstawieniem*, w którym pokazuje on jak kanoniczne, zapisane dramaty są tak naprawdę płynnym interfejsem kształtowanym za każdym razem przez obowiązujące konwencje teatralne i przedstawieniowe oraz warunki i konteksty społeczno-kulturowe.

**instytucja / badania instytucjonalne / krytyka instytucjonalna** – coraz szerzej rozwijająca się, między innymi wskutek ujawniania kolejnych nadużyć i przypadków stosowania przemocy w teatrze, gałąź badań teatralnych. Być może obecnie najważniejsza część tych badań, próbująca najbardziej radykalnie zmienić jego obraz i przeformułować panujące w nim relacje. To między innymi za sprawą prowadzonych w tym nurcie badań upadł ostatecznie mit artysty-geniusza, któremu ze względu na rangę tworzonej przez niego sztuki wolno nie zważać na obowiązujące normy etyczne. Krytyka instytucjonalna stawia szereg ogromnie ważnych współcześnie pytań o to, w jaki sposób i jakimi kosztami tworzone są dzisiejsze i dawne „arcydzieła”, zrywa także z oceną spektakli jedynie pod kątem estetycznym, przypominając raz jeszcze, że końcowy rezultat pracy nad spektaklem jest wynikiem złożonych procesów, w których biorą udział dziesiątki zaangażowanych osób. Reprezentują one rozmaite kompetencje, role, zakresy odpowiedzialności i obciążenia, jakie są nakładane na nich w trakcie procesu twórczego. Badania z zakresu krytyki instytucjonalnej próbują te nakładające się na siebie warstwy wyszczególnić, poddać analizie oraz wypracować szereg postulatów, które są konieczne, aby wszyscy pracujący nad spektaklem mogli pracować w psychicznym komforcie, poczuciu bezpieczeństwa, godnych warunkach materialnych i satysfakcji z wykonywanej przez siebie pracy.

**koordynacja scen intymnych** – nowa i ważna funkcja występująca coraz częściej we współczesnym teatrze związana z procesem powstawania i eksploatacji spektaklu teatralnego. Związana jest ze zmianą w sposobie postrzegania współczesnego procesu twórczego oraz położenia nacisku na wypracowanie narzędzi i strategii zapewniających aktorom fizyczne i emocjonalne bezpieczeństwo oraz komfort pracy. Zatrudnianie koordynatorów intymności, pomagających zaplanować i przeprowadzić sceny, w których intymności aktorów narażona jest



*Opowieści niemoralne*, reż. Jakub Skrzywanek, prem. 25 września 2021, Teatr Powszechny, Warszawa. Fot. Magda Hueckel

na ryzyko, a oni sami mogą stać się przedmiotem rozmaitych nadużyć, staje się powszechną praktyką w filmie, serialach i teatrze anglosaskim. W Polsce pierwszym spektaklem, przy pracy nad którym zostały zatrudnione koordynatorki intymności, były *Opowieści niemoralne* w reżyserii Jakuba Skrzywanika w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Pojawienie się potrzeby wyodrębnienia takiej funkcji związane jest z przemianami współczesnego teatru i sztuk widowiskowych, jest dowodem zmiany po fali call-outów związanych z ruchem #MeeToo.

**koordynator dostępności** – również bardzo ważna, nowa funkcja w teatralnej instytucji. Koordynator dostępności z jednej strony dba o to, żeby teatr – jako instytucja i jako budynek – był szeroko dostępny dla osób z rozmaitymi niepełnosprawnościami oraz osób z jakiegoś powodu wykluczonych społecznie, z drugiej strony planuje szereg kroków, działań i akcji, aby włączyć te osoby w działalność teatru, udostępnić im oglądanie oraz udział w przedstawieniach, zwiększyć ich społeczną widzialność oraz sprawczość. Niektóre teatry posiadają już w swojej strukturze etat dla koordynatora dostępności.

**partycypacja** – ważne dla teatru hasło między innymi dlatego, że partycypacja bardzo często w sztuce realizuje się właśnie w teatrze czy performansie, ponieważ najłatwiej uczestników zaangażować w ten proces właśnie w trakcie rozgrywającego się na „żywo” oraz w określonym kontekście spotkania „aktorów” i odbiorców. Między innymi dlatego właśnie w teatrze i sztukach wizualnych przypadki występowania dzieł partycypacyjnych mają największą reprezentację.

**site-specific** – kategoria występująca w teatrze i badaniach teatralnych już od jakiegoś czasu, odnosząca się do olbrzymiej liczby spektakli teatralnych i projektów performatywnych odbywających się w przestrzeniach nie stricte teatralnych czy artystycznych. Podkreśla społeczny wymiar teatru i łączy się z takimi kategoriami, jak chociażby partycypacja, artywizm czy sztuka dla społeczności. Podkreśla, że wydarzenia teatralne zawsze rozgrywają się w konkretnym, wciąż zmieniającym się kontekście społeczno-kulturowym. W spektaklach czy projektach site-specific dobrze uwidacznia się również działanie pętli feedbacku i to, że ma ona zarówno wpływ na kształt przedstawienia, jak i miejsca, w którym się ono rozgrywa.

## AGATA ŁUKSZA

# Burleska

**burleska** [fr. *burlesque*, ang. *burlesque*, niem. *Burleske*]

1. Gatunek komiczny mieszający porządki i sensy, przedstawiający tematy wzniosłe w sposób prześmiewczy, niekiedy wulgarny, a pospolite – z patosem; nazwa wywodzi się z wł. *burlesco* – „śmieszny, zabawny”, *burla* – „żart, figiel, głupstwo”. Burleska stosuje absurdalny, czasem rubaszny humor, przejaskrawienia, błazenadę; dużą rolę odgrywają w niej gagi, w tym wizualne; zawiera elementy satyryczne, ale bez intencji moralizatorskich; istotne znaczenie mają wstawki muzyczne i taneczne; często polega na trawestacji arcydzieł (np. Williama Shakespeare’a), mitów, gatunków poważnych; w tradycji anglosaskiej gatunek sfeminizowany z podtekstem erotycznym.

W pierwszej połowie XVII wieku burleskowe widowiska baletowe urządzano we Francji; w Wielkiej Brytanii w XVII–XVIII wieku popularne były parodie ówczesnych konwencji teatralnych (np. George Villiers, *The Rehearsal*; Richard B. Sheridan, *The Critic: or, a Tragedy Rehearsed*); rozkwit w teatrach europejskich nastąpił w XIX wieku. Burleska anglosaska różni się od kontynentalnej: od lat trzydziestych XIX wieku (występy Madame Vestris, gwiazdy i dyrektorki londyńskiego Olympic w sztukach Jamesa R. Planchého) burleska brytyjska eksponuje cross-dressingową rolę głównej aktorki, ubranej w charakterystyczny męski kostium podkreślający kształt jej nóg i figurę (tzw. role spodenkowe). W drugiej poł. XIX wieku burleska, obok musicalu i pantomimy, była najpopularniejszym gatunkiem teatralnym w Wielkiej Brytanii (granym zwłaszcza w Gaiety Theatre, Strand Theatre). Pod koniec XIX wieku jej miejsce zajęła komedia muzyczna jako rozrywka bardziej wyrafinowana, nowoczesna i przyzwoita.

W USA do lat sześćdziesiątych XIX wieku burleska miała formę krótkiej rymowanej trawestacji, wykonywanej wyłącznie przez mężczyzn (m.in. William Mitchell, John Brougham). Pod wpływem gościnnych występów brytyjskiej trupy The British Blondes (prem. *Ixion, or The Man at the Wheel* Francisa C. Burnanda w nowojorskim Wood Theatre, 1868) z gwiazdą Lydią Thompson, wykształciła się burleska thompsonowska na wzór burleski brytyjskiej. Burleska amerykańska stopniowo rozluźniała konstrukcję, zapożyczała strukturę z *minstrelsy* (Madame Rentz’s Female Minstrels), przekształcając się w widowisko typu *variété* w opozycji do rodzinnej mieszczkańskiej rozrywki – wodewilu; publiczność zawężyła się



U góry: *Miss New York Jr. spectacular burlesque*, plakat, ok. 1897.

U dołu: Fanny Da Costa, „królowa burleski” na plakacie z ok. 1900. Ze zbiorów Library of Congress w Waszyngtonie.



Plakat burleski z 1900 roku.  
Ze zbiorów Library of Congress w Waszyngtonie.



*Follies Burlesque 72* – program widowiska, Beacon Theatre,  
Port Washington, NY, 1972. Źródło: archive.org

do mężczyzn z niższych warstw społecznych. W obrębie burleski amerykańskiej zrodził się striptiz, stanowiąc wraz z gagami komików główną atrakcją widowiska. Złote czasy burleski-striptyzu przypadły na lata trzydzieste XX wieku i łączyły się z działalnością braci Minsky; występowały wówczas „królowe burleski”: Gypsy Rose Lee, Ann Corio, Faith Bacon. Zamykanie teatrów burleskowych ze względu na obrazę moralności zepchnęło ją do podziemia, powodując zanik formy pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku burleska odrodziła się w nowojorskich i londyńskich klubach – tak zwana nowa burleska zyskała popularność w USA, Wielkiej Brytanii, Australii, Francji, Skandynawii; w Polsce pojawiła się w 2010 (Warszawa, Betty Q and Crew). Występy wzorowane są głównie na striptizie z pierwszej

połowy XX wieku. Nową burleskę charakteryzuje kam-powa wrażliwość, postmodernistyczna estetyka, ironia, parodia; gatunek praktykowany (m.in. Dita von Teese, Dirty Martini, Imogen Kelly) i oglądany głównie przez kobiety; odmiana – *boylesque* – wykonywana jest przez mężczyzn.

W Polsce burleska nie wyodrębniła się jako gatunek, ale jej elementy występują w innych formach komicznych, m.in. w farsie, kabarecie oraz w twórczości dramatycznej, na przykład u Witolda Gombrowicza.


2. Styl wypowiedzenia charakteryzujący się intertekstualnością i logiką odwróconych sensów, obecny w twórczości m.in. Arystofanesa, Molière’a, Williama Shakespeare’a.

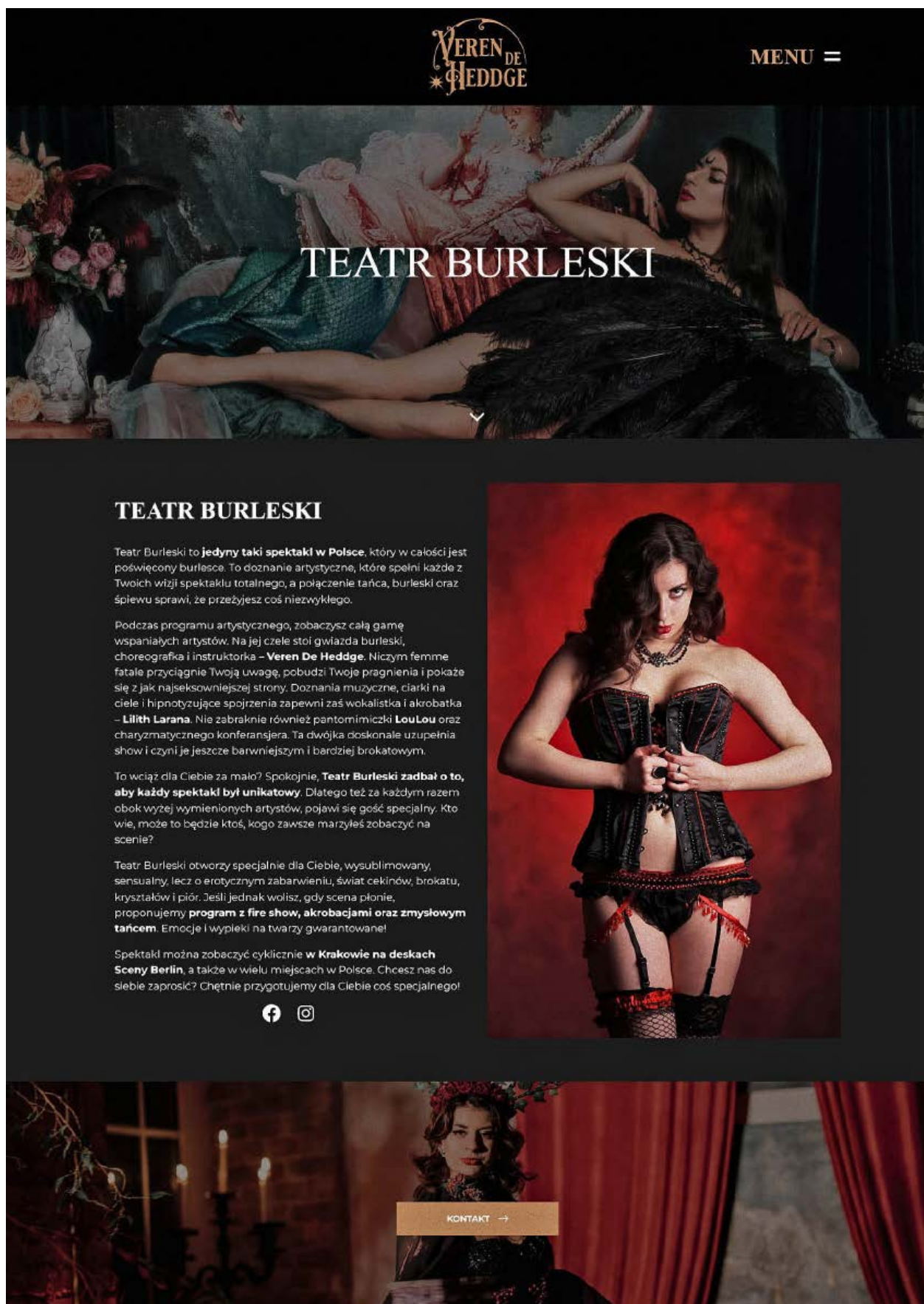
Por. także pantomima, parodia, opera komiczna.

## Bibliografia

- Allen Robert C., *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill, London 1991;  
 Bratton Jacky, *Mirroring Men: The Actress in Drag*, [w:] Maggie B. Gale, John Stokes (ed.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge 2007;  
 Ferreday Debra, „Showing the girl”: *the new burlesque*, „Feminist Theory” vol. 9, 2008;  
 Gänzl Kurt, Lydia Thompson, *Queen of Burlesque*, London – New York 2002;  
 Green William, *Strippers and Coochers: The Quintessence of American Burlesque*, [w:] David Mayer, Kenneth Richards (ed.), *Western Popular Theatre*, London 1977;

- Łuksza Agata, *Burleska i feminizm, czyli alternatywna historia emancypacji*, „Dialog” nr 6, 2013;  
 Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1998;  
 Robertson Pamela, *Jak się robi kamp feministyczny?*, tłum. Agnieszka Matkowska, [w:] Przemysław Czapliński, Anna Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów*, Kraków 2012;  
 Willson Jacki, *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*, London – New York 2008.

AGATA ŁUKSZA – kulturoznawczyni, dr hab. w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, prowadzi badania teatru i sztuk performacyjnych, w szczególności XIX wieku. Autorka między innymi książek nominowanych do Nagrody PTBT: *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (2016) i *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku* (2023).  [0000-0001-7459-0187](https://orcid.org/0000-0001-7459-0187)



VEREN DE HEDDGE

MENU =

# TEATR BURLESKI

## TEATR BURLESKI

Teatr Burleski to **jedyny taki spektakl w Polsce**, który w całości jest poświęcony burlesce. To doznanie artystyczne, które spełni każde z Twoich wizji spektaklu totalnego, a połączenie tańca, burleski oraz śpiewu sprawi, że przeżyjesz coś niezwykłego.

Podczas programu artystycznego, zobaczysz całą gamę wspaniałych artystów. Na jej czele stoi gwiazda burleski, choreografka i instruktorka – **Veren De Heddge**. Niczym femme fatale przyciągnie Twoją uwagę, pobudzi Twoje pragnienia i pokaże się z jak najseksowniejszej strony. Doznania muzyczne, ciarki na ciele i hipnotyzujące spojrzenia zapewni zaś wokalistka i akrobatka – **Lilith Larana**. Nie zabraknie również pantomimiczki **LouLou** oraz charyzmatycznego konferansjera. Ta dwójka doskonale uzupełnia show i czyni je jeszcze barwniejszym i bardziej brokatowym.

To wciąż dla Ciebie za mało? Spokojnie, **Teatr Burleski zadbał o to, aby każdy spektakl był unikatowy**. Dlatego też za każdym razem obok wyżej wymienionych artystów, pojawi się gość specjalny. Kto wie, może to będzie ktoś, kogo zawsze marzyłeś zobaczyć na scenie?

Teatr Burleski otworzy specjalnie dla Ciebie, wysublimowany, sensualny, lecz o erotycznym zabarwieniu, świat cekinów, brokatu, kryształów i piór. Jeśli jednak wolisz, gdy scena płonie, proponujemy **program z fire show, akrobacjami oraz zmysłowym tańcem**. Emocje i wypleki na twarzy gwarantujemy!

Spektakl można zobaczyć cyklicznie **w Krakowie na deskach Sceny Berlin**, a także w wielu miejscach w Polsce. Chcesz nas do siebie zaprosić? Chętnie przygotujemy dla Ciebie coś specjalnego!

Facebook Instagram

KONTAKT →

Współczesna burleska w Polsce – Teatr Burleski Veren de Heddge, Kraków.  
Zrzut ze strony: <https://verendeheddge.com/teatr-burleski/>



La "Revue Nègre" aux Champs-Élysées ; la vedette Joséphine Barker

## AGATA ŁUKSZA

# Rewia

rewia [fr. *revue*, ang. *revue*, z fr. „przeгляд, parada”]

Gatunek teatru rozrywkowego, składający się z numerów muzycznych (śpiew, taniec) oraz skeczy komediowych, powiązanych tematycznie i wizualnie. Rewię cechuje bogactwo kostiumów i dekoracji oraz tak zwany taniec liniowy z udziałem girlasek.

Rewia pojawia się pod koniec XIX wieku, głównie w Paryżu (Folies-Bergère, Moulin Rouge, Casino de Paris); rozkwit gatunku przypada na dekady 1910–1930. Największą świetność osiąga w Nowym Jorku, gdzie z sukcesem wystawiano między innymi *Passing Show* braci Schubertów (1912–1924), *Scandals* George’a White’a (1919–39), *Vanities* Earla Carrola (1923–1932), a przede wszystkim *Ziegfeld Follies* Florenza Ziegfelda (1907–1931), z dekoracjami Josepha Urbana, kostiumami Lucile Duff Gordon



Dolores lub Rose Dolores (właśc. Kathleen Mary Rose Wilkinson), tancerka z Ziegfeld Follies girl, ok. 1920.



Lena Żelichowska, rewia *Syrena na wędcie* w kabarecie Cyganeria w Warszawie, 1933. Źródło: NAC

i choreografią Neda Wayburna. Do największych gwiazd *Ziegfeld Follies* należały Lillian Lorraine, Billie Burke, Marilyn Miller, Sophie Tucker, Fanny Brice, Bert Williams. Muzykę komponowali George Gershwin, Irving Berlin i in.

Typowa rewia amerykańska była mniej spójna niż równie wówczas popularny wodewil amerykański, z założenia droższa i bardziej ekstrawagancka; na widowisko składały się dwa-trzy akty (każdy z nich: dziesięć-dwadzieścia scen) oraz wielki finał z udziałem całej obsady. W Polsce rewia miała zwykle dwa akty podzielone na dwadzieścia „obrazów”. Gatunek powstał w opozycji do form „przestarzałych” (operetka, burleska), miał charakter kosmopolityczny, łączył egzotykę (na przykład *La Revue Nègre* z Josephine Baker) i współczesność, skierowany był przede wszystkim do bogatego mieszczaństwa;



Elżbieta Antoszówna, Kazimierz Słupczyński – rewia *Listek figowy*, teatr Morskie Oko w Warszawie, 1932. Źródło: NAC



Halina Kamińska w rewii *Dajemy dolary* w teatrze Perskie Oko w Warszawie, 1926. Źródło: NAC

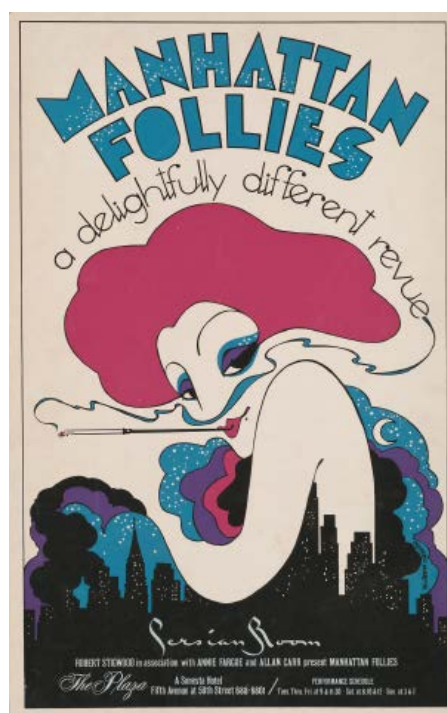
był to najpopularniejszy gatunek teatralny w okresie międzywojennym.

Główną atrakcją rewii stanowiły girlsy (inaczej girla-ski, showgirls, chorus girls), atrakcyjne artystki estradowe tańczące, śpiewające, prezentujące się na scenie, kroczące

po schodach (tak zwany Ziegfeld Walk). W Polsce działały: Tacjan-Girls, Gongiątka, Koszutski-girls i inne; choreografię tworzyli między innymi: Tacjana Wysocka, Eugeniusz Koszutski, Eugeniusz Wojnar, Jan Wojcieszko, Aleksander Fortunato. Średnio w rewii amerykańskiej



Rewia w restauracji „Kongresowa” w Pałacu Kultury i Nauki. Śpiewa Wioletta Brankowa, 1972. Fot. Grażyna Rutowska



Plakat *Manhattan follies*, 1979, proj. Frederic Marvin





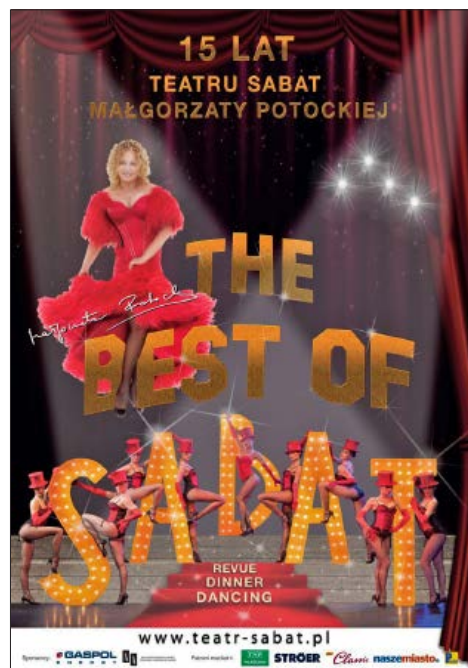
Mira Żelska, rewia *Klejnoty Warszawy*, teatr Morskie Oko, 1928. Źródło: NAC



U góry: Tadeusz Olsza, Loda Halama, Eugeniusz Bodo w rewii *Publiczność ma głos*, teatr Morskie Oko, Warszawa, 1928. U dołu: Janina Prokopiakówna, Stanisław Heinrich i Bożena Alesso w rewii *Szpieg w masce*, kabaret Cyganeria, Warszawa, 1934. Źródło: NAC



„Świat” 1931, nr 50.



Plakat jubileuszowego programu Teatru Sabat.

występowało pięćdziesiąt-sześćdziesiąt girls, w rewii polskiej osiem-szesnaście. Najbardziej znane i cenione były zespoły brytyjskie (na przykład Tiller Girls, Jackson Girls), choć w samej Wielkiej Brytanii rewia (Charles B. Cochran) pozostawała w cieniu komedii muzycznej. Inną atrakcją taneczną rewii był taniec shimmy (czyli „łamańce”, „taniec św. Wita”); jedną z wielkich amerykańskich gwiazd rewii była Gilda Gray (właśc. Marianna Michalska).

Pierwszą w Polsce scenę stricte rewiową stanowił warszawski Music-Hall Colosseum (1922), ale za właściwy początek rewii uchodzi otwarcie Perskiego Oka z inicjatywy Konrada Toma i innych artystów, którzy odłączyli się od kabaretu Qui Pro Quo. Rozkwit rewii w Polsce przypada na czas działalności tej sceny, to jest lata 1925–1933 (od 1928 pod nazwą Morskie Oko). Występowali w niej: Zula

Pogorzelska, Mira Zimińska, Tola Mankiewiczówna, Lena Żelichowska, Eugeniusz Bodo, Aleksander Żabczyński, siostry Halama i inni, z muzyką między innymi Fanny Gordon; dyrektorem był Andrzej Włast. Po zamknięciu Morskiego Oka Włast prowadził jeszcze Music-Hall Rex, Wielką Operetkę i Wielką Rewię. Wśród innych stołecznych teatrów rewiowych można wymienić Nowy Ananas, Mignon, Praskie Oko, Wesoły Wieczór; poza Warszawą działał między innymi Teatr Gong we Lwowie. Rewie regularnie recenzował Tadeusz Boy-Żeleński.

Obecnie gatunek zapomniany, o marginalnym znaczeniu, wyparty między innymi przez musical; funkcjonuje nadal jako ekskluzywna rozrywka, zwłaszcza atrakcja turystyczna oferowana przez lokale paryskie. W Polsce do dawnej rewii nawiązuje warszawski Teatr Sabat Małgorzaty Potockiej.

## Bibliografia

Fox Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; [wersja cyfrowa];  
 Glenn Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*, Cambridge MA 2000;  
 Halama Loda, *Moje nogi i ja*, oprac. Teresa Krzemień, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984;  
 Kałużyński Wojciech, *Kino, teatr, kabaret w przedwojennej Polsce. Artyści, miejsca, skandale*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013;  
 Krasieński Edward, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976;  
 Mamontowicz-Łojek Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972;

Mizejewski Linda, *Ziegfeld Girl: Image and Icon in Culture and Cinema*, Durham – London 1999;  
 Sokolicz-Wroczyński Jan, *Girlaski*, „Świat” 1931, nr 50;  
 Szydłowska Mariola, *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*, Rabid, Kraków 2009;  
 Szydłowska Mariola, *Kabarety i rewie we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 1–2;  
 Wysocka Tacjana, *Wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 1962;  
 Żeleński-Boy Tadeusz, *Okno na życie. Ludzie i bydłotka*, Pisma, t. XXIV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966;  
 Żeleński-Boy Tadeusz, *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*, Pisma, t. XXVIII, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 [wersja cyfrowa].



MAREK WASZKIEL

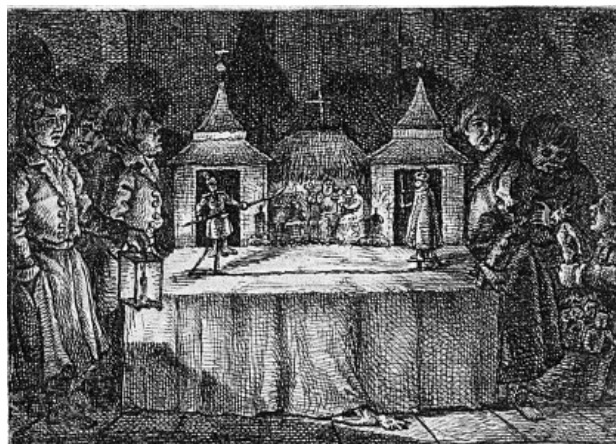
## Szopka

szopka [ ang. *nativity scene*, fr. *la crèche* ]

Szopka – niekiedy uzupełniana dodatkowym określeniem „kolędowa” czy „tradycyjna”, dla odróżnienia od późniejszego gatunku pokrewnego (szopka satyryczna) – to polski gatunek widowiska lalkowego związanego z ewangeliczną i ludową tradycją Bożego Narodzenia; jest to także nazwa scenki teatralnej, na której to widowisko jest odgrywane. Nazwa szopka upowszechniła się w XIX wieku. Pochodzi od wyrazu „szopa”, „stajenka”, którym tradycyjnie określano w Polsce miejsce narodzin Chrystusa w Betlejem (stajenka betlejemską). Wcześniejszą nazwą szopki były jasełka – od „jasała”, „żłobek”, w którym Maria, matka Jezusa, kołysała nowo narodzone dzieciątko.

Szopka przedstawia sceny narodzenia i adoracji Jezusa: glorię anielską, pokłon pasterzy, hołd Trzech Króli oraz całą galerię postaci różnych stanów, zawodów i grup etnicznych, które przybywają do stajenki, by uczcić Chrystusa tańcem i śpiewem, często wierszowanym krótkim tekstem, bądź mini-dialogiem, nieuporządkowanym fabularnie i nierzadko parodystycznym. Stała częścią szopki jest wątek króla Heroda, kończący się ścięciem tyrana i porwaniem go do piekła. Szopka ma luźną strukturę literacką, nawiązującą do konstrukcji utworów średniowiecznych, „nacechowanych moralitetową surowością oraz intermedyjną rubasznością i werwą” (Ryszard Wierzbowski). Najstarsze znane dziś teksty szopkowe pochodzą z połowy XIX wieku i wskazują na silną aktywność szopki w przyswajaniu i przetwarzaniu innych form literackich, od kolęd i pieśni ludowych do fragmentów literatury dramatycznej, uwzględniających także wątki narodowe i patriotyczne. Teksty szopkowe różnią się w doborze wątków i motywów w różnych regionach Polski.

Jako przenośna forma widowiska lalkowego szopka pojawiła się nie później niż w II połowie XVII stulecia (najstarsze skrzynki wertepu – ukraińskiej formy bożonarodzeniowej scenki lalkowej, według wielu opinii uważanej za pochodną względem szopki – datowane są na koniec XVI wieku). Udokumentowane XVIII-wieczne źródła wskazują, że szopka znana była wówczas jako: 1. widowisko domowe, urządzone i wykonywane przez



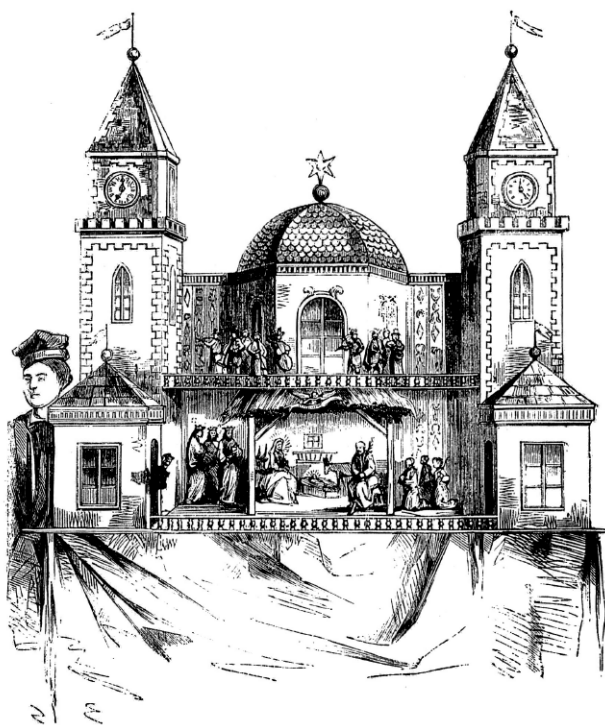
Kajetan Wincenty Kielisiński,  
*Chłopcy z szopką* [Szopka z Medyki], 1837.

domowników dla własnej przyjemności; 2. płatne widowisko, urządzone w domach prywatnych dla grona domowników i ich przyjaciół przez wyspecjalizowane zespoły szopkarzy; 3. widowisko publiczne, urządzone przez profesjonalistów dla szerokiej publiczności w specjalnie wynajętych salach.

Scena szopkowa mogła być jednokondygnacyjna, o kształcie mansjonowym, jak na najwcześniejszym znanym dziś wizerunku ikonograficznym (rycina Kajetana Wincentego Kielisińskiego z 1837 roku przedstawiająca budynek szopki z wysuniętym proscenium, na którym poruszano lalki prowadzone w rowku przebiegającym przez proscenium i łączącym dwie boczne wieże owego budynku, pomiędzy którymi znajduje się żłobek) lub wielokondygnacyjna, spopularyzowana głównie w II połowie XIX wieku w Krakowie, bogato zdobiona i oświetlona. Od najwcześniejszych czasów budynek szopki ozdobiony był wieżami, wzorowanymi na architekturze kościelnej. Lalki szopkowe („jasełka”, w XX wieku przyjął się termin „kukiełki”) to figurki z bezwładnymi członkami, osadzone na kiju, animowane od spodu.

Przedstawienia szopkowe organizowały wyspecjalizowane zespoły szopkarzy, początkowo wywodzący się z kręgów służby kościelnych, później spośród rzemieślników i robotników sezonowych. Szopkarze nie zajmowali się innymi formami teatru lalek, nie utożsamiali się z lalkarzami, a swoją działalność teatralną ograniczali wyłącznie do zwyczajowego terminu chodzenia z szopką, tj. okresu Bożego Narodzenia i karnawału.

Bracia Zygmunt i Leon Estreicherowie oraz Tadeusz Pustelnik podczas przedstawienia szopki, Kraków 1937. Źródło: NAC



Szopka krakowska, ryt. Henryk Kübler wg rys. Franciszka Kostrzewskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 135.



Najstarsza zachowana szopka krakowska wykonana przez Michała Ezenekiera (II poł. XIX wieku), zakupiona przez prof. Stanisława Estreichera, obecnie w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie.



Rycina Henryka Pilattiego, lata sześćdziesiąte XIX wieku.

W XX wieku tradycyjne przedstawienia szopkowe stopniowo zanikały, od lat 90. należą do rzadkości. Zastąpiły je początkowo: 1. rozpowszechnione zwłaszcza w I połowie XX wieku szopki satyryczne (zapoczątkowane w krakowskim kabarecie artystycznym „Zielony Balonik” w 1906 roku); później (po 1956 roku) 2. przedstawienia teatrów lalek dla dzieci, odwołujące się do tradycji szopkowej, wystawiane w okresie Bożego Narodzenia.

Współistnieją dziś dwie hipotezy badawcze na temat pochodzenia szopki. Pierwsza wiąże rodowód szopki ze



Szopka w kawiarni Jama Michalika w Krakowie (ok. 1910) – arena szopek satyrycznych kabaretu „Zielony Balonik”.



Lalka Jacka Symbolewskiego (karykatura Jacka Malczewskiego) z szopki „Zielonego Balonika”. Wyk. Ludwik Puget.  
Źródło: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

średniowiecznym misterium na Boże Narodzenie, zwanym – zapoczątkowanym w 1223 roku przez św. Franciszka z Asyżu – urządzania w kościołach procesji wierznych do symbolicznego miejsca narodzin Chrystusa i wpływem misteryjnej sceny teatralnej. Druga łączy pochodzenie szopki z architekturą przenośnego średniowiecznego ołtarza szafiastego (*retable*) i jego teatralną karierą na terenie całej Europy (od *tabernaculum* do *raree show*). Nie można wykluczyć wpływu obydwu tych tendencji na kształtowanie się szopki.

Faktem jest, że teatr lalek na ziemiach polskich rozwinął się znacznie wcześniej, niż wskazywałyby na to

najstarsze źródła dokumentujące istnienie szopki. Zatem nie jest prawdą, że szopka zapoczątkowała w Polsce teatr lalek, co do dziś jest dość popularną opinią, ale bez wątplenia szopka, obok ukraińskiego wertepu i białoruskiej betlejki, należą do najoryginalniejszych form europejskiej misteryjnej sceny lalkowej.

Tradycja budowania szopek (głównie wystawienniczych), znana pod nazwą szopki krakowskiej i związana z dorocznym krakowskim konkursem szopek (zapoczątkowanym w 1937 roku), w 2018 roku została wpisana na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO.

## Bibliografia

*Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego* (2022), red.

Karina Janik, Kraków: Muzeum Historyczna Miasta Krakowa;

Jurkowski Henryk (1978), *Z badań nad genezą szopki*, „Literatura Ludowa”, Wrocław 1978, nr 2, s. 23–36;

Jurkowski Henryk (1989), *Komunikat o stanie hipotezy*, „Biuletyn Teatr Lalek” 1989, nr 4, s. 22–23, POLUNIMA;

Szałapak Anna (2012), *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków: Muzeum Historyczna Miasta Krakowa;

Waszkiel Marek (2018), *Teatr lalek w dawnej Polsce* [rozdział Szopka],

Warszawa: Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie;

Wierzbowski Ryszard (1990), *O szopce. Studia i szkice*, wybór i oprac. Marek Waszkiel, s. 152 [tu na s. 132 obszerna bibliografia], Łódź: POLUNIMA.

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. © 0000-0001-5462-6218



U góry: wnętrze kawiarni Sztuka i Moda (SiM) w Warszawie.  
U dołu: właścicielka lokalu – Zofia Arciszewska. Źródło: NAC



## MAREK TELER, JANUSZ LEGOŃ

## Ścichapek

Ścichapek, także: Scichapek, Z Cicha Pęk, Klub Ścicha Pęk, Klub Scichapek – kabaret działający w warszawskiej kawiarni Sztuka i Moda (SiM) w latach 1938–1939.

Informacje na temat kabaretu Ścichapek pochodzą przede wszystkim z publikowanych w latach siedemdziesiątych XX wieku wspomnień jego członków i organizatorów, które niejednokrotnie są ze sobą sprzeczne. Na łamach przedwojennej prasy, przede wszystkim „Kuriera Warszawskiego”, ukazywały się jedynie krótkie ogłoszenia o środowych i sobotnich występach zespołu, niekiedy z nazwiskami artystów, którzy prezentowali się danego dnia przed publicznością.

Inicjatywa powołania kabaretu Ścichapek działającego w lokalu Sztuka i Moda (SiM) przy ul. Królewskiej 11 pojawiła się pod koniec 1937 roku. W artykule wspomnieniowym w tygodniku „Stolica” poeta i prozaik Ludwik Świeżawski twierdził, że założył go w porozumieniu z właścicielką SiM-u Zofią Arciszewską. „Miał to być improwizowany kabaret – poetów, humorystów, satyryków, przy współudziale aktorów i piosenkarzy. Występy miałyby odbywać się dwa razy w tygodniu, w środy i soboty” – wspominał. Opisał również, jak powstała nazwa kabaretu – jeden z jego kolegów zażartował na pierwszym zebraniu grupy: „Tak nagle z tego, ni z owego wymyśliłeś, ścichapek, ten kabaret. Nazwijmy ten kabaret właśnie «Ścichapek»” [Świeżawski, „Scichapek” w „SiM-ie”].



Ludwik Świeżawski.  
Źródło: NAC

Udział Świeżawskiego w powstawaniu Ścichapeka niesłusznie kwestionował poeta Józef Łobodowski w wspomnieniu opublikowanym w londyńskich „Wiadomościach”. Dołączył on do kabaretu po przyjeździe do Warszawy w 1938 i występował w nim przez sześć miesięcy. „Świeżawskiego nigdy tam nie spotkałem i w ogóle nigdy go nie oglądałem na oczy. Pani Zofia [Arciszewska], zagadnięta o to, oświadczyła mi, że nie wie, co za jeden” [Łobodowski, *Złota kaczką – złota kaczką...*]. Prawdopodobnie Ludwik Świeżawski odszedł z zespołu przed pojawieniem się w nim Łobodowskiego, choć utrzymywał, że był w Ścichapeku do samego końca (według biogramu w słowniku *Współcześni polscy pisarze...* w 1938 przestał pełnić funkcję kierownika literackiego grupy).



Józef Łobodowski.  
Źródło: NAC

Pierwszy anons w „Kurierze Warszawskim” z 3 marca 1938 zapraszał w imieniu „Klubu «Ścicha Pęk»” na wieczór poezji, piosenki, humoru i satyry w sobotę 5 marca. „Autorzy wykonawcami” – napisano zwięźle. Lista wykonawców pojawiła się nazajutrz w ogłoszeniu zapowiadającym tym razem „Klub «Scichapek»”. Znaleźli się na niej: właścicielka SiM-u Zofia Arciszewska; poeci, literaci i dziennikarze: Julian Babiński (?), Zdzisław Broncel, Henryk Dembiński, Tadeusz Juliusz Demczyk, Konstanty Ildefons Gałczyński, Światopełk Karpiński, Aleksander Maliszewski, Janusz Minkiewicz, Andrzej Nowicki, Stefan Otwinowski, Stanisław Pięta, Ludwik Świeżawski,



Autorzy i wykonawcy warszawskiej szopki politycznej (1936). Widoczni od lewej: Eugeniusz Solarski, Tadeusz Frenkiel, Zofia Godlewska, Henryk Ładosz (klęczy), Światopełk Karpiński i Jerzy Zaruba. Oprócz Solarskiego wszyscy będą występować w Ścichapęku. Źródło: NAC

Stefan Wiechecki (Wiech), Jerzy Zagórski, Karol Zbyszewski; plastycy: Henryk Nowina-Czerny, Jan Emil Mucharski, Jerzy Zaruba. W dniu premierowego występu (określanego jako „pierwsza próba jeneralna nowego klubu”) ukazała się w „Kurierze...” enigmatyczna notka, dająca pewne wyobrażenie o intencjach twórców:

Klub ten, grupujący młodych pieśniarzy i poetów polskich, powstaje w Simie. Oryginalną stroną programu jest zamiar wciągnięcia do występów i publiczności, aby stworzyć prawdziwie „cygańską” atmosferę [*Nowa Cyganeria artystyczna*].

Występy grupy cieszyły się sporą popularnością, na inauguracji kabaretu pojawił się między innymi Julian Tuwim z żoną. „Powodzenie przez dwa sezony zimowe nie tylko nie słabło, lecz powiększało się. Wszystkie stoliki w trzech salkach były zawsze szczelnie obsadzone” – pisał po latach Świeżawski.

W programie 16 marca 1938 oprócz „autorów i artystów” wystąpili: piosenkarka Anna Borey oraz aktorki Tadeusz Frenkiel i Janusz Strachocki. Zapowiedź programu 9 kwietnia 1938, połączonego z pokazem mody firmy Maison Gouissin-Cattley (kapelusze Klementyna Kozłowska), zwracała uwagę na udział Frenkla i Heleny Buczyńskiej,

Marii Chmurkowskiej oraz publicystki Romany Dalborowej. Z kolei występ 20 kwietnia reklamowano nazwiskami Chmurkowskiej, Frenkla, ale też Miry Grelichowskiej i A. K. Potockiej. Program prezentowany 23 kwietnia reklamowano udziałem Grelichowskiej, Zofii Godlewskiej i często występującego również w innych imprezach SiM-u aktora i konferansjera Henryka Ładosza. Rozstrzygnięto wówczas konkurs „na najlepszą przygodę”, nagrodami były: lampa, obraz Macieja Nehringa oraz... 3 metry jedwabiu na suknię. W zapowiedzi „wieczoru dyplomatycznego” 14 maja 1938 podkreślano, obok udziału „autorów i gości”, nazwiska aktorów: Chmurkowskiej i Kazimierza Rudzkiego oraz dziennikarzy: Romany Dalborowej i Singa Eltona (czyli Bronisława Stefanowskiego). Z kolei atrakcją programu prezentowanego 25 maja 1938 obok Dalborowej, Potockiej i Ładosza był popularny z audycji „Wesołej Lwowskiej Fali” Radca Strońć, czyli Wilhelm Korabiowski.

Przez półtora roku istnienia Ścichapęka w kabarecie występowało wielu aktorów i ludzi pióra. Oprócz już wymienionych znaleźli się w tym gronie m.in. pisarze: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Jerzy Waldorff, Józef Czechowicz, Witold Zechenter oraz aktorki: Bronisław Dardziński, Władysław Fabisiak, Janina Poraska, znana z Wesołej Lwowskiej Fali Ewa Stojowska.



Maria Chmurkowska w latach trzydziestych XX wieku.  
Źródło: NAC

Konstanty Ildefons Gałczyński był związany z działalnością grupy jedynie przez pierwszych kilka miesięcy. Według Józefa Łobodowskiego odszedł z kabaretu, ponieważ „simowskie honoraria mu nie wystarczały”, a w jego ślady poszła znaczna część pierwotnego składu. Łobodowski dodawał:



Gałczyński, rys. Jerzy Srokowski, „Prosto z Mostu” 1938, nr 18–19.

Z młodych poetów, którzy byli współzałożycielami kabaretu „Ścicha pęk” [!], po kilku miesiącach nikogo nie zostało. Prawie wszyscy brali przed odejściem jakieś zaliczki i znikali „w sinej dali” – bezpowrotnie.

Zofia Arciszewska powierzyła więc Łobodowskiemu funkcję „komornika”, lecz

ani Konstanty Ildefons Gałczyński, ani Światopełk Karpiński nie dali się na egzekucję pobranych zaliczek namówić [Łobodowski, dz. cyt.].

Konferansjerem w Ścichapęku był aktor i recytator Henryk Ładosz (czasami zastępował go Kazimierz Rudzki), o którym Świeżawski pisał po latach:

Okazał się znakomitym konferansjerem, nadawał ton każdemu programowi. Zaczynała go i kończyła programowa piosenka, którą śpiewała cała publiczność. Naprzód moja przez wiele wieczorów, następna Gałczyńskiego [Świeżawski, dz. cyt.].

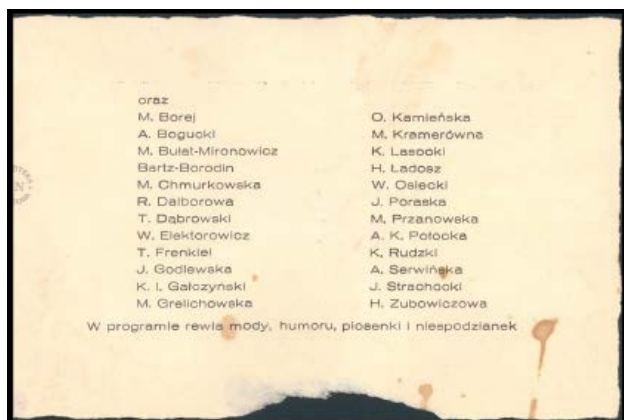
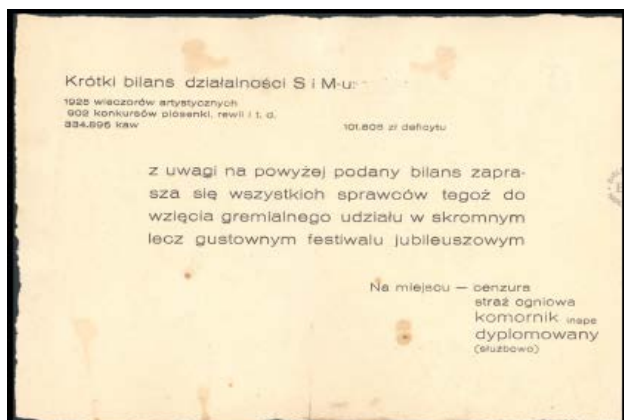


Wiktor Osiecki. Źródło: bibliotekapiosenki.pl

Akompaniował artystom pianista i kompozytor Wiktor Osiecki, ojciec poetki i autorki tekstów piosenek Agnieszki Osieckiej. Często występował też młody satyryk Włodzimierz Łukasik, stąd pojawił się dowcip: „«W tym SiM-ie wszyscy występujący są na literę Ł». «Jak to?». «No, proszę – Ładosz, Łukasik, Łobodowski, Łosiecki...»” [Łobodowski, dz. cyt.].

Zapewne ze względu na improwizowany charakter kabaretu na łamach prasy nie informowano o tytułach wystawianych utworów. Józef Łobodowski określał po latach program Ścichapęka jako „coś w rodzaju kombinowanego kabaretu artystycznego: recytacje, satyra, śpiew”. Przypuszcza się, że to właśnie na potrzeby tego kabaretu poeta Józef Czechowicz napisał kabaretową groteskę *Szczęście w nieszczęściu* oraz moralitet *Niegodzien i godni*. W drugim z wymienionych utworów wprowadził jedynie symboliczne rekwizyty, mając na uwadze skromne możliwości kawiarnianej sceny. Ludwik Świeżawski tak zapamiętał z kolei zabawny występ poety Stanisława Piętaka:

Jednego razu [...] mówił na pamięć swój wiersz, naraz przerwał i przeprosił publiczność, że zapomniał jak dalej. Młody chłopiec bardzo ujął publiczność swoją naiwnością. Tylko



Zaproszenie na jubileusz pięciolecia SiM-u.  
Ze zbiorów BN.

u nas, przy stoliku „za kulisami” jeden z kolegów zdradził, że Piętaś już na jednym wieczorze w tym samym miejscu przebrał wiersz i podobnie powiedział, a teraz tylko powtórzył swój kokieteryjny *trick* [Świeżawski, dz. cyt.].

Nie jest do końca jasne, o którym kabarecie myślał Jerzy Waldorff, kiedy w książce *Czarne owce dla Apolla* napisał, że Konstanty Ildefons Gałczyński deklamował w nim poemat *Inge Bartsch*, a w jego powołaniu miał Zofii Arciszewskiej pomagać redaktor naczelny „Prosto z Mostu” Stanisław Piasecki. Sam Waldorff miał w nim prezentować satyrę na Akademię Literatury, otwierającą kabaretowe występy artystów. Pisarz i publicysta twierdził, że był to kabaret Chórpiór, lecz w artykułach prasowych i wspomnieniach członków tej grupy nie pada jego nazwisko. Zarówno on, jak i Gałczyński byli natomiast członkami kabaretu Ścichapęka, więc zapewne ową grupę miał na myśli. Nazwisko Gałczyńskiego znajdujemy już w anonsie pierwszego występu, Waldorffa – w zapowiedzi programu prezentowanego 9 marca 1938. Recytacja *Inge Bartsch* mogła zresztą odbyć się w SiM-ie niezależnie od występów kabaretowych – z anonsów w „Kurierze Warszawskim” wynika, że Gałczyński miał tam kilka indywidualnych wieczorów autorskich. Z kolei Zofia Arciszewska nie miała nic wspólnego z powstaniem działającego od stycznia 1939 kabaretu Chórpiór, który występował początkowo w kawiarni „Przez dziurkę od klucza”, a w SiM pojawił się dopiero po pożarze macierzystego lokalu.

Czy Piasecki doradzał Arciszewskiej przy powstaniu Ścichapęka? Niewykluczone, miał dobrą orientację na rynku młodej literatury i choć profil polityczny tego kabaretu był o wiele bardziej otwarty niż łamy „Prosto z Mostu” – spora grupa autorów pisywała w tygodniku Piaseckiego (Gałczyński, Zbyszewski, Piętaś, Waldorff). Inni jednak sytuowali się w centrum lub po lewej stronie sceny politycznej (Łobodowski, Karpiński, Dembiński, Dobrowolski). O wiele bliżej do Piaseckiego i profilu jego pisma było zespołowi kabaretu Chórpiór, intensywnie promowanego na łamach oenerowskiego dziennika „ABC”.

Zauważmy, że Waldorff ze środowiskiem Piaseckiego zerwał jesienią 1938 roku (wraz z Jerzym Andrzejewskim, Bolesławem Micińskim i Karolem Irzykowskim) po atakach prasowych (m.in. Zbyszewskiego i Gałczyńskiego) na pisarzy, którzy złożyli ofiarę na pomoc Żydom z polskim obywatelstwem wypędzonym z III Rzeszy i przebywającym w Zbąszyniu – więc choćby z tego powodu nie mieścił się w zdecydowanie antyżydowskim Chórpiórze.

Wydaje się więc, że spoiwem Ścichapęka były bardziej kwestie pokoleniowe niż ideowe, choć w programach często pojawiały się utwory nawiązujące do wydarzeń politycznych – jak pisał Łobodowski – „nie nadające się do żadnego innego kabaretu, nie mówiąc już o druku”. Owe akcenty polityczne stały się szczególnie wyraźne w sezonie 1938/1939. Po zajęciu Zaolzia przez polskie wojsko w październiku 1938 roku Józef

Łobodowski napisał wiersz, w którym radość z wydarzenia równoważył mocny akcent antyniemiecki:

A przecież, gdy most na Olzie polski przekraczał generał,  
na zachodzie, na ziemi czeskiej każda truchłała dusza,  
i już się ciężka chmura nad nami zbiera,  
gdy w Teutoburskim Lesie znów zagrzmiął  
róg Arminiusza.

Więc, gdy na Złotą Prahę zważyło się czarne nieszczęście  
i teutońskie kroki grzmiały na słowiańskich drogach,  
niech żaden głaz nienawiści z polskiej ściśniętej pięści  
nie polecą w żałobną stronę wczorajszego  
przeciwnika i wroga!

W grudniu 1938 roku Łukasik zamieścił z kolei w swoim utworze treści, które – jak wspominał Łobodowski – „paru obecnych oficerów (przyszli w cywilnych ubraniach) uznało za obraźliwe dla armii” i „w połowie wygłaszanego tekstu [...] zaprotestowali”, wprawiając występującego satyryka w konsternację. Autor wspomnienia o Ścichapęku dodawał:

Przykrą sytuację uratował Kazimierz Rudzki, wyciągnął na estradę Marysię Chmurkowską i ta szybko rozładowała atmosferę. To było zajście wyjątkowe. Na ogół mieliśmy bardzo kulturalną publiczność, odznaczającą się dużym

poczuciem humoru i wyrozumiałym liberalizmem [Łobodowski, dz. cyt.].

Według wspomnień Zofii Arciszewskiej Ścichapęk zakończył działalność w kwietniu 1939 roku, lecz jeszcze 8 maja 1939 na łamach „Kuriera Warszawskiego” zapraszano na jego występ 10 maja z Janiną Poraską i Władysławem Fabisiakiem jako gwiazdami wieczoru. Do zamknięcia kabaretu miał się przyczynić popis Henryka Ładosza, który ucharakteryzowany na Adolfa Hitlera, stojąc na drabinie przed mapą Europy z pędzlem w ręku, zaśpiewał utwór:

Jestem malarz, jakich nie ma,  
i basta,  
a gdy zechcę zamalować  
Europy miasta,  
to potrafię, ja jeden...

Zofia Arciszewska została wówczas wezwana na rozmowę przez Komendę Miasta i Ministerstwo Spraw Zagranicznych i poproszona o przerwanie występów kabaretu. „Zrozumiałam i zgodziłam się, że treść piosenek i wierszy satyrycznych będzie uzgadniana z Komendą Miasta” – wspominała spotkanie z urzędnikami. Ścichapęk nie wrócił już jednak ze swoim programem, ponieważ „zaczęły się słoneczne dni majowe i publiczność przeniosła się do ogrodu”.

## Bibliografia

Arciszewska Zofia, *Po obu stronach oceanu. Wspomnienia*, Londyn 1976;

Borowiec Piotr, *Ludwik Świeżawski*, hasło [w:] *Polski Słownik*

*Biograficzny. Świerczewski Eugeniusz – Świącicki Wojciech* t. 51/3, z. 210, s. 398–400;

Ignaczak Lidia, „*Na przyczepkę*”, czyli *Konstantego Ildefonsa*

*Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, [w:] *Jak literat z literatem. Słowem i czynem, na tak i na nie*, red. Wiesław Pusz, Łódź 2012, s. 157–210;

*Kto jest kim w Polsce. Informator biograficzny*, red. Lidia Becela,

Warszawa 1989;

Łobodowski Józef, *Złota kaczka – złota kaczka...*, „*Wiadomości*” 1977,

nr 10, [<https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/2038/edition/2388/content?>];

Marczak-Oborski Stanisław (1984), *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie*

*ośrodki*, Warszawa 1984, [[wersja cyfrowa](#)];

*Nowa Cyganeria artystyczna*, „*Kurier Warszawski*” z 3 marca 1938 (nr 63,

wiecz.)

Pasterska Jolanta, *Arciszewska Zofia Jadwiga [primo voto Raczyńska]*

(1896–1988), [online], Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989, <https://polskiepisarkiemigracyjne.pl/Arciszewska-Zofia.html>;

Stępień Tomasz, *Gałczyński i media*, Katowice 2005;

Świeżawski Ludwik, „*Scichapęk*” w „*SiM-ie*”, „*Stolica*” 1974, nr 40, [[wersja cyfrowa](#)];

[Tyszkiewicz Barbara], *Świeżawski Ludwik*, hasło [w:] *Współcześni polscy*

*pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. T. 8, Ste-V*, oprac. zespół pod red. Jadwigi Czachowskiej i Alicji Szałagan, Warszawa 2003;

Waldorff Jerzy, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków 1984;

Zięba Józef, *Twórczość dramatyczna Józefa Czechowicza*, [w:]

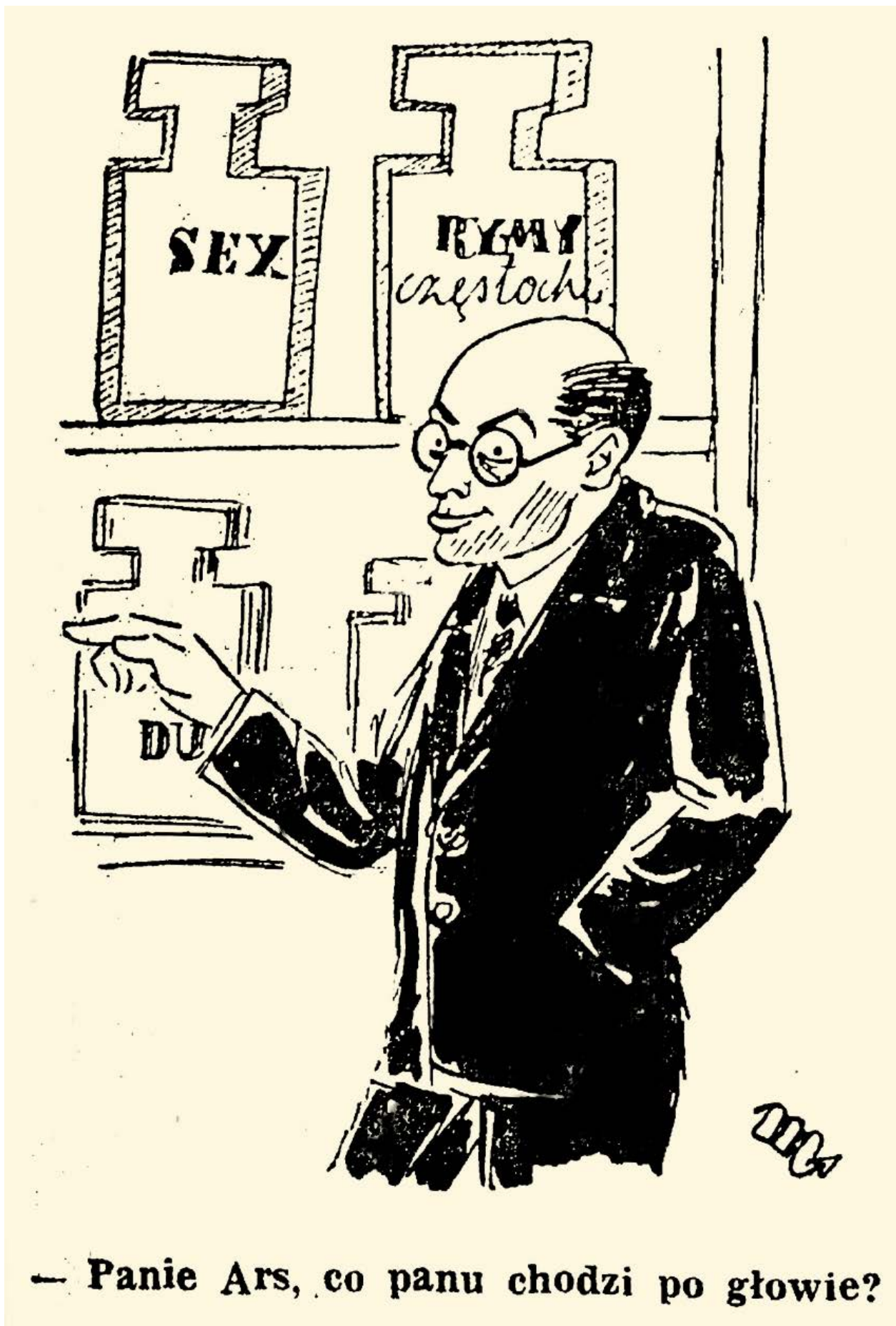
*O teatrze i dramacie. Studia, przyczynki, materiały*, red. Edward Krasieński, s. 295–305, Wrocław 1989;

„*Kurier Warszawski*” (wydanie wieczorne) 1938, nr 61, 62, 63, 66, 73, 87,

89, 93, 98, 106, 109, 112, 115, 116, 119, 122, 126, 130, 140, 142, 286; 1939, nr 77, 114, 126;

MAREK TELER – dziennikarz, popularyzator historii, bloger. Absolwent Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii UW, obecnie pracownik Archiwum Państwowego w Warszawie. Interesuje się historią kobiet, genealogią oraz artystami II Rzeczypospolitej. Autor m.in. książek: *Zapomniani artyści II Rzeczypospolitej*, *Zagadka Iny Benity. AK-torzcy kontra kolaboranci*, *Upadły amant. Historia Igo Syma*, *Witold Conti. Każdemu wolno kochać*.

JANUSZ LEGOŃ – absolwent teatrologii na UJ. Teatrolog i praktyk teatru, publicysta. Od 2015 redaktor ETP.



Ilustracja do artykułu o programie Chórpióra Pan East i pan Ars tworzą polską rewię, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7.

MAREK TELER

## Chórpiór

**Chórpiór, Chór Piór** – kabaret działający w warszawskich lokalach rozrywkowych w 1939 roku.

Kabaret Chórpiór został założony w styczniu 1939 roku przez grupę młodych satyryków składającą się przede wszystkim z dziennikarzy i studentów dziennikarstwa. Według popierającej go prasy o profilu narodowym, m.in. „ABC”, miał stanowić przeciwwagę dla rewii tworzonych przez twórców żydowskiego pochodzenia – „najwłaściwszą drogę walki z zażydźiałą rewią” [Kotwicz, *Za kulisami „polskiej rewii”*].

Początkowo Chórpiór działał w kawiarni „Przez dziurkę od klucza” przy ul. Krakowskie Przedmieście 8. W skład grupy wchodził między innymi dziennikarz „ABC” i „Kroniki Polski i Świata” Zygmunt Ipohorski-Lenkiewicz, grafik i karykaturzysta Sławomir Szpakowski jako konferansjer, muzyk Jan Krzysztof Markowski jako kierownik muzyczny oraz studentka Wyższej Szkoły Dziennikarskiej w Warszawie Beata Kelles-Krauze, późniejsza śpiewaczka i tancerka Beata Artemska. Wstęp na występy kabaretu był bezpłatny.

W lutym 1939 na łamach „Kroniki Polski i Świata” ukazał się obszerny artykuł, w którym opisano najważniejszych członków zespołu. O Szpakowskim pisano, że „ma tupet trzech Radwanów, bezpośrednio i swobodę cygana-malarza, którzy wszędzie czuje się jak we własnej pracowni i na «ty» jest z Losem”. Beatę Kelles-Krauze przedstawiono z kolei jako „wesołą jak szpak, młodziutką dziennikarkę”, która „jest już gotową gwiazdą, wobec której błędą przereklamowane wampy music-hallowe” [el.-ce, *Polski kabaret w Warszawie*].

Pierwszy program grupy pod tytułem *Pan Łast i pan Ars tworzą polską rewię* miał premierę 29 stycznia 1939 i był poświęcony „parodii tzw. «polskiej» rewii”. Na łamach „ABC” dziennikarz o pseudonimie Zb. Kotwicz pisał: „Chórpiór występuje zespołowo, dlatego trudno zorientować się, kto jest autorem, kto malarzem, kto kompozytorem. Aktorów w tym miłym towarzystwie nie ma, ale Chórpiór daje sobie radę doskonale i bez nich”. W ramach debiutanckiego popisu grupy zaangażowano do zabawy publiczność – odbył się konkurs na najlepszy slogan propagujący nowy kabaret. Nagrodę główną, czyli pejzaż pędzla jednego z twórców Chórpióra, otrzymał autor sloganu „Wszyscy murem za Chórpiórem”. Pozostałe slogany konkursowe miały w większości jawnie antysemicki charakter: „Chórpiór bawi, Chórpiór

krzepi, zbraknie żydów – będzie lepiej” czy „Kaźda nie-polska bzdura, dostanie od Chórpióra” [Kotwicz, *Za kulisami „polskiej rewii”*]. Możliwe, że cytowany tekst był formą autoreklamy – Kotwicz to herb Ipohorskich, a w czasie okupacji Zygmunt Ipohorski-Lenkiewicz użył pseudonimu Andrzej Kotwicz, gdy wstępował do Armii Krajowej.

Tydzień po premierze Chórpiór ogłosił konkurs na projekt godła kabaretu w formie rysunku lub opisu, w którym nagrodą dla zwycięzcy był portret namalowany przez Sławomira Szpakowskiego, a nagrodami pocieszenia – książki i akwarele.

W pierwszych dniach marca 1939 na łamach mocno wspierającego linię programową kabaretu dziennika „ABC” ukazała się obszerna relacja z występu grupy, w której zacytowany został jej swego rodzaju manifest programowy ogłoszony przed rozpoczęciem spektaklu:

Chórpiór to wcale nie taki kabaret, jakie to dawnymi czasy bywały, [...] to kabaret, który walczy. Walczy z bzdurą wyświechtanego kiczu rewiowego, walczy z banałem polskiego filmu, ze szmoncesowatą piosenką, ze szkodliwymi instytucjami – w ogóle z kim on nie walczy? A walczy bronią groźną – bo śmiechem. Ośmiesza to, co jest złe, brudne, obce duchowi polskiemu. Ośmiesza, a więc zabija.

W relacji tej wspomniano również, jakiego rodzaju treści były prezentowane przez grupę i jak odbierała je publiczność:

Piosenki bez cikliwego sentymentu, bez łez i namiętności, bezpretensjonalne, humorystyczne wierszyki w wykonaniu autorów, przyjmowane są gorętszymi brawami niż renomowane sławy aktorskie ze szmoncesowatymi bzdurami warszawskich rewii. Pogodny humor, uśmiech, radość życia w piosence, wierszu, monologu – to właśnie to, czego Warszawie brakowało [*Walczący śmiechem kabaret*].

Więcej na temat fabuły rewii, której tytuł nawiązywał do poety i librecisty Andrzeja Własta oraz kompozytora Henryka Warsa, napisano w artykule opublikowanym na łamach „Kroniki Polski i Świata”. Warto przytoczyć fragment tego opisu obrazującego antysemicki charakter programu Chórpióra:

Magik-Szpak [w tej roli Szpakowski – przyp. M.T.] porusza się, wielki jak żaglowiec, w rozwiewającym się chałacie



Beata Artemska (Kelles-Krauze), lata powojenne.  
Fot. Edward Hartwig / ze zbiorów NAC



Jan Krzysztof Markowski.  
Ze zbiorów NAC



**„Cała Jewropa zobaczyć musi to...!!**

„Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7.

malarskim, z wiechciem w jednym ręku, pudłem pełnym szminek w drugim. Pod prześcieradłem leży jakiś nieboszczyk, skulony jak ofiara zbrodni. Tylko łeb wyłazi z czarnym łukiem brwi i jednym białym policzkiem. Zaraz z niego zrobią Łasta, zdetronizowanego „króla kabaretu”. Uroczą Beata, dziewczę polskie o gwiazdzistym spojrzeniu i cwanim uśmiechu, zamieni się w rewiową rozfikaną divę, która będzie parodiować warszawskie nagistki, śpiewające nie tyle gardłem, co nóżkami.

Autor relacji nie krył swojego zachwytu kabaretem, pisząc o zespole:

Urok Chórpiórów polega przede wszystkim na tym, że zespół młodych entuzjastów bez grosza przy duszy, ale z ogromnym kapitałem humoru i radości życia, wierzy w siebie, no i w publiczność warszawską. Powiedzieli sobie, że stać nas na prawdziwie artystyczny polski kabaret i rzucają się z motyką na papierowe słońce szablonowych music-hallów, operujących utartymi międzynarodowymi sloganami [el.-ce, *Polski kabaret w Warszawie*].

Członkowie Chórpióra występowali przede wszystkim w kawiarni „Przez dziurkę od klucza”, choć zdarzały im się również gościnne występy na rozmaitych wydarzeniach kulturalnych stolicy, między innymi na balu w Akademii Sztuk Pięknych 18 lutego 1939.



26 lutego 1939 odbyła się kolejna premiera Chórpióra „Polski” film *na cenzurowanym*, w której grupa wzięła z kolei na warsztat „polskość” kinematografii. Był to ostatni program pokazywany w kawiarni „Przez dziurkę od klucza”. Rankiem 6 marca doszło bowiem do pożaru lokalu, w wyniku którego spłonęły kostiumy, dekoracje i rekwizyty teatralne o łącznej wartości 1000 złotych. Chórpiór przeniósł się wówczas do lokalu Sztuka i Moda (SiM) przy ul. Królewskiej 11, gdzie już 10 marca prezentował nawiązującą do dramatycznych wydarzeń rewię *Niedopałki Chórpióra*. W drugiej połowie marca 1939 artyści wyruszyli w tournée po Polsce z występami w Zakopanem, Katowicach, Krakowie i Poznaniu, a po powrocie zaprezentowali kolejny program o nazwie *Czerwone czy czarne*. 18 maja 1939 zespół uświetnił z kolei swoim występem sześćdziesiąte lokalu Sztuka i Moda.

Historyk i dziennikarz Marian Kamil Dziewanowski wspominał w artykule opublikowanym na łamach emigracyjnego „Dziennika Związkowego” w 1973 roku (zamieszczonym następnie w książce *Jedno życie to za mało*), że 13 sierpnia 1939 Chórpiór występował w Instytucie Propagandy Sztuki przy ul. Królewskiej 13 z programem *Wszyscy murem za Chórpiórem*, w którym pojawiły się piosenki *Bluzeczka zamszowa* i *Wojsko kolorowe* Jana Krzysztofa Markowskiego oraz *Serce w plecaku* Michała Zielińskiego. Jeden z autorów zaintonował wówczas w związku z wyjazdem Dziewanowskiego do 3. Pułku Szwoleżerów Mazowieckich w Suwałkach powstałą w 1926 pieśń ze słowami Włodzimierza Gilewskiego:

Więc pijmy wino szwoleżerowie,  
Niech troski zginą w rozbitym szkle.  
Gdy nas nie będzie, nikt się nie dowie,  
Czy dobrze było nam, czy źle...

Biorąc po uwagę antysemicką tendencję Chórpióra, na ironię zakrawa fakt, że melodia tej pieśni została zapożyczona z utworu *Kaddisch (Der jüdische Soldat)*, którego kompozytorem był Austriak Otto Stransky, a słowa napisał Kurt Robitschek; co więcej, w 1930 opracowana przez Juliana Tuwima wersja tej piosenki w wykonaniu Chóru Dana znalazła się w programie rewii *Myszy bez kota* w teatrze Qui Pro Quo.

## Bibliografia

Dziewanowski Marian Kamil, *Jedno życie to za mało. Kartki z pamiętnika niepoprawnego optymisty*, Toruń 1994;  
el.-ce., *Polski kabaret w Warszawie*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7  
Ignaczak Lidia, „Na przyczepkę”, czyli *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, [w:] *Jak literat z literatem. Słowem i czynem, na tak i na nie*, red. Wiesław Pusz, Łódź 2012;  
Kotwicz Zb., *Za kulisami „polskiej rewii”. Udany debiut kabaretu „Chórpiór”*, „ABC – Nowiny Codzienne” z 1 lutego 1939 (nr 32);  
Lerski Tomasz, *Syrena Record – pierwsza polska wytwórnia fonograficzna*, New York – Warszawa 2004;



**W braku personelu technicznego konferencier ściąga kurtynę**

„Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7.

Był to zapewne jeden z ostatnich występów Chórpióra, ponieważ na łamach prasy i we wspomnieniach artystów brak wiadomości o jakichkolwiek kolejnych programach kabaretu.

Jerzy Waldorff w książce *Czarne owce dla Apolla* napisał, że w kabarcie Chórpiór Konstanty Ildefons Gałczyński deklamował poemat *Inge Bartsch*, a do grona jego członków należeli m.in. dziennikarz Stanisław Piasecki (redaktor naczelny tygodnika „Prosto z Mostu”, a wcześniej dodatku literackiego dziennika „ABC” pod tym tytułem) i aktor Tadeusz Frenkiel, a sam Waldorff miał w nim prezentować satyrę na Akademię Literatury, otwierającą kabaretowe występy artystów. To prawdopodobnie omyłka. W artykułach prasowych i wspomnieniach członków tej grupy nie ma wzmianki o udziale w niej Waldorffa. Zarówno on, jak i Gałczyński i Frenkiel uczestniczyli w występach kabaretu Ścichapęk, działającego w kawiarni SiM od 1938 roku.

Panek Waław, *Kariery i legendy. Szkice o artystach polskiej sceny muzycznej. Zbiór 1*, Warszawa 1987;

Waldorff Jerzy, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków 1984;

Walczący śmiechem kabaret wypływa na szerokie wody, „ABC – Nowiny Codzienne” z 3 marca 1939 (nr 64)

„ABC” 1939, nr 32, 40, 46, 64, 69, 72, 78, 117, 138;

„Dobry Wieczór! Kurier Czerwony” 1939, nr 65;

„Dziennik Związkowy” 1973, nr 95;

„Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7;

„Kurier Warszawski” 1939, nr 135.



Regina Kowalewska. Fot. Tadeusz Kaźmierski / zbiory IT

## PIOTR DZIEWOŃSKI

# Regina Kowalewska

### Regina Kowalewska

ur. 21 lipca 1909, Warszawa – zm. 14 sierpnia 1999, Londyn  
z domu Orzech; reżyserka, dyrektorka teatru

W szkolnym przedstawieniu właściwie pomyslanym jest miejsce dla każdego ucznia: śmiałego i nieśmiałego, z głosem pięknym i bez głosu, tańczącego i niezdary, takiego, któremu robota w rękę się pali, i takiego, który umie tylko na dany znak pociągnąć za sznurek nieskomplikowaną kurtynę. Każde dziecko potrafi coś zrobić w szkolnym przedstawieniu, tylko trzeba je właściwie ustawić. [...] wartość wychowawcza teatru szkolnego leży nie w jego efekcie końcowym – samym przedstawieniu, ale w całym okresie przygotowawczym. [...] Samo przedstawienie jest tylko uwieńczeniem dzieła i zachętą do prac dalszych. Najważniejsze jest to, czego nauczyły się w czasie prób. [...] Wierzę, że teatr dla dzieci jest potrzebny tak, jak potrzebny jest różny zupełnie teatr dziecięcy. Nie wykluczają się one wzajemnie, przeciwnie, wspierają. I nie jest przypadkiem, że dzieci tych szkół, w których jest dobrze postawiony teatr szkolny, chętniej i liczniej przychodzą do zawodowego teatru dla dzieci, gdzie są jedynie widzami<sup>1</sup>.

Tak Regina Kowalewska opisywała ideę teatru, który chciała zorganizować po II wojnie światowej dla dzieci polskich imigrantów w Wielkiej Brytanii.

Przyszła na świat w niezbyt zamożnej rodzinie.

Matka zmarła wcześniej, a ojciec nie miał szczęścia do interesów. Wychowała ją starsza siostra, która była dla niej wzorem i ideałem. [...] Od dziecka przywykła do ograniczania swoich potrzeb osobistych. Nie pragnęła strojów, nie używała kosmetyków. Te rzeczy mogły dla niej nie istnieć, zawsze jednak nosiła białe kołnierzyki, by wyglądać czysto i schludnie<sup>2</sup>.

Największy wpływ na wybór i kierunek jej drogi zawodowej miał Lucjusz Komarnicki<sup>3</sup>, dyrektor Gimnazjum Janiny Świąteckiej przy ulicy Świętojerskiej 18 w Warszawie, do którego chodziła, reformator, twórca idei nowoczesnego teatru szkolnego. W swojej najważniejszej pracy pisał:

„Teatr szkolny” nie może być małpowaniem teatru zawodowego, nie może się opierać na repertuarze teatrów „prawdziwych”, ani tym bardziej na repertuarze tak zwanych „sztuk dzieciennych”, które są tylko nieudolnym przedrzeźnianiem sztuk „dla dorosłych”. Teatr szkolny, aby mógł spełniać

funkcję pedagogiczną uczciwie, musi wytworzyć swoją specyficzną atmosferę, różną zgoła od atmosfery, panującej w teatrze zawodowym. W tej specyficznej atmosferze znajdzie podniecie, zaczerpnie siłę, na niej ugruntuje swe znaczenie wychowawcze. Co jest przede wszystkim między nimi wspólnego, to to, że teatr szkolny tak jak teatr zawodowy – nie jest instytucją praktycznej moralności, pokazującą na przykładzie szpetność wad a piękno cnót, ale instytucją, poświęconą poezji i uskrzydlającą naszą fantazję. I jeżeli od teatru zawodowego dopominamy się budzenia twórczej fantazji w nas, to w większej jeszcze mierze wymaganie to stawiać należałoby teatrowi szkolnemu. Romain Rolland każe unikać w teatrze pedagogii moralizującej, jak również bezdusznego dyletantyzmu, pragnącego tylko zabawiać. Teatr – zdaniem jego – jest źródłem radości i energii duchowej i powinien służyć sprawie rozwoju duchowego człowieka. Teatr szkolny po swojemu musi podjąć również to zadanie. „Po swojemu” – gdyż powinien pozostać odrębną instytucją, posiadającą własny repertuar, własny styl gry i oprawę sceniczną<sup>4</sup>.

Prace Komarnickiego ukazały Kowalewskiej „nowy świat Prawdy Artystycznej, nie zakłamaney modnymi i przemijającymi nowinkami pseudoartystycznymi. Służbie tej Prawdy poświęciłam swoją działalność artystyczną, bez względu na warunki, w jakich przyszło mi działać w następnych latach”<sup>5</sup>. Komarnicki kształtował smak artystyczny, imponował przełamywaniem schematycznej rutyny nauczania, sięgał do folkloru.

Budynek gimnazjum znajdował się w pobliżu ulicy Daniłowiczowskiej, przy której mieścił się Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Kowalewska wymykała się wielokrotnie, aby podziwiać inscenizację *Nie-Boskiej komedii* swojego kolejnego mistrza – Leona Schillera (1926)<sup>6</sup>.

Studiowała filologię polską na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie poznała Janusza Kowalewskiego, przyszłego męża<sup>7</sup>. Jej praca magisterska nosiła tytuł *Dramatyczność pieśni ludowych*.

Za namową Leona Schillera w 1936 roku złożyła papiery na Wydział Reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Podczas rozmowy wstępnej wyznała, że marzy o stworzeniu zawodowego teatru dla dzieci. Schiller odpowiedział: „My pani powiemy wszystko, co wiemy o teatrze, a pani nam powie, jak powinien ten teatr dla dzieci wyglądać”. Znalazła się na jednym roku między innymi z Kazimierzem Rudzkiem i Erwinem Axerem,



Dyplom reżyserski Reginy Kowalewskiej – *Dwanaście miesięcy*, Teatr Kameralny Domu Żołnierza, Warszawa, prem. 7 marca 1947. Ze zbiorów IT

a okres studiów wspominała jako wspaniałą szkołę praktyki. Zainspirowana nowoczesnym, naukowym podejściem do psychologii chciała wykorzystać teatr jako instrument do wychowania młodego pokolenia na mądrych i wartościowych obywateli<sup>8</sup>.

W tym czasie odbyła cztery asystentury reżyserskie w teatrach miejskich w Warszawie. U Zbigniewa Ziemińskiego<sup>9</sup> w Teatrze Małym, przy realizacji sztuki Marcela Acharda *Domino* (prem. 2 lutego 1938), u Aleksandra Zelwerowicza [miejsce, tytuł sztuki i data premiery nieznane – P.D.], u Antoniego Cwojdziańskiego w Teatrze Nowym, przy pracy nad inscenizacją sztuki Jerzego Zawieyskiego *Prawdziwe życie Anny* (prem. 9 czerwca 1939) oraz u Leona Schillera przy ostatniej premierze Teatru Letniego – wodewilu według Nestroya *Serce w rozterce, czyli Ślusarz Widmo* (1 września 1939)<sup>10</sup>.

Wybuch wojny przyniósł wieloletnie rozstanie z mężem. Wywieziona w głąb ZSRR Kowalewska przez pięć lat głoduje na stepach Kazachstanu<sup>11</sup>. Tam poznaje Natalię Satz, inicjatorkę pierwszego

moskiewskiego teatru dla dzieci – Teatru Dziecięcego Rady Moskiewskiej, późniejszą dyrektorkę i kierowniczkę artystyczną Moskiewskiego Teatru dla Dzieci (Centralnego Teatru Dziecięcego)<sup>12</sup>, co nie pozostało bez wpływu na jej późniejsze zaangażowanie w pracę teatralną z dziećmi.

Po powrocie do kraju zamieszkała w Łodzi, gdzie kontynuowała studia reżyserskie w tymczasowej siedzibie

Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Schiller zaakceptował jej propozycję pracy dyplomowej, którą miała być adaptacja bajki *Dwanaście miesięcy* radzieckiego autora literatury dziecięcej Samuela Marszaka. Spektakl dla miejscowych szkół miał premierę 7 marca 1947 na scenie Teatru Kameralnego Domu Żołnierza i dzięki niemu Kowalewska otrzymała dyplom reżysera teatrów niezawodowych. *Dwanaście miesięcy* było pierwszym, przełomowym w historii warsztatów reżyserskich, spektaklem dyplomowym dla dzieci<sup>13</sup>. Grane przez wiele tygodni okazało się niespodziewanym sukcesem. W spektaklu wystąpił

się zpowrotem. Jest to schemat procesu psychicznego, obcego dziecku. Jeżeli dziecko w 3-cim roku życia łamie zabawki, to nie znaczy, że w piętnastym będzie wlamywał.

W imię czego zakazuje się dzieciom prawa do bajki? W imię realizmu. Ale realizm bywa bardzo różny. „Jest realizm Backona, Gogola, Mendelejewa, Repina, i tęponosy, zatechły realizm straganiarzy i kołtuństwa”. Jeżeli bajka zagraża takiemu straganiarzsko-utilitytnemu realizmowi, — tym lepiej. Twórzmy bajki mądre! Jeżeli zabierzemy dzieciom bajek wielkich poetów, one skompensują sobie tę stratę własną samorodną bajką, bo dziecko zawsze obroni swoje przyrodzone prawo do bajki. Wszystkie próby odebrania dziecku bajki kończą się tym, że ono samo staje się baśniarzem, kryjąc się ze swoją bajką przed jej wrogami. „A tymczasem w epoce realizowania najmniejszych naukowo-społecznych fantazji bajka jest potrzebna dla wychowania pokolenia natchnionych twórców we wszystkich dziedzinach — w technice nawet, w agronomii, architekturze i polityce. Kopernik, Newton, Faraday — to genialni fantasci; Walt w mechanice był takim samym fantastą jak Szekspir w poezji. Zwycięstwo należy do fantastów. Do ostrożnych rutyniarzy należy dzień dzisiejszy, do fantasty — przyszłość. Dlatego bronimy bajki w imię dnia jutrzejszego.

R. Kowalewska

Zakończenie artykułu Kowalewskiej *O prawo do bajki* w „Łodzi Teatralnej” 1946/47, nr 4.





Mary Melwood *Czarodziejski ptak*, tłum. i reż. Regina Kowalewska, prem. 16 października 1965 w Rudolf Steiner Theatre.  
Na zdjęciu od lewej: NN, NN, Regina Kowalewska, Jadwiga Matyjaszkiewiczowa, Janina JakóboŃna, Olga Lisiewiczowa, NN, NN, Feliks Matyjaszkiewicz, Roman Ratschka. Zbiory IT

warszawski Edwarda Chudzyńskiego. Tekst został nagrodzony w konkursie ZASP-u, a uroczystość wręczenia nagrody nastąpiła podczas premiery wspomnianego *Pana Tadeusza*.

W 1957 roku reżyserka wróciła do Rady Artystycznej ZASP za Granicą. 19 marca 1958 roku, podczas zebrania Komisji Artystycznej Rady Kulturalno-Oświatowej Zjednoczenia Polskiego na terenie Wielkiej Brytanii, przedstawiła projekt stworzenia stałego zawodowego teatru dla dzieci, który spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem, otrzymał poparcie i prywatną dotację. I tak w 1959 roku powstał Teatr dla Dzieci, który od 1963 roku działa pod nazwą Teatr dla Dzieci i Młodzieży „Syrena”. Kowalewska została jego dyrektorem artystycznym. Jako jedyny zawodowy reżyser spektakli dla najmłodszych widzów na 41 przedstawień teatru (do roku 1984) 37 razy sama podejmowała się reżyserii. Do największych osiągnięć zalicza się premiery: *Przygody kota w butach* w adaptacji Hanny Januszewskiej (z Władą Majewską w roli Kota!), *Powrót Pana Twardowskiego*, *Zaczarowane noce* Mieczysława Lisiewicza, dwukrotnie wystawione *Śluby panińskie* Aleksandra Fredry, *Trzewiczki szczęścia* Benedykta Hertza, *Paziowie*

*króla Zygmunta* Antoniny Domańskiej, *Pastorałka* Leona Schillera, *Balladyna* Słowackiego, *Jesienny deszcz* Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej oraz *Marcelino, chleb i wino* José Marii Sáncheza Silvy.

...cudotwórczyni... Wyniki jej pracy są bardzo poważne nie tylko dla kultury artystycznej młodego pokolenia, ale w szczególności dla jego kultury narodowej, dla rozmakowania się w polszczyźnie<sup>20</sup>.

...oprócz talentu i rutyny reżysera posiada dar kształcenia dzieci naprzód w języku polskim, a potem w grze scenicznej tak, że dzięki niej teatr zyskuje młodocianych aktorów<sup>21</sup>.

Była jedyną kobietą-reżyserką w środowisku ZASP-u za Granicą. Jej prace były z uznaniem przyjmowane przez krytyków. Zgodnie podkreślano konsekwencję, wiedzę, rzemiosło, pomysły inscenizacyjne, cierpliwość w pracy z dziećmi „Pani Reginie Kowalewskiej, reżyserowi, medal największy”, „jest zdolną reżyserką a co najważniejsze, jest rozmiłowana w swym zawodzie, a raczej powołaniu. Posiada jeszcze jedną zaletę – jest pracowita”<sup>22</sup>. Maciej

Cybulski zaliczał Kowalewską do najlepszych reżyserów: „Regina Kowalewska tak bardzo nas «zepsuła», że przyjmujemy jako rzecz najnaturalniejszą, iż każdy spektakl podany jest na rzeczywiście wysokim poziomie pod każdym względem”<sup>23</sup>.

Jak wspominał Stefan Gołębiowski, dzieci urodzone na emigracji nie umiały prawidłowo mówić po polsku. W trakcie prób Kowalewska wielokrotnie i cierpliwie powtarzała z nimi kwestie, aby zabrzmiały prawdziwie i bez obcego akcentu.

W latach 1961–1962 Kowalewska prowadziła wykłady, zasiadała w jury i reżyserowała spektakle z adeptami Teatralnego Warsztatu Młodych, inicjatywy Barbary Reńskiej, z którą obok Janiny Jakubówny, Kory Brzezińskiej i Stanisława Szpiganowicza najczęściej podejmowała współpracę zawodową. W 1964, z okazji pięciolecia „Syreny”, została uhonorowana nagrodą ufundowaną przez instytucje społeczne emigracji. Przyszłość tego teatru była jednym z głównych tematów podczas Walnego Zjazdu ZASP-u w 1965 roku.

Po 25 latach, w 1984 roku, Regina Kowalewska przekazała kierownictwo „Syreny” swojej wychowance – Joannie Radomyskiej-Młodzińskiej. Przyczyną rezygnacji była ciężka choroba, na którą zapadła.

Bohdan Korzeniewski, jeszcze PIST-owski profesor Kowalewskiej, po otrzymaniu albumu dokumentującego działalność „Syreny”, napisał:

Znałem Pani wytrwałą i dzielną robotę teatralną z opowieści [...], cieszę się, że udało się Pani dokonać wszystkiego, co Pani zamierzała. Mało kto zdoła Pani dorównać, może być Pani z siebie dumna<sup>24</sup>.

Za swoje zasługi Regina Kowalewska została odznaczona Złotą Odznaką SPK, Złotym Medalem Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie, Srebrnym Krzyżem Zasługi oraz Orderem Polonia Restituta. Była członkiem honorowym ZASP, Teatru „Ochoty” w Warszawie, a także członkiem honorowym, a następnie Prezesem Honorowym Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży – ASSITEJ (L’Association Internationale du Théâtre des Enfants et des Jeunes).

Regina Kowalewska wyrobiła w pokoleniu tu urodzonym potrzebę chodzenia na polskie spektakle<sup>25</sup>.

...niedoceniona do końca reżyserka, działaczka i cierpliwa opiekunka pokoleń, które na „Syrenie” się wychowały<sup>26</sup>.

## Przypisy

- 1 Regina Kowalewska, *W zaczerowanym kręgu teatru*, „Tydzień Polski”, 1963, nr 37.
- 2 Zofia Sikorska-Ratschka, *Pani Regina*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 30 sierpnia 1999, (nr 206).
- 3 Lucjusz Komarnicki (1884–1926) – historyk i teoretyk literatury (*Stylistyka polska objaśniona na przykładach i ćwiczeniach*, 1910, *Historia literatury polskiej wieku XIX, do roku 1830*, 1917), pedagog. W Gimnazjum Janiny Świąteczkiej przy ulicy Świątojerskiej 18 w Warszawie założył teatr szkolny Muza (1923–1926). Był pierwszym znaczącym reformatorem i teoretykiem teatru szkolnego dwudziestolecia międzywojennego, zob. Piotr Kotlarz, *Teatr szkolny jako „laboratorium” – Lucjusz Komarnicki, jego uczniowie i naśladowcy*, Miesięcznik Społeczno-Kulturalny „Wobec”, 31 stycznia 2021, [online], <https://miesiecznik-wobec.pl/teatr-szkolny-jako-laboratorium-luczusz-komarnicki-jego-uczniowie-i-nasladowcy-piotr-kotlarz/>, dostęp: 15 stycznia 2025
- 4 Lucjusz Komarnicki, *Teatr szkolny*, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1926, s. 10–11.
- 5 Regina Kowalewska, *W zaczerowanym kręgu teatru*, dz. cyt.
- 6 Regina Kowalewska, *Migawki teatralne*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, rękopis.
- 7 Janusz Kowalewski (1910–1995) – dziennikarz, przed wojną działacz komunistyczny, po wojnie znany w Londynie prozaik i krytyk literacki. Według noty biograficznej autorstwa Andrzeja Wysińskiego ślub odbył się w 1937 roku, natomiast *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje datę 1939.
- 8 Zofia Sikorska-Ratschka, dz. cyt.
- 9 Zbigniew Ziemiński (1908–1978) – aktor i reżyser, w 1939 roku wyemigrował do Brazylii, gdzie nauczył się języka portugalskiego, na 35 lat związał z Teatrem BNH w Rio de Janeiro i zyskał miano „Ojca teatru brazylijskiego”. Por. *Ziemiński twórca brazylijskiego teatru*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 17 maja 1976 (nr 116).
- 10 Regina Kowalewska, *Mój „życiorys artystyczny”*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, maszynopis.
- 11 Zofia Sikorska-Ratschka, dz. cyt.
- 12 Zob. Regina Kowalewska, *Pusty fotel przemówił*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 16 lutego 1950 (nr 40).
- 13 Regina Kowalewska, *Mój „życiorys artystyczny”*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, maszynopis.
- 14 Regina Kowalewska, *O prawo do bajki*, [w:] „Łódź Teatralna” 1946/47, nr 4, s. 15–17.
- 15 Regina Kowalewska, *Mój „życiorys artystyczny”*, dz. cyt.
- 16 *Z życia ZASP za Granicą*, 1951–1952, biuletyn, w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Archiwum ZASP za Granicą.
- 17 Sprawa trudna jest dzisiaj do rozstrzygnięcia. Zachowało się jedynie oświadczenie Kielanowskiego, które wysłał do Zarządu ZASP za Granicą, w odpowiedzi na zarzuty Kowalewskiej: oświadczenie Leopolda Kielanowskiego, 1955 rok, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Leopold Kielanowski, cyt. za: Piotr Dziewoński, *Leopold Pobóg-Kielanowski. Przyczynek do biografii*, LTW, Londyn – Warszawa 2012, s. 157–159. Po latach Kowalewska, wspominając Kielanowskiego, napisała: „nie był mi zbyt bliski i nie miał

- zbyt wielkiego uznania dla mojej pracy w teatrze”. Zob. Regina Kowalewska, *Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łożo*, [w:] *O Leopoldzie Kielanowskim, wspomnienia – szkice teatralne – dokumenty*, red. Katarzyna Fejcher-Akhtar, Londyn 1994, s. 108.
- 18 Tymon Terlecki, *Sztuka Goetla*, „Wiadomości” 1956, nr 30.
- 19 Zastępca [Zdzisław Stahl], *Odmłodzony Mr. Gill*, „Orzeł Biały” 1956, nr 28.
- 20 Ignacy Wieniewski, *Kącik językowy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 31 lipca 1967 (nr 179).
- 21 Władysław Günther, „Tydzień Polski” 1967, nr 15.
- 22 Milkner Aleksander, *Historia Zmartwychwstania Pańskiego*, „Tydzień Polski” 1963, nr 13;
- 23 Janina Tokarska, *Piętnaście lat teatru „Syrena”*, „Wiadomości” 1974, nr 13.
- 24 Bohdan Korzeniewski, list do Reginy Kowalewskiej, 22 października 1990, Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, odbitka ksero, rękopis.
- 25 Anna Wołek, *Teatr dla Dzieci i Młodzieży „Syrena”*, „Tydzień Polski” 1990, nr 36.
- 26 Stefan Gołębiowski, *40-lecie Teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 19 listopada 1999 (nr 277).

## Bibliografia

- J.B. [Bielatowicz Jan], *Mr. Gill*, „Życie. Katolicki Tygodnik Religijno-Kulturalny” 1956, nr 32;
- Cybulski Maciej, „Wiadomości” 1975, nr 160;
- Dziewoński Piotr, *Leopold Pobóg-Kielanowski, Przyczynek do biografii*, LTW, Londyn – Warszawa 2012 [wersja cyfrowa];
- Gołębiowski Stefan, *40-lecie Teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski” z 19 listopada 1999 (nr 277);
- Kielanowski Leopold, *Oświadczenie w sprawie Pana Tadeusza*, Londyn 1955, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Leopold Kielanowski;
- Komarnicki Lucjusz, *Teatr szkolny*, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1926;
- Korzeniewski Bohdan, list do Reginy Kowalewskiej z 22 października 1990, Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, odbitka ksero, rękopis;
- Kowalewska Regina, *Migawki teatralne*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, rękopis;
- Kowalewska Regina, *Mój „Życiorys artystyczny”*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, mps;
- Kowalewska Regina, *O prawo do bajki*, [w:] „Łódź Teatralna” 1946/47, nr 4;
- Kowalewska Regina, *Pusty hotel przemówił*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 16 lutego 1950 (nr 40);
- Kowalewska Regina, *Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łożo*, [w:] *O Leopoldzie Kielanowskim, wspomnienia-szkice teatralne-dokumenty*, red. Katarzyna Fejcher-Akhtar, Londyn 1994;
- Kowalewska Regina, *Teatr dla dzieci i młodzieży na Zachodzie*, „Tydzień Polski” 1965, nr 34;
- Kowalewska Regina, *W zaczarowanym kręgu teatru*, „Tydzień Polski” 1963, nr 37;
- Leksykon Kultury Polskiej poza krajem od roku 1939*, t. I, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000;
- „Łódź Teatralna” 1946/47, nr. 1, 2, 4, 6, 7;
- Mieszkowska Anna, *Spełnione powołanie: Regina Kowalewska (1909–1999)*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2000, t. 3 [wersja cyfrowa];
- Mieszkowska Anna, „Tydzień Polski” 1999, nr 37;
- Milkner Aleksander, *Historia Zmartwychwstania Pańskiego*, „Tydzień Polski” 1963, nr 13;
- Niecikowska Małgorzata, *Teatr serdeczny – parę uwag o repertuarze Teatru Syrena*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, praca zbiorowa pod red. Izoldy Kiec, Dobrochny Ratajczakowej, Jacka Wachowskiego, Poznań 1994;
- Nowodworski Stanisław, „Tydzień Polski” 1999, nr 44;
- Otwinowska Jadwiga, *Kowalewska nagrodzona*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 16 marca 1964, (nr 65);
- „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 1–2;
- Schiller Leon, list do Reginy Kowalewskiej, 4 stycznia 1947, Łódź, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, odbitka ksero, rękopis;
- Sikorska-Ratschka Zofia, *Pani Regina*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 30 sierpnia 1999 (nr 206);
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1910–2000*, t. III, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017;
- Syrena nad Tamizą*, wybór i opracowanie Regina Kowalewska, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1990;
- Tymon Terlecki, *Sztuka Goetla*, „Wiadomości” 1956, nr 30; fragmenty przedr. [w:] Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Warszawa 1984, s. 217–219;
- Tokarska Janina, *Piętnaście lat teatru „Syrena”*, „Wiadomości” 1974, nr 13;
- Wysiński Andrzej, *Regina Kowalewska*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP za Granicą, teczka: Regina Kowalewska, mps;
- Zastępca [Zdzisław Stahl], *Odmłodzony Mr. Gill*, „Orzeł Biały” 1956, nr 28.

PIOTR DZIEWOŃSKI – teatrolog, dziennikarz, prowadzi badania nad archiwum ZASP za Granicą. Syn Romana Dziewońskiego, wnuk Janiny Smoszewskiej i Edwarda Dziewońskiego, prawnuk Janusza Dziewońskiego, brata Elżbiety Dziewońskiej-Krzemińskiej.



PIOTR DZIEWOŃSKI

# Teatr dla Dzieci i Młodzieży „Syrena” w Londynie

## 1959 – do dzisiaj

w latach 1959–1963 jako Teatr dla Dzieci, od 1963 pod obecną nazwą wybraną przez dzieci w konkursie ogłoszonym w prasie

## dyrekcja:

Regina Kowalewska (1959–1984)

Joanna Radomska-Młodzińska (1984–2001)

Krystyna Bell (z domu Gołąb) (2001–do chwili obecnej)

## kierownictwo organizacyjne:

Jadwiga Domańska (1959–1960)

**wybrani prezesi zarządu:** Tadeusz Malinowski, Władysław Günther, Tadeusz Sulatycki, Ewa Kaszycka

## wybrani realizatorzy:

**reżyserzy:** Regina Kowalewska, Małgorzata Boratyńska, Barbara Reńska, Stanisław Szpiganowicz, Ewa Marcinkówna, Sławomir Gaudyn, Grzegorz Janiszewski

**scenografowie, plastycy:** Jadwiga i Feliks Matyjaszkiewiczowie, Tadeusz Orłowicz, Mark Haddon, Tadeusz Terlecki, Jan Smosarski

**kostiumy:** Wanda Baczyńska-Orłowicz, Zofia Sikorska-Ratschka

**muzyka:** Jerzy Kropiwnicki, Wincenty Rapacki, Maria Drué, Czesław Halski, Stanisław Szpiganowicz, Ludo Philipp, Dorota Czyrska-Mierzanowska, Feliks Konarski, Bernard Czapliski

**opracowanie wokalne:** Lola Kitajewicz, Stanisław Pieczora, Marian Nowakowski

**choreografia:** Janina Jakóbówna, Pola Gobińska, Olga Żeromska

**sekretarz, referent prasowy, organizacja:** Olga Lisiewicz

W latach 1959–2023 odbyło się 108 premier, blisko 1 tys. przedstawień, które obejrzało około 300 tys. widzów.

W latach 1959–1982 teatr nie miał stałej siedziby, określany więc był często mianem „bezdomnego teatru na kółkach”. Przedstawienia grane były w Instytucie Francuskim, Rudolf Steiner Theatre, Lyric Opera Theatre na Hammersmith, Malborough Hall – Wimbeldon, Ealing Town Hall, w sali „Orzeł Biały” – Balham i w polskich

domach parafialnych. Dopiero od 1982 roku stałą siedzibą został Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny (POSK).

Przez lata emigracyjna prasa określała „Syrenę” jako wielką chlubę artystyczną i kulturalną na obczyźnie: „to ważna i pionierska praca. [...] Przedstawienia tego teatru to potężny środek do utrzymania młodego pokolenia przy polskości oraz szerzenia kultury polskiej na emigracji”<sup>1</sup>.

Ile razy jestem na przedstawieniu teatru „Syrena”, zawsze – równoległe z wrażeniami natury artystycznej – ogarnia mnie podziw dla osiągnięć jego kierownictwa w dziedzinie polszczyzny młodzieży emigracyjnej. [...] ambicje „Syreny” nie zatrzymały się na repertuarze dzieciennym. [...] zespół składający się na ogół z amatorów, i to częściowo bardzo młodych, z których większość – jak słusznie zauważono – opanowała język polski na obczyźnie [...]. „Syrenie” należy się wielkie uznanie i serdeczna wdzięczność społeczeństwa emigracyjnego<sup>2</sup>.

Historia teatru zaczęła się 19 maja 1958 w Londynie, podczas spotkania przedstawicieli siedemnastu organizacji społeczno-kulturalnych na emigracji, zrzeszonych w Komisji Artystycznej Rady Kulturalno-Oświatowej Zjednoczenia Polskiego na terenie Wielkiej Brytanii. Tego dnia Regina Kowalewska, absolwentka PWST w Łodzi [patrz biogram w tym numerze „Monitora”], wygłosiła referat inspirowany koncepcją teatru szkolnego sformułowaną przed wojną przez jej licealnego nauczyciela Lucjusza Komarnickiego. Postulowała powołanie teatru dla dzieci jako najważniejszego elementu wychowawczego na obczyźnie oraz konieczność stworzenia odpowiedniego repertuaru, nawiązującego do historii kraju, legend i baśni, który pozwoli zachować odrębność narodową kolejnych pokoleń.

Emigracyjne dziecko, gdy ujrzy i usłyszy na scenie w mowie ojczystej barwnie i emocjonalnie podane najciekawsze momenty dziejów ojczystych, ucieleśnione scenicznie postaci wielkich Polaków, barwne obyczaje narodowe, baśnie i legendy polskie — przestanie się czuć kopcuszkciem

**TEATR DLA DZIECI** ZAŁOŻONY STARANIEM  
ORGANIZACJI SPOŁECZNYCH W W. BRYTANII



# JASEŁKA

według **LUCJANA RYDLA**

Adaptacja: E. Chudzyński

Układ i reżyseria: J. Domańska

Oprawa dekoracyjna: H. Żeleńska i D. Gerc

Kierownictwo muzyczne: J. Kropliwnicki

Układ plastyczny: P. Gobińska

Udział biorą:

L. Bielecka, Z. Lisowska,  
E. Maglerówna, M. Ossowska,  
J. Rewkowska, L. Romanowska,  
J. Szowski, A. Butscher,  
E. Chudzyński, W. Dybowski,  
S. Kostrzewski, S. Laskowski,  
W. Prus-Olszowski, R. Ratschka,  
Z. Rewkowski, J. Rymcza-Szymański,  
F. Stawiński,

R. Berezowski, Z. Czarnomski, B. Lastowski, S. Raychell, R. Sikorski • Ania, Basia, Karolinka, Krysia, Teresa i Tereska  
oraz Zespół Tancezny Polskiej Y.M.C.A.



**Dn. 17 stycznia i w następane niedziele godz. 2.30 i 5 po pol.**  
**W sali Teatralnej Instytutu Francuskiego, Queensberry Pl., S.W.7.**

(tuż koło st. kol. South Kensington)

Przedsprzedaż biletów w cenie: 9/-, 7/6, 5/6, 3/6, 2/6, Kiosk Ogniska Polskiego 55, Princes Gate, S.W.7. tel KEN 2741,  
Księgarnia Komatancka, 18 Queen's Gate Terrace, S.W.7. KNI 0266.

Proj. obraz: I. Lenart  
i I. Rygiel

Prem. 17 stycznia 1960. Plakat ze zbiorów IT

w zetknięciu z inną kulturą i nie da się tak łatwo przez nią wchłonać. [...] Teatr dla dzieci ma w zasadzie wszelkie dane na to, aby dać jeden z silniejszych zastrzyków „witaminy P”...<sup>3</sup>

W doborze repertuaru miało dominować poczucie prawdy i realizmu, a probujący stosunek do świata, utożsamienie z pozytywnym bohaterem, potrzeba śmiechu, barwnej i emocjonującej akcji, prostoty form, traktowanie dziecka, jak dorosłego, a przy tym brak moralizatorstwa, uproszczonej dydaktyki i „nijakości”.

Pomysł spotkał się z entuzjastyczną reakcją, a tym samym z poparciem Komisji. Teatr nie miał budynku, sceny, środków transportu, ale skromna dotacja oferowana przez organizacje emigracyjne wystarczyła, żeby zacząć. Brakowało tekstów, które spełniałyby wymagania. Na premierę inauguracyjną Kowalewska wybrała więc adaptację baśni scenicznej *Przygody kota w butach* w przeróbce Hanny Januszewskiej i pracę – na początek – z zawodowymi aktorami. Kierownictwo oraz koordynację prac organizacyjnych objęła Jadwiga Domańska<sup>4</sup>. W tym samym czasie redaktorem powstającego „Tygodnia Polskiego” (dodatku do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”) został Janusz Kowalewski – zbieżność nazwisk nieprzypadkowa – teatr miał więc od początku zapewnioną reklamę w prasie. Na dwa tygodnie przed premierą bilety na cztery pierwsze przedstawienia były wyprzedane. Próby, które mogły odbywać się tylko popołudniami, trwały do późnych godzin nocnych. Inauguracja nastąpiła 1 lutego 1959 w Instytucie Francuskim. Na scenie spotkało się grono wybitnie wszechstronnych aktorów: Włada Majewska, Feliks Konarski, Nina Oleńska, Ludwik Lawiński, Roman Ratschka, Edward Chudzyński, Barbara Reńska. Ich praca była całkowicie bezinteresowna, ponieważ organizatorzy nie gwarantowali wynagrodzenia. Spektakl okazał się sukcesem. Krytycy chwalili reżyserkę za umiejętne wykorzystanie „międzynarodowych” walorów bajek w połączeniu z polskimi akcentami.

Na fali powodzenia Regina Kowalewska przystąpiła do pracy nad kolejną sztuką, w której brały udział już także dzieci. Cztery miesiące po inauguracji odbyła się prapremiera napisanej na zamówienie reżyserki sztuki Mieczysława Lisiewicza *Powrót Pana Twardowskiego*. Spektakle specjalnie zaplanowano na zakończenia roku szkolnego – jako zasłużoną nagrodę dla dzieci – ale także dlatego, że akcja sztuki rozgrywała się w czasie Nocy Świętojańskiej. „Cóż to za przedstawienie i co za zespół. Obawiam się, że starsi będą wypierali dzieci, będą w tajemnicy przed swymi pociechami uciekali do ich teatru...<sup>5</sup>”. Reżyseria była drobiazgową, wystylizowaną każdy ruch, szczegół, zdanie. Nastrój tworzyła muzyka Stanisława Szpiganowicza, nagrodzona przez ZASP, oraz scenografia Tadeusza Orłowicza. Sześć kompletów dekoracji zmieniało się trzy razy na oczach widzów. Wszystko na najwyższym poziomie – „dziecięca obsada aktorska i tym razem wysuwała się na czoło”<sup>6</sup>. Spektakl stawiano za wzór corocznym imprezom rocznicowym ZASP-u za Granicą.

Dzieci były pod wrażeniem. Traktowano je poważnie, a spektakle podobały im się bardziej niż angielskie przedstawienia szkolne. Pod koniec listopada zespół przyjechał do Wolverhampton na życzenie miejscowych Polaków, gdzie tak licznej imprezy wcześniej nie było. Salę Wulfrun Hall na 700 miejsc zapełnił po brzegi gwarny tłum dzieci, rodziców i opiekunów, którzy zjechali z okolic<sup>7</sup>.

*Powrót Pana Twardowskiego* doczekał się kilku innych inscenizacji, między innymi w angielskim teatrze amatorskim Młodzieżowej Grupy Muzyczno-Dramatycznej w Hanwell<sup>8</sup>, w Teatrze Polskim w Ottawie w Kanadzie. Planowano również realizację w Chicago oraz Paryżu, ale nie doszły do skutku.

Rozpoczęcie działalności przez Teatr „Syrena” zbiegło się w czasie z największym przyrostem wśród ludności polskiej na emigracji w Wielkiej Brytanii. Siedem pierwszych przedstawień zobaczyło około 600 widzów, w tym 70% widowni stanowiły dzieci w wieku 5–12 lat. Później, w Londynie, to było już około 2 800 widzów, a kolejne 27 przedstawień zobaczyło około 10 000 dzieci wraz z rodzicami. Sprawdzaly się słowa dyrektorki, że „każdy tydzień polskiej pracy kulturalnej [...] przedłuża o rok istnienie polskości na emigracji”<sup>9</sup>. Duchowieństwo ogłaszało z ambony terminy przedstawień, prasa zamieszczała liczne wzmianki, organizacje społeczne oferowały wsparcie pracowników, udostępniały lokale na próby teatralne oraz wszelką pomoc administracyjno biurową.

Z czterdziestu sztuk wystawionych przez „Syrenę” w latach 1959 – 1984 roku, aż dwadzieścia trzy były napisane specjalnie dla teatru. Zgodnie z założeniem były to głównie kompilacje bajek, adaptacje legend powiązanych z wydarzeniami historycznymi, kanon klasyki polskiej literatury dla dzieci, literatury narodowej oraz sporadyczne nawiązania do tradycji innych kultur.

Najwięcej, bo aż siedem scenariuszy, było autorstwa Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej, między innymi: *O bazyliżku, szewczyku i burmistrzance*, *Pieśń dalekiej drogi*, *Przygoda w Kosmosie*. Na prośbę Kowalewskiej autorka przygotowała też adaptację *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka, zmieniając lekko zakończenie na bardziej optymistyczne. Ważną dla edukacyjnej misji teatru ścieżką były nawiązania do istotnych wydarzeń historycznych, kształtujących postawy patriotyczne, jak na przykład *Jesienny deszcz* (o bohaterskim udziale młodzieży w powstaniu warszawskim), połączenie kostiumowego „musicalu” i historycznego dramatu<sup>10</sup> *A za tego króla Jana* wystawione w ramach obchodu 300-lecia Odsieczy Wiedeńskiej czy dwukrotnie wystawiony *Zegar z kurantem*, ukazujący walkę narodu o uchwalenie Konstytucji 3 Maja w 1791 roku.

Cztery teksty napisał Mieczysław Lisiewicz: *Powrót pana Twardowskiego*, *Zaczarowane noce*, *W noc wigilijną*, *Nim Kraków zbudowano*. Po jednej sztuce napisali: Edward Chudzyński *Jasełka*, Maria Kann *Za Wielką Wodą* (o pierwszych Polakach w Ameryce), Jerzy Kierst *Bajka o skrzypcowej duszy* (autor tekstu był wujem Krystyny Podleskiej, która debiutowała w Syrenie w roli Jeżyny), Irena



Recenzja Tymona Terleckiego z wystawienia angielskiej wersji *Powrotu Pana Twardowskiego* (*The Man on the Moon*) przez angielską grupę Hanwell Youth Music and Drama Group w sali Ealing Town Hall w przekładzie i reżyserii Dory Mary Patrick, korzystającej i inscenizacji, scenografii, muzyki, rekwizytów i kostiumów prapremiery w Teatrze dla Dzieci.

Prusicka *Zamienione pantofelki*, Jadwiga Otwinowska *Wielka przygoda małego Wawrusia* (adaptacja sceniczna *Historii żółtej ciemki* Antoniny Domańskiej), A. Domeyka (Halina Rapacka) *Słowik wigilijny*.

Sześć adaptacji scenicznych opracowali Regina i Janusz Kowalewscy: *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej, *Marcelino, chleb i wino*, *Paziowie króla Zygmunta* Antoniny Domańskiej, *Cztery mile za piec* Marii Kownackiej, *Kichuś majstra Lepigliny* Janiny Porazińskiej, *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego.

Wystawiono także: *Historię o chwalebnym Zmarłychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka według

adaptacji Leona Schillera (za reżyserię nagrodzono w 1963 roku Stanisława Szpiganowicza w konkursie „Dziennika Polskiego”), *Trzewiczki szczęścia* Benedykta Hertza, *Pastorałkę* Leona Schillera i Jana Maklakiewicza, *Nowe szaty króla* Aleksandra Maliszewskiego, *Trzy białe strzały* Jana Makariusza; z klasyki literatury narodowej: *Śluby panięskie* Aleksandra Fredry, *Balladynę* Juliusza Słowackiego, *Zagłoba swatem* Henryka Sienkiewicza.

Jan Ostrowski nazwał „Syrenę” teatrem eksperymentalnym, którego repertuar cechuje oryginalność, nowość i twórcza pomysłowość<sup>11</sup>. W „Syrenie” występowali zarówno zawodowi artyści dramatyczni, rewiowi oraz kabaretowi, jak i dzieci. Kowalewska miała intuicję, wrodzony dar od odkrywania talentów wśród dzieci, które później zostawały w teatrze na dłużej. Takim przykładem jest Wanda Lissowska, która swoją teatralną przygodę zaczęła podczas kolonii wychowawczych, w zastępie harcerskim.

Wśród opiekunów była Jadwiga Matyjaszkiewicz, która pomagała przygotować scenografię i kostiumy. Pewnego dnia zapytała, czy chciałabym spróbować na większej scenie. Kiedy się zgodziłam, zaproponowała rodzicom, żebym dołączyła do zespołu Teatru „Syrena”. Od pierwszej chwili, kiedy przekroczyłam próg Rudolf Steiner Theatre, poczułam magię<sup>12</sup>.

Lissowska debiutowała w sztuce *Nim Kraków zbudowano* (1966), a o jej występie Maciej Cybulski pisał:

Pierwsze miejsce zajmuje w tej sztuce kobieta – mająca lat 9. Wandzia Lissowska w roli Wandy jest rewelacją wyczoru. Księżniczka „co nie chciała Niemca” jest tu jeszcze dzieckiem. I uroczym emigracyjne dziecko, obdarzone czarem i talentem, gra tę rolę z absolutną swobodą i instynktownym wyczuciem sceny. Mimika i ruchy dziewczynki kierowane są jej wrodzonym zmysłem humoru.

Z kolei Tamara Karren tak pisała o młodych aktorkach występujących w *Pieśni dalekiej drogi*:

Dużo szczerego komizmu wykazały Wanda Lissowska jako małpka Fiki-Miki (niech nikt mi nie mówi, że była za głoszna, bo małpki muszą zachowywać się z umiarem) i Zosia Ejsmond jako rozkoszna kurka Złotopiórka.

Podobnie było z obecną dyrektorką teatru – Krystyną Gołąb, która pierwszą dużą rolę zagrała w spektaklu *Król Maciuś Pierwszy*. Janina Tokarska pisała: „Aktorsko na najwyższą pochwałę zasłużyła Krystyna Gołąb za arcyrolę króla Maciusia”. Maciej Cybulski:

Zespół młodych, i bardzo młodych, aktorów jest tym razem tak duży, że trudno przepisywać listę nazwisk z programu. Zaimponowała mi Krystyna Gołąb w tytułowej roli króla Maciusia. Nawet dla wytrenowanej aktorki taka obecność na scenie przez cały czas, niemal bez przerwy, jest ciężką próbą.



Krystyna Bell, dyrektorka Teatru dla Dzieci i Młodzieży „Syrena” wśród obsady *Calineczki* (2022). Źródło: tydzien.co.uk

Dziewczynka bardzo dobrze panuje nad ogromnym tekstem i tworzy postać, która trafia do naszej wyobraźni; naiwną, chwilami zabawną, ale i tragicznie bezradną w samotnym spotkaniu ze światem.

Stefan Legeżyński: „wspaniały był sam Maciuś. Grała go Krysia Gołąb (bo podobno żaden chłopiec nie potrafiłby nauczyć się tak dużej roli!) ze swadą, z pewnością siebie i dobrym opanowaniem tekstu”. Było to jedno z najdłuższych przedstawień przygotowanych przez teatr. Trwały 2 godziny, na scenie zjawiało się aż 38 postaci.

Wielu adeptów „Syreny” występowało potem w spektaklach dla dorosłych w repertuarze Teatru Polskiego ZASP, obok aktorów zawodowych.

Szczególną rolę w spektaklach odgrywała wybitna oprawa plastyczna małżeństwa Matyjaszkiewiczów: scenografia Feliksa i kostiumy Jadwigi. Ich pracę należy uznać za jeden z filarów Teatru „Syrena”. Niemalże w każdej recenzji dziennikarze podkreślali, jak ważną ta scenografia odgrywa rolę nie tylko w odbiorze przedstawień, ale i w „maskowaniu” niedociągnięć czy braku funduszy. Prasa, jak i widzowie w każdym wieku, określali ją słowami – magia i czary.

W latach 1962–1970 przy teatrze działał też Klub Przyjaciół Teatru dla Dzieci i Młodzieży, który powstał z inicjatywy Barbary Reńskiej. Promował rolę teatru w rozwoju oraz utrzymaniu polskości dzieci i młodzieży, pomagał w organizowaniu widowisk, kwestiach techniczno-organizacyjnych, zdobywał fundusze na wyposażenie teatru i pokrywał deficyty. Na przełomie 1963 i 1964 roku

Klub zorganizował wystawienie adaptacji *Pana Tadeusza* w wykonaniu „Warsztatu Młodych” ZASP, w inscenizacji Barbary Reńskiej, Ireny Kora-Brzezińskiej i Stanisława Szpiganowicza.

Ciągła walka o fundusze powodowała, że optymiści wróżyli teatrowi góra pięć lat, a pesymiści machali ręką<sup>13</sup>. Na skutek zubożenia emigracji dla spraw kultury oraz decentralizacji życia emigracyjnego, zmniejszyła się też widownia. Na przedstawienia częściej przyjeżdżali większe wycieczki z prowincji zainteresowane imprezami w stolicy niż pojawiali się widzowie z londyńskich szkół. Trudności w znalezieniu odpowiedniego repertuaru, przeciążenie pracą niedostatecznie licznej grupy ludzi, brak fachowego personelu technicznego, niewykorzystanie istniejących możliwości podniesienia frekwencji, brak zainteresowania i zrozumienia ze strony rodziców, brak odpowiedniego zabezpieczenia finansowego na przygotowanie spektakli, niewspółmiernie wysokie, jak na możliwości placówki społecznej, opłaty za wynajem sali teatralnej, warsztatu i magazynu dekoracji i kostiumów, brak pieniędzy na jakiegokolwiek inwestycje – to była trudna codzienność Teatru.

W latach 1970–1972, kiedy „Syrena” straciła salę Rudolfa Steiner Theatre i musiała korzystać z przestrzeni, które nie spełniały podstawowych wymagań (również magazyn miał kilka przeprowadzek), nastały ciężkie czasy. Jednak, mimo wszystko, teatr próbował działać – w 1971 roku urządzano na przykład wieczory „Kawiarnia przy świecach”, w których brali udział młodzi adepci teatru. Program przygotowały Barbara Reńska, Janina Jakubówna

i Maryna Buchwaldowa. Brali w nich udział Bogna Kłakówna, Hanka Wąsikówna, Lula Kowalska, Viola Hola, Antoni Kamiński oraz Roman Kisiel.

Spektakle „Syreny” oglądało ok. 40% dzieci polskich w Londynie. To niemałe osiągnięcie emigracyjnego teatru i także emigracyjnej społeczności „w porównaniu z teatrami dla dzieci innych narodów i krajów, gdzie procent młodocianych widzów teatralnych wynosi dwa do trzech”<sup>14</sup>. W uznaniu zasług „Syrena” otrzymała zaproszenie do członkostwa w organizacji zrzeszającej zawodowe teatry dla dzieci w Wielkiej Brytanii, czyli British Childrens Theatre Association. W 1964 i 1967 roku Teatr brał udział w kilkudniowych, ogólnościatowych zjazdach teatrów dla dzieci i w organizowanych przez „Theater der Jugend” dwóch festiwalach – w Monachium i w Belgii pod hasłem „Teatr dla młodych w całym świecie”. Podczas drugiego międzynarodowego zjazdu Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży (ASSITEJ) w Hadze Regina Kowalewska zanotowała: „Z rozmów z poszczególnymi członkami zjazdu wywnioskowałam, że londyńska „Syrena” miała w swoim repertuarze najwięcej sztuk historycznych, co zresztą wiąże się ze specjalnymi zadaniami tego teatru. Teatry komercyjne unikają przedstawień o tematyce historycznej, bo są one znacznie kosztowniejsze”<sup>15</sup>.

„Syrena” brała udział w międzynarodowych wystawach w USA i Kanadzie oraz podczas „Kongresu Kultury”

w Londynie (1970), „Teatr Polski poza Krajem. Wczoraj – Dziś – Jutro” w POSK (3–13 czerwca 1979), Tygodniu Kultury Polskiej w POSK (12–20 kwietnia 1980). W czerwcu 1978 roku Teatr otrzymał nagrodę teatralną organizacji brytyjskiej MAAS<sup>16</sup>, którą wręczył Tom Stoppard<sup>17</sup>.

Drugi okres działalności Teatru „Syrena” rozpoczął się w roku 1984, kiedy Regina Kowalewska przekazała kierownictwo swojej wychowance, urodzonej już na obczyźnie, Joannie Radomskiej-Młodzińskiej. Razem z nową falą emigracji przyjechali do Londynu młodzi aktorzy, którzy wzięli udział w specjalnej, jubileuszowej premierze muzycznego przedstawienia *Królowna Śnieżka* z okazji 25-lecia „Syreny” (w reżyserii Stefana Gołębiowskiego, pod opieką Reginy Kowalewskiej). Pierwszy emigracyjny musical zapoczątkował nowy rozdział w dziejach dziecięcej sceny. Królowę Macochę zagrała Renata Bogdańska (pseudonim sceniczny Ireny Andersowej). W obsadzie, z grupy założycieli ZASP-u za Granicą, znalazł się również Czesław Grocholski. Resztę stanowili młodzi wychowankowie: Renata Chmielewska, Joanna Kańska, Wanda Lissowska, Krystyna Podleska, Antoni Kamiński, Roman Kisiel.

W 1990 roku nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej ukazało się wydawnictwo *Syrena nad Tamizą*, które dokumentowało pierwszy okres działalności teatru. Znalazła się w nim bogato ilustrowana historia, repertuar, fragmenty recenzji, fotografie oraz projekty scenograficzne.

Tradycją „Syreny” stało się powracanie w repertuarze – z okazji okrągłych rocznic – do najgłośniejszych spektakli z przeszłości w nowej „odsłonie”. W 1999 roku, na 40-lecie, przypomniany został *Król Maciuś Pierwszy*. W spektaklu wystąpiła trójka dzieci Krystyny Gołąb, która piętnaście lat wcześniej zagrała rolę tytułową. Teatr stał się instytucją rodziną, w której kolejne pokolenia grają lub pomagają przy przedstawieniach.

Poza *Królem Maciusiem Pierwszym* (1974, 1999, 2009, 2022), kilkakrotnie powracał także *Koziółek Matołek* (pod różnymi tytułami; 1979, 1998, 2006, 2014, 2017, 2019), *Pinokio* (2002, 2013, 2018), *Sierotka Marysia* (również pod różnymi tytułami; 1961, 1994, 2019), *Nowe szaty króla* (1973, 2001, 2015, 2023), *Śluby panińskie* (1967, 1976, 2020), *O dwóch takich co ukradli księżyc* (2001, 2011, 2016), *Królowna Śnieżka* (1984, 2012, 2017), *Niezwykłe przygody Pana Kleksa* (2010, 2015, 2021).

Przed czwartą wizytą ówczesnego księcia a obecnie króla Karola w Polsce, w marcu 2010 roku, przedstawiciele rodziny królewskiej zgłosili się do Zjednoczenia Polskiego z prośbą o informację na temat polskiej kultury w Wielkiej Brytanii i uczestniczyli w spektaklu *Król Maciuś Pierwszy* zagrany z okazji 50-lecia teatru. Kancelaria królewska co roku przesyła wyrazy uznania i sympatii dla przedsięwzięcia.

30 listopada 2024 odbyła się 109 premiera. Na 65-lecie „Syreny”, podobnie jak podczas inauguracji, była to (już trzecia) realizacja tekstu Hanny Januszewskiej *Kot w butach*, tym razem w reżyserii Krystyny Bell i Grzegorza Janiszewskiego.



Jubileusz 65-lecia londyńskiej „Syreny”: fotografia i plakat *Kota w butach* oraz zaproszenie na wystawę jubileuszową.

Źródło: FB/kryssie.bell.1

## Przypisy

- em., „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 19 maja 1962 (nr 119).
- Ignacy Wieniewski, *Kącik językowy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 31 lipca 1967 (nr 179).
- Regina Kowalewska, *Postulaty artystyczne i pedagogiczne teatru dla dzieci [w:] Syrena nad Tamizą*, wybór i opracowanie Regina Kowalewska, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1990.
- J.D. [Jadwiga Domańska], *Wspólnym wysiłkiem*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 30 grudnia 1958 (nr 310).
- Maria Dobek, *Czerwony kwiat paproci*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 26 czerwca 1959 (nr 152).
- Jan Bielatowicz, „Życie. Katolicki Tygodnik Religijno-Kulturalny” 1959, nr 7.
- JARO, *Twardowski zaczarował Wolverhampton*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 1 października 1959 (nr 235).
- (On) [Ostrowski Jan], *Powrót Pana Twardowskiego” po angielsku*, luty 1960, maszynopis, Muzeum Teatralne, Archiwum Jana Ostrowskiego.
- Z księżycą do Wolverhampton*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 17 września 1959 (nr 223).
- Maciej Cybulski, *Królewskie przedstawienie. 40 premiera Teatru Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 3 listopada 1983 (nr 263).
- Rozmowa autora z Wandą Lissowską.
- Rozmowa autora z Wandą Lissowską.
- Olga Lisiewiczowa, *Sześć lat pracy Teatru „Syrena”*, „Tydzień Polski” 1963, nr 43.
- Janina Tokarska, *Piętnaście lat teatru „Syrena”*, „Wiadomości” 1974, nr 13.
- Regina Kowalewska, *Świat współczesny*, „Tydzień Polski” 1968, nr 26.
- Krystyna Mochlińska, *25-lecie emigracyjnego Teatru dla Dzieci i Młodzieży „Syrena”*, „Gazeta Niedzielną” 1984, nr 22.
- Tamara Karren, *Uroczę przygody Koziołka Matołka*, „Tydzień Polski” 1979, nr 6.

## Bibliografia

- ac, *Zegar z kurantem*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 2 czerwca 1981 ().
- [NN], *„A za tego Króla Jana”*, „Orzeł Biały” 1983, nr 12.
- Blumicz Józef, *„Śluby panińskie” w „Syrenie”*, „Gazeta Niedzielną” 1976, nr 44.
- Blumicz Józef, *Walne Zebranie Teatru „Syrena”*, „Gazeta Niedzielną”, 1977, nr 45.
- Cybulski Maciej, *Czary glinianej lalki. 33 premiera teatru Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 25 kwietnia 1977 (nr 98).
- Cybulski Maciej, *Ja bajki tak lubię ogromnie...*, wycinek, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, [data publikacji nieznana].
- Cybulski Maciej, *Królewskie przedstawienie. 40 premiera Teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 3 listopada 1983 (nr 262).
- Cybulski Maciej, *Podróż do skraju bajki. „4 mile za piec” w Teatrze Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 9 stycznia 1975 (nr 7).
- Cybulski Maciej, *Powstanie warszawskie w teatrze „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 13 stycznia 1978 (nr 11).
- Cybulski Maciej, *„Przygoda” w Teatrze Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 13 kwietnia 1967 (nr 87).
- Cybulski Maciej, *„Słowik wigilijny”. 31 premiera Teatru Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 15 stycznia 1976 (nr 13).
- Dobek Czesław, *Czerwony kwiat paproci*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 26 czerwca 1959 (nr 152).
- Dobek Maria, *Inwazja polskości na wyobraźnię dzieci*, „Tydzień Polski” 1959, nr 10.
- Dobek Maria, *Pan Twardowski z księżycowego kraju odwiedza dzieci polskie w Anglii*, „Tydzień Polski” 1959, nr 25.
- Dobrowolski Mieczysław, *O Chwalebny Zmartwychwstaniu*, „Tydzień Polski” 1963, nr 17.
- Dwie imprezy na Devonii „Kichuś Majstra Lepigliny”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 11 maja 1977 (nr 111).
- E. N., *Wielki sukces Teatru Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 20 maja 1977 (nr 119).
- Furmanek Tomasz, *Krystyna Bell: Nie znam życia bez teatru Syrena!*, Cooltura24, 31 grudnia 2016 (ostatnia aktualizacja 5 kwietnia 2023), <https://www.cooltura24.co.uk/artykul/453,krystyna-bell-nie-znam-zycia-bez-teatru-syrena>.
- Gołębiowski Stefan, *40-lecie Teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 19 listopada 1999 (nr 277).
- Günther Władysław, *Teatr dla dzieci*, „Rzeczpospolita Polska” 1959, nr 14.
- Hemar Marian, *Taki kot o!*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 20 lutego 1959 (nr 44).
- Hęciak Paweł, *25 lat teatru dla młodych „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 10 kwietnia 1984.
- JARO, *Twardowski zaczarował Wolverhampton*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 1 października 1959.
- Jasińska Helena, *O wiośnie, Starym Mieście i bazyliźnie*, „Tydzień Polski” 1966, nr 13.
- Karren Tamara, *Bajka starego doktora*, „Tydzień Polski” 1974, nr 7.
- Karren Tamara, *O teatrze emigracyjnym w ogóle, o „Zegarze z Kurantem” w szczególności*, „Tydzień Polski” 1981, nr 5.
- Karren Tamara, *Ożywiona bajka Benedykta Hertza*, „Tydzień Polski” 1967, nr 45.
- Karren Tamara, *Podróż cztery mile za piec w kraj nieprzemianowanego dzieciństwa*, „Tydzień Polski” 1975, nr 3.
- Karren Tamara, *Polska przedchrześcijańska w Teatrze „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, z 12 listopada 1966 (nr 270).
- Karren Tamara, *„Słowik wigilijny” w Teatrze „Syrena”*, „Tydzień Polski” 1976, nr 4.
- Karren Tamara, *Uroczę przygody Koziołka Matołka*, „Tydzień Polski” 1979, nr 6.
- Kichuś Majstra Lepigliny*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 10 maja 1977.
- Kolator Alfred, *Bazyliźnie*, „Tydzień Polski” 1966, nr 15.
- Komarnicki Lucjusz, *Teatr szkolny*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1926.

- R.K. [Kowalewska Regina], *Nowa wiosenna premiera w teatrze „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 14 kwietnia 1980.
- Kowalewska Regina, *Pusty hotel przemówił*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 16 lutego 1959 (nr 40).
- Kowalewska Regina, *Świat współczesny*, „Tydzień Polski” 1968, nr 26.
- Kowalewska Regina, *Zegar z kurantem* (Apel Teatru „Syrena”), „Tydzień Polski” 1981, nr 4.
- Koźmiński Jarosław, *W „Syrenie” uczymy obcowania z teatrem...*, „Tydzień Polski”, 20 grudnia 2022, [online][<https://www.tydzien.co.uk/artykuly/informacje/2022/12/20/w-syrenie-uczymy-obcowania-z-teatrem/>](<https://www.tydzien.co.uk/artykuly/informacje/2022/12/20/w-syrenie-uczymy-obcowania-z-teatrem/>).
- [NN], *Koziołek Matołek w „Syrenie”*, „Tydzień Polski” 1979, nr 2.
- S. Leg. [Legeżyński Stefan], *Trzewiczki szczęścia*, „Gazeta Niedzielną” 1967, nr 44.
- Lisiewicz Mięczysław, *Między dawnymi a nowymi laty*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 6 kwietnia 1963 (nr 83).
- Lisiewiczowa Olga, *Sześć lat pracy Teatru „Syrena”*, „Tydzień Polski” 1963, nr 43.
- Łobodowski Józef, *Kariera i upadek*, „Tydzień Polski” 1976, nr 44.
- Mochlińska Krystyna, *25-lecie emigracyjnego Teatru dla Dzieci i Młodzieży „Syrena”*, „Gazeta Niedzielną” 1984, nr 22.
- Nowakowa Zofia, *Zaczarowane noce” po raz drugi*, „Orzeł Biały” 1969, nr 12.
- Nowakowski Zygmunt, *Pierwsze koty...*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 12 lutego 1959 (nr 37).
- T.O., *Nieznaną a zabawna komedia Fredry*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 25 listopada 1976.
- Obserwator, *Jeszcze „Tydzień Kultury” w POSK-u: Konfraternia i Teatr Syrena*, „Tydzień Polski” 1982, nr 25.
- Ostrowski Jan, *Cztery mile za piec” w twórczość teatralną*, „Orzeł Biały” 1975, nr 3.
- Ostrowski Jan, *Dobre tradycje w teatrze młodych*, „Przegląd Powszechny” 1976, nr 12.
- Ostrowski Jan, *Teatr dla dzieci i dorosłych*, „Wiadomości” 1979, nr 11.
- Ostr. J. [Ostrowski Jan], *Król Maciuś I” w Teatrze „Syreny”*, „Orzeł Biały” 1974, nr 4.
- (On) [Ostrowski Jan], *Mamy nareszcie teatr dla dzieci*, „Orzeł Biały” 1959, nr 2.
- Ostrowski Jan, *Pan Tadeusz” w „Syrenie”*, „Orzeł Biały”, 1972, nr 4.
- Ostrowski Jan, *Paziowie króla Zygmunta” w „Syrenie”*, „Orzeł Biały” 1972, nr 1.
- J.O.N. [Ostrowski Jan], *Pieśń dalekiej drogi” w „Syrenie”*, 26 kwietnia 1969, maszynopis, Muzeum Teatralne, Archiwum Jana Ostrowskiego.
- (On) [Ostrowski Jan], *Powrót Pana Twardowskiego” po angielsku*, luty 1960, maszynopis, Muzeum Teatralne, Archiwum Jana Ostrowskiego.
- Ostrowski J.[an], *Przygody ucznia Wita Stwosza*, „Orzeł Biały” 1967, nr 5.
- Ostrowski Jan, *Przygoda w kosmosie” w Teatrze „Syrena”*, „Orzeł Biały” 1971, nr 10.
- J.O.N. [Ostrowski Jan], *Satyryczna bajka w „Syrenie”*, „Orzeł Biały” 1973, nr 7/8.
- J.O.N. [Ostrowski Jan], *„Śluby panińskie” A. Fredry w „Syrenie”*, „Orzeł Biały” 1967, nr 8.
- Ostrowski Jan, *Tryptyk teatralny. „Ciotunia” A. Fredry, „Zegar z Kurantem” M. Reszczyńskiej, „Krakowiaczy i Górale” W. Bogusławskiego, „Orzeł Biały” 1972, nr 9.*
- J.O.N. [Ostrowski Jan], *Widowisko z Ćwieczką*, 10 listopad 1967, mps, Muzeum Teatralne, Archiwum Jana Ostrowskiego.
- Ostrowski Jan, *Wiecznie młoda „Pastorałka” Leona Schillera*, „Orzeł Biały” 1973, nr 9.
- Ostrowski Jan, *Zagłoba swatem” w „Syrenie”*, „Tydzień Polski” 1975, nr 19.
- (On) [Ostrowski Jan], *„Za siedmioma górami” na Willesden*, 15 czerwca 1960.
- (On) [Ostrowski Jan], *„Zaczarowane noce” w Teatrze dla Dzieci*, „Orzeł Biały” 1960, nr 46
- (ph.), *37 premier Teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 7 grudnia 1977.
- (ph.), *Kiedy będzie czynny Teatr POSK-u*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 21 grudnia 1977.
- Piękna bajka w „Syrenie”*, wycinek, 18 listopada 1967, [autor oraz źródło nieznane].
- Płonka Ignacy, *Aleksander Fredro*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 14 października 1976.
- Podhorecka Aleksandra, *Jesienny deszcz*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 18 stycznia 1978.
- Podhorecka Aleksandra, *Koziołek-Matołek w Teatrze Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 3 stycznia 1979.
- Podhorecka Aleksandra, *Piętnastolecie teatru Syrena*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 28 stycznia 1974.
- Podhorecka Aleksandra, *„Śluby Panińskie” w teatrze „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 10 listopada 1976.
- Rowiński Krzysztof, *120 przygód Koziołka-Matołka*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 19 stycznia 1979.
- Staszewski Roman, *Uznanie dla teatru „Syrena”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 1 maja 1963 (nr 103).
- Szpiganowicz Stanisław, *Czyn raczej odosobniony*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 27 maja 1963 (nr 125).
- Szpiganowicz Stanisław, *Podziękowanie reżysera*, „Tydzień Polski” 1963, nr 22.
- Syrena nad Tamizą*, wybór i opracowanie Regina Kowalewska, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1990.
- Terlecki Tymon, *Misterium rezurekcyjne*, „Wiadomości” 1963, nr 22.
- Terlecki Tymon, *Tuodusky*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 8 lutego 1960 (nr 33)
- Terlecki Tymon, *Twardowski – powrotnik*, „Wiadomości” 1959, nr 33.
- (tk), *Jesienny deszcz” w Teatrze „Syrena”*, „Tydzień Polski” 1977, nr 4.
- Tokarska Janina, *Król Maciuś I*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 27 stycznia 1974.
- Tokarska Janina, *Piętnaście lat teatru „Syrena”*, „Wiadomości” 1974, nr 13.
- Zastępca, *Ja bajki tak lubię ogromnie...*, „Tydzień Polski” 1977, nr 17.
- „Zegar z kurantem” idzie nabitymi salami*, „Tydzień Polski”, 1981.
- Rozmowy autora z Renatą Chmielewską, Krystyną Gołąb (Bell), Romanem Kisielem, Wandą Lissowską, Krystyną Podleską.



# Migrancki teatr Zofii Delest

## OFF Theater „Zigarre” w Brunshwiku

Rozmowa Karoliny Prykowskiej-Michalak z ZOFIĄ DELEST



ZOFIA DELEST (w przestrzeni niemieckojęzycznej Sophie Delest) – magister germanistyki (Uniwersytet Łódzki i Otto von Guericke Universität w Magdeburgu) i M.Sc profesjonalnej komunikacji międzykulturowej (Clark University), tłumaczka, dziennikarka, artystka. Równoległe ze studiami odbywała edukację artystyczną. Założycielka migranckiego teatru offowego „Zigarre” tworzącego spektakle zaangażowane społecznie. Obecnie mieszka w Brunshwiku. Jej zaprezentowany na targach książki we Frankfurcie i Lipsku dramat *Między światami* wybrano jako lekturę w ramach zajęć z dramatu współczesnego w klasach maturalnych niektórych liceów w Dolnej Saksonii. W 2024 wybrana dzięki swojej pracy na styku kultur jako jedyna migrantka do pierwszego zarządu Rady ds. Kultury przy władzach miasta. Współzałożycielka Forum Perspektyw Kulturalnych mającego reprezentować interesy polonijnych twórców związanych z teatrem na płaszczyźnie instytucjonalnej.

Fot. Rainer Strzolka

**Karolina Prykowska-Michalak:** Zofio, czy teatr, jaki prowadzisz, identyfikujesz jako teatr migrancki? Jak powstał OFF Theater „Zigarre”?

**Zofia Delest:** Tak, identyfikuję mój teatr jako migrancki, ponieważ założyłam na samym początku, że chcę moimi spektaklami opowiedzieć coś, co będzie skierowane nie tylko do jednej grupy społecznej, tylko do przedstawicieli różnych kultur. Nawet jeżeli się koncentruję na jednym regionie, na jakimś wydarzeniu historycznym czy elemencie z konkretnego kręgu kultury, to chcę to przedstawić w taki sposób, żeby dotrzeć do przedstawicieli różnych środowisk. Mieszkam w Brunshwiku, gdzie mamy mniej więcej sto siedemdziesiąt mniejszości narodowych. Stworzenie takiego typowo polonijnego teatru, o tematyce wyłącznie polskiej, granego w języku polskim, miałyby się, w moim pojęciu, z celem. Oczywiście jako Polka przez moje spektakle chcę opowiedzieć, czy może raczej wyjaśnić, niektóre polskie rzeczy tutejszej lokalnej społeczności. Jakoś nas „przetłumaczyć” – nie tylko tłumaczyć i wyjaśniać, ale też nami zaciekawić. I żeby to zadziało także w drugą stronę – żeby i polski odbiorca zaciekawił się perspektywą patrzenia na podobną problematykę osób z innych kręgów kulturowych. Więc od początku miałam założenie, że ten mój teatr i tworzone przeze mnie spektakle mają być miejscem spotkań różnych kultur. Nawet jeżeli biorę sobie na tapetę jeden konkretny temat.

**KP-M:** Dlaczego OFF Theater „Zigarre”? Mit założycielski.

**ZD:** Pierwszy spektakl powstał w 2018 roku. Obchodziliśmy wtedy stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości, więc bazą były sprawy polskie. W tym czasie też trwały w Niemczech bardzo ostre debaty na temat nieprzychylności Europy Środkowo-Wschodniej wobec migrantów i pojawiały się czasami dosyć niesprawiedliwe oceny, że my jesteśmy jacyś „skrzywieni” po komunizmie. Pomyślałam, że to jest kompletny brak zrozumienia, z czego wynika ta nasza niby niechęć do obcych, ten lęk przed nimi. Chciałam to wytłumaczyć / nas przetłumaczyć, ale to pierwsze przedstawienie nie powstawało jeszcze z myślą, że założę tu teatr. Stworzyłam spektakl *W tym ciele była dusza milionów*, wspólnie z Agnes Oberauer, która wówczas pracowała w Thalia Theater w Hamburgu. Ona była główną reżyserką tego spektaklu. Ja wiedziałam, co ma się zdarzyć, co ma się pojawić na scenie, ale oczywiście wtedy jeszcze nie wiedziałam, jak ten cel osiągnąć. Spektakl okazał się dużym sukcesem. Udało mi się chyba opowiedzieć tę polską historię od czasów rozbiorów po dzień dzisiejszy w dość niesza-blonowy sposób. Starłam się też pokazać pewne przecięcia z historią innych krajów. W Polsce perspektywa historyczna obciążona jest martyrologią, jest wciąż obecny mit uciemiężonej Polski. Ja tego nie chcę podważać, ale czasami zapominamy, że inne narody także sporo wycierpiały w swojej historii. I chciałam, żeby można było patrzeć



*W tym ciele była dusza milionów*, prem. 11.11.2018, Haus der Kulturen w Brunshwiku. Fot. Rainer Strzolka

na ten spektakl z jednej strony jak na polską historię, ale żeby też przez pryzmat naszej historii spojrzeć na historię innych regionów. Lub odwrotnie – nawiązując do wydarzeń w innych regionach, spojrzeć na paralele w polskiej historii. Powodzenie spektaklu było tak duże, że instytucje finansujące zadały mi pytanie, czy nie chciałabym tego powtórzyć albo zrobić jakiegoś podobnego projektu. Ja też jakoś odnalazłam się w tym świecie. Stwierdziłam, że taka forma bardzo mi odpowiada, odkryłam, że mogę być nie tylko tłumaczką, ale również autorką. Przyszły kolejne pomysły. Zauważyłam na przykład, że młodzież polonijna, ale już tu urodzona czy wychowywana, często nie ma pojęcia o rzeczach, które dla nas, w kraju, są naturalne, bo wynosimy je ze szkoły. Zaczęłam tworzyć zajęcia taneczne, poprzez które uczyłam ich historii. Po drugim spektaklu stwierdziłam, że chciałabym temu nadać pewną trwalszą strukturę. Rozejrzałam się w krajobrazie brunshwickim i stwierdziłam, że właściwie nie ma czegoś takiego, jak teatr migrancki. Zbierają się czasem jakieś amatorskie grupy, ale to zupełnie inaczej funkcjonuje. Jest na przykład stowarzyszenie zajmujące się kobietami – Frauen Bunt e.V. – i przy nim funkcjonuje grupa teatralna, w której grają same kobiety migrantki, ale to są bardziej projekty teatralne niż spektakle. One same nie tworzą treści. Zawsze do tych projektów są zapraszani pedagodzy z Pädagogisches Theaterzentrum i to oni trochę narzucają całą formę, uczą zachowań scenicznych. Forma nie wypływa do końca od tych dziewczyn. A ja miałam

zupełnie inne podejście. W pierwszym spektaklu bardzo chciałam, żeby zagrali amatorzy. Zależało mi na autentyczności ich poruszania się, bo to był spektakl ruchowy, na spontanicznej, cielesnej interpretacji zadanych tematów. Tak właśnie tworzyliśmy poszczególne sceny. Co prawda to ja przychodziłam z tematem, ale co się z nim dalej stanie podczas pracy, w jaki sposób pojawią się te różne perspektywy, które są poza spektaklem, to była niewiadoma. I rzeczywiście w pierwszym spektaklu pracowałam z amatorami, migrantami różnej narodowości. Natomiast kolejny, to była taka taneczna etiuda z młodzieżą polonijną. Zrodziła się ze wspomnianych wcześniej potrzeb edukacyjnych. Kolejnym dużym pomysłem było *Między światami* i tu już uznałam, że ten spektakl jest dla amatorów za trudny. Podobnie rzecz się miała ze sztuką *Rzeń w języku esperanto*. Chciałam, żeby to był spektakl taneczny, a nie tak łatwo jest znaleźć wśród lokalnej społeczności osoby, które byłyby w stanie zatańczyć to w takiej formie, w jakiej ja to widziałam. Dlatego ostatecznie zagrali w nim profesjonalści lub studenci aktorstwa i tańca. W moim teatrze migranci są mocno ze sobą zintegrowani w procesie pracy nad spektaklami, ale to nie znaczy, że wszyscy na koniec grają na scenie. I to odróżnia tę moją formę pracy od innych grup teatralnych. I jeszcze to, że zależy mi na większej trwałości tych spektakli. Żeby to nie był projekt wypracowany w pocie czoła i na koniec pokazany tylko dwa, trzy razy. Tak to niestety jest w emigranckiej rzeczywistości, kiedy praca w teatrze jest dla ludzi

dodatkowa, nie jest ich zawodem, z którego żyją na co dzień. Po zakończeniu projektu często się po prostu rozchodzą – bo są kolejne projekty, bo są nowe wydarzenia, bo coś jest w pracy. U mnie jest mieszanka – czasem wprowadzam te osoby, które nie są profesjonalnymi aktorami, na scenę, czasem mieszam ich z profesjonalnymi aktorami, a czasem to, co wypracuje mieszana grupa, jest w końcu zagrane przez profesjonalnych aktorów. Po tych doświadczeniach uznałam, że potrzebuję struktury i nadałam swojej twórczości nazwę OFF Theater „Zigarre”. Zigarre nawiązuje bardzo mocno do NRD-owskiego dramatopisarza Heinera Müllera, przez którego, można powiedzieć, znalazłam się w Niemczech. Gdy studiowałam w Magdeburgu, w ramach stypendium Erasmusa, to podczas letniego semestru wybrałam sobie zajęcia właśnie z jego twórczości. Wówczas nic o nim nie wiedziałam, dlatego też się zdecydowałam na te zajęcia. W Polsce nie było seminariów na jego temat. I na tym seminarium poznałam mojego późniejszego męża. Z powodu referatu, który musiałam napisać na temat *Filokteta*, przez wspólne rozmowy, dyskusje, tak zrodziła się najpierw przyjaźń, a później... Andreas Moser, który był wtedy asystentem na Uniwersytecie w Magdeburgu i pomysłodawcą tego seminarium, bardzo walczył o to, żebym wróciła do Niemiec i żebyśmy byli parą. Zakładając swój teatr, sięgnęłam więc, w niejakiem ukłonie, do Heinera Müllera, a dokładniej do jego cygara, z którym się praktycznie nie rozstawał.

**KP-M:** Czyli *Filoktet*, do którego niedawno powróciłaś, był inspiracją do powstania twojego teatru?

**ZD:** Tak można powiedzieć.

**KPM:** To mało znany mit i mało znany dramat Heinera Müllera. Każdy natomiast słyszał o *Die Hamletmaschine*. Mówiłaś o metodach pracy i o tym, że proces jest bardzo ważny dla rozwoju teatru imigranckiego, a niekoniecznie efekt końcowy. Ty włączasz w proces pracy obrazy, rzeźby – inne sztuki generalnie.

**ZD:** Ja mam to szczęście albo nieszczęście, że interesuje mnie wiele rzeczy. Momentami mam wrażenie, że życie jest za krótkie, żebym mogła we wszystkich tych dziedzinach, które mnie fascynują, mocniej się rozwinąć. Obok studiów filologicznych, które odbywałam, chodziłam równolegle na warsztaty malarstwa, uczestniczyłam w podróżach studyjnych. W przeszłości marzyłam, żeby studiować w Akademii Sztuk Pięknych. Ale dorastałam w czasach dzikiego kapitalizmu, więc pojawiło się pytanie, czy ja z tego wyżyję i wybrałam bardziej racjonalnie. Natomiast już na studiach filologicznych poczułam, że bardzo mocno ciągnie mnie w stronę kierunków związanych jeszcze bardziej z kulturą, ze sztuką. Uwielbiałam seminaria o dadaistach, o Franzu Kafce. Poszłam w stronę teatru i filmu (a moja specjalizacja na filologii germańskiej dotyczyła Landeskunde, czyli wiedzy o krajach obszaru niemieckojęzycznego). Ja myślę obrazami i można powiedzieć, że z tych obrazów zrodził się mój teatr, bo przez pierwsze pięć lat migracji byłam aktywna

bardziej w dziedzinie malarstwa. Miałam w Niemczech nawet swoje wystawy, w regionie Celle, w Hanowerze, w Brunszwiku i dwie w Berlinie. Kiedy przyszła ta propozycja, czy też zapytanie, czy może nie zrobiłabym czegoś w 2018 roku na stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości, znowu pierwsze, co zrodziło mi się w głowie, to były obrazy. Wysłałam od serii moich kolaży *Miejsca moich sentymentów*. Całe lata, będąc studentką, pracowałam jako pilot wycieczek i dzięki temu poznałam miejsca, z którymi się mocniej identyfikuję, które bardzo lubię. Z czasem powstały kolaże, którymi nie chciałam pokazywać, co w tych wybranych miejscach jest, bo od tego są zdjęcia, ale bardziej chciałam oddać ich atmosferę, klimat. I to było właściwie punktem wyjścia do wymyślenia formy pracy w moim teatrze. Na początku chciałam, aby inni opowiedzieli w podobny sposób o miejscach, z którymi czują się związani, które współtworzyły ich tożsamość. Może nie do każdego przemawia forma kolażu, może ktoś ma inny środek ekspresji, może ktoś bardziej umiałby to przedstawić muzyką, jakimiś dźwiękami albo fotografią. Ale pierwsze, co zaproponowałam, to były takie warsztaty artystyczne właśnie z klejenia kolaży, żeby ludzie w ten sposób opowiedzieli, czym dla nich jest ich ojczyzna, albo miejsce właśnie takiego sentymentu, miejsce, z którym się wyjątkowo mocno identyfikują. I wyszły bardzo, bardzo ciekawe prace. Pracując nad spektaklem *W tym ciele była dusza milionów* nie odtwarzaliśmy tych kolaży, bo nie o to też chodziło, ale zależało nam na przywołanej w nich atmosferze. Sięgaliśmy do niej oraz do uczuć, jakie kolaże sobą transmitowały i w nas wywoływały. Pojawiły się w nich dosyć ciekawe rzeczy. Jeśli nie udało się czegoś oddać w scenografii, w przestrzeni, to w budowywaliśmy w spektakl inaczej skonstruowane elementy, w których słowem czy gestem wracaliśmy do wybranych aspektów. Ta praca okazała się też na tyle ciekawa dla uczestników projektu, że udało się do teatru przyciągnąć / wciągnąć ludzi, którzy normalnie by do niego nie przyszli. Zainteresowała ich taka forma wymiany międzykulturowej: ja ci opowiem coś, co jest dla mnie ważne, ale jestem też ciekaw(a), co ciebie interesuje. Bardzo mi na tym zależało. Tak jak już wcześniej powiedziałam, od początku było dla mnie ważne, aby opowiedzieć coś o nas, ale żeby nie był to spektakl tylko dla Polaków. Nie chciałam robić typowej akademii z okazji rocznicy. Nie chciałam też tego spektaklu kierować tylko do Niemców, bo społeczeństwo niemieckie już jest wielokulturowe. Mamy 26% migrantów i wśród tych migrantów mamy ludzi z naprawdę odległych regionów, jak Brazylia, kraje afrykańskie, Bliski Wschód. Oni bardzo często w ogóle nie mają o nas pojęcia. Jak zainteresować Polską takich ludzi? Najlepiej zainteresować kogoś, kiedy daje się mu przestrzeń, żeby opowiedział coś o sobie. Ludzie lubią opowiadać o sobie, o swoim życiu. I ja dałam im tę przestrzeń. Zaczynając ten projekt, i każdy kolejny, słucham na początku ludzi. Daję im przestrzeń. Podaję temat, którym będę chciała się mocniej zająć w danym spektaklu, natomiast nie zdradzam, co ja właściwie chcę

nim powiedzieć. Po prostu przychodzę i mówię: opowiedzcie mi coś o sobie. Opowiedzcie mi, jakie są wasze doświadczenia w tej sferze, jak wy to widzicie? Same rozmowy są nudne na dłuższą metę. Zwłaszcza, że tego typu wydarzeń, mam na myśli dyskusji, mamy tutaj sporo, przynajmniej w Brunzshwiku. Chociażby instytucja Demokracie Leben bardzo chętnie wspiera wszelkiego rodzaju projekty, opierające się na kręgach dyskusyjnych. I tak naprawdę już coraz mniej ludzi na nie przychodzi, bo ile można? Dlatego ja szukałam interdyscyplinarnych form, które dla mnie osobiście są ciekawe i którymi chciałam też przynęcić ludzi, że możemy coś tutaj wspólnie, w taki nietypowy sposób stworzyć. Zdało to egzamin. Mamy na przykład w Brunzshwiku takie małe atelier dla kobiet migrantek. Tam się spotykamy. Nieraz są zadane tematy, nieraz mamy pełną swobodę. Gdy tworzyłam spektakl *Rzeź w języku esperanto* zwróciłam się do Franziski Rutz, artystki pochodzącej ze Szwajcarii, która prowadzi to atelier, z prośbą, aby wsparła nas w robieniu rzeźb. Bo wtedy miałam już pomysł na wprowadzenie nowego środka wyrazu. Nie chcę korzystać ciągle z kopii jednego i tego samego schematu. To znaczy, mam już w swojej metodzie pewne stałe punkty czy rzeczy, przy pomocy których mi się dobrze myśli. Tak jak powiedziałam, myślę obrazami, więc takie prace plastyczne bardzo mi pomagają, ale też nie chciałam, żeby za każdym razem to był ten sam środek wyrazu. Zaproponowałam zatem uczestnikom projektu, żebyśmy razem stworzyli rzeźby. Jeżeli ktoś nie czuł się w rzeźbie dobrze, to mógł wrócić do kolażu albo mógł stworzyć instalację wideo. Instalacje wideo powstały już przy pierwszym projekcie, ale podczas prac nad *Rzezią...* mieliśmy całą serię warsztatów, podczas których uczestnicy projektu tworzyli pod kierownictwem Rutz rzeźby. Ja też się wtedy tego uczyłam,



*Między światami*, monodram, prem. 1 listopada 2020 w Kult Theater w Brunzshwiku. Na zdjęciu Jessica Hermann. Fot. Rainer Strzolka

wspólnie z uczestnikami projektu. Mam wrażenie, że w Niemczech sporo osób stara się realizować swoje kreatywne „ja”. Albo panie szydełkują, albo tworzą jakieś patchworkowe robótki, albo jakieś karty 3D, więc mam wrażenie, że jest to taka przestrzeń, gdzie mogę faktycznie dotrzeć do ludzi z tą moją propozycją. I nie mogę narzekać, bo do tej pory miałam sporo uczestników podczas tych projektów. Następnym etapem jest zawsze przeniesienie tych obrazów w ruch, czyli są warsztaty teatralne, ruchowe, gdzie w przeróżny sposób szukamy sposobu przekazania ciałem informacji wyrażonej pracą plastyczną. Nie chcę stosować zawsze tylko jednej metody, więc szukamy rozwiązań, jak pokazać to, co wyszło nam podczas warsztatów artystycznych. Geneza spektaklu *Między światami* jest na przykład zupełnie inna, więc tutaj trzeba go wyłączyć, jeśli mówimy o tej formie pracy, natomiast reszta spektakli jest mniej lub bardziej oparta na ruchu. W moim ostatnim spektaklu *In a gadda da cupiditatis* też się pojawia ruch. Wprowadzicie w mniejszym stopniu niż ma to miejsce w *Rzezi w języku esperanto*, ale są tam takie elementy, bo to jest mój kolejny „konik” i przestrzeń fascynacji – taniec. Obok tego wszystkiego, co robiłam na studiach, uczyłam się u profesjonalnych tancerzy różnych form tańca. I do ruchu chętnie wracam. Prowadząc warsztaty ruchowe z lokalną społecznością, wracam też po części do tych narzędzi, które sama poznałam, ucząc się tańca. Natomiast niektóre rzeczy sama sobie wypracowałam. Gdzieś mi się łączą te obrazy z wiedzą, jaką zdobyłam w przestrzeni tańca. Nie jestem profesjonalną tancerką, ale przynajmniej mam tę wiedzę bazową, jakieś umiejętności plus fascynację ruchem, popartą po części wiedzą z moich drugich studiów, z komunikacji międzynarodowej. W końcu 80% naszej komunikacji odbywa się przy pomocy mowy ciała. W swojej pracy teatralnej łączę te wszystkie małe klocuszki. Na przykład w pracach nad spektaklem *Rzeź w języku esperanto* podeszłam do tego w ten sposób, że najpierw autorzy prac plastycznych dostali zadanie zinterpretowania swoich prac ruchem – jak opowiedzieliby je mową ciała. Na te warsztaty byli zaproszeni też przedstawiciele lokalnej społeczności i oni w osobnym pomieszczeniu, mieli za zadanie zinterpretowanie tych rzeźb, opisanie, jak oni je widzą. Później to ze sobą zestawialiśmy i autorzy rzeźb musieli powiedzieć, czy do nich przemawia to, co zaproponowali odbiorcy ich prac, czy jednak by coś zmienili. I w drugą stronę – lokalna społeczność, która doszła dopiero na tym etapie do projektu, poznawała interpretację rzeźb zaprezentowaną przez jej autorów. Potem mieliśmy dyskusję, czy oni faktycznie odnajdują w tym rzeźbę, którą zobaczyli pierwszy raz. Najczęściej faktycznie tak się działo. Niektóre interpretacje były bardzo rozwinięte, pokazywały, ile kreatywności w sobie mają ci ludzie. Podobnie same rzeźby. Myślałam, że będziemy potrzebować przynajmniej trzech spotkań na stworzenie takich dość prostych rzeźb. Ostatecznie ten etap prac trwał cztery miesiące. Wszyscy tak głęboko weszli w temat, tak mocno przemyśleli zadanie, że naprawdę pracowali niezwykle

skrupulatnie nad szczegółami. Dlatego potrzebowali więcej czasu. Podobna rzecz zdarzyła się na warsztatach ruchowych. Autorzy, właściwie autorki, bo to głównie kobiety, tworzyły rzeźby, a potem interpretowały w niezwykle rozbudowany sposób swoje prace. Później, na przykład, zabawiłam się w coś takiego, co się dzieje w historii, czyli gdy jedno pokolenie opowiada o swoich doświadczeniach kolejnemu pokoleniu, a to pokolenie opowiada tę historię swoim dzieciom. Zapraszałam poszczególne grupy i te osoby, które były na warsztatach z autorami rzeźb, musiały przekazać ich interpretację kolejnej grupie. Ta kolejna grupa kolejnej grupie i patrzyliśmy, co się dzieje w ogóle z interpretacją ruchową, jak ona się zmienia. Pewne elementy zostawały, ale to była taka troszkę zabawa w głuchy telefon. Ja to wszystko zbierałam i wykorzystywałam potem w spektaklu *Rzeź w języku esperanto* w wersji *Europa. Postpamięć*. Wszystko było bardzo dobrze udokumentowane, nagrywane. I jeśli mowa o tym spektaklu, to dopiero na końcowym etapie do projektu zaprosiłam aktorki, które musiały przeanalizować to wszystko, co zdarzyło się na etapie prac przygotowawczych. Zależało mi, żeby i one miały pewną swoją przestrzeń wyrazu, więc też dostały możliwość zinterpretowania w niektórych scenach rzeźb czy nagranych wywiadów. Powstał na przykład taniec do sceny, w której puszczane są fragmenty wywiadów z różnymi osobami wypowiadającymi się o granicach wolności, na które w swoim życiu natrafiamy. Albo o rozczarowaniu, czyli o tych momentach, kiedy nam się wydaje, że ta wymarzona wolność powinna być taka cudowna, spełniać nasze oczekiwania, a okazuje się, że natrafiamy na blokady, ograniczenia. Albo że ta wolność nie funkcjonuje tak, jak to sobie wyobrażaliśmy, albo że pewne rzeczy w ogóle inaczej wyglądają. I aktorki miały możliwość własnej interpretacji tanecznej tych wywiadów. Bardzo często korzystam z narzędzia, jakim jest ruch, gdy zadaję ludziom pewne zadanie. Jednocześnie staram się, aby zadanie nie było sformułowane w łopatologiczny sposób. Przedstawiam je w sposób zawołowany, żeby czasem uczestnicy nie chwycili po oklepane szablony. Tak wyglądały prace nad spektaklem *W tym ciele była dusza milionów*. I teraz, pracując nad ostatnim przedstawieniem, szukając rozwiązań do pewnych scen, też w podobny sposób się bawiłam. Chyba łatwiej będzie to zrozumieć na przykładzie tego pierwszego spektaklu. Chodziło o scenę deportacji, gdzieś, na przykład do Kazachstanu, w tamten region, ale ja nie chciałam powiedzieć wprost, o co mi chodzi, bo każdy z naszego kręgu kulturowego ma w głowie tę historię i wie, z czym to było związane. A jednocześnie pracowałam też z młodymi ludźmi oraz z przedstawicielami innych kultur, którym historia deportacji nie była znana. Tylko jedna osoba domyśliła się, w którą stronę idę. A zadanie brzmiało – wyobraźcie sobie, że jedziecie na wakacje, dostajecie maluteńki samochód, jak maluch na przykład, i jedziecie w tym samochodzie...

**KPM:** Ściśnięci, tak?



*In a gadda da cupiditatis*, prem. 20 kwietnia 2024 w Kult Theater w Brunszwiku. Na zdjęciu Andreas Moser, Anne Kathrin Ternite, Ulrike Neumann, Anne Marie Palluch, Bjørn Oswald, Leo Kirchner. Fot. Helllove

**ZD:** Ściśnięci, bardzo. I jedziecie gdzieś z oczekiwaniem, że skoro urlop, więc może będzie jakiś fajny hotel. Nagle wysiadacie, a właściwie musicie się wygramolić z tego ciasnego auta, a tam nie ma kompletnie nic... Tylko jedna osoba się domyśliła, w którą stronę ta scena idzie. Reszta nie, ponieważ oni nie znali tej historii. Skorzystałam z tego i dzięki temu udało mi się wprowadzić pewną świeżość w sceny ruchowe. Dopiero później aktorzy dowiadawali się, co dana scena ma tak naprawdę opowiadać. Lubię dawać takie abstrakcyjne zadania, które w tle mają bardzo konkretne założenie.

**KP-M:** Czyli rzeczywiście proces jest bardzo ważnym elementem Twojej pracy. Do tej pory większość z tych procesów kończyła się jednak spektaklem. Natomiast sam proces może być wielofazowy i niekoniecznie od początku wiesz, do jakiego spektaklu finalnie dążysz.

**ZD:** Tak. Ale muszę powiedzieć, że podczas prac nad ostatnim spektaklem była faza, w której bardzo mocno skupiłam się na języku dzisiejszej komunikacji i konfliktów, jakie może ten język generować. W jaki sposób dochodzi do polaryzacji, jaką ostatnimi czasy obserwujemy i ostatecznie tego nie wprowadziłam już do spektaklu, było już za dużo tematów. Mam więc materiał, który być może wykorzystam w przyszłości w innym spektaklu, a tutaj poświęciłam całkiem sporo czasu tej kwestii i ostatecznie została ona odłożona na razie na półkę, więc chyba po raz pierwszy miałam taką sytuację, że powstało dużo materiału, z którego nie skorzystałam.

**KP-M:** Czy ten sposób tworzenia nazwałabyś procesem kolektywnym? Jak sama siebie sytuujesz? Jako reżyserkę czy jako *Dramaturgin*? Zapytam po niemiecku, bo wiesz o co mi chodzi.



*Rzeź w języku esperanto...* Prezentacja 20 września 2024 w Dwell Studio w Chicago podczas Kongresu Teatru Polskiego.  
Fot. Dariusz J. Lachowski

**ZD:** Sama się nad tym jakiś czas temu zastanawiałam. Na pewno widzę siebie jako autorkę, bo na koniec musi się pojawić jedna osoba, która wszystko spina. Ja inicjuję temat. Praca jest na pewno procesem kolektywnym, ponieważ w tych projektach bierze udział wiele osób i na tym mi bardzo zależy. Zależy mi na tej wieloperspektywiczności, co też pani doktor Katarzyna Waniek dostrzegła w spektaklu *Rzeź w języku esperanto* podczas pokazu w czerwcu. Ona była moją wykładowniczą na drugich studiach z profesjonalnej komunikacji międzynarodowej. I było dla mnie dużym komplementem usłyszeć od niej, że ona widzi, jak ja wiedzę z tamtych studiów przeniosłam w przestrzeń teatralną. W rozmowie prywatnej powiedziała mi, że pokazałam coś oryginalnego, czego w teatrze się nie widzi. Dla mnie był to niesamowity komplement, bo właśnie na tym mi zależy, ponieważ pojęcia teoretycznie, z pozoru uniwersalne, nawet takie jak demokracja, mają w różnych kręgach kulturowych zupełnie inne znaczenie i jeżeli my tego nie zrozumiemy, to będzie dochodziło do konfliktów i nieporozumień. Tworząc te spektakle, weszłam chyba trochę w rolę takiego multikulturowego tłumacza. Bez procesu, bez tej pracy kolektywnej nie byłoby to możliwe, bo ja nie znam przecież wszystkich perspektyw. Sama się sporo uczę podczas tej pracy. Natomiast zbieranie tych wszystkich kłocuszków, to jak zbieranie rozspanych rzeczy, które później trzeba jakoś ułożyć. Tekst i ostateczna forma przedstawienia to już, na koniec, ja.

**KP-M:** I pomysł też. Pomysł, że to będzie akurat, tak jak mówiłaś, *Filoktet*, czy właśnie ta post pamięć?

**ZD:** Tak, to jest ten etap, kiedy to ja wszystko szlifuję, ubieram w słowa. Jeśli chodzi o reżyserię, to z każdym projektem, można powiedzieć, że szłam o krok dalej. W pierwszym byłam ewidentnie tylko dramaturżką, pomysłodawczynią, kompletnie nie wiedziałam, jak dojść do pewnych rzeczy na scenie. I tutaj wielki ukłon w stronę Agnes Oberauer, którą projekt i idea tak zachwyciły, że mi powiedziała, nawet jeżeli nie dostanę pieniędzy na ten projekt, to ona będzie przyjeżdżała z Hamburga, żeby nad nim pracować. To mi bardzo pomogło z ruszeniem całego projektu, ale też było niesamowitym komplementem z jej

strony. Ona już miała pewną pozycję wypracowaną, czyli ta idea ją na tyle przekonała, iż uznała, że warto zainwestować w to swój czas. Przy niej bardzo dużo się nauczyłam. Później zdarzyła się ta teatralna etiuda taneczna, *Polonez, lekcja historii*. Tam nie było akurat tekstu, wszystko się opierało na tańcu i sama ją stworzyłam. Ale już w przypadku takiego ciężkiego spektaklu, jakim jest *Między światami*, to nie wyobrażałam sobie, żeby nie zaprosić do pracy nad nim Beaty Cholewy-Mazurowskiej, bo tak naprawdę to ona mnie namówiła, żebym w ogóle napisała tę sztukę. Ja jej opowiadałam o moich doświadczeniach w Niemczech, porównałam to podczas którejś rozmowy z doświadczeniami Ellen Schernikau, opowiedziałam jej, kim była Ellen, uznała, że to jest fascynująca historia i namówiła mnie, żeby to przenieść na papier<sup>1</sup>. Ten tekst pisałam trzy lata. Kiedy byłam w Polsce, spotykałyśmy się w kawiarniach i o nim dyskutowałyśmy, był obgadany do ostatniego szczegółu. I tak naprawdę to Beata zaczęła mnie pchać w tę stronę, żeby go później pokazać na scenie. Miała bardzo konkretny concept, więc nie wyobrażałam sobie, żeby jej nie zaprosić. Jednak na czas, kiedy tworzyłam ten spektakl, przypadł rok pandemii. Beata miała przyjechać do nas do Brunszwiku, ale oczywiście nie było to w takich warunkach możliwe. Łączyłyśmy się ze sobą online. Nie zawsze to działało dobrze, zdarzało się, że połączenie internetowe się zrywało i nagle stałam sama z aktorkami. To był taki projekt, w którym nagle musiałam wejść trochę mocniej w rolę reżysera. Było to łatwiejsze, bo już wtedy wiedziałam, co ma się zadziać na scenie. Uświadomiłam sobie też, jak mocno pomogła mi baza, jaką zdobyłam przy Agnes Oberauer. I z każdym spektaklem troszkę mocniej rolę reżysera przejmowałam. W *Rzezi w języku esperanto* były sceny, w których dokładnie wiedziałam, co ma się zdarzyć, ale w niektórych nie byłam pewna. Na płaszczyźnie tekstu wszystko było dla mnie jasne, ale jeszcze nie zawsze wiedziałam, jak to trzeba zagrać. Tu znowu Beata bardzo pomagała, można powiedzieć, że reżyseria rozkłada się tu po połowie. Do ostatniego spektaklu znowu zaprosiłam Beatę, bo mi się z nią dobrze pracuje. Dobrze się rozumiemy, a pandemia zmusiła nas do wypracowania metod współpracy, które zdały egzamin. Nawet jeżeli ona nie może się podłączyć do próby, to ja tę próbę nagrywam. I ona widzi na nagraniu wideo coś, czego ja nie widzę, będąc w sali. Natomiast ten ostatni spektakl ostatecznie stworzyłam i wyreżyserowałam kompletnie sama. Długo nosiłam pomysł na ten spektakl w sobie. Kiedy napisałam projekt, miałam bardzo konkretny pomysł, wiedziałam, dlaczego chcę to przedstawienie zrobić. Bardzo długo starałam się o pieniądze na jego realizację i w tym czasie byłam konfrontowana z różnymi sytuacjami, podczas których pojawiała

<sup>1</sup> Ellen Schernikau była jedną z nielicznych osób, które w 1989 roku wróciły do NRD. Złożyła wniosek o przyznanie jej obywatelstwa, które otrzymała w październiku 1989. Spektakl jest próbą odpowiedzi na pytanie – dlaczego to zrobiła?

się ciągle myśl: „O! To by się nadawało do spektaklu. I to też pasuje”. Spektakl jest poświęcony definicji społeczeństwa, więc tutaj tematów jest bez liku i można praktycznie każdego dnia znaleźć coś, co by się nadawało. Po prawie rocznych próbach zdobycia finansów miałam wielki wór pomysłów. Beata była przerażona, jak to usłyszała i mówi: „Musisz to wyczyścić”. Oczywiście byłam tego świadoma. Proces oczyszczania trwał potem dość długo. Na starcie nie miałam tekstu, bo to jest właśnie typowe dla większości moich spektakli, że kiedy zaczynam pracę nad nimi, tekstu jeszcze nie ma. On się pojawia później, więc ciężko było jej reżyserować coś, czego nijak nie mogła uchwycić, bo nie było ani słowa, ani spójnego obrazu.

**KPM:** No i praca kolektywna jednak?

**ZD:** Tak. W *Rzezi w języku esperanto* to ubieranie w słowa zdarzyło się na dwa tygodnie przed tym, zanim do projektu doszły profesjonalne aktorki. Więc jak się pojawiły, to już tekst był. Natomiast pracując na ostatnim spektaklem, zaczęłam próby, nie posiadając jeszcze w ręce tekstu sztuki. Pracowałam z półprofesjonalistami, ponieważ otrzymałam o wiele mniej pieniędzy niż kwota, o którą występowałam. I to też jest ważny aspekt, jeśli mówimy o pracy kolektywnej i o tym, jak powstają moje spektakle. Ja nie mam stałego finansowania, jest to więc praca projektowa i to, na co mogę sobie pozwolić, kogo ewentualnie zatrudnić, też jest mocno uwarunkowane finansami. Przy tych finansach, jakie ostatnio miałam, już pomijając fakt, że mi się z Beatą dobrze współpracuje, żadnego reżysera w Niemczech nie mogłabym zatrudnić. Przy tym nie miałam właściwie nic konkretnego, co mogłabym dać takiemu reżyserowi – tekstu brak, pierwotna idea mi się jakoś rozproszyła. Dlatego Beata w tym ostatnim spektaklu była ostatecznie bardziej doradczynią w sprawach sztuki i mody. Jest też wykładowniczą tych przedmiotów [w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi – przyp. red.], a ja chciałam poruszyć temat społecznego zobojętnienia na to, co my właściwie widzimy w dzisiejszym świecie tysiąca obrazków. Nie chciałam jednak tego robić w płaski sposób i wymyśliłam sobie, że nawiążę do kategorycznego imperatywu Kanta, a dokładniej do tego punktu, który dotyczy wątpliwości, czy my w drugim czło-wieku naprawdę widzimy człowieka, i że opowiem o tym z perspektywy sztuki, koncentrując się mocno na sztuce XX wieku. Akurat w tym czasie zdarzyła się w Warszawie ta tragedia z Białorusinką, która została zgwałcona

i w wyniku tego gwałtu umarła. Przerażające było dla mnie czytanie o tym, że tuż obok przechodzili ludzie, którzy później się nawet zgłosili sami na policję i twierdzili, że nie rozpoznali w dziejącym się nieopodal akcie przemocy czegoś nienormalnego. To wydarzenie bardzo mocno wpisywało się w tematykę mojego spektaklu, więc je włączyłam w treść sztuki. I tak naprawdę można powiedzieć, że zrobiłam taki dosyć długi objazd, bo czyszcząc te różne pomysły, dotarłam ostatecznie do tego pierwotnego zamysłu.


**KPM:** Przy okazji tego projektu znowu byłaś aktorką.

**ZD:** Tak, to znowu był problem. Nie było pieniędzy, a festiwal w Wilnie, na którym mieliśmy zagrać, miał być niedługo, ostatecznie więc weszłam też w rolę aktorki. Prowadzenie teatru migranckiego zmusza mnie do konfrontowania samej siebie cały czas z nowymi rolami i testowania siebie. Czy tutaj dam radę, czy nie. Jest to też związane z pewnego rodzaju odwagą.

**KP-M:** No na pewno, ale też z charakterem tego typu pracy. Akurat w języku niemieckim jest dobre określenie na taki teatr – *Liebhabetheater*, z naciskiem na *Lieb*, czyli teatr ludzi, którzy kochają teatr. Nie chcę tego tłumaczyć jako teatr amatorski, tylko właśnie miłośniczy. Bo po polsku jest takie pojęcie z lat dwudziestych zeszłego wieku – teatr miłośniczy. Powiązane jest z teatrem ludowym, a to się u nas źle kojarzy. Natomiast jeśli ktoś robi swój teatr z pasji, jak ty, i wchodzi w tym teatrze w różne role, to ja wtedy na nowo kategorię takiego *Liebhabetheater* stosuję. No i co ważne, Twoja twórczość jest doceniana.

**ZD:** Tak, zajęłam właśnie I miejsce w Konkursie na Polonijnego Artystę Roku. Konkurs miał swoje hasło – „Kreatorzy uczuć i wyobraźni”, Jak napisano w laudacji, jury postanowiło przyznać mi nagrodę za „utwór sceniczny pod jakże wymownym tytułem *Rzeź w języku esperanto. Europa. Postpamięć*. Za eklektyzm sztuki słowa ze sztukami plastycznymi i muzycznymi, a także synkretyzm społeczno-polityczny. Za gotowość przypomnienia świata o jego słabościach, bólowkach i okrutnej powtarzalności. Historia jak tocząca się po zboczach piłki, wciąż uparcie upada na tę samą stronę. Czy ludzkość wreszcie czegoś się nauczy, spróbuje ocknąć z marazmu, a którąś z toczących się wojen raz na zawsze uczyni ostatnią? Z tymi rodzajami się pytaniami, odsyłamy do utworu”.

Rozmowa nagrana w maju 2024 w ramach projektu finansowanego ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji Narodowej i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa”, numer projektu NdS/538415/2021/2022, całkowita wartość projektu 370 990,00 zł.

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK – kieruje Katedrą Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, a także projektami badawczymi „Teatralne dziedzictwo polskich migrantów. Interdyscyplinarne studium kultury polskiej za granicą” oraz „Cyfrowy atlas polskiego dziedzictwa teatralnego poza krajem”. Jest autorką monografii *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku* (2012), *Teatr niemiecki w Łodzi. Sceny – wykonawcy – repertuar* (2005). Książki pod jej redakcją to m.in.: *System teatrów w Europie* (2016), *Teatr niemiecki w Polsce XVIII–XX wiek* (2008).  [0000-0003-1560-1645](https://orcid.org/0000-0003-1560-1645)

# Z Bytomia na Broadway

## Martyna Majok o teatrze, migracji, tożsamości i sukcesie

### Rozmowa Doroty Kołodziejczyk i Joanny Kosmalskiej z MARTYNAJ MAJOK



MARTYNA MAJOK jest amerykańską dramatopisarką polskiego pochodzenia, która wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych jako dziecko i dorastała w New Jersey. Doskonaliła swoje umiejętności dramatyczne w Yale School of Drama i Juilliard School. Jest autorką czterech sztuk teatralnych, *Ironbound* (Skutek w żelazo, 2014), *Cost of Living* (Koszt życia, 2016), *Queens* (Dzielnica Queens 2018), *Sanctuary City* (Miasto schronienia, 2020). Jej dramaty spotkały się z międzynarodowym uznaniem: *Koszt życia*, który miał premierę na Broadwayu w 2022 roku, został przełożony przez Szymona Wróblewskiego i wystawiony przez Małgorzatę Bogajewską w Teatrze Śląskim w 2019 roku, a *Ironbound* w reżyserii Aoife Spillane-Hinks wystawiono w irlandzkim Abbey Theatre w 2023 roku. Jej broadwayowska adaptacja *Wielkiego Gatsby'ego*, zatytułowana *Gatsby*, z muzyką Florence Welch i Thomasa Bartletta, została wyprodukowana przez American Repertory Theater w 2024 roku. Od początku swojej kariery dramatycznej Martyna Majok zdobyła wiele nagród, w tym Nagrodę Pulitzera za *Koszt życia* w 2018 roku i nominację do nagrody Tony w 2023 roku. Miałśmy przyjemność spotkać się z nią w nowojorskiej kawiarni, gdzie spędziłyśmy ponad dwie godziny, rozmawiając o jej twórczości, poglądach na teatr, doświadczeniach migracyjnych, przyszłych aspiracjach i więzi z Polską. Fot. z: <https://www.martynamajok.com>

**Joanna Kosmalska:** Byłaś młoda, kiedy opuściłaś Polskę i wyjechałaś do Stanów. Możesz podzielić się wspomnieniami z tamtych czasów?

**Martyna Majok:** Urodziłam się w tej samej kamienicy, w której wychowała się moja matka, a moi dziadkowie spędzili całe swoje życie małżeńskie. Rodzina odgrywała niezwykle ważną rolę w moim życiu, a sąsiedztwo tworzyło zżyłą społeczność. Znałam każdego w budynku; mój chrzestny mieszkał obok, a chrzestna tuż za rogiem. Moi krewni mieszkali w Bytomiu, Sosnowcu i Wrocławiu. Pamiętam uczucie ciepła, rodzinny klimat i kolory otoczenia – głównie cegłę i dużo szarości. Kiedy przeprowadziliśmy się do New Jersey, krajobraz wydał mi się uderzająco podobny: przemysłowy, pełen fabryk i obfitujący w cegły. Moja mama najpierw wyjechała do Ameryki, by spróbować ułożyć sobie życie z pewnym mężczyzną, zostawiając mnie pod opieką dziadków w Polsce. Kiedy zaszła w ciążę, zdecydowała, że nadszedł czas, byśmy dołączyły do niej, pragnąc zapewnić mojej siostrze ojca. Wróciła do Polski i rozpoczęła żmudny proces sprowadzenia nas do Stanów. Pamiętam swój przyjazd jak mglisty sen, zbyt poetycki, by być rzeczywistością. Widzę siebie na lotnisku Newark, u boku mamy, oczekującą na mężczyznę, który miał zostać moim ojczymem. Powitał ją bukietem róż i wręczył mi małą różę. Niestety, zapomniał usunąć kolce. Kiedy włożył mi ją w dłoń, ukłułam się i zaczęłam krwawić. Witamy w Ameryce.

**Dorota Kołodziejczyk:** Czy nadal czujesz więź z Polską?

**Martyna Majok:** Tak, do pewnego stopnia. Mówię i piszę po polsku, choć czuję się skrępowana swoim amerykańskim akcentem. Dorastając, nie mogłam często wracać do Polski z powodu trudności finansowych, co mimowolnie oddalało mnie od rodziny. Podejrzewam, że jednym z powodów, dla których moja mama nie wróciła do kraju, było to, że nie osiągnęłyśmy jakiejś bajecznej wersji amerykańskiego snu, ale to tylko moje przypuszczenia. Moja mama jest dość powściągliwa w sprawach swojego życia i przeszłości – co rozumiem.

W wielu moich sztukach staram się zrozumieć rzeczy, o których moja matka nie chciałaby ze mną rozmawiać. Kiedy ludzie pytają, czy moja mama przyjechała w poszukiwaniu „lepszego życia”, odpowiadam, że to tylko część prawdy. Obok pragnienia „lepszego życia” w tradycyjnym znaczeniu – większego bezpieczeństwa, lepszych warunków – istniało też pragnienie, by moja siostra miała rodzinę. Ponieważ nigdy nie poznałam mojego ojca, zaangażowanie mojej mamy w życie w Ameryce było w pewien sposób związane z obecnością ojca mojej siostry. Być może było też trochę ucieczką z Polski – od konkretnych ludzi, których znała.

Razem z siostrą uczęszczałyśmy do polskiej szkoły: konkretnie pięć dni w tygodniu do szkoły amerykańskiej, sobota była poświęcona szkole polskiej, a niedziela



polskiej szkole katolickiej. Trochę opierałam się polskiej kulturze, ponieważ kojarzyłam ją z moim ojczyzmem – połączenie niesprawiedliwe i ograniczające, rzecz jasna. Ale taka była moja rzeczywistość.

Zmianę przyniosły studia na Uniwersytecie w Chicago. Życie w mieście z licznymi polskimi społecznościami rozbudziło we mnie pragnienie odnalezienia korzeni. Zaczęłam spotykać się z Polakami, którzy biegle mówili po polsku, i zaangażowałam się w działalność Polskiego Związku Studenckiego w Ameryce (Polish American Student Association) nawiązując kontakty ze starą Polonią. Odwiedzałam takie dzielnice jak Jackowo, robiłam zakupy w polskich sklepach i gotowałam tradycyjne polskie potrawy dla przyjaciół. Im bardziej angażowałam się w swoje dziedzictwo, tym bardziej czułam dumę z tego, że jest ono częścią mojej tożsamości, przekształcając je w coś, co naprawdę czułam jako swoje.

Podczas mojego stypendium w New York Theater Workshop, Polski Instytut Kultury i Szymon Wróblewski, który wówczas tam pracował, zabrali mnie do Polski. Szymon wprowadził mnie głębiej w świat polskiego teatru, poczynając od Festiwalu Boska Komedia w Krakowie. W następnym roku wróciłam do Polski po zdobyciu stypendium Playwrights of New York Fellowship (PoNY), które zapewniło mi bezpłatne mieszkanie w Nowym Jorku przez rok, ubezpieczenie i stypendium na pisanie tego, co tylko zechcę. Ta okazja diametralnie zmieniła moje życie, zwłaszcza że zмагаłam się z uzyskaniem niezależności finansowej w Nowym Jorku. Część funduszy wykorzystałam na wizytę u rodziny w Polsce, na co nie mogłam sobie pozwolić, budując karierę dramaturgiczną. Od 2015 do 2019 roku odwiedzałam Polskę raz w roku, głównie dzięki staraniom Szymona, który pomógł mi w integracji ze środowiskiem polskiego teatru. Jestem mu za to niezmiernie wdzięczna.

**JK:** Czy uważasz, że bycie dzieckiem imigrantów jest ważne w Twojej twórczości?

**MM:** Uważam się za imigrantkę, ponieważ nie urodziłam się w Ameryce, a ta tożsamość głęboko wpływa na moją pracę. Dorastałam w bardzo wielokulturowej części New Jersey, wśród ludzi o różnym pochodzeniu, i sama byłam jedną z wielu imigrantek. Większość moich znajomych w domu mówiła w swoim ojczystym języku lub w języku swoich rodziców. To wychowanie, połączone z moim pochodzeniem z klasy robotniczej, znacząco kształtowało mój punkt widzenia.

W mojej ostatniej sztuce, *Sanctuary City*, opowiadającej historię dwójki nastoletnich nielegalnych imigrantów, uświadomiłam sobie, jak bardzo te postacie czuły się niechciane i jak ich dzieciństwo wpłynęło na ich dorosłe życie – szczególnie na ich zdolność do ufania ludziom i instytucjom. Amerykańska polityka migracyjna przeniknęła ich istnienie, wpływając na psychikę i kształtując osobowość. Decyzja podjęta przez kogoś w Waszyngtonie

ma realny wpływ na to, co jest możliwe dla określonej grupy ludzi w ich ograniczonym życiu.

Nawigując po świecie, wciąż czuję się jak imigrantka z klasy robotniczej, która musi udowodnić swoją wartość i prawo do przynależności i być może to uczucie nigdy nie zniknie. W pewnym sensie chroniło mnie to i motywowało do ciężkiej pracy, ale może też być wyczerpujące. Jeśli nie wpisujesz się w stereotyp osoby podejmującej decyzje w Ameryce — czy to ze względu na klasę, rasę, płeć, sprawność fizyczną, status imigranta, czy cokolwiek innego – jesteś postrzegany jako „inny”, a to wpływa na to, jak doświadczasz świata.

Ten sposób myślenia przenika psychikę moich bohaterów. Obecnie pracuję nad musicalową adaptacją *Wielkiego Gatsby'ego*, a to zrozumienie głęboko wpłynęło na moją interpretację samego Gatsby'ego. Widzę go jako kogoś, kto nigdy nie czuje się wystarczająco dobry, kto zmagął się z odnalezieniem swojego miejsca i kto musiał wywalczyć sobie pozycję w życiu wszelkimi dostępnymi środkami. Gatsby uosabia ducha klasy robotniczej, być może jest przedstawicielem pierwszego pokolenia imigrantów, a nawet rdzennej ludności. To ktoś, kto zmienił nazwisko, mając nadzieję na awans w dominującej kulturze, która historycznie mało się nim przejmowała.

**DK:** Jak zaczęła się Twoja przygoda z pisanem dramatów?

**MM:** Dorastając w domu naznaczonym przemocą domową, moją najbezpieczniejszą taktyką było pozostanie niezauważoną – niewidzialną. Więc po szkole zamykałam się w swoim pokoju i po cichu odrabiałam lekcje, tworząc różne rzeczy. Kiedy w szkole zadawano nam napisanie wypracowania na dwie lub trzy strony, ja oddawałam czasem dwadzieścia pięć. Moi biedni nauczyciele ze szkoły publicznej, choć doceniali mój zapał, mówili: „Słuchaj, lubimy cię, ale za to nam nie płacą”. Jednak jedna z moich nauczycielek dostrzegła mój potencjał i zrobiła wszystko, aby skierować tę energię na coś konstruktywnego. Powiedziała mi o konkursie dramaturgicznym. Wtedy nawet nie wiedziałam, czym jest sztuka teatralna, myślałam, że to coś w rodzaju filmu, na którego nakręcenie mnie nie stać (co nie było do końca nieprawdziwe). Ale postanowiłam spróbować. Sztuka, którą napisałam, prawdopodobnie była epicka i strasznie kiepska, ale moja nauczycielka zostawała po lekcjach, godzinami słuchając, jak odgrywam wszystkie role. Dawała mi uwagi, częstowała przekąskami i przede wszystkim dawała mi poczucie, że jestem zauważana, wysłuchana i we mnie wierzy. Czy zdawała sobie z tego sprawę, czy nie, moja nauczycielka dała mi dom, bezpieczne miejsce, w którym mogłam być przez kilka godzin po szkole; nie w miejscu destrukcji, ale tworzenia.

Dorastałam tuż obok Nowego Jorku, ale teatr poznałam dopiero w ostatniej klasie liceum. Moja mama pracowała w fabryce i sprzątała domy, a angielski był naszym drugim językiem – żyliśmy skromnie. Podczas wyjazdów

do miasta przechodziłam obok Broadwayu, ale jakoś czułam, że tam nie pasuję.

Pewnego dnia mama wyciągnęła z kosza na śmieci ulotkę. Była to reklama *Kabaretu*. Nie wiedziała, co to jest, i ja też nie, ale grał w nim John Stamos. Tego wieczoru zostawiła ją w moim pokoju, mówiąc, że „Wujek Jessie jest w Nowym Jorku” (nawiązując do jego postaci z *Pełnej chaty*, popularnego serialu, który oglądałam). W tym samym tygodniu wygrałam 45 dolarów w bilardowym klubie „Guys & Dolls” w Belleville – znów, nie rozumiałam odniesienia, ale czułam, że to przeznaczenie. Nigdy wcześniej tyle nie wygrałam, więc postanowiłam przeznaczyć te pieniądze na coś wyjątkowego. Pomyślałam o ulotce, którą zostawiła mi mama, i przypadkowo znalazłam kierunek swojego życia.

*Kabaret* był moim pierwszym doświadczeniem teatralnym i nie potrafię wyrazić, jak głęboko mnie poruszył. Pozwolił mi zanurzyć się w historii, która nie stroniła od ciemności i walki, ale jednocześnie witała mnie humorem, fantazją, pięknem i tęsknotą. Zapraszała mnie – chciała, żebym tam była. Zaczęłam myśleć o historiach, które mogłabym opowiedzieć – historiach, które obejmowałyby ciemność i walkę, ale jednocześnie akcentowały humor, fantazję, piękno i tęsknotę... historie, które rozszerzyłyby to zaproszenie. Śniłam o tym, by wpływać na ludzi tak, jak ten spektakl wpłynął na mnie.

Jednak nie miałam pojęcia, jak zrealizować to marzenie, dopóki moja nauczycielka hiszpańskiego nie zaczęła prowadzić zajęć pozalekcyjnych: lekcji angielskiego dla imigrantów i ich dzieci w wieku przedszkolnym. Ta nauczycielka była pasjonatką teatru i ponieważ nasza szkoła nie miała programu teatralnego, sama stworzyła takie zajęcia. Razem pisałyśmy skesce i odgrywałyśmy je dla naszych uczniów, ucząc ich praktycznych zwrotów w języku angielskim na co dzień, takich jak zamawianie jedzenia w kawiarni czy wizyta w banku.

Moje scenki – moje „dzieła” – stawały się coraz bardziej wyszukane, przedstawiając między innymi napad na bank i romans w kawiarni. Chociaż moja nauczycielka czasami przypominała mi: „Słuchaj, oni tylko muszą umieć zamówić kanapkę”, stworzyła też miejsce i cel dla takiej osoby jak ja, która odczuwała intensywną potrzebę tworzenia i dzielenia się twórczością. Nauczyła mnie, jak użyteczny i istotny może być teatr, jak może być miejscem przyjaznym dla takich osób, jak moja mama i ja. Mając bardzo ograniczone zasoby, oferowała innym to, co kochała najbardziej, nadając temu sens. Rozpoznała naszą wspólną potrzebę wspólnoty, celu i przynależności – i podarowała nam tę możliwość.

To właśnie ta uwaga, potwierdzenie, troska tkwiąca w czyjejś wierze, wraz z poczuciem domu i celem, które mogłam przyjąć, znaczyły dla mnie wszystko. Chroniły mnie i pozwalały czuć się naprawdę żywą.

**JK:** Czy na Uniwersytet w Chicago pojechałaś z zamiarem studiowania dramatu?

**MM:** Absolutnie nie. Po przyjeździe czułam się przytłoczona przez liczbę studentów z doświadczeniem teatralnym, którzy uczestniczyli w obozach teatralnych (o których istnieniu nawet nie wiedziałam) i używali żargonu teatralnego, którego w ogóle nie rozumiałam. Przekonałam samą siebie, że to nie mój świat, że tu nie pasuję. Unikałam nawet chodzenia na spektakle, bojąc się, że będę wyglądać na intruza, nawet w roli widza. Czułam się całkowicie odseparowana od innych studentów, z których wielu pochodziło z bardziej uprzywilejowanych środowisk niż ja. Dopiero na tej prestiżowej uczelni uświadomiłam sobie prawdziwy ciężar moich problemów finansowych i zrozumiałem, co inni uważają za oczywiste. Myślę, że to mnie trochę złamało – wyobrażenie pełniejszego, łatwiejszego życia, które musieli prowadzić. Próbując dopasować się do otoczenia, starałam się być taka jak oni, zmieniając swój nowojorski robotniczy akcent na dopracowany akademicki angielski.

Zmagałam się z codziennością i czułam się przytłoczona, aż pewnego dnia w bibliotece znalazłam zbiór sztuk Sarah Kane. Spędziłam cały dzień pochłonięta jej twórczością, czytając wszystkie sztuki. Doświadczenie ekspresji ciemności i miłości w jej tekstach wywarło na mnie ogromne wrażenie – pokazało mi, że takie emocje mogą istnieć i być przełożone na coś namacalnego. Kiedy dowiedziałam się, że nasza uczelnia wystawia sztukę Sarah Kane, poszłam na casting i dostałam rolę. Od tego momentu grałam w spektaklu w każdym semestrze. Najbardziej ceniłam sobie powstawanie czegoś na kształt małej rodziny, która tworzyła się podczas pracy nad spektaklem – gwarantowaną grupę przyjaciół, którzy wspierali się nawzajem, wszyscy z pasją zanurzeni w opowiadanej historii.

Uczęszczałam na warsztaty dramaturgiczne, aby zmierzyć się z niektórymi moimi wewnętrznymi demonami, próbując zrozumieć, jak ludzie mogą ucieleśniać piękno i miłość, a jednocześnie dopuszczać się okrucieństwa, brutalności i horroru. Zaczęłam zbierać sceny z mojego życia, próbując zrozumieć motywy ludzkich zachowań. Pisanie stało się wspaniałą demokratyzacją świadomości, w której musiałam wcielić się we wszystkich – wszak każda osoba jest głównym bohaterem własnego życia, a jako pisarka musiałam być nimi wszystkimi.

Choć to nie była terapia, dało mi to szansę, by zagłębić się w złożoność ludzkiej natury. Odkryłam, że pisanie sztuk teatralnych jest jednym z najbardziej wymagających, ale i satysfakcjonujących zajęć. Czułam to jak oczyszczenie – coś przechodziło przeze mnie, a ja potrafiłam to od siebie oddzielić. Zaczęłam tworzyć, zamiast niszczyć. Mimo niechęci do samego procesu pisania, który uważam za bolesny i męczący, pozostaje to jedyna droga, by dostać się na próby, do tej małej rodziny, która jest moim ulubionym miejscem na świecie.

**JK:** Świetnie oddajesz języki używane przez ludzi z różnych środowisk społecznych i etnicznych. Jak pracujesz z językiem?



Martyna Majok *Koszt życia*, reż. i adapt. Małgorzata Bogajewska, Teatr Śląski w Katowicach, prem. 20 września 2019.  
Na zdjęciu: Mateusz Znaniecki, Karina Grabowska. Fot. Przemysław-Jendroska

**MM:** Język, muzyka i cisza – to wszystko, co mam do dyspozycji jako dramaturżka. To moje narzędzia do tworzenia całych światów na scenie. Dorastając we wspólnocie, gdzie dla wielu dorosłych angielski był drugim językiem, nauczyłam się dostrzegać, jak ludzie wyszukują znaczenie w ograniczeniach. Z tych ograniczeń może zrodzić się piękna poezja. To, co niektórzy nazywają „łamaną angielszczyzną”, ja uważam za najdoskonalszą formę ekspresji. Słysząc w ich angielskim rezonans ich ojczystego języka, gdy przekładają znaczenia z jednego języka na drugi. To dramat rozgrywający się na naszych oczach, pełen konfliktów i dążeń.

Nie piszę typowych biografii dla swoich postaci, ale odkrywam ich istotę w sposobie mówienia. Staje się to dla mnie pracą detektywistyczną – próbuję rozwikłać, dlaczego i jak dana osoba mówi. Słuchając ich, dowiaduję się, czego potrzebują – potrzeba ciągłego mówienia często wynika z ukrytego pragnienia.

**DK:** Dialogi w twoich sztukach są bardzo dynamiczne i precyzyjne. Jak to robisz?

**MM:** Staram się być niezwykle precyzyjna w wyborze słów, interpunkcji i odstępach między słowami na stronie, aby jasno przekazać swoje intencje. Kiedy słyszę, jak aktor stawia przecinek tam, gdzie ja postawiłam kropkę, czuję dysonans w całym ciele. Chociaż nie gram na instrumentach (mimo że chciałabym), dostrzegam w języku pewien rytm, który mam nadzieję, że „zagra”. Część humoru wynika z rytmu; odkryłam, że komedia czasem tkwi w rytmie i intonacji, a nie tylko w tempie mówienia

czy konkretnych kombinacjach słów – i to naprawdę mnie cieszy. Jeśli stworzę coś, co sprawia mi radość, mam nadzieję, że wywoła podobne odczucia u innych.

Moim celem jest sprawienie przyjemności moimi sztukami, ale mam świadomość, że istnieją różne sposoby na odczuwanie tej przyjemności. Nie chcę schlebiać publiczności, ale chcę bawić, zapraszać i zachwycać – za pomocą historii, które mają dla mnie znaczenie i, mam nadzieję, dla innych również.

**JK:** Czy bierzesz udział w przesłuchaniach aktorskich?

**MM:** Piszę tylko po to, by łączyć się z innymi ludźmi. Proszę aktorów, by czytali tekst dokładnie tak, jak jest napisany, abym mogła ocenić, co wymaga zmiany. Zwracam baczną uwagę na to, jak wypowiadają słowa; jeśli coś nie jest śmieszne lub brzmi nienaturalnie w ustach utalentowanego aktora – to moja wina i muszę to poprawić. Moim celem jest upewnienie się, że tekst przekazuje dokładnie to, co zamierzałam. Powinien dać innemu aktorowi, obcej osobie, która nigdy mnie nie spotka, wystarczająco dużo wskazówek i informacji, by oddać mój zamysł. Bo mam nadzieję, że te słowa przeżyją mnie. Jeśli dobrze wykonam swoją pracę, to moje dzieło przetrwa. Te sztuki są jak moje dzieci; nie chodzi o kontrolowanie ich, ale o nauczenie się, jak pozwolić im się rozwijać bez mojej ingerencji. Muszą być jasne i zapraszające – żeby same mogły opowiedzieć historię.

**JK:** Możesz opowiedzieć nam coś więcej o humorze w twoich sztukach?

**MM:** Ludzie często mówią, że humor jest mechanizmem obronnym, ale nie zgadzam się z tym. Uważam, że wiele osób używa humoru jako sposobu na nawiązanie kontaktu – próbując dotrzeć do innych, rozbroić ich i zbliżyć się do nich. Zanim zobaczyli moje sztuki, wielu ludzi zakładało, że będą depresyjne – tylko na podstawie ich tematu. Ale staram się przekazać piękno i miłość, które widzę w miejscach i ludziach, o których piszę. Używam humoru, by zapraszać widzów do światów, które mogą różnić się od ich własnych. Uważam, że jesteśmy sobie bardziej podobni niż różni. Na przykład *Sanctuary City* opowiada o życiu dwojga nielegalnych nastoletnich imigrantów, ale bada też złożoność przyjaźni. Podobnie *Iron-bound* analizuje ubóstwo, a jednocześnie porusza temat trudności w wyborze odpowiedniego związku, gdy wielokrotnie doświadczyło się bólu. W naszych doświadczeniach istnieje wspólny mianownik, a humor i hojność stanowią mosty, które nas wszystkich łączą.

**DK:** Jak zareagowałaś, gdy dowiedziałaś się, że otrzymałaś Nagrodę Pulitzera?

**MM:** O ósmej rano wyszłam z mieszkania podczas ulewnej deszczu, żeby pójść na dyżur przysięgłych (jury duty) do sądu w Battery Park. Na szczęście nie zostałam wybrana, więc wróciłam do domu gotowa zająć się zeznaniami podatkowymi, ponieważ miałam je złożyć następnego dnia. O 15:00 zadzwonił mój agent, wrzeszcząc, że wygrałam Pulitzera. Byłam na niego wściekła – myślałam, że to żart. Przez 9 minut i 48 sekund nie mogłam w to uwierzyć (czas trwania rozmowy został zapisany w moim telefonie). Nie znalazłam żadnego pisemnego potwierdzenia, ponieważ ogłoszenie nastąpiło w transmisji na żywo. Wszyscy w agencji śmiali się z mojego głębokiego sceptycyzmu. Agent zasugerował: „Może odłóż słuchawkę i poczekaj chwilę?”. Posłuchałam rady, i kiedy

spojrzałam na telefon, czekało na mnie dwadzieścia wiadomości. Oddzwoniłam do agencji i przeprosiłam. Potem solidnie się upiłam.

**JK:** Jak zareagowali twoi bliscy?


**MM:** Moja mama była w Polsce i przez wiele godzin nie mogłam się z nią skontaktować. Moja chrzestna zaczęła walić do jej drzwi, mówiąc, że wygrałam Pulitzera. Początkowo mama myślała, że się pomyliła, zakładając, że chrzestna ma na myśli inną nagrodę, którą otrzymałam tydzień wcześniej. Ale potem sprawdziła w internecie i szybko zorientowała się, co się stało. Była przeszczęśliwa i dumna. Przyjechała ze mną na ceremonię i był to jeden z najwspanialszych dni mojego życia.


**DK:** Czy kontaktowały się z tobą jakieś polsko-amerykańskie instytucje kultury?

**MM:** To był znaczący rok, ponieważ Pawlikowski zdobył Oscara, a Tokarczuk Bookera – trzy osoby polskiego pochodzenia otrzymały prestiżowe nagrody w Stanach. Jednak w mediach społecznościowych ktoś stwierdził, że nie należę do tej kategorii, ponieważ piszę po angielsku i mieszkam w Ameryce. Uznałam to za skandaliczne. Czy jestem niewystarczająca? Czy uważają, że te historie nic nie znaczą? Po Pulitzerze w polskiej prasie ukazało się kilka artykułów na mój temat, po raz pierwszy przedstawiając wielu ludziom moje dramaty. Po nominacji do nagrody Tony poczułam ogromne uznanie. Nagrody nigdy nie przestają mieć dla mnie znaczenia, ponieważ zwiększają świadomość istnienia mojego i mojej pracy. To gorzko-słodki paradoks; choć niektórzy mówią, że nagrody się nie liczą, przekonałam się, że liczą się ogromnie.

przekł. Daria Skjoldager-Nielsen

Rozmowa przeprowadzona w czerwcu 2023 roku w ramach projektu finansowanego ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji Narodowej i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa”, numer projektu NdS/538415/2021/2022, całkowita wartość projektu 370 990,00 zł.

**DOROTA KOŁODZIEJCZYK** – profesorka w Instytucie Anglistyki w Zakładzie Literatury Angielskiej i Studiów Porównawczych Uniwersytetu Wrocławskiego, kierowniczka Akademickiego Centrum Badań. Ex-Centrum Olgi Tokarczuk oraz Pracowni Studiów Postkolonialnych. Jest członkinią zarządu Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, międzyuczelnianej sieci badawczej z siedzibą na Uniwersytecie Warszawskim. Członkini rady redakcyjnej serii w wydawnictwie „New Comparisons in World Literature”. Publikuje w obszarze badań postkolonialnych, literatury porównawczej, studiów nad przekładem i niepełnosprawnością. Jest autorką wielu artykułów na temat kosmopolityzmu, porównania i transferów literackich i kulturowych.  [0000-0001-9321-4259](https://orcid.org/0000-0001-9321-4259)

**JOANNA KOSMAŁSKA** – pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Brytyjskiej UE, w 2024 obroniła doktorat dotyczący badań nad literaturą migracyjną. Kieruje pracami międzynarodowej sieci badawczej Cultural Literacy. Prowadziła projekt pt. „Polska literatura (e)migracyjna w Irlandii i Wielkiej Brytanii po roku 2004” finansowany przez Narodowe Centrum Nauki. Następnie uczestniczyła w projekcie realizowanym w King's College London „Talking Transformations: Home on the Move”, a w latach 2021-2023 była członkiem zespołu badawczego w projekcie „Experiential Translation: Meaning-making across Languages and the Arts” finansowanym przez brytyjski Arts and Humanities Research Council. Obecnie bada dramaty i działalność teatralną polskich migrantów w Irlandii, UK i USA w dwóch projektach kierowanych przez prof. Karolinę Prykowską-Michalak: „Teatralne dziedzictwo polskich migrantów” i „Cyfrowy atlas polskiego dziedzictwa teatralnego”. Opublikowała szereg wywiadów z twórcami migracyjnymi i artykułów naukowych na temat Polaków tworzących za granicą.  [0000-0003-3214-5872](https://orcid.org/0000-0003-3214-5872)

## MAREK TELER

# Bogusław Antoni Samborski

Chociaż Bogusław Samborski był jednym z najwybitniejszych przedwojennych polskich aktorów teatralnych i filmowych, zapisał się w historii przede wszystkim jako artysta, który zagrał w antypolskim filmie *Heimkehr*. W wielu publikacjach można znaleźć błędne lub niezweryfikowane informacje dotyczące jego powojennych losów, a data jego śmierci cały czas pozostaje nieznana. Zachowane w archiwach dokumenty pozwalają jednak uzupełnić jego życiorys o wiele nieznanych wcześniej faktów. W Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej znajdują się między innymi dokumenty dotyczące jego pobytu z żoną w obozie dla dipisów w Norymberdze (sygn. IPN GK 184/258), w Archiwum Państwowym w Warszawie akta głośnego procesu w sprawie roli w filmie *Heimkehr* [sygn. 72/654/0/.1.1./3266a], a w Arquivo Nacional w Rio de Janeiro dokumenty naturalizacyjne aktora i jego żony [sygn. BR RJANRIO VV.0.0.1951024879].

**Bogusław Antoni Samborski** (14 IV 1897, Pińczów – po 1970, Argentyna?) – aktor teatralny i filmowy.

Był synem Piotra Pawła Samborskiego, sekretarza sądu pokoju w Pińczowie w latach 1884–1896, i Marii Cecylii (Celestyny) z Wierzbowskich. Edukację zdobywał w Gimnazjum Ziemi Mazowieckiej w Warszawie, a w latach 1914–1915 kształcił się również w Klasie Dykcji i Deklamacji w Szkole Dramatycznej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Na szkolnym popisie w czerwcu 1915 roku wcielił się w rolę Grabca w *Balladynie* i jeszcze w tym samym roku (według biogramu pióra Stanisława Ozimka w *Polskim Słowniku Biograficznym* już w 1913) dołączył do zespołu Teatru Polskiego w Warszawie, w którym grał między innymi Żegotę w *Dziadach* i Syna w *Wyzwoleniu*. W 1916 można było go również przez krótki czas podziwiać w kabarecie Bi-Ba-Bo. W latach 1916–1917 był aktorem Teatru Polskiego w Łodzi (grał tam choćby Wernyhorę w *Weselu*), po czym w czerwcu 1917 roku ponownie zaczął występować na deskach warszawskiego Teatru Polskiego, jako Aslak w *Peer Gyntie* Henrika Ibsena i Rabus w *Królewnie Lilijce* Tadeusza Konczyńskiego.

Na początku 1918 odbył tournée po Polsce z zespołem Karola Adwentowicza, występując między innymi w Kaliszu i Płocku. Z Kaliszem związał się na dłużej, od kwietnia do lipca 1918 grał bowiem w tamtejszym Teatrze Dramatycznym. Pod koniec 1918 przez krótki czas był aktorem Miejskiego Teatru Powszechnego w Krakowie, po czym w 1919 powrócił do Łodzi do Teatru Polskiego, gdzie grał Gospodarza w *Weselu* Wyspiańskiego.



Bogusław Samborski. Fot. Jan Malarski



Bogusław Samborski jako Pochroń,  
*Dzieje grzechu* reż. Leon Schiller, Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 19 października 1926. Fot. Jan Malarski



Bogusław Samborski jako generał Polenow w filmie *Uroda życia* według powieści Stefana Żeromskiego (1930). Poczłtówka reklamowa Wytwórnii Leofilm. Ze zbiorów BN

W sierpniu 1919 roku przyjechał do Poznania i wcielił się w postać Rejenta w *Zemście* w tamtejszym Teatrze Wielkim. W sierpniu 1920 brał udział jako ochotnik w wojnie polsko-bolszewickiej, po czym powrócił na stałe do Warszawy i w latach 1920–1931 występował w Teatrze Polskim, między innymi jako Jagon w *Otellu* (1925), Horodniczy w *Rewizorze* (1929) i w tytułowej roli w sztuce *Volpone* Bena Jonsona (1930). Pod koniec 1921 pojawił się też w wystawionej na deskach teatru Elsynor sztuce *Pragmatyści* Witkacego, w której zagrał Franza von Teleka. W 1931 podróżował zaś po Polsce z wyreżyserowanym przez siebie spektaklem *Prawda czy kłamstwo* Lajosa Lairo-Lajtai – wystąpił wówczas między innymi w Wilnie, Bydgoszczy, Toruniu i Krakowie.



*Don Kiszot*, reż. Karol Borowski, Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 29 marca 1928. Wycinek z gazety w zbiorach IT.

Na łamach prasy bardzo często krytykowano Bogusława Samborskiego za jego zbyt brutalny styl gry aktorskiej i to nawet wtedy, gdy wcielał się w role czarnych charakterów.

Samborski przeryczał, przesapał, przegrał swego Sanczę. Aktor ten cierpi na nadmiar ekspresji. Rozsadza on każdą rolę jak zbyt ciasne ubranie i zostaje w końcu w łachmanach

– opisywał jego rolę w *Don Kichocie* Antoni Słonimski [„Wiadomości Literackie” 1928, nr 15]. Pisząc o *Otellu*, podkreślał z kolei, że choć „z wielką siłą i temperamentem narysował postać Jagona, ale zbyt wiele było realizmu i brutalności w jego grze” [„Wiadomości Literackie” 1926, nr 1]. W 1938 Jan Lorentowicz zaś w publikacji *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938* jego aktorstwo scharakteryzował następująco:

Bogusław Samborski, przy swym mocnym temperamencie, odtwarza z największym upodobaniem i ze znakomitym nieraz wynikiem gwałtownych, władczych, bezwzględnych zdobywców życiowych. Lubi jednak bogatą charakterystykę i umie ją komponować z całą swobodą i dobrą miarą,



*Proboszcz wśród bogaczy*, reż. Karol Borowski, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 września 1925.  
Na zdjęciu Bogusław Samborski w roli Proboszcza z Sableuse. Źródło: NAC



*Sprawa Dantona*, reż. Aleksander Zelwerowicz, Teatr Polski w Warszawie, prem. 30 września 1933.  
Bogusław Samborski jako Danton i Nina Świerczewska jako jego żona Ludwika. Źródło: NAC



Ulotka rozdawana przed spektaklami sztuki *Prawda czy kłamstwo*, reż. Bogusław Samborski, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu, prem. 9 października 1931.





Bogusław Samborski jako Senator w *Dziadach*, reż. Leon Schiller, Teatr Polski w Warszawie, prem. 15 grudnia 1934.  
Źródło: NAC

uwypatniając pomysłowo wszystkie krzywizny i niespodzianki charakterów. Staje się wówczas przenikliwym psychologiem [s. LXX].

We wspomnieniach aktorów zachowały się też anegdoty o specyficznym sposobie wypowiedzania przez Samborskiego scenicznych kwestii, określanym mianem „prysznicowej wymowy”. Tak pisał o nim Zbigniew Koczanowicz w książce *Czterdzieści lat to niewiele* (1976):

Samborski w roli generała Krasieńskiego, w scenie z Łukasieńskim zakutym w kajdany („Witaj jutrzeńko swobody...”), wypowiadając do Wielkiego Księcia kwestię: „Nie widzi car, co polską wziął koronę, że my tam trupów naszych ściełem mosty...”, zwłaszcza przy takich słowach, jak „Polska” czy „trup”, parskła śliną do pierwszego rzędu. Takim był zresztą nie tylko na scenie, ale i w prywatnych rozmowach, zwłaszcza gdy temat dawał okazję do wybuchów temperamentu [s. 55].

Jako aktor teatralny Bogusław Samborski żywo angażował się w walkę o prawa aktorów i niejednokrotnie występował przeciw dyrekcji. Na przełomie września i października 1923 roku brał udział w strajku artystów Teatru Polskiego i innych scen kierowanych przez Arnolda Szyfmana. Doszło wówczas do głośnego w środowisku



Helena Chaniecka jako Doryna i Bogusław Samborski jako Tartuffe – *Świętoszek*, Teatr Miejski we Lwowie, prem. 20 stycznia 1939. Źródło: NAC

aktorskim incydentu z jego udziałem. Będąc w stanie nietrzeźwym: Samborski, Wiesław Gawlikowski, Juliusz Łuszczewski i Bolesław Roślan weszli do teatru Komedia i „urządzili awanturę, strzelając z rewolweru do rekwizytów teatralnych”. Zarząd Główny ZASP-u uznał wówczas, że „podobna nierozwaga ze strony Kolegów i ekscyzy w stanie nietrzeźwym w chwili tak poważnej, kiedy się decydowały losy placówek teatralnych, są rzeczą oburzającą i wysoce karygodną” [Kazimierz Andrzej Wysięski, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979].

W marcu 1926 odrzucił propozycję występu w sztuce *Tumor Mózgowicz* w Teatrze Małym, uznając napisany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza tekst za niezrozumiały. Choć wielu dziennikarzy oskarżało Samborskiego i innych aktorów o to, że zbojkotowali utwór, nie próbując nawet zrozumieć jego treści, pojawiły się też słowa pochwały dla aktora (na przykład ze strony Karola Irzykowskiego) za to, że umiał przeciwstawić się udawaniu przez dwie godziny, że „kpinę” Witkiewicza to prawdziwa sztuka [„Robotnik” 1926, nr 95, 96]. Ostatecznie w pierwszych dniach kwietnia 1926 roku na VIII Walnym Zjeździe ZASP-u uznano, że „oddał swoją rolę w sztuce, dlatego tylko, że uważał ją za nieodpowiednią dla natury i rodzaju swego talentu”.

W latach 1931–1939 Samborski występował na deskach Teatru Narodowego, Teatru Nowego, Teatru Letniego i Teatru Polskiego, które w 1934 zrzeszyły się, tworząc Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej. Do jego najważniejszych ról z tego okresu należały: Janusz w *Panu Jowialskim* Fredry w Teatrze Narodowym oraz Danton w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, Senator w *Dziadach* Mickiewicza i wielki książę Konstanty w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego w Teatrze Polskim. W lipcu 1937 zagrał również gościnnie na deskach Ateneum, wcielając się w rolę Męża w sztuce *Zazdrość i medycyna* według powieści Michała Choromańskiego. Ostatnią przedwojenną rolą teatralną Samborskiego był *Bombardone*, parodia włoskiego dyktatora Benita Mussoliniego, w wystawionej 25 lipca 1939 w Teatrze Polskim antyfaszystowskiej sztuce George’a Bernarda Shawa *Genewa*. W podobnym czasie w teatryku *Ali Baba* wystawiano rewię *Orzeł czy Rzeszka*, w której w rolę Mussoliniego wcielał się Wojciech Ruszkowski. Zdzisław Broncel pisał więc na łamach „Kroniki Polski i Świata”, że „Samborski (*Bombardone*) konkurował z powodzeniem z sobowtórem swego bohatera z *Ali-Baby*” [„Kronika Polski i Świata” 1939, nr 32].

Bogusław Samborski występował także w latach dwudziestych i trzydziestych w wielu polskich produkcjach filmowych. Do jego najważniejszych ról filmowych należały: Tagiejew w *Policmajstrze Tagiejewie* (1929), Hieronim Śpiewankiewicz w *Niebezpiecznym romansie* (1930), Pedro w *Szpiegu w masce* (1933), Pochroń w *Dziejach grzechu* (1933) i Stanisław Geist w *Żonie i nie żonie* (1939). Na ekranie, podobnie jak na scenie, wcielał się przede wszystkim w role czarnych charakterów. Popularność Samborskiego



Na planie filmu *Szpieg w masce* (1933). Widoczni m.in. reżyser Mieczysław Krawicz (siedzi pierwszy z lewej), Hanka Ordonówna (siedzi druga z lewej), Jerzy Pichelski (siedzi z prawej przy charakteryzatorze), Bogusław Samborski (stoi za Hanką Ordonówną).

Źródło: NAC

w tym typie postaci znalazła swoje odzwierciedlenie w napisanym przez Andrzeja Własta utworze *Moja gwiazda*, w którym Tadeusz Faliszewski śpiewał: „Jak Bodo nasz mieć musi zmienną twarz, do rana aż bić babę, jak Samborski”. Na opinie krytyków porównujących go z niemieckim aktorem Emilem Janningsem odpowiadał: „Nie jestem i nie chcę być Janningsem!... Nazywam się Bogusław Samborski, do usług, i chcę być tylko sobą!...” [„Kino” 1930, nr 3].

Pod koniec sierpnia 1939 roku aktor brał udział w akcji kopania rowów przeciwlotniczych w ramach obrony przed niemieckim najeźdźcą. Jan Kreczmar w *Drugim notatniku aktora* tak opisywał jego stosunek do III Rzeszy:

Już wtedy mówił mi, że cała ta praca nie ma sensu, bo Niemcy zajmą Polskę w kilka dni i będzie to koniec państwa polskiego na wieki. Gdy następnie we Lwowie dowiedziałem się o jego zdradzie, przypomniała mi się ta rozmowa i jak mi się zdaje, ukazała istotę jego haniebnego postępowania: Samborski uważał, że zwycięstwo Hitlera oznacza nie tylko koniec państwa, ale i narodu, więc wolał się znaleźć między zwycięzcami, niż między skazanymi na likwidację niewolnikami [s. 128].

Przez pierwsze miesiące okupacji jego postawa nie budziła jednak zastrzeżeń w artystycznym środowisku.

W grudniu 1939 roku utworzył wraz z grupą aktorów Spółdzielnię Artystów „Bazar”, która zajmowała się prowadzeniem kawiarni w foyer Teatru Polskiego, i został członkiem jej zarządu.

Pod koniec 1940 przyjął propozycję zagrania roli burmistrza w antypolskim filmie *Heimkehr*, jak sam utrzymywał, po tym, jak Igo Sym zagroził jego żonie Stelli i pasierbowi Stefanowi Sokołowowi umieszczeniem w getcie. Po zastrzeleniu współpracującego z Niemcami aktora w marcu 1941 wyjechał wraz z żoną do Wiednia, gdzie – jak donosiła „Ajencja Prasowa” 28 stycznia 1942 – „wylądował w obozie koncentracyjnym” [„Ajencja Prasowa” 1942, nr 4]. Najprawdopodobniej był to wyłącznie obóz pracy, z którego wyszedł po kilku miesiącach. W Wiedniu spotkał go między innymi kompozytor Iwo Wesby, który ukrywał się tam na fałszywych aryjskich dokumentach, pracując jako motorniczy w tramwaju. Ich spotkanie opisał Mieczysław Fogg w książce *Od palanta do belcanta*:

Oto, gdy tkwił jak zwykle przy tramwajowej korbie, poczuł na sobie czyjeś uporczywe spojrzenie. Po chwili mężczyzna spoglądający z ukosa podszedł i zagadnął po polsku... Wesby udał, że nie rozumie. Wyjaśnił pasażerowi po niemiecku, że nie zna języka, w którym ten do niego przemawia. Gdy mężczyzna, dobrze przecież Wesby’emu znany, wysiadł, motorniczy odetchnął z ulgą. Groziło mu wielkie niebezpieczeństwo.

Pasażerem był warszawski aktor Samborski. Ten sam, który skompromitował się udziałem w głośnym filmie *Heimkehr* i, obawiając się widać zamachu na swoje życie, umknął do Wiednia [s. 85].

Za zagranie w filmie *Heimkehr* 3 grudnia 1942 roku Sąd Kierownictwa Walki Cywilnej skazał go na karę infamii – wyrok opublikowano w „Biuletynie Informacyjnym” 19 lutego 1943.

W 1943 Bogusław Samborski wystąpił w filmie Gustava Ucicky’ego *Am Ende der Welt*, a dwa lata później wcielił się w rolę grafa Gortschakoffa w *Shiva und die Galgenblume* w reżyserii Hansa Steinhoffa. W obydwu tych filmach pojawił się pod pseudonimem Gottlieb Sambor (w polskiej prasie błędnie podawano Gottlieb von Sambor). Latem 1945 znalazł się wraz z żoną w obozie dla dipisów w Norymberdze. Miał wówczas zostać odesłany do Polski, lecz dzięki interwencji swojej żony u majora z organizacji UNRRA wydostał się z obozu. Ów major doradził Samborskiemu, aby zmienił nazwisko na „Sokołów” (było to nazwisko pierwszego męża Stelli Samborskiej), jednak aktor pozostał przy swoim nazwisku, posługując się odąd drugim imieniem Antoni (Antony).

25 lipca 1945 roku został aresztowany przez amerykańskie władze okupacyjne i w czasie przesłuchania zeznał, że „jest świadomy ciężącego na nim wyroku śmierci ze strony polskiego podziemia za rolę w niemieckim filmie propagandowym” oraz że „wolałby odebrać sobie życie niż zostać oddany w ręce Polaków” [Akta dochodzenia przeciwko Karl Reinecke i 77 innym, podejrzanym o popełnienie różnych przestępstw (bicie, znęcanie się) wobec obywateli polskich i innych, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN GK 184/258]. Utrzymywał jednocześnie, że jest pół-Żydem, choć nie znajduje to potwierdzenia w zachowanych dokumentach. Ostatecznie został zwolniony z więzienia lub udało mu się zbiec, ponieważ 1 września 1945 odnotowano jego obecność w obozie dla przesiedleńców w Ansbach. W wywiadzie udzielonym w sierpniu 1948 brazylijskiemu dziennikowi „Diário da Noite” wspominał o zaświadczeniu wydanym przez amerykańskie władze okupacyjne, w którym, powołując się na „polski rząd powstały wkrótce po wyzwoleniu” (zapewne Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej), uwalniały go one od wszelkich zarzutów i pozwalały mu cieszyć się pełnią praw „jak każdemu innemu polskiemu obywatelowi” [„Diário da Noite” 1948, nr 4738]. Trudno jednak dziś potwierdzić wiarygodność jego opowieści.

Kilka miesięcy później przeniósł się wraz z żoną do Paryża, gdzie 23 sierpnia 1946 Konsulat Generalny Brazylii wydał zgodę na jego wyjazd do Brazylii. 25 września 1946 na zaproszenie Zbigniewa Ziemińskiego przyплыł statkiem do Rio de Janeiro jako „wytwórca skór Antony Samborski” i już w listopadzie 1946 zaczął występować w zespole „Os Comediantes”, najprawdopodobniej jako dubler Ziemińskiego w sztuce *A rainha morta*. Chociaż nie występuje w obsadzie spektaklu, można go zobaczyć – błędnie podpisanego jako Ziemiński – na kilku zdjęciach

z przedstawienia ze zbiorów brazylijskiego Arquivo Nacional. Po tym, jak do Brazylii trafiła informacja dotycząca występu Samborskiego w antypolskim filmie *Heimkehr*, 1 stycznia 1947 dyrekcja „Os Comediantes” zdecydowała się zwolnić go z pracy. Mimo to Zbigniew Ziemiński zaangażował go do sztuki *Woyzeck* wystawionej 25 sierpnia 1948 w Teatro Fênix w Rio de Janeiro. Cztery dni później dziennikarz Roberto Brandão napisał na łamach „Diário Carioca”, że Samborski „bez względu na to, czy jest zdrajcą Polski, czy nie, czy jest kolaborantem, czy też nie, bez wątplenia jest wybitnym aktorem” [„Diário Carioca” z 29 sierpnia 1948, tłum. Aleksandra Pluta].

Po występie Bogusława Samborskiego w *Woyzecku* na łamach polskiej prasy pojawiły się artykuły krytykujące zaangażowanie do spektaklu kolaboranta. Zapewne był to główny powód, dla którego aktor już nigdy nie pojawił się na deskach brazylijskiego teatru. W latach 1949–1950 pracował w Distribuidora Unidos do Brasil S.A., czyli brazylijskim przedstawicielstwie marki samochodów Mercedes, przez pewien czas był również pracownikiem domu towarowego Mesbla w Rio de Janeiro. Wobec niemożności dokonania jego ekstradycji 21 listopada 1948 Sąd Okręgowy w Warszawie skazał aktora zaocznie na karę dożywotniego pozbawienia wolności. 23 maja 1950 roku Sąd Najwyższy oddalił kasację w sprawie Samborskiego, uznając, że chęć uratowania żony Żydówki wobec znacznego stopnia winy aktora nie odgrywała roli decydującej. Decyzją prokuratora wojewódzkiego m.st. Warszawy w oparciu o ustawę z 27 kwietnia 1956 o amnestii jego kara została zmniejszona do 12 lat pozbawienia wolności.

W latach 1950–1955 Samborski kontynuował karierę filmową, grając jako Anthony Zamborsky w siedmiu brazylijskich filmach, między innymi: *Força do Amor* (1952), *Três Vagabundos* (1952), *A Dupla do Barulho* (1953) i *Nem Samsão Nem Dalila* (1954). 15 czerwca 1951 złożył w urzędzie w Rio de Janeiro wniosek o przyznanie mu brazylijskiego obywatelstwa, w którym zataił informację o zapadłym na niego w Polsce wyroku. Zapewniał bowiem, że „nigdy nie był skazany ani ścigany za jakiekolwiek przestępstwa, nawet te, na które wydano wyrok krótszy niż rok” [Assuntos políticos: direitos políticos do cidadão: Naturalização: Antony Samborski; Stephanie Samborski – Dossiê, Arquivo Nacional, sygn. BR RJANRIO VV.o.o.1951024879]. Brazylijskie władze nie zgłosiły żadnych zastrzeżeń co do jego oświadczenia i 10 lutego 1953 został oficjalnie obywatelem Brazylii. We wrześniu 1960 jego żona Stefania Samborska opuściła go i przeprowadziła się do swojego syna z pierwszego małżeństwa, Stefana Sokołowa, do Londynu, gdzie zmarła śmiercią samobójczą 27 stycznia 1969.

Najprawdopodobniej po wyjeździe żony Samborski wyemigrował do Argentyny, ponieważ według relacji rodziny to właśnie tam miała go odnaleźć w latach sześćdziesiątych siostrzenica Aksena Bojarska. Odmówił wówczas odnowienia kontaktu z bliskimi, obawiając się, że może to zagrozić ich bezpieczeństwu. Być może to właśnie z wyjazdem aktora z Brazylii do Argentyny wiązało się prowadzone wiosną 1961 śledztwo w sprawie

sfałszowanych dokumentów, o którym wspominali w swojej korespondencji delegat Departamentu Bezpieczeństwa Politycznego Eurico Castello Branco i dyrektor Wydziału Spraw Politycznych Ministerstwa Sprawiedliwości i Spraw Wewnętrznych Guilherme Marcondes Medeiros. Szczegóły sprawy oraz rola, jaką odegrał w niej aktor, pozostają jednak nieznanymi.

Dalsze losy i data śmierci Bogusława Samborskiego owiane są tajemnicą. Według adwokata Henryka Nowogródzkiego, który reprezentował go w czasie procesu w 1948 roku, „zmarł w Brazylii, podobno był kłownem na cyrkowej arenie” [*Ze wspomnień warszawskiego adwokata*, Warszawa 1986]. Autor jego biogramu w *Polskim Słowniku Biograficznym* Stanisław Ozimek powtórzył tę informację, lecz błędnie podał, że działo się to w Argentynie, gdzie jakoby wyemigrował pod koniec II wojny światowej lub tuż po jej zakończeniu. W niektórych publikacjach można znaleźć informację, że zmarł w 1971, lecz badacze podający tę datę nie powołują się na żadne wiarygodne źródło.

Bogusław Samborski dwukrotnie wstępował w związku małżeńskie. 22 listopada 1917 roku w kościele



Samborski pod własnym nazwiskiem w napisach końcowych brazylijskiego filmu *A Dupla do Barulho* (1953).

św. Aleksandra w Warszawie ożenił się z aktorką Janiną Różą Ordeżanką, z którą rozwodził się po dwudziestu latach. 29 października 1929 w kościele ewangelicko-augsburskim w Wilnie poślubił Stefanię Tarapani, rozwiedzioną z Leonem Sokołowem, synem cenionego działacza syjonistycznego Nahuma Sokołowa. Z żadnego z tych małżeństw nie doczekał się potomstwa.

## Bibliografia

- Fogg Mieczysław, *Od palanta do belcanta*, Warszawa 1976;  
 Koczanowicz Zbigniew, *Czterdzieści lat to niewiele*, Warszawa 1976;  
 Kreczmar Jan, *Drugi notatnik aktora*, Warszawa 1971;  
 Król Eugeniusz Cezary, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Rytm, Warszawa 2006;  
 Lorentowicz Jan, *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938*, Warszawa 1938;  
 Łoza Stanisław, *Czy wiesz, kto to jest?*, Warszawa 1938;  
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1939. Kronika*, Bellona, Warszawa 2009;  
 Mościcki Tomasz, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949*, Warszawa 2016 [wersja cyfrowa];  
 Nowogródzki Henryk, *Ze wspomnień warszawskiego adwokata*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1986;  
 Ozimek Stanisław, *Bogusław Samborski*, hasło [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 34, Wrocław 1992–1993;  
 Pluta Aleksandra, *Ten piekielny polski akcent. Ziemiński na brazylijskiej scenie*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2015;  
*Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3, 1910–2000. M–Ż, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016;  
 Szejnert Mirosława, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Aneks, Kraków 1992 [wersja cyfrowa];  
 Trojanowski Krzysztof, *Świnie w kinie? Film w okupowanej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018;  
 Wyśniewski Kazimierz Andrzej, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*, Ossolineum, Wrocław 1979.  
 Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, itaucultural.org.br, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397495/a-rainha-morta>;  
 „Moja gwiazda”, [staremelodie.pl](http://staremelodie.pl), [https://staremelodie.pl/piosenka/3391/Moja\\_gwiazda](https://staremelodie.pl/piosenka/3391/Moja_gwiazda);  
 Informacje Elżbiety Zacharskiej, Fausta Fusera i Michaela Sokolowa.

## Prasa

- „Agencja Prasowa” 1942, nr 4; „Biuletyn Informacyjny” 1943, nr 9;  
 „Diário Carioca” z 29 sierpnia 1948; „Diário da Noite” 1948, nr 4738;  
 „Kensington Post” z 7 lutego 1969; „Kino” 1930, nr 3, 32, 35; „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 32; „Kurier Codzienny” 1947, nr 7; „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 67; „Robotnik” 1926, nr 95, 96; „Teatr” 1947, nr 1–2; 1986, nr 3; „Wiadomości Literackie” 1926, nr 1; 1928, nr 15; „Wiener Illustrierte” 1943, nr 39; „Życie Teatru” 1926, nr 15–16; „Życie Warszawy” 1948, nr 296.

## Akta

- Akta dochodzenia przeciwko Karl Reinecke i 77 innym, podejrzanym o popełnienie różnych przestępstw (bicie, znęcanie się) wobec obywateli polskich i innych, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN GK 184/258; Akta w sprawie: Józef Kondrat i inni, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN GK 453/670; Akta w sprawie karnej Bogusława Samborskiego, Michała Plucińskiego, Juliusza Łuszczewskiego, Stefana Golczewskiego, Józefa Kondrata i Wandy Szczepańskiej, Archiwum Państwowe w Warszawie, sygn. 72/654/0/1.1./3266a; Assuntos políticos: direitos políticos do cidadão: Naturalização: Antony Samborski; Stephanie Samborski – Dossiê, Arquivo Nacional, sygn. BR RJANRIO VV.o.o.1951024879; Brazil, Rio de Janeiro, Immigration Cards, 1900–1965, Family Search, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-95B3-7XT>;  
 List Ireny Eichlerówny do Jana Lechonia z 30 listopada 1946 r., The Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA), Fonds No. 5: Jan Lechon Papers; Metryka chrztu Bogusława Antoniego Samborskiego, Księga chrztów parafii w Pińczowie, nr 133/1897; Metryka ślubu Bogusława Antoniego Samborskiego i Janiny Róży Ordegi, Księga ślubów parafii św. Aleksandra w Warszawie, nr 183/1917; Ursprüngliche Erhebung, Art der Information ist nicht erfasst, ITS Arolsen Archives, sygn. DE ITS 2.I.I.1 BY 008 STA ZM.



Jerzy Stuhr – zdjęcie z miesięcznika „Pani”, listopad 2014.

## TADEUSZ NYCZEK

# Jerzy Stuhr

### Jerzy Stuhr

ur. 18 kwietnia 1947, Kraków – zm. 9 lipca 2024, Kraków

Aktor, reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta, pedagog, pisarz; człowiek instytucja.

Obco brzmiące nazwisko zawdzięcza pradziadkowi Leopoldowi, który wraz z żoną Anną wkrótce po ślubie w czerwcu 1879 roku opuścił rodzinny Wildendürnbach w Dolnej Austrii i osiedlił się w Krakowie. Ich trzech synów było już pełnoprawnymi mieszkańcami tego wciąż jeszcze cesarsko-austriackiego miasta, a kiedy rodzina powiększyła się o polskie żony i późniejsze dzieci, z czasem krakowska krew przeważyła i w prawnuku Jerzym, synu Tadeusza i Marii z Chorążych, już płynęła tylko ćwiartka austriackiej. Wszyscy potomkowie pradziada Leopolda bardzo się zasłużyli dla wybranej ojczyzny, zostając radnymi miasta, bądź cenionymi przedstawicielami krakowskiej palestry, jak dziad Oskar czy Tadeusz, ojciec Jerzego.

Jerzy urodził się w Krakowie, ale zaraz po jego narodzinach ojciec, który właśnie zrobił aplikaturę prokuratora, musiał zmienić miejsce przyszłej pracy, bo ówczesne przepisy nie pozwalały dwóm członkom rodziny na wykonywanie zawodu prawniczego w tym samym mieście (Oskar Stuhr był adwokatem). Państwo Stuhrowie wyprowadzili się więc do Bielska-Białej, gdzie Jerzy skończył szkołę podstawową i średnią. Do szczególnych przypadków losowych można zaliczyć fakt, że wiele lat później jego żoną została panna Barbara Kóska, koleżanka z bielskiego przedszkola.

W 1965 roku Jerzy przyjechał do Krakowa i zdał egzaminy na polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ukończył ją w roku 1970 pracą magisterską o Witoldzie Gombrowiczu; będzie to odtąd jeden z najważniejszych autorów w przyszłym życiu polonisty-aktora. Marzec 1968 roku był dla niego, jak dla większości powojennego pokolenia, doświadczeniem traumatycznym i niezapomnianym; marcowe przeżycia pojawiają się zarówno w pierwszej książce Stuhra, *Sercowej chorobie* (1992), jak i w ostatnim autorskim filmie – *Obywatelu* (2014).

Należał do licznej grupy tych, o których się mawia, że już w dzieciństwie połączyła ich bakcyła teatru. O sukcesie szkolnej recytacji *Murzynka Bambo* nie zapomniał nigdy

i niewątpliwie pamiętał wtedy, kiedy na drugim roku polonistyki dowiedział się o naborze do Studia Aktorskiego przy Teatrze STU. Teatr ten, założony w 1966 roku przez Krzysztofa Jasińskiego i jego kolegów z krakowskiej PWST, już w drugim roku istnienia stanął przed koniecznością zmian w zespole artystycznym; po ukończeniu PWST część dyplomantów poszła zasilić zawodowe teatry. W ramach Studia Aktorskiego Stuhr zagrał kilka spektakli, z których kabaretowa *Kobieta-demon* według Leopolda von Sacher-Masocha (1968) ujawniła wybitny talent komediowy tego jeszcze amatora, a niebawem aktora coraz bardziej pewnego swoich umiejętności. Dwa kolejne spektakle – *Pożądanie schwywane za ogon* Pabla Picassa (polska prapremiera!) i *Córeczka* według opowiadania Tadeusza Różewicza (oba 1969), były już na tyle dojrzałymi propozycjami, że Jerzy zdecydował się zdawać do PWST.

Przyjęcie do Szkoły uniemożliwiło dalsze występowanie w STU. Zresztą i w samym teatrze Jasińskiego następowały radykalne zmiany. Następne premiery, począwszy od *Spadania* (1970) były sygnałem zwrotu w stronę problematyki polityczno-społecznej, co niespecjalnie wtedy Stuhra interesowało. W późniejszym czasie wystąpi w STU jeszcze tylko raz, w *Szalonej lokomotywie* według Witkacego (1977). [Zob. opis spektaklu w tym numerze „Monitora”]

W Szkole Teatralnej Stuhr szybko został zauważony. Rola Henryka w warsztatowym *Ślubie* Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego, zagrana na trzecim roku, spowodowała przesunięcie zdolnego studenta od razu na czwarty rok, finalizujący studia. I tak zaledwie dwa lata po dyplomie polonistycznym Jerzy Stuhr dostał świadectwo ukończenia PWST i za wstawiennictwem Jarockiego angaż w Starym Teatrze.

Między pierwszym a drugim dyplomem, późną jesienią 1971 roku, wziął ślub z Barbarą Kóską, w tym czasie jeszcze studentką krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, przyszłą pierwszą skrzypaczką krakowskiej Filharmonii. W roku 1994 Barbara Stuhr założyła znany niebawem w Polsce i na świecie kwartet Amar Corde, który przez pewien czas partnerował jej mężowi w sławnym *Kontrabasiście* (1985), o którym będzie jeszcze mowa.

Podczas studiów w szkole teatralnej Jerzy, niespecjalnie zamożny lokator stancji u własnej babci (rodzice

nadal mieszkali w Bielsku), wspólnie z paroma kolegami i kolegami dorabiał na życie rozrywkowymi chałturami estradowymi w Krakowie i okolicach. Koledzy recytowali i śpiewali, on zajmował się konferansjerką. Te doświadczenia kilka lat później zaprowadzą go do cyklicznego programu kabaretowo radiowo-telewizyjno-estradowego *Spotkanie z balladą*. W duecie z Bogusławem Sobczukiem, kolegą z roku polonistyki i dziennikarzem, od roku 1972 do 1976 będzie współkonferansjerem tych niesłychanie popularnych imprez.

Długo nie opuści go sława rozrywkowego rozśmieszacza. Owszem, te doświadczenia bardzo przydały się w *Wodzieju* Feliksa Falka (1977), gdzie Stuhr zagrał cynicznego konferansjera prowadzącego prestiżowy bal, ale niekoniecznie w pierwszych latach pracy w Starym Teatrze. Stary w latach siedemdziesiątych uchodził za ostoję powagi i strażnika artystyczno-etycznych wartości, i ktoś z takim życiorysem jak Stuhr zrazu musiał przekonywać zespół, że zasługuje na miejsce w nim. Na szczęście za sprawą kilku ról nie trwało to długo.

Praca w Starym zdominowała pierwszą dekadę zawodowego życia aktora. Zadebiutował co prawda niewiele znaczącą rolą amanta w *Godach życia* Stanisława Przybyszewskiego w reżyserii Wandy Laskowskiej (1972), ale następne były już na miarę jego talentu. Miał szczęście: za prawdziwy debiut uchodzi dziś rola Belzebuba w *Dziadach* Adama Mickiewicza w reżyserii Konrada Swinarskiego (1973). Swinarski powierzył młodemu aktorowi karłołomne zadanie: wymyślić dla siebie postać praktycznie nieistniejącą w dramacie. Stuhr wywiązał się znakomicie, rola została powszechnie zauważona i doceniona.

Pracę z Konradem Swinarskim uzna potem Stuhr za swoje pierwsze wielkie wtajemniczenie w istotę teatru. Miał jeszcze zagrać Horacego w przygotowywanej przez



*Noc listopadowa*, reż. Andrzej Wajda, prem. 13 stycznia 1974.  
Na zdjęciu: Barbara Bosak (Pallas Atene), Jerzy Stuhr (Wysocki). Fot. Wojciech Plewiński / zbiory IT



*Emigranci*, reż. Andrzej Wajda, prem. 24 kwietnia 1976. Na zdjęciu od lewej: XX – Jerzy Bińczycki, AA – Jerzy Stuhr.  
Fot. Wojciech Plewiński / zbiory IT

Swinarskiego w 1975 roku inscenizacji *Hamleta*, ale do premiery nie doszło z powodu śmierci reżysera.

Kolejnym reżyserem, z którym Jerzy się związał, tym razem trwalej i na dłużej, był Andrzej Wajda. Wybitny filmowiec przeżywał właśnie apogeum swojej twórczości teatralnej, głównie za sprawą ścisłej współpracy ze Starym. W kwietniu 1971 dał premierę *Biesów* według Fiodora Dostojewskiego, która rychło została uznana za arcydzieło. Traf chciał, że Wojciech Pszoniak, grający w spektaklu jedną z najważniejszych ról – Piotra Wierchowieńskiego – po roku odszedł z zespołu, zasilając jedną ze scen warszawskich. Stuhr dostał propozycję zastępstwa, co było dużym wyróżnieniem, ale i artystyczną niewygoda: miał skopiować postać świetnie zagrana przez kolegę. Za sugestią partnerów z przedstawienia, także wiedziony własną ambicją, z czasem stworzył postać inną, na własnych warunkach, nieustępującą w jakości scenicznemu dziełu Pszoniaka. To był prawdziwy chrzest bojowy Jerzego Stuhra, odtąd „swojego wśród swoich”.

U Wajdy zagrał potem jeszcze kilka znaczących ról: brawurowego porucznika Wysockiego w *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego (1974); zgorzkniałego inteligenta AA w *Emigrantach* Sławomira Mrożka (1976, w parze z Jerzym Bińczyckim jako XX); zabawnego Fikalskiego w teatralnym patchworku-longplayu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1978); tytułowego *Hamleta* w wersji plenerowej na dziedzińcu wawelskim oraz wersji scenicznej (1981); Papkina w *Zemście* Aleksandra Fredry dedykowanej przez reżysera „aktorom Starego Teatru” (1986).





*Zbrodnia i kara*, reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie, prem. 7 października 1984. Na zdjęciu Jerzy Stuhr jako Porfiry Pietrowicz, Jerzy Radziwiłowicz jako Rodion Raskolnikow. Fot. Stanisław Markowski / archiwum Starego Teatru

A przede wszystkim sędziego śledczego w drugim po *Biesach* Wajdowskim arcydziele – *Zbrodni i karze* według Dostojewskiego (1984).

Jak pisał w *Sercowej chorobie, czyli moim życiu w sztuce*, to on sam namówił Wajdę na wystawienie *Zbrodni...* ze sobą w roli Porfirego Pietrowicza. Postać inteligentnego, przenikliwego i bezwzględniego śledczego, który przesłuchując mordercę staruszki studenta Raskolnikowa, doprowadza go przyznania się do winy, była niezwykle ciekawym studium psychologicznej precyzji i technicznej maestrii. Stuhr czerpał tu zarówno z pamięci ubeckich przesłuchań własnych i kolegów podczas studenckiego Marca'68, jak i coraz powszechniejszej wiedzy o inwigilacjach w następstwie wydarzeń czerwcowych 1976 roku i późniejszego o sześć lat stanu wojennego. Z umiejętności manipulowania ludzkim umysłem – w złym i dobrym celu – uczynił zresztą Stuhr jedną z głównych właściwości swojego niezwykle elastycznego aktorstwa. Przydawała mu się w teatrze i filmie zarówno podczas kreowania postaci pokrętnych i cynicznych (w *Rewizorze*, *Biesach*, *Wodzireju*, *Aktorach prowincjonalnych*, *Bohaterze roku*, *Piszczyku*), jak i szlachetnych, a niezasłużenie krzywdzonych przez ludzi i okoliczności (AA, Hamlet, robotnik Gralak w *Spokoju* Kieślowskiego, nauczyciel w *Szansie* Falka).

Z czasem okazało się, że Stuhr jest najbardziej zapracowanym aktorem w Starym. „Grałem wszystko. Mając do zagrania 20 spektakli w miesiącu (tyle wynosiła moja norma na początku lat siedemdziesiątych), grałem 25” [*Sercowa choroba*, s. 210].

Nie zapomniał o nim dawny protektor szkolny – Jerzy Jarocki. Nim wszedł na dobre ze swoim Belzebubem w *Dziady*, Jarocki powierzył mu rolę Leona jako dublera Marka Walczewskiego w *Matce* Witkacego (1972). Walczewski, który między innymi dzięki tej roli przeszedł do superligi polskich aktorów, niebawem pojechał kontynuować karierę do Warszawy i zastąpił go Stuhr.

Trzy lata później, w 1975, Jarocki obsadził Stuhra w niewielkiej, ale znaczącej roli Jaszy w *Wiśniowym sadzie* Antona Czechowa. Tak *Wiśniowy sad*, jak i *Matka*, staną się ikonicznymi znakami firmowymi twórczości Jerzego Jarockiego. Nie stała się nim kolejna premiera z udziałem Stuhra, *Sen o Bezgrzesznej* (1979), może z racji nadmiaru ambicji twórców tego niezwykle skądinąd dzieła. Dla samego Stuhra było to bezcenne doświadczenie z racji współtworzenia spektaklu, jako że Jarocki powierzył mu napisane i wyreżyserowane ostatniego aktu – kabaletowego. Rok później zagra u Jarockiego główną już rolę – Horodniczego w *Rewizorze* Gogola, a w 1983 Basilia, króla Polski, w *Życiu snem* Pedra Calderóna de la Barki. W 2014 wróci do *Rewizora* już jako reżyser własnego spektaklu telewizyjnego i rzecz jasna jako Horodniczy.

Niejako po drodze wystąpi w dwóch premierach Jerzego Grzegorzewskiego, bardzo znaczących dla nich obu: w 1977 roku grał Dziennikarza w *Weselu* Wyspiańskiego, a dwa lata później Trigorina w *Dziesięciu portretach z czajką w tle* Czechowa. Niejednokrotnie z wielkim

sentymem i rewerencją będzie potem wspominał pracę z Grzegorzewskim.

23 czerwca 1975 roku państwu Stuhrom rodzi się syn Maciej. Powtórzy drogę ojca: skończy Uniwersytet Jagielloński, tyle że na kierunku psychologia, a potem krakowską PWST jako aktor.

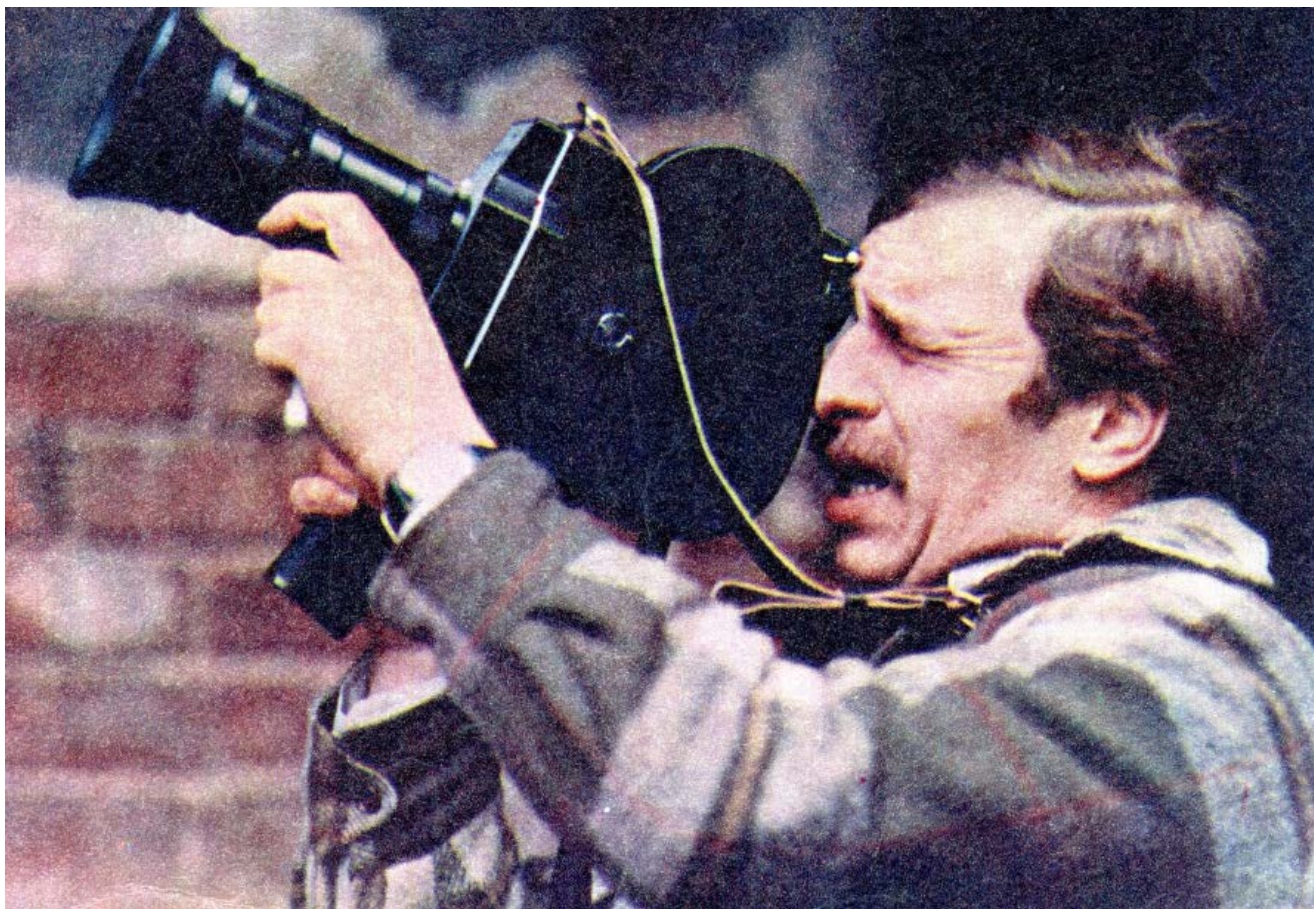
Rok 1975 okazał się dla starszego ze Stuhrow przełomowy nie tylko pod względem rodzinnym. Po jednym ze spektakli w Starym zgłosił się do niego nieznanemu mu młody filmowy dokumentalista – Krzysztof Kieślowski. Złożył Stuhrowi propozycję zagrania w swoim debiucie fabularnym, *Bliźnie*. Dla obu była to całkiem nowa przygoda. Aktor nie znał specyfiki występowania na ekranie, reżyser nie umiał pracować z zawodowymi aktorami. Jak wiadomo, współpraca zakończyła się sukcesem i trwała niemal do śmierci Kieślowskiego w roku 1996.

Ta nowa przygoda zmieniła nie tylko artystyczne życie Stuhra. Pod koniec lat siedemdziesiątych miał poczucie, że niezwykle i słynna wspólnota zespołu Starego Teatru ulega powolnej korozji. W kolejnych dekadach będzie występował w Starym tylko sporadycznie. Zaangażuje się jeszcze w rewoltę „Solidarności”, nawet w 1980 zostanie przewodniczącym teatralnej Komisji Zakładowej. Niebawem jednak w ogóle zrezygnuje z etatu i przejdzie na status występów gościnnych. Ostatnią jego rolą na macierzystej scenie będzie profesor Wilkinson w wyreżyserowanych przez siebie w 2001 roku *Wielebnych* Sławomira Mrożka.

Od połowy lat siedemdziesiątych główną rolę w zawodowym życiu Stuhra objął film. W *Bliźnie* miał zagrać asystenta głównego bohatera, dyrektora dużego zakładu. Problem był w tym, że tej roli... nie było. Powtarzała się historia z teatralnego debiutu: doświadczenie z pracy w *Dziadach* bardzo się teraz przydało. Oba zaś zaprocentowały w licznych późniejszych filmach. Talent narracyjny i literacki Stuhra, umiejętność wczucia się w potoczny język tamtych czasów spowodowały, że został znaczącym współtwórcą scenariuszy i dialogów do nich. Tak się stało w przypadku następnych filmów zrealizowanych z Kieślowskim: *Spokój* (1976) i *Amator* (1979), Feliksem Falkiem: *Wodzirej* (1977), *Szansa* (1979) i *Bohater roku* (1986), wreszcie z Juliuszem Machulskim – tu głównie *Seksmisja* (1983), *Déjà vu* (1989) czy *Kiler* (1997).

Niektóre wymienione tu filmy – wraz z grupą kilku innych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – stworzyły kanon zapisany w historii polskiego filmu powojennego pod nazwą kina moralnego niepokoju. Stuhr – jako aktor i współtwórca scenariuszy – stał się twarzą i zarazem symbolem tego nurtu.

O skali jego talentu świadczyły dwa skrajnie różne pod względem „moralnej wymowy” filmy: *Wodzirej* Falka i *Amator* Kieślowskiego. Tytułowy wodzirej, Lutek Danielek, był typowym produktem peerelowskiej popkultury, często bazującej na cynizmie, lizusostwie i kłamstwie dla kariery. Odwrotnie bohater *Amatora*, zaopatrzeniowiec w dużym zakładzie, Filip Mosz. To przykład prostolinijnego młodego człowieka, który zasmakował



Jerzy Stuhr jako Filip Mosz w filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Amator* (1979).

w amatorskim filmowaniu pada ofiarą własnej uczciwości: zamiast przy pomocy kamery lakierować wymagany wizerunek otaczającego go świata, zaczyna dokumentować niewygodną prawdę o nim. Źle się to dla niego kończy, ale postanawia wytrwać przy swoim. Film był poniekąd wyznaniem wiary w konieczność prawdomówności całego środowiska kina moralnego niepokoju, a Kieślowski ze Stuhrem, jak się wyżej rzekło, zostali tego środowiska twarzami.

Filmy tej formacji pokoleniowej bywały raz nagradzane na rozmaitych festiwalach polskich i zagranicznych, raz zatrzymywane przez rodzimą cenzurę. Skromny a wybitny *Spokój* Kieślowskiego przeleżał na półkach cenzorskich cztery lata, premiery doczekał dopiero w 1980 roku, w czasie „Solidarności”. *Wodzirej* wszedł na ekrany rok po ukończeniu produkcji, a oficjalnej premiery w ogóle nie miał.

Postacią w świecie filmu absolutnie pierwszoplanową był w tym czasie Krzysztof Zanussi, łączony z kinem moralnego niepokoju, choć raczej uprawiający własne poletko. Trudno było sobie wyobrazić, żeby prędzej czy później nie spotkał się ze Stuhrem. I tak się stało: w 1981 Stuhr wziął udział w „papieskim” filmie *Z dalekiego kraju*, w 1984 w *Roku spokojnego słońca*, w 1991 w *Życiu za życie. Maksymilian Kolbe*, wreszcie w 2005 w *Personie non grata*. Ale, paradoksalnie, najwięcej zawdzięczał dwóm

filmom, w których nie zagrał: *Strukturze kryształu* (1969) i *Za ścianą* (1971).

Chodziło o typ nowoczesnego aktorstwa. Już nie „teatralnego”, charakterystycznego dla aktorów przychodzących do filmu z techniką wyuczoną w teatrze. Naturalność i prawdziwość gry, którą do filmów Zanussiego wprowadzali nieco starsi koledzy i koleżanki (głównie Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz), Stuhr zauważył, obserwując współczesne kino amerykańskie, gdzie grało się szybko, kładąc nacisk na zachowania, a wtórnie na słowa. Tę niezbedność naturalności potwierdziły mu krótkie filmy dokumentalne Kieślowskiego i jego kolegów. Później wielokrotnie Stuhr będzie wspominał, że wziął udział w stworzeniu nowego rodzaju aktora filmowego: kogoś, kto dzieli życie z „typowym obywatelem nadwiślańskiego kraju”. „Ja to ty” – brzmiała dewiza Stuhra wcielającego się w Moszów, Gralaków i Danielaków.

Swoistym skokiem w bok była *Seksmisja* Juliusza Machulskiego, film poniekąd idący w poprzek ponurym nastrojom właśnie co zadekretowanego stanu wojennego. Wymyślony w 1982, z premierą rok później, był zabawną i ironiczną, z nutą lekkiego mizoginizmu, historyjką o przypadkowym przywróceniu społecznego i biologicznego porządku w fikcyjnym państwie kobiet. Film zrobił niesłychaną furorę i wprowadził dwójkę głównych aktorów, Olgierda Łukaszewicza i – szczególnie – Stuhra,



*Opowieść o Józefie Szwajku i jego najjaśniejszej epoce,*  
reż. Włodzimierz Gawroński, serial TVP (1996).  
Jerzy Stuhr w roli tytułowej, Jan Nowicki jako kapitan.

do pierwszej ligi powszechnej popularności. Zresztą nie tylko w Polsce; *Seksmisja* cieszyła się ogromnym powodzeniem zarówno w Urugwaju, jak i Związku Radzieckim. W swojej autobiografii *Wodzirej i inni* Feliks Falk stwierdził, że po *Seksmisji* „Jurek stał się najbardziej rozchwytywanym aktorem w polskich filmach”.

Machulski, specjalista od filmowej rozrywki w najlepszym stylu, zrobił znacznie więcej filmów w różnych konwencjach gatunkowych. W kilku zagrał Stuhr, ale tylko *Seksmisja* i znacznie późniejszy *Kiler* stały się prawdziwie kultowe.

Produkcja jednego z filmów Machulskiego, *Déjà vu*, jesienią 1988 roku w radzieckiej Odessie, niestety źle się dla Stuhra skończyła – ciężkim zawałem. Na szczęście dla filmu zdjęcia były skończone, ale kilka następnych miesięcy aktor ledwo uratowany od śmierci przeleżał w szpitalu. Lekarze nie wróżyli mu powrotu do zawodu. Stuhr, wyznający zasadę „nigdy się nie poddawaj”, w ramach rehabilitacji zabrał się do pisania swojej pierwszej autobiograficznej książki, nieprzypadkowo zatytułowanej *Sercowa choroba, czyli moje życie w sztuce*. Ciekawe, że najmniej traktowała o chorobie; znacznie ważniejszy był drugi człon tytułu. Brawurowo napisana powieść-esej byłego polonisty opowiadała zarówno o dotychczasowej drodze życiowej bohatera-narratora, jak i stanowiła osobisty dekalog artysty o bardzo już znaczącym dorobku i ugruntowanych przekonaniach. Z czasem autor, wbrew czarnym prognozom, wrócił do pracy na scenie i ekranie.

Równolegle do dynamicznie rozwijającej się kariery filmowej, zachodziły w życiu Stuhra inne ważne wydarzenia. W styczniu 1982 roku, w samych początkach stanu wojennego, urodziło się drugie dziecko Stuhrow, córka Marianna. Wybierze zupełnie inną drogę życiową: skończy krakowską Akademię Sztuk Pięknych i zostanie graficzką.

Jeszcze wcześniej, na przełomie 1979 i 1980 roku, rozpoczęła się dla Jerzego Stuhra kolejna długa życiowa przygoda: Włochy. Będzie trwać do końca życia: jeszcze w 2023, na rok przed śmiercią, na ekrany wejdzie ostatni włoski film z udziałem Stuhra – *Lepsze jutro* Nanniego

Morettiego. Jej początkiem była propozycja włoskiego reżysera teatralnego studiującego w Polsce, Giovanniego Pampiglione. Zakochany w naszej kulturze, zwłaszcza w Witkacym, Pampiglione zamierzał wprowadzić autora *Szwerców* na włoskie sceny; aktor-polonista nadawał się idealnie do tego celu. W rezultacie, na sesji witkacowskiej w Pizie w 1980 roku odbyła się premiera *Onych*, w której Stuhr wraz z wenezuelską aktorką Elizabeth Albahaką (aktorką Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego) objęli główne role. Stuhr jeszcze wtedy znał włoski raczej ze słyszenia, ale chwalono jego brawurowe aktorstwo. Kiedy zaś dwa lata później wystąpił na słynnym festiwalu w Spoleto w *Mątwie* tegoż Witkacego, w reżyserii rzecz jasna Pampiglione, został już uhonorowany nagrodą dla najlepszego zagranicznego aktora roku na włoskich scenach.

Odtąd zaczął regularnie współpracować z włoskim teatrem i kinem, a też wykładać sztukę aktorską na uczelniach w Bolonii i Palermo. Jeśli chodzi o film, najbliższy związał się wspomnianym Nannim Morettim. Zrazu zagrał u niego niewielką rolę w *Kajmanie* (2006), komediowej satyrze z premierem erotomanem Silvio Berlusconiem w tle. Prawdziwym wyzwaniem okazała się duża rola rzecznika stolicy apostolskiej, Polaka Rajskiego, w głośnym filmie *Habemus papam* (2011), o papieżu, który uciekł z Watykanu, by zakosztować prawdziwego życia zwykłych Rzymian. Role zarówno Michela Piccoliego (papież) jak Stuhra uznano za wybitne, a sam film miał wielkie powodzenie, także w Polsce.

Stuhr wystąpił jeszcze w obrazie Luki Manfrediego *L'ultimo papa Re* (2013), kilka lat później u Antonia Morabito w znanym też u nas filmie *I odpuść nam nasze długi* (2018), oraz u Umberta Spinazzoli w *Nie umrę z głodu* (2021/22). Przez cztery dekady był we Włoszech nie tylko najpopularniejszym polskim aktorem i reżyserem, autorem autorskich filmów granych i nagradzanych także w Italii, ale przede wszystkim osobowością świata europejskiej sztuki i kultury. Po jego śmierci media włoskie poświęciły mu niewiele mniej uwagi niż polskie.

W związku ze wzmianką o autorskich filmach trzeba znowu cofnąć się w czasie, tym razem do lat dziewięćdziesiątych – najważniejszej dekady filmowej twórczości Jerzego Stuhra. Wieloletnie aktorskie i scenariuszowe terminowanie przede wszystkim u Kieślowskiego ośmieliło go do przejścia na drugą stronę kamery. Między rokiem 1994 (debiutancki *Spisu cudzołóżnic*) a 2014 (*Obywatel*) nakręcił siedem filmów według własnych scenariuszy (jedynie w *Dużym zwierzęciu* rozwinął szkic Kieślowskiego znaleziony po jego śmierci). We wszystkich zagrał główne role, w niektórych nawet kilka różnych (*Historie miłosne*, 1997, zadedykowane Krzysztofowi Kieślowskiemu, mistrzowi i nauczycielowi).

W telewizyjnej rozmowie z Agatą Buzek sam je esencjonalnie scharakteryzował: *Spis cudzołóżnic* traktuje o przemijaniu, *Historie miłosne* (1997) drażnią temat uczucia, *Tydzień z życia mężczyzny* (1999) opowiada o słabościach męskich, *Duże zwierzę* (2000) podejmuje temat tolerancji,

*Pogoda na jutro* (2003) to rozliczenie z rodziną, *Korowód* (2007) rozważa temat lustracji, *Obywatel* to historia własnego pokolenia ukształtowanego przez rok 1968. I dodał, że każdy z tych filmów stanowi fragment autowypowiedzi. Dodajmy, że także autosповідzi.

Choć nikt nie zaprzeczał, że to wielce profesjonalne obrazy – dostawały rozmaite nagrody w Polsce i zagranicą, jeździły po świecie – panowała wokół nich dziwna atmosfera. Doceniano je i jednocześnie jakby nie dowierzano, że mógł je zrobić ktoś, kto nie ma papierów zawodowego reżysera i jest „tylko aktorem”. Przypinano Stuhrowi łatkę spadkobiercy po Kieślowskim, czego się zresztą nie wypierał. Dziś można bez obawy błędu powiedzieć, że to właśnie Jerzy Stuhr najpełniej opowiedział – przy pomocy wielu ról w filmach innych reżyserów, ale i przede wszystkim własnych obrazów, zawile dzieje polskiej inteligencji drugiej połowy XX wieku i pierwszych lat nowej Rzeczypospolitej.

W latach dziewięćdziesiątych nie zaniedbywał też pracy w teatrze, choć zmienił jej miejsce. Opuściwszy w praktyce rodzimy Stary związał się z Ludowym w Nowej Hucie, dokąd ściągnął go niedawno powołany dyrektor, dawny kolega ze Starego, Jerzy Fedorowicz. W Ludowym Stuhr reżyserował Gombrowicza i Molière’a, ale przede wszystkim Shakespeare’a. Zwieńczeniem tej współpracy był *Ryszard III* (2005), z wybitną rolą główną samego reżysera.

Na artystyczną biografię Stuhra składają się także dzieła jakby poboczne, ale silnie budujące jego obecność w zbiorowej wyobraźni. To przede wszystkim mistrzowski monodram *Kontrabasista* według Patricka Süskinda (1985), z którym objechał pół świata, zagrawszy w trakcie ponadtrzydziestoletniej eksploatacji blisko tysiąc spektakli. O licznych przygodach z tą rolą i występami opowiedział po latach w osobnej książce *Ja kontra bas* (2015).

Wzruszającego kontrabasistę popularnością niewątpliwie przebił ktoś, kto był tylko głosem Stuhra, a postać miał zabawnego osiołka z animowanego *Shreka* (2001). W amerykańskim oryginale głos osła dał słynny aktor komediowy Eddie Murphy, ale w opinii nie tylko polskiej widowni i krytyki Stuhr był lepszy. Nie przypadkiem na premierę filmu podczas festiwalu w Cannes, spośród wielu aktorów dubbingujących w różnych językach Murphy’ego, zaproszenie dostał właśnie tylko Stuhr. Wcześniej i później z powodzeniem dubbingował także inne postacie z animowanych filmów dla dzieci (między innymi smok Mu-Shu w *Mulan* Disneya, 1998).

W 2008, w plebiscycie tygodnika „Film”, został uznany „aktorem komediowym stulecia”.

Ważnym elementem jego biografii była pedagogika. Jeszcze w latach siedemdziesiątych został wykładowcą krakowskiej PWST na Wydziale Aktorskim, stopniowo awansując od asystenta do profesora (został nim w roku 1994). W 1990 wybrano go na rektora, a po zakończeniu dwóch kadencji w 1996, powtórnie powołano na lata 2002 – 2008. W ostatnim roku rektorowania założył w Bytomiu Wydział Teatru Tańca, filię Akademii Sztuk

Teatralnych (od 2017 roku nowa nazwa PWST), gdzie w następnych latach wykładał. Był też wykładowcą Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach na Wydziale Radia i Telewizji; w roku 2007 został doktorem honoris causa tejże uczelni.

W późniejszym wieku zaczęły go dopadać poważne choroby. Po ciężkim zawale w 1988 roku, po którym udało mu się wrócić do aktorstwa, jesienią 2011 zachorował na raka krtani. Jak wiadomo, dla aktora to podwójnie śmiertelne zagrożenie. Po kilku miesiącach i paru operacjach udało mu się wrócić do życia i pracy. W ramach psychicznej i fizycznej rehabilitacji zaczął pisać „dziennik czasu choroby”, który w roku 2012 ukazał się pod tytułem *Tak sobie myślę...* Otwarcie przyznawał się do strachu, słabości. Po wyjściu ze szpitala, bardzo zmieniony, wyłysiały, nie unikał spotkań i wywiadów. Przeciwnie, w każdy możliwy



*Ryszard III*, reż. Jerzy Stuhr, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, prem. 29 października 2005. Fot. Sebastian Strama



*Wąsna w Kolonos*, reż. Bartosz Szydłowski, Teatr Łaźnia Nowa, Kraków, prem. 8 września 2018.  
Prezentacja 4 czerwca 2019 na festiwalu Bez Granic w Cieszynie. Jerzy Stuhr jako Wąsna. Fot. Sylwia Dwornicka / archiwum festiwalu



*Geniusz*, reż. Jerzy Stuhr, Teatr Polonia w Warszawie, prem. 22 lutego 2024. Jerzy Stuhr jako Stanisławski. Fot. Robert Jaworski

sposób starał się dawać publiczne świadectwo koniecznej odwagi w walce z nowotworem.

W roku 1999 powstało w Krakowie Stowarzyszenie UNICORN, którego współzałożycielką była Barbara Stuhr. W 2014 stowarzyszenie zainicjowało powołanie Krakowskiego Centrum Psychoonkologii, pierwszego tego typu ośrodka w Polsce zajmującego się psychicznymi problemami pacjentów chorych na raka. Mąż Barbary, od początku czynnie wspierający UNICORN, na własnym przykładzie udowodnił, jak potrzebne jest systemowe działanie w tym zakresie. Współpracował z Fundacją im. ks. Jana Kaczkowskiego na rzecz chorych onkologicznie. W latach 2005–2017 był przewodniczącym Rady Fundacji Krakowskiego Hospicjum dla Dzieci im. ks. Józefa Tischnera.

W ostatnich latach mało już grał. Czasem podejmował się reżyserowania; jeśli już, to w teatrze albo Teatrze Telewizji. Wystąpił epizodycznie w kilku włoskich filmach, o czym była mowa. Jedynym teatrem, z którym trwale się związał, była Polonia Krystyny Jandy, przyjaciółki i wieloletniej partnerki na scenie i ekranie. Wiosną 2011 wystąpił w brawurowych aktorsko 32 *omdleniach* według jednoaktówek Czechowa w reżyserii Andrzeja Domalika; pół roku później występy na dłużej uniemożliwił mu szpital onkologiczny. W roku 2014 sam wyreżyserował *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej i tamże zagrał Męża.

W 2018 otrzymał Nagrodę „Orła” za osiągnięcia życia. Było to swoiste podsumowanie dziesiątków nagród

i wyróżnień, którymi go honorowano od czasu debiutu w filmach Kieślowskiego i Falka.

Całe życie zaangażowany w sprawy społeczne, także polityczne, w licznych publicznych wypowiedziach, także w książkach, zwłaszcza późniejszych, oskarżał klasę polityczną o podgrzewanie nacjonalizmu prowadzącego do marginalizacji Polski w Europie. Uważał się za Mitteleuropejczyka, kogoś łączącego tradycje różnych nacji i kultur. Bywał za te poglądy raz chwalony, raz ganiony, jak to w podzielonej ojczyźnie.

W roku 2020 organizm, wyczerpany kilkudziesięcioletnim wysiłkiem, znów się poddał, tym razem aplikując Stuhrowi udar mózgu. Na szczęście stosunkowo niewielki, ale przecież nie bez ukrytych konsekwencji. Widzowie i słuchacze ostatniego przedstawienia Stuhra, *Geniusza* Tadeusza Słobodzianka, którego w Polsce reżyserował i w którym zagrał Konstantego Stanisławskiego – mieli wrażenie, że stary aktor częściej walczy z rolą niż w swoim stylu błyskotliwie ją prowadzi. Nikt nie musiał wiedzieć, że niemal rok wcześniej znów na kilka tygodni znalazł się w szpitalu – nastąpiła wznowa raka krtani wymagająca kolejnej operacji.

Prapremiera *Geniusza* odbyła się 22 lutego 2024 roku. W czerwcu Polonia ogłosiła na swojej stronie internetowej zawieszenie eksploatacji spektaklu – do odwołania. Stuhr znów poszedł do szpitala. Tym razem już z niego nie wrócił. 9 lipca zmarł.

## Materiały pomocnicze

### Książki Jerzego Stuhra

*Sercowa choroba, czyli moje życie w sztuce*, Czytelnik, Warszawa 1992;  
*Stuhrowie. Historie rodzinne*, pod redakcją Aleksandry Pawlickiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; *Tak sobie myślę...* Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012; *Ja kontra bas*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015; *Moje smoki na dobre i złe*, Czerwone i czarne, Warszawa 2017; *Z biegiem dni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024.

### Rozmowy z Jerzym Stuhrem

*Udawać naprawdę. Rozmawia Marek Mikos*, Znak, Kraków 2000;  
*Uciezka do przodu! Jerzy Stuhr od A do Z* w wywiadach Marii Malatyńskiej, Znak, Kraków 2007; *Obywatel Stuhr. Z Jerzym i Maciejem rozmawia Ewa Winnicka*, Znak, Kraków 2014; *Jerzy Stuhr, ks. Andrzej Luter. Myśmy się uodpornili. Rozmowy o dojrzałości*, Mando, Kraków 2019; *Bieg po linie. O sztuce, polityce i świecie z Jerzym Stuhrem rozmawiała Maria Malatyńska*, Mando, Kraków 2023.

### Wybrane wywiady i autowywiady telewizyjne

*Rozmowy poszczególne, część I i II. Z Jerzym Stuhrem rozmawiała Agata Buzek*, scenariusz i reżyseria Monika Górka, Narodowy Instytut Audiowizualny, TVP S.A., 2012.  
*Jerzy Stuhr. Sam ze sobą*, scenariusz i reżyseria Marta Węgiel, TVP S.A., 2014.  
*Rozmowy (nie)wygodne*, Mariusz Szczygiel i Jerzy Stuhr, TVP Info, luty 2024. Ostatni wywiad Stuhra.

### Inne

Feliks Falk, *Wodzirej i inni. Rozmowa z samym sobą*, Książka i Wiedza, Warszawa 2021. Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia*, Znak, Kraków 1997. Krzysztof Miklaszewski, *Twarze teatru. Jerzy Stuhr*, KAW, Kraków 1981. Beata Nowicka, Barbara Stuhr, *Basia: szczęśliwą się bywa*, W.A.B., Warszawa 2018.

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 analfabatów i zaawansowanych* (2002), *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami* (2012).

BARBARA OSTERLOFF

## Janusz Nyczak

### Janusz Antoni Nyczak

ur. 18 marca 1943, Sielec k. Pińczowa – zm. 28 grudnia 1990, Poznań

Aktor, reżyser, pedagog.

Był synem inżyniera Walentego Nyczaka i Wiesławy z Gąsiorowskich. W latach 1945–57 mieszkał z rodzicami w Międzychodzie (Wielkopolska), a od roku 1957 w Poznaniu. Tutaj zdał maturę w Liceum Ogólnokształcącym im. Karola Marcinkowskiego i wielokrotnie brał udział w eliminacjach Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

Po maturze przez rok był słuchaczem Studium Nauczycielskiego nr 1 (Wydział Plastyczny), a następnie, spełniając życzenie ojca, podjął studia na Wydziale Prawa UAM w Poznaniu (1962). W centrum jego zainteresowań pozostał jednak teatr; występował w teatrzyku Pegaz i kabarecie Pegazik, działającym przy Wyższej Szkole Ekonomicznej. Od 1964 roku związany był też ze studenckim Teatrem Nurt (działającym przy Radzie Okręgowej ZSP, najpierw jako aktor i reżyser, a w latach 1970–1972 także jego etatowy kierownik artystyczny. Po ukończeniu studiów (1967) rozpoczął aplikację sędziowską w Sądzie Wojewódzkim, a w 1970 zdał egzamin sędziowski. Porzucił jednak ścieżkę kariery prawniczej, żeby kontynuować swoje pasje teatralne.

Miał już w dorobku ciekawe spektakle, między innymi *Kwiaty zła* (montaż songów Bertolta Brechta i współczesnej poezji pacyfistycznej według scenariusza Wojciecha Burtowego, nagrodzony za reżyserię na Festiwalu Teatrów Studenckich, 1969) oraz *Przyczynek do teorii ucłowieczenia w procesie edukacji* Andrzeja Bonarskiego, połączony z *Oratorium* Ireneusza Ireduńskiego w formę muzyczną na czterech solistów i chór (1970). W Teatrze Nurt wyreżyserował też *Ptaki* Arystofanesa w przekładzie Artura Sandauera jako musical (1971) i *Operetkę* Witolda Gombrowicza (1972 – polska prapremiera!), która stała się jego najważniejszym osiągnięciem artystycznym w początkowym okresie twórczości. Egzemplarz reżyserski *Operetki* przedstawił na egzaminie wstępnym na Wydział Reżyserii w warszawskiej PWST, gdzie rozpoczął studia w roku 1972. Po roku, od dziekana Bohdana Korzeniewskiego, otrzymał pozwolenie na indywidualny tok studiów. W 1977 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem,



Janusz Nyczak. Fot. Tadeusz Późniak / zbiory IT

a w roku 1978 nagrodę rektora dla najlepszego absolwenta wydziału.

Od sezonu 1973/74 pracował jako reżyser etatowy Teatru Nowego w Poznaniu (do roku 1978). Na inaugurację tej sceny pod dyrekcją Izabelli Cywińskiej przygotował prapremierę autorskiej adaptacji powieści Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz* (prem. 20 grudnia 1973; nagroda na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, 1974). Przedstawienie, uznane za „olśniewający debiut reżyserski” [Sieradzki 1991], prezentowano w ramach Dni Kultury Polskiej w Czechosłowacji, w NRD oraz na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Zostało też przeniesione do Teatru TVP (prem. 13 grudnia 1974). W Teatrze Nowym Nyczak szybko zajął pozycję głównego – obok dyrektora Cywińskiej – reżysera, dzięki spektaklom: *Jak wam się podoba* Shakespeare’a (1974), *Awantura w Chioggi* Carla Goldoniego (1975, wspomniany dyplom reżyserski z wyróżnieniem; nagrany dla Teatru TVP w roku 1976), *Letnicy* Maksyma Gorkiego (1976, nagroda za reżyserię na VIII Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach) i własnej adaptacji powieści Miodraga Bulatowicia *Czerwony kogut leci wprost do nieba* (prem. polska 28 stycznia 1978). Reżyserował też gościnnie w: Operze Śląskiej w Bytomiu (*Niepożądany zięć* Tichona Chrennikowa, 1976), Teatrze im. Kaczałowa





*Awantura w Chioggi*, reż. Janusz Nyczak, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 6 grudnia 1975. Ze zbiorów IT

w Kazaniu (*A jak królem, a jak katem będziesz*, 1977), Teatrze Muzycznym w Słupsku (*Opera za trzy grosze* Brechta, 1978) i Teatrze Współczesnym w Szczecinie (*Krawiec Mrożka*, 1978, światowa prapremiera!). Na mapie jego teatralnych podróży znalazło się również Opole, gdzie w Teatrze im. Jana Kochanowskiego zrealizował *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego (wyróżnienie za reżyserię na VI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych) oraz ponownie Bytom, gdzie w Operze Śląskiej wystawił *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki (1979). Nawiązał też współpracę z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, gdzie przygotował *Orfeusza i Eurydykę* Christoph'a W. Glucka w scenografii Ewy Starowieyskiej (prem. 30 września 1978 w auli Muzeum Narodowego). W latach następnych zrealizował tutaj polską prapremierę *Tryptyku* Giacom'a Pucciniego (*Płaszcz*, *Siostra Angelica*, *Gianni Schicchi*, 1980) oraz *Don Giovanniego* (1981) i *Zaczarowany flet* (1986) Wolfganga Amadeusza Mozarta; spektakle doskonale przyjęte przez fachową krytykę. Jego fascynacja operą, zaskakująca wrażliwość na dzieła muzyczne i w konsekwencji zainteresowanie reżyserią operową płynęło z przekonania, że „sztuka opery to gatunek teatralnie

najtrudniejszy. Jeśli nie jest perfekcyjna – traci sens, bo operuje się w niej środkami, które bez mistrzostwa obrażają się w banał” [*Istnieć w tradycji. Rozmowa z Januszem Nyczakiem*, „Teatr” 1986, nr 1].

Bez muzyki nie wyobrażam sobie życia. Muzyka jest wyrazem tej nierozumowej, nieracjonalnej naszej części, czyli całej sfery emocjonalnej, uczuciowej. I teatr operowy ukazuje człowieka właśnie w takich sytuacjach dramatycznych namiętności. Ponieważ śpiew jako taki jest tutaj głównym środkiem wyrazu, więc mamy do czynienia ze sztuką w stanie czystym [...] Opera uruchamia całą sferę uczuciową człowieka [tamże].

Wzmocniły w nim to przekonanie wyjazdy zagraniczne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, podczas których oglądał wybitne operowe inscenizacje, między innymi na festiwalu w Salzburgu („to były wstrząsy”, tamże) jako stypendysta rządu austriackiego. Bacznie też śledził i podziwiał działalność słynnych reżyserów, zwłaszcza Petera Steina i Petera Brook'a, z polskich Konrada Swinarskiego, a w dziedzinie filmu Federica

Felliniego. W grudniu roku 1978 wyjechał na stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki do Paryża i uczestniczył w próbach sztuki *Trylogia letnich wywczasów* Carla Goldoniego, prowadzonych przez Giorgia Strehlera w Teatrze Odeon. W roku następnym sięgnął po *Gburów* Goldoniego (Teatr Nowy w Poznaniu, 1980). W roku 1982, dzięki pomocy British Council, udał się na rezydencję do Londynu; delegowany przez MKiS wziął też udział w corocznym Festiwalu Muzyki i Teatru w Århus (Dania), a następnie w międzynarodowym Seminarium Teatru Otwartego we Włoszech (1983).

Przez dwa sezony – 1981/82 i 1982/83 – należał do zespołu Teatru Polskiego w Poznaniu, gdzie podjął się reżyserii *Fantazego* Słowackiego (1982, jednak do premiery nie doszło). W roku 1983 powrócił do Teatru Nowego i stworzył dwa znakomite, głośne przedstawienia: *Dom otwarty* Michała Bałuckiego (nagroda za „konsekwentne przeprowadzenie zamysłu reżyserskiego” na X Opolskich Konfrontacjach Teatralnych, 1984) i *Trzy siostry* Antoniego Czechowa (1985). Wspomniany w werdykcie jury „zamyśl reżyserski” w *Domu otwartym* polegał przede wszystkim na oryginalnej i odważnej lekturze komedii Bałuckiego:

w mieszczańskim salonie Nyczak zobaczył rozpadający się świat, zapowiedź *Wesela* Wyspiańskiego, a także... *Operetki* Gombrowicza (*Wesele* Wyspiańskiego, zinterpretowane jako dramat „polskiej przeciętności”, wystawił w Teatrze Nowym w roku 1987). Również inscenizacja *Trzech siostr* przyniosła mu liczące się sukcesy – Nagrodę im. Konrada Swinarskiego, przyznaną przez miesięcznik „Teatr” za najlepszy spektakl sezonu teatralnego 1984/1985, i teatralną nagrodę tygodnika „Przyjaźń”. W międzyczasie debiutował jako reżyser na scenie warszawskiej spektaklem *Miarka za miarkę* Shakespeare’a, „jasnym, kolorowym i młodzieńczo świeżym” [Krzemień 1985] w Teatrze Polskim (1984).

W październiku 1986 roku, na zaproszenie brazylijskiego Ministerstwa Kultury, prowadził kursy aktorskie w Rio de Janeiro i Sao Paulo; w listopadzie i grudniu tego roku przebywał na stypendium w Stanach Zjednoczonych, co umożliwiło mu zapoznanie się z działalnością teatrów dramatycznych i oper, jak również z amerykańskim szkolnictwem teatralnym i operowym, ponadto brał udział w różnego rodzaju kursach i prowadził zajęcia ze studentami (Waszyngton, Minneapolis, Houston, Nowy



*Letnicy*, reż. Janusz Nyczak, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 11 grudnia 1976. Ze zbiorów IT



*Trzy siostry*, reż. Janusz Nyczak, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 29 czerwca 1985. Fot. Romuald Zielazek / zbiory IT

Jork). Miał już wtedy za sobą praktykę pedagoga – od roku 1979 wykładał na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Poznaniu, a od roku 1981 – na Wydziale Aktorskim warszawskiej PWST, gdzie prowadził przedmiot „piosenka” i zrealizował ze studentami spektakle dyplomowe: *Opera za trzy grosze* Brechta–Weilla, *Jak wam się podoba* Shakespeare’a (współpraca reżyserska z Zofią Mrozowską), *Ćwiczenia kabaretowe* – program złożony z muzycznych szlagierów dwudziestolecia międzywojennego.

Od 1 grudnia 1987 aż do przedwczesnej śmierci (w wieku 47 lat zmarł na AIDS), związany był z Teatrem Polskim w Poznaniu, gdzie reżyserował między innymi *Kurkę Wodną* Witkacego (1988). „Powstał bardzo interesujący spektakl witkacowski, a stylistyka teatralna, do jakiej przyzwyczaił nas Janusz Nyczak, wzbogaciła się o nowe półtony, półcienie, barwy” [Drajewski 1989]). Powrócił jeszcze do macierzystego Teatru Nowego, by zrealizować gościnnie brawurowy spektakl *Dam i huzarów* Fredry, który świetnie zapisał się w tradycji wystawień tej komedii (1990, nagroda za reżyserię na XXX Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, nagroda za podjęcie ważnych prób interpretacyjnych polskiego repertuaru klasycznego

na XVI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych). Ostatnią jego pracą reżyserską był *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego w poznańskim Teatrze Wielkim (1990). Pochowany został na poznańskim cmentarzu Miłostowo, gdzie w imieniu zespołu Teatru Nowego pożegnał go Wiesław Komasa: „odszedł bliski nam Człowiek, przyjaciel, poeta sceny już na zawsze. I zabrał swój świat”.

Nazywał siebie reżyserem „niewydajnym” – rzeczywiście, realizował jedną, dwie premiery w roku, nawet nie w sezonie, i zdarzało się, że dłużej pauzował. Pracował niespiesznie, każdy z jego reżyserskich wyborów poprzedzony był czasem długiego namysłu, powolnego osvajania się z materiałem i żmudnej analizy tekstu literackiego, mozolnego szukania pierwszych interpretacyjnych pomysłów, które później przechodziły głęboką weryfikację w pracy z aktorami. Jego dorobek mierzony liczbą premier nie jest więc duży – szesnaście w teatrach dramatycznych, osiem w muzycznych. Jednak bez ryzyka popełnienia błędu można powiedzieć, że wszystkie zostały co najmniej dostrzeżone, większość doceniona, a kilka okazało się rewelacją, poczynając od debiutanczkiego *A jak królem...*, gdzie, jak w załączku, skupiły się najważniejsze cechy teatralnego świata, który potem



*Damy i huzary*, reż. Janusz Nyczak, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 9 marca 1990. Ze zbiorów IT

tworzył, rozwijał i pielęgnował. Uprawiał teatr poetycki, dla którego punktem wyjścia była literatura, i to niemal wyłącznie klasyka dramatu. Zrealizował tylko dwa spektakle oparte na literaturze współczesnej, według powieści Nowaka i Bulatowicia, w których dostrzegł potencjał pozwalający na wykreowanie scenicznych przypowieści o życiu i śmierci, o miłości i nienawiści, o ludzkich namiętnościach i dramatach. Powracał jednak do innych autorów, przede wszystkim do Shakespeare'a i Cechowa, bo, jak mówił, „ich dzieła noszą w sobie pełnię człowieka i świata. [...] drążą w głąb, w tajemnice życia człowieka i przyrody, mikrokosmosu i makrokosmosu” [*Istnieć w tradycji...*]. Chętnie sięgał do Goldoniego, zauroczony teatralnością jego komedii, a później do klasyki polskiej: w stanie wojennym do Słowackiego, którego *Fantazy* pociągał go „archetypami Polaków”, i do Bałuckiego, którego pogodny śmiech przekształcił w szyderczy chichot z polskich narodowych fobii. W dramatach Wyspiańskiego starał się odnaleźć to, co mogłoby współbrzmieć z „dzisiaj” (*Wesele* wbrew tradycji „chaty rozśpiewanej” i bez chocholego tańca). Nigdy jednak nie próbował stworzyć teatru politycznego, „nie bawiły go też pseudoawangardy” [Józef Opalski]. Na końcu swojej reżyserskiej drogi

powrócił do komedii – *Damy i huzary* Fredry w jego interpretacji, czytane jako farsa, były zachwycająco żywiołowe i śmieszne. Przez całą swoją karierę sięgał zarówno do komedii, jak i tragedii, jednak to komedia była jego specjalnością już w początkach, w latach siedemdziesiątych, kiedy zrealizował *Awanturę w Chioggi*, przedstawienie „czyste teatralnie, jednorodne w doborze środków aktorskich, świeże, zabawne” [Błażewicz 1975]. „W scenach zbiorowych uzyskana jest właściwa temperatura i rytm, bez silenia się na ukazanie «południowego temperamentu»” – zaopiniował Zygmunt Hübner (dokument w teczce osobowej JN w Archiwum AT). Przestrzeń sceniczna *Awantury...*, uwzględniała zmienność miejsc akcji bez przerywania toku przedstawienia, a pogodna i słoneczna Chioggia wyczarowana została przez Jerzego Juka Kowarskiego, scenografa, z którym przez wiele lat pracował (obok między innymi Wacława Kuli, Aleksandry Semenowicz, Michała Kowarskiego). Do kompozycji przestrzeni w swoich spektaklach przywiązywał ogromną wagę i nigdy nie miała ona charakteru sztamkowej, naturalistycznej ilustracji miejsc akcji. W trudnych warunkach Teatru Nowego „rozpychał” przestrzeń przedstawienia, poszerzał o widownię i foyer, aby widz znajdował się

pośrodku wydarzeń. Chętnie też podkreślał teatralność tej przestrzeni, akcentował maszynię teatru, odsłaniał „kuchnię” spektaklu (w *Gburach*, *Domu otwartym*, *Damach i huzarach*), co korespondowało z tematem międzyludzkiej gry i przybierania masek, obecnym w wielu jego spektaklach.

W instrumentarium reżyserskim Nyczaka ważne miejsce zajmowało światło, któremu wyznaczał funkcję dramatyczną; „sposób oświetlenia sceny służył oddaniu otoczenia, w jakim żyją bohaterowie” [Ratajczak 1991]. Najważniejsze jednak miejsce w swoich spektaklach dawał aktorom, którzy z reguły tworzyli postacie wyraziste, wielowymiarowe, tętniące werwą, nasycone emocjami. Tak było, kiedy pracował ze „swoim”, bogatym w indywidualności i świetnie zestrojonym, zespołem Teatru Nowego w Poznaniu. Mimo że niejednokrotnie go porzucał, zawsze powracał, bo tylko tutaj tworzył spektakle zadziwiające wysokim poziomem zespołowej gry i jednocześnie wyrazistymi kreacjami: Sławy Kwaśniewskiej, Kazimiery Nogajówny, Wiesława Komasy i Michała Grudzińskiego (jak w *Trzech siostrach* Czechowa, i „czechowowskich” w nastroju *Letnikach* Gorkiego).

Za reżyserię wielu spektakli, a zwłaszcza tych powstałych w poznańskim Teatrze Nowym, uhonorowany został Nagrodą MRN Poznania oraz Prezydenta m. Poznania w dziedzinie kultury (1986).



Janusz Nyczak.

Fot. Romuald Świątkowski / zbiory autorki

## Bibliografia

Błażewicz Olgierd (1973), *Nowy z nazwy i treści*, „Głos Wielkopolski” 29 grudnia 1973.

Błażewicz Olgierd (1975), *Zabawne i pomysłowe przedstawienie*, „Głos Wielkopolski” z 20–21 grudnia 1975.

*Istnieć w tradycji. Rozmowa z Januszem Nyczakiem* [rozmawiała Barbara Osterloff], „Teatr” 1986, nr 1.

Izabella Cywińska (1991), *Jego odejścia i powroty*, „Goniec Teatralny” 1991, nr 1.

Drajewski Stefan (1989), *Kurka Wodna*, „Kierunki” 1989, nr 11.

Janusz. Z *Anną Polony rozmawia Józef Opalski*, „Teatr” 1995, nr 12.

Krzemień Teresa (1985), *W szekspirowskim Wiedniu*, „Tu i Teraz” 1985, nr 16.

Lis Andrzej (1987), *Dramat przeciętności*, „Trybuna Ludu” z 28–29 listopada 1987.

„Janusz Nyczak laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego w sez. 1984/85”, Warszawa, Teatr Rzeczypospolitej sez. 1985/86.

Osterloff Barbara (1985), „*Trzy siostry*” czyli życie, „Teatr” 1985, nr 12.

Osterloff Barbara (1990), *Fredro w bieliznie*, „Teatr” 1990, nr 5.

Osterloff Barbara (1991), *Piękno i ból (O teatrze Janusza Nyczaka)*, „Teatr” 1991, nr 1.

Ratajczak Łukasz (1991), *Między Rzymem a Tobolskiem*, „Teatr” 1991, nr 1.

Ratajczak Łukasz (1991a), *Teatr Nyczaka*, „Gazeta Wyborcza” z 4 stycznia 1991.

*Rozmowa po próbie. Z Januszem Nyczakiem rozmawia Tadeusz Słobodzianek*, „Teatr” 1995, nr 12.

Sieradzki Jacek (1991), *Janusz Nyczak (1943–1990)*, „Polityka” 1991, nr 2.

„*Śnieg pada. Jaki w tym sens?*”. *Janusza Nyczaka wspominają Wiesław Komasa i Barbara Osterloff*, „Teatr” 2003, nr 7–9.

Materiały z: Archiwum Teatru Nowego w Poznaniu, Archiwum Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie (teczka osobowa Janusza Nyczaka sygn. 1312; tutaj opinia Zygmunta Hübnera).

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, wywiadu-rzeki z Mają Komorowską *Pejzaż*. © 0000-0001-9018-2773

## ROMAN DZIEWOŃSKI

# Alina Janowska

### Alina Janowska

właśc. Alina Maria Janowska, primo voto Janowska-Borecka, secundo voto Janowska-Zabłocka  
ur. 16 kwietnia 1923, Warszawa – zm. 13 listopada 2017, Warszawa

Aktorka, artystka estradowa, piosenkarka, pedagog, tancerka, choreograf.

Pochodziła z rodziny ziemiańskiej. Ojciec Stanisław był adiutantem gen. Józefa Dowbór-Muśnickiego podczas wojny polsko-sowieckiej 1920 roku, nauczycielem i administratorem, świetnie rysował, grał na fortepianie i miał nieprzeciętne zdolności parodystyczne. Matka, Marcelina z d. Rymkiewicz, śpiewaczka (mezzosopran), po zawarciu małżeństwa zrezygnowała ze sceny. Członkowie rodziny, szczególnie kobiety, mieli wykształcenie muzyczne, a babka – Zofia Rabcewicz, uznana pianistka, była jurorką Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina.

Po wybuchu II wojny światowej rodzina znalazła się na terenach zajętych przez ZSRR. Z Wilna udało się wszystkim przedostać do Generalnej Guberni, ale początkowo Alina, wraz z matką i bratem, została umieszczona w obozie Hohenstein (Olsztynek). Po kilku miesiącach, w czerwcu 1940, skierowano ich do Warszawy. Tam udało się, dzięki Ilse Glinickiej, matce chrzestnej przyszłej aktorki, uratować ją przed wywózką do Niemiec oraz

załatwić pracę w biurze ogrodów wilanowskich należących do rodziny Branickich. Alina Janowska wspominała, że po miesiącach niedożywienia, wycieńczenia i tułaczki pierwszą, niezapomnianą noc spędziła w łóżu królowej Marysieńki.

Podczas okupacji wstąpiła do Szkoły Tańca Plastycznego Janiny Mieczysławskiej (działała za zgodą władz okupacyjnych jako Schule für Künstlichen Tanz und Rhythmische Gymnastik). Wielokrotnie powtarzała, że wszystko, czego dowiedziała się wówczas o podejściu do sztuki i ciężkiej pracy nad każdym elementem swojego zawodu, zawdzięcza tej znakomitej artystce.

W nocy z 23 na 24 kwietnia 1943 Janowska została aresztowana przez Gestapo pod zarzutem udziału w ruchu oporu oraz pomocy ukrywającym się Żydom. Osadzona na Serbii, kobiecym oddziale Pawiaka, wielokrotnie przesłuchiwana w siedzibie Gestapo na Szucha, znalazła chwile, aby w pustej celi ćwiczyć pozycje baletowe. Mimo zakazu śpiewała przedwojenne szlagiery, które słyhać było w więzieniu. Jej charakterystyczny głos dobrze zapamiętały więźniarki Halina Borkowska-Holtorp i Janina Wojnar-Sujecka [*Pawiak w relacjach świadków*, film, Muzeum Więzienia Pawiak – oddział Muzeum Niepodległości w Warszawie, 2014]. Po licznych interwencjach Ilse Glinickiej została zwolniona 6 listopada 1942.

Po raz pierwszy publicznie na scenie wystąpiła jako tancerka w specjalnym koncercie na rzecz Rady Głównej Opiekuńczej (najprawdopodobniej w roku 1943),



Alina Janowska jako śpiewaczka uliczna  
w filmie *Zakazane piosenki*, reż. Leopold Buczkowski (1946).



Zdjęcie z planu filmu *Ostatni etap*,  
reż. Wanda Jakubowska (1946).

WPM

Nr 10-1965



Alina Janowska na okładce miesięcznika „Śpiewamy i Tańczymy” 1965, nr 10.

zorganizowanym w sali Konserwatorium Muzycznego. Przy fortepianach akompaniowali jej Witold Lutosławski i Andrzej Panufnik.

W dniu wybuchu powstania warszawskiego dołączyła do III plutonu batalionu „Kiliński”. Została łączniczką, pseudonim „Alina”, służąc w linii do 4 października 1944. Po upadku powstania udało się jej przedostać do Tworek, w których przebywała rodzina.

Jeszcze przed zakończeniem wojny Alina Janowska, absolwentka szkoły tańca, która nie miała żadnego doświadczenia w pracy na scenie, pojechała do Łodzi i tam, polecona przez kuzyna, znanego satyryka Janusza Minkiewicza, została zaangażowana do organizowanego przez Jerzego Jurandota Teatru Miniatur „Syrena”. Eugeniusz Koszutski, legendarny baletmistrz przedwojennej Warszawy, przyjął ją do zespołu baletowego. Niestety, kontuzja kolana (jeszcze z czasów przedwojennych) uniemożliwiła wkrótce dalszą pracę w zawodzie tancerki.

Jeszcze przed inauguracją Syreny Janowska zadebiutowała w przedstawieniu Teatru Kameralnego Domu Żołnierza *Babie lato – Droga do ciebie* – montażu muzyki, humoru i tańca w 20 obrazach (prem. 29 czerwca 1945). Następnie występowała w programach Syreny głównie jako tancerka, w kilku przedstawieniach wykonując też niewielkie role (jedna z żon Ali Baby w *Trzech muskietkach*, prem. 20 lutego 1946; Panna Halineczka w *Żołnierzu królowej Madagaskaru*, prem. 19 czerwca 1946).

Z powodów prywatnych zdecydowała się odejść z teatru na pół roku, ale niedługo powróciła do zawodu.



Alina Janowska w monologu Uczennica. Teatr Buffo „Syrena” w Warszawie, 1964. Ze zbiorów IT

Grała jednocześnie na drugiej scenie Syreny, w Teatrze Letnim „Bagatela”. Zarabiała wówczas, według klucza „markowego”, 0,75 marki (przykładowo: Jerzy Jurandot – 2 marki, Kazimierz Korwin-Pawłowski – 2 marki, Edward Dzięwoński – 1 marka). Tańczyła też w nocnym lokalu „Tabarin”, ale przede wszystkim w Teatrze Satyrycznym „Gong” (bez stałych etatów). Aktorka wspominała ten czas jako udział w szmirze, którą traktowała jako źródło utrzymania, ale i nauki zawodu. Od *10 deka sera* (prem. 20 października 1945) do *Chodź goło, lecz wesolo* (prem. 21 marca 1947) pojawiła się we wszystkich 15 rewiach „Gongu”.

Poza występami w teatrach prowadziła zajęcia z ruchu scenicznego i została asystentką Janiny Mieczysławskiej, która była rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej z siedzibą w Łodzi. Według potwierdzenia wystawionego na podstawie akt SPATIF-u „po złożeniu egzaminu eksternistycznego przed Państwową Komisją Egzaminacyjną w Łodzi w r. 1947 uzyskała pełne kwalifikacje do wykonywania zawodu aktora dramatu” [pismo z 9 września 1970 podpisane przez Kazimierza Krukowskiego].

Przez niektórych uważana przede wszystkim za aktorkę estradową, po latach tak podsumowała swoją zawodową drogę: „kształconą aktorką nigdy nie byłam. Tylko przypadek – moja zwichnięta noga – spowodował, że poszłam na egzamin aktorski. Kiedy już miałam w rękę patent zawodowy, odpowiednie zaświadczenie, to przecież nie stałam się lepszą aktorką, prawda? Uważam, że moje aktorstwo polegało i nadal polega na tym, że dostaję do wykonania zadanie i mam to zrobić jak najlepiej. A w jaki sposób – to dobrze wie mój mózg” [Michalski 2007].

Doskonale pamiętała, że do nieustającej pracy, tak nad warsztatem aktorskim, jak i przygotowaniem do śpiewania oraz do studiów aktorskich, namawiał ją świetny aktor, a także reżyser, Kazimierz Korwin-Pawłowski. To on zdecydował ostatecznie, że powinna zdać aktorski egzamin eksternistycznie. Tuż po uzyskaniu potwierdzenia umiejętności zawodowych nastąpił w jej karierze niespodziewany zwrot – została zaangażowana przez Mariana Mellera i Juliana Tuwima do Teatru Nowego w Warszawie.

Na scenie przy ulicy Nowogrodzkiej (dziś Teatr Muzyczny Roma) wystąpiła w *Weselu Figara* Beaumarchais’go (prem. 24 października 1947), ale niestety odezwały się kłopoty z kolanem i wkrótce definitywnie zrezygnowała ze scen baletowych. W kolejnym spektaklu, *Słomkowym kapeluszu* Eugène’a Labiche’a (prem. 21 lutego 1948) zagrała postać Służącej Baronowej, później Modystki. Ostatnią jej rolą w Nowym była pokojówka Antosia w *Jadzi wdowie* Ryszarda Ruskowskiego (prem. 26 maja 1948).

W roku 1949 Janowska przeszła do Zespołu Pieśni i Tańca Wojska Polskiego jako recytatorka, a następnie dołączyła do aktorów Teatru Domu Wojska Polskiego. Debiutuje jako Szabunówna w przedstawieniu *Za tych, co na morzu* (prem. 29 listopada 1950) i pozostaje w zespole do 1952 roku, występując w tym okresie podczas licznych imprez, także plenerowych oraz, wybrana przez



Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, na jego wieczorach autorskich. Poeta poprosił aktorkę także o zaśpiewanie piosenki *Topole* z jego tekstem, później zmienionym na *I tak się trudno rozstać*, znanej ostatecznie jako *Deszcz* (muzyka Władysław Szpilman). Drugim poetą, którego poezję recytowała, i z którym się zaprzyjaźniła, był Jan Brzechwa.

Zaangażowana w sezonie 1952/53 do warszawskiego już Teatru Syrena, pozostała w jego zespole do końca sezonu 1964/1965 z jednosezonową przerwą (1955/1956), gdy występowała w Teatrze Estrady na Żoliborzu.

W Syrenie brała udział zarówno w pełnospektaklowych przedstawieniach, jak i składankach, największe sukcesy osiągając w *Arce Nowego* (prem. 8 listopada 1961) w reż. Adama Hanuszkiewicza oraz w *Jego ekscelencji* Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia (prem. 25 stycznia 1963) w reż. Edwarda Dzierżewskiego. W pierwszej podkreślano znakomicie opracowane „numery”, które aktorka przygotowała „wnosząc swój wielki talent, temperament i inteligentną kabaretową umiejętność bawienia widza bez podlizywania się mu... bez szarży, bez szmiry” [Zastępca 1961]. Te „numery” stały się legendarne, szczególnie parodie zagranicznych gwiazd: Anny Magniani, Giuletty Massiny, Juliette Greco, Marleny Dietrich i Ymy Sumac (pieśniarki latynoamerykańskiej o pięciooktawowej skali głosu). W drugim Janowska grała jedną z głównych ról (Miguelę) – obok Ireny Kwiatkowskiej i Wieńczysława Glińskiego – zdaniem prasy, sprawiając „prawdziwą niespodziankę”:

Inna niż zwykle, jeszcze lepsza, prezentuje dojrzałe aktorstwo w pełni rozwoju swego talentu. Widywaliśmy ją zwykle w skeczach, monologach, małych formach studiów obyczajowych i parodii, w „krótkim dystansie”. [...] ma dość siły komicznej i pomysłowości, aby bawić publiczność przez cały spektakl, wciąż inna, zawsze mile widziana na scenie [Szydłowski 1963].

O aktorce pisano jednoznacznie pozytywnie: „...imponowała bogactwem pomysłów parodystycznych, trafnych, ale nie przejawskrawionych. Dała karykaturę ostrą, ani o włos nieprzeszarżowaną” [Beylin 1963]. Po tych pierwszych „numerach” wiele monologów satyrycznych, tworzących późniejszy repertuar aktorki, pisano specjalnie dla niej.

W roku 1961 wystąpiła gościnnie w Teatrze STS w przedstawieniu Agnieszki Osieckiej i Andrzeja Jareckiego *Oskarżeni* w reż. Jerzego Markuszewskiego (prem. wersji I 4 stycznia 1961, prem. wersji II – 25 października 1961). Razem z Wojciechem Siemionem stworzyła „zbiorowe ciało «oskarżonych»”:

Grają rekinów i płotki czarnego rynku, łapowników, kombinatorów, dyrektorów, i robotników, chłopów i „umysłowych”, zdziury, morderców, „figlarzy” – ciemnych nieszczęśników i twardych chamów. Zmienia się zasób słów, intonacja, gesty; aktorsko to rzeczywiście sugestywne, nienaganne połączenie kunsztu estradowej zabawy z dramatyzmem. Żonglerka



*Jadzia wdowa*, reż. Zbigniew Sawan, Teatr Komedia w Warszawie, prem. 25 listopada 1967. Alina Janowska (Jadwiga), Bohdan Łazuka (Feliks). Fot. Franciszek Myszkowski / zbiory IT



*Romans biurowy*, reż. Przemysław Zieliński, Teatr Komedia w Warszawie, prem. 18 listopada 1972. Alina Janowska jako Ludmiła. Ze zbiorów IT



*Baba-Dziwo*, reż. Romana Próchnicka, Teatr Komedia w Warszawie, prem. 29 września 1978. Janowska jako Valida Vrana. Ze zbiorów IT

warsztatem. Zmiany gestu, twarzy i techniki są, ale momentalne, niesygnalizowane ani inscenizacyjnie, ani sytuacyjnie [Treugutt 2001].

Z *Oskarżonych* pochodzą między innymi piosenki Agnieszki Osieckiej i Jarosława Abramowa-Newerlego: *Polka kryminalna* czy *Widzisz mała, jak to jest*, które jako pierwsza zaśpiewała Alina Janowska.

Na początku sezonu 1966/67 aktorka została zaangażowana przez Wojciecha Siemiona do Teatru Komedia. Jednym z powodów była pisana przez Jerzego Gruzę i Bogumiła Kobielię – z myślą o niej – sztuka *Czy pani kogoś szuka?* (autorzy ukryli się pod pseudonimem Misza Żęziło, prem. 20 listopada 1966). Do zespołu Komедии należała do 1981 roku. Zagrała sporo ról (największy sukces frekwencyjny to rola tytułowa w *Jadzi wdowie*, ponad 300 spektakli), jednak niezliczone propozycje występów na estradzie, jakie otrzymywała, doprowadziły do niepisanej umowy, zgodnie z którą postaci przez nią grane były dublowane przez inne aktorki.

Od sezonu 1977/1978 dyrekcję Komедии objęła Olga Lipińska, proponując aktorce tytułową rolę-legendę Validy Vranę w spektaklu *Baba-Dziwo*, graną przed wojną przez Stanisławę Wysocką. Pisano o spotworniającej Dulskiej w mundurze, zachwycającej, wypunktowanej roli głównej postaci sztuki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zastrzeżenia krytyki dotyczyły tekstu,

minął jego czas, ale nie aktorki w głównej roli. „Zbrzydzonej przez kostium i charakteryzację do granic możliwości, pokraczna w postawie i geście, władczą do granic absurdu i nienawistną” [Gucewicz 1978].

Wielka dyscyplina artystyczna kazała unikać jej także wszelkich efektów typu kabaretowego. Z estrady przyniosła natomiast Janowska do tej roli umiejętność budowania postaci kilkoma charakterystycznymi rysami, lekkość i celność podawania point. [...] ujawnia swoje możliwości charakterystyczne w poważnym repertuarze, których teatr dotąd w pełni nie wykorzystał [Szydłowski 1978].

Pisano, że gra tę postać:

z ogromnym rozmachem. Ukryta za ostrą, niemal błazeńską charakteryzacją, zniekształcona groteskowym kostiumem, nie wyzbywa się jednak cech człowieczych, ukazując całą gamę ludzkich kompleksów i słabostek nieobcych i wielkim tego świata i małym. Lecz mimo kilku scen głęboko dramatycznych, zawsze na jej ustach błąka się nikły uśmiezek... [Bardijewski 1978].

Niemal równoległe z rolą Vranę uczestniczyła w próbach innego spektaklu. „Jedyną osobą, która nie zrezygnowała ze mnie jako kompozytora, była Alina Janowska. Ta jej dziwna wiara zrodziła się w okresie *Oskarżonych* – jej też

w jakimś sensie zawdzięczam napisanie tego utworu” – wyznał Jarosław Abramow-Newerly w programie spektaklu *Dno nieba (show remizowy)*. Premiera odbyła się w Teatrze Estrady Buffo (20 maja 1978):

Alina Janowska ma tu zadanie najważniejsze. [...] wypełnia ich [piosenek] przestrzeń grą nieraz zdumiewającą. Wtedy na przykład, gdy prezentowana przez nią postać otrzymuje kwiaty przez siebie samą zamówione i zapłacone, ale w niewłaściwym momencie i w niewłaściwy sposób. Albo, gdy postanawia jednak zaśpiewać piosenkę pisaną na konkurs, ale – niewysłaną, poufną. Czy wtedy, gdy się dowiaduje, że nieznanый wielbiciel (może fikcyjny?) odjechał już taksówką z peryferii, gdzie się odbywało przedstawienie, do Warszawy. Piosenki śpiewa Janowska z siłą, która określa jej osobowość zaznaczoną niedawno w roli „Baby-Dziwo”... [Natanson 1979].

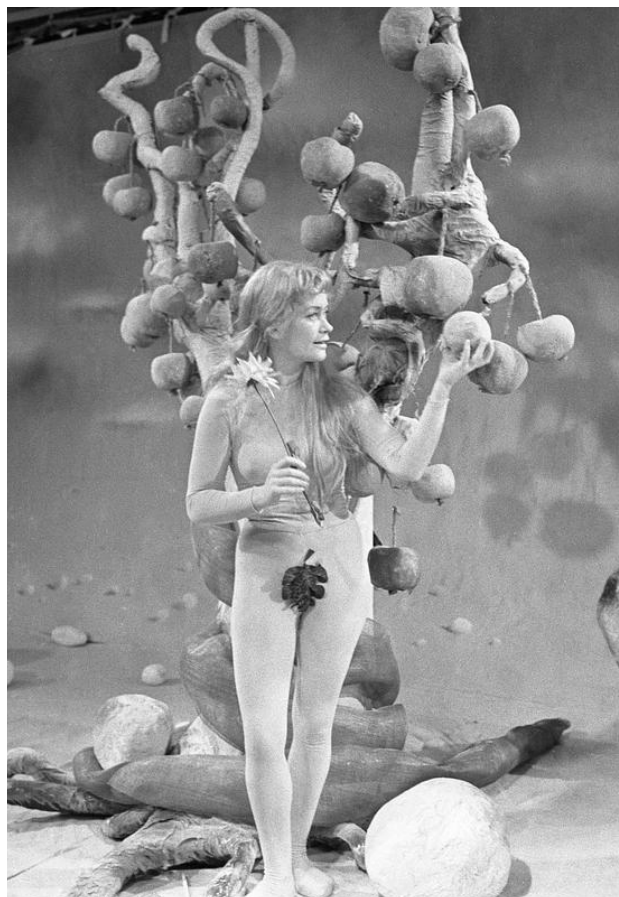
Trochę żartu, szczypta liryzmu, kabaretowe pointy, refleksyjne naddatki i piosenki. [...] w roli gwiazdy Bety – Alina Janowska, wielki, może największy estradowy talent, jaki narodził się po wojnie. Znakomita w każdej kwestii, geście, grymasie [Gucewicz 1979].

Swoją wielką popularność zawdzięczała Janowska przede wszystkim występom estradowym, radiowym, filmowym i telewizyjnym. Od trzeciego programu *Metafory i metamorfozy* (prem. 1 czerwca 1956) należała do zespołu kabaretu „Szpak” Zenona Wiktorczyka, a po zakończeniu jego działalności została zaproszona do kabaretu Kazimierza Kruczkowskiego „U Lopka”, biorąc jednak udział tylko w pierwszym programie *Kompresja etapów* (prem. 14 stycznia 1964). Występowała także w kabaretach „Frico” i „Pod Arkadami”.

Przedstawiając *Krajową Marlenę*, pastisz Marleny Dietrich oraz pastisz Giulietty Massiny (oba numery po francusku), za każdym razem wzbudzała entuzjazm publiczności podczas występów w Paryżu, w „Olimpii”, gdzie przez dwa tygodnie prezentowana była rewia *Grand Music-hall de Varsovie* (prem. 26 lipca 1966).

Od początku lat pięćdziesiątych Alina Janowska brała udział w nagraniach audycji satyrycznych Polskiego Radia, a później występowała w „Podwieczorku przy mikrofonie” i „Zgaduj-zgaduli”. Grała też w Teatrze Polskiego Radia, między innymi w słuchowiskach: *Nowy Don Kiszot, czyli Sto szaleństw Fredry* (1951) i *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej (1964). Osobną pozycję stanowił udział w audycjach Jeremiego Przybory *Eterek* oraz *Tryptyk*. Nagrała wówczas dla radia piosenki, w tym przedwojenne szlagiery (1958). Z sentymentem wspominała także radiową audycję „To i owo, czyli zabawa literacka”:

Przez dwadzieścia pięć lat w tym samym składzie: Danusia Szaflarska, Andrzej Szczepkowski, Dudek Dziewoński, Tadeusz Woźniak, Sławek Glišński i ja. [...] Tam, podczas nagrywania audycji, była taka łoża szyderców. Każdy mógł oberwać. I obrywał! Przychodziliśmy o dziesiątej, po przedstawieniach, dostawaliśmy tekst, czytaliśmy na korytarzu raz, dwa i szliśmy nagrywać [Dziewoński, Dziewoński 2007].



*Tak być mogło*, reż. Konrad Swinarski, Teatr TV, prem. 19 marca 1962. Alina Janowska jako Ewa.  
Fot. Franciszek Myszkowski / zbiory IT



*Przesada. Wodewil*, reż. Konrad Swinarski, Teatr TV, prem. 17 stycznia 1961. Alina Janowska (Duch Matki), Wiesław Michnikowski (Bliźniak).  
Fot. Franciszek Myszkowski / zbiory IT



Prasa francuska zauważyła Alinę Janowską już w 1951, kiedy na tamtejsze ekrany wszedł film sesacyjny *Czarczi żleb*, reż. Tadeusz Kański i Aldo Vergano (1950).

Przygoda Aliny Janowskiej z filmem zaczęła się od roli ulicznej śpiewaczki w *Zakazanych piosenkach* (I wersja 1946, II – 1947). Na ekranie było widać ją, ale słyszeć głos Zofii Wilczyńskiej. Potem przyszła rola jugosłowiańskiej partyzantki Dessy w *Ostatnim etapie* (1948). Rozpoznawalność przyniosła jej rola Basi w pierwszej powojennej komedii *Skarb* (1949), w której wystąpiła z przedwojennymi gwiazdami – Adolfem Dymszą i Ludwikiem Sempolińskim. Zagrała także góralkę Hanusię w *Czarcim żlebie* (1950). Potem nastąpiła dziesięcioletnia przerwa. Od roku 1960 ponownie regularnie występowała w filmie, grając między innymi Inę Leską w *Powrocie* (1960), Lucynę w *Samsonie* (1967), Roksanę w *Poradniku matrymonialnym* (1967), Miśkę w *Dzięciole* (1970), Dulską w *Dulskich* (1975) i rolę Anieli w cenionej przez aktorkę *Feminie* (1991).

Po latach pojawiła się na dużym ekranie jako Halina w filmie *Wszyscy święci* (2002), potem hazardzistka Maria w *Niezawodnym systemie* (2008) i Pułkownik Dowgird w *Ostatniej akcji* (2009).

Z Telewizją Polską była związana od początku jej istnienia, występując już w pierwszej transmisji Eksperymentalnego Studia Telewizyjnego (15 stycznia 1952), w której śpiewała piosenkę z akompaniamentem Tadeusza Suchockiego. To właśnie telewizji zawdzięczała Janowska największą popularność, jaką przyniosła jej rola sąsiadki głównych bohaterów w serialu Jerzego Gruzy *Wojna domowa* (1965–1966). Popularność tę podtrzymał udział w serialu *Stawka większa niż życie* (1967) oraz w młodzieżowym serialu *Podróż za jeden uśmiech* (1971–1972). Grała także w *Czterdziestolatku* (I seria – 1974, jeden odcinek; II seria, *Czterdziestolatek. 20 lat później*,



Laureaci Złotych i Srebrnych Masek w plebiscycie „Expressu Wieczornego” za rok 1962. Od lewej: Gustaw Holoubek, Zofia Mrozowska, Wojciech Siemion, Alina Janowska, Elżbieta Czyżewska, Barbara Krafftówna, Wieńczysław Gliński, Barbara Rylska, Kalina Jędrusik, Andrzej Łapicki. Brakuje Mieczysława Czechowicza, który „z powodu nieobecności w kraju zjawiał się na ekranie i... przez telefon” („Radio i Telewizja” 1963, nr 25). Złotą Maską wyróżnieni zostali Krafftówna i Gliński. Ze zbiorów IT

trzy odcinki – 1993) oraz w *Lalce* (1977), gdzie stworzyła znakomitą, wyrazistą postać Baronowej Krzeszowskiej. Wystąpiła również w *Panu Samochodziku i templariuszach* (1971), *Wielkiej miłości Balzaca* (1973), *Rodzinie Leśniewskich* (1978), *Kłusowniku* (1980) – wersja filmowa *Na tropach Bartka* (1984), *Tylko Kaśka* (1980) i *Pięciu dniach z życia emeryta* (1984). W dojrzałym wieku należała do obsady popularnych telenowel: grała Adelę w *Plebani* (2000–2012) oraz Eleonorę Gabriel w *Złotopolskich* (1997–2010).

Wystąpiła w wielu spektaklach Teatru Telewizji, między innymi: *Bunt aniołów* (1960), *Tylko o miłości* (1960), *Przesada* (1961), *Cudza żona i mąż pod łóżkiem* (1962), *Słomkowy kapelusz* (1962), *Tak być mogło* (1962), *Historia od początku* (1964), *Czy to jest miłość* (1968), *Człowiek z budki suflera* (1980) *Skandal z Zapolską* (1984), *Kantata o łożu* (1988), *O żonach złych i dobrych* (1993).

W latach sześćdziesiątych Alina Janowska pojawiła się w telewizyjnych cyklach rozrywkowych, takich jak: *Mix*, *Delikatesy*, *Szopki noworoczne*, *Teatrzyk Telewizyjny Andrzeja Nowickiego* oraz w programie *Czy pani umie grać już w yo-yo?* (1961), na który złożyły się piosenki dwudziestolecia międzywojennego. Za zwieńczenie tego rozrywkowego okresu telewizyjnego sama aktorka uznała tytułową rolę w przedstawieniu Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego *Balladyna '68* (1968).

Firma płytowa Muza wydała jej jedyną płytę długogrającą z 12 piosenkami (1973). W 2002 roku, w ramach *Złotej kolekcji – Portrety muzyczne*, Polskie Radio/Pomaton EMI, ukazała się płyta kompaktowa *Alina Janowska*.

Aktorka po raz ostatni wystąpiła przed publicznością na XXXIV Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (17 marca 2013) na *Urodzinach Aliny. Benefis Aliny Janowskiej*.

Aktorka zajmowała się również działalnością społeczną. Przez lata była przewodniczącą Sekcji Estrady Związku Artystów Scen Polskich. W 1989 roku, będąc przewodniczącą Rady Dzielnicy Gminy Warszawa-Żoliborz, zainicjowała powstanie świetlic środowiskowych, które otrzymały nazwę Gniazdo. Przez szesnaście była prezesem tej organizacji, zakładając sieć takich świetlic w całej Polsce. Doprowadziła do powstania Małej Filharmonii na Żoliborzu

## Bibliografia

- Bardijewki Henryk (1978), *Te uroczce Baby-dziwo*, „Stolica” nr 48;  
 Beylin Karolina (1963), *Śmiech na sali*, „Express Wieczorny” z 6 lutego 1963 (nr 31);  
 Dziewoński Roman, Dziewoński Piotr (2007), *Dożyłnie o Dudku Edwardzie Dziewońskim*, Warszawa: Świat Książki, s. 70.  
 Gucewicz Krystyna (1978), *Baba nie baba*, „Express Wieczorny” z 2 listopada 1978 (nr 247).  
 Gucewicz Krystyna (1979), *Skrawek nieba*, „Express Wieczorny” z 16 lutego 1979 (nr 36).  
 Michalski Dariusz (2007), *Jam jest Alina, czyli Janowska story*, Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 272.



Alina Janowska w Muzeum Powstania Warszawskiego, 2004.  
 Ze zbiorów IT

(1995). Otrzymała za tę działalność Nagrodę Główną w dziedzinie pozainstytucjonalnej działalności humanitarnej przyznawaną przez Polski Komitet Pomocy Społecznej (2001), Order Uśmiechu (2005) i Odznakę Honorową za Zasługi dla Ochrony Praw Dziecka (2017).

## Ważniejsze nagrody

- Złota Maski 1966, Srebrne Maski: 1960, 1961, 1962, 1963, 1964;  
 nagroda publiczności na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu za *Romans otwocki*, 1963;  
 Prometeusz – Nagroda Artystyczna Polskiej Estrady za szczególne osiągnięcia dla sztuki estradowej (1996).

## Odnaczenia

- Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1979), Odznaka „Za zasługi dla Warszawy” (1979), Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (1996), Krzyż Partyzancki, Krzyż Armii Krajowej, Warszawski Krzyż Powstańczy, Medal 4000-lecia Warszawy 1997, Złoty Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” (2005)

- Natanson Wojciech (1979), *Co bym sobie przywłaszczył?*, „Życie Warszawy” z 6 marca 1979 (nr 52).  
 Zastępca (1961), *Arka nowego?*, „Sztandar Młodych” z 15 listopada 1961 (nr 273).  
 Szydłowski Roman (1963), *Jak w rodzinie...*, „Trybuna Ludu” z 6 lutego 1963 (nr 37).  
 Szydłowski Roman (1978), *Baba-Dziwo*, „Trybuna Ludu” z 12 grudnia 1978 (nr 294).  
 Treugutt Stefan (2001), *Sądowy montaż w STS-IE, Pożegnanie teatru*, Warszawa: Errata, s. 110.

## ROMAN DZIEWOŃSKI

# Rozmowa z Aliną

W czasie pisania, wraz z moim synem Piotrem, książki *Dożyłnie o Dudku Edwardzie Dziewońskim* (2007), na którą złożyły się nasze rozmowy z ludźmi teatru, znajomymi i przyjaciółmi mojego ojca, spotkałem się także z Aliną Janowską, niezapomnianą artystką wielu kabaretowych scen. Zbierałem wówczas równoległe materiały do historii kabaretu „Szpak” Zenona Wiktorczyka, pomijanego w wielu publikacjach, w tym także w *Historii kabaretu polskiego* Izoldy Kiec (2014). Między innymi z tego powodu umówiłem się z Aliną na długą rozmowę o jej kabaretowych numerach, o „Szpaku”, o atmosferze panującej pomiędzy wykonawcami, akompaniatorami oraz o autorze tego pomysłu, Zenonie Wiktorczyku. Na to spotkanie przyniosłem kilka programów „Szpaka” nagranych dla radia oraz zestaw moich ulubionych kabaretowych numerów.

Pierwsze, i jak się okazało – ostatnie w tej sprawie spotkanie miało miejsce wiosną 2008. Było rozmową po części towarzyską, ze względu na wzajemną sympatię mojej mamy Janiny Smoszewskiej-Dzewońskiej i Aliny, oraz – oczywiście – z powodu przyjaźni, która łączyła moją rozmówczynię i ojca. Rozmawialiśmy kilka godzin, a w rozmowie pojawiały się wątki dotyczące różnych spraw oraz postaci.

W zapisie poniższym pominąłem wyłącznie elementy ściśle prywatne. Fragmenty dotyczące Wojciecha Młynarskiego pojawiają się w mojej książce *Mamy taką sytuację*, którą przygotowuję do druku.

**ALINA:** Zaraz, zaraz... Zanim zaczniemy, wygłoszę pewną zawodową prawdę... maksymę może nawet... będzie lepiej brzmiało. Doskonale o niej wiedział i Dudek, i Irena [Kwiatkowska], i Wiesiek Michnikowski. Ja się dowiedziałem, że taka jest i dotyczy mojego zawodu od Krysi Żywulskiej, która parę znakomitych, także dla mnie, a może przede wszystkim dla mnie, monologów napisała: jeżeli po dwóch, trzech minutach twojej obecności na scenie nie ma reakcji publiczności – monolog wylatuje. Kłapa... I nieważne, czy jest on napisany do chrzantu, czy ja go źle wykonuję. Trzeba go zdjąć...

**ROMAN:** Ale tobie to się raczej nie zdarzało...

**ALINA:** Zdarzało się, na początku, kiedy nabierałam wprawy. Ale dobrze, masz rację, wpadek za wielu nie miałam.

**ROMAN:** Słyszałem, że mówili o tobie, że „wypitujesz” każdy drobiazg, gest, minę. Przecież te twoje „gwiazdy” scen światowych, ta Marlena, ta Greco, to były cudniaki!

**ALINA:** Ręczna robota, krok po kroczku. To poszło niemal równoległe, te światowe divy... Równoległe, to znaczy i w kabarecie, i w teatrze Buffo. Przymierzałam się do tych moich pomysłów na parodie gwiazd ekranu przy różnych okazjach... Sprawdź! I pisz, jak było, bo ja już nie wszystko pamiętam, a ty wszystko... Błędy są w mojej *Alinie* [*Jam jest Alina*], no nieważne – poprawiaj.

**ROMAN:** Damy radę...

**ALINA:** To teraz tak... „Szpak” został zauważony od razu. I to nie dlatego, że innego kabaretu nie było. Już ta cała „odwilż” zaczęła pracować na takie produkcje, które, jak

nie raz wspominał Zenek [Wiktorczyk], nie było łatwo zorganizować. On był w końcu szefem radiowej rozrywki i oparł swój pomysł na kontaktach z radiem, i rozkręcił. Później miał z tym coraz większe kłopoty, ale to inna sprawa. W „Szpaku” była Irena [Kwiatkowska], Hanka [Bielińska], Rudzki, Dudek [Dzewoński], Władek Królikiewicz, ale przede wszystkim dla mnie – Jurek Wasowski. Tak, tak, masz rację, Zenek zaprosił mnie dopiero do trzeciego programu...

**ROMAN:** *Metafory i metamorfozy*

**ALINA:** To było...

**ROMAN:** ...w kwietniu 1956.

**ALINA:** Czyli już coś tam przedtem zrobiłam... pokazałam się. Wiesz, ile wcześniej razy brałam udział w różnych koncertach, akademiach na placach budowy, dla robotników? Takie były czasy. Teatr ze mną, jako aktorką, która miała na to papiery... w Łodzi je dostałam... taki zawodowy teatr, poza paroma drobnymi rolami w Syrenie, to było dopiero Buffo. Ale w takich składankach, żebym tam jakąś rolę zagrała... nie, nie pamiętam, chyba nie. Za to Wiktorczyk właśnie w Buffo zobaczył, co potrafię, jak pracuję, jakie mam pomysły, bo pracowita to ja byłam, a wszystko tu, stąd z głowy... Wbiłam sobie i...

**ROMAN:** Piłowałaś! Przecież to o tobie, ktoś tak powiedział, a i Kwiatkowska i ojciec nie raz mówili, że ich tym, co pokazywałaś na estradzie, co najmniej zaskakiwałaś...

**ALINA:** Wiesz, co tam dużo mówić, zawodową aktorką, choć po szkole aktorskiej, to ja nie byłam. Ale pracowita to tak! Podglądałam, wymyślałam i na pewno te

parodie mojego ojca gdzieś tam we mnie krążyły, taka pamięć młodej panienki... coś z niego... Ile ty masz płyt z tymi nagra-  
niami?

**ROMAN:** Nie pamiętam. Tych z samego początku „Szpaka” nie przyniosłem. Nie występowałaś w nich. Wiktorczyk potem przemontowywał, robił specjalne, na przykład sylwestrowe, „Szpaki”. Przyniosłem... sześć, nie, siedem. Te, na których „udzie-  
lasz się”!

**ALINA:** To z którego programu jest ten mój „Grzello”?

**ROMAN:** „Hello, Grzello” z adnotacją autora „Studium portretowe”... Baranowski popelniał tę scenkę. To był twój pierwszy numer w „Szpaku”. I od razu miałaś entuzjastyczne recenzje!

**ALINA:** O! Widzisz. I to jest coś konkretnego, będę mogła tak mówić. A „Żabka”?

**ROMAN:** Pamiętasz... Tak, jest w drugiej części, muzyka była francuska z polskimi słowami.

**ALINA:** Winklera [Kazimierza]...

**ROMAN:** Przypominasz sobie! Może coś jeszcze...

**ALINA:** Ten program graliśmy w Bristolu?

**ROMAN:** Tak, tylko jeden poszedł w kawiarni „Nowy Świat” – *Co się Państwu podoba*, „Szpak” numer 5.

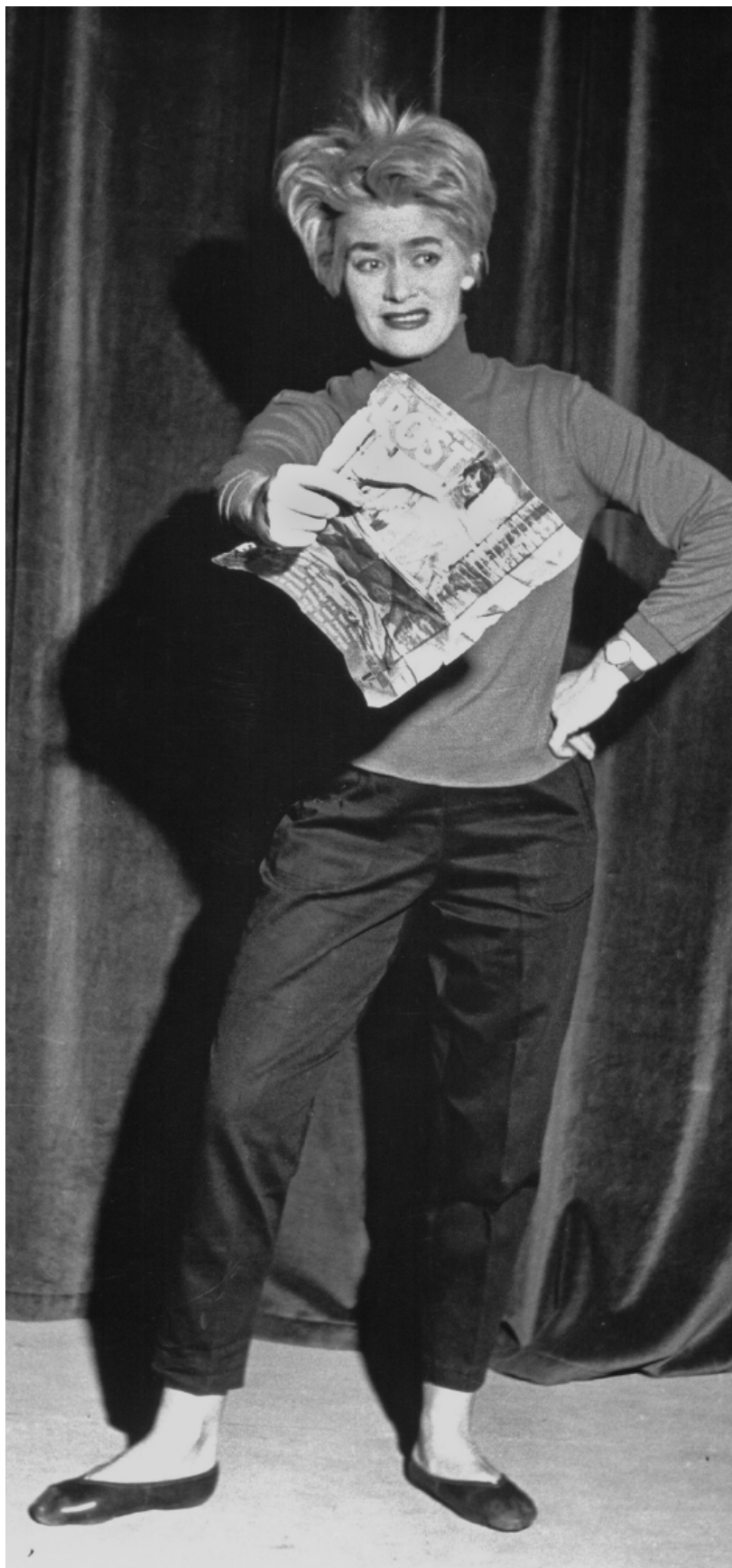
**ALINA:** I w tym...

**ROMAN:** Rozwaliłaś publiczność „Joasią Darczanką”... w zbroi...

**ALINA:** A tak, jakiś miecz-szczotkę miałam... hełm z durszlaka. Tak, to był numer! A chodziło o to, żebym miała, jako taka małolata zbuntowana, paszport i wio..., w Europę. Wtedy! W tamtych latach. To był właśnie taki numer, jak mówiłam za Krysią [Żywulską]... Wchodziłam na scenę, dwa zdania, pauza, i publiczność złapana.

**ROMAN:** Łapałaś ją nie raz i trzymałaś do końca, w niejednym z tych swoich numerów.

**ALINA:** Romek, słuchaj, ja i Dudek dostaliśmy od Zenka [Wiktorczyka] teksty, chyba najlepsze w „Szpaku”. Ja tę moją Marlenę [Powiatowa Marlena], Korsarkę [Jenny Korsarka], właśnie tę Joasię Darczankę [Joanna d’Arc], a Dudek też kilka. To się nazywało... coś o Hamlecie [Hamlet na linii], ale mnie porwał, to będzie dobre słowo, jak zrobił tego Kawalerowicza [Nocny S-Express – pastisz filmu *Pociąg*]. Rany Boskie! Dramaturgia, kamera, akcja i... szaleństwo Dudka. Tekst, jak tekst, ale tak zrobić numer, żeby zatkało kolegów? Wiesz, jak mu kibicowaliśmy?! Tam nie było jak podglądać.



Alina Janowska w numerze *Hello, Grzello* kabaretu „Szpak”.  
Ze zbiorów IT.

W Bristolu nie było żadnej kurtyny... Mietek Czechowicz, jak on wspaniale śpiewał! Miał taką balladę angielską? irlandzką?... nie pamiętam już. I ten jego *Quiz*, przez duże „Q”, wtedy ta choroba się zaczynała, a Miecio pokazał ją, jak mówi teraz młodzież – pysznie!

**ROMAN:** Dobry tekst kabaretowy, niejednokrotnie sprawdza się po latach, bo opowiada o ludziach. I te wasze „wykony”!, też młodzieżowo!

**ALINA:** Słuchaj, te wszystkie reżyserskie teorie, ta cała dramaturgia..., zrób to wszystko w kilka minut na scenie – *Hamlet* i *Dziady* w jednym. Tam masz godziny, tu minuty. Wiesz, że raczej byłam sprawna i gimnastykowałam się na całego, ale to jest nic przy tej kabaretowej gimnastyce! Kartka papieru, czasem dwie, trzy i zrób z tego teatr. Bo to JEST teatr. W miniaturze. I nam, mnie i Dudkowi, dane było się tak rozgimnastykować. Niech mi nie mówią, że teatr, że dramat, że jakiś Stanisławski... Stanisławski w tym siedzi na sto pięćdziesiąt procent. Tylko, że przy nim wszyscy się nadymali, taka purchawka w purchawkę, wielki *nastajaszczyj* teatr, patos... Słowacki wielkim poetą był, a zrobić numer w kabarecie nie łaska!? A w tym pastisz, ironia, groteska... Uwielbiałam to od dziecka i jakoś tam

czułam. Tak, jak od razu wiedziałam, który aktor kłamie na scenie, w filmie. Spróbuj kłamać, udawać w kabarecie! No, spróbuj tylko. Taki nasz numer robiliśmy dziesięć dni, dwa, czasami trzy tygodnie, dopiero wtedy dochodziła muzyka. W „Szpaku” była Irena!, startowała Baśka Ryłska, ale przede wszystkim Sławek Gliški i Dudek. Bobek Kobiela by do nas pasował, był genialny. Spotkaliśmy się, i to parę razy na estradzie... ale wiesz, że ja go chyba nie widziałam w *Wagabundzie*... Przecież pracowałam...

**ROMAN:** A kiedy ty NIE PRACOWAŁAŚ!? Pamiętam, jak chciałaś zaprosić mamę i mnie na jakieś spotkanie do siebie. I co? Wylądowaliśmy na jakimś twoim recitalu, bo nie miałaś wolnego wieczoru.

**ALINA:** Tak, tak, to Michał [syn Aliny] znalazł chyba kiedyś jakiś mój stary kalendarz i...

**ROMAN:** Pewnie wyszło na to, że nie miałaś wolnego dnia... Nawet poniedziałku.

**ALINA:** No, coś takiego... były jeszcze jakieś popołudniówki...

**ROMAN:** (*śmieje się*)

**ALINA:** Śmiej się, śmiej... harowałam... lubiłam to...

**ROMAN:** Tak, jak to szaleństwo z Bobkiem.



Scena finałowa filmu dokumentalnego Ludwika Perskiego *Wieczór w Szpaku* (1960): Hanna Skarżanka, Andrzej Szczepkowski, Alina Janowska, Włodzisław Gliški, Władysław Królikiewicz, Irena Kwiatkowska, Mieczysław Czechowicz, Bolesław Płotnicki.



Przyniosłem wtedy także płytę CD ze zmontowanymi fragmentami występów Aliny, oraz innych gwiazd kabaretu. Kiedy dowiedziała się o tym, jak to było w jej stylu, zakomenderowała – No, to słuchamy! Tak doszło dodatkowe półtorej godziny rozmowy, której bohaterem stał się między innymi Kobiela oraz spektakl, w którym razem zagrali w Komedi [Czy pani kogoś szuka? Miszy Żęziło]. Jednym z nagrań była radiowa wersja *Reklamacji* w wykonaniu Bogumiła Kobieli z kabaretu Wagabunda.

**ALINA:** A wiesz, że tak. On był jeden jedyny taki... Też miał swoje numery z kabaretu. Wiesz, ile to daje na scenie, w teatrze? Miałam z nim potem... Musiałam być czujna. Zrobić swoje, ale później – ratuj się, kto może. Spontaniczność Bobka nie miała granic. I nie pomagała fenomenalna pamięć Siemiona. Ten tekst „żył”. Na tak spontanicznego partnera reakcja musiała być natychmiastowa. Nie pamiętam, żeby mnie kiedyś ugotował, ale parę razy na pewno byłam na granicy. W tamtej sztuce była taka gonitwa, że nie wszystko pamiętam... Grałam taką gęś z prowincji – to na początku – co to przybyła do miasta. Ale istotne było to, że się co i rusz przepoczwaczałam, miałam grać coraz to inną postać. A tych było, a było. W każdym razie chodziło o to, że pomyliłam drzwi i zapukałam nie do tego mieszkania. I tu się zaczynała karuzela. Wychodziłam, wracałam i tak w kółko. Tylko, że za każdym razem, jako kto inny... Któraś tam inna! Od takiej kapo z Oświęcimią, przez jakąś staruchę, robiłam też tę swoją Marlenę Dietrich... Reszty nie pamiętam już, ale przebierałam się tak często, jak dziewczyny w Folies Bergère, z tym, że aż tak roznegliżowana nie byłam. Całość właściwie trzymał Bobek. Nie schodził ze sceny. To na niego wpadali co i rusz jacyś goście, bo ja tam robiłam za jedyną dziewczynę. Drugim z facetów, który dopadał Bobka, był Wojtek Siemion. O czym oni gadali, zabij mnie, nie pamiętam, chociaż to oni grali właśnie niby autorów, którzy piszą sztukę teatralną. W ogóle nie miałam czasu podpatrywać, co oni wyprawiają. Ciuchy z siebie i nowe na siebie, jakiś makijaż, coś na głowę i wio, na scenę! Gdyby nie ta moja cudowna garderobiana Jankosia... nie dałabym rady! Jej doświadczenie, to była już starsza pani, bardzo mi pomogło. Załamała ręce, kiedy jej powiedziałam, co się będzie działo, ale poszło i to z czasem coraz sprawniej. Latałam tam w kulisie goła momentami... zresztą latałam to zdecydowanie za dużo powiedziane, tam nie było miejsca! Przecież do tej garderoby na piętrze, w te i nazad, nie dałabym rady. Zrobiłyśmy sobie takie miejsce tuż przy scenie. Najwięcej kłopotu sprawiało mi wbicie się w kostium Marleny. Sztwywny, z dżetami, obcisły. Ja tam uprawiałam ekwilibrystykę i to na tej minimalnej przestrzeni... O widzisz! Przypomniałam sobie. Robiłam tam też za starszawą babinę – sprzątaczkę, i to ślepa. A miałam odkurzyć całe mieszkanie. Bobek wykombinował, że usiadzie w fotelu i ja go też odkurzę... bom ślepa przecież. Najgorzej było kiedy zrzucałam z siebie, dosłownie, górę od niemieckiego munduru, buty ściągała mi, razem z bryczesami właściwie,

Jankosia i natychmiast wbijała mnie w tę suknię Marleny. Co tam się działo! Kiedyś o mało nie wylądowałyśmy na scenie, kiedy pociągnęła, ściągając ze mnie wysokie buty, tak energicznie, że spadłam z krzesła i... nie wiem czy jej pupa nie pojawiła się na scenie, a ja turlając się, za nią? Bobek by to jakoś na pewno ograł... Miałam na te moje przebieranki, no nie wiem, może dwie minuty. I do tego makijaż! Ale to szaleństwo się sprawdzało. W dodatku po ciemku. Nawet o normalnej lampce nie było mowy. To była taka przebieranka – macanka. Doszliśmy do wprawy i z kostiumem nigdy nie było wpadki. Z moim malowaniem się, też na ślepo, też zazwyczaj chyba nie było źle. Chociaż nie da się ukryć, że Bobek parę razy przyglądał mi się uważnie, chyba właśnie z powodu tego, co miałam na twarzy... brwi na czole, usta na policzku, no, nie wiem. Jego oczy... on czasami tak patrzył, że to już wystarczało. Można było paść ze śmiechu. Dlatego mówię, że trzeba było być czujnym. Acha, i jeszcze to, że te wszystkie baby, w mojej osobie, też wpadały do tego mieszkania Bobka przez pomyłkę. Kocioł do kwadratu i to bardzo śmieszny. Kiedy odkurzałam Bobka publiczność zawsze się śmiała. I nie tylko wtedy. Nie pamiętam, kto tak napisał, ale dostałam taką recenzję, że jestem w tym spektaklu akrobatką na linie... Ale tak ogólnie to nas dokumentnie obsobaczyli.

**ROMAN:** Bez takich osób, jak twoja Jankosia, nie ma teatru...

**ALINA:** Była kochana... bezcenna... W Komedi garderoby były pod dachem, trzeba było się drapać do nich po drabiniastych schodach, a w „Szpaku” to były takie nie-garderoby – jakieś zasłonki, zaplecze kuchni... coś takiego.

**ROMAN:** Zaplecze, zapleczem, za to na scenie! Wiem, wiem, w recenzjach narzekano... ale nie na ciebie.

**ALINA:** Podobało się?

**ROMAN:** Twoje numery – BARDZO! Ładowałaś często w recenzjach, jako pierwsza, nawet przed panią Ireną.

**ALINA:** Ale Dudek mnie tym swoim „s-expressem” kiedyś zdezonizował...

**ROMAN:** – Masz rację. Genialnie to robił... Wszystko tak, ale ty pojechałaś tą swoją szefową bandy chuliganów i „mieciami”, i tym „grzello”, o Marlenie nie mówiąc... To były genialne numery!

**ALINA:** Wiesz, Marlena [*Krajowa Marlena*] to już zawsze będzie dla mnie historia pod tytułem – jak się wbić w obcisłą suknię z dżetami! W Komedi to samo! Do tego ten gest, mina, no, cały ruch. Dreptałam, kroczyłam i to zawiązanie kuprem, żeby nie wplątać się w suknię... W którym to było programie?

**ROMAN:** Zaraz, zaraz. Chwila moment. Po kolei. Przyniosłem recenzję z twojego pierwszego „Szpaka”. O tobie pisano tak: *Hello, Grzello* satyra na snobistyczny „estetyzm”, przykrywający chamstwo i głupotę (tekst Baranowskiego), doskonałe wykonanie Janowskiej, która znalazła swój *genre* estradowy i odnosi ostatnio rzetelne sukcesy!... chyba z „Życia Warszawy”, ale nie wiadomo, kto pisał. Są tylko inicjały A.G.

**ALINA:** *Genre* znalazłam, nieźle. Wiesz, ile nad każdym z tych numerów pracowałam?

**ROMAN:** Słyszałem. Piłowałaś! I ruch, i makijaż, no, i te twoje PARODIO-PASTISZE!

**ALINA:** Ale w „Szpaku” to Marlena i... *Milord*.

**ROMAN:** ...i jeszcze *Greco*, i ta cała *Sumac*, co to dziś nikt nie pamięta, kim była... ale to w *Buffo*, nie w „Szpaku”...

**ALINA:** Ty to wszystko widziałeś?

**ROMAN:** Po pierwsze nie w „Szpaku”, po drugie nie wszystko. *Milorda* nie widziałem nigdy, tylko mam nagranie. Śpiewałaś, albo miałaś te swoje „numery” na różnych imprezach, zapraszałaś mamę, to część mogłem zobaczyć. I pamiętam. Albo na jakimś koncercie, kiedy ojciec się produkował. Wróćmy do „Szpaka”. Przedostatni program – *Co się państwu podoba* poszedł w 1960 roku, w czerwcu...

**ALINA:** I co ja tam?...

**ROMAN:** No, jak to?!...

**ALINA:** Fałszować musiałam!!! To był taki przedwojenny numer, szmira do potęgi, mówiąc *Dudkiem*. To był *Popis*...

**ROMAN:** Oj, był to wasz *POPIS*!

**ALINA:** *Szkoła Pupko-Pacykowskiej*.

**ROMAN:** Pełny tytuł: *Popis szkoły dramatyczno-filmowej pani Pupko-Pacykowskiej*. Granda do kwadratu, słuchałem wiele razy i cały czas mnie bierze. Świetny numer.

**ALINA:** A dla mnie droga przez mękę... obok nut... Odstawiałam tam taką, która ma śpiewać, ale nie umie... fałszuje na potęgę. Taki numer jest... trudny, to mało powiedziane. *Gehenna*... i biedny pianista, który mi akompaniował... to był *Jurek* [Wasowski] czy *Tadzio* [Suchocki]? Nie pamiętam już który, chyba obydwa, tylko, że... tak, to nie było w „Szpaku”, gdzie robiliśmy jeszcze ten numer... może nagranie w radio? W każdym razem nie patrzyłam na nich! Łzy mi się lały. Weź tu fałszuj, kiedy oni starali się być poważni... i nie dawali rady! Męka... jak wytrzymać do końca. Ich uszy bolały! Ale publiczność te moje zawodzenia kupiła. To był fragment całego numeru... była jeszcze *Skarżanka*, *Basia* [Rylska] i...

**ALINA:** I co ja tam?...

**ROMAN:** No, jak to?!...

**ALINA:** Fałszować musiałam!!! To był taki przedwojenny numer, szmira do potęgi, mówiąc *Dudkiem*. To był *Popis*...

**ROMAN:** Oj, był to wasz *POPIS*!

**ALINA:** *Szkoła Pupko-Pacykowskiej*.

**ROMAN:** Pełny tytuł: *Popis szkoły dramatyczno-filmowej pani Pupko-Pacykowskiej*. Granda do kwadratu, słuchałem wiele razy i cały czas mnie bierze. Świetny numer.

**ALINA:** A dla mnie droga przez mękę... obok nut... Odstawiałam tam taką, która ma śpiewać, ale nie umie... fałszuje na potęgę. Taki numer jest... trudny, to mało powiedziane. *Gehenna*... i biedny pianista, który mi akompaniował... to był *Jurek* [Wasowski] czy *Tadzio* [Suchocki]? Nie pamiętam już który, chyba obydwa, tylko, że... tak, to nie było w „Szpaku”, gdzie robiliśmy jeszcze ten numer... może nagranie w radio? W każdym razem nie patrzyłam na nich! Łzy mi się lały. Weź tu fałszuj, kiedy oni starali się być poważni... i nie dawali rady! Męka... jak wytrzymać do końca. Ich uszy bolały! Ale publiczność te moje zawodzenia kupiła. To był fragment całego numeru... była jeszcze *Skarżanka*, *Basia* [Rylska] i...

**ROMAN:** *Mieczysław Czechowicz*.

**ALINA:** O! *Mietek* miał głos, jak on śpiewał!

**ROMAN:** Właśnie. Świetnie.

**ALINA:** A z czego jest...

**ROMAN:** Ze „Szpaka”.

**ALINA:** Oj, nie o to chodzi...

**ROMAN:** *Alina*, byłem tylko na jednej i to próbie, jako absolutny kajtek...

**ALINA:** Ale wiesz...

**ROMAN:** Wiem, wiem, bo mam programy, recenzje...

**ALINA:** I dlatego jesteś taki mądry. No, z czego, z którego programu jest, słuchaliśmy... „rumuński” tytuł...

**ROMAN:** ... włoski raczej... *Mimi Montecu avec Bucefał*. Cofnęłaś się. Czwarty „Szpak” – *Przez różowy monokl* i mówiąc-śpiewając robiłaś *Jenny Korsarkę*. W ostatnim programie *Nie ruszajmy z posad* zaaplikowałaś swój pastisz *Milorda* *Edith Piaf*...

**ALINA:** *Jarecki* [Andrzej] napisał mi słowa do tej piosenki. Na co ja się porywałam... ale lubiłam to.

**ROMAN:** I wylądowałaś ze swoją *Marleną* w paryskiej *Olimpii*! A jakie miałaś recenzje! W tamtym Paryżu!

**ALINA:** Trzeba było się nagimnastykować...

**ROMAN:** Dosłownie i w przenośni. Trudno było cię zobaczyć siedzącą... drobiłaś te kroczyki albo całe *pas*...

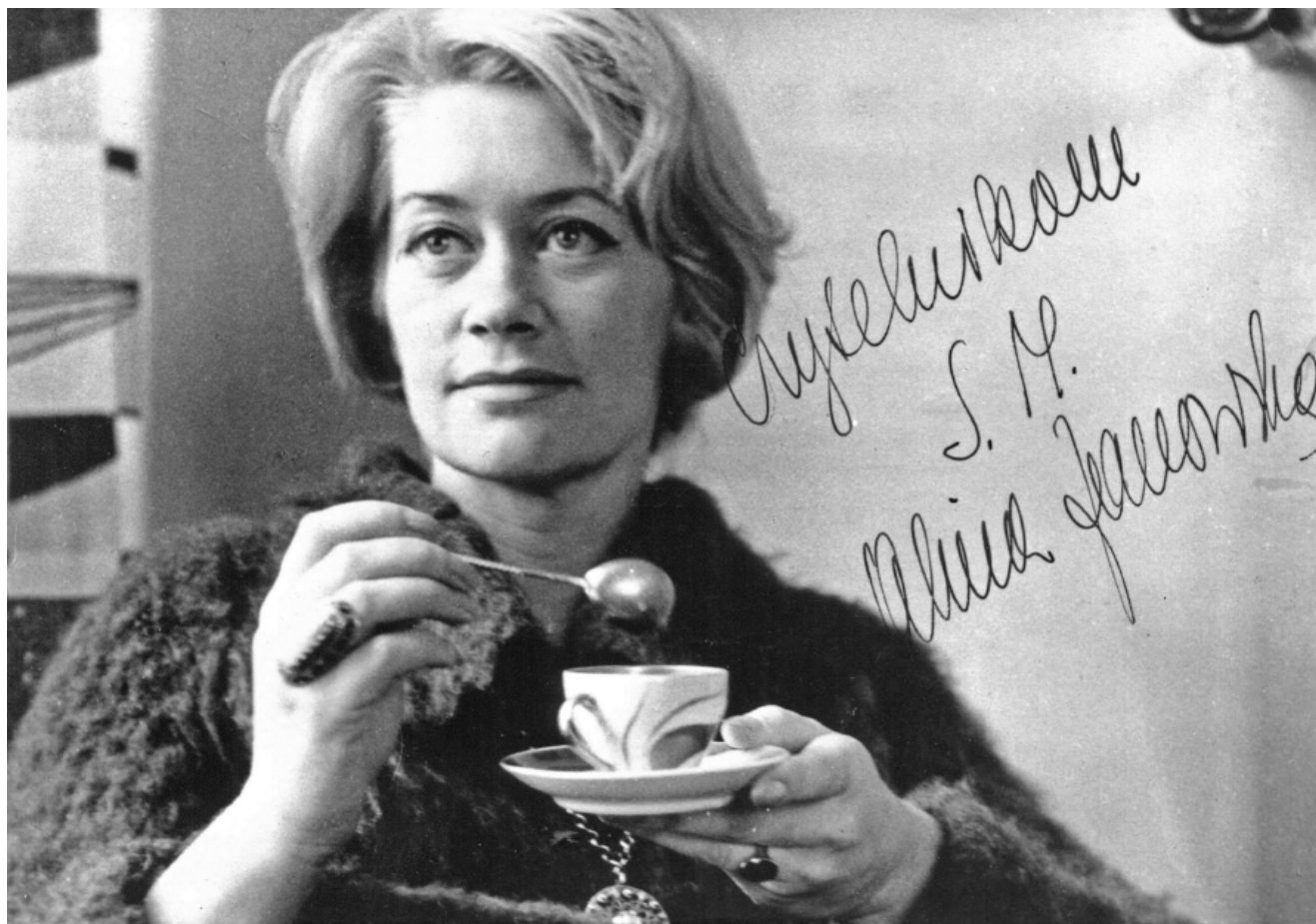
**ALINA:** I to się sprawdzało, robiłam postać, z piosenek przeszło w monolog... Przydawało się w teatrze. Te nasze wspólne podrygi robione z *Wojtkiem* [*Siemionem*] w *Oskarżonych* [spektakl w STS]. Niby zgrywa, a na serio. To było takie „życiowe” podejście do życia. Nawet jakaś poezja w tym była... coś, jak w *Wojtkiem* *Młynarskim*... wiesz, jak go poznałam?

**ROMAN:** Nie mam pojęcia, coś czuję, że jeszcze w czasach przedestradowych...

**ALINA:** Masz rację. Kolejka *EKD* coś ci mówi?

**ROMAN:** *Angielskie wagoniki* kolei dojazdowej. Chwila, moment... czyli zanim zaczynaliście..., zanim mieliście tak zwane nazwiska? Ty zaczynałaś o wiele wcześniej...

**ALINA:** Teraz to prehistoria. Nazwiska, jak nazwiska, zresztą to określenie pojawiło się chyba później. Wtedy ludzie chodzili po prostu na *Koterbską* i kropka. A w *Opolu* nie było jakiegos gwiazdorskiego, tak jak to funkcjonuje od kilku lat, no nie wiem... systemu. Powiem skrótem – kiedy *Bohdan Łazuka* zapełnił *Salę Kongresową* w *Warszawie* i tę we *Wrocławiu*... *Ludową*, to najlepszym komentarzem jest opinia jakiegos technicznego, który skomentował to tak: *Panie Łazuka pan jesteś lepszy niż Hitler*. On tu był raz, a pan dwa, albo trzy... w każdym razie więcej – ile, tego już nie pamiętam. To były inne czasy, ludzie pragnęli oddechu, oderwania się od tej całej siermiężności. Mówię o tym, bo jakieś nazwisko to ja tam miałam, ale *Wojtek*... spotkałam *Wojtka* przed laty na jednym z dyplomów w *PWST*. Składał się z jego piosenek, może w całości, może było ich kilka. W każdym razie choreografię, ruch sceniczny, ustawiała tam moja profesorka od tańca, *pani Jadwiga Miecznińska*, która mnie wówczas zaprosiła. Uczęszczałam na zajęcia do niej podczas okupacji, przesłałam znakomitą szkołę, i to w takim czasie! *Wojtek* był już trochę rozpoznawalny, przypomniawszy mi się, że spotykał mnie w kolejce *EKD*, którą dojeżdżałam z *Twoerek*, w których pracował mój ojciec, a ja mieszkalam. Te angielskie wagony, ten mosiądz, to było takie wspomnienie starego dobrego świata... wysoki, chudy *Wojtek* też jeździł [z *Komorową*]. Wysiadało się na *Nowogrodzkiej*, w okolicach *Poznańskiej*, tak na tyłach *Jerozolimskich*. Teraz ludzie tego w ogóle nie kojarzą. *Wojtek* zawsze otoczony kolegami... no i koleżankami! On chyba wiedział, kim jestem. Takie były nasze początki. Była też piosenka *Kocmołuchów* w serialu *Wojna domowa*. *Wojtek* sportretował w niej tamtą młodzież. Jak zawsze, jak to się wtedy mówiło – napisał tekst „w dechę”. Poza tym znało się go ze słuchów, które chodziły w środowisku... no, już po jego występach w *Hybrydach*. Poznaliśmy się bliżej, kiedy nam zaproponowano tak zwane półrecitale. Wspólne. Pół ja, pół on. I chyba właśnie w *Opolu* było to po raz pierwszy, zdaje się w *Szkole Muzycznej*, bo potem występowaliśmy jeszcze gdzieś... [najprawdopodobniej chodzi



Alina Janowska – zdjęcie z dedykacją dla czytelników „Sztandaru Młodych”, 1962. Ze zbiorów IT

tu o występy w ramach „Spotkania z piosenką” od 13 do 15 grudnia 1966 roku – R.D.]. Z tego okresu pamiętam go jako bardzo skoncentrowanego, szczupłego, krótko ostrzyżonego młodego człowieka, zawsze w garniturze... Wydawało się, mimo dopasowania, że ten trochę na nim wisi... I bardzo przejętego, grał chyba wtedy z [Januszem] Sentem... Atmosfera tamtego Opolą, spontaniczność i improwizacja, widzowie na wyciągnięcie ręki, życzliwi ludzie, powiem tak – tacy trochę nieorientowani, w czym biorą udział. Te nieśmiałe prośby o autograf... tego nie zrozumie nikt, kto tego nie doświadczył. Wojtek się w tym jakoś tak delikatnie odnajdywał, nie było tej nachalności. Pamiętam przede wszystkim jego zaangażowanie w to, co robił, skupienie i serdeczność. Publiczność była chyba początkowo trochę zaskoczona jego piosenkami. Muszę to powiedzieć – były inne, były o czymś innym, takie otwarte na codzienne sprawy. Wojtek w takim podejściu zaskakiwał. Myślę, że publiczność musiała się jakoś z tym oswoić, a że w Wojtku był taki osobisty urok, przychodziło to im łatwiej. Prywatnie dodam, że Wojtek był świetnie wychowany, to się czuło od razu i ludzie to też zauważali.

**ROMAN:** W tych waszych wspólnych recitalach, wtedy na początku, ty byłaś gwiazdą wieczoru a on takim suportem...

**ALINA:** Tak się teraz mówi... Ale tak do końca to nie było. Wojtek już był rozpoznawalny, był inny. W tamtych latach... Wiesz, tego już dziś ludzie nie rozumieją,

zwłaszcza młodzież.. Nic do niej nie mam... Wiesz, to trochę tak – Łódź, kręcimy film, ja na doczepkę, młoda dziewczyna i okupacyjna Warszawa... Łzy miałam w oczach. Wiesz, ilu ludzi przyjeżdżało, żeby to zobaczyć. Nie pamiętam już, gdzie to ustawili, ale wybudowali potężne dekoracje... warszawskiej ulicy. *Zakazanych piosenek* nie kręciliśmy w Warszawie, nie było gdzie. Zresztą sam film przekręcano kilka razy, bo podpadał władzy. To był w końcu mój filmowy debiut... i Jurka Wasowskiego. Wtedy go poznałam, ale chyba raczej w jakiejś hali. Był w mundurze esesmana i grał na fortepianie... potem podmienili go na Dudka, który mówił po niemiecku perfect, a graliśmy razem przecież w Syrenie... z tym, że ja wtedy byłam już nie za bardzo tancerką, a jeszcze nie aktorką.

**ROMAN:** Dekoracja Warszawy w powojennej Łodzi? Dziś na nikim nie zrobiłoby to wrażenia.

**ALINA:** Wiesz co, przypomina mi się tak piąte przez dziesiąte... Uporządkuj wszystko. Wpadniesz i następnym razem zaczniesz ty, co było i jak... ale po kolei i zrobimy wszystko. To dla Zenka trzeba... Jestem trochę zmęczona...

**ROMAN:** Skoro ty mówisz, że jesteś zmęczona... to siła wyższa. Spiszę to, co obgadaliśmy dzisiaj i przygotuję *resume*. Mam trochę tekstów, recenzje, programy, zdjęcia...

**ALINA:** Tak, tak, przynieś koniecznie. Ja chyba nie mam zbyt dużo, ale znajdę swoje.

**ROMAN:** Dziękuję. Niezły początek.

MAREK KULESZA

# ETP – prof. Małgorzata Leyko – ad Ryszard Bolesławski – 10 października 2024

## Projekt przypisu do hasła RYSZARD BOLESŁAWSKI

Małgorzata Leyko zainaugurowała cenną funkcję wirtualnej Encyklopedii Teatru Polskiego. Funkcję przewidzianą zresztą przez jej twórców: możliwość dodawania komentarzy, korekt, głosowania istniejących haseł, a nawet prowadzenia dyskusji. Dzięki temu ETP została zaprojektowana nie w formie książki zamkniętej, którą uzupełnić można dopiero przy następnej edycji, ale jako narzędzie żywe, poddające się aktualizacji w czasie rzeczywistym. Skorzystam z niej i ja.


Oznaczenie: dodatkowy znacznik <sup>2</sup> przy znaczniku <sup>1</sup> odsyłającym do sekcji Przypisy, na przykład tak: „W latach 1923–1924 współpracował jako reżyser i aktor z Maxem Reinhardtem<sup>1,2</sup> podczas amerykańskich pokazów pantomimy *Das Mirakel (The Miracle)* Vollmoellera-Reinhardta...”. Przypis 1, to tekst prof. Małgorzaty Leyko, przypis 2 – ten tekst.

Małgorzata Leyko, na podstawie dzieła Heinricha Huesmann *Welttheater Reinhardt. Bauten. Spielstätten. Inszenierungen*, München 1983, obszernie uzupełniła wątek współpracy Bolesławskiego z Reinhardtem przy amerykańskiej inscenizacji *Das Mirakel/The Miracle*, w tym o precyzyjny rejestr pokazów podczas pozanowojorskiego tournée. Pozwolę sobie na dalsze uzupełnienie. Podczas ostatniej kwerendy w New York Public Library – Lincoln Center (NYPL-LC) odnalazłem nowojorskie programy *The Miracle* zawierające zapis: „Richard Boleslavsky, Special Stage Director from the First Studio of the Moscow Art Theatre”. Wskazywałyby on zatem, iż Bolesławski wniósł istotny wkład reżyserski w broadwayowską wersję widowiska Reinhardta, taki, że specjalnie uhonorowano go w programie. Uczestniczył też w spektaklu jako aktor, wcześniej niż 25 sierpnia 1924. Udział w *The Miracle* był jego ostatnią aktorską obecnością na scenie. Jako że miało to miejsce w pantomimie, kończył aktorską karierę rolami niemymi. Program broadwayowskiego wieczoru 18 sierpnia 1924 (w zbiorze „Richard Boleslavsky Clippings”, NYPL-LC) uwidacznia go imieniem w dwóch rolach. W scenie pierwszej notatka obsadowa wymienia go jako Ślepca (A Blind Peasant), w piątej

zaś jako Cesarza (The Emperor). Postać Cesarza pojawiła się już w scenie czwartej, ale tu nazwiska Bolesławskiego nie podano.

Jak wskazuje profesor Leyko, w pozanowojorskiej trasie objazdowej *The Miracle* uczestniczył Bolesławski tylko na początku. Potem już nie miał chyba czasu. Pochłonęły go bowiem angaże reżyserskie w Nowym Jorku oraz praca we własnym nowojorskim Laboratory Theatre: w latach 1925–1927, kiedy Reinhardtowska pantomima wędrowała od Atlantyku po Pacyfik, wyreżyserował sześć spektakli w Laboratorium i trzy na scenach Broadwayu.

P.S. Jako że ETP na dobre już zakotwiczyła nas w świecie cyfrowym, warto może jeszcze sięgnąć do amerykańskiej witryny Internet Broadway Data Base <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-miracle-9459>. Odnotowuje ona reżyserski wkład Bolesławskiego w *The Miracle* nieco inaczej niż programy: „Director Max Reinhardt. Assistant Director: Richard Boleslavski”. Ale rzetelnie ostrzega, iż „The credits for this production have not yet been completed or verified” („Dane dotyczące tego spektaklu są [tu] jak dotąd niekompletne i nie zostały poddane sprawdzeniu”).

MAREK KULESZA – dr nauk humanistycznych, badacz teatru, prezes Fundacji im. Leona Schillera.  [0000-0003-4605-0022](https://orcid.org/0000-0003-4605-0022)

OD REDAKCJI: Przypis jako formę prostowania usterek w treściach pochodzących z innych źródeł (np. z *Almanachu sceny polskiej* czy *Słownika biograficznego teatru polskiego*) ETP wykorzystuje od zawsze. Innowacja prof. Małgorzaty Leyko polega na zaproponowaniu obszernego uzupełnienia, innowacja dr. Marka Kuleszy na podjęciu w tej formie dyskusji. Jeśli pomysł się upowszechni, będziemy zapewne musieli uzupełnić interfejs o jakąś specjalną przestrzeń na debaty o hasłach.

TADEUSZ NYCZEK

# Stanisław Ignacy Witkiewicz

## *Szalona lokomotywa*

prem. 17 sierpnia 1977, Teatr STU, Kraków

reżyseria: Krzysztof Jasiński, scenografia: Michail Czernaew,  
 muzyka: Marek Grechuta, Jan Kanty Pawluśkiewicz, choreografia: Anatol Kocylowski  
 Kompletna obsada, afisz, program, recenzje:  
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/12369/szalona-lokomotywa>



Grafika Andrzeja Mleczki  
 w programie przedstawienia (wersja poszerzona).

Krakowski Teatr STU, założony przez Krzysztofa Jasińskiego w 1966 roku, przeszedł w ciągu kilku następujących dekad znamiennej ewolucję. Zrazu składający się z absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej zbuntowanych przeciw zbyt sztywnym regułom edukacji, przez pierwsze cztery lata wystawiał kameralne spektakle poetycko-dramatyczno-kabaretowe niespecjalnie odbiegające od typowej sceny studenckiej lat sześćdziesiątych. Przełom nastąpił w roku 1970, kiedy to Jasiński wyreżyserował słynne *Spadanie*, niebawem uznane za rewelację i wizytówkę światowego teatru niezależnego. Zespół składał się naówczas już wyłącznie z wykształconych amatorów, wychowanków założonego w STU Studia Aktorskiego.

Zarówno *Spadanie*, jak i następne premiery – *Sennik polski* (1971) i *Exodus* (1974) były wyrazistymi emanacjami polityczno-obyczajowej rewolty pokoleniowej przetaczającej się po roku 1968 przez Europę i obie Ameryki.

Rok 1975 przyniósł kolejną zmianę. Część najwybitniejszych polskich teatrów studenckich – od pewnego czasu coraz mniej studenckich, jako że ich twórcy dawno pokończyli studia – zaczęła stanowić dla dotychczasowego opiekuna organizacyjno-finansowego, Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, znaczny problem. W odróżnieniu od tych, które naturalnym trybem opuszczania życiowego etapu studenckości same się rozwiązywały, tamte, w poczuciu odniesionego sukcesu, deklarowały kontynuowanie działalności. Władze SZSP, nie mając formalnych podstaw do dalszego zajmowania się nimi, weszły w alians z potężnymi Zjednoczonymi Przedsiębiorstwami Rozrywkowymi, dysponującymi cyrkami, masowymi imprezami, automatami do gier i tym podobnymi rozrywkami dla ludności. Zabieg przekazania im niektórych zespołów był niewątpliwie organizacyjnie ratunkowy, ale i niebezpieczny. Zrewoltowane i na



Na pierwszym planie Włodzimierz Jasiński (Istvan), przy fortepianie Marek Grechuta (Belzebub). Fot. Jacek Bogucki / zbiory IT

swoj sposób antysystemowe teatry niezależne wchodziły oto pod kuratelę skrajnej komercji socjalistycznej... Niemniej dla teatrów mogło to oznaczać być albo nie być.

Pierwszy rękawicę ryzyka podjął Teatr STU. Jasiński już wtedy nosił się z zamiarem odejścia od formuły studenckiego teatru kontestacyjnego w stylu *Spadania*, widząc, że ta powoli ulega wyczerpaniu i konwencjonalizacji. Szukał też dla STU sposobu na przejście do pełnego profesjonalizowania. Studenckość miał za sobą, teraz trzeba było prawdziwie dorosnąć. Na szczęście ZPR-y postanowiły nie ingerować w nic, co się wiązało z naturą i charakterem nowego nabytku. Na początek zafundowały swojemu już STU zabezpieczenie etatowe i egzystencjalne; w tym ostatnim przypadku oznaczało to wielki cyrkowy namiot przy ul. Rydla 31 w Krakowie. Teatr dostał własną wreszcie scenę z prawdziwego zdarzenia, której dotąd po prostu nie miał (znana dziś siedziba STU przy al. Krasińskiego 16/18 ledwo majaczyła w dalszych planach i została po wielkim remoncie przekazana teatrowi przez miasto dopiero w roku 1980).

Okres „namiotowy”, jakże ważny w dziejach Teatru STU, bo w istocie pod wieloma względami przełomowy, to tak naprawdę tylko trzy premiery: *Pacjenci* wg *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa (1976), *Szalona lokomotywa* wg Witkacego (1977) i *Operetka* Witolda Gombrowicza (1978), wszystkie w reżyserii Krzysztofa

Jasińskiego. Namiot posłużył jeszcze do premiery *Króla Ubu* Alfreda Jarry’ego (zagranej w końcu 1981) ze słynnym kulomiotem Władysławem Komarem w głównej roli, ale wprowadzenie stanu wojennego zamknęło jego działalność. Kolejne wersje spektaklu – a było ich aż cztery – grano już na scenie przy Krasińskiego.

Jeśli *Pacjenci* w pewien sposób kontynuowali nurt studencko-kontestacyjny z poprzednich lat, to *Szalona lokomotywa* była już niemal demonstracyjnym z nim zerwaniem. Nie w sensie odcięcia się od jego wyzwań i wartości; po prostu okazała się wejściem w inny już obszar znaczeń i estetyk. Zaskoczeniem była już sama forma widowiska. Widzowie niedawnej premiery *Pacjentów* mieli już co prawda szansę oswojenia się z możliwościami, jakie dawała Jasińskiemu przestrzenna struktura namiotu. Najważniejszy zysk był ten, że oto można grać nie tylko w dwuwymiarowej płaskiej przestrzeni sceny-areny, ale i w trójwymiarze, w kierunku kopuły. Okoliczność ta, odziedziczona po cyrku, dotyczyła zarówno wykonawców, jak i ruchomej scenografii, nie tylko stojącej na ziemi, ale i podwieszanej.

Podobnie samo pojęcie „cyrku” uległo znamienemu poszerzeniu i swoiście zlało się z pojęciem „teatru”. Przy okazji sprawdziło w praktyce swoje drugie dno zawarte w popularnej metaforze „świata jako cyrku”. W *Pacjentach* metafora wręcz się udoświadniła: akcja spektaklu działa

się w domu wariatów, który niedwuznacznie kojarzył się z Polską „postawioną na głowie”.

W *Szalonej lokomotywie* już sam tytuł nawiązywał do stanu szaleństwa, w jakim twórcy przedstawienia – idąc za Witkacym jako ojcem diagnozy – postrzegali tak siebie, jak i własną widownię. Świadczyła o tym choćby konwencja spektaklu, będąca „szalonym” pomieszaniem materii: nie sposób było znaleźć granice między serio i buffo, dramatem i komedią, jedynie groteską i aż absurdem. Wreszcie między cyrkiem a teatrem.

Komentatorzy *Szalonej lokomotywy* mieli w związku z tym znaczne kłopoty z gatunkową systematyzacją spektaklu. Czegóż nie wymyślano, żeby jakoś przyszpilić rozpierzchające się określenia! *Lokomotywa* była więc raz widowiskiem cyrkowym, raz śpiewogrą w rodzaju *Na szkle malowane*, kiedy indziej nowoczesną operetką. Szukano odpowiedników w operze buffo bądź broadwayowskim musicalu. Niewątpliwie największy wpływ na tę formę teatru miały głośne rock-musicales „pokoleniowo-protestacyjne” lat sześćdziesiątych: *Hair* Galta MacDermota (1967) oraz *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice’a (1969/70). *Lokomotywa* była po trosze tym wszystkim, krótko mówiąc spektaklem muzycznym. Sam teatr nazwał ją musicaliem.

Kto znał wcześniejsze premiery STU, bez trudu mógł dostrzec, że pod wieloma względami *Lokomotywa* kontynuowała sceniczną konwencję stosowaną przez Jasińskiego co najmniej od *Spadania*. W tym i kolejnych spektaklach muzyczność była po prostu cechą organiczną. Mało: właśnie solowe i chóralne songi prowadziły akcję i nadawały tym przedstawieniom właściwy emocjonalny ton. Także teksty składające się na scenariusze zazwyczaj traktowano na sposób muzyczny. Podobnie jak to bywa w operach, operetkach czy musicalach, część była po prostu śpiewana. Łącznie z dialogami niemającymi charakteru rozmowy, tylko wypowiedzi, których właściwym adresatem był widz, a nie partner. Jak pisał trafnie analityk formy spektakli STU, Maciej Szybist,

jest to teatr bez dialogu, teatr deklamacji, monologu, pieśni; prawie nie widuje się sytuacji, w których aktorzy zmuszeni byłiby do rozmowy między sobą na oczach widzów [Szybist 1982, s. 54].

Różnica taka, że wspomniane wcześniejsze przedstawienia Jasińskiego, acz posługujące się bardzo różną materią literacką (wyłączmy *Exodus* mający jednego autora), zachowywały w warstwie teatralnej wyczuwalny, dosyć jednorodny porządek stylistyczny. *Lokomotywa* pod tym



Zofia Niwińska. Fot. Jacek Bogucki / zbiory IT

względem była czystym pomieszaniem właśnie stylizacyjnym. Wielorakiego zaś paliwa dostarczał sam autor tekstów, czyli Stanisław Ignacy Witkiewicz, znany żongler konwencjami, prześmiewca i absurdalista. Żeby rzecz jeszcze bardziej skomplikować, scenariusz *Lokomotywy* sklejono dosyć swobodnie z fragmentów rozmaitych sztuk Witkacego, tudzież frywolnych wierszyków, jakie autor zamieszczał, a to w rzeczonych dramatach, a to puszczał w obieg luzem jako element towarzyskich gier i zabaw.

Podstawą scenariusza była *Sonata Belzebuba*, oczywiście odpowiednio spreparowana. Co dociekliwi mogli doczytać się odniesień do *Tumora Mózgowicza*, *Wariata i zakonnicy* czy *Szewców*. Wspomniane zaś wierszyki były podstawowym budulcem warstwy śpiewanej. Jeden z nich, pod wesołym tytułem *Hop, szklankę piwa*, brawurowo wykonany przez Marka Grechutę, wygrał nawet Festiwal Piosenki w Opolu w czerwcu 1977 roku, czyli jeszcze przed sierpniową premierą spektaklu.

Ten zadziwiający patchwork składający się na scenariusz-libretto *Szalonej lokomotywy* jest trudny do opisania, a tym samym do krytycznego zrationalizowania. Sprawił też mnóstwo kłopotów widzom i recenzentom. A trzeba podkreślić, że nigdy wcześniej żaden spektakl STU nie zebrał tak wielkiej liczby opinii od prawa do lewa. Większość pojawiła się w prasie centralnej, jako że w październiku 1977, dwa miesiące po premierze, *Lokomotywa* przyjechała do Warszawy na gościnne pokazy i wywołała

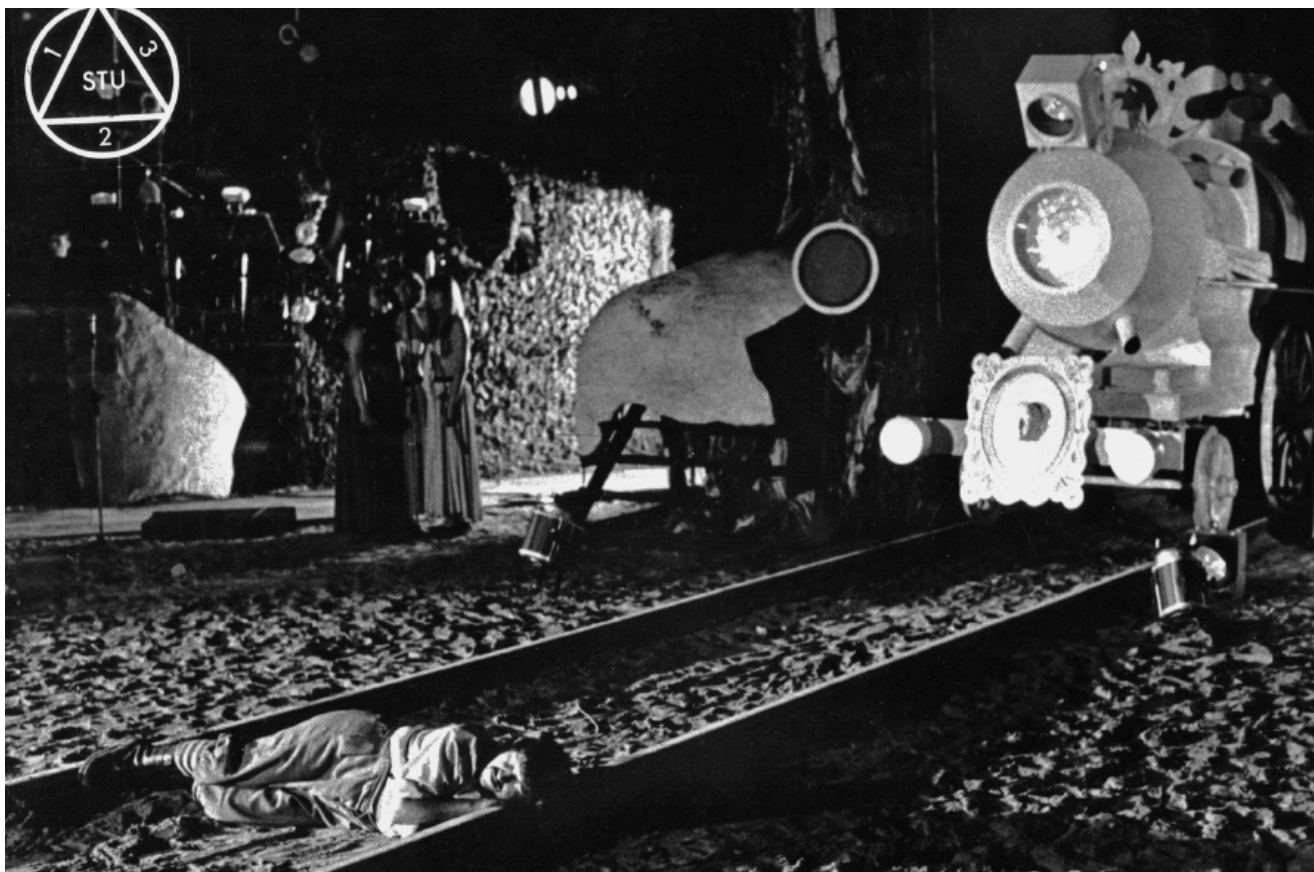
niemałe poruszenie. Jedni się zachwycali niezwykłością pomysłów scenicznych, inni marudzili, że w feerii efektów utonęły głębsze sensy, o ile w ogóle ich zdaniem tam były. Najbardziej życzliwi podsumowali wrażenia treściwym, a bezradnym zdaniem: „Nic nie rozumiałam, ale bardzo mi się podobało” (z podsłuchanej opinii widzki wychodzącej po spektaklu). Lucjan Kydryński w „Przekroju” cieszył się i martwił:

Muzycznie i wizualnie znakomita, tekstowo jest jednak ta *Lokomotywa* mocno bełkotliwa” [Kydryński 1977].

Niezawodny Maciej Szybist zdumiewał się podobnymi opiniami:

Treść tego przedstawienia jest prosta i jasna, dziwić musi niedomyślność recenzentów i nawet wybitnych publicystów, którzy dość zgodnie pisali, że jest ono niezrozumiałe. Jest to przecież krótka przypowieść o losie artysty wobec życia, o jego sposobie życia, które jest dążeniem do tego, co jest niezwykle i co staje się zarazem jego samouniemożliwieniem. Motyw bardzo popularny i u Witkacego, i u Jasińskiego [Szybist 1982, s. 67].

Co było jasne dla krytyka, specjalisty od twórczości autora *Szewców* (okoliczność nie bez znaczenia), oczywiście nie musiało być jasne dla postponowanych przez



Na pierwszym planie Włodzimierz Jasiński (Istvan). Zbiory IT





Maryla Rodowicz (Hilda), Włodzimierz Jasiński (Istvan). Fot. Jacek Bogucki / zbiory IT

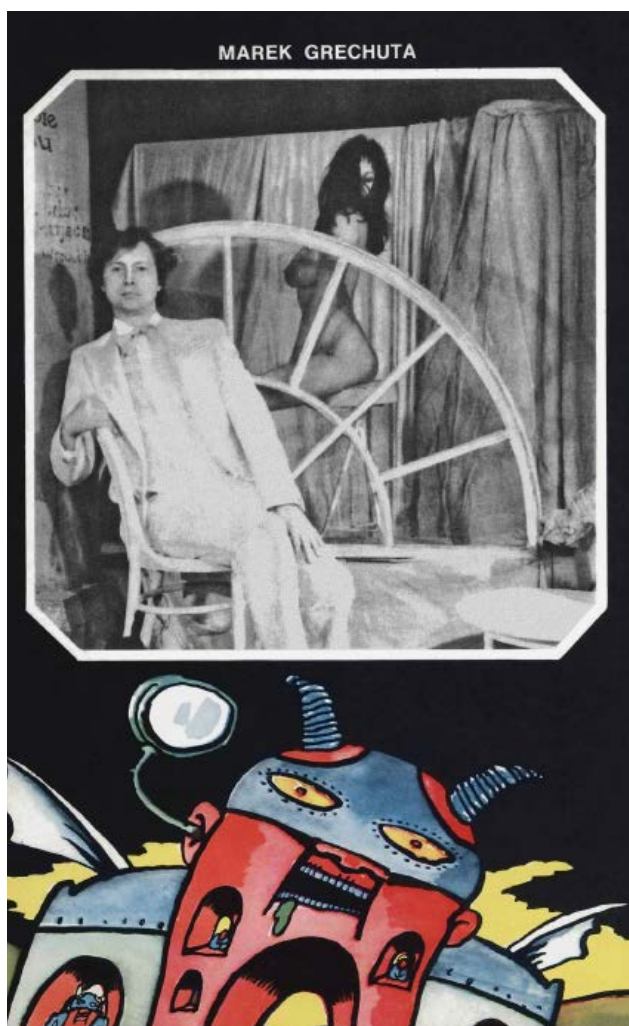
niego opiniotwórców, z reguły niewdających się w głębsze rozważania. Kto jednak nawet powierzchownie zna mit Fausta, uczonego filozofa zawierającego pakt z diabłem, żeby osiąść wiedzę o mechanizmach wszechwładzy nad światem, bez większego trudu znajdzie klucz do *Sonaty Belzebuba*, wspomnianej fabularnej bazy spektaklu. Pod piórem Witkacego mit ów został groteskowo spreparowany: Faust to ambitny, choć mało utalentowany młody kompozytor Istvan marzący o stworzeniu genialnej, wiekopomnej sonaty. Jako że w ogóle sztuka jest rzeczą diabelską, klucze do idealnego arcydzieła ma sam najwyższy diabeł, Belzebub. Istvan zatem zawiera pakt z Belzebubem; sprzężenie jest jednak zwrotne, bo Belzebub także potrzebuje Istvana: dzieło sztuki, choć to sprawka diabelska, wszak musi się objawić w człowieku i przez człowieka... Dążenie do arcydzieła, czyli absolutu, jest w istocie dążeniem do samounicestwienia: po prostu absolut wymaga poświęcenia wszystkiego, czyli życia. W scenariuszu Jasińskiego i Grechuty, jako że doszły motywy zaczerpnięte z innych sztuk, wszystko to jest dodatkowo wielokrotnie poplątane, wykrzywione i podbite podwójnymi dnami.

Spójrzmy, jak wyglądała sceneria *Lokomotywy*. Widz mierzący w stronę wejścia napotykał oto dwie leżące nogi wystające z namiotu, ogromne i jakby perwersyjnie kuszące; żeby wejść do środka, trzeba było przejść pomiędzy nimi. To był początek wielkiego ciała Kobietona zakończonego olbrzymią głową-maską po przeciwnej stronie namiotu, ruchomą i groteskowo przerażającą, na końcu się rozpadającą. Dwuznaczną postać Kobietona,

jak wiadomo, wymyślił Witkacy w *Pragmatystach*, ale cielsko, o którym teraz mówimy, było w istocie tylko domyślne, bo jakby rozciągało się pod piaskiem sceny-areny jedynie w naszej wyobraźni. Poza nogami i głową widoczne były tylko – po obu stronach nieistniejącego tułowia – dwie ogromne piersi, z których wyskakiwały tancerki towarzyszące diablcy Hildzie. Swoisty zaś „kręgosłup” Kobietona tworzyła para szyn kolejowych ciągnących się przez całą średnicę koła areny. Akcja, jak przystało na kolistą przestrzeń cyrkową, toczyła się wszędzie, wzdłuż szyn i po obu ich stronach, w rytm nieustającej muzyki, śpiewu, ruchu światła i aktorów. Wspominaliśmy wyżej o stylistycznym patchworku scenariusza; podobną mieszaniną nadrealizmu, secesji i ekspresjonizmu cechowała się sama sceneria widowiska.

Po latach, w monografii Teatru Stu, wydobywając z pamięci skrawki dawnych wrażeń, pozwoliłem sobie wszystko zobaczyć tak

Scena przypominała surrealistyczny sen, gdzie wielkie, białe, metalowe łożo o malowniczym, secesyjnym wezłowie sąsiadowało z prawdziwymi szynami położonymi na piasku; jeździła po nich, gwizdząc i plując dymem i ogniem, ogromna biała lokomotywa. Łoże zresztą także jeździło tych szynach. Główny bohater, artysta beznadziejnie pragnący Wielkiego Spełnienia się w arcydziele muzycznej sztuki, sonacie Belzebuba, był maszynistą tej lokomotywy z latarnią dróżnika w ręce. Wokół snuły, przewalały po łożu, biegały po piasku w towarzystwie dziwnego baletu diabelsko uwodzące go postaci, jakby wyjęte z przedwojennej operetki



Marek Grechuta na stronie z programu przedstawienia (wersja poszerzona).

albo z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. W długich sukniach, perukach, welonach, białych smokingach. [...] W roli Belzebuba, który mami i zwodzi estradowo-televizyjnym blichtrzem nieszczęsnego Istvana-dróznika chcącego zostać Prawdziwym Artystą, wystąpił jak najprawdziwszy artysta Marek Grechuta, wtedy u szczytu estradowej sławy. [...] Rolę pięknej Hildy, diabolicznej uwodzicielki i współniczki Belzebuba, grała Maryla Rodowicz, także gwiazda już pierwszej wielkości, w dublerze z Teresą Iwaniszewską, znaną wtedy piosenkarką studencką. Rolę Istvana grali na zmianę Włodzimierz Jasiński i Jerzy Stuhr, Rozalię podobnie w dublecie Halina Wyrodek i Irena Szymczykiewicz, zaś Matkę Barbara Kruk-Solecka wymiennie ze znaną jeszcze z przedwojennych teatrów znakomitą aktorką Starego Teatru, Zofią Niwińską. [...] Tylko troje aktorów należało do zespołu STU, reszta występowała gościnnie. To pierwszy na taką skalę wyłom w dotychczasowej praktyce Jasińskiego. Uzasadniony, bo estradowe gwiazdy występowały w podwójnej roli: postaci z Witkacego i samych siebie jednocześnie. Prezentowały w przenośni i dosłownie świat z marzeń o wielkiej estradowej karierze kogoś z szarego robotniczego plebsu, tu prostego dróznika Istvana. Tkwiła w tym niezła ironia: ten

kolorowy, błyszczący świat sukcesów na niwie kultury masowej diabłem był podszyty... [Nyczek 2021, s. 92, 93].

Pomysł obsadowy rzeczywiście był piekielny. Opowieść o diabolicznym Belzebubie i jego scenicznej partnerce Hildzie, parze mitycznych i zarazem estradowych uwodzicieli, zawierała w sobie tyle słodczy, co jadu. Dwuznaczność tego zabiegu miała w sobie jednocześnie coś z samobiczowania i rozbrajania potencjalnych zarzutów pod adresem twórcy spektaklu o wstąpienie na pole minowe gierkowskiej komercji. Jasiński, twórca konstytutywnych, wręcz symbolicznych dla studenckiej kontrkultury przedstawień, zdawał się bowiem przekraczać wrota piekieł, za którymi czaiło się królestwo zdrady i wątpliwej szczęśliwości w objęciach wroga.

Trzeba tu podkreślić, że dla pokolenia budującego swoją niezależność od reguł narzuconych przez rządzącą partię jednym z wrogów była wówczas właśnie socjalistyczna kultura masowa. Najpełniej uosabiała ją telewizyjno-estradowa rozrywka służąca za emocjonalny wentyl bezpieczeństwa dla ludności umęczonych trudami codziennego bytu. Kusila swoim blichtrzem, dawała złudzenie uczestniczenia w lepszej, barwniejszej rzeczywistości. I choć oszukiwała, dla wielu była prawdziwym ukojeniem, ucieczką z szarości, w sztuczny, ale piękniejszy świat, gdzie zniknęło cierpienie, a królowała zabawa.

Jasiński niewątpliwie doskonale wiedział, w co wchodzi i czym ryzykuje. *Szalona lokomotywa* miała być wehikułem przenoszącym jego teatr z wieku młodzińskiego buntu w czasy nominalnej dorosłości, gdzie obowiązują już inne reguły gry, znacznie bardziej niebezpieczne. Była swoistym testem na szansę adaptacji do nowych warunków, pozbawionych ochronnego płaszcza gombrowiczowskiej „niedojrzałości”. Miał jednak w ręce dwa bardzo mocne atuty: Witkacego i aktorów wypożyczonych z zewnętrznego świata, do którego właśnie aspirował.

Witkacy zapewniał przede wszystkim pozostawanie w sferze kultury wysokiej. Ba, wręcz ekskluzywnej, bo awangardowej. Z drugiej strony była to awangarda dwuznaczna, perwersyjna, przekorna, wspaniale podatna na artystyczne gry i zabawy. Arystokratyczna salonowość, „klasowe” tło wielu sztuk Witkacego, zderzała się w spektaklu z istic plebejską jarmarcznością, a wszystkim dyrygował Bóg i jednocześnie Belzebub popkultury w postaci Marka Grechuty, mający obok podręczną w osobie diabolicznej estrady Maryli Rodowicz. Udział w *Lokomotywie* przede wszystkim tej dwójki był drugim po Witkacym znakomitą posunięciem Jasińskiego.

Owszem, schodzę z barykad, zostawiam karebelę na strychu – mógłby rzec Jasiński, powołując się na słynny popaździernikowy manifest literacki Stanisława Grochowiaka. Ale wchodzę do waszego świata otoczony najmocniejszą z możliwych gwardią przyboczną złożoną z waszych ludzi. Przy okazji przypominam, że zarówno Grechuta, jak i Rodowicz przyszli do was z mojego świata.



Zofia Niwińska i Krzysztof Jasiński. Na zdjęciu dedykacja reżysera dla aktorki.  
Fot. zbiory IT

Wygrwali niegdyś krakowskie Festiwale Piosenki Studenckiej... Nim zaczęliście się chwalić Anawą, była wizytówką naszej kultury, rodzącej się w klubach studenckich, na naszych festiwalach... Z Anawy jest też Jan Kanty Pawluśkiewicz, współtwórca muzyki do *Lokomotywy*... Więc jeśli wchodzi na zagospodarowaną przez was ubitą ziemię, to nieźle uzbrojony. Zarzućcie mi, że nisko spadam.

Zarówno Grechuta, jak i Maryla Rodowicz okazali się doskonałymi aktorami – przynajmniej w obrębie konwencji zaproponowanej w *Szalonej lokomotywie*. To, że Jerzy Stuhr, skądinąd także wywodzący się z kultury studenckiej, było nie było do niedawna sam aktor Teatru STU, znakomicie zagrał Istvana, nikogo oczywiście nie dziwiło. Zresztą do strony wykonawczej – tak inscenizacyjnej, jak i aktorskiej – nikt nie miał do *Lokomotywy* pretensji. Wręcz wychwalano ją, niekiedy z niekłamany entuzjazmem, tym większym, że dla równowagi można było ponarzekać na wspomniany już mało czytelny dla widzów scenariusz.

Łącząc radykalnie wysokie z popularnym, awangardowe z jarmarcznym, przekraczał przy okazji Jasiński jedną z najtrwalszych barier polskiej kultury (zresztą nie tylko polskiej). Prawdziwą alternatywą dla kultury wysokiej nie jest bowiem kultura masowa, przez tę pierwszą traktowana z góry i często pogardliwie, tylko kultura ludowa. Granice między miejską i wiejską wydały się szczelne, wycieczki na drugą stronę bywały sporadyczne, obie spoglądały na siebie z ostrożnym szacunkiem. Tymczasem Jasiński prawdziwą alternatywę dla swojego myślenia o teatrze znalazł jeszcze gdzie indziej: w kulturze ludycznej. Ludyczność nie musiała być ani masowa, ani ludowa, ani salonowa. Mogła być wszędzie; obowiązywała ją tylko wysoka skuteczność i równie wysokiej jakości estetyka. Pod tym względem *Lokomotywa* spełniała wszystkie kryteria. Wybornie bawiono się na niej – z towarzyszeniem myślenia.

## Wybrana bibliografia

- Gołębiowska Rita (1977), „*Szalona lokomotywa*” przyjechała, „Tygodnik Kulturalny”, nr 23.
- Grechuta Marek (1977), *Witkacy śpiewany*, wywiad Mirosława Kowalskiego, „Polityka”, nr 45.
- Kłossowicz Jan (1977), *Parowóz ze skrzydłami*, „Literatura”, nr 44.
- Konic Paweł (1978), *Lokomotywa na arenie, czyli baśniowa opowieść na motywach Witkacego*, „Teatr”, nr 1.
- Kydryński Lucjan (1977), *Kurier Warszawski*, „Przekrój”, nr 44.
- Lipiński Andrzej (1977), *Szalona lokomotywa*, „Ekran”, nr 45.
- Miklaszewski Krzysztof (1977), „*Szalona lokomotywa*” w namiocie Krzysztofa Jasińskiego, „Gazeta Południowa”, nr 197.
- Miklaszewski Krzysztof (1977), *Witkacy pod namiotem, czyli „Szalona lokomotywa” w Teatrze STU*, film dokumentalny, TVP 1977. Patrz: <https://cyfrowa.tvp.pl/video/muzyka,witkacy-pod-namiotem,60772280>
- Nyczek Tadeusz (1977), *Artysta ma złe sny*, „Student”, nr 18.
- Nyczek Tadeusz (1978), *Stoi na stacji lokomotywa*, „Dialog”, nr 4.

Przekraczając bariery gatunkowe i społeczne, STU dokonał rzeczy wydawałoby niemożliwej: wyszedł ze swojej środowiskowej bańki. Nie po to jednak, by zadowolić się w nowej, do niedawna uważanej za wrogą; stworzył po prostu własną. Wyobcowany na własne życzenie z kontestacyjnej kultury alternatywnej, która bodaj nigdy nie pogodziła się z tą „zdradą”, nie został też uznany za swojego przez środowisko mieszczańskiego teatru zawodowego, mimo że wiele jego późniejszych premier spokojnie mogło znaleźć się w repertuarze rozmaitych Polskich, Powszechnych czy Współczesnych. Od czasów rozwiązania paktu z prywatyzującymi się po transformacji ustrojowej ZPR-ami nie ma już stałego zespołu i od lat grają tu aktorzy kontraktowani z innych teatrów. Poza Jasińskim reżyserują gościnnie przybysze z zewnątrz, choć to nadal on nadaje ton podstawowym premierom. Zresztą i sam Jasiński jako reżyser udziela się gościnnie w innych teatrach. Mimo to STU od lat był i do dziś jest osobną wyspą.

Piszący te słowa miał po premierze *Szalonej lokomotywy* przemożne wrażenie, zanotowane potem w recenzji, że jego zdaniem

jest to spektakl o samym Jasińskim. Najbardziej autobiograficzny, jaki widziałem w tym teatrze. I najbardziej gorzki, choć może się to wydawać niemal bluźnierstwem. Spektakl o artyście, który miał i ma wszystko, niemal wszystko, a który tęskni do spełnienia prawdziwego [Nyczek 1977].

Jasiński był Istvanem i zarazem Belzebubem. Marzycielem i demiurgiem uruchamiającym marzenia. Ale, jak wiadomo, sensem drogi każdego artysty jest wieczne niespełnienie. Witkacy nazywał je nienasyceciem. Mimo upływu bez mała pół wieku od premiery *Szalonej lokomotywy* jej twórca jest wciąż w drodze.

- Nyczek Tadeusz (2021), *Do STU razy sztuka. Opowieść teatralna*, Kraków.
- Poprawa Jan (1977), *Szalona lokomotywa*, „Jazz”, nr 11.
- Szybist Maciej (1977), *Szalona lokomotywa*, „Echo Krakowa”, nr 221.
- Szybist Maciej (1982), *W cyrku świata*, [w:] *Teatr STU. Analiza, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia* pod red. Edwarda Chudzińskiego i Tadeusza Nyczka, Warszawa.
- Wróblewski Andrzej (1977), *Parowóz pełen ognia*, „Literatura”, nr 43.
- Zbijewska Krystyna (1977), *Śpiewany Witkacy*, „Dziennik Polski”, nr 221.
- Żurek Jerzy (1977), *Szalona lokomotywa*, „Dziennik Ludowy”, nr 224.
- Ponadto obszerny wybór fragmentów recenzji i wypowiedzi zawiera program do *Szalonej lokomotywy* wydany przez Biuro Reklamy i Wydawnictw ZPR, 1978, wersja poszerzona.
- Fragmenty spektaklu w filmie dokumentalnym *Witkacy pod namiotem...*, <https://cyfrowa.tvp.pl/video/muzyka,witkacy-pod-namiotem,60772280>

DARIUSZ KOSIŃSKI

# *Kordian* według Juliusza Słowackiego

prem. 14 lutego 1962,  
Teatr 13 Rzędów w Opolu

---

Scenariusz i realizacja: Jerzy Grotowski, architektura: Jerzy Gurawski, kostiumy i rekwizyty: Lidia Mintic i Jerzy Skarżyński, asystent reżysera: Rena Mirecka.

Kompletna obsada, program, recenzje:

<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/4168/kordian>

---

## Profanacja

Przedstawienie według *Kordiana* Juliusza Słowackiego było drugą po *Dziadach* według Adama Mickiewicza (prem. 18 października 1961) inscenizacją Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu opartą na kanonie polskiego dramatu romantycznego. Było też pierwszą zrealizowaną programowo według koncepcji „dialektyki apoteozy i ośmieszenia”. Za tą przejętą od Tadeusza Kudlińskiego [zob. Degler 2006, s. 139–140] formułą używaną często przez Grotowskiego w autokomentarzach z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, kryła się koncepcja wytwarzania szczególnego związku między aktorami a widzami nie poprzez powoływanie wspólnoty (jak w przedstawieniach wcześniejszych), lecz poprzez atak na zbiorowe wyobrażenia uznawane za szczególnie wartościowe. Grotowski nazywał je „archetypami” i (odżegnując się od Jungowskiego znaczenia tego terminu) definiował jako „symbol, mit, motyw, obraz zakorzeniony w tradycji danego kręgu narodowego, kulturowego itp., który zachował wartość jako pewien rodzaj metafory, modelu doli ludzkiej, sytuacji człowieczej” [Grotowski 2012, s. 211]. Teatralny atak na tak rozumiany archetyp miał polegać na jego profanacji, czyli wprowadzeniu w konteksty kontrastujące z jego „świętością” [zob. Kosiński 2015, s. 109–112]. W *Kordianie* w sposób od początku świadomy przedmiotem profanacji stała się romantyczna postawa radykalnego buntu. Z tego względu przedstawienie to, niezależnie od artystycznych i antropologicznych odkryć rozwijanych w dalszej praktyce teatru Grotowskiego, miało wyraźną wymowę polityczną, odnosząc się do „małej stabilizacji”, czyli dominującej w pierwszej

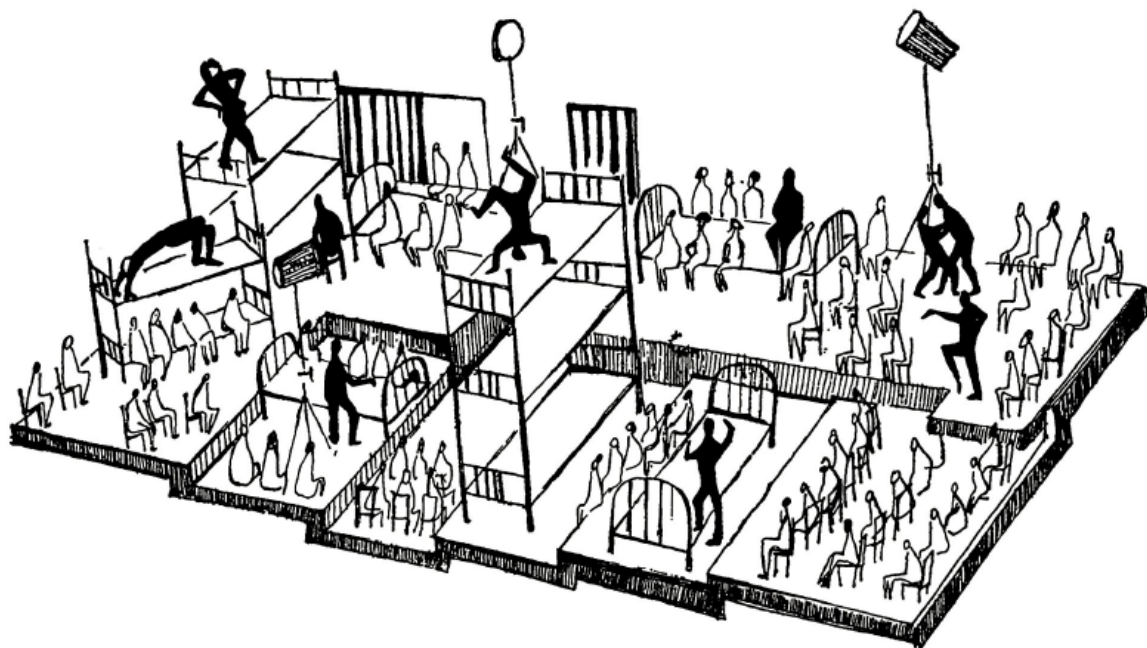
połowie lat sześćdziesiątych polityki komunistycznych władz PRL, polegającej na wyciszaniu ruchów reformatorskich spotęgowanych w czasie „odwilży” roku 1956 i lat następnych.

Wyraźnie mówił o tym sam reżyser w audycji zrealizowanej po premierze dla rozgłośni Polskiego Radia w Opolu:

Może należałoby zapytać nie o to, czy *Kordian* jest biednym obłąkańcem... Może należałoby zapytać tak: co za ludzie, co za pokolenie, mówię tu o naszym pokoleniu, dla którego *Kordian* – to znaczy ten, który pragnie przyjść z ofiarą swojego życia dla innych – jest do pomyślenia tylko w szpitalu wariatów. W gruncie rzeczy to jest pamflet przeciwko nam samym [Kosiński 2015, s. 114].

## Scenariusz i środowisko

Wyjściowy i główny pomysł scenariusza i przedstawienia polegał na umieszczeniu niemal całej biografii *Kordiana* w ramach sceny 6 aktu III dramatu Słowackiego, która dzieje się w szpitalu wariatów. Bohater trafia do szpitala po nieudanym zamachu na Cara i jest tam dręczony przez diabolicznego Doktora. Doprowadzony na skraj upadku, zostaje przewrotnie ocalony przez Wielkiego Księcia, który każe go demonstracyjnie upokorzyć. Grotowski wykreślił jednak wszystkie fragmenty dramatu następujące po scenie szpitalnej (dokładnie po wersji 801 aktu III oryginału), a z fragmentów wcześniejszych uczynił ramę dla sekwencji składających się na biografię *Kordiana* od niefortunnego związku z Laurą i nieudanej



Przestrzeń w *Kordianie*, rys. Jerzy Gurawski. Zaczernione postaci to aktorzy, jasne – publiczność. Za zgodą autora

próby samobójstwa (akt I) przez podróże do Londynu, Włoch, Watykanu i na Mont Blanc (akt II), po udział w spisku koronacyjnym (akt III). Sceny ukazujące życie Kordiana zaplanowane i rozgrywane były jako rojenia chorego psychicznie bohatera, a przerywały je rutynowe zabiegi medyczne.

Dla rozegrania tego dramatu jako profanacji odnoszącej się do polskiej wyobraźni i podświadomości zbiorowej kluczowe znaczenie miało włączenie weń reprezentantów zbiorowości, czyli publiczności. Dlatego drugim obok scenariuszowej ramy filarem przedstawienia stała się konstrukcja przestrzeni, radykalnie znosząca oddzielenie aktorów i widzów na rzecz umieszczenia jednych i drugich w tej samej przestrzennie wytwarzanej sytuacji. *Kordian* był kolejną po *Dziadach* konsekwentną próbą stworzenia całościowego środowiska teatralnego, a zarazem ostatnim przedstawieniem, w którym widzowie byli w ramach owego środowiska osadzani w konkretnych rolach, mających swoje miejsce w świecie przedstawienia. Środowiskiem tym był szpital dla obłąkanych, widzowie zaś byli traktowani jak jego pacjenci.

Podstawą konstrukcji przestrzennej stworzonej przez Jerzego Gurawskiego były drewniane podesty z desek ustawionych na prostych koziołkach w taki sposób, że różnicowały poziomy działań aktorów jak i usadowienia widzów. W różnych miejscach rozmieszczono metalowe łóżka szpitalne: cztery pojedyncze, dwa piętrowe i jedno złożone z trzech łóżek ustawionych jedno na drugim. Kolejne sceny rozgrywano na dwu- i trójkondygnacyjnych łóżkach oraz między nimi i miejscami dla widzów, którzy siedzieli na krzesłach znajdujących się między łóżkami, a także wstawionych zamiast materacy w dolne części łóżek piętrowych (na łóżku trójkondygnacyjnym nie było miejsc dla widzów). W zależności od miejsca, poszczególne

osoby oglądające przedstawienie miały bardzo zróżnicowane pole widzenia: najbardziej ograniczone było ono w przypadku widzów siedzących na dolnych piętrach łóżek, którzy nie mieli szans na zobaczenie tego, co dzieje się nad nimi – mogli tylko słyszeć odgłosy akcji i czuć drżenie łóżek i uginanie się drewnianych podestów.

Powstała w ten sposób przestrzeń bardzo ciasna. Widzowie byli nie tylko blisko aktorów, ale także blisko siebie i oglądali z bliska swoje wzajemne reakcje, ponieważ całe przedstawienie grano w jednolitym świetle kilku mocnych, skierowanych na sufit reflektorów ustawionych na statywach w równo oddalonych od siebie miejscach sali.

Wspólną sytuację aktorów i widzów podkreślały kostiumy, a właściwie – jak pisał Ludwik Flaszen – ich „brak”:

Mężczyźni odziani w pospolite szare garnitury, kobiety – w szare, równie pospolite suknie. Nie jest to jednak łachmaństwo, a wręcz przeciwnie [...] elegancja [...] tak wyszukana, że chybiona – przechylająca się ku pretensjonalnej tandecie. Przedrzeźnia ona wieczorową gałę widza, co wystrojony wybrał się do teatru. Personel szpitalny nosi białe chałaty [Flaszen 2014, s. 70].

Przedmiotami codziennego użytku były też częściowo wykorzystane w przedstawieniu rekwizyty, zwłaszcza narzędzia medyczne. Kontrastowały z nimi jawnie teatralne znaki odwołujące się do ról urojonych: „ozdobna tiara dla Papieża i błyszcząca tandetną poślótką korona dla Cara, giwery «z epoki» dla Grzegorza i Kordiana” [tamże].

Według Flaszena, „forma scenograficzno-architektoniczna przedstawienia” miała służyć „przewrotnej grze



Fot. Edward Węglowski / zbiory IG

autentyzmu i teatralności, rzeczywistości i fikcji, dosłowności i metafory. Prawda rzeczy gra tutaj swym dwojakim znaczeniem, wchłaniana przez konstrukcję umownie poetycką” [tamże].

### Naczelnny doktor i główny pacjent

Już na początku przedstawienia widzowie dowiadywali się, jaką rolę im przydzielono. Jerzy Gurawski wspominał:

Zaczynało się jakoś znieczeka – widzowie jeszcze się rozsiadali, nagle do tego szpitala wariatów wchodził Doktor. I teraz jest piękny cytat: „Wolno panu, gdzie zechcesz, zazierać do klatek: I tu waryjaci, dalej sala waryjatek...”. Oczywiście, to byli ci nieszczęśliwi widzowie. [Wójtowicz 2004, s. 220].

Doktor (Zygmunt Molik) rozpoczynał poznawanie kolejnych przypadków od dwóch Wariatów (Ryszard Cieślak i Andrzej Kopczewski, później Andrzej Bielski). Umieszczeni na górnym pomoście trójkondygnacyjnego łóżka trwali „w dziwacznych pozach katatonicznych wysoko pod sufitem, ilustrując postawą swoje heroiczne urojenia. Jest to jakby szydercze *pendant* do mającego się rozegrać dramatu *Kordiana*” [Flaszen 2014, s. 71]. Swoje krótkie monologi Wariaci melorecytowali w sposób przypominający zaśpiew liturgiczny; wyznaczali w ten sposób

podstawową tonację wypowiedzi pacjentów (w tym Kordiana), z którą kontrastowały rzeczowo i dobitnie wypowiedziane kwestie Doktora i Dozorcy (Antoni Jachołkowski).

Badanie było kontynuowane w scenie odpowiadającej w warstwie tekstowej oryginalnemu *Przygotowaniu*. W tej sekwencji Doktor „chodził budząc popłoch i przerażenie... [...] To były badania. Lekarze przychodzą do celi Kordiana i zaczynają badać wszystkich, czyli widzów, nim go odnajdą” [Wójtowicz 2004, s. 219]. Ostatecznym rezultatem było – zgodnie z tekstem sceny 6 aktu III oryginału – wskazanie Kordiana (Zbigniew Cynkutis) jako osoby najbardziej chorej.

Wyróżniony w ten sposób główny bohater rozpoczynał swój pierwszy monolog, utrzymany w tonie apatycznej melorecytacji wypowiedzianej wysoko ustawionym, chłopięcym głosem. Mówiąc go, Kordian jednocześnie wykonywał akrobatyczne ewolucje na trójkondygnacyjnym łóżku, a następnie przechodził do sceny z Grzegorzem (Andrzej Kopczewski, następnie Zygmunt Molik). Bezpośrednio po niej rozpoczynał się dialog Kordiana i Laury (Rena Mirecka) – scena niespełnionej, nieudanej miłości. Kochankowie raczej deklamowali w niej uczucia, niż je przeżywali, przy czym Mirecka mówiła niższym, ciemniejszym głosem, podczas gdy Cynkutis nadal operował głosem dość wysokim, chłopcowskim. Tworzyło to zgodne z tekstem oryginału



Fot. Edward Węglowski / zbiory IG



wrażenie, że Laura jest starsza, dojrzała. Chwilami mówiła do Kordiana jak do niespokojnego i naburmuszonego dziecka. Jak relacjonowała Agnieszka Wójtowicz, finał tej sceny miał charakter jednoznacznie erotyczny:

Laura swój monolog („Kordian nie wraca”) mówiła, półleżąc na parterowym łóżku, w kataleptycznym ataku, [...] unosiła się na łóżku – bardzo powoli, zmysłowo. Taka „trochę nimfomanka”, jak ją określił Maciej Prus. Podchodził do niej Grzegorz, siadał na łóżku, kwestia „Nieszczęście, ach, nieszczęście” brzmiała jak uspokojenie chorej, neurotycznej pacjentki [Wójtowicz 2004, s. 77].

Po tych słowach na krótko powracała rzeczywistość szpitala (dialog Doktora i Dozorcy o „systemacie Galla”), po czym rozpoczynał się kolejny ciąg „rojeń” Kordiana. Najpierw Doktor rozmawiał z nim jako Dozorca ogrodu w londyńskiej scenie z drugiego aktu dramatu, po czym rozgrywała się bardzo efektowna scena z kurtyzaną Wiolettą (Maja Komorowska). Jej pierwszą część tworzył miłosny balet, drugą – etiuda jazdy konnej, która miała ważne znaczenie w perspektywie kształtowania się stylu aktorskiego Teatru 13 Rzędów. Całość opisywał Ludwik Flaszen:

Wszystko czynią tu sami aktorzy. W sytuacjach, układach i sposobach mówienia metaforycznie zagęszczonych – tworzą nawet błyskawiczne przeskoki czasu i przestrzeni. Kordian i Wioletta, niby-duet w balecie klasycznym, wśród omdlewających póz i namiętnych skrętów ciała – przy czym stroną „podtrzymującą” jest raz partner, a raz partnerka – odgrywają historię romantycznej namiętności, czułą i brutalną na przemian. Kiedy dochodzi do konnej galopady, stają się czymś w rodzaju centaurów, końmi i ludźmi jednocześnie. Przebiegają na przemian salę, nogami grając wierzchowce, a głową i rękami jeźdźców w szalonym galopie, do którego podcinają się wzajem za pomocą przeciągłych okrzyków. Taki aktorski skrót wielkiej przygody daje efekt ekstatycznej groteski [Flaszen 2014, s.\* 71].

Po tej scenie miłosnej, interpretowanej też jako symbol pragnień edypalnych skierowanych ku figurze matki [zob. Wójtowicz 2004, s. 78], następowała konfrontacja Kordiana z figurą Ojca i to Ojca Świętego – Papieża. Wcielał się w niego Doktor, zakładając jawnie teatralną tiarę i zapalając cygaro. To ostatnie, wraz z głosem papugi (odzywała się nim Rena Mirecka), stawało się „przyczyną nieustannej dystrakcji, roztargnienia, z jakim słucha Kordiana, a słowa – wyrok wypowiedziane w stanie zupełnego rozproszenia uwagi [...] skuteczniej demaskują i oskarżają najwyższego przedstawiciela oficjalnego kościoła” [Stankowska 1962, s. 3].

### Ofiara krwi

Scena watykańska stanowiła niejako wprowadzenie do monologu na Mont Blanc, który był najjaskrawiej rozebraną profanacją heroicznego mitu narodowego:

Po wizycie u Papieża – Kordian sztywnieje w nagłym stuporze i odrętwiały pada na ręce pielęgniarzy. Ci niosą go, zeszywniałego i bełkocącego słowa monologu, przez całą salę, na rękach wysoko wyciągniętych ku górze. Kładą go na wierzchniej kondygnacji jednego z łóżek, przywiązują, ściągają zeń koszulę. Dozorca obwija mu przegub prawicy gumowym wężym i zastyga, trzymając w pogotowiu miseczkę na krew. Doktor unosi lancet i trwa tak chwilę: mierzy precyzyjnie w żyłę chorego. Działania te, chłodne, sprawne i konkretne, kontrastują z rozpaczliwą euforią Kordiana, który właśnie dokonuje najważniejszego w swym życiu aktu wyboru. Wreszcie głośny jego bełkot przechodzi w chrapliwy szept. Wtedy doktor uderza lancetem, a operowany wybuch wrzaskiem: „Ludy! Winkelried ożył! Polska Winkelriedem narodów!” Na dalszych słowach – zabiegi Dozorcy świadczące o tym, że operacja już skończona. Kordian budzi się jakby z obłąkańczego snu i słynne „Polacy” wypowiada głosem cichym i zmęczonym [Flaszen 2014, s. 72].

I dla twórców, i dla widzów monolog na Mont Blanc był najważniejszym momentem przedstawienia. Grotowski wskazywał na tę scenę jako na zawierającą jego najważniejsze elementy:

Kordian dokonuje ofiary rzeczywistej, własną krew oddaje za innych, ale oddaje zgodnie z procederem starej medycyny: to lekarz puszcza mu krew. Była w tym solidarność z Kordianem i smutna drwina z samotnej nieskuteczności w czynię; sięganie do korzeni, które nas warunkują – i zmaganie się z tymi korzeniami [Grotowski 2012, s. 361].

Zmaganie to miało także stanowić doświadczenie publiczności. Józef Szczawiński pisał, że tragedia Kordiana w przedstawieniu Grotowskiego:

jest prawdą, która nie może dotrzeć do lekarza i pielęgniarza dokonujących prostego zabiegu, ale dociera do widzów, którzy są współaktorami i współbraćmi Kordiana. To nie jest kompromitacja idei, to raczej wyrażenie smutnej prawdy o przemijaniu kształtów, w których idee się wciela, a więc postępowy postulat poszukiwania form nowych w oparciu o to, co jest najbardziej trwałe – o ludzkie odczucia i losy [Szczawiński 1962, s. 10].

Recenzent uchwycił tu istotę eksperymentu opolskiego *Kordiana*: rzucone publiczności wyzwanie, by mimo rozpoznawanej anachroniczności postawy romantycznej nie wyrzekać się właściwego jej buntu i niezgody na świat, „jaki jest”, unikać postawy społecznego zobojętnienia.

### Już czas myć zęby i iść spać

Postawę tę wystawiano w sekwencjach opartych na początkowych scenach aktu III oryginału, związanych z koronacją cara Rosji na króla Polski oraz spiskiem na jego życie. Opis samej koronacji recytowali apatycznie rozrzucony po całej sali pacjenci. Finałem tej sceny był



Fot. Edward Węglowski / zbiory IG

zbiorowy śpiew Pieśni Nieznajomego, do czego przymusza wszystkich obecnych wykonujący tę partię Doktor: „Doktor zawodzi na nutę dziadowską. Do śpiewu zmusza wszystkich, aktorów i widzów. Nieposłusznych wypatruje w tłumie i grozi im laską” [Flaszen 2014, s. 71].

Dowiadłszy swojej władzy, Doktor zakładał teatralną koronę i stawał się Carem. Zamach na jego życie był inscenizowany jako scena szykowania się pacjentów do snu, nad czym kontrolę sprawował Dozorca, który przyjmował rolę Prezesa spiskowych. W finale sceny znów pojawiał się znaczący kontrast: kiedy Kordian „wbrew negatywnemu wynikowi głosowania – podejmuje się zabicia Cara, modlitewnym tonem «jurodiwego», ofiarując narodowi swą krew, tłum z rozgłosnym i chóralnym gulgotaniem płucze gardła. To obojętni pacjenci robią swą wieczorną toaletę” [tamże]. Dysonans ten po raz kolejny wskazywał na zasadniczy temat *Kordiana*: brak związku między ofiarą romantycznego bohatera a życiem wspólnoty oraz konieczność przewalczenia zarówno wyniosłej świętości herosa, jak i leniwego konformizmu zbiorowości.

Bezpośrednio po przysiędze Kordiana następowała scena jego nieudanego zamachu na Cara, rozgrywana jako atak choroby powstrzymywany przez pielęgniarzy (Cieślak i Bielski), którzy zakładali bohaterowi kaftan bezpieczeństwa i wędrowali z nim po sali, wypowiadając teksty Strachu i Imaginacji uspokajającym, łagodnym

tonem. Ostatecznie Kordian podchodził do łóżka, na którym siedział Doktor w koronie Cara, ale zamiast zamachu następowała finałowa rozmowa obu antagonistów ze sceny 6 aktu III, rozegrana jako konfrontacja spokojnie racjonalnego pragmatyzmu z uniesieniem. Zgodnie z oryginałem, w odpowiedzi na Kordianową wizję „człowieka-anioła”, który poświęca się za innych, Doktor wskazywał dwóch obłąkanych, którzy, defilując w kółko, bełkotali wiersze o zbawczych misjach, jakie rzekomo wypełniają. Po powtórzonym przez jednego z Wariatów Chrystusowym okrzyku „Boże! odwróć ode mnie ten kiełich goryczy”, Doktor zwracał się do Kordiana: „Widzisz, on się poświęcił za...”. Kordian odpowiadał śpiewnym „Zwaryjoowaa!...”, w ten sposób uznając szaleństwo zbawicielskiej misji, co odnosiło się pośrednio także do słów Jezusa (wzoru romantycznej ofiary mesjanistycznej). Natychmiast, jako najwyraźniej uznany za uzdrowionego, naczelny pacjent wyprowadzany był z sali przez pielęgniarzy.

Przedstawienie kończył Doktor, który słowa wzięte z kwestii Nieznajomego: „Śpijcie ludzie! Dobrej nocy!” niespodziewanie intonował silnym głosem na modłę liturgiczną. Brzmienie i miejsce tego zaśpiewu jednoznacznie kojarzą się z ostatnim zaśpiewem mszalnym: „Idźcie, ofiara spełniona”:

Było to bardzo typowe dla teatru Grotowskiego rozwiązanie wibrujące jednocześnie na wszystkich poziomach: na poziomie teatru – sygnał końca, niczym odpowiednik kurtyny, na poziomie szpitala – zamknięcie długiego dnia i pożegnanie pacjentów, na poziomie historii Kordiana – obwieszenie jej domknięcia, zaś na domyślnym, ukrytym poziomie świeckiej liturgii – paradoksalne rozesłanie ukryte pod nakazem bierności brzmiałym szczególnie ironicznie wobec wszystkiego, co się przed chwilą dokonało. [...] Finałowe słowa Doktora były kolejną, ostatnią już próbą zwrócenia wektora sensu dopełnianego wydarzenia w stronę widzów, których reakcje miały dla niego znaczenie decydujące [Kosiński 2015, s. 160].

### Bez odpowiedzi

W swoim komentarzu do przedstawienia Grotowski tak streszczał proces, który miał się stać doświadczeniem jego publiczności:

To, co w przedstawieniu tym było najbardziej istotne, to fakt, że w rezultacie ten, kto był najbardziej chory, a więc Kordian, był chory na szlachetność; natomiast ten, kto był najmniej chory, czyli kierujący leczeniem Doktor, okazał się osobnikiem rozumnym i pełnym zdrowego rozsądku, ale nikczemnie zdrowym. Zapewne, jest to paradoks, czy też sprzeczność, z którą jednak bardzo często spotykamy się w życiu: kiedy bezpośrednio pragniemy urzeczywistnić wielkie wartości, stajemy się obłąkanymi, wariatami, być może zachowując zdrowie; ale jeżeli pragniemy być zbyt rozumni, nie jesteśmy w stanie wartości urzeczywistnić,



Plakat, proj. Waledemar Krygier

a więc z całym naszym zdrowym rozsądkiem kroczymy niby słuszną drogą, nie jesteśmy wariatami, jesteśmy zdrowi, cieszymy się dobrym zdrowiem... ale przecież krowa także stanowi okaz zdrowia [Grotowski 2012, s. 357].

Wniosek jest jasny: jeśli to, co reprezentuje Doktor, jest zdrowiem, to nie warto być zdrowym. Cel swoistej pedagogiki, jakiej w *Kordianie* poddana miała być publiczność, stanowiło

ostrzeżenie przed normą i normalizacją, której adwokatem jest Doktor – postać jednocześnie diaboliczna i reprezentująca najwyższą władzę. Sympatyzujący z Kordianem widzowie doświadczali podobnej do niego opresji i mogli niemal na własnej skórze poznać sposoby, jakimi zwalczane jest buntownicze „szaleństwo”. Natomiast ci, którzy widzieli w Kordianie anachronicznego i nieskutecznego marzyciela, byli konfrontowani z faktem, że w rezultacie stawali się sojusznikami zimnego oprawcy i odmawiano im racji etycznych. Oznaczało to, że w pewien sposób wszyscy wystawieni byli na próbę i wprowadzani w proces o charakterze dialektycznym, którego efekty zależały już tylko od nich samych [Kosiński 2015, s. 120].

Nic nie wskazuje jednak, by te założenia zostały spełnione w praktyce. Recepja przedstawienia nie potwierdzała skuteczności profanacyjnej terapii, jaką zaproponował Grotowski. Jego *Kordian* przyniósł wprawdzie znaczące odkrycia w zakresie dramaturgii, reżyserii i aktorstwa, rozwijane w kolejnych przedstawieniach Teatru Laboratorium 13 Rzędów, ale jeśli wzbudził dyskusję, to dotyczącą nowoczesnego teatru i jego stosunku do klasyki, głośny był gniewny tekst Wacława Kubackiego *Kordian na wariackich papierach* [zob. Degler 2006, s. 152–161]. Nie wpłynął jednak znacząco na postawy publiczności. Nawet w tej niewielkiej grupie, na której, jak można domniemywać na podstawie wielu pozytywnych recenzji, wywarł niejaki wrażenie, nie pojawiły się reakcje pozwalające domyślać się wpływu o charakterze politycznym czy ideowym. Można jednak uznać, że paradoksalnie ta porażka była „sukcesem” w tym sensie, że *Kordian* zdemaskował fałsz narodowego mitu i przekonania o jego autentycznej obecności w życiu zbiorowym. Brak reakcji na tak ostry atak na awatara Bohatera Polaków i jego ofiarę, stanowić mógł dowód, że Polaków ich bohater i jego poświęcenie tak naprawdę nic nie obchodziły.

## Bibliografia

- Flaszen Ludwik (2014), *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Grotowski Jerzy (2012), *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Polastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Warszawa-Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kosiński Dariusz (2015), *Grotowski. Profanacje*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Degler Janusz i in. (2006), *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler

- i Grzegorz Ziółkowski, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Stankowska Halina (1962), *Kordian w kaftanie bezpieczeństwa*, „Trybuna Opolska” z 15 marca (nr 63), s. 3.
- Szczawiński Józef (1962), *Szaleństwo z metodą*, „Kierunki”, nr 15, s. 2, 10.
- Wójtowicz Agnieszka (2004), *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

### Multimedia

- Jaki dziś Kordian smutny...*, w reżyserii Jerzego Falkowskiego. Radio Opole, 1962

DARIUSZ KOSIŃSKI – profesor nauk humanistycznych (Instytut Glottodydaktyki Polonistycznej UJ). Współredaktor merytoryczny ETP.

© 0000-0001-8502-8827

MARTIN BERNÁTEK, ZOLTÁN IMRE, PRZEMYSŁAW STROŻEK

# Obecność międzywojennej awangardy Europy Środkowo-Wschodniej na międzynarodowych wydarzeniach teatralnych

Przekład fragmentu książki *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde* (Leksykon międzywojennej awangardy teatralnej Europy Środkowo-Wschodniej), która ukazała się nakładem Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Performance Research Books.  
Tłum. Mikołaj Kosiński.



Publikacja stanowi finałowy rezultat i zarazem ostatnią z całej serii książek, jakie powstały i zostały wydane w ramach realizowanego w Instytucie Teatralnym międzynarodowego projektu *Odzyskana Awangarda*. *Leksykon* przedstawia wybrane, uznane przez międzynarodowy zespół badawczy za szczególnie ważne, aspekty awangardowych programów, osiągnięć i działań, które miały miejsce między dwoma wielkimi wojnami światowymi w Europie Środkowo-Wschodniej. Tę ostatnią rozumie się przy tym nie jako region geograficzny, ale jako wspólnotę kształtowaną przez podobne historyczno-kulturowe doświadczenia, związane między innymi ze stałą groźbą marginalizacji, kolonizacji i podboju (w wielu przypadkach spełnioną). Książka realizuje alternatywną wersję leksykonu: nie jest słownikiem terminów, zjawisk, osób, wydarzeń, dzieł itp., lecz jest zbudowanym z esejów tekstowym performansem ustanawiającym międzywojenną awangardę teatralną Europy Środkowo-Wschodniej jako odrębne i specyficzne zjawisko historyczne. Prezentowany poniżej fragment to rozdział trzeci z drugiej części *Leksykonu*, zatytułowanej *Networks: Transnationality of the Interwar Central-European Avant-garde* (Sieci: transnarodowość międzywojennej awangardy teatralnej). Część ta, w odróżnieniu od pozostałych dwóch składających się z autorskich artykułów, była w większości pisana wspólnie przez osoby tworzące międzynarodowy zespół *Odzyskanej Awangardy*; jej redaktorami byli Martin Bernátek, Zoltán Imre i Przemysław Stróżek.

W latach dwudziestych i trzydziestych bardzo ważną rolę w kształtowaniu teatru awangardowego odegrały międzynarodowe wydarzenia organizowane w Europie i Stanach Zjednoczonych: wystawy scenografii, kongresy, konkursy. Udział różnorodnego grona przedstawicieli w tych międzynarodowych spotkaniach dowodzi, że nawet w najtrudniejszych warunkach politycznych przedstawiciele teatru awangardowego z Europy Środkowo-Wschodniej byli w stanie utrzymać kontakt zarówno ze sobą nawzajem, jak i z międzynarodowym światem teatru. Pokazuje to także, że wydarzenia te były postrzegane jako miejsca wymiany i kontaktu, gdzie teorie i idee były przekazywane i łączone ze sobą.

Rozdział ten poświęcony jest obecności awangardy Europy Środkowo-Wschodniej na wystawach teatralnych w Amsterdamie (1922), Wiedniu (1924), Paryżu (Wystawa Światowa, 1925), Nowym Jorku (1926), Magdeburgu (Wystawa Teatru Niemieckiego, 1927), Barcelonie (1929), Nowym Jorku (1934), Mediolanie (Triennale, 1936) i Paryżu (Wystawa Światowa, 1937), a także w trakcie wydarzeń organizowanych wspólnie z kongresami teatralnymi w Wiedniu (1936) i Pradze (1937). Obok międzynarodowych wystaw i kongresów, do rozgłosu specyficznej formy awangardy Europy Środkowo-Wschodniej przyczyniły się również międzynarodowe konkursy, takie jak Olimpiada Teatralna w Moskwie (1930 i 1933).

Międzynarodowe wystawy teatralne mogą być badane nie tylko jako miejsca spotkań, ale także jako coś, co wywoływało poważną krytykę. Choć były one przedstawiane jako dotyczące ogółu sztuki teatralnej, w praktyce ze względu na umiejscowienie w przestrzeniach galeryjnych (a więc w kontekście wystawowym) obejmowały one głównie scenografię. Można je również rozumieć jako kilka etapów w stopniowym przenikaniu się modernistycznych i awangardowych praktyk teatralnych w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Międzynarodowe wydarzenia omawiane w niniejszym rozdziale zapewniały przestrzeń do wymiany współczesnych praktyk teatralnych pomiędzy różnymi państwami Europy oraz spoza kontynentu. Ponadto są one także przykładem zmieniającej się sytuacji międzynarodowej i awangardowych praktyk teatralnych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Wystawy teatralne odbywające się w Wiedniu, Paryżu, Nowym Jorku i Mediolanie były najlepszym środkiem, za pomocą którego najnowsze kierunki awangardy Europy Środkowo-Wschodniej mogły dotrzeć do miast Zachodu. O ile organizowane przez Austriaka Friedricha Kieslera wystawy w Wiedniu (1924, 1936) i Nowym Jorku (1926, 1934) koncentrowały się na innowacjach teatru awangardowego, o tyle Wystawy Światowe w Paryżu (1925, 1937) oraz Triennale w Mediolanie (1936) przyciągały szerszą, międzynarodową publiczność, która nie pojawiała się na nich wyłącznie w celu zapoznania z awangardą teatralną. Wydarzenia w Wiedniu i Pradze w 1936 i 1937 roku połączyły międzynarodowe wystawy teatralne z międzynarodowymi kongresami, których celem była dyskusja na temat innowacyjnej roli teatru. To samo można powiedzieć o prezentowanych w tym rozdziale konkursach teatralnych, które, choć nie stricte awangardowe, obejmowały jednak pewne nowatorskie elementy służące eksperymentowi teatralnemu.

Współautorami tego rozdziału są: Hanna Veselovska, Asta Petrikienė, Martynas Petrikas, Milan Mađarev, Marina Milivojević Mađarev, Alexandra Chiriac, Przemysław Strożek, Zoltán Imre, Martin Bernátek, Edite Tišheizere, Ketevan S. Kintsurashvili i Małgorzata Leyko. Każda z tych osób przedstawiła relację z udziału artystów z poszczególnych krajów w ramach każdego z wydarzeń, po czym redaktorzy ułożyli te wypowiedzi w porządku chronologicznym, aby przedstawić przekrój udziału Europy Środkowo-Wschodniej w międzynarodowych imprezach teatralnych. Celem było prześledzenie rozwoju awangardy teatralnej regionu w okresie międzywojennym, aby pokazać, w jaki sposób eksperymentalne idee rozwijały, kształtowały oraz wpływały na tendencje awangardowe lat dwudziestych i trzydziestych.

## 1922. Amsterdam

### Międzynarodowa Wystawa Teatralna

Między 21 stycznia i 28 lutego 1922 roku w amsterdamskim Stedelijk Museum trwała Międzynarodowa Wystawa Teatralna. Była to pierwsza większa wystawa projektów

scenograficznych, kostiumowych i teatralnych, prezentująca najnowszą scenografię, a także międzynarodowy, awangardowy ruch teatralny [Eversmann, 2007, s. 67–68]. Stanowiła ona okazję do spotkań pomiędzy scenografami szukającymi nowych koncepcji dla swoich projektów. Położyła ona podwaliny pod nowy sposób myślenia o aspektach wizualnych i przestrzennych jako o ważnych zjawiskach odnowy teatru w całej Europie. Choć w katalogu wymieniono ponad dziewięćdziesięciu pięciu projektantów i architektów z dwunastu krajów, wystawa była głównie zorientowana na Zachód i Rosję. Większość prac rosyjskich stworzona została jednakże przez artystów przebywających w tamtym czasie w Paryżu (między innymi Leon Bakst i Natalia Gonczarowa). Obejmowała ona wiele innych przykładów scenografii, głównie z Europy Zachodniej, w tym z Wielkiej Brytanii, Niemiec, Szwecji, Rosji i Austrii, oraz ze Stanów Zjednoczonych, ale w wystawie nie wzięli udziału praktycznie żadni artyści awangardowi z Europy Środkowo-Wschodniej. Jeszcze w tym samym roku wystawa prezentowana była w Londynie, Manchesterze i Bradford, a następnie zawitała do Nowego Jorku.

## 1924. Wiedeń

### Międzynarodowa Wystawa Nowych Technik Teatralnych

Między 24 września a 20 października 1924 roku, w ramach Wiedeńskiego Festiwalu Muzyki i Teatru, austriacki architekt i projektant Friedrich Kiesler (1924) zorganizował Międzynarodową Wystawę Nowych Technik Teatralnych. W jej ramach zebrane zostały setki projektów scenografii i kostiumów, a także plakatów, modeli oraz dokumentów dotyczących koncepcji teatralnych. Była to pierwsza wystawa międzynarodowa obejmująca najnowsze eksperymenty scenograficzne radykalnej awangardy. Tę tworzyli przede wszystkim artyści z Zachodniej Europy: sam Kiesler, francuscy kubiści i puryści, niemieccy ekspresjoniści, dadaści i artyści Bauhausu, włoscy futurysty oraz rosyjscy konstruktywści. Sekcja rosyjska



Okładka katalogu wystawy wiedeńskiej.  
Proj. Friedricha Kiesler

przedstawiła dwa projekty urodzonej w Ukrainie scenografki Aleksandry Ekster. Wystawa obejmowała również kilka projektów scenicznych fińskich artystów, takich jak Matti Warén i Eero Snellmann, zdjęcia scenografii Teatru Polskiego w Warszawie oraz prace dwóch artystów z Czechosłowacji: malarza i pisarza Josefa Čapka oraz malarza, architekta, projektanta i scenografa Narodowego Teatru w Pradze, Vlastislava Hofmana. Dodatkowo w katalogu wystawy zostało przedrukowane zdjęcie projektu czeskiego artysty Bedřicha Feuersteina. Wszyscy trzej byli członkami modernistycznej organizacji artystycznej Tvrdošijní („Uparci”, 1918–1924), znanej w niemieckojęzycznej części kontynentu. Wystawione zostały również prace Węgrów związanych z Bauhausem: Laszlo Moholy-Nagy’ego oraz Andora/Antona Weiningera. Ten ostatni przedstawił swoje koncepcje stereometrycznego kształtu *Sphäre Theater* (Teatru Sferycznego). Było to jedno z najbardziej radykalnych osiągnięć wiedeńskiej wystawy. Jak zauważa teatrolożka Barbara Lesák:

Układ wnętrza teatru sferycznego umożliwił Weiningerowi stworzenie nowego przestrzennego systemu odniesienia między widownią a sceną – rodzaju konstrukcji scenicznej,

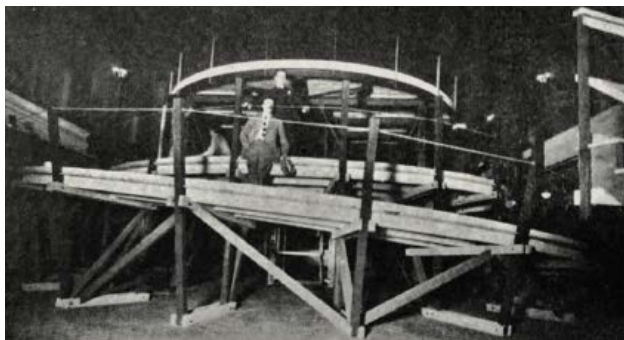
która wznosiła się od podstawy sfery do środka przestrzeni [Lesák 1989, s. 37].

Kiesler zaprezentował własną „elektromechaniczną scenografię” do sztuki *R.U.R.*, napisanej przez czechosłowackiego dramaturga Karel Čapka, która została wystawiona w Berlinie w Theater am Kurfürstendamm w 1923 roku, a następnie w Wiedniu. Najśłynniejszym przykładem radykalnego awangardowego eksperymentu scenicznego Kieslera, który został pokazany na wystawie, była *Raumbühne* (Scena Przestrzenna), wolnostojąca konstrukcja w kształcie spirali, która stała się wzorem dla nowej architektury teatralnej, wprawiającej scenę teatralną w ruch. Stała się ona inspiracją dla podobnych projektów, takich jak Teatr Symultaniczny Andrzeja Proszki i małżeństwa Syrkusów.

Wydarzenie w Wiedniu było pierwszą międzynarodową wystawą, na której zaprezentowano tak wiele awangardowych propozycji zdefiniowania na nowo scenografii przy wykorzystaniu konstrukcji stalowych, maszyn i innych nowatorskich technologii budowlanych. Wydarzenie zostało zdominowane przez „technologiczne” podejście rosyjskich konstruktywistów, artystów



Uczniowie Szkoły Gertrud Bodenwieser na Scenie Przestrzennej Friedricha Kieslera. Międzynarodowa Wystawa Nowej Techniki Teatralnej, Wiener Konzerthaus, 1924. Źródło: Wien Museum Online Sammlung



Scena Przestrzenność Kieslera była również prezentowana na wystawie scenograficznej w Nowym Jorku (1926).

Źródło: „The Little Review”, vol. II, 1926.

Bauhausu i włoskich futurystów, którzy proponowali mechaniczne koncepcje sceniczne. Zapewniło również przestrzeń, w której artyści tacy jak Kiesler, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini i Theo van Doesburg mogli spotkać się osobiście. Zdjęcie z ich spotkania zostało opublikowane w czechosłowackim czasopiśmie „Pásmo” [1924–1925, nr 5–6, s. 11]. Jednak niewiele przykładów scenografii awangardowej z Europy Środkowo-Wschodniej było obecnych. Poza Czechosłowakami i węgierskimi emigrantami, którzy przebywali w Niemczech (Weininger, Moholy-Nagy), zauważalny był brak artystów awangardowych z regionu, w tym z Bałkanów i krajów bałtyckich, a także Rumunii i Polski.

W ostatnim przypadku wystawa przedstawiała wyżej wymienione fotografie teatralne przesłane przez Teatr Polski. Polski krytyk sztuki i teatru, Julian Rottersmann, napisał recenzję wystawy Kieslera dla „Nowego Dziennika”, odnotowując:

Najfatalniej przedstawia się Polska. Tylko Teatr Polski w Warszawie nadesłał kilkanaście zdjęć fotograficznych [...]. Szkoda, że dyr. [Teofil] Trzciniński nie nadesłał ani jednego projektu. [...] [Jego] pomysły dekor. [...] byłyby dały obcym przynajmniej jaki taki pogląd na rodzaj inscenizacji u nas. Zwinięta w międzyczasie Reduta i dyr. [Leon] Schiller pograżyli się również w głębokim milczeniu ze szkoda i dla nas, i dla Zachodu [Rottersmann 1924, s. 8].

Paradoksalnie, wystawa w Wiedniu odegrała ważną rolę w historii polskiego teatru. Wydarzenie zostało szczególnie skomentowane przez znanego krytyka teatralnego, Adama Zagórskiego, który odwiedził ekspozycję i opublikował serię reportaży i refleksji na temat nowych eksperymentalnych projektów i koncepcji we wpływowym polskim magazynie teatralnym „Życie Teatru”. Kilka lat później doczekały się one wydania książkowego [Zagórski 1931]. Inni prominentni krytycy i zwolennicy awangardy (na przykład Zygmunt Tonecki) również widzieli lub przynajmniej czytali o wystawie, wypowiadając się zwłaszcza o *Raumbühne* Kieslera. Komentarze na temat wydarzenia w polskiej prasie wzmogły zainteresowanie nowymi technikami scenicznymi. Od końca

1924 roku wielu polskich artystów, w tym Andrzej i Zbigniew Pronaszkiowie oraz nowo powstała grupa „Blok”, zaczęło zgłębiać temat projektowania scenografii w stylu „konstruktywistycznym”.

Pokłosie wystawy w Wiedniu stanowiło istotny przełom w Europie Środkowo-Wschodniej. Mimo braku wielu artystów awangardowych z tego obszaru wydarzenie zyskało w jego obrębie szerokie uznanie. Świadczyło o tym zainteresowanie awangardową scenografią, jakie rozbudzało się w nowo powstających grupach awangardowych w regionie, a także na łamach czasopism awangardowych (węgierskiego „MA”, wydawanego wówczas w Wiedniu, rumuńskiego „Contimporanul”, czechosłowackich „Host” i „Pásmo”), gdzie ukazały się recenzje wystawy. Również zbiór tekstów i ilustracji, zamieszczony w katalogu wystawy redagowanym przez Kieslera, szybko zaczął krążyć w różnych czasopismach awangardowych, a katalog i sama wystawa stały się przełomowymi źródłami dla teatru awangardowego.

Ale przykład Międzynarodowej Wystawy Nowych Technik Teatralnych również wskazuje na powtarzający się aspekt podobnych wydarzeń: skoncentrowany wysiłek awangardy często był składową większych, niekoniecznie awangardowych projektów. Wiedeńskie Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst (Towarzystwo na Rzecz Promocji Sztuki Nowoczesnej), które współpracowało przy pracach nad wydarzeniem, organizowało rozmaite wykłady, koncerty i wystawy w celu wsparcia sztuki nowoczesnej. Również program Wiedeńskiego Festiwalu Muzyki i Teatru obejmował inne wystawy prezentujące rozwój austriackiej sztuki pięknej, teatru i muzyki w ostatnich dziesięcioleciach, obejmując wykonania kompozycji Antona Weberna, Paula Hindemitha, Arnolda Schönberga, a także Gustava Mahlera, Richarda Straussa i Richarda Wagnera [zob. Kiesler 1924].

### 1925. Paryż Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa

Między 28 kwietnia a 25 października 1925 roku w Paryżu odbywała się Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, znana także jako paryska Wystawa Światowa. Za jej najbardziej spektakularny efekt można uznać narodziny nowego stylu w sztukach pięknych i użytkowych, czyli *art déco*. Wystawa została nazwana przez lewicowych artystów awangardowych „targami burżuazji”, dlatego była bojkotowana przez niektórych z nich, w tym przez grupę De Stijl pod przewodnictwem Theo van Doesburga oraz grupę Devětsil pod przewodnictwem Karel Teigeo. Polskie ugrupowanie konstruktywistyczne „Blok” również nie brało w niej udziału, jednak z innych przyczyn [Sosnowska 2012; Guderian-Czaplińska 2018]. Mimo tych bojkotów, wystawa prezentowała wielu artystów awangardowych, uwzględniając projekty Kieslera, francuskich purystów pod przewodnictwem Le Corbusiera, rosyjskich konstruktywistów oraz wpływowych

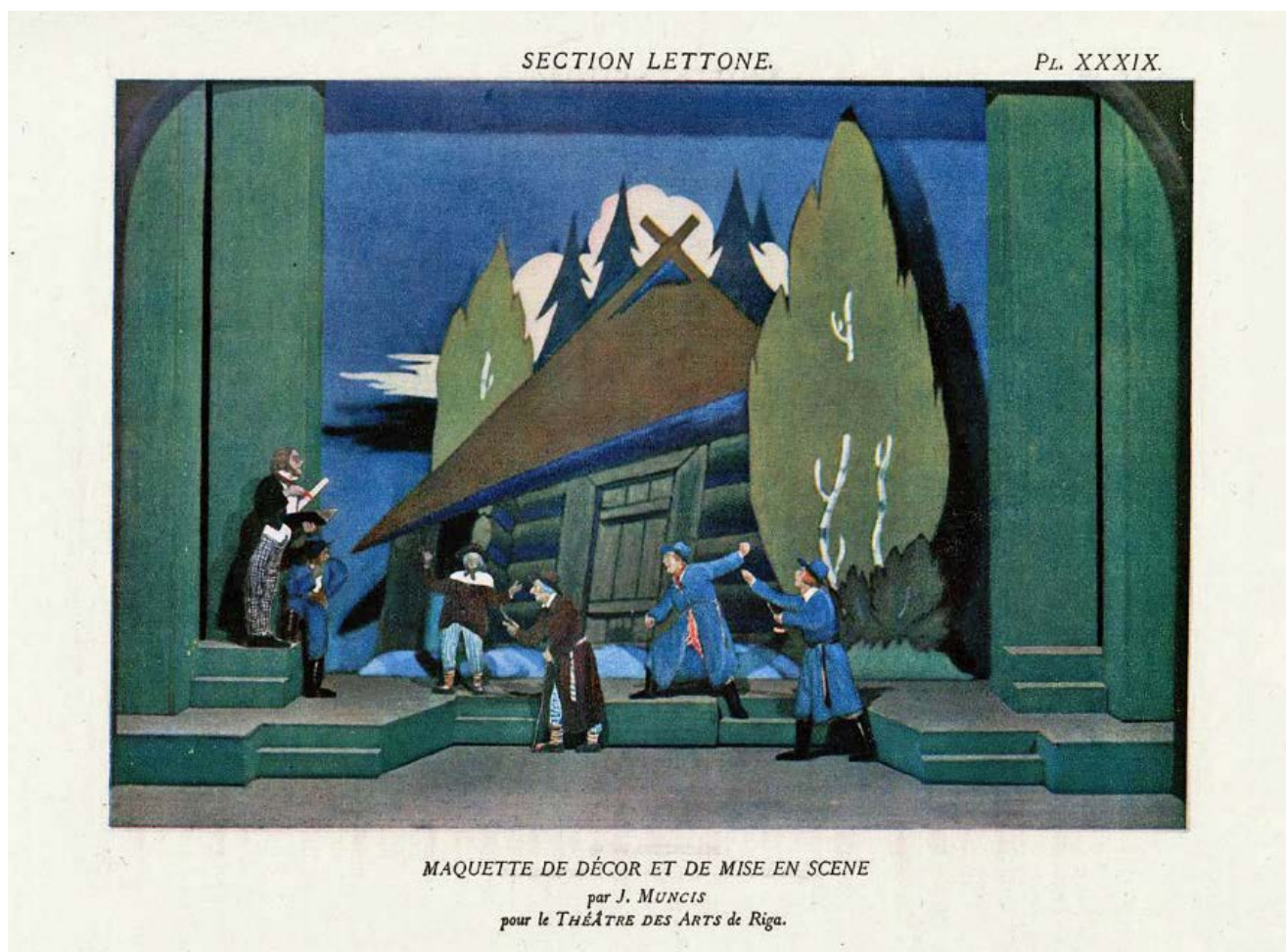


Jānis Muncis, w tle dyplom Grand Prix z wystawy paryskiej w 1925. Źródło: literatura.lv

artystów teatru awangardowego z Ukrainy, Łotwy i Bałkanów. Warto podkreślić, iż paryska Wystawa Światowa obejmowała sekcję teatralną, a w pawilonach narodowych można było zobaczyć również projekty scenografii. Podczas targów ważne nagrody zostały przyznane artystom teatru awangardowego z Europy Środkowo-Wschodniej, co świadczyło o międzynarodowym znaczeniu awangardowych eksperymentów teatralnych z tego regionu

Słynny paryski reżyser teatralny André Antoine pisał: „Gdybym był jurorem Wystawy Teatralnej, z pewnością przyznałbym najwyższe odznaczenie Łotwie” [Antoine 1925, s. 4]. W rzeczy samej, główny wystawca, czyli Dailes teātris (Teatr Sztuki) z Rygi, na czele którego stał Jānis Muncis, otrzymał Grand Prix [Tišheizere 2018, s. 171]. Antoine zwrócił uwagę na różnorodność stylów wystawionych prac: „naprawdę innowacyjne propozycje inscenizacji dramatów szekspirowskich można było zobaczyć obok inscenizacji współczesnego kryminału” [Antoine 1925, s. 4]. Docenił także innowacyjne modelowanie przestrzeni. Francuski reżyser był szczególnie pod wrażeniem umieszczenia w proscenium ram, które zastępowały tradycyjne kurtyny, otwierając perspektywę i wyrównując poziom sceny, która była „prawie zawsze [...] dopasowywana do scenografii, w najszlachetniejszym sensie tego słowa” [Antoine 1925, s. 4]. W skrócie Antoine napisał, że dla tych, którzy szukali inspiracji zza granicy, łotewska wystawa teatralna stanowiła bogate źródło sposobów zarówno na uczczenie tradycji, jak i otwarcie teatru na nowości.

Udział łotewskiego teatru w paryskiej wystawie był kulminacją pierwszych pięciu lat istnienia Dailes teātris (założonego w 1920 roku) – jego najbardziej



Fotografia makiety scenografii Jānisa Muncisa w publikacji powystawowej *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925. Rapport général*, vol. X, Paris 1929. Źródło: cnum.cnam.fr





*Sekretar profspilky*, reż. Borys Tiahno, Teatr Berezil, Kijów, prem. 23 grudnia 1924. Za scenografię do tego przedstawienia Wadym Meller nagrodzony złotym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, Paryż 1925. Źródło: openkurbas.org

innowacyjnego okresu. Dwadzieścia makiet wysłanych do Paryża spotkało się z dużym zainteresowaniem, nie tylko ze strony Antoine'a, ale także dyrektora Odeonu, Firmina Gémiera. Zaproponował Dailles teātris występ w Paryżu, oferując bezpłatne udostępnienie sali [Vecozols 1936, s. 1222]. Niestety, występy gościnne nigdy nie doszły do skutku, ponieważ ani nowy, wspierany prywatnymi środkami teatr, ani równie nowo powstałe państwo łotewskie nie miały funduszy na wsparcie tournée. Jednak kilku zagranicznych gości po obejrzeniu modeli scenicznych na wystawie w Paryżu udało się do Rygi i opisało wysoki poziom łotewskiego teatru, zdecydowanie dorównującego reszcie europejskiego teatru awangardowego okresu międzywojnia. Albert Hatton Gilmer, wykładowca na kierunku sztuki mówionej i dramatycznej na Lafayette College w Easton (Stany Zjednoczone), pisał:

Plastyczność i całkowite opanowanie oświetlenia i kolorów tworzą zaskakujące efekty trójwymiarowe w rękach tego twórczego ludu Północy. Przestrzeń staje się czysto teatralnym pojęciem, które otwiera nowe możliwości tworzenia dramatycznego wrażenia [1927, s.137].

Wystawa Światowa z 1925 roku nie tylko zakończyła się wielkim sukcesem dla teatru łotewskiego, ale przyniosła

także największe osiągnięcie ukraińskiego teatru awangardowego lat dwudziestych XX wieku. Ponad dwadzieścia rysunków i zdjęć z przedstawień Teatru Berezil było szeroko omawianych. Stanowiły one część wystawy w słynnym pawilonie ZSRR zaprojektowanym przez Konstantina Mielnikowa w stylu konstruktywistycznym. Scenograf Teatru Berezil, Wadym Meller, został uhonorowany złotym medalem za pracę nad sztuką *Sekretar profspilky* (reżyseria: Borys Tiahno), opartą na powieści autorstwa Leroya Scotta [Makaryk 2018, s. 164]. Wieści o nagrodzie dotarły do Ukrainy i osiągnięcie świętowano w całym kraju. Reżyser teatralny Łeś Kurbas był jednak bardziej powściągliwy w ocenie paryskiego sukcesu swojego zespołu, ponieważ jego zdaniem prawdopodobnie nikt, kto odwiedził pawilon ZSRR, nie byłby w stanie ani wskazać jego jako założyciela Berezilu, ani Ukrainy jako kraju pochodzenia tego teatru.

Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców było reprezentowane na wystawie w Paryżu w 1925 roku dzięki wsparciu Ministerstwa Handlu i Sportu. Serbskie czasopismo teatralne „Comoedia” śledziło uważnie tamtejsze poczynania jugosłowiańskich artystów. Branko Gavella, dyrektor Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu, wyjechał do stolicy Francji dwa tygodnie przed otwarciem, aby pomóc w organizacji tej części wystawy.

Serbski artysta Jovan Bijelić również wyjechał do Paryża wcześniej i przy pomocy malarza i grafika Dušana Jankovića przygotował jugosłowiańską wystawę: nieudany szkic architekta Mirosława Krejčika został zastąpiony projektem architekta Stjepana Hribara, na podstawie którego został zbudowany pawilon. Został on ozdobiony przez malarza i grafika z Zagrzebia, Tomislava Krizmana. Teatry z Zagrzebia i Belgradu reprezentowały makiety najatrakcyjniejszych dekoracji, kostiumów i masek ze spektakli wystawianych w Zagrzebiu, Ljublanie i Belgardzie, w większości z repertuaru krajowego.

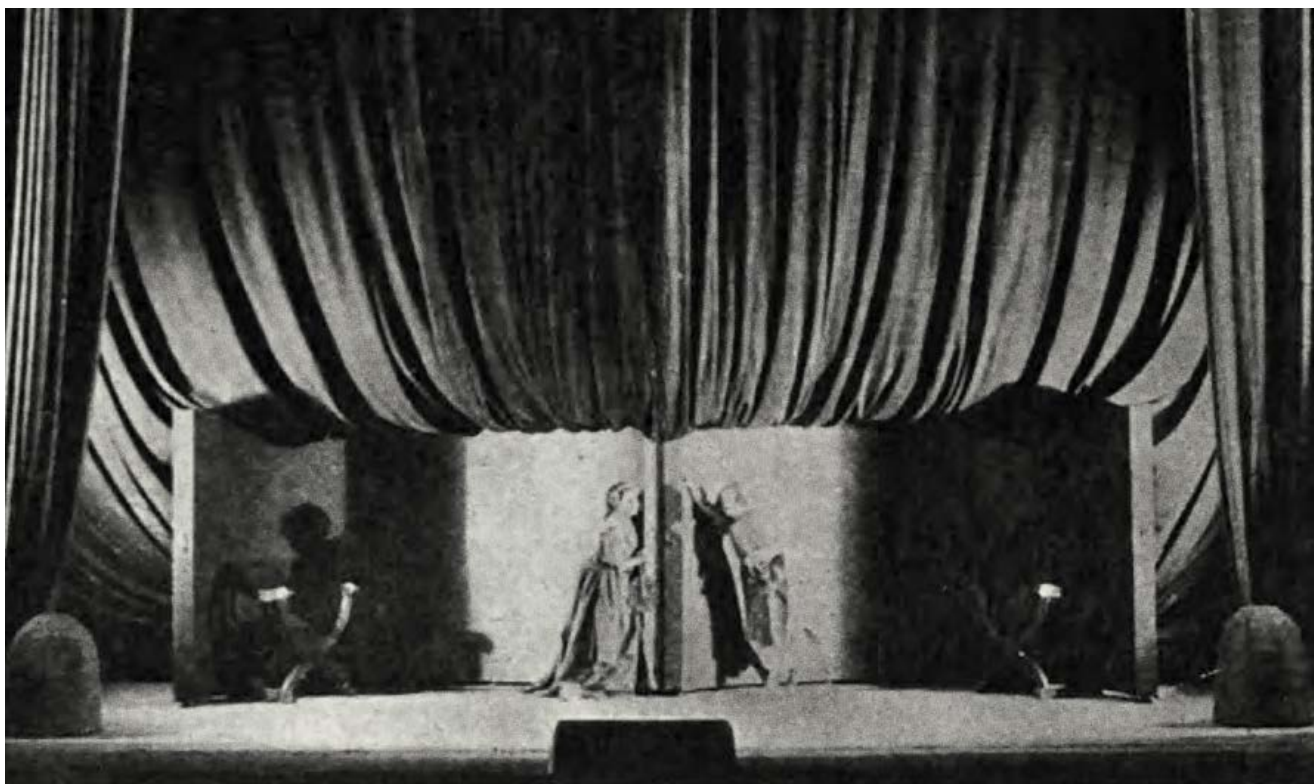
Bijelić, który był malarzem pełniącym od 1920 roku funkcję scenografa w Teatrze Narodowym w Belgardzie, odegrał decydującą rolę przy prezentacji w Paryżu osiągnięć teatralnych tej sceny. Teatr Narodowy był reprezentowany przez niego, Jankovića oraz rosyjskich emigrantów, którzy również w nim pracowali: Leonida Brailowskiego, Ananija Werbickiego, Władimira Zagrodnika i Władimira Żedrińskiego. Na paryskiej Wystawie Światowej Bijelić wystawił czternaście projektów scenografii. Tylko Ljubo Babić, scenograf z Zagrzebia, zaprezentował więcej prac. Bijelić był zaznajomiony z pracą projektantów z całej Europy i to dzięki niemu tradycyjne malowane panele dekoracyjne, które później dominowały na scenie Teatru Narodowego, powoli zaczęły ustępować miejsca nowoczesnym pomysłom Edwarda Gordona Craiga i Adolpha Appii.

Projekty scenograficzne docenianego na świecie Ljubo Babicia, stworzone dla spektakli reżyserowanych przez

Branko Gavellę, określały dramaturgię przestrzeni scenicznej poprzez łączenie kurtyn i elementów scenicznych. Jego projekt dla *Wieczoru Trzech Króli* Williama Shakespearę'a, wyreżyserowanego przez Gavellę, zdobył pierwszą nagrodę na wystawie w Paryżu. Oprócz niego, trzech artystów z Jugosławii otrzymało wyróżnienia: Bijelić otrzymał drugą nagrodę (Dyplom Honorowy), a czwarte nagrody przyznano Rado Kregarowi z Ljublanie i Maksimilijanowi Vance z Zagrzebia.

Pomimo wielkiego sukcesu jugosłowiańskich artystów na paryskiej wystawie, Radoje Marković pisał w gazecie „Vreme” („Czas”), że nie mógł nie zauważyć, „iż nie powinniśmy pokazywać sztuki rosyjskiej jako naszej” [Marković 1925, s. 4]. Marković nawiązuje tu do faktu, że Jovan Bijelić był w mniejszości w stosunku do rosyjskich artystów (emigrantów) reprezentujących Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Po Wystawie Światowej Ljubo Babić został zaproszony przez Friedericha Kieslera do zaprezentowania swoich prac scenograficznych na Międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku w 1926 roku.

Polska również przygotowywała się pieczołowicie do wystawy w Paryżu. Odpowiedzialny za specjalną sekcję teatralną był wybitny scenograf awangardowy Andrzej Pronaszko. Reprezentanci polskiej awangardy zdecydowali się jednak ostatecznie na bojkot wydarzenia. Mieczysław Szczuka, lider polskiej grupy konstruktywistycznej „Blok”, oskarżył pozostałych artystów o plagiat jego koncepcji i zaciekle atakował kuratorów pawilonu polskiego za ich konserwatyzm [Sosnowska 2012, s. 127].



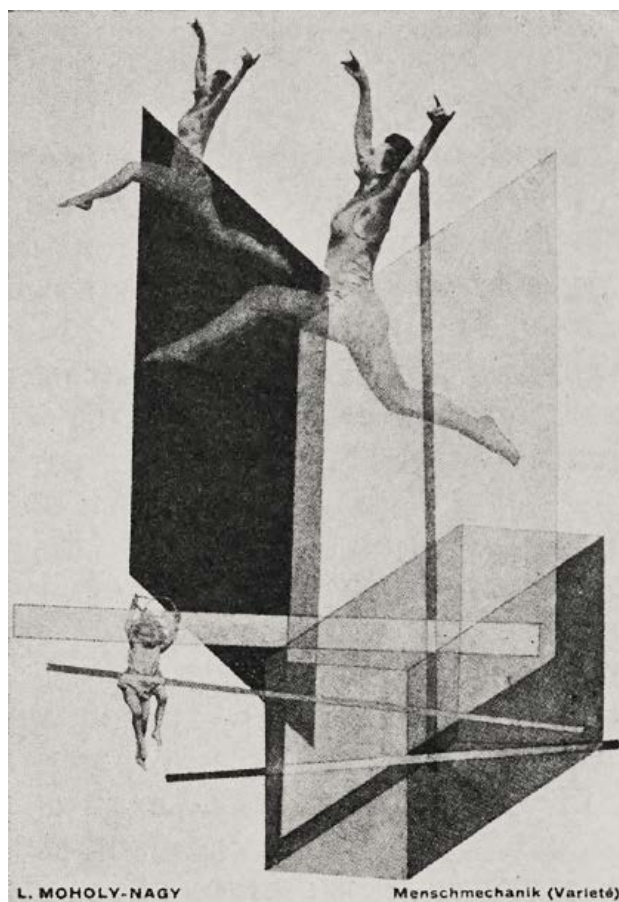
Nagrodzona na wystawie w Paryżu scenografia Ljubo Babicia do *Wieczoru Trzech Króli*, reż. Branko Gavalla, Chorwacki Teatr Narodowy w Zagrzebiu, prem. 12 listopada 1924. Źródło: „The Little Review”, vol. XI, 1926.

Wszystkie prace teatralne artystów awangardowych zostały wycofane z konkursu i zaprezentowano jedynie niektóre, bardziej tradycyjalistyczne projekty, głównie za pomocą fotografii ze spektakli. Projekty przygotowane, lecz niewysłane do Paryża, zostały przedstawione w numerze specjalnym magazynu awangardowego „Blok” [1925, s. 10]. Te szkice i makiety miały charakter bardziej architektoniczny niż malarski czy ornamentalny, opierając się na prostych figurach geometrycznych w ramach eksperymentów z „nową formą”. Wszystkie prace zostały opisane jako „teatr”, bez określania tytułów sztuk, na potrzeby których zostały przygotowane. Prace teatralne Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków oraz artystów „Bloku”, nieobecne na Wystawie Światowej, zostały po raz pierwszy pokazane za granicą w paryskiej Galerii Charpentier (1925); następnie na Międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku (1926).

### 1926. Nowy Jork Międzynarodowa Wystawa Teatralna

Między 27 lutego a 15 marca 1926 roku, dwa lata po słynnej międzynarodowej wystawie teatralnej w Wiedniu, Friedrich Kiesler zorganizował Międzynarodową Wystawę Teatralną w Nowym Jorku. Udało mu się zebrać wszystkie najważniejsze prace scenografii awangardowej z prawie dwudziestu krajów. Wspólnie z Jane Heap, redaktorką amerykańskiego magazynu awangardowego „The Little Review”, Kiesler otworzył w budynku Steinwaya wystawę, która miała ukazać, jak przyszłość teatru była i będzie zgłębiana w kontekście rozwoju technologicznego i wykorzystania maszyn przy organizacji przedstawień. Międzynarodowa Wystawa Teatralna w Nowym Jorku zajmowała o wiele większą przestrzeń niż jej wiedeńska poprzedniczka i obejmowała około 1500 dzieł, niemalże pięć razy więcej niż tamto wydarzenie. Wystawiono na niej prace Jānisa Muncisa z Łotwy, Ljubo Babicia z Chorwacji i Władymira Mellera z Ukrainy, laureatów ważnych nagród i medali na paryskiej Wystawie Światowej z 1925 roku. Świadczy to o wielkim wpływie, jaki te sukcesy wywarły na odbiór ich projektów przez światową awangardę.

To również na wystawie w Nowym Jorku w 1926 roku, oprócz artystów z Francji, Szwecji, Hiszpanii i Wielkiej Brytanii, po raz pierwszy okazję do prezentacji swoich eksperymentalnych projektów dla teatru otrzymało wielu awangardowych scenografów z Europy Środkowo-Wschodniej. Oprócz Muncisa, Babicia i Mellera w wydarzeniu wzięli udział także scenografowie z Jugosławii: Sergije Glumac; Węgier: Vilmos Huszár (reprezentujący Holandię), Moholy-Nagy, Farkas Molnár i László (Ladislav) Medgyes; Czechosłowacji: Josef Čapek, Bedřich Feuerstein, Vlastislav Hofman, Josef Wenig i Alexandr Vladimír Hrska; Łotwy: Ludolfs Liberts, a także zawrotna liczba polskich artystów teatralnych. Sekcja polska obejmowała prace i fotografie artystów, którzy nie byli członkami grup awangardowych:



László Moholy-Nagy, projekt dla Varieté na wystawie nowojorskiej 1926. Źródło: „The Little Review”, vol. XI, 1926.

Stanisława Śliwińskiego, Janusza Nawroczyńskiego, Wincentego Drabika i Stanisława Wyspiańskiego. Ich pracom towarzyszyła znaczna grupa artystów, którzy należeli do dawnej grupy konstruktywistycznej „Blok” lub byli z nią związani, takich jak Jan Gólus, Katarzyna Kobro, Karol Kryński, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Stanisław Zalewski oraz modernistyczny architekt Szymon Syrkus, który niedługo potem, w połowie 1926 roku, założył w Warszawie grupę Praesens. „Blok” nie był obecny na wystawach w Wiedniu w 1924 roku i w Paryżu w 1925 roku, ale był silnie reprezentowany na wystawie w Nowym Jorku. Szkice, które ugrupowanie tam wystawiło, zostały przygotowane na potrzeby paryskiej Wystawy Światowej, a ich część doczekała się reprodukcji w magazynie „Blok” (1925). Te projekty scenografii miały bardziej konstruktywistyczny charakter, tak jak i prace nadesłane przez Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków.

Katalog wystawy nowojorskiej zawierał syntetyczny esej autorstwa Edwarda Woronieckiego dotyczący ostatnich zmian w polskim teatrze, pod tytułem *Sztuka sceniczna w Polsce*. Chociaż tekst nie był całkowicie poświęcony teatrowi awangardowemu, podkreślał ważny wpływ futuryzmu i kubizmu na braci Pronaszków, oraz puryzmu na artystów „Bloku”.



Strony z „teatralnego” numeru „Blok” (1925, nr 10).

Bardzo oryginalna, „formistyczna” koncepcja scenografii została opracowana przez braci A. i Z. Pronaszków, silnie inspirujących się zasadami kubistów i futurystów [...]. Ugrupowanie „Blok” (podzielone na dwa odłamy) jest na tle polskich nurtów estetycznych skrajnie lewicowe. Jego doktryna w wielu miejscach przypomina tę francuskich purystów, pozbawioną teoretycznego ekskluzywizmu i mechanicznej sztywności. [...] Postrzegają oni swoje oprawy jako czysto architektoniczne – zestaw brył rozmieszczonych na kilku planach... [Woroniecki 1926, s. 111].

Należy podkreślić, że Woroniecki wiązał tendencje awangardowe w Polsce z zachodnimi ruchami awangardowymi i pomijał ich silne pokrewieństwo zarówno z rosyjskim, jak i międzynarodowym konstruktywizmem. Wspominał jednak o podziale ugrupowania „Blok”, który oznaczał w praktyce jego kompletny rozpad. Obecni na nowojorskiej wystawie członkowie „Blok” i osoby z nim związane wspólnie utworzyli modernistyczną grupę Præsens razem z Syrkusem, który w Nowym Jorku wystawił jedną ze swoich makiet teatralnych.

W 1926 roku, dzięki Friedrichowi Kieslerowi ukraińska awangarda teatralna wniosła istotny wkład do wystawy w Nowym Jorku w postaci nie tylko fotografii ze spektakli, ale także portretów, modeli i szkiców autorstwa Władyma Mellera i Anatola Petryckiego [Makaryk 2010]. Prezentowano również projekty kartonowe i fotografie z Teatru Berezil. Ukraińscy artyści zostali jednak przedstawieni jako część sekcji rosyjskiej. W tekście opublikowanym w katalogu Samuel Margolin podkreślał, iż „Władym Meller odniósł równie duży sukces w teatrze ukraińskim, gdzie we współpracy z reżyserem Łesiem Kurbasem stworzył nowe formy” [Margolin 1926, s. 19]. Obecność Teatru Berezil świadczyła o wysokim poziomie artystów ukraińskich w porównaniu ze scenografami ze Stanów Zjednoczonych, którzy nie byli obecni na wystawach w Wiedniu i Paryżu. Jak wspominała historyczka teatru, Irena R. Makaryk:

Przed pokazem w Nowym Jorku, jedynie garstka Amerykanów znała lub inspirowała się europejską awangardą

[...]. Dla Amerykanów był to obraz teatru przyszłości. Dla Berezilu był to obraz ich teatru w tamtej chwili [Makaryk 2010, s. 504].

Międzynarodowa Wystawa Teatralna w Nowym Jorku w 1926 roku była również ważna dla teatru węgierskiego. Jak donosił „Pesti Napló” („Dziennik Pesti”), „wśród biorących udział w wystawie nowych tytanów znaleźli się również Węgrzy: Vilmos Huszár (Vooberg, Holandia), László Medgyes, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár” [F. N. 1926, s. 14]. Jak wspomniano powyżej, malarz i scenograf Huszár wystawiał swoje prace w holenderskiej części wystawy, ponieważ był jednym z założycieli czasopisma i ruchu De Stijl. Jego eksperymenty teatralne w latach 1917–1921 odcisnęły swoje piętno nawet na późniejszych próbach Oskara Schlemmera w Bauhausie. Na nowojorskiej wystawie w 1926 roku Huszár zaprezentował swoje marionetki i figury taneczne. László Medgyes, malarz i scenograf mieszkający w Paryżu i Budapeszcie, przyciągał uwagę swoimi paryskimi projektami teatralnymi, w których, jak donosiła współczesna relacja, „stosował częściowo malowane, częściowo plastikowe scenografie”, aby „zrealizować nową architektoniczną, postępową koncepcję teatru, wyprowadzoną z tradycji starożytnej Grecji i renesansu” [Valdemár 1926, s. 172]. W Nowym Jorku słynny teoretyk wizualny, scenograf i fotograf Moholy-Nagy zaprezentował zdjęcia i plany swoich pomysłów dla Variété i szkiców dla Partiture, opublikowanych wcześniej w książce *Die Bühne im Bauhaus (Teatr Bauhausu)* w 1925 roku [Schlemmer i in., 1925, s. 44–46, 63–66]. Architekt i scenograf Farkas Molnár przedstawił teatr-utopię: swoje plany U-Teatru, które pojawiły się również w *Die Bühne im Bauhaus* w 1925 roku, a wcześniej, w 1924, w specjalnym numerze teatralno-muzycznym czasopisma „MA”. W tych planach, jak zauważył György Várkonyi,

Molnár otacza formą w kształcie litery U podzielone sceny, składające się z trzech części i jednej, za pomocą których zamierzał stworzyć techniczny aparat umożliwiający

wyzwolenie teatru (od negacji sceny „publicznej”, oparte na kłamstwie) [Várkonyi 2019, s. 679].

W niemieckiej części nowojorskiego pokazu architekt, scenograf i członek Bauhausu Marcel Bauer zaprezentował swoje Abbildungen, oparte na wcześniejszych planach ABC-Hippodrom, także opublikowanych w *Die Bühne im Bauhaus* [Schlemmer i in. 1925, s. 66–8]. Choć, jak widać, nawet w niewęgierskich częściach wystawy nie zabrakło węgierskich uczestników, reporter z „Világ” („Świat”) i tak odnotował, że „każde państwo uczestniczy w wystawie, pokazując znaczące i interesujące materiały, brakuje tylko Węgier” [„Világ” 1926, s. 13]. Wydaje się, że autor albo nie znał tych węgierskich artystów awangardowych, albo, co gorsza, nie uważał ich za Węgrów. Niemniej jednak jego opinia doskonale obrazuje brak obecności tych i innych artystów awangardowych w węgierskiej świadomości.

Kwestia klasyfikacji narodowej niektórych artystów awangardowych na wydarzeniu w Nowym Jorku w 1926 roku była również problematyczna w przypadku rosyjsko-łotewskiej projektantki Very Idelson, która reprezentowała Niemcy. Zaprezentowała swoje projekty scenografii i kostiumów do futurystycznej sztuki Ruggero

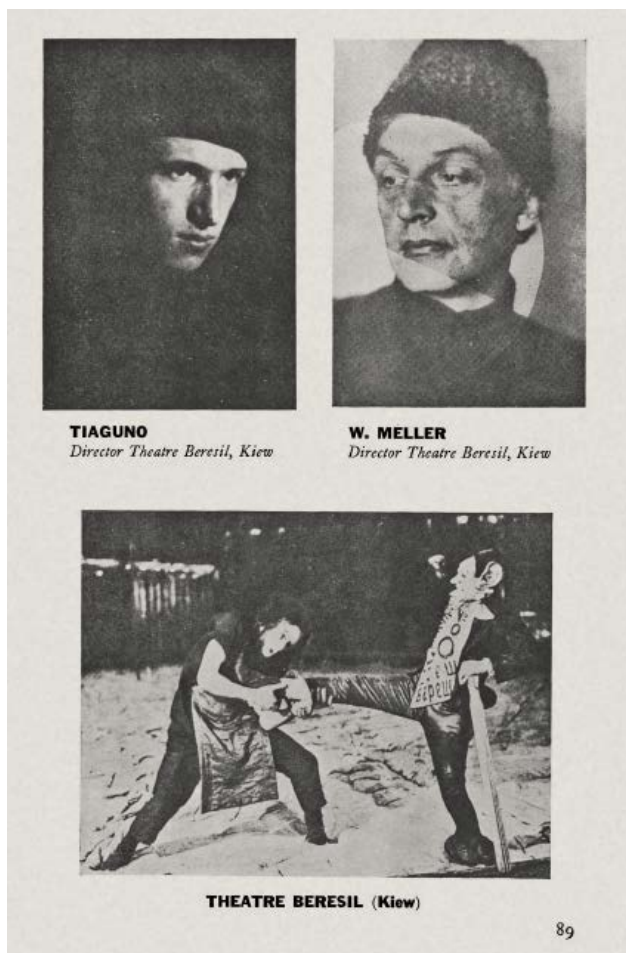
Vasarięgo *Langoscia delle macchine* (Udręka maszyn). Doczekały się one później reprodukcji w katalogu kolejnej międzynarodowej wystawy zorganizowanej przez Jane Heap, a mianowicie nowojorskiej Wystawy Epoki Maszyn (16–28 maja 1927). Była na niej również obecna nowo powstała polska grupa modernistyczna Praesens, choć nie wystawiała tam żadnej ze swoich makiet scenograficznych.

### 1927. Magdeburg Niemiecka Wystawa Teatralna

Między 14 maja a 3 października 1927 roku w Magdeburgu odbywała się Die Deutsche Theater-Ausstellung (Niemiecka Wystawa Teatralna). Była ona skupiona na historycznym rozwoju teatru niemieckiego, a także na jego współczesnej sytuacji w szerszej skali. Niewielkie sekcje zostały poświęcone Aleksandrowi Tairowowi, a także tańcowi, lalkarstwu i szkołom. Wydarzenie prezentowało artystów związanych z kulturą niemiecką. Dotyczyło to m.in. modelu scenografii dla ćwierćtonowej opery *Rotes Spiel* (Czerwona sztuka) zaprojektowanej i skomponowanej przez Miroslava Ponca, członka Devětsilu i byłego działacza Der Sturm [Paclt 1990, s. 63–71, 92]. Na wystawie znalazły się również fotografie i obrazy ze spektakli jednej z najważniejszych przedstawicielek tańca nowoczesnego i ekspresjonistycznego w Czechosłowacji, Jarmili Kröschlovej [Frejka, 1927, s. 3]. Studiowała ona pod kierunkiem Émile’a Jacquesa-Dalcroze’a i nauczyła w szkole w Hellerau. Choć powróciła do Pragi w 1924 roku, jej związki z Niemcami uzasadniały jej obecność na wystawie. W Magdeburgu zaprezentowano także dzieła École Medgyes pour la Technique du Théâtre (Szkoły Techniki Teatralnej Medgyesa), prowadzonej przez mieszkającego w Paryżu artystę węgierskiego pochodzenia, Ladislasa Medgyesa [Chaloupka 1927, s. 53].

Pomimo swojego głównie niemieckiego charakteru, wydarzenie stało się okazją do spotkań i wymiany informacji na temat aktualnego stanu teatru w całej Europie. Jako miejsce spotkań było ona również okazją do poznania różnych sposobów ustosunkowania się awangardowych twórców teatralnych z nowo powstałych krajów Europy Środkowo-Wschodniej do teatru niemieckiego. Niemniej jednak wystawa stworzyła również znaczącą przestrzeń dla awangardy i eksperymentów w teatrze współczesnym, wyróżniając propozycje innowacyjnych projektów przestrzeni teatralnej i zapewniając platformę twórcom, w szczególności dla teatru Bauhausu. W Magdeburgu wystawiali jedni z najwybitniejszych jego artystów, m.in. Węgier Andor Weininger. Tu rozwijał on swoje wcześniejsze pomysły, znane z wiedeńskiej wystawy z 1924 roku, w tym *Kugeltheater* (Teatr Kulisty). W jego projekcie, jak odnotował György Várkonyi:

Scena nie jest już zamkniętą przestrzenią, ale ruchomym instrumentem, rządzącym całą konstrukcją przestrzenną widzianą z każdego punktu i umieszczoną w centrum



Jedna z kilku ilustrowanych stron poświęconych Berezilowi w „The Little Review”, vol. II, 1926.

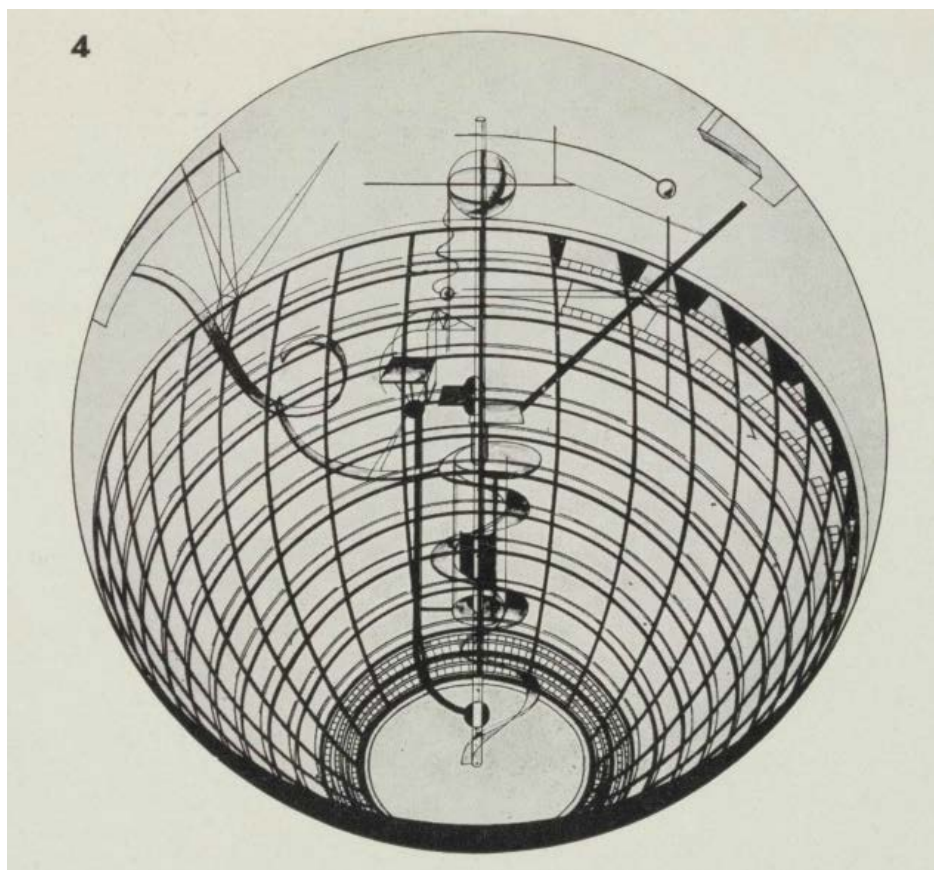
szerokiej na 50 metrów kulistej formy, która mogłaby pomieścić 5000 widzów wokół wewnętrznej powierzchni konstrukcji przypominającej glob. W ten sposób widzowie całkowicie otaczają ruchomą scenę, osiągając pełnię percepcji teatralnej [Várkonyi 2019, s. 680].

W tym samym czasie pojawił się inny teatr-utopia. Moholy-Nagy zaproponował projekt teatru w kształcie wieży zawierającej wewnątrz ruchome mechanizmy. Niestety, żadna z tych koncepcji nie doczekała się realizacji. Wystawa w Magdeburgu skłoniła Moholy-Nagiego i Oskara Schlemmiera do poświęcenia teatrowi awangardowemu specjalnego wydania magazynu „Bauhaus” (1927, nr 3), w którym znalazł się projekt *Kugeltheater* Weiningerera, a także tekst Moholy-Nagy’ego odnoszący się do pytania o to, w jaki sposób można by zrealizować teatr totalny.

Do Magdeburga zaproszono także znanych na całym świecie artystów zagranicznych (np. francuskiego reżysera teatralnego Firmina Gémiera). Wśród licznych odwiedzających wystawę znalazło się również kilku litewskich studentów, reżyserów teatralnych, oraz pisarz Bałys Sruoga, który po powrocie do kraju skomentował to wydarzenie w prasie litewskiej. Jego zdaniem organizatorzy starali się pokazać więcej niż tylko niemiecką sztukę teatralną, ponieważ obok reprezentantów z Łotwy i Estonii (oba kraje bałtyckie pozostawały pod silnym

wpływem historycznej obecności niemieckiej na ich terenie) zaproszono również gości z Rosji (reprezentowanej przez twórczość Aleksandra Tairowa) [Sruoga 2005, s. 310]. Wystawa miała więc na celu ocenę i zdefiniowanie aktualnego stanu i najważniejszych kierunków w teatrze światowym. Według Sruogi, który studiował teatr na Uniwersytecie Ludwika i Maksymiliana w Monachium pod kierunkiem Arthura Kutschera, diagnoza była jasna: teatr pozbył się malarstwa i naturalizmu – większość makiet i szkiców przedstawiała wielowymiarowe, barwne i różnorodnie oświetlone płaszczyzny, i to właśnie one tworzyły i definiowały przestrzeń sceniczną [s. 311]. Autor zwrócił też uwagę na ogromny dystans intelektualny i twórczy między teatrami Niemiec i Rosji a teatrem litewskim. Ubolewał, że podczas gdy sceny te zmierzały zdecydowanie w kierunku estetycznie ambitnych i abstrakcyjnych przedstawień, teatr litewski pozostawał w zaścianku naiwnego naturalizmu [s. 318].

Z drugiej strony wydarzenie było krytykowane przez twórców awangardowych za zbyt muzealny i chaotyczny charakter. Czeski reżyser Jiří Frejka odwiedził Magdeburg podczas swojej podróży studyjnej do Niemiec wiosną 1927 roku. W swoich doniesieniach Frejka zauważał, że wystawa prezentowała nie to, czym jest teatr, ale to, co można w nim zobaczyć, a tym samym nadmiernie podkreślała wizualny aspekt tworzenia teatru. Zwracał też uwagę na brak zarówno wyraźnego punktu skupienia, jak



Teatr Kulisty (*Kugeltheater*) Andora Weiningerera, „Bauhaus” 1927, nr 3.



Tereny wystawy w Magdeburgu, zdjęcie lotnicze.  
Źródło: Leibniz-Institut für Länderkunde

i wpływu nowej sytuacji artystycznej [Frejka 1927]. Z tradycyjnych projektów wyróżniała się dla niego jedynie twórczość Tairowa (choć reprezentowana przez starsze dzieła), a także eksperymenty teatru Bauhausu, który Frejka odwiedził wkrótce po wizycie w Magdeburgu.

Na Niemieckiej Wystawie Teatralnej pojawił się również ukraiński reżyser teatralny Łeś Kurbas, który nawiązał w jej trakcie kontakt z postaciami ze świata teatru niemieckiego. Rok później na Internationale Presse-Ausstellung w Kolonii otwarto salę ukraińską w pawilonie radzieckim, zaprojektowaną w stylu konstruktywistycznym przez El Lissitzky'ego. Należy podkreślić, że ukraińska ekspozycja została zaprojektowana w duchu awangardowym przez Wadyma Mellera i Wasyla Jermiłowa. Jermiłow wyprodukował dwadzieścia albumów zatytułowanych *Ukraina*, łączących zdjęcia z wycinankami z gazet. Albumy zawierały informacje o różnych gałęziach przemysłu, sztuce i życiu kulturalnym, przy czym niektóre z głównych sekcji poświęcone były czołowym teatrom ukraińskim, takim jak Teatr Berezil, Teatr im. Iwana Franki i Państwowy Teatr Dramatyczny w Odessie. Później, w lutym 1933 roku, zaprezentowane zostały w Niemczech szkice kostiumów teatralnych Anatola Petryckiego w ramach berlińskiej wystawy grafiki ukraińskiej.

## 1929.

### Wystawa Światowa w Barcelonie

Wystawa Światowa w Barcelonie odbywała się między majem 1929 a styczniem 1930 roku. Około dwudziestu krajów europejskich wysłało na nią swoich oficjalnych przedstawicieli; Europę Środkowo-Wschodnią reprezentowały Węgry, Jugosławia i Rumunia. W rumuńskim pawilonie znajdowała się niewielka, ale znacząca sekcja teatralna, zorganizowana przez dramaturga i urzędnika państwowego Iona Marina Sadoveanu. Składały się na nią dwie ekspozycje: pierwsza prezentowała ludowe tradycje performatywne ilustrowane lalkami w kostiumach projektantki Eleny Barlo, druga zaś skupiała się na współczesnych projektach teatralnych, obejmując

trójwymiarowe modele i akwarelowe projekty do trzech przedstawień: *Mistrza Manole*, *Hamleta* i *Don Kichota*, wszystkie autorstwa eksperymentalnego scenografa Wiktor Fiodorowa [„La Roumanie” 1929, s. 26].

Premiera *Mistrza Manole* w reżyserii Soare Z. Soare odbyła się w kwietniu 1929 roku w Teatrze Narodowym w Bukareszcie. Sztuka Luciana Błagi z 1927 roku oparta była na jednym z mitów założycielskich kultury rumuńskiej i szybko stała się symbolem poszukiwania narodowej wrażliwości we współczesnym teatrze. Doskonale pasowała więc do pawilonu rumuńskiego w Barcelonie, stworzonego przez architekta Duiliu Marca w stylu architektury neorumuńskiej. Scenografia Fiodorowa była w tym kontekście nieco zaskakująca, stroniąc od jakiegokolwiek formy folklorystycznej dekoracji i sięgając po skrajną wręcz stylizację. Dekoracja składała się w całości z geometrycznych klocków układanych dla każdej sceny w odmienny sposób. Aktorzy mogli wchodzić z nią w interakcję w sposób przypominający inscenizacje konstruktywistyczne. Barcelońska makieta *Mistrza Manole* podkreślała dramatyczny potencjał projektu, pokazując klocki ułożone na niebezpieczną wysokość, wyraźnie zarysowane na jasno oświetlonym, jednolitym tle. Spomiędzy chwiejnych elementów wyłaniało się rachietyczne, antropomorficzne drzewo, które nawiązywało do sylwetki bohatera sztuki stojącego w centrum kompozycji. „Niezwykle architektoniczne” elementy, jak określił je rumuński recenzent [Arțăreanu 1929, s. 3], pokazywały zastosowanie awangardowej scenografii w poszukiwaniach narodowego wyrazu teatralnego.

*Hamlet*, którego premiera odbyła się w kwietniu 1929 roku w Teatrze Narodowym w Bukareszcie, był również owocem współpracy Soare i Fiodorowa oraz swego rodzaju prekursorem *Mistrza Manole*. O ile sam spektakl nie stronił od elżbietańskiego przepychu w kostiumach i dekoracjach, o tyle makieta wystawiona w Barcelonie przedstawiała jedną ze scen przy pomocy surowego, geometrycznego wzoru. Wybór ten zdradzał świadomy wysiłek Sadoveanu, odpowiedzialnego za sekcję teatralną (a być może także Fiodorowa), mający na celu pokazanie obeznania rumuńskiej scenografii teatralnej z językiem awangardy. Model dla *Hamleta* przedstawiał tło cmentarza w V akcie poprzez grę prostych pionowych i poziomych powierzchni sugerujących kształt krzyża, który stanowił uderzającą ramę dla dwóch postaci (prawdopodobnie Hamleta i Horacego) wchodzących na środek sceny.

Zarówno *Hamlet*, jak i *Mistrz Manole* były wystawiane w Teatrze Narodowym w Bukareszcie w sezonie 1928/29 w ramach próby stworzenia tak zwanego „repertuaru stałego” [Massoff 1976, s. 206], który zawierałby klasyczne sztuki, po które można by wielokrotnie sięgać. Wydaje się natomiast, że *Don Kichot* nie został wystawiony w tamtym czasie. Możliwe, że projekt Fiodorowa dla tej sztuki nie był oparty na rzeczywistej inscenizacji, ale został specjalnie stworzony na wystawę w Barcelonie jako sposób na włączenie dziedzictwa literackiego

państwa-gospodarza. Wyjaśniałoby to również, dlaczego makieta do *Don Kichota* jest najbardziej eksperymentalną z całej trójki. Przedstawia spotkanie Don Kichota z wiatrakami na wzór futurystycznego obrazu: każdy element na scenie staje się częścią pozornie poruszającego się wiru powstałego z obracających się żagli młyna. Ten dynamiczny efekt został osiągnięty poprzez kolistą kompozycję, w której wszystkie elementy scenograficzne zostały skierowane w stronę centrum, odzwierciedlając ruch żagli, podczas gdy postacie Don Kichota i jego konia próbują oprzeć się tej sile odśrodkowej. Z niemal suprematystycznym rozmachem unoszące się w powietrzu trójkątne kształty krążą nad krawędzią proscenium. Zdjęcie tej makiety zostało wybrane do publikacji w oficjalnym czasopiśmie wystawowym jako przykład „wyrafinowanej estetyki” i ekstremalnej stylizacji scenografii rumuńskiej (Madryt, 1929).

Ogólnie rzecz biorąc, projekty Fiodorowa sprawiły, że rumuńska scenografia wydawała się bardziej eksperymentalna, niż w rzeczywistości była, przynajmniej oficjalnie. W pawilonie rumuńskim w Barcelonie projekty te musiały wyróżniać się na tle bogato zdobionej sztuki ludowej i dekoracyjnej. Choć obecność rumuńskiego teatru awangardowego na różnych imprezach zagranicznych była na przestrzeni lat rzadkością, osoby zaangażowane w przygotowanie barcelońskiego pawilonu pojawiały się od czasu do czasu na kongresach Société Universelle du Théâtre (Towarzystwa Teatru Powszechnego) Firmina Gémiera. Soare Z. Soare uczestniczył w niektórych z tych wydarzeń [Alterescu i in. 1973, s. 112], a w 1934 roku Ion Marin Sadoveanu opublikował dwa

artykuły na temat rumuńskiej sztuki performatywnej w pierwszym i jedynym numerze czasopisma Universal Theatre Society [Sadoveanu 1934a, 1934b].

1930

#### Moskwa. Olimpiada Teatralna

Konkurs ten został zorganizowany w ramach XVI Zjazdu Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, w celu zaprezentowania najlepszych teatrów republik sowieckich. Ukraiński artysta teatralny Łeś Kurbas odmówił udziału, odrzucając prowincjonalizację swojego teatru i potępiając oparcie hierarchii jakości kultury na geografii, zamiast na wartości artystycznej [Fowler 2017, s. 147]. Gruziński Teatr im. Szoty Rustawelego odwiedził Moskwę, aby uczestniczyć w wydarzeniu, „Moskwa była zadziwiona zupełnie nowymi elementami artystycznymi” – pisał dramaturg i krytyk Anatolij Łunaczarski z Rady Naukowej Centralnego Komitetu Wykonawczego Związku Radzieckiego. Zagraniczni goście również byli zachwyceni i chętnie pisali o gruzińskim teatrze, szczególnie o spektaklu *Lamara* w reżyserii Sandro Achmetelego (scenografia: Irakli Gamrekeli), który zdobył główną nagrodę Olimpiady. „Zagraniczna widownia powinna zobaczyć ten teatr. Powinniśmy badać specyfikę tworzenia teatru gruzińskiego,” pisała amerykańska dziennikarka Anna Louise Strong. „Nie wyobrażałem sobie, że możliwe jest połączenie ludowych rytmów, muzyki i ruchu w sposób, w jaki zrobił to Achmeteli,” dodawał dyrektor Teatru Narodowego w Oslo Hans Jacob Nielsen. „Dziękuję za ten żywy, piękny spektakl. Nigdy nie widziałem czegoś



*Lamara*, reż. Sandro Achmeteli, Teatr im. Szoty Rustawelego, Tbilisi, 1930.  
Źródło: Shota Rustaveli Theatre Museum Collection



podobnego” – komentował norweski dramaturg Herald Grieg [cyt. za: Gogoberidze 2015, s. 198]. Achmeteli został później zaproszony ze swoim teatrem za granicę, jednak ze względu na sytuację polityczną w Związku Radzieckim do wyjazdu nigdy nie doszło. Siedem lat później, Ławrientij Beria, który był wówczas pierwszym sekretarzem partii bolszewickiej w Gruzji, meldował Kremlowi, że w Teatrze im. Rustaweliego wytworzyła się „sytuacja antysowiecka”, a występy Achmetelega nie wpisują się w ramy ustanowione na bazie ideologii komunistycznej. Reżyser został aresztowany i stracony.

### 1933. Moskwa Międzynarodowa Olimpiada Teatrów Rewolucyjnych

W maju 1933 roku młody dziennikarz, poeta i student prawa Jiří Taufer wyjechał nielegalnie do ZSRR, aby odwiedzić pierwszą (i ostatnią) Międzynarodową Olimpiadę Teatrów Rewolucyjnych w ramach delegacji Svazu delnických divadelních ochotníků československých (Związku Robotniczych Teatrów Amatorskich Czechosłowacji, DDOČ). Nie posiadając odpowiedniego paszportu, podróżował drogą okrężną przez Berlin i Hamburg, by następnie dotrzeć do Leningradu statkiem. Oprócz wizyt w teatrze, celem Taufera było przywiezienie materiałów od swojego kolegi z Brna, działacza komunistycznego Bedřicha Václavka, które miały zostać opublikowane w języku rosyjskim. Oficjalna delegacja czeska obejmowała awangardowych kompozytorów Aloisa Háby'ego i Erwina Schulhoffa, a także Mirę Holzbachovą, której utwór *Hlasy nad tajgou* (Głosy nad tajgą) został wybrany w krajowym konkursie DDOČ na reprezentanta Czechosłowacji na Olimpiadzie [Taufer 1962, s. 38].

Olimpiada, zorganizowana przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Teatrów Rewolucyjnych (MORT), była kamieniem milowym w działalności organizacyjnej lewicowych twórców teatralnych. Większość przybyłych grup pochodziła z Europy Zachodniej (Wielkiej Brytanii, Francji, Norwegii, Danii, Hiszpanii, Belgii i Szwajcarii), w towarzystwie przedstawicieli USA, Mongolii, Japonii [Nosič 1933] oraz Czechosłowacji, a także oczywiście kompanii teatralnych ze Związku Radzieckiego. Kosztowna i podejmowana wielokrotnie w trudnych warunkach i w obliczu politycznych represji podróż, podkreślała wyższą i korzystniejszą pozycję krajowych teatrów i organizatorów w porównaniu z zagranicznymi gośćmi [Mally 2003, s. 336–337]. W przeciwieństwie do późniejszego Festiwalu Teatralnego w Moskwie (czerwiec 1933), który miał na celu przyciągnięcie i zaimponowanie sympatykom z szerokiego kręgu kultury teatralnej, Olimpiada miała bardziej wyraźną misję polityczną i estetyczną oraz atmosferę pracy [Nosič 1933].

MORT była częścią Międzynarodówki Komunistycznej, a jej ogólnym celem było zjednoczenie lewicowego teatru na całym świecie i powiązanie go z taktyką polityczną Kominternu. Przedstawiciele Czechosłowacji uczestniczyli wcześniej w konwencji założycielskiej



Okładka biuletynu MORT „Internacionalnyj Tieatr” 1933, nr 4. Wewnątrz kronika międzynarodowa, promocja Olimpiady Teatralnej i obszerny, pozytywny tekst o Teatrze Berezil, nad którym właśnie zbierały się czarne chmury.

Źródło: sptl.spb.ru

stowarzyszenia w czerwcu 1930 roku [Mally 2003, s. 327]. Organizacja początkowo była związana z programem RAPP (Stowarzyszenia Pisarzy Proletariackich) oraz Proletkultu i promowała metody agitpropu. Porzuciła je po rozwiązaniu przez Komitet Centralny Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego wszystkich organizacji kulturalnych w kwietniu 1932 roku. Według Lynn Mally „organizacja zaczęła ostrzegać swoje zagraniczne oddziały, że metody agitacji były zbyt uproszczone, aby zadowolić proletariacką publiczność i zbyt stroniczne, aby zdobyć nowych zwolenników dla sprawy komunistycznej” [s. 324].

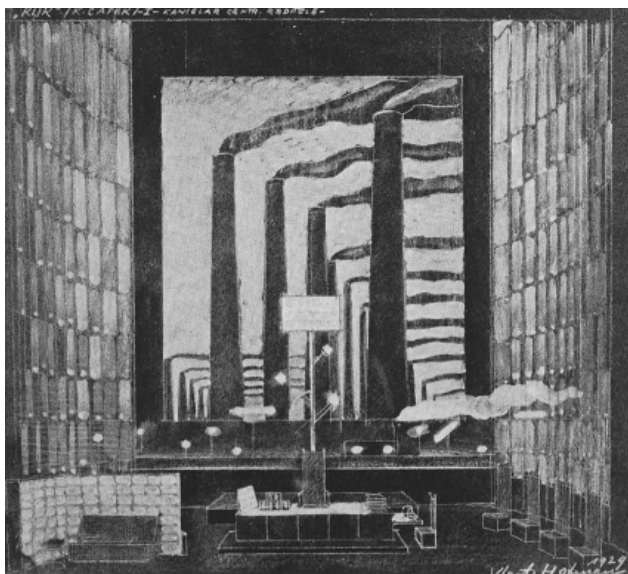
Po zmianie rosyjskiej polityki kulturalnej i centralizacji organizacji kulturalnych pod przewodnictwem partii komunistycznej, MORT stała się również organizacją bez wyraźnego nacisku na kulturę robotniczą, zmieniając się w organizację-otoczkę dla wszystkich teatrów lewicowych [s. 330]. Mally upatruje przyczyn tej zmiany w kontekście ogłoszenia na Kongresie Pisarzy Radzieckich w 1934 roku oficjalnej doktryny socrealizmu i przygotowań do wdrożenia taktyki Frontu Ludowego, ustanowionej przez Komintern rok później [s. 338]. Olimpiada Teatralna

odbywała się więc w momencie przejścia od agitpropu do „kształtujących się standardów socrealistycznej pracy teatralnej” [s. 337].

Chociaż MORT zależała od sowieckiej polityki kulturalnej i jej przemian, Olimpiada ujawniła dynamiczne i zróżnicowane stanowiska w ramach międzynarodowej robotniczej kultury teatralnej. Program obejmował różne formy: agitprop, inscenizację *Potęgi ciemnoty* Lwa Tołstoja, sztukę ludową, tańce i pantomimy, rewie, recytacje oraz żywe gazety [Nosič 1933, s. 98]. Jednak uczestnicy intensywnie dyskutowali nie tylko o ograniczeniach agitpropu w ogóle, ale również o szczególnym przypadku prezentacji tanecznej kompanii Hansa Weidta *Die Roten Tänzer* (Czerwony tancerz). Według prasy, jej występ stawiał pytania dotyczące formy teatru rewolucyjnego jednak pozostawiał je bez odpowiedzi. Weidt był krytykowany za „artyzm” [s. 98] oraz za niewystarczającą „wojowniczość” [Toepfer 1997, s. 247].

### 1934. Nowy Jork Międzynarodowa Wystawa Sztuki Teatralnej

Między 16 stycznia a 25 lutego 1934 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA) odbywała się Międzynarodowa Wystawa Sztuki Teatralnej, którą przygotował Lee Simonson, jeden z dyrektorów i scenografów Theatre Guild. Podobnie jak Niemiecka Wystawa Teatralna w Magdeburgu, wystawa obejmowała również eksponaty z historii teatru, od epoki renesansu po pionierów nowoczesnej sztuki teatralnej: Jerzego II (księcia Saksonii-Meiningen), Appię i Craiga, a także współczesne prace teatralne z USA i krajów europejskich. Prezentowano projekty z Austrii, Czechosłowacji, Danii, Anglii, Finlandii, Francji, Niemiec, Włoch, Łotwy, Związku



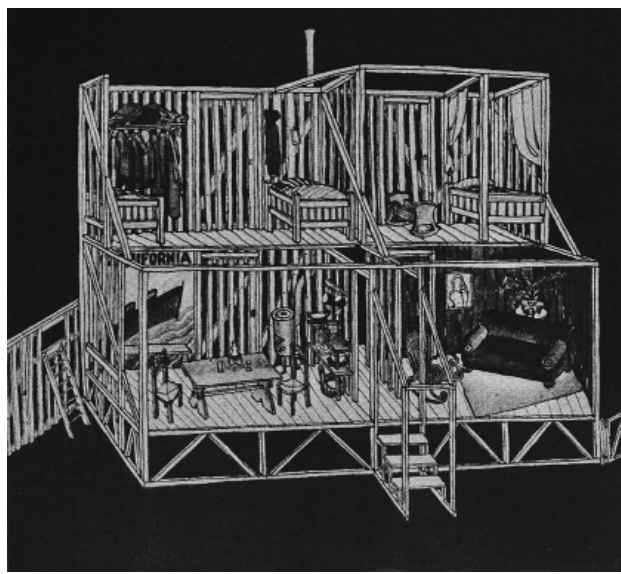
Vlastislav Hofman, projekt scenografii do sztuki Karela Čapka *R.U.R.*, reż. Josef Kodíček, Městské divadlo na Královských Vinohradech w Pradze, 1929. Ilustracja z katalogu wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 1934.

Radzieckiego, Szwecji, Szwajcarii, USA i Węgier. Poza tradycyjną scenografią zobaczyć można było również konstruktywistyczne koncepcje sceniczne. Jak zaznaczał w katalogu Oliver M. Saylor:

Przez pewien czas, w okresie obowiązkowej propagandy w rosyjskim teatrze (mniej więcej od 1925 do 1932 roku) pewni prorocy przewidywali wyparcie wszystkich innych teorii teatru przez konstruktywizm, ponieważ ta śmiała, bezpośrednia i dynamiczna forma wyrazu dramatycznego wydawała się najlepiej dostosowana do wykorzystywania teatru jako forum politycznego [Saylor 1934, s. 35].

Jednak w przeciwieństwie do wystawy z 1926 roku, ten pokaz nie uwzględniał ukraińskich scenografów i Teatru Berezil, który z końcem 1933 roku został zamknięty, a jego dyrektor Łeś Kurbas – aresztowany przez NKWD.

W wydarzeniu wzięły udział między innymi projekty z Czechosłowacji autorstwa Antonína Heythuma i Vlastislava Hofmana (szczególnie te pochodzące z praskiego Teatru Narodowego), oraz ich wspólne prace z reżyserami modernistycznymi: Karelem Dostalem i Karelem Hugo Hilarem. Teatr łotewski reprezentowany był przez Jānisa Muncisa i jego projekty dla Teatru Narodowego w Rydze. Obecne były znamienite scenografie twórców gruzińskich, którzy reprezentowali na wystawie Związek Radziecki: Irakli Gamrekele i Petre Otskheli pokazali swoje rysunki wypożyczone przez Muzeum Teatru im. Szoty Rustaweliego w Tbilisi. Sekcja węgierska wystawiała projekty malarza i scenografa Zoltána Fülöpa, László Medgyesa oraz scenografa Gusztáva Oláha. Chociaż Fülöp opracował w 1931 roku scenografię trzyaktowego, syntetycznego, awangardowego dramatu chóralnego Ödöna Palasovszkyego *Ayruš leányja* (Córka



Antonín Heythum, projekt scenografii do *Pożądania w cieniu więzów* Eugene’a O’Neilla, reż. Karel Dostał, Národní Divadlo w Pradze, 1925. Ilustracja z katalogu wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 1934.

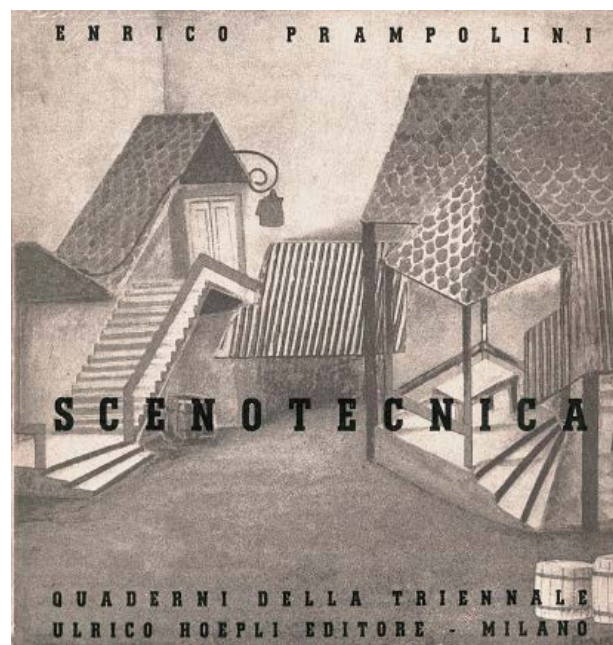
Ayruś) z tancerzami i choreografią zespołową, to na wystawie w Nowym Jorku zaprezentował projekt do popularnej sztuki Rózsi Meller *Irja hadnagy* (Porucznik Irja), „prezentującej rozwijaną książkę obrazkową, której strony były «przewracane» przez aktorów w trakcie przedstawienia” [István 2005, s. 1021]. Medgyes wziął udział w sekcji francuskiej ze swoimi projektami dla produkcji paryskich i budapesztańskich, a Oláh, jako główny scenograf Opery Narodowej w Budapeszcie, przedstawił jedną z prac na potrzeby jej repertuaru. W wyniku tego, choć Węgrzy byli obecni na wystawie, nie uznano ich za część awangardy – ich projekty pochodziły ze scen głównego nurtu i teatrów popularnych.

### 1936. Mediolan

#### VI Triennale „Ciągłość–Nowoczesność”

W dniach 31 maja–1 listopada 1936 roku w Mediolanie odbyło się VI Triennale pod hasłem „Ciągłość–Nowoczesność”. Samo będące częścią największej wystawy wzornictwa zorganizowanej w faszystowskich Włoszech, obejmowało ono sekcję teatralną, której celem było zaprezentowanie przeglądu projektów scenografii reprezentujących światowy teatr awangardowy. Głównym organizatorem wystawy był włoski futurysta Enrico Prampolini, który otrzymał wskazówki dotyczące udziału zagranicznych artystów od awangardowych osobistości, z którymi spotkał się w latach dwudziestych i trzydziestych, a także od kilku ekspertów, takich jak dyrektor Szkoły Rzemiosła Artystycznego (Kunstgewerbeschule) w Zurychu, Alfred Altherr, czy też prominentni przedstawiciele niemieckiej kultury teatralnej i członkowie NSDAP, Benno von Arent i Carl Niessen [Prampolini 1940, s. 7]. Podczas przygotowywania pokazu Prampolini skontaktował się z przebywającym w Paryżu polskim awangardowym pisarzem Janem Brzękowskim, który zaproponował rozważenie prezentacji na Triennale prac polskich artystów: Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, a także Karola Frycza, Stanisława Śliwińskiego, Wincentego Drabika i Władysława Daszewskiego. Co ciekawe, poza Pronaszką i Syrkusem artyści wybrani przez Brzękowskiego nie należeli do żadnej z polskich grup awangardowych.

Jednak z tej listy scenografów tylko Pronaszko wziął udział w wystawie w Mediolanie jako reprezentant Polski. Zaproszenie przyszło zbyt późno, aby mógł przesłać makiety swoich najbardziej znanych i radykalnych projektów: Teatru Symultanicznego i Teatru Ruchomego. Na Triennale zaprezentował więc jedynie wybrane fotografie swoich lwowskich scenografii. Była to oprawa spektakli takich jak *Jeńcy Marinettiego*, *Człowiek, który był Czwartkiem* G.K. Chestertona, *Mistrz Manole* Luciana Blagi, *Zbójcy* Friedricha Schilera, *Zbyt prawdziwe, aby było dobre* G. B. Shawa, *Czarne getto* Eugene’a O’Neilla, czy też *Kleopatra* i *Cezar* Cypriana Kamila Norwida [Pica 1936, s. 77; Strożek 2017, s. 134]. Niektóre z tych fotografii doczekały się później przedruku w słynnej książce Prampoliniego



*Scenotecnica* (1940), która była w rzeczywistości katalogiem części teatralnej Triennale, opublikowanym po jego zakończeniu. W swojej pracy Prampolini podkreślił znaczenie wkładu polskich artystów w odnowę teatru i umieścił ich prace wśród najwybitniejszych osiągnięć awangardowej i modernistycznej scenografii, obok dzieł włoskich i rosyjskich futurystów, francuskich kubistów oraz czeskiego scenografa Josefa Šímy [Prampolini 1940, s. 7].

W sekcji teatralnej Triennale w Mediolanie francuski malarz i scenograf Josef Šíma wystawił dwa projekty do sztuki *Le Bourreau du Pérou* („Kat z Peru”) autorstwa Georges’a Ribemont-Dessaignesa [Pica 1936, s. 73]. Zostały przygotowane na potrzeby spektaklu w słynnym paryskim teatrze awangardowym L’Art et Action. Mimo że żadna z czechosłowackich instytucji teatralnych i muzealnych nie wzięła udziału w wystawie teatralnej Triennale, Czechosłowacja poświęciła szczególną uwagę teatrowi w swoim pawilonie narodowym. Sekcja obejmowała ponad sześćdziesiąt prac, większość z wystawy czechosłowackiej. Kurator teatralny Adolf Chaloupka wybrał modele w skali, projekty wizualne i rysunki, głównie przedstawiające świeże produkcje (większość wystawiono jedną lub dwa sezony przed Triennale). Moderniści o już ugruntowanej międzynarodowej reputacji, tacy jak Vlastislav Hofman, František Kysela i Josef Čapek, którzy byli obecni również na wcześniejszych międzynarodowych wydarzeniach, pojawili się obok przedstawicieli pokolenia powojennych scenografów o kierunku awangardowym, takich jak František Tröster, Antonín Heythum, František Zelenka, L’udovít Fulla czy Bedřich Feuerstein. Wyjątkowa kolekcja fotografii przedstawiała również działalność teatru D [Rýpar 1936, s. 38]. Mimo że większość produkcji pochodziła z Teatru Narodowego w Pradze, w Mediolanie uwzględniono także przedstawienia z ośrodków regionalnych (Ołomuńca, Ostrawy, Bratysławy), oraz z teatru niemieckiego (praskiego Neues

Deutsches Theater) [Pica 1936, s. 110–111]. W późniejszych refleksjach nad mediolańską wystawą Chaloupka stwierdził, że niestety poza Związkiem Radzieckim, Czechosłowacją i Włochami nie widać było postępów w pracach nad tworzeniem nowoczesnej ekspresji scenicznej, a współczesny teatr korzystał jedynie z impulsów powojennych [Chaloupka 1936, s. 35].

Dlatego na Triennale modernistyczna i awangardowa scenografia funkcjonowała na ogół jako synekdocha kultury nowoczesnej w demokratycznej Czechosłowacji, a także jej specyficznej pozycji politycznej i kulturalnej na tle Europy. Wzbożona klarowną kompozycją przestrzenną i prostymi gablotami (całość przestrzeni zaprojektował Ladislav Sutnar) wystawa ukazywała Czechosłowację jako nowoczesne, wolne, pewne siebie państwo, które z oddaniem wspierało sztukę współczesną.

Nikołaj Diulgerow był kolejnym artystą z Europy Środkowej działającym na Zachodzie, który był obecny na mediolańskiej wystawie. Diulgerow był futurystą bułgarskiego pochodzenia pracującym we Włoszech. Współpracował z Prampolinim przy przygotowaniu wystawy [Prampolini 1940, s. 7]. Dlatego prezentowane były w jej ramach także prace artystów i scenografów z Bułgarii: Borysa Iwanowa, Pencza Georgiewa i Iwa Nenowa, który był również związany z kręgami futurystycznymi i pracował we Włoszech.

**1936. Wiedeń**  
**Międzynarodowa Wystawa Sztuki Teatralnej**

Die Internationale Ausstellung für Theaterkunst (Międzynarodowa Wystawa Sztuki Teatralnej) odbywała się w wiedeńskim Hofburgu między wrześniem a październikiem 1936 roku, już w czasach klerofaszystowskich rządów Frontu Ojczyźnianego. Została zorganizowana przez Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek (Towarzystwo Przyjaciół Biblioteki Narodowej), a dokładnie przez dyrektora Austriackiego Muzeum Teatralnego, Josepha Gregora, i zaplanowano go tak, by zgrać się z zakończeniem festiwalu w Salzburgu. Wydarzenie było również związane z IX Kongresem Société Universelle du Théâtre (Powszechnego Towarzystwa Teatralnego) Firmina Gémiera. Podobnie, choć jednocześnie w inny sposób niż wystawa w Mediolanie, pokazało ono, jak elementy awangardowej sceny lat trzydziestych były włączane do szerszego kanonu europejskiego teatru (co było szczególnie widoczne w przypadku Czechosłowacji). Unaoczniało jednocześnie powiązania pomiędzy różnorodnymi platformami, sieciami kontaktów i inicjatywami.

Trzon wystawy stanowiły austriackie zbiory dokumentów i artefaktów historycznych, uzupełnione mniejszymi ekspozycjami narodowymi Czechosłowacji, Francji, Wielkiej Brytanii, Węgier, Włoch, Łotwy, Holandii, Szwecji, Szwajcarii i USA [König 1936, s. 13]. W ramach tych części prezentowano przykłady dzieł współczesnych twórców teatru modernistycznego, takich jak Robert Edmund Jones i Donald Oenslager (USA), Jānis Muncis (Łotwa),



Relacja z wiedeńskiej wystawy teatralnej w tygodniku „Wiener Bilder” 1936, nr 36. Wśród ilustracji makieta scenografii do *Owczego źródła* w Teatrze Narodowym w Pradze (reż. Jiří Frejka, scen. František Tröster) i XIX-wieczna polska szopka z Jabłonkowa.

Wswiełod Meyerhold, Aleksander Tairow i Jewgienij Wachtangow (ZSRR) czy projekty z Ballets Russes (Francja). Współczesny teatr Austrii reprezentowany był przede wszystkim przez scenografów, takich jak Emil Pirchan i Remigius Geyling oraz dzieła szkoły teatralnej Max Reinhardt Seminar. W ramach programu towarzyszącego zorganizowano rekonstrukcję baletu barokowego i średniowiecznych misteriów paschalnych w wykonaniu artystów tej placówki, wykłady i pokazy [Hlávka 1936] oraz festiwal teatralny obejmujący przedstawienia grupy Luigiego Pirandella, Comédie-Française i Nemzeti Színház (Węgierskiego Teatru Narodowego).

Czechosłowacja miała potencjalnie wybitną pozycję na wystawie. Kuratorem wystawy był Jiří Frejka, założyciel Teatru Wyzwolonego (Osobožené divadlo), który w tym czasie był zatrudniony jako reżyser teatralny w Teatrze Narodowym w Pradze. W latach trzydziestych Frejka porzucił „analityczny” konstruktywizm lat dwudziestych na rzecz scenicznego „nowego realizmu”, „ultrarealizmu” lub „realizmu hiperbolicznego”, jak określał swoją pracę. Frejka przygotował pokaz razem ze swoim wieloletnim współpracownikiem, scenografem

Františkem Trösterem, który wykladał wówczas w Szkole Rzemiosł Artystycznych (Skola umeleckých remesiel) w Bratysławie.

Sekcja czechosłowacka wyróżniała się na tle reszty wystawy ze względu na koncentrację na teatrze nowoczesnym i współczesnym, a także bogaty i stosunkowo uporządkowany materiał. Zapewniła ona wgląd w powojenny rozwój nowoczesnego teatru czeskiego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości niedawno zmarłego dyrektora artystycznego zespołu dramatycznego Teatru Narodowego, Karela Hugo Hilara. W ramach wystawy większość materiału stanowiły prace scenografów, takich jak Vlastislav Hofman, Antonín Heythum, Bedřich Feuerstein, František Tröster i František Zelenka. Mimo względnej spójności czechosłowackiej sekcji na tle innych, kuratorski wybór Frejki był krytykowany jako zbyt panoramiczny, niejasny, zorientowany zbyt mocno na scenografię i nieurozmaicony. Frejka, Miloš Hlávka i dziennikarz Josef Träger dyskutowali o wystawie, która odbyła się w październiku w Pradze w trakcie debaty zorganizowanej przez Klub der tschechischen und deutschen Bühnenangehörigen (Klub Czeskich i Niemieckich Pracowników Teatralnych). Wnioski płynące z tej debaty mogłyby znaleźć odzwierciedlenie w kolejnej międzynarodowej wystawie teatralnej, która miała się odbyć w Pradze w 1938 roku, jak stwierdził przedstawiciel Czechosłowacji (być może Frejka lub Hlávka) na zakończenie kongresu Powszechnego Towarzystwa Teatralnego [Tille 2007, s. 377]. Hlávka usprawiedliwiał również ograniczenia czeskiej reprezentacji w Wiedniu, porównując ją z czechosłowackim pawilonem na Triennale w Mediolanie. Według niego najpiękniejsze modele i fotografie zostały wysłane właśnie do Włoch [Hlávka 1936, s. 122]. Porównanie z Mediolanem zrodziło też bardziej ogólne pytania o to, jak pokazywać teatr, zwłaszcza w porównaniu z lepiej ocenianą ekspozycją Ladislava Sutnara z Triennale.

Obie wystawy na swój specyficzny sposób ukazywały upadek praktyk awangardowych lub ich mieszanie się z głównym nurtem teatru współczesnego. Wśród czeskich artystów i elity kulturalnej zarówno międzynarodowy podziw, jak i będące jego świadectwem liczne nagrody zdobyte w Mediolanie m.in. za prace teatralne, wspierały poczucie wysokiego poziomu ich dzieł [Rp 1936, s. 5]. Jednocześnie refleksja nad sytuacją międzynarodową w sztukach teatralnych zrodziła pytania o kryzys powojennej modernizacji teatru, której dokonywała głównie awangarda.

### 1937. Praga Międzynarodowa Konferencja Awangardowych Artystów Teatralnych

W maju 1937 roku, w ramach wiosennego festiwalu teatru D, miała miejsce Międzynarodowa Konferencja Awangardowych Artystów Teatralnych (Mezinárodní konference avantgardních divadelníků). To przedsięwzięcie reżysera Emila Františka Buriana miało na celu uruchomienie

międzynarodowej platformy na potrzeby teatru awangardowego oraz promocję teatru D na skalę światową. Odbywało się ono w kontekście (auto)refleksji i podsumowywania stanu współczesnego teatru czeskiego, ze szczególnym uwzględnieniem, jak pisano w prasie, „dziesięciolecia awangardy teatralnej” na terenie Czechosłowacji [Srbová 1937, s. 9].

W przemówieniu wygłoszonym w foyer teatru D w Pradze z okazji otwarcia wystawy grupy młodych artystów w marcu 1937 roku Karel Teige przedstawił słuchaczom specyficzną charakterystykę awangardy, która podkreślała między innymi jej dynamiczny i międzynarodowy wymiar:

Awangarda, to żywe skrzyżowanie prywatnych losów i działań [...], stanowi międzynarodowe środowisko, w którym nurty spotykają się, choć nie łączą [...]. Awangarda jest miejscem spotkań, sferą, [...] klimatem [...]. Jest to niezwykle czułe pole magnetyczne wielu wektorów sił, wpływów i środków ciężkości, w którym ludzie, szybciej niż gdziekolwiek indziej, docierają do krytycznego punktu idei; gdzie nadchodzące zwroty akcji ewolucyjnego dramatu i atmosferyczne zmiany wrażliwości i zbiorowej świadomości szybciej są wyczuwane i szybciej są przewidywane... [Teige 1937, s. 201–2].

Wypowiedź ta nie tylko podkreślała przestrzenność aspektów praktyk awangardowych oraz ich oparty na współpracy i zróżnicowany charakter, ale także wskazywała na szczególną, koncentryczną dynamikę lokalnych miejsc spotkań. Teige wygłosił przemówienie do publiczności w miejscu, które oprócz przedstawień teatralnych oferowało szeroki program występów muzycznych, wystaw i wieczorów poetyckich, a także przyciągało zagranicznych twórców teatralnych. Jako jego dyrektor, Emil František Burian od momentu założenia teatru D w maju 1933 roku rozwijał koncepcję teatru jako centrum kultury, a międzynarodowe ambicje takiej instytucji były podsypane przez sukces i rosnącą renomę jego zespołu w Czechosłowacji i za granicą.

Paradygmatycznego wydarzenia, jakim był kongres, nie można jednak tłumaczyć wyłącznie wizją jednego artysty ani bezpośrednią konsekwencją coraz szerszego uznania dla działalności teatru D. Trzeba je raczej interpretować jako punkt zwrotny w dyskursach i działaniach dotyczących międzynarodowej promocji teatru czechosłowackiego w ogóle, a także intensyfikacji nawiązywania kontaktów między twórcami teatralnymi i intelektualistami (głównie o orientacji lewicowej) w związku z rosnącą potęgą nazistowskich Niemiec i sytuacją w innych krajach europejskich rządzonych przez reżimy antydemokratyczne. Oprócz uwagi poświęconej całemu teatrowi czechosłowackiemu na wystawach w Wiedniu i Mediolanie międzynarodowa pozycja teatru D umocniła się po jego pierwszym tournée po Szwajcarii w 1935 roku.

Burian i jego współpracownicy stworzyli imponujący zestaw wydarzeń, w tym prezentację teatru D,

konferencję, a także wydarzenia towarzyszące, takie jak wystawa czechosłowackiej awangardy i pokazy filmów awangardowych. Ponadto wydano broszurę w języku francuskim, niemieckim i angielskim, mającą na celu przedstawienie prac teatru i przyciągnięcie zagranicznych gości [Bergmannová 1937].

Fakt, że informacja o zaproszeniu dostojnych gości została rozpowszechniona w prasie przed samą konferencją, również wskazuje na ambicje i pewność siebie Buriana. Oprócz gości, którzy przyjęli zaproszenie i przybyli do Pragi: Bertolta Brechta, Renato Poggioliego (włoskiego sławisty), Josepha Gregora (organizatora wystawy teatralnej w Wiedniu w 1936), oczekiwano także delegatów z Hiszpanii i Polski [K. K. 1937, s. 4]. Niestety, żaden się nie pojawił. Wielu zaproszonych gości nie mogło uczestniczyć w festiwalu ze względu na przygotowania do Wystawy Światowej w Paryżu, która miała rozpocząć się zaledwie kilka tygodni po imprezie w Pradze.

Wiosenny Festiwal teatru D rozpoczął się otwarciem Wystawy Awangardy Czechosłowackiej w Domu Sztuki Dekoracyjnej w Pradze. Organizatorzy wystawy: Burian, Teige, scenograf Miroslav Kouřil i projektant Jan Vaněk, podkreślali, że ekspozycja miała przede wszystkim ukazywać związki nowoczesnej sztuki teatralnej z innymi sztukami pokrewnymi, bez ambicji przedstawiania pełnego obrazu czechosłowackiej awangardy [Burian i in. 1937, s. 1]. Poszerzenie definicji awangardy i jej ujęcie w ramy rozwoju politycznego i kulturalnego Czechosłowacji jest jeszcze bardziej widoczne w krótkiej recenzji opublikowanej w „Programie D”:

Pojęcie awangardy nie zostało tu zrozumiane w sensie ścisłym, jako suma artystów awangardowych tworzących równoległe, ale w perspektywie jej rozwoju jako dążenia ku nowoczesnej ekspresji w sztuce na przestrzeni ostatnich dwóch dekad [Výstava čsl. avantgardy 1937, s. 42].

Wybór członków komitetu honorowego wystawy awangardowej również może być przykładem włączania się awangardy do głównego nurtu. W skład komitetu weszli m.in. przedstawiciele Ministerstwa Edukacji i Oświecenia Narodowego, dyrektor Galerii Państwowej w Pradze, przedstawiciele czeskich i niemieckich związków aktorskich, profesorowie uniwersyteccy oraz Roman Jakobson i Jan Mukařovský, współpracownicy teatru D.

Mimo ubogich zasobów i niewielkiego wyboru na wystawie zaprezentowano prace najważniejszych artystów z każdej dyscypliny: plakaty Zdeněka Rossmanna i Ladislava Sutnara, fotografie Jaromíra Funke i Miroslava Háka, prace architektoniczne Bohuslava Fuchsa i Jaromíra Krejčara, obrazy Toyena, a także prace na potrzeby muzyki i książki. Część teatralna została zdominowana przez teatr D, z niewielką liczbą eksponatów pochodzących z innych scen. Wystawie towarzyszyło kilka wykładów związanych z każdą z dziedzin sztuki, a także pokazy slajdów i projekcje [Výstava čsl. avantgardy 1937, s. 42].

Jednym z powszechnych przekonań, które Burian chciał obalić, było to, że awangarda jest martwa. Jak twierdził: „bez jedności nie będzie postępu w walce o nowy świat teatralny” [Burian 1937a, s. 70]. Zadaniem konferencji i prezydium miało być również ujawnienie „tych nurtów, które są jeszcze nieznanne” [s. 70]. Według Buriana ambicją wydarzenia:

Jest umożliwienie spotkania postępowych artystów teatralnych ze wszystkich krajów i wywołanie zblżenia między nimi. Z jednej strony musi nam ona pokazać, czy nasze zdanie zgadza się z opiniami naszych zagranicznych współpracowników, a z drugiej ma być przeglądem sił postępowego świata teatru [Burian 1937a, s. 69].

Konferencja miała również na celu powołanie międzynarodowej organizacji awangardowej, która „wydawałaby kwartalnik zarówno z redakcją centralną, jak i filiami w wielu miastach świata” [Burian 1937a] i która zapoczątkowałaby cykl konferencji odbywających się za każdym razem w innym kraju”. Czasopismo miało być wydawane przez teatr D, a redagowane przez czeskiego krytyka teatralnego Josefa Trägera [mb 1937]. Dla Buriana pismo miało być jednym ze środków walki „przeciwko teatralnym blokadom i przeszkodom, krótko mówiąc, jego program będzie obejmował oczyszczenie teatru ze wszystkich sił reakcyjnych” [Burian 1937a, s. 69]. Zgodnie z tą wojсковą logiką zaprosił wszystkich artystów do „połączenia sił w obronie postępu w sztuce teatralnej” [tamże].

Każdy dzień festiwalu między 8 a 15 maja przewidywał wieczorny spektakl. Przedstawieniom teatralnym towarzyszyły poranne koncerty i pokazy filmów awangardowych. Odwiedzający mieli okazję zobaczyć najlepsze produkcje teatru D, takie jak *Opera za trzy grosze* Brechta, montaż poezji ludowej *Vojna (Wojna)*, który był również prezentowany wcześniej podczas tournée po Szwajcarii, oraz *Przebudzenie wiosny* Wedekinda, w którym Burian i Miroslav Kouřil zastosowali wyrafinowane oświetlenie oraz projekcję. Oprócz gości z zagranicy przybyli zagraniczni korespondenci prasowi ze Słowenii, Szwajcarii, Francji i Chorwacji, aby relacjonować występy.

Konferencję odwiedzili delegaci z sześciu krajów wraz z gośćmi ze Słowacji oraz przedstawicielami teatru robotniczego z Rusi Zakarpackiej, należącej wówczas do Czechosłowacji [Bergmannová 1937, s. 39]. Oficjalnymi językami konferencji były francuski i niemiecki. Zgromadziła ona rozmaity zestaw gości, nie tylko praktyków teatru, ale także jego teoretyków. Wydarzenie przyciągnęło również krytyków teatralnych i dziennikarzy, m.in. Ebbe Neergaarda i Gunnara Leistikowa (Dania), Maję Dahl (Holandia) oraz Lubicę Marič (magazyn „Ars”, Jugosławia). Obecni byli m.in. dyrektor teatru miejskiego w Helsingborgu Rudolf Wendbladh (Szwecja) oraz Lothar Metzl z wiedeńskiego teatru Literatur am Naschmarkt (Austria) [tamże, s. 39].

Dużą uwagę wydarzeniu poświęcili przedstawiciele Jugosławii. W skład delegacji z Teatru Narodowego

w Lublaniu weszli reżyserzy teatralni Bratko Kreft i Bojan Stupica. Z Belgradu przyjechał kierownik wydziału dramaturgicznego Teatru Narodowego Raša Plaović i scenograf Vladimír Žedrinški. Przybył również dyrektor Teatru Narodowego w Nowym Sadzie Tomislav Tanhofer wraz ze swoim scenografem, Šerbenem. Wśród pozostałych gości z Jugosławii znaleźli się kompozytorzy Slavenský i Vučkovič.

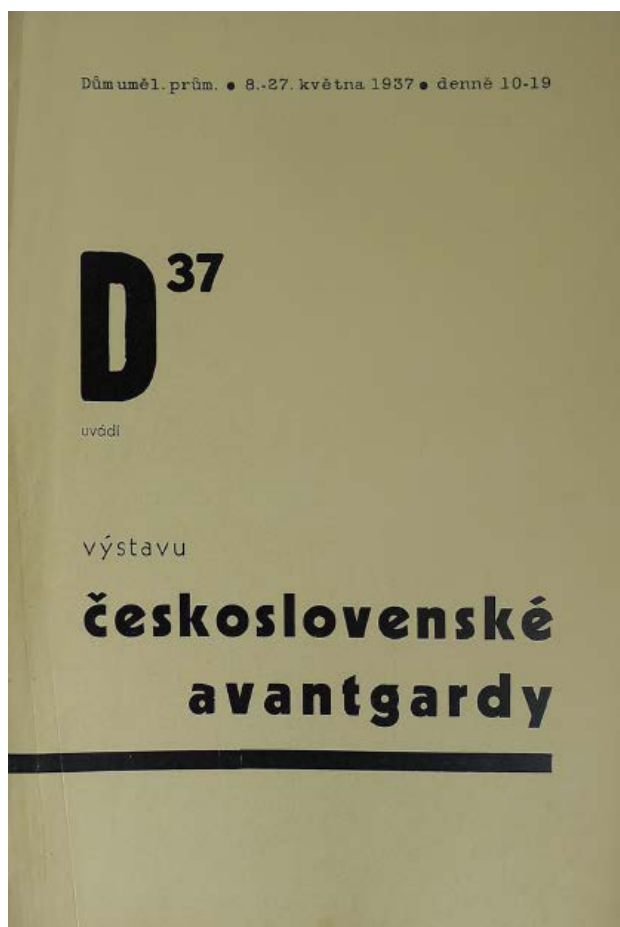
W konferencji aktywnie uczestniczyli pochodzący z Czechosłowacji prominentni członkowie Praskiego Koła Lingwistycznego, Jan Mukařovský i Piotr Bogatyriow. Mukařovský wygłosił wykład na temat dialogu w teatrze awangardowym, które później weszło do kanonu strukturalizmu szkoły praskiej w odniesieniu do teatru. Pracujący tym czasie na Uniwersytecie Komeńskiego w Bratysławie Bogatyriow wnosił swój wkład w badanie relacji między kulturą ludową a teatrem współczesnym. Jak stwierdziła Marie Bergmanová z teatru D, ich obecność była znacząca, ponieważ po raz pierwszy umożliwiła współpracę teatru awangardowego z nowoczesną nauką w dziedzinie etnografii i lingwistyki [Bergmanová 1937, s. 41]. Publikacje Koła zostały zaprezentowane na wystawie towarzyszącej, a pozostali członkowie organizacji, samej w sobie będącej międzynarodową siecią, stopniowo nawiązali współpracę z czasopiśmem teatru D, „Programem D”. Kompozytor Alois Hába, także pochodzący z Czech, zabrał głos na temat funkcji muzyki w teatrze.

Na konferencję przybyło więcej gości niż tylko ci wymienieni w „Programie D”. Wśród niewymienionych byli Fran Žižek (Słowenia) i Ferenc Hont (Węgry). Žižek studiował w Pradze, utrzymywał osobisty kontakt z Burianem, a po powrocie do Słowenii założył w 1938 roku Neodvisne gledališče (Teatr Niezależny). W trakcie konferencji przedstawił swoje pomysły na przestrzeń teatralną [Kocjančič, 2018, s. 48; zob. Žižek, 2008]. Hont, młody węgierski artysta teatru eksperymentalnego, swoje pomysły zaprezentował w „Programie D”. W zamian za zaproszenie Hont opublikował tekst Buriana pod węgierskim tytułem *Rendezés vagy alkotás?* (Inscenizacja czy tworzenie?) w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Független Színpad” (Scena Niezależna) [Burian 1937b, s. 10–11]. W tym samym numerze ukazało się również podsumowanie Istvána Nagypála dotyczące teatralnego manifestu Buriana *Kehraus auf der Bühne!* (Zamieść scenę!). Artykuł Buriana opublikowany w „Független Színpad” był prawdopodobnie wykładem wprowadzającym do konferencji, ponieważ znajdowała się tam sekcja o tym samym tytule. Nagypál podsumował pamflet programowy Buriana na temat nowego teatru, kładąc szczególny nacisk na jego idee dotyczące kolektywnej pracy w teatrze oraz związku między narodem a klasą robotniczą [Nagypál 1937, s. 14]. W „Programie D” przedrukowano również zdjęcia scenografii Györgya Budaya do inscenizacji *Tragedii człowieka* Imre Madácha w Segedyniu (Węgry) z 1933 roku oraz fotografię z przedstawienia *Machina* w reżyserii Honta. Oba nazwiska mogą

dać wgląd w pochodzenie odwiedzających i zakres zainteresowań, którymi mieli się dzielić w swoim gronie.

Wysokie były nie tylko ambicje uruchomienia międzynarodowej platformy, ale także oczekiwania organizatorów, co widać po szerokim zakresie poruszanych tematów. Konferencja rozpoczęła się od doniesień na temat teatru awangardowego w każdym z krajów, których ramą było pytanie o to, czy mamy do czynienia z kryzysem w teatrze. Najgorętsza dyskusja toczyła się wokół zagadnień związanych z pozycją reżysera oraz różnicami między „inscenizacją” a „tworzeniem” [Bergmanová 1937, s. 40]. Osobne bloki czasowe przeznaczono na zagadnienia dotyczące muzyki, gry aktorskiej (ze szczególnym uwzględnieniem mowy scenicznej), teatru ludowego i robotniczego, a także tańca współczesnego. Niektóre z pierwotnie zaproponowanych tematów prawdopodobnie nie zostały poruszone, jak na przykład stosunek teatru do radia, czy też możliwe zagrożenie dla żywej sztuki ze strony telewizji.

Na ostatnim spotkaniu goście ponownie podkreślili potrzebę międzynarodowej współpracy między artystami teatru awangardowego [Bergmanová 1937, s. 40]. W Pradze nie powstała jednak żadna organizacja. W zamierzeniu miała ona zostać założona w Paryżu w czerwcu 1938 roku [Bergmanová 1937, s. 41], chociaż doniesienie prasowe z ostatniego spotkania konferencji wskazuje również



Katalog wystawy awangardy czechosłowackiej 8–27 maja 1937.

na Jugosławię jako możliwe miejsce kolejnego zjazdu. Po zakończeniu wydarzenia teatr D utrzymywał stały kontakt z zagranicznymi twórcami teatralnymi, wysyłając swoje materiały promocyjne do piętnastu krajów po każdej nowej produkcji i otrzymując w zamian podobne publikacje. Bezpośrednim efektem konferencji był druk kilku artykułów zagranicznych gości w „Programie D” w listopadzie 1937 roku. Neergaard opublikował serię artykułów na temat teatru w magazynie „Tidens Stemme”, z których część została przetłumaczona i opublikowana w „Programie D” wraz z fotografiami z duńskiej inscenizacji *Opery za trzy grosze* (w reżyserii Pera Knutzona). Bratko Kreft opisał twórczość Ivana Cankara w kontekście jego dramatów. W „Programie D” ukazała się również fotografia z inscenizacji sztuki Alojzego Remeca *Magda* w reżyserii Frana Žižka. Poza artykułami opublikowanymi w „Programie D” pewne poboczne wyniki wymiany myśli, która miała miejsce w trakcie konferencji, można znaleźć w karierze Bojana Stupicy. Po powrocie do Słowenii zrealizował on we wrześniu 1937 roku *Operę za trzy grosze* na scenie Teatru Narodowego w Lublaniu, przesyłając również zdjęcie jej scenografii do Pragi [Stupica 1937, s. 103]. Dwadzieścia lat później, w 1957 roku, na scenie teatru D 34 Buriana miał również okazję wystawić *Wieczór Trzech Króli* Shakespeare’a.

Kolejne spotkanie artystów awangardowych odbyło się w teatrze D 4 lipca 1938 roku, ponad rok po międzynarodowej konferencji teatru awangardowego. Tym razem miało ono jednak bardziej nieformalny charakter. W tym letnim spotkaniu uczestniczyli między innymi: japoński reżyser teatralny i komunista Seki Sano, niemiecki emigrant i publicysta Feliks Strössinger, bułgarski intelektualista w służbie dyplomatycznej, Piotra Oualieva, później znany jako Pierre Rouve, oraz węgierski twórca teatralny Ferenc Hont, który brał też udział w wiosennym festiwalu i konferencji w 1937 roku. Spotkanie poświęcone było „problemom współczesnego tworzenia teatru”, ale jak można wnioskować z listy znanych gości, prawdopodobnie omawiano również bieżące kwestie polityczne, takie jak bezpośrednie zagrożenie Czechosłowacji ze strony nazistowskich Niemiec.

### 1937. Paryż

#### Wystawa Międzynarodowa

#### „Sztuka i technika w życiu współczesnym”

Od 25 maja do 25 listopada w Paryżu ponownie odbywała się wystawa światowa – Wystawa Międzynarodowa „Sztuka i technika w życiu współczesnym” (L’Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne). Według prasy litewskiej, po zakończeniu wystawy liczne zespoły sędziowskie przyznały co najmniej sto nagród oraz kilka Grand Prix artystom i projektantom z Litwy, Łotwy i Estonii [M. 1938, s. 1]. Warto zauważyć, że ważne nagrody za projekty scenografii i kostiumów zostały przyznane litewskim artystom Adomasowi Galdikasowi i Liudasowi Truikysowi, których

zwycięskie projekty stanowiły wprawki w dziedzinie „akustyki wizualnej” – oryginalnej techniki wizualnego przedstawiania nut muzycznych.

Kiedy litewska prasa doniosła o przyznaniu Diplôme d’Honneur Liudasowi Truikysowi, artysta miał trzydzieści trzy lata. Należał do młodszego pokolenia litewskich artystów, którzy byli kształceni zarówno w kraju, jak i za granicą, korzystając ze wsparcia rządowego, jakie znów niepodległa Litwa przyznawała młodym i obiecującym artystom. Truikys mógł dzięki temu stypendium odwiedzić Niemcy i zgłębiać technologie inscenizacyjne w berlińskich fabrykach Siemens’a i Hagedorna, a także w teatrach Berlina, Dreżna oraz Monachium (1934–5). W 1937 roku studiował w Paryżu u Paula Colina [Sakalauskas 2005, s. 44]. W kraju Truikys rozpoczął karierę jako scenograf, pracując przede wszystkim dla teatru dramatycznego, ale jego zainteresowania skupiały się na scenie muzycznej ze szczególnym uwzględnieniem opery.

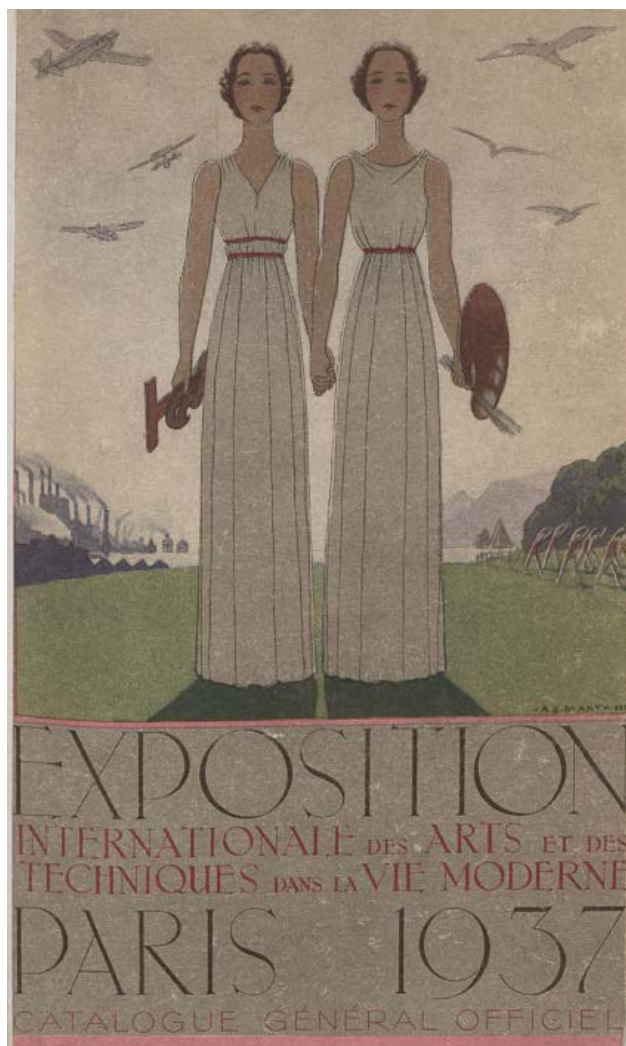
Kiedy Litwa wraz z Łotwą i Estonią zdecydowała się na wspólny pawilon na wystawie, projekty Truikysa do opery Antanasa Račiūnasa *Trys talismanai* (*Trzy talizmany*) wybrane zostały jako reprezentujące styl narodowy. Jego prace były prezentowane obok litewskich dzieł stanowiących syntezę tradycyjnego folkloru i międzynarodowego nowoczesnego języka estetycznego. Centralnym punktem litewskiego pawilonu była ogromna drewniana figura Chrystusa Frasnoblwego, otoczona przykładami innych dzieł sztuki o autentycznym rodowodzie ludowym, naśladujących jego styl, lub po prostu wykorzystujących motywy wiejskie [Jankevičiūtė 2003, s. 50]. Dzieła teatralne eksponowane były więc obok tekstyliów, ceramiki, mebli i krucyfiksów, ale także obrazów, rzeźb i fotografii.

Dla samego Truikysa ważny był jeszcze inny rodzaj syntezy, ponieważ w latach trzydziestych rozpoczął ambitny projekt, o którym sam tak pisał:

Chcąc służyć naszej kulturze, w 1935 roku postawiłem sobie życiową misję znalezienia konkretnego fundamentu dla sztuki pięknych i muzyki, tak aby nasza mała ojczyzna mogła jako pierwsza wypowiedzieć słowo przyszłości, które nie zostało odnalezione od początku tego stulecia [Truikys, cyt. za: Andrijaukas 2010, s. 106].

Projekty dla *Trzech talizmanów* stanowiły początek nowego programu, mającego na celu reformę tradycyjnego zachodniego rozumienia scenografii operowej, a mianowicie jej ortodoksyjnego pojmowania jako ilustracyjnej i dekoracyjnej. Projekty stanowią wczesną próbę unikania architektonicznych detali, przedstawiających zazwyczaj miejsce akcji. Zamiast tego artysta preferuje symboliczne, niemal abstrakcyjne i rytmiczne struktury, które oddają nastrój *mise-en-scène* oraz występujących postaci. Według Truikysa scenograf staje się wsparciem dla kompozytora, a scenografia uzupełnia partyturę, potęgując emocjonalne





Okadka katalogu wystawy, Paryż 1937.

oddziaływanie muzyki [s. 107]. Niezależnie od tego, czy Diplôme d'Honneur został przyznany z uwagi na aspiracje Truikysa dotyczące syntezy elementów wizualnych i dźwiękowych w operze, czy też ze względu na łączenie form ludowych i nowoczesnych (popularne w sztuce tamtego okresu), jest oczywiste, że w teatrze litewskim nastąpił szybki rozwój.

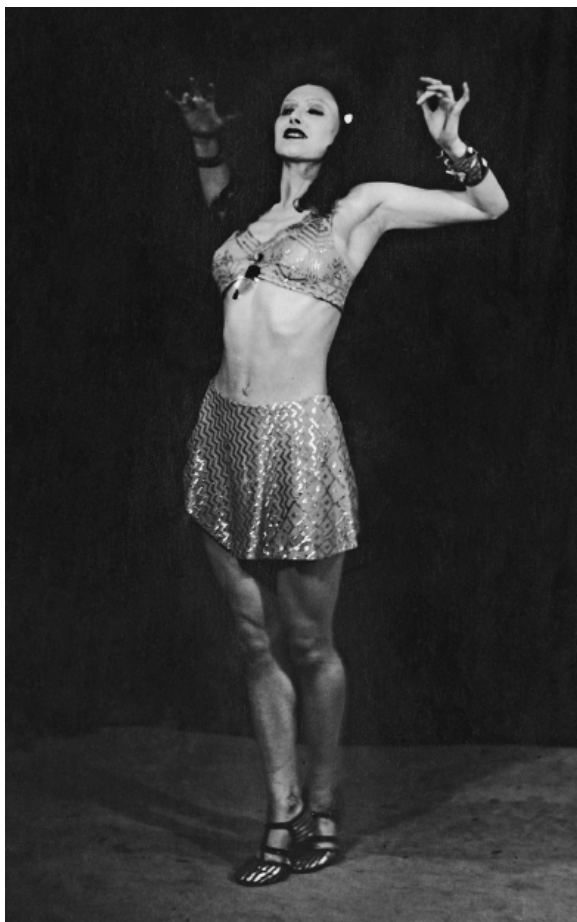
Po powrocie do Łotwy z USA Jānis Muncis wystawił ledwie kilka przedstawień w Teatrze Dailes, zdobył jednak dzięki nim wyłączną władzę nad patriotycznymi produkcjami plenerowymi, których struktury odzwierciedlały idee zarówno rosyjskiego konstruktywizmu, jak i włoskiego futuryzmu. Muncis, który brał już wcześniej udział w paryskiej Wystawie Światowej z 1925 roku, zaprezentował na imprezie w roku 1937 szkice do dwóch produkcji: *Atdzimšanas dziesma (Pieśń odrodzenia)* z 1934 roku i *Tev mūžam dzīvot, Latvija! (Obyś żyła wiecznie, Łotwo!)* z 1936 roku, za które otrzymał Złoty Medal i Dyplom Honorowy. Sukcesy Muncisa na paryskich wystawach stanowią szczytowe osiągnięcia łotewskich artystów w ramach wydarzeń tego formatu.

## Lata trzydzieste.

### Międzynarodowe konkursy taneczne

Pierwszy Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny został zorganizowany w Paryżu w 1930 roku przez Les Archives Internationales de la Danse (Międzynarodowe Archiwum Tańca) i jego założyciela, Rolfa de Maré. Wzięło w nim udział dwadzieścia grup z dziesięciu krajów: Niemiec, Austrii, Związku Radzieckiego, Polski, Łotwy, Szwecji, Szwajcarii, USA, Jugosławii i Czechosłowacji [Petříková 1932], prezentując występy z dziedziny tańca współczesnego (nie zaś osobne numery taneczne). Zwycięzcą został Kurt Jooss, którego późniejsza przełomowa satyra polityczna *Zielony stół* zajęła pierwsze miejsce. Grupa austriackiej tancerki Rosalii Chladek z Die Schule Hellerau-Laxenburg zajęła drugie miejsce. Czeski zespół Jarmily Kröschlovéj, innej wychowanki i nauczycielki ze szkoły Émile'a Jaques-Dalcroze'a w Hellerau, otrzymała honorowe wyróżnienie. Jugosławia była reprezentowana przez Pię i Pina Mlakarów oraz ich niemiecką kompanię z Dessau [Petříková 1932, s. 4]. Oprócz polsko-rosyjskiej męskiej grupy tanecznej Borysa Kniaziewa, Polskę reprezentował niewielki zespół prowadzony przez Irenę Prusicką oraz czternastoosobowa trupa pod przewodnictwem Tacjanny Wysockiej. Choć nienagrodzone, czteroczęściowe przedstawienie taneczne Wysockiej *Obrazy polskie* ze scenariuszem Leona Schillera zostało dobrze przyjęte przez publiczność. W programie oprócz tańców ludowych i akrobatycznych pojawiła się także kompozycja werbalno-taneczna do poruszającego wiersza Kazimierza Wierzyńskiego *Pieśń szubienic*, unikalna w tamtym czasie [Mamontowicz-Łojek 1972, s. 73–74].

Konkurs w Paryżu z 1930 roku był pierwszą znaczącą okazją dla polskich tancerek i choreografek do zaprezentowania swoich umiejętności na arenie międzynarodowej. Studiowały za granicą, głównie w Rosji i Niemczech, gdzie szkoliły się w nowych technikach i stylach tańca. Ich doświadczenie, nabyte podczas kursów Émile'a Jaques-Dalcroze'a, prowadzonych zarówno w Rosji, gdzie uczestniczyła w nich Tacjana Wysocka, jak i w niemieckim Hellerau, gdzie kształciła się Janina Mieczyska, zostało przeniesione na polską ziemię. Drugim ważnym ośrodkiem była szkoła Mary Wigman w Dreźnie, gdzie studiowały m.in. Irena Prusicka i Pola Nireńska, a Hanna Szwarówna uczyła się tańca ekspresyjnego od Ruth Sorel i Georga Groke'a. W przeciągu zaledwie kilkunastu lat intensywnej pracy polskie środowisko taneczne znacznie się rozwinęło i zróżnicowało. Oprócz tradycyjnego baletu klasycznego, związanego ze scenami operowymi, pojawiły się różne rodzaje nowoczesnego tańca scenicznego – między innymi muzycznego, ludowego, charakterystycznego, orientalnego itp. Wyraźny był również nurt awangardowy, pozostający pod szczególnym wpływem tańca niemieckiego. Nie był on zbyt przychylnie przyjęty przez krytyków, zyskał jednak pewną popularność wśród tancerzy, głównie ze względu



Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, czerwiec 1933.  
Z lewej: Ruth Sorel-Abramowicz, laureatka I nagrody, z prawej: Rosalia Chladek (II nagroda). Zbiory NAC

na dominującą formę solową i umożliwianie indywidualnej ekspresji wykonawcy. W latach trzydziestych tancerze z Polski osiągnęli tak wysoki poziom, że mogli brać udział w międzynarodowych konkursach tanecznych, rywalizując z najwybitniejszymi wykonawcami.

Po paryskim konkursie, w czerwcu 1933 roku odbył się kolejny, tym razem w Warszawie. Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego został zorganizowany z wielkim rozmachem i przy udziale władz państwowych (między innymi Prezydenta RP, który ufundował pierwszą nagrodę). W konkursie wzięło udział sto trzydzieści osób, z czego prawie połowę z Polski. Najliczniejszą (siedemnastoosobową) grupę zagranicznych uczestników konkursu stanowiła reprezentacja Niemiec. Oprócz przedstawicieli Francji, Austrii, Egiptu, Indii czy Kanady obecnych było stosunkowo wielu uczestników z Europy Wschodniej: Herman Kolt (Ogiński) przybył z Estonii; poza nim pojawiło się (według książki pamiątkowej konkursu) troje tancerzy z Węgier (Etta Szász, Lilla Bauer, Etel Nagy), troje z Czechosłowacji (Jarmila Jeřábková, Eva Halmanová, Rosalia Chladek) oraz Veronika Pataky z Rumunii. Steins Abaro, reprezentant Łotwy, ostatecznie wycofał się z konkursu [„Muzyka” 1933, s. 28–29].

Regulamin konkursu dopuszczał wszystkie style i techniki tańca solowego, ale werdykt 23-osobowego jury,

w którym znaleźli się Elisabeth Duncan (siostra Isadory) i Rudolf von Laban, pokazuje, że preferowane były techniki tańca awangardowego, zwłaszcza swobodnego i ekspresyjnego. Łącznie dwudziestu dwóch wykonawców otrzymało nagrody: cztery główne, osiem medali (dwa złote, trzy srebrne i trzy brązowe) oraz dziesięć Dyplomów Honorowych. Pierwsza nagroda przypadła Ruth Sorel-Abramowicz, niedawno przybyłej do Polski z Niemiec. Drugie miejsce (podobnie jak w Paryżu) przyznano Rosalii Chladek. Lili Bauer z Węgier otrzymała wyróżnienie, a wśród nagrodzonych w ten sposób tancerek były również artystki polskie: Olga Sławska (taniec klasyczny), Pola Nireńska (taniec ekspresyjny), Jadwiga Hryniewiecka (taniec charakterystyczny) oraz Marcela Hildebrandt. Recenzenci zwrócili także uwagę na inne polskie wykonawczynie tańca nowoczesnego: Ziutę Buczyńską, Polę Szenkerównę i Halinę Hulanicką (taniec wolny). Bardzo ważnym aspektem warszawskiego konkursu było to, że style tańca nowoczesnego i awangardowego przestały być wyłączną domeną Europy Zachodniej. Zaczęła być widoczna równowaga w rozwoju technik, stylu i poziomowi wykonania.

Kolejny międzynarodowy konkurs taneczny odbył się w 1934 roku w Wiedniu. Regulamin Internationale Tanz-Wettbewerb, odbywającego się w Konzerthaus Wien, dopuszczał wszystkie style i formy taneczne

[Mamontowicz-Łojek 1972, s. 77]. W programie znalazły się zarówno zespoły, jak i soliści, wykonujący taniec artystyczny, muzyczny, klasyczny i rewiiowy – w sumie ponad stu wykonawców. Tym razem polskie tancerki odniosły wielki sukces, gdyż wśród solistów triumfowały interpretatorki form awangardowych: Ziuta Buczyńska zdobyła pierwszą nagrodę za *Niepotrzebne dziecko*, „arcydzieło pantomimy tanecznej”, a Pola Nireńska drugą nagrodę za widowiskowy taniec ekspresjonistyczny *Krzyk*, „próbę odtworzenia krzyku w ruchu” [Mamontowicz-Łojek 1972, s. 77]. Dalsze pozycje zajęli inni polscy wykonawcy tańców ludowych, egzotycznych i charakterystycznych. Kolejnym sukcesem było zwycięstwo w kategorii tańców zespołowych reprezentantek warszawskiej szkoły Janiny Mieczysławskiej, które wykonały nowatorską choreografię Poli Nireńskiej do muzyki Adama Kapuścińskiego.

Kolejnym międzynarodowym spotkaniem tancerzy były Internationale Tanzwettspiele Anlässlich der II. Olympiade Berlin, 1936 (Międzynarodowe Konkursy Tańca z okazji XI Olimpiady w Berlinie, 1936) organizowane w ramach imprez towarzyszących letnim Igrzyskom Olimpijskim, które odbywały się w Berlinie w 1936 roku [Hanley, 2006]. W programie znalazły się występy zaledwie dwunastu zespołów i dwudziestu czterech solistów

z dwunastu krajów. Przy ocenie występów nie przyznawano jednak miejsc i medali, więc prezentacje miały charakter wyłącznie honorowy. Spośród polskich tancerzy w konkursie wzięła udział Ziuta Buczyńska, balet Feliksa Parnella i Olga Sławska, ale najwyraźniej zabrakło przedstawicieli tańca swobodnego i ekspresyjnego, który po dojściu do władzy nazistów przestał być uznawany za reprezentujący niemiecką kulturę narodową.

Ostatni międzynarodowy konkurs taneczny przed wybuchem II wojny światowej odbył się w Brukseli w 1939 roku, z udziałem 125 tancerzy z dwudziestu krajów [Mamontowicz-Łojek 1972, s. 77]. Jednak ze względu na słabnące międzynarodowe znaczenie tańca niemieckiego, konkurs nie promował awangardowych form i technik, kładąc większy nacisk na taniec klasyczny i style narodowe. Można stwierdzić, że tylko konkurs warszawski był otwarty dla środowisk tanecznych Europy Środkowo-Wschodniej i umożliwił (nawet jeśli tylko na niższym szczeblu) prezentacje wykonawców, którzy dopiero wkraczali w świat tańca współczesnego. Natomiast Zachód mało interesował się tym, co mogli zaprezentować tancerze z innej części kontynentu, zwłaszcza gdy polityka państwa niemieckiego zaczęła dominować nad kwestiami artystycznymi.



Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, czerwiec 1933. Na zdjęciu Pola Nireńska. Zbiory NAC

## Bibliografia

- Alterescu Simion i in., *Istoria teatrului în România*, t. III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973.
- Andrijauskas Antanas, *Rytų įtakos ir menų sąveikos ieškojimai Liudo Truikio scenografijoje*, „Logos” nr 65, s. 99–110.
- Antoine André, *Le Théâtre à l'Exposition des Arts Décoratifs IV*, „Le Journal”, 9 września 1925, s. 4.
- Artăreanu M., *Cronica dramatică. Teatrul Național. „Meșterul Manole”*, „Premiera ilustrată”, 13 kwietnia 1929, s. 3.
- Bergmannová Marie, red., *Le théâtre D 37 = das Theater D 37 = the theatre D 37*, Nová edice, Praha 1937.
- Burian Emil František, *Ladies and gentlemen*, [w:] Marie Bergmannová (red.) *Le théâtre D 37 = das Theater D 37 = the theatre D 37*, Nová edice, Praha 1937a, s. 69–70.
- Burian Emil František, *Rendezés vagy alkotás?*, „Független Színpad” 1937b, nr 4–5, s. 10–11.
- Burian Emil František, Kouřil Miroslav, Teige Karel, Vaněk Jan (red.), *D 37 uvádí výstavu Československé avantgardy*, katalog wystawy, Nová edice, O. Jirsák, Praha 1937.
- Chaloupka Adolf, *Výstava jevištního výtvarnictví (dokončení)*, „Výtvarné snahy” 1927, nr. 9(3), s. 53–57.
- Chaloupka, Adolf, *Svět se dívá na československé divadlo*, „Salon” 1936, nr. 15(12), s. 21, 34–5.
- Eversmann, Peter G. F., *The International Theatre Exhibition of 1922 and the critics*, [w:] Klaus Beekman, Jan de Vries (red.), *Avant-Garde and Criticism*, Brill, Leiden 2007, s. 67–90.
- F. N., *A színház forradalma a New York-i nemzetközi színházi kiállításon*, „Pesti Napló”, 4 kwietnia 1926, s. 14.
- Fowler Mayhill C., *Beau Monde on Empire's Edge: State and stage in Soviet Ukraine*, University of Toronto Press, Toronto 2017.
- Frejka Jiří, *Německá divadelní výstava v Magdeburku*, „Národní osvobození”, 2 sierpnia 1927, s. 3; 3 sierpnia 1927, s. 3.
- Gilmer Albert, *The Art Theatre in Riga*, „Theatre Arts Monthly” 1927, nr XI(2), s. 137.
- Gogoberidze Irina, *Georgian theatre in search of lost Europeanism*, [w:] Zurab Karumidze, Mariam Rakhvashvili, Zaza Shatirishvili (red.), *Georgia's European Ways: Political and cultural perspectives*, Favorite, Tbilisi 2015, s. 185–214.
- Guderian-Czaplińska Ewa, *The imagined theatrical spaces of Teresa Żarnower*, [w:] Zoltan Imre, Dariusz Kosiński (red.), *Reclaimed Avant-Garde: Space and stages of avant-garde theatre in Central-Eastern Europe*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 151–64.
- Hanley Elisabeth A., *The role of the dance in the 1936 Berlin Olympic Games: Why competition became festival and art became political*, „Journal of Olympic History” 2006, nr 14(2), s. 38–42.
- Hlávka Miloš, *O jedné divadelní výstavě a o divadelním výstavnictví vůbec*, „Život: List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu” 1936, nr 15(3–4), s. 121–122.
- István Mária, *A díszlet- és jelmeztervezés és fénytechnika története*, [w:] Tamás Gajdó (red.), *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Magyar Könyvklub, Budapest 2005, s. 1007–1064.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918–1940*, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas 2003.
- Kiesler Friedrich, red., *International Ausstellung neuer Theatertechnik*, Würthle & Sohn, Wien 1924.
- K. K. [Konrad Kurt], *Jarní festival D 37*, „Haló noviny” 1936, nr 4(103), s. 4.
- Kocjančič Ana, *Slovenian theatre avant-garde and shaping the space of the stage*, [w:] Zoltán Imre, Dariusz Kosiński (red.), *Reclaimed Avant-Garde: Spaces and stages of avant-garde theatre in Central-Eastern Europe*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 46–67.
- König Robert, *Die internationale Ausstellung für Theaterkunst in Wien*, „Der Monat” 1936, nr 3(10), s. 13.
- La Roumanie à l'Exposition Internationale de Barcelone*, J. Horta, Barcelona 1929.
- Lesák Barbara, *Visionary of the European Theatre = Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York 1989.
- M., *1937 m. Paryžiaus parodoje už Lietuvos eksponatus paskirtos 58 premijos*, „Lietuvos aidas”, 10 czerwca 1938, s. 1.
- Madrid Fernando, *Comentario a la Exposición Internacional del Teatro. Exposición Internacional de Barcelona*, „Diario Oficial” 2 listopada 1929.
- Makaryk Irena R., *On the world stage: The Berezil in Paris and New York*, [w:] Irena R. Makaryk, Virliana Tkacz (red.), *Modernism in Kyiv: Jubilant experimentation*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2010, s. 479–513.
- Makaryk Irena R., *April in Paris: Theatricality, modernism, and politics at the 1925 Art Deco Expo*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2018.
- Mally Lynn, *Exporting Soviet culture: The case of agitprop theater*, „Slavic Review” 2003, nr 62(2), s. 324–42.
- Mamontowicz-Łojek Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–39)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972.
- Margolin Samuel, *The Russian theatre of today*, „Little Review”, zima 1926, s. 19.
- Marković Radoje, *Exhibition of Decorative and Industrial Art in Paris II, Our Pavilion*, „Vreme” 1925, nr 1327, s. 4.
- Massoff Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, t. VI, Editura Minerva, București 1976.
- mb [Bergmannová Marie], *Jarní festival v D 37*, „Program D” 1937, nr 2(8), s. 237–238.
- „Muzyka”, *Księga pamiątkowa I-go Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego zorganizowanego przez czasopismo „Muzyka”*, wydanie specjalne, „Muzyka” 1933, nr 101.
- Nagypál István, *E. F. Burian: Kerhaus auf der Bühne!*, „Független Színpad” 1937, nr 4–5, s. 14.
- Nosič Jan, *Světové divadlo na moskevské výstavě*, „Index” 1933, nr 5(10), s. 97–99.
- Paclt Jaromír, *Miroslav Ponc: neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Editio Supraphon, Praha 1990.
- Petříková Věra, *Po mezinárodní taneční soutěži*, „Rozprawy Aventina” 1932, nr 8(1), s. 3–4.
- Pica, Agnoldomenico, red., *Guida della Sesta Triennale*, S.A.M.E., Milano 1936.
- Prampolini Enrico, *Scenotecnica*, Hoepli Editore, Milano 1940.
- Rottersmann Julian, *Wystawa techniki teatralnej w Wiedniu*, „Nowy Dziennik” 1924, nr 229, s. 7–8.

- Rp, *Ocenění československého umění na milánské výstavě Triennale*, „Národní listy”, 23 października 1936, s. 5.
- Rýpár Vladimír, *D 37 na mezinárodním fóru*, „Program D” 1936, nr 2(2), s. 38.
- Sadoveanu Ion Marin, *La Littérature dramatique en Roumanie*, „Thespis. Revue Universelle du Théâtre” 1934a, nr 1(1), s. 27–28.
- Sadoveanu Ion Marin, *Le théâtre Roumain*, „Thespis. Revue Universelle du Théâtre” 1934b, nr 1(1), s. 27–28.
- Sakalauskas Tomas, *Liudas Truikys*, Vaga, Vilnius 2005.
- Saylor, Oliver M., *Russia – the designer as collaborator*, [w:] *Theatre Art: International Exhibition*, Museum of Modern Art, New York 1934, s. 33–5, [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2064\\_300061869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2064_300061869.pdf), dostęp 15 marca 2020.
- Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas, red., *Die Bühne im Bauhaus*, Albert Langen, München 1925.
- Sosnowska Joanna, *Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?*, [w:] Joanna Sosnowska (red.) *Wystawa Paryska 1925*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 121–128.
- Srbová Olga, *Deset let divadelní avantgardy*, „Eva. Časopis moderní ženy” 1937, nr 9(16), s. 9.
- Sruoga Balys, *Iš teatro parodos Magdeburge*, [w:] Balys Sruoga, *Raštai*, red. Algis Samulionis, t. 10, Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius 2005, s. 305–323.
- Strożek Przemysław, *Futurist stage design and theatre of the Polish avant-garde (1919–1940)*, [w:] Przemysław Strożek (red.), *Enrico Prampolini: Futurism, stage design and the Polish avant-garde theatre*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017, s. 122–135.
- Stupica, Bojan, *Žebrácká opera*, „Program D” 1937, nr 3(4), s. 103.
- Taufér Jiří, *Strana, lidé, pokolení: kapitoly o době a vrstevnících*, Československý spisovatel, Praha 1962.
- Teige Karel, *Přátelé...*, „Program D” 1937, nr 2(8), s. 201–202.
- Tille Václav, *České divadlo na vídeňské výstavě*, [w:] Václav Tille, *Kouzelná moc divadla*, Divadelní ústav, Praha 2007, pp. 373–8.
- Tišheizer Edite, *Teatr awangardowy na Łotwie: Eduards Smilgis, Jānis Muncis i Teatr Dailes*, [w:] Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko (red.), *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 170–187.
- Toepfer Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and movement in German body culture, 1910–35*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Valdemár George, *Medgyes László*, „Magyar Művészet” 1926, nr 2, s. 169–179.
- Várkonyi György, *Pécs, Budapest, Weimar, Dessau, Berlin — A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában*, „Jelenkor” 2019, nr 6, s. 671–685.
- Vecozols Jūlijs, *Jānis Muncis*, „Sējējs”, 1 listopada 1936, s. 1222–1223.
- „Világ”, *Nemzetközi színházi kiállítás Amerikában — magyarok nélkül*, „Világ”, 17 lutego 1926, s. 13.
- Výstava čsl. Avantgardy*, „Program D” 1937, nr 3(1), s. 42–43.
- Woroniecki Edward, *Scenic art in Poland*, „The Little Review” zima 1926, s. III–III2.
- Zagórski Adam, *Walka o teatr*, F. Hoesick, Warszawa 1931.
- Žižek Fran, *Ailuzjonizm*, [w:] Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko (red.), *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej: wybór tekstów źródłowych*, Instytut Teatralny, Warszawa 2018, s. 318–23.

**MARTIN BERNÁTEK** – adiunkt, kierownik sekcji teatralnej i zastępca dziekana Wydziału Teatrolologii i Filmoznawstwa na Uniwersytecie Pałackiego w Ołomuńcu w Czechach. Jego badania lokują się na pograniczu performatyki i medjoznawstwa, koncentrując się na problematyce przestrzeni teatralnej. Jest członkiem rady redakcyjnej czasopisma „ArteActa”, poświęconego sztuce performatywnej i badaniom artystycznym (Akademia Sztuk Sceniczných w Pradze), a także członkiem European Association for the Study of Theatre and Performance. Współorganizuje międzynarodową szkołę letnią Josefov we wschodnioczeskiej Twierdzy Josefov (Uniwersytet Masaryka wraz z Uniwersytetem Warszawskim).

**ZOLTÁN IMRE** – absolwent Queen Mary College, Uniwersytetu w Londynie (2005), profesor nadzwyczajny na Wydziale Literatury i Kultury Porównawczej Uniwersytetu Eötvös w Budapeszcie. Opublikował wiele książek i artykułów o teatrze węgierskim i europejskim.

**PRZEMYSŁAW STROŻEK** – doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, współpracownik naukowy Archiv der Avantgarden w Dreźnie. Jest autorem kilkunastu artykułów naukowych o awangardzie, pierwszej monografii o recepcji włoskiego futuryzmu w Polsce: *Marinetti i futurizm w Polsce* (Warszawa 2012), a także o sporcie w sztuce: *Modernizm – sport – polityka* (Warszawa 2019). Kurator licznych wystaw, w tym wystawy Enrica Prampoliniego w Muzeum Sztuki w Łodzi.

## POZOSTAŁE PUBLIKACJE Z SERII ODZYSKANA AWANGARDA

*Polska awangarda teatralna 1919–1939. Antologia*, Łeś Kurbas *Pisma teatralne*, Ewa Guderian-Czaplińska *Szara strefa awangardy i inne szkice* pod red. Małgorzaty Leyko i Wojciecha Dudzika, Małgorzata Dzielwulska *Awangarda podkarpacka*, *Emil František Burian Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce* pod red. Jana Jiřika w przekładzie Krystyny Mogilnickiej.

Fot. grinus.pl / Paweł Brzozowski



JAN KAROW

## Rzecznik nowoczesności

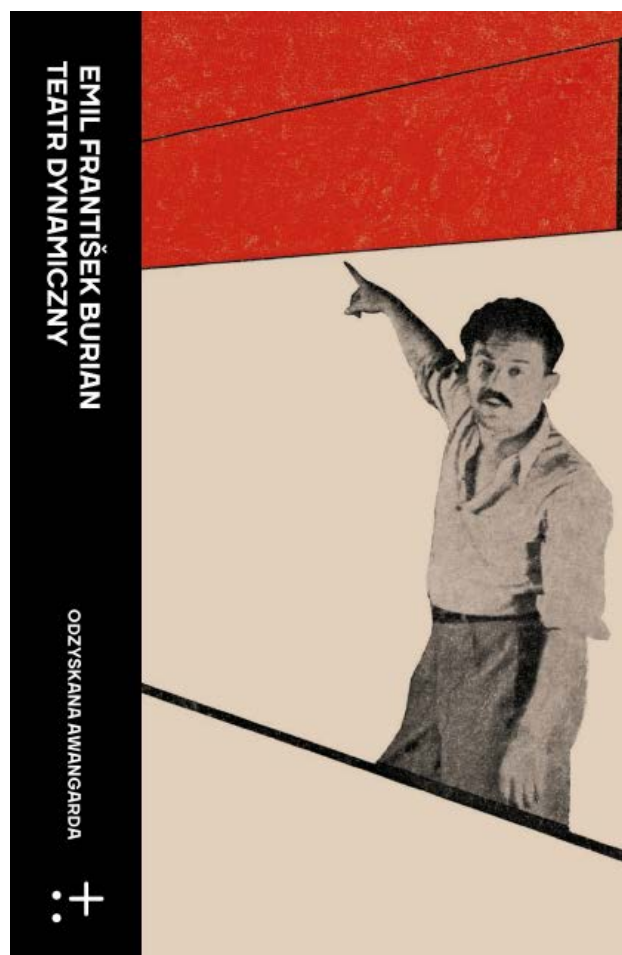
O postaci Emila Františka Buriana (1904–1959) i pierwszym polskim wyborze jego pism: *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, wybór, oprac. i red. nauk. Jan Jiřík, tłum. Krystyna Mogilnicka, Warszawa 2023. Publikacja otrzymała wyróżnienie jury 64. Konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek „Najpiękniejsze książki roku 2023”.

„Mój znakomity kolega i drogi towarzysz” – tak o Emilu Františku Burianie mówił Leon Schiller przy okazji występów Państwowego Teatru Wojska Polskiego w Czechosłowacji<sup>1</sup>. Było to w listopadzie 1947 roku, kiedy liczący ponad sto trzydzieści osób zespół podróżował specjalnie przygotowanym pociągiem po kraju naszych południowych sąsiadów. W ten sposób łódzki teatr w czasie trzech tygodni odwiedził kilkanaście miejscowości, w których siedemnastokrotnie zaprezentował jedno z najważniejszych powojennych przedstawień Schillera – *Krakowiaków i Górali*. Inscenizacja, do której na tę okazję sprawiono „zupełnie nowe kostiumy i dekoracje”, a także wprowadzono prolog i epilog w języku czeskim, miała propagandowo symbolizować „niejako braterstwo dwu narodów przez osoby jej twórców: Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego, Czecha, miłośnika i znawcy polskiej muzyki i pieśni ludowej”<sup>2</sup>. Jeśli wierzyć entuzjastycznej relacji wysłanniczki mieszczącej się wówczas również w Łodzi Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, cel został osiągnięty:

Wieczorem w teatrze uczucia dochodziły do najwyższego napięcia po obu stronach rampy. [...] Wszystkie spektakle odbywały się przy wypełnionej po brzegi sali, mieszczącej przeciętnie 1 200 miejsc. [...] Osobisty udział w akcie zbliżenia dwu sąsiedzkich narodów napawał członków zespołu dumą<sup>3</sup>.

Najwyraźniej kilka drobnych zmian wystarczyło, by Schillerowska propozycja teatru demokracji ludowej została gorąco przyjęta także za naszą południową granicą. Za to Burian, zapytany mniej więcej w tym samym czasie o współczesny teatr polski, jako pierwsze wskazał inscenizację gościa:

Kiedy się potem bliżej poznałem z Leonem Schillerem, oczarował mnie i jako człowiek, i jako artysta swoim głębokim znawstwem prawd, które wypowiadał tak za siebie, jak i za teatr polski, tak za mnie, jak i za teatr czeski<sup>4</sup>.



Przywołuję to tournée oraz w innym kontekście niewiele znaczącą, kurtuazyjną wymianę uprzejmości, ponieważ kiedy zapoznawałem się z kolejnymi tekstami Czecha, których obszerny wybór wydano pod tytułem *Teatr dynamiczny*, co i rusz przychodził mi na myśl Schiller. Trudno mi było oprzeć się wrażeniu, że między ich losami – związanymi z historiami krajów, które za ich życia odzyskały i utraciły suwerenność – dałoby się wskazać niejedno



Powitanie Teatru Wojska Polskiego rozpoczynającego tournée w Czechosłowacji z przedstawieniem *Krakowiacy i Górale*. 10 listopada Schiller (pierwszy od lewej na zdjęciu) wygłosił w teatrze Buriana odczyt o „teatrze demokracji ludowej w Polsce”. Fot. ze zbiorów IT

podobieństwo. Obaj byli szczególnie wrażliwi na muzykę. Obaj przez krótki czas występowali na scenach kabaretowych. Obaj tworzyli własną wersję Zeittheater. Obaj byli więźniami niemieckich obozów. Obaj po 1945 roku zbliżyli się do władz komunistycznych, co w istotnej mierze zaważyło na tym, że zdecydowanie wyżej ceni się ich twórczość przedwojenną. Obaj wreszcie pozostawili po sobie liczne artykuły. To tylko kilka możliwych tropów; na ogólne analogie zwracano uwagę już zresztą wcześniej.

We wstępie omówienia praskiej inscenizacji *Eugeniusza Oniegina* Jan Paweł Gawlik zauważał, że w Czechach teatr Buriana

był [...] po trosze tym, czym scena Schillera w Polsce i Piscatora w Niemczech: teatrem rewolucyjnym, o wyraźnie wytkniętych celach, świadomym swoich możliwości, dbającym o własną linię, o własny styl<sup>5</sup>.

W jednym szeregu twórców, wraz z Wsiewołodem Meyerholdem, Aleksandrem Tairowem, Jewgienijem Wachtangowem, Gastonem Baty i Jacques'em Copeau, wymieniał obu Jan Kott<sup>6</sup>. Na podobnej liście – tym razem wielkich inscenizatorów, z których dziedzictwa czerpał – uzupełnionej o Edwarda Gordona Craiga i Bertolta Brechta, umieszczał czeskiego twórcę Jerzy Grotowski<sup>7</sup>. Same osobistości. Wśród tego rodzaju głosów tylko krytyk „Teatru” Andrzej Władysław Kral (przy okazji jedyńskich występów zespołu Buriana w Polsce w 1958 roku) dystansował się od wymieniania „jednym tchem, bez zająknięcia, nazwiska Buriana obok nazwisk Brechta, Schillera, Meyerholda czy Piscatora”. Uważał, że „łączą go bowiem z nimi tylko cechy bardzo, bardzo ogólne – aż ogólnikowe – dzielą zaś właściwości konkretne i szczególne”<sup>8</sup>. O uwzględnianie lokalnej specyfiki przy takich

zestawieniach upominał się zaś historyk teatru czeskiego Bořivoj Srba, który poświęcił Burianowi niejedną pracę:

W swym elementarnym, wyrastającym z muzyki pojmowaniu inscenizacji zbliża się do twórczości Meyerholda, zaś poprzez swój, do pewnego stopnia epicki, styl – do teatru Brechta i Piscatora. Równocześnie jednakże wieloma rysami – wyborem tematów, rozłożeniem akcentów ideowych, wyraźnie lirycznym charakterze – twórczość Buriana różni się od pozostałych utworów przedstawicieli awangardy<sup>9</sup>.

W innym miejscu badacz doprecyzowywał swoją myśl następująco:

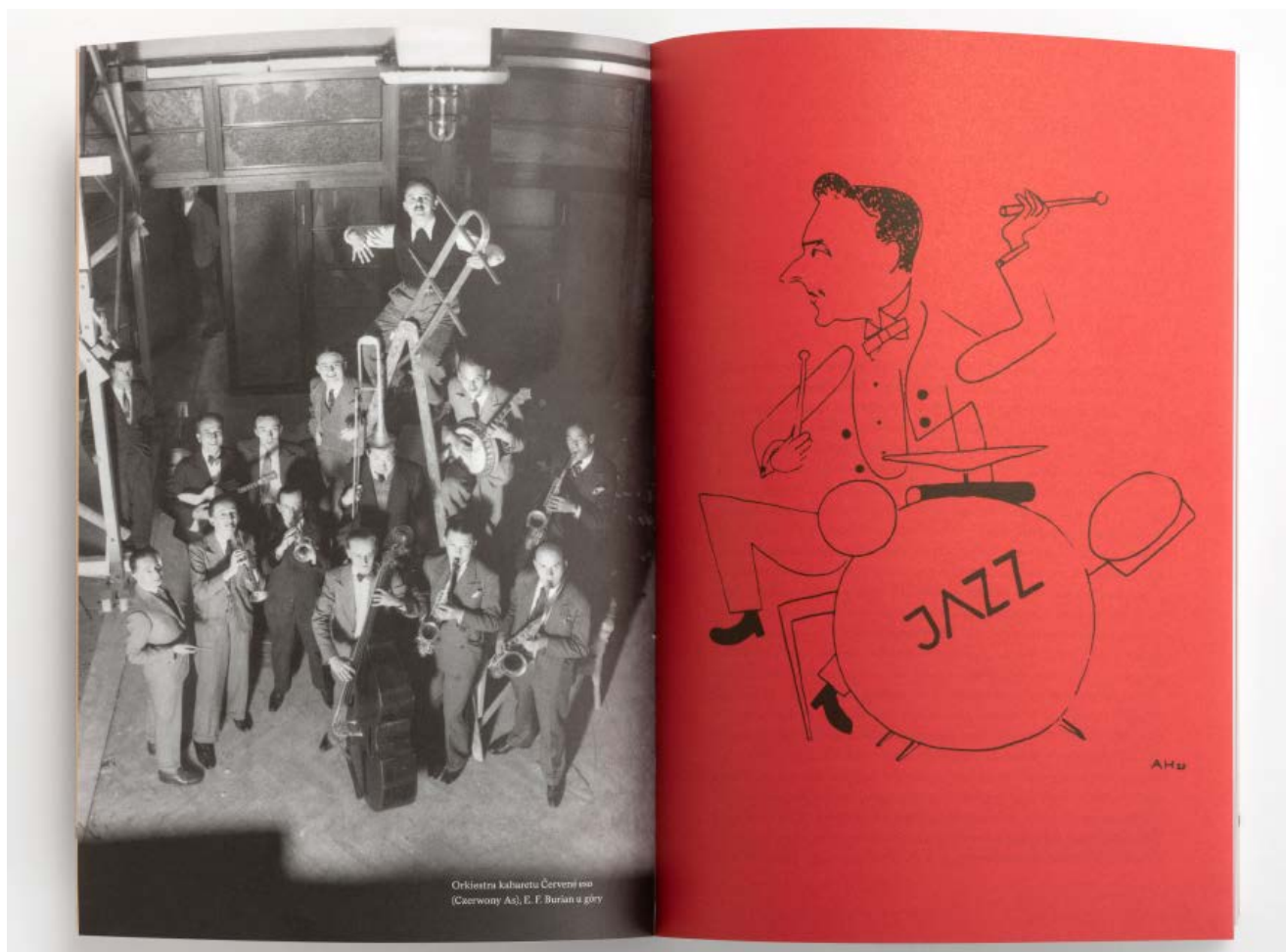
A jednak chodzi o myślenie na wskroś oryginalne – związane z czeską tradycją i czeską awangardą poprzez mimowolną uczuciowość, poetyckie rozchwianie, usiłujące ujmować życie wokół siebie przede wszystkim emocjonalnie, wręcz lirycznie, z perspektywy marzenia i snu<sup>10</sup>.

Różne ujęcia tematu nie zmieniają tego, że rola obu artystów w historii teatrów polskiego i czeskiego jest pierwszoplanowa. Schiller jest nam rzecz jasna znany. Jeśli zaś chodzi o Buriana, parę jego tekstów weszło w skład dwóch antologii, których publikacje dzieli blisko czterdzieści lat: *Teatrologii czeskiej* (red. Eleonora Udalska, Katowice 1981) oraz *Awangardy teatralnej w Europie Środkowo-Wschodniej* (red. Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko, Warszawa 2018), natomiast jego postaci niewielką książkę poświęciła Irena Bołtuć, skądinąd swego czasu studentka wydziału dramaturgicznego PWST z czasów Schillera (*Teatr Syntetyczny E.F. Buriana*, Warszawa 1995). Autorka, która poznała Buriana na rok przed jego śmiercią, przywołuje jego liczne wypowiedzi oraz generalnie opiera się na źródłach w języku czeskim, co przynosi dużo nowych informacji, ale jednocześnie sprawia, że bez pewnej orientacji w historii tamtejszej kultury, czytelnik może stracić orientację wśród licznych nazwisk i tytułów. Później do Buriana wracano już raczej incydentalnie<sup>11</sup>. Dlatego aktualności nie traciły pytania Włodzimierza Fełenczaka, który, omawiając wspomnianą książkę Bołtuć, zwracał uwagę:

Lecz co tak naprawdę wiemy o tradycji i kulturze teatralnej najbliższych naszych sąsiadów, o teatrze Czechów? [...] Co wiemy o tendencjach i prądach, które nadawały czeskiemu teatrowi odrębny charakter?<sup>12</sup>.

Kolejna publikacja z serii „Odzyskana awangarda” częściowo wypełnia tę lukę i pozwala każdemu zainteresowanemu samodzielnie spróbować zrozumieć, dlaczego Wojciech Natanson mógł po śmierci Buriana stwierdzić: „Skrót «E.F.B.» oznaczał w życiu czeskim jakby całą instytucję, kierunek i ośrodek twórczy”<sup>13</sup>.

Od bardzo podobnego stwierdzenia rozpoczyna swój wstęp do *Teatru dynamicznego* Jan Jiřík, redaktor antologii i wykładowca DAMU:



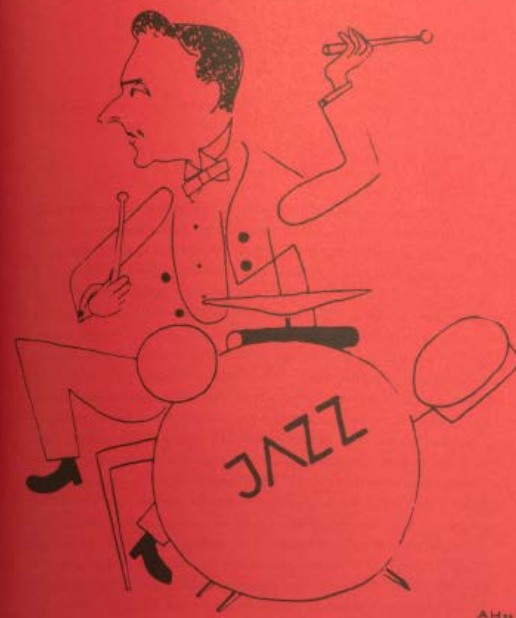
Orkiestra kabaretu Červená eso  
(Czerwony Aś), F. F. Burian u góry

*Teatr dynamiczny... – rozkładówka.* Fot. grinus.pl / Paweł Brzozowski

EFB. EFB jak Emil František Burian. Trzy litery, które dla nikogo z kręgu czeskiej kultury teatralnej nie są chyba nieczytelne. Trzy litery, co do których do dziś prowadzone są spory. Trzy litery, które wywołują emocje i o których krążą wiele legend<sup>14</sup>.

Liczącej ponad czterysta stron publikacji, w której zawarto pięćdziesiąt trzy teksty powstałe między rokiem 1925 a 1959, w żaden sposób nie podzielono. Choć podtytuł brzmi *Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, zdecydowano się je pozostawić w takiej kolejności, w jakiej powstawały. Miało to umożliwić „czytelnikowi lepsze zapoznanie się z dynamiką rozwoju myśli i pisarstwa autora”<sup>15</sup>. Myślę, że to dobra decyzja, choć z nieco innych powodów. Przede wszystkim wskazywanych obszarów zainteresowania Buriana zasadniczo nie sposób rozdzielić. Zresztą on sam nie patrzył na te sprawy z osobna i swoje poglądy w tej kwestii przedstawiał jak na lewicowca przystało:

Nie istnieje sztuka poza społeczeństwem. I podobnie jak społeczeństwo wstrząsane jest walką klas, tak samo jego sztuka, jak i cała kultura, wstrząsane są tą walką, a wszystkie



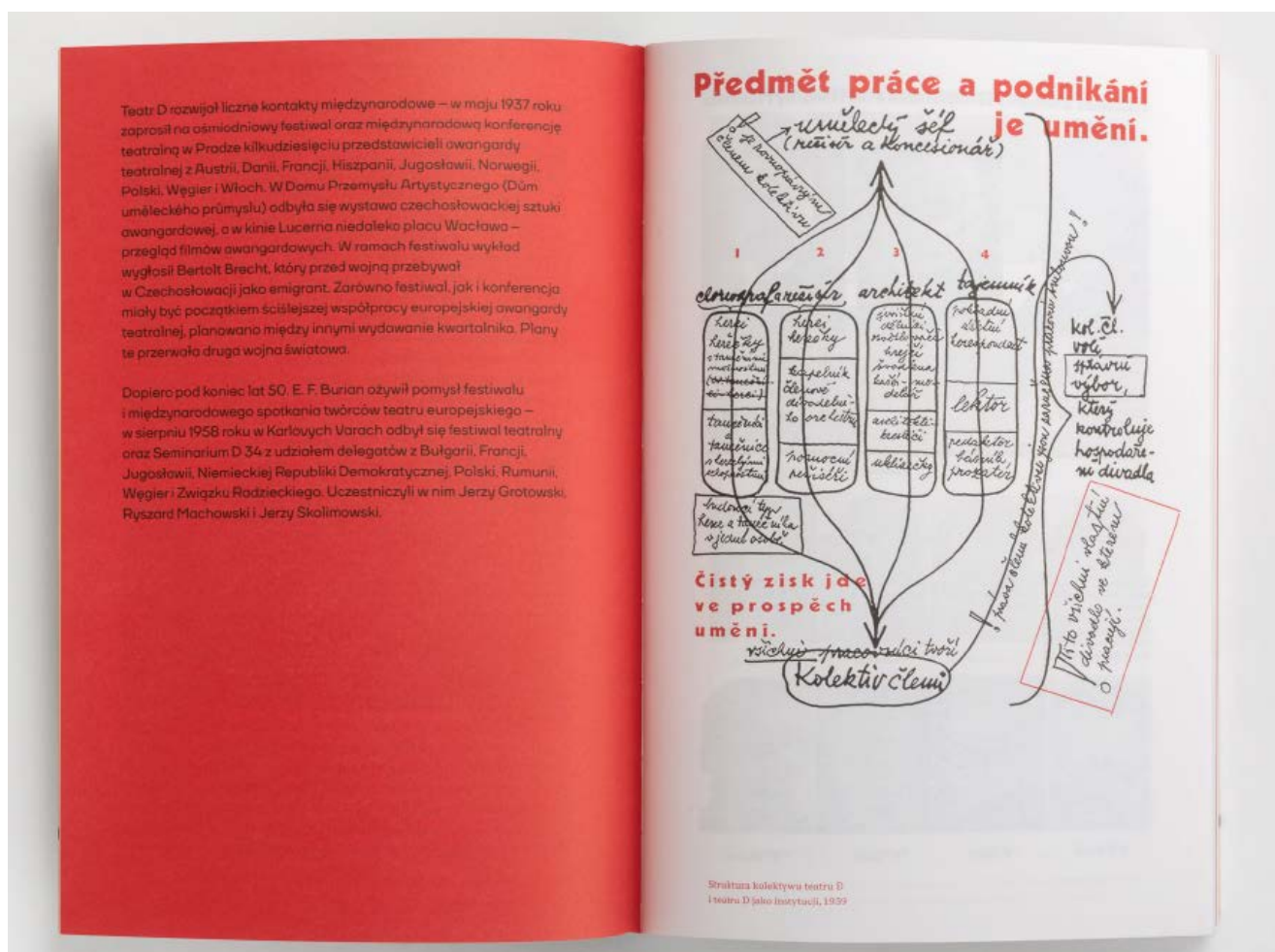
AH4

zmiany społeczne i konflikty klasowe widzimy na każdym odcinku wydarzeń kulturalnych [*Faszizm w muzyce*, s. 203].

Dlatego, kiedy pisał o muzyce, interesowało go głównie to, czy oddaje rytm współczesności; gdy zabierał głos w sprawach teatralnych, czynił to wraz z politycznym komentarzem do tu i teraz. Jednym z przykładów takiej kondensacji może być zdanie „Jazz i film nauczą operę życia, podobnie jak sport i ulica uczą nas dramatu” [*Jonny spielt auf!*, s. 97], które kończy krytyczny komentarz do wystawionej w 1927 roku opery Ernsta Křeneka. Generalnie dobrze przyjętemu dziełu Burian nie mógł wybaczyć powierzchownego wykorzystywania inspiracji z muzyki jazzowej, co czyniło jego zdaniem z kompozycji twór jedynie pseudonowoczesny. Bo też jazz był jedną z największych fascynacji Czecha, czego ślady w *Teatrze dynamicznym* są widoczne w wielu miejscach.

Poza tym podpowiadana dynamika Buriana jako pisarza nie wynika wprost z tego, że jego poglądy na sztukę czy teatr ulegały daleko idącym zmianom – choć, uniknąwszy niemal pewnej śmierci na pokładzie Cap Arcony<sup>16</sup>, podobno „stał się po wojnie podejrzliwy i nieprzewidywalny”<sup>17</sup>. Jak wskazują badacze oraz



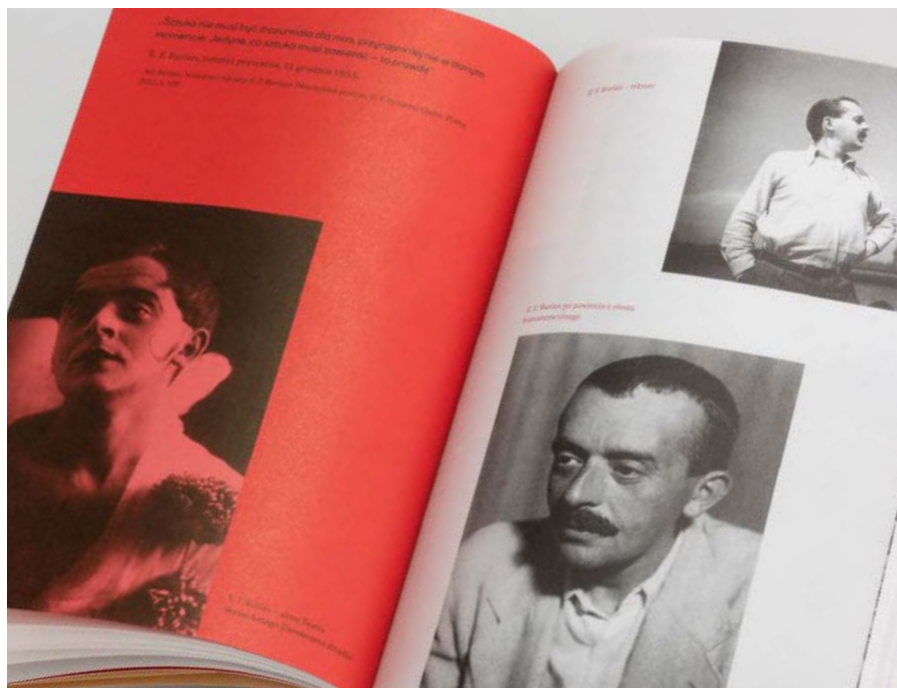


Teatr dynamiczny... – rozkładówka. Fot. grinus.pl / Paweł Brzozowski

jak wynika to z jego własnych słów, większość podejmowanych przez niego działań brała się z potrzeby uzupełnienia niedostatków scen oficjalnych, które potrafił określać ostro. Wystawiał surowe oceny – „Kalkulowanie sensacji, wyrachowanie, którego efektem są przepłacane primadonny, sprostytuowani autorzy o sklepikarskim guście – oto dzisiejszy obraz naszej kultury teatralnej” [Dzień dzisiejszy na scenie, s. 161] – i stawiał trudne pytania – „Kto ponosi winę za ten spokojny i jakby z premedytacją zaplanowany rozkład gnilny naszej kultury teatralnej?” [Poszukujemy dramatopisarzy, s. 181]. Choć przez większą część swojej drogi twórczej miał możliwość zarządzania bądź współzarządzania kilkoma teatrami (co akurat odróżnia go od Leona Schillera), prawie zawsze ustawiał się w kontrze do pozostałych. Po piętnastu latach prowadzenia własnej sceny Burian stwierdzał:

jesteśmy jedynym teatrem w Republice Czechosłowacji, będącym ruchem teatralnym, i jako jedyni nie zmieniliśmy linii od roku 1933, ani za okupacji, ani w roku 1945. I te lutowe dni<sup>18</sup> nie przyniosły teatrowi nowego punktu widzenia [Wspaniała przyszłość została już zrealizowana, s. 381].

Jest w tym pewien paradoks, bo ową linię starał się Burian przeprowadzać jak najbliżej otaczającej go rzeczywistości i tego, jak się zmieniała. Stąd – skądinąd wspaniała – będąca w ruchu nazwa jego teatru: D 34, D 35, D 36... i tak (z przerwą 42–45) aż do D 51, gdzie D oznaczało po prostu teatr (czes. *divadlo*), ale też kilka innych rzeczy<sup>19</sup>, zaś liczby pierwszy rok z kolejnych sezonów działalności. To nie był twórca działający w odosobnieniu, w przysłowiowej wieży z kości słoniowej. Nie. Buriana interesowało społeczeństwo i oddziaływanie na nie przez sztukę: „jedynym tematem awangardowej formy teatralnej” są „dzień dzisiejszy i jego problemy społeczne” [Wspaniała przyszłość została już zrealizowana, s. 378]. Kolejne idee czy rozwiązania sceniczne – poetyzm, voiceband, teatr syntetyczny, (poli)dynamika, theatregraph – były w praktyce różnymi środkami do stałego celu. Wszystko to sprawia, że lektura jego przełożonych przez Krystynę Mogilnicką tekstów ma dziś głównie wymiar historyczny. Nawet gdy Burian wchodzi szczegółowo w kwestie techniczne, jak czyni to zwłaszcza w odniesieniu do słowa na scenie, traktowanie w tej chwili jego uwag jako wskazówek byłoby jak sądzę nieporozumieniem. Pisma Buriana mogą oczywiście stanowić inspirację, mogą budzić intrygujące



Portrety Buriana na rozkładówce *Teatru dynamicznego*... Fot. grinus.pl / Paweł Brzozowski

skojarzenia – jak w przypadku wypracowanej w voicebandzie recytacji i na przykład prac Marty Górnickiej, które od strony formalnej wydają się mieć sporo punktów wspólnych<sup>20</sup> – ale przede wszystkim ściśle dotyczą rzeczywistości, której dawno już nie ma. Burian chciał być nowoczesny – odmieniana na różne sposoby „nowoczesność” powraca na kartach *Teatru dynamicznego* kilkadziesiąt razy. O to walczył i do tego nawoływał. Dlatego niech jeszcze raz zawoła:

A zatem niech żyją Strawiński, Janáček, Whiteman i Gershwin, przez pięć lub dziesięć lat! Są rzecznikami czasów, a te wyrażają się same. Bo czy Beethoven jest wciąż prorokiem naszego stulecia? [*Taniec w nowym świetle*, s. 82].

## Przypisy

- 1 *Echa pobytu Państwowego Teatru Wojska Polskiego w Czechosłowacji*, „Teatr” 1948, nr 1–2, s. 69.
- 2 Irena Korzyniewska, *Państwowy Teatr Wojska Polskiego w Łodzi – w Czechosłowacji*, „Polonistyka” 1948, nr 1, s. 62.
- 3 Tamże, s. 63–64.
- 4 W. N. [Wojciech Natanson], *Rozmowa z E. F. Burianem*, „Teatr” 1948, nr 3–5, s. 82.
- 5 Jan Paweł Gawlik, „Oniegin” u Buriana, „Teatr i Film” 1958, nr 3, s. 18.
- 6 Zob. Włodzimierz Fełenczak, *Stary i nowy teatr poetycki*, „Teatr” 1996, nr 4.
- 7 Tamże.
- 8 Andrzej Władysław Kral, „D–34” w Warszawie, „Teatr” 1958, nr 15, s. 12.
- 9 Bořivoj Srba, *Emil František Burian. Twórca nowoczesnego teatru czeskiego*, tłum. Joanna Goszczyńska, „Pamiętnik Teatralny” 1989, z. 1, s. 149.
- 10 Emil František Burian, *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, red. Bořivoj Srba, Praha 1981, s. 199; cyt. za: Irena Bołtuć, *Teatr syntetyczny E.F. Buriana*, Warszawa 1995, s. 32.
- 11 Zob. np. Agata Firlej, *Mácha w awangardowym teatrze E. F. Buriana*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2011, nr 1; Radomil Novák, *Jazzowe infiltracje w literaturze czeskiej w latach 20. XX wieku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2; Hana Reisigová, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, przeł. Robert Kielawski, „Performer” 2013, nr 7.
- 12 Włodzimierz Fełenczak, *Stary i nowy teatr poetycki*, dz. cyt., s. 41.
- 13 Wojciech Natanson, „E. F. B.”, „Teatr” 1959, nr 17, s. 24.
- 14 Jan Jiřík, *Trzy litery: EFB*, [w:] Emil František Burian, *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, wybór, oprac. i red. nauk. Jan Jiřík, tłum. Krystyna Mogilnicka, Warszawa 2023, s. 21 [wersja cyfrowa]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, kolejne odwołania do tekstów Buriana z tego tomu podano w tekście głównym w nawiasie poprzez wskazanie tytułu i numeru strony.
- 15 Tamże, s. 39.
- 16 „Na wiosnę 1945 roku Emil František Burian razem z pięcioma tysiącami innych więźniów znalazł się na statku «Cap Arcona», który nazisci wykorzystali jako tarczę ochronną przeciwko wojskom alianckim w Zatoce Łubeckiej. Kiedy 3 maja 1945 roku lotnictwo brytyjskie zaatakowało statek, Burian uratował się, skacząc do Bałtyku. Brytyjskie bombardowanie przeżyło jedynie trzystu pięćdziesięciu więźniów, w tym Burian” (tamże, s. 27).
- 17 Hana Reisigová, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, dz. cyt.
- 18 Burian nawiązuje do tak zwanego zamachu praskiego (20–25 lutego 1948), który doprowadził do pełnego przejęcia władzy przez Komunistyczną Partię Czechosłowacji.
- 19 „D jest dla nas hasłem szturmowym, bo chodzi nam o szturmowy teatr. Po prostu D może znaczyć tak samo *dněšek* (dzisiaj), jak i *dělník* (robotnik), *divadlo* (teatr) i *dav* (tłum), *dramat* i *dějiny* (historia), *dělba* (podział) i *dílo* (dzieło), *doba* (czas), *doklad* (dowód), *dorost* (narybek), *družina* (drużyna), *duch*, *dusledek* (skutek) i tak dalej” (Zuzana Kočová, *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha 1955, s. 12; cyt. za: Irena Bołtuć, *Teatr syntetyczny E.F. Buriana*, dz. cyt., s. 30).
- 20 Potwierdza to jedno z dostępnych nagrań, zamieszczone w czechosłowackim odpowiedniku Polskiej Kroniki Filmowej, który przygotowano z okazji osiemdziesiątych urodzin Buriana: *Československý filmový týdeník 15/1984*, <https://www.youtube.com/watch?v=UYoC3ueJuzA>.

JOANNA WOJNICKA

# André Antoine

## Od Théâtre-Libre do kinematografu

---

Zasługi André Antoine'a (1858–1943) dla teatru są znane.  
Joanna Wojnicka przybliży jego dorobek filmowy.

---



André Antoine, przed 1894.  
Zbiory MNW

W kwietniu 1914 roku Pierre Decourcelle, jeden z literackich dyrektorów utworzonego w strukturach wytwórni Pathé Société Cinématographique des Auteurs et des Hommes de Lettres (SCAGL) – Kinematograficznego Stowarzyszenia Autorów i Literatów, napisał do sławnego reżysera teatralnego André Antoine'a list:

Przyszedł mi do głowy pewien pomysł łączący się z wieloma rozmowami, które odbywamy od roku, pomysł prawdopodobnie głupi, niebaczny lub nie w porę. Czy zechciałby Pan, bym mu go przedstawił?<sup>1</sup>

Komentujący te słowa historyk Marcel Tariol zwrócił uwagę na dyplomatyczne umiejętności Decourcelle'a, który – jak wynika z listu – od roku przygotowywał „teren” i ostrożnie oswajał Antoine'a z pomysłem zatrudnienia go w SCAGL<sup>2</sup>. Skąd Decourcelle'owi przyszedł do głowy ów „pomysł”? Dlaczego zwrócił się do Antoine'a, który z kinem jak dotąd nie miał nic wspólnego? Czym było SCAGL i dlaczego jego szefowie zechcieli zatrudnić twórcę Théâtre Libre? Spróbujmy na to odpowiedzieć. Stowarzyszenie powstało w 1908 i należało do grupy inicjatyw, które we Francji – i nie tylko – przyczyniły się do zmian w sposobie postrzegania kinematografu. Jedną z nich – obecnie najbardziej znaną – była wytwórnia Film d'Art, którą w tym samym 1908 roku powołali artyści związani z Comédie-Française. Założenia, jakie im przyświecały, wiązały się z procesem „uszlachetnienia” kina. Upatrywano go w zbliżeniu z literaturą i teatrem – starannie realizowane adaptacje reżyserowane przez twórców wywodzących się z poważnych środowisk teatralnych przy udziale znanych aktorów, miały gwarantować sukces. Powołanie SCAGL było więc elementem szerszego zjawiska, które – wykorzystując nazwę wytwórni Film d'Art – można określić mianem „filmu artystycznego”. W większości przypadków wzorzec był podobny, a zbliżone inicjatywy pojawiły się w innych francuskich wytwórniach

(na przykład w powołanej w roku 1907 wytwórni Eclair powstała Association Cinématographique des Auters Dramatiques – Kinematograficzne Stowarzyszenie Autorów Dramatycznych, w skrócie ACAD, którym kierował Émile Chautard – były aktor teatru Odéon, także reżyser) oraz zagranicznych. We Włoszech w 1909 roku założono – pod auspicjami Pathé – wytwórnię Film d'Arte Italiana, której inicjatorem był krytyk i wybitny impresario teatralny Adolfo Re Riccardi, zaś jej dyrektorem artystycznym reżyser teatralny i dramaturg Ugo Falena. W Rosji w roku 1910 zaczęła działać Rosyjska Złota Seria, w Niemczech, choć nieco później, bo około 1913, pojawiły się filmy spod znaku *Autorenfilm*. Do inicjatywy francuskiej nawiązywał również założyciel niemieckiej wytwórni PAGU (Projektion-AG Union) Robert Davidson.

Inicjująca działalność SCAGL premiera filmowa miała miejsce 1 października 1908. Była nią *Arleżjanka* – adaptacja jednego z opowiadań wchodzących w skład *Listów z mojego młyna* Alphonse'a Daudeta. Film wyreżyserował Albert Capellani. SCAGL założono bowiem – jak głosił anons w periodyku „Foto-Ciné-Gazette” – w celu „adaptowania, komponowania, prezentowania kinematograficznego, fotograficznego i fonograficznego, tak we Francji, jak i poza granicami, dzieł literackich i dramaturgicznych autorów francuskich i obcych, żyjących i zmarłych”<sup>3</sup>. Tym samym w kręgu zainteresowania filmowców – co jasno zadeklarowano – znalazła się literatura. Tworzący Stowarzyszenie dramaturgowie – Eugène Ionesco i Pierre Decourcelle, uznali więc, że to adaptacje są gwarantem artystycznego poziomu. Decourcelle popularyzował nawet hasło „Les auteurs, avec nous!” (Autorzy z nami!), stawiając na konkurencję wobec Film d'Art<sup>4</sup>. Obaj byli zresztą płodnymi autorami, zwłaszcza Pierre Decourcelle – dramaturg i powieściopisarz, uprawiający z powodzeniem literaturę kryminalną (był między innymi twórcą scenicznej przeróbki *Sherlocka Holmesa*).

Wróćmy jednak do Antoine'a. Angażowanie ludzi z szeroko pojętego środowiska teatralnego we wczesnym kinie europejskim było praktyką bardzo częstą. W wytwórniach zatrudniano reżyserów, aktorów, dekoratorów, inspicjentów, nawet impresariów. Czym innym było jednak zainteresowanie kinem twórców o uznanym statusie, tworzących własny teatr, zwłaszcza tych, których z perspektywy czasu łączymy kręgiem tak zwanej Wielkiej Reformy. Takie przypadki jednak się zdarzały i pojawiły już w drugiej dekadzie XX wieku. Kilka z nich ma bardzo interesujący charakter. Warto więc przypomnieć – niezachowane niestety – filmy Wsiewołoda Meyerholda (*Portret Doriany Graya* według Oskara Wilde'a z 1915 roku oraz *Mocny człowiek* według Stanisława Przybyszewskiego z 1917 roku), a także przygotowywaną przez niego pod koniec lat dwudziestych adaptację *Ojców i dzieci* według Turgieniewa (film jednak nie powstał). Warto wspomnieć działalność filmową Maxa Reinhardta. Co prawda filmowej wersji *Cudu* z 1912 roku nie wyreżyserował Reinhardt, a związany ze SCAGL Francuz Michel Carré wspomniany przez samego Karla Gustava Vollmoellera, ale filmy

nakręcone przez Reinhardta w roku 1913 – *Noc wenecka* i *Wyspa błogosławionych* potwierdzają jego ówczesne zainteresowanie kinem. By je zrealizować, Reinhardt podpisał kontrakt z Paulem Davidsonem, który chciał w ten sposób odwzorować model „filmu artystycznego” – zaangażowanie uznanego twórcy teatralnego podnosiło rangę przedsięwzięcia. Kinem zajął się też na Leopold Jessner (*Schody kuchenne* 1921; *Duch ziemi* 1923), także Erwin Piscator, który włączał fragmenty filmów do swoich spektakli (jego dźwiękowy *Bunt rybaków* powstał w 1934 roku w Związku Sowieckim, nie doszła za to do skutku realizacja innego projektu – *Czerwone niemieckie Powołże*).

Przypadek Antoine'a jest jednak na tym tle wyjątkowy. Reinhardt, Meyerhold, nawet Jessner, traktowali bowiem kino marginalnie. Ich filmy – jakkolwiek warte uwagi – to raczej próbki artystów, których prawdziwa aktywność łączyła się z zupełnie innym obszarem. Nie zrealizowali zresztą tych filmów wiele, nie wracali zbyt często na plan, nie eksperymentowali z nową sztuką. Decyzja Antoine'a była zupełnie bezprecedensowa. On, mając za sobą wiele lat pracy i duży dorobek sceniczny, postanowił zmienić profesję! W pięćdziesiątym szóstym roku życia z reżysera teatralnego stał się filmowcem. I uprawiał ten zawód przez kilka lat, choć ostatecznie również go porzucił. Do teatru jednak też nie wrócił. Dość powiedzieć, że podobny przypadek nie powtórzył się wówczas wśród twórców teatralnych tej miary.

Antoine urodził się w 1858 roku w Limoges w rodzinie urzędnika. W 1866 roku rodzina przeniosła się do Paryża, gdzie dziesięcioletni André też zaczął pracować jako urzędnik. Zatrudnił się w gazowni, edukację kontynuując samodzielnie – odwiedzał muzea, czytał namiętnie literaturę piękną. Wówczas zafascynował go teatr. W roku 1878 wraz ze swoim przyjacielem, późniejszym aktorem Augustem Wistiaux (Mévisto), próbował nawet dostać się do Conservatoire. Jednak bez powodzenia. Po odbyciu pięcioletniej służby wojskowej wrócił w 1883 roku do Paryża i nawiązał kontakt z amatorskim zespołem teatralnym Cercle Gaulois. Jednak niezadowolony z repertuaru postanowił zmienić charakter zespołu. Wraz z grupą przyjaciół przekształcił Cercle Gaulois i nadał mu nowe oblicze. Tak powstała idea Théâtre-Libre, który rozpoczął działalność 30 marca 1887 roku.

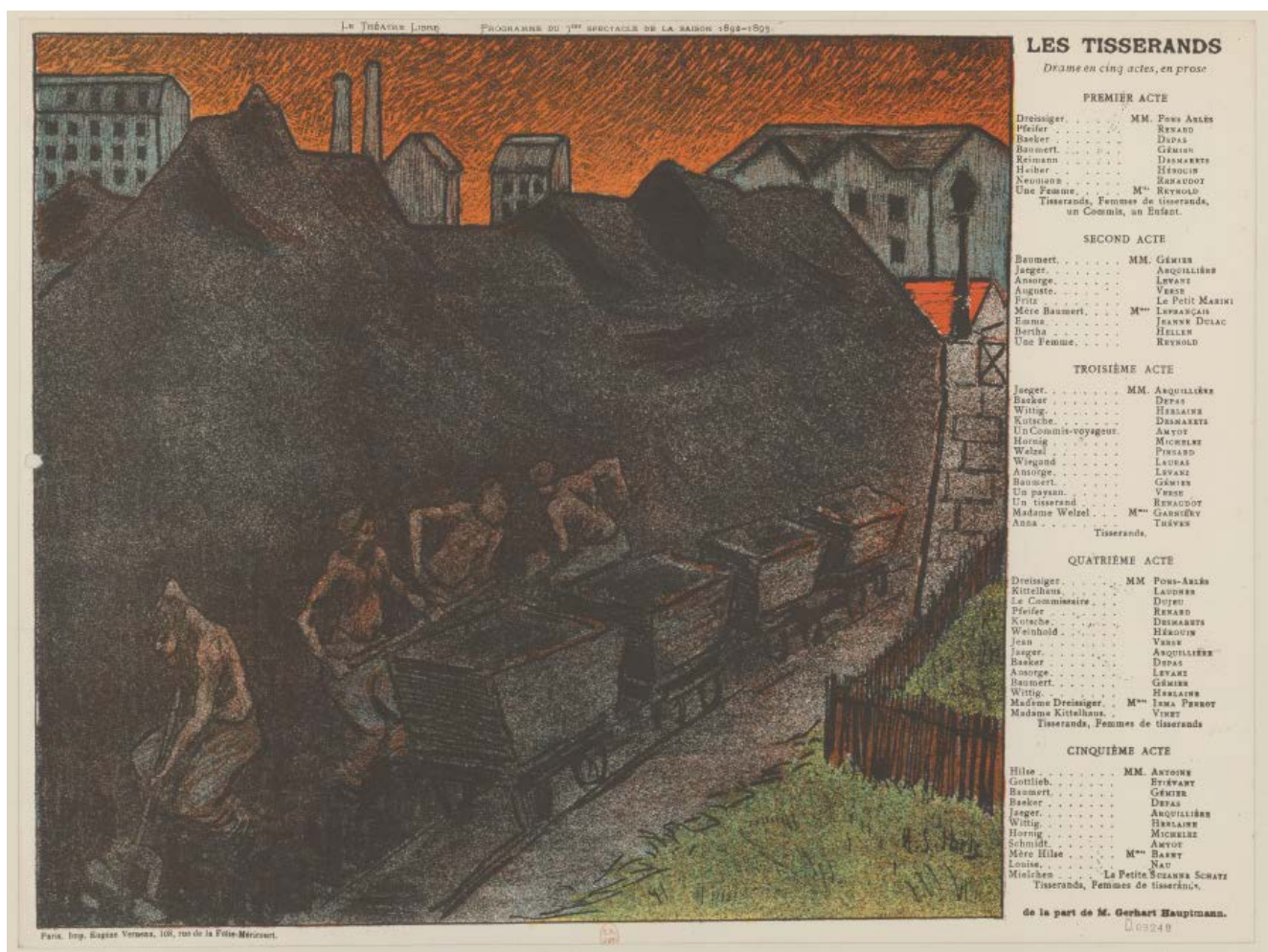
Théâtre-Libre powstał w zasadzie z dwóch impulsów. Pierwszym był występ teatru z Meiningen, który zachwycił Antoine'a stylem inscenizacyjnym, koncepcją gry zespołowej, a przede wszystkim wykorzystaniem scenografii – precyzyjnej i w najdrobniejszych szczegółach realistycznej. Drugim wystąpienia Émile'a Zoli. Poruszony nimi Antoine postanowił realizować postulaty naturalizmu. A Zola propagował nowe formy teatralne, których wspólnym mianownikiem miało być zbliżenie teatru do życia i nadanie mu siły wynikającej z uprawdopodobnienia (społecznego, psychologicznego, emocjonalnego) bohaterów. Odrzucał więc akademicką tradycję i model dramaturgii określanej przez Francisque'a Sarceya jako „sztuka dobrze skrojona” (*pièce bien faite*)<sup>5</sup>. Postulował

też postawę badawczą. W szkicu *Powieść eksperymentalna* (1880) zakładał, że pisarz ma szczegółowo zbadać, zakreślić warunki i otoczenie, w jakim umieszcza swoich bohaterów, potem zaś prowadzić ich losy tak, by odzwierciedlały determinizm rządzący. Za Hyppolytem Tainem przyjmował bowiem założenia determinizmu społecznego, dostrzegając w nim prawdę, i walczył o teatr realizujący postulat tej prawdy.

Oczekuję na to, by w teatrze przedstawiano nam ludzi z krwi i kości, ujętych w sposób rzeczowy i poddanych bez oszukaństwa naukowej analizie. Oczekuję, że uwolni się nas od bohaterów fikcyjnych, będących symbolami cnoty bądź występku, nie przedstawiających żadnej wartości jako świadectwo człowieka. Oczekuję, że postacie będą określać środowisko i będą działać według logiki faktów połączonej z logiką ich własnego temperamentu. Oczekuję, że nie będzie już żadnych magicznych sztuczek ani poruszeń magicznej pałeczki, zmieniających z minuty na minutę rzeczy i ludzi [...]. Oczekuję, że dzieło dramatyczne, oswojone od deklamacji, wielkich słów i wielkich uczuć, będzie domeną wysokiej moralności i prawdy i straszliwą lekcją wynikłą z autentycznego badania

– pisał w szkicu *Naturalizm w teatrze*<sup>6</sup>. Właśnie tą drogą poszedł Antoine. Stosowane przez niego metody były konkretne, poczynając od stylu scenografii. „Dekoracja powinna być przestrzenią, w której postać będzie mogła działać tak, jakby nie była widziana przez widzów” – podaje Denis Bablet<sup>7</sup>. Scena, mówi Antoine, jest „miejszem zamkniętym, gdzie coś się dzieje”, a Jean Jullien uściśla: „W miejscu kurtyny powinna być czwarta ściana, przezroczysta dla publiczności, nieprzezroczysta dla widzów”. Z jednej strony sala, widzowie patrzący przez dziurkę od klucza, z drugiej – aktorzy, którzy przeżywają dramat tak, jak gdyby był on w pełni prawdziwy<sup>8</sup>.

Precyzja scenografii kreowała naturalną przestrzeń do działania, ale miała też pomóc aktorom wydobyć z postaci maksimum prawdy. Bo też metoda aktorska – na początku Antoine pracował z amatorami – zrywała z wysokim stylem na rzecz realistycznego ujęcia postaci oraz z systemem gwiazdorskim na rzecz pracy zespołu. Théâtre-Libre działał do 1894 roku. Dokładnie dziesięć lat po jego otwarciu, w roku 1897, reżyser stworzył drugą scenę pod nazwą Théâtre-Antoine, w imponującym tempie wystawiając kolejne sztuki. Odbывая zagraniczne podróże. W 1906 roku powołano go na



Program *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna, reż. André Antoine, Théâtre-Libre w Paryżu, prem. 29 maja 1893.  
Proj. Henri-Gabriel Ibels. Źródło: gallica.bnf.fr

stanowisko dyrektora teatru Odéon, w którym pracował przez kolejne lata. 6 kwietnia 1914 roku Antoine przestał pełnić tę funkcję, a 17 czerwca 1914 roku gotowy był już kontrakt z SCAGL. Pytania, jakie przy tej okazji można zadać, narzucają się same. Czy teatralne doświadczenia Antoine'a wpłynęły w jakikolwiek sposób na jego pracę w kinie? A jeśli tak, to gdzie możemy szukać ich śladów. Jakie były związki Antoine'a ze środowiskiem filmowym? Czy miał on na nie jakikolwiek wpływ? Czy jego obecność jako reżysera teatralnego, a potem filmowego, została odnotowana, czy stał się inspiracją dla innych twórców?

Pierwszy film zrealizowany przez Antoine'a dla SCAGL to *Korsykańscy bracia* (*Le frères corses*) – adaptacja powieści Aleksandra Dumasa. Zdjęcia kręcono w 1916 roku, premiera odbyła się w roku następnym. Potem Antoine reżyserował kolejne filmy: *Winowajcę* (*Le Coupable*, 1917) na podstawie powieści François Coppée, *Pracowników morza* (*Les travailleurs de la mer*, 1918) według powieści Victora Hugo, w 1919 roku *Ziemię* (*La terre*) na podstawie powieści Émile'a Zoli (premiera w roku 1921), a w 1920 *Pannę de la Seiglière* (*Mademoiselle de la Seiglière*) według Jules'a Sandeau. Istnieje również film, który artysta nakręcił we Włoszech. *Israël* (adaptacja sztuki Henry Bernsteina), powstał dla rzymskiej wytwórni Tiber Film (premiera w kwietniu 1919). Co ciekawe, Arturo Ambrosio – pionier włoskiego kina, twórca i właściciel wytwórni Ambrosio e C – znacznie wcześniej chciał Antoine'a zatrudnić. Ubiegł go jednak Decourcelle<sup>9</sup>. Już we Francji w roku 1920 Antoine wyreżyserował obraz *Jaskółka i Sikorka* (*L'Hirondelle et la Mésange*), a rok później *Arlezkankę* (*l'Arlésienne*) według Alphonse'a Daudeta. Ten ostatni film powstał już dla Société d'Éditions Cinématographiques, wytwórni przekształconej z SCAGL. I było to jego rozstanie z czynną pracą filmowca, jednak nie z kinem, któremu przez kolejne lata poświęcał sporo uwagi.

Filmowy dorobek Antoine'a został praktycznie zapomniany. Świadczą o tym nawet opinie francuskich historyków kina. Współczesna, najwybitniejsza chyba badaczka Antoine'a, Manon Billaut, napisała wręcz, że był on sławnym reżyserem teatralnym, lecz „filmowcem przeklętym”, a dokładnie, że był jednym z „tych przeklętych filmowców”, którzy pojawiają się zbyt wcześnie albo zbyt późno<sup>10</sup>. Czy rzeczywiście Antoine był „filmowcem przeklętym”? Trudno powiedzieć. Jednak jest trochę racji w tym, że należał do twórców, którzy zjawiają się w nieodpowiednim momencie. Twórców mających ogromny dorobek w innej sztuce. Antoine zaczął karierę filmowca w czasie I wojny światowej, w momencie, kiedy kinematografia francuska – po latach ogromnego rozwoju – straciła, z oczywistych powodów, impet. Wytwórniami miały już swoich reżyserów i aktorów, część z nich jednak wysłano do wojska. Dystrybucja filmów również się zachwiała. Po wojnie sytuacja zmieniła się, ale z innych powodów. Do głosu doszła młoda generacja, a kino wkraczało w zupełnie nowy etap rozwoju. Z branży filmowej założyciel Théâtre-Libre wycofał się właśnie w tym momencie, jakby

ustępując pola (nie zrobił tego bynajmniej świadomie) młodszym twórcom. Lata dwudzieste w kinie francuskim upłyną bowiem pod znakiem pierwszej awangardy, lub – jak kto woli – impresjonizmu filmowego, który kształtowali Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier czy Jean Epstein, by wymienić tych najważniejszych. Wielu z nich przyglądało się zresztą uważnie pracy Antoine'a.

Nieobecność, niemal całkowite zapomnienie Antoine'a-filmowca trwało do lat pięćdziesiątych, do czasu kiedy Philippe Esnault – sekretarz Abła Gance'a, animator klubów filmowych, a także historyk kina, przypomniał o nim. Przypomniał to mało powiedziane, właściwie na nowo odkrył. W roku 1956 odnalazł zachowaną w Cinémathèque kopię filmu *Winowajca*. Dwa lata później w tejże Cinémathèque zorganizowano przegląd dorobku Antoine'a, zaś Esnault, na łamach pisma „Cinéma”, opublikował poświęcony mu esej. Wiele lat później, w roku 1984, razem z Henri Colpim, zrekonstruował inny film Antoine'a – *Jaskółkę i Sikorkę*, zaś zwieńczeniem tych prac jest książka zatytułowana *Antoine cinéaste* – nie tyle monografia, co zbiór świadectw, wypowiedzi i tekstów reżysera, także kronika powstawania kolejnych filmów. Zasługi zmarłego w 2008 roku Esnaulta są więc nieocenione, jednak nie można powiedzieć, by od tamtego czasu dzieło Antoine znalazło właściwe miejsce w historii filmu. Nic takiego nie nastąpiło, a znajomość jego filmów nadal jest niewielka. Większość z nich jest ciągle dość trudno dostępna.

Antoine podpisał kontrakt z SCAGL w 1914. Warto zadać pytanie, czy propozycja Decourcelle'a była przypadkowa? Znał on reżysera całkiem dobrze. Jako popularny dramaturg proponował nawet Antoine'owi wystawianie swoich sztuk. Jedną z nich, *Ulicę du Sentier*, reżyser rzeczywiście pokazał na deskach Odéonu (prem. 16 kwietnia 1913 roku)<sup>11</sup>. Jednak tego rodzaju powód wydaje się mało przekonujący. Przyczyn angażu Antoine'a trzeba raczej szukać w działalności samego Stowarzyszenia. Na jego czele, jako dyrektor techniczny, stał zatrudniony od kilku lat w wytwórni Pathé Albert Capellani.

To postać ważna dla francuskiego kina. We wczesnej młodości odebrał on – jako syn zamożnego bankiera – solidną edukację w prestiżowych paryskich liceach, potem odbył służbę wojskową. Nic nie wskazywało, że będzie artystą, a już szczególnie filmowcem. Za to jego młodszy brat Paul od początku przejawiał artystyczne inklinacje. Studiował aktorstwo w Conservatoire pod kierunkiem Charles'a Le Bargy (gwiazdy Comédie-Française, jednego z założycieli Film d'Art), a na początku XX wieku zaczął współpracę z André Antoine'em. W 1905 Alberta Capellaniego zaangażowano do wytwórni Pathé, gdzie zaczął realizować filmy. Stał się, obok Segundo de Chomóna, Gastona Velle (odpowiedzialnych za filmy trickowe) i Luciena Nongueta (twórcy filmów z Maxem Linderem), jednym z filarów wytwórni. Jednak kierowanie SCAGL i premiera *Arlezkanki* okazały się początkiem nowego etapu jego kariery. *Arlezkanka* była co prawda filmem ważnym, jednak ważniejsza wydaje się druga



Kadry z *Arlezjanki*, reż. Albert Capellani (1908). Źródło: Wikimedia Commons

premiera przygotowana przez Capellaniego dla SCAGL w 1909 roku. Była nią adaptacja *W matni* Émile'a Zoli.

Oglądając i *Arlezjankę*, i *W matni* (pamiętać trzeba, że są to filmy o długości odpowiednio – 18 i 35 minut) oraz porównując je z sztandarowym dziełem wytwórni Film d'Art – czyli *Zabójstwem księcia Gwizjusza* André Calmettes'a, natychmiast dostrzegamy różnicę. *Zabójstwo*, stworzone przez artystów związanych z Comédie-Française, odpowiadało preferowanemu w niej modelowi inscenizacji i stylowi aktorstwa. Tymczasem filmy Capellaniego zdają się czerpać z innych wzorców. Podstawowym ich założeniem jest realizm – autentyzm scenerii i realistyczność aktorstwa. Adaptacja Zoli bardzo dobrze ujawnia tę strategię. Jeśli bowiem Capellani zadbał o to, by – jak chciał Zola, pisząc o naturalizmie teatralnym – pokazać ludzi z krwi i kości, podkreślić ich plebejskie pochodzenie ubiorem i grą, to sięgnąć musiał po aktorów, których styl gry odpowiadałby temu. Dobór – przynajmniej części – aktorów nie pozostawia wątpliwości. W rolę Gerwazyń wcieliła się Eugénie Nau – aktorka André Antoine'a grająca pod jego kierunkiem od końca lat osiemdziesiątych, Alexandre Arquillière (Coupeau) również był czołowym aktorem jego trupy, a Jacques Gretillat (Lantier) – aktor o bogatym dorobku filmowym – współpracował z Antoine'em w teatrze Odeon. Krąg Antoine'a reprezentował też brat reżysera – Paul Capellani, który zagrał w filmie jedną z drugoplanowych ról (zagrał za to główną rolę w *Arlezjance*). Obsadzenie w głównych rolach dwójki aktorów znanych jeszcze z Théâtre-Libre nadaje więc filmowi Capellaniego symboliczne znaczenie, podobnie jak związek z Comédie-Française nadał symboliczne znaczenie *Zabójstwu księcia Gwizjusza*.

Capellani adaptował dla SCAGL wybitne dzieła literackie – *Katedrę Marii Panny w Paryżu* (1911) i *Nędzników* (1912). Jednak wśród jego filmów pojawiła się jeszcze jedna adaptacja Émile'a Zoli, którą był zrealizowany w roku 1913 *Germinal*. W pracę nad filmem wytwórnia zaangażowała znaczne środki, a reżyser zatrudnił sprawdzony zespół aktorski. Ponownie znaleźli się w nim aktorki Antoine'a z czasów Théâtre-Libre. Rola Stefana zagrał Henry Krauss (jeden z głównych aktorów SCAGL), zaś rolę ojca Maheu sam Auguste Mévisto.

*Germinal* jest bez wątpienia arcydziełem – arcydziełem adaptacyjnym, ale też arcydziełem metody zaczerpniętej

z konwencji teatru naturalistycznego. Béatrice de Pastre, analizując film, zwróciła nawet uwagę, że Capellani przygotowywał się do pracy, korzystając z metody Zoli – dobrego rozeznania realiów i maksymalnej dokumentacji tego, o czym chce się pisać (w tym wypadku filmować). Zdjęcia kręcono w górniczym miasteczku Auchel na północy Francji, a Capellani nie tylko wykorzystał jego scenerię, ale kazał współpracownikom odtwarzać wnętrza oglądane w robotniczych domach. Pierre Trimbach, jeden z operatorów Capellaniego wspominał, że dzięki uprzejmości znajomego inżyniera, który pracował w Auchel, ekipa mogła zwiedzić kopalnię<sup>12</sup>. Auchel i jego okolice „grają” Montsou z powieści, jednocześnie oddając realia górniczego miasteczka z początku XX wieku. Sceny realizowane na ulicach są sugestywne, przy tym świetnie wyreżyserowane i fotografowane. Capellani z jednej strony korzysta z możliwości, jakie daje medium filmowe, ale wykorzystuje też scenografię, by uzyskać maksymalne wrażenie prawdy. Praca scenograficzna jest zresztą w *Germinalu* mistrzowska, mająca – co zakładali naturaliści – wiarygodnie odtwarzać naturalne środowisko bohaterów<sup>13</sup>.

Philippe Esnault twierdzi, że w *Germinalu* Capellaniego widoczne są wpływy Antoine'a, a dokładnie jego teatralnego naturalizmu.

Chociaż Antoine z całą pewnością nie uczestniczył w kręceniu *Germinala*, czy nie mógł współpracować podczas adaptowania sławnej powieści swojego przyjaciela Zoli, udzielając kilku porad swojemu uczniowi Capellaniemu? To nieudowodnione, ale możliwe. Bowiern oznaki tego są liczne<sup>14</sup>.

Dowodzi przy tym, że to właśnie w czasie kiedy Capellani realizował film według Zoli, Decourcelle zainicjował kontakty z Antoine'm<sup>15</sup>. Antoine nigdy nie przeniósł na scenę *Germinala*, znał jednak adaptację sceniczną z 1885 roku, którą zdjęła cenzura i która wywołała reakcję samego Zoli. I jakkolwiek bezpośredni wpływ Antoine'a na ten film nie jest oczywisty, to pośredni możliwy. „Dla tego małego świata Antoine był w pewnym sensie postacią znaną, dla wielu byłym «patronem», zaś jego pojawienie się miało dodać SCAGL nowego blasku”<sup>16</sup> – konstatuje Esnault. Monografistka Capellaniego, Christine Leteux, dementuje pojawiające się czasem pogłoski o jego



*Korsykańscy bracia*, reż. André Antoine (1917).

Na zdjęciu: Romuald Joubé, Henry Krauss jako Dumas.

Źródło: rikrek.com

krótkiej bytności w Théâtre-Libre pisząc, że nie ma na to żadnych bezpośrednich dowodów<sup>17</sup>. Jednak ścisły związek z Antoinem, i to przez wiele lat – co potwierdza ta sama autorka – utrzymywał brat reżysera Paul Capellani. Wielu aktorów Antoine’a, nawet ci wyżej wymienieni, grało w filmach, a ich metoda – co widać od razu – różni się od „wysokiego” stylu Komedii Francuskiej. Realizm *Arleżjanki*, *W matni*, czy *Germinala* jest niewątpliwie prawdziwym realizmem filmowym, wynikającym z funkcji samej kamery, która ma zdolność rejestrowania autentycznych miejsc, ludzi, nawet zdarzeń. Jednak jest też realizmem rozpoznanym jako konwencja, kontynuacja i przełożenie na język filmu tego, co wcześniej pojawiło się i zostało skodyfikowane jako realizm na gruncie literatury i teatru. Z tego punktu widzenia swoisty „patronat” Antoine’a nad częścią środowiska SCAGL – obojętnie czy bezpośredni, czy też symboliczny – może być akceptowalny. Tłumaczyłoby to więc propozycję złożoną reżyserowi przez Decourcelle’a.

Jakie były filmy samego Antoine’a? Czy praca na scenie, tradycja Théâtre-Libre, fascynacja twórczością naturalistów wpłynęła w jakikolwiek sposób na jego metodę filmową? Niemal wszystkie te filmy były adaptacjami literatury. Reżyser teatralny przyzwyczajony do pracy z tekstem bardzo dobrze czuł się w tej konwencji. Jak jednak wspominał syn artysty, André-Paul Antoine, dwa pierwsze tytuły oraz *Pannę de la Seiglière* zaproponowała reżyserowi wytwórnia. Decourcelle „czuwał” nad swoim protegowanym<sup>18</sup>. Pozostałe, w szczególności *Pracownicy morza*, *Ziemia* oraz dwa ostatnie: *Jaskółka* i *Sikorka* (z oryginalnym scenariuszem Gustava Grilleta) i *Arleżjanka* to już projekty samego Antoine’a. Znał on doskonale założenia, jakie przyświecały działalności SCAGL. W roku 1924 pisał bowiem tak:

Wszedłem do firmy, która w tamtym czasie była najsilniejszą i najlepiej wyposażoną w całej francuskiej kinematografii. Było to Stowarzyszenie Autorów i Literatów założone osiem lub dziesięć lat wcześniej, kiedy sztuka niema rozwijała się

i cieszyła znacznym powodzeniem aż do czasów wojny. Jeden z jego założycieli nalegał na zapewnienie poziomu całej francuskiej produkcji dzięki dramatom lub słynnym powieściom. Był to moment, w którym wspaniały sukces ożywionej fotografii zobowiązał dom Pathé do poszukiwania filmowych tematów gdzie indziej, a nie tylko w błahej rozrywce lub krótkich scenkach, które nie wystarczały już coraz liczniejszej publiczności. [...] Pan Charles Pathé, podpisując ze mną umowę, okazał mi życzliwość, zachęcając mnie do oddania się w służbę młodej sztuce, której – jak stwierdził – mogę oddać wielkie zasługi. Studiowałem więc swój nowy zawód, śledząc uważnie produkcje zagraniczne i prace moich przyjaciół, którzy okazali się nieskończenie pomocni<sup>19</sup>.

Adaptacja *Korsykańskich braci* była więc zgodna z założeniami wytwórni – adaptacja powieści popularnego pisarza wyreżyserowana przez znanego teatralnego twórcę. Co prawda powieść Dumasa-ojca nie wydawała się na miarę ambicji Antoine’a, trzeba jednak pamiętać, że w jego ogromnym dorobku inscenizacyjnym znajdowały się dzieła różne – od nowej dramaturgii – Strindberga, Hauptmanna, czy Tołstoja, przez francuską klasykę – Molière’a, Racine’a, aż po sztuki lżejsze, należące do popularnego repertuaru, także przeróbki powieści.

Choć pomysł podsunęła reżyserowie wytwórnia, okazało się, że nie ma ona zamiaru wysłać ekipy filmowej na Korsykę i pozwolić zrealizować zdjęcia w autentycznych miejscach, o czym myślał reżyser. Trwała wojna i realizacja filmów bywała utrudniona, zaś środki reżyserowi przyznano skromne. Pomysł wyjazdu na Korsykę, wykorzystanie jej scenerii we fragmentach, które rozgrywają się na wyspie (część akcji dzieje się w Paryżu) sugeruje, że Antoine już wówczas przywiązywał wagę do autentycznego kolorytu historii. Wykorzystując doświadczenie teatralnego naturalisty, po raz pierwszy mógł posłużyć się medium, które pozwalało na uzyskanie efektu w stopniu znacznie większym niż scena. Adaptacja tekstu była jego autorstwa. Wprowadził do filmu postać samego Dumasa – zagranego przez gwiazdę SCAGL i swojego przyjaciela Henry Karussa – który opowiada jedną z przygód, jakie przydarzyły mu się podczas podróży na Korsykę. Film układa się więc w serię retrospekcji. Nie było to odległe od powieści, która również korzystała z konwencji wspomnień narratora-Dumasa z korsykańskiej podróży. Jednak – jak podsumowuje ów zabieg Philippe Esnault – wprowadzenie postaci pisarza pozwalało na zbudowanie dystansu wobec samej, nieco banalnej historii, nadało jej też realistycznego rysu, zgodnego z temperamentem Antoine’a<sup>20</sup>.

Debiut cenionego artysty teatru zastał oczywiście zauważony, choć był różnie oceniany. Lucien Vincent na łamach założonego przez Louisa Dellucca i Henri Diamant-Bergera pisma „Le Film” pisał:

Mówiło się, że Antoine ma ponownie, tym razem w kinie, rozpocząć walkę z rutyną i rutyniarzami. Taką samą jak wówczas kiedy zakładał Théâtre-Libre. To mnie nie dziwi [...]. Wspierajmy wysiłki Antoine’a, miłośników kina



i miłośników teatru! Dajmy mu kredyty! Musi mieć dla nas szczęśliwe niespodzianki<sup>21</sup>.

Za to sam Delluc recenzował *Korsykańskich braci* następująco:

Scenariusz tak niewdzięczny, jak to tylko możliwe. Aktorzy zatruci manierą teatralną, a nawet manierą *conservatoire*. A słowo „ekonomia” musiało być często szeptane Antoine’owi. Tak! Przy tym niezręczność wysiłku bez wystarczającego doświadczenia. Ale cóż, *Korsykańscy bracia*, to najpiękniejszy film, jaki kiedykolwiek widzieliśmy we Francji. I jest francuski!<sup>22</sup>.

Jak więc można domniemywać, film był raczej wprawką Antoine’a, jego poligonem doświadczalnym, bowiem już następny wydaje się bardziej przemyślany i przynosi więcej ciekawych rozwiązań. *Winowajca* powstał w 1917 roku. Tym razem zaproponowano Antoine’owi adaptację powieści bardzo wówczas popularnego poety i pisarza – François Coppée. Powieść (wyd. 1896) opowiada historię młodego prowincjonalnego studenta prawa Chrétiena Lescuyer, którego ojciec wysłał do Paryża, żeby tam przygotował się do egzaminu doktorskiego<sup>23</sup>. Chrétien przybywa więc do stolicy, spotyka tam dawnego przyjaciela rzeźbiarza Donadieu i jego narzeczoną Héloïse. Poznaje też młodą kwiaciarkę Perrinette, z którą nawiązuje romans. Związek ten trwa przez cały okres pobytu Chrétiena w Paryżu, jednak po złożeniu egzaminów końcowych młody człowiek musi wrócić do domu. Tymczasem Perrinette oznajmia mu, że spodziewa się dziecka. Mimo to Chrétien zostawia dziewczynę i wyjeżdża. Dalsza część powieści opowiada już o losach Perrinette i małego Chrétiena noszącego nazwisko matki – Forgeat. Wbrew trudnościom kobieta stara się dobrze wychowywać syna, ale mając coraz mniej środków do życia, decyduje się przyjąć oświadczyzny Prospera Aubry’ego, który – jak myśli – będzie odpowiednim ojcem dla chłopca. Tak się jednak nie dzieje, Prosper nie żywi wobec pasierba żadnych ciepłych uczuć. Kiedy Perrinette umiera na gruźlicę, chłopiec pozostaje na łasce ojczyma. Zaprzyjaźniając się z ulicznikiem trudniącym się drobnymi kradzieżami, sam schodzi na złą drogę. Zostaje schwytyany przez policję i ostatecznie trafia do domu poprawczego. Dalsze losy Chrétiena Forgeat nie układają się najlepiej. Oskarżony w końcu o morderstwo trafia na salę sądową, gdzie spotyka sławnego prawnika Chrétiena Lescuyer, a ten rozpoznaje w nim porzuconego syna. Lescuyer postanawia go bronić, rozumiejąc – i tak konstruuje swoją argumentację – że to on winny jest temu, co się stało. To on jest prawdziwym winowajcą.

Powieść Coppée łączy mocno sentymalne tony z jawnym dydaktyzmem. Autor oskarża nie tyle młodego człowieka, którego życie pchnęło na złą drogę, a ojca, który w odpowiednim czasie nie wykazał się dojrzałością. Antoine idzie tym tropem, wprowadzając do filmu kłamrę niewystępującą w tekście. Film rozpoczyna się

od ujęć na sali sądowej. Widzimy młodego oskarżonego, sędziów i adwokata Chrétiene’a Lescuyer. Adwokat – ku zdumieniu zebranych i samego oskarżonego – ogłasza, że młody Forgeat jest jego synem, po czym zaczyna opowiadać całą historię. Co jakiś czas wracają ujęcia sali sądowej i widzowie przypominają sobie o trwającym procesie. W tym pomysł nie ma niczego wyjątkowego, w samej historii reżyser dość wiernie podąża za literą tekstu. Niemniej sposób pokazania wydarzeń okazuje się na tyle interesujący, że pozbawia je sentymentalizmu, jak również – przynajmniej w pewnym stopniu – owego dydaktyzmu obecnego w powieści. Kluczem dla Antoine jest bowiem dbałość o prawdę, o autentyczność scenerii, która jest tłem dla wydarzeń, ale też współgra z nimi, stając się wyraźnym komponentem filmu. Już na poziomie scenariusza bardzo dokładnie wyznaczył on miejsca akcji – konkretne ulice i budynki Paryża.

Według Manon Billaut

w analizie scenariuszy Antoine’a widać zarówno wysiłek w opanowaniu kodu kinematograficznego, jak i wizualne bogactwo jego dzieł. Analiza ta pokazuje, że Antoine – będąc dalekim od improwizowania – scenariusz czyni konkretnym narzędziem swojej metody eksperymentalnej<sup>24</sup>.

Billaut używa terminu „metoda eksperymentalna” (który pojawia się też w podtytule jej monografii), odwołując się z jednej strony do Zoli, ale z drugiej do teatralnych doświadczeń Antoine’a. Zauważa, że realizował on linię wytyczoną wcześniej przez SCAGL i Capellaniego, bowiem każdy z jego filmów jest pewnego rodzaju dokumentem rzeczywistości – w jej wymiarze społecznym, kulturowym i historycznym – jednak stworzonym w ramach fikcji<sup>25</sup>. Podporządkowując się tej linii, reżyser rozwijał mimo to własną metodę, polegającą na wychwytywaniu i wprowadzaniu pozornie nieistotnych szczegółów, które tworzą swoiste „wypełnienie” całej wizji oraz na pracy z aktorami umieszczanymi w autentycznych, znakomicie (z punktu widzenia realizmu fotografii) wykorzystanych sceneriach.

Tak więc, nawet gdy Antoine musiał się ograniczać do ram wyznaczonych przez wytwórnę i tak zaproponowałby nową metodę pisania, reżyserowania oraz pracy z aktorem, a także



Séphora Mossé w *Winowajcy* (1917). Źródło: mubi.com

usystematyzował eksperymentalną praktykę, która przyniosła mu sławę w teatrze<sup>26</sup>.

Metoda eksperymentalna Antoine'a polegała więc – według Billaut – na przeprowadzeniu wstępnego rozoznania (scenerii, realiów społecznych, historycznych) i dokładnym opracowaniu scenariusza, potem na etapie zdjęć, podczas których sceneria ta powinna zostać utrwalona, wreszcie na odpowiedniej pracy z aktorami. Warto jednak pamiętać, że podobną, zgodną z koncepcjami Zoli, metodę odnajdziemy na przykład w *Germinalu* Capellaniego, o czym była już mowa. Gdybyśmy więc przyjęli założenie Esnault, wówczas możemy uznać, że to nie Antoine musiał wpisywać się w „linię SCAGL”, a szefowie wytwórni zatrudnili w niej artystę, którego praca inspirowała pewną część filmów w niej zrealizowanych.

Szczególne znacznie, jakie Antoine przypisywał miejscom – widoczne w drobiazgach, pojedynczych ujęciach – dostrzegalne jest w *Winowajcy* natychmiast. Paryski pejzaż wykorzystany został przez reżysera świadomie. Film jest raczej kameralny, jednak wiele scen rzeczywiście urzeka kolorytem miejsca: Ogród Luksemburski, w którym spotykają się Perrinette i Chrétien, przejażdżki Sekwaną, widok na Place de Panthéon z kościołem Saint-Etienne du Mont i Lycée Henri-IV podczas spaceru kochanków. Miejsca te nie wyglądają pocztówko, są scenerią naturalną, podobnie jak ulice, fragmenty odrapanych murów kamienic i miejskich zaułków. Scena pierwszego spotkania Perrinette i Aubry'ego rozgrywa się na statku płynącym Sekwaną. To stosunkowo długa scena, podczas której kamera – umieszczona na pokładzie – panoramuje nabrzeża, kamienice i bulwary. Antoine lubi zresztą „uruchamiać” kamerę i chętnie stosuje ujęcia panoramujące. Kiedy mały Chrétien razem z kolegą-ulicznikiem puszczają kaczki na rzece, kamera panoramuje robotnicze nadbrzeże, towarzyszy też chłopcom podczas wędrówek ulicami i wśród opuszczonych budynków, a nawet w wesołym miasteczku. *Winowajcę* można więc nazwać prawdziwym filmem „paryskim”, rozumylnie wykorzystującym miejską scenerię.

Metoda pracy z aktorami również sprawia, że postaci zyskują walor psychologicznej prawdy i są naprawdę autentyczne. Jeśli nawet pracujący z Antoine'em w Théâtre-Odéon Romuald Joubé wydaje się – we fragmentach sądowych – zbyt teatralny, to pozostałe role, zwłaszcza kobiece (Séphory Mossé jako Perrinette i wybitnej aktorki Sylvie w epizodycznej roli krawcowej Louise, której Chrétien Forgeat oddaje pieniądze ukradzione zamordowanemu lichwiarzowi) zagrane są subtelnie, ze znakomitym wyczuciem psychologii i naturalnością. *Winowajca* jest filmem, w którym dostrzec można rękę artysty doskonale operującego konwencją realistyczną, ale też artysty umiejącego stworzyć ją przy użyciu konkretnych środków filmowych.

Wydaje się, że to nie *Korsykańscy bracia*, a *Winowajca* stał się początkiem filmowej kariery Antoine'a. Odnajdujemy w nim wszystkie te elementy, które od tej pory

będą kształtować jego styl – autentyzm scenerii, realizm fotografii i prostotę środków filmowych, a także doskonałe, powściągliwe aktorstwo. W *Winowajcy* widać też upodobanie do scen, w których aktorzy wprowadzani są w realną tkankę filmowanych miejsc i otaczani prawdziwymi ich mieszkańcami. Nadaje to ujęciom paradoksalny wręcz charakter. Wymienione komponenty stylu znajdziemy w czterech, najlepszych i najważniejszych chyba filmach Antoine'a – w *Pracownikach morza*, *Ziemi*, *Jaskółce* i *Sikorce* oraz w *Arleżance*. One to (wraz z *Winowajcą*) stanowią korpus jego filmowego dorobku. Trzy z nich są adaptacjami, jeden powstał na podstawie oryginalnego scenariusza. Wszystkie mają temat – jeśli tak można powiedzieć – plebejski. Dwa rozgrywają się w środowisku chłopów, jeden wśród rybaków, a jeden pośród wodniaków. Jak widać, Antoine-filmowiec lubił sięgać do swoich dawnych fascynacji<sup>27</sup>. Pozostałe dwa filmy zrealizował na wyraźne zamówienie wytwórni – kostiumową *Pannę de la Seiglière* dla SCAGL, zaś film *Israël* we Włoszech. Z tych dwóch (zachowanych zresztą w niepełnych kopiach) ciekawsza wydaje się adaptacja Henry Bernsteina, z którym Antoine osobiście się przyjaźnił i wystawiał jego sztuki. Sława Bernsteina nie wiązała się tylko ze sprawnością dramaturgiczną, ale z faktem, że – mając żydowskie pochodzenie – włączył się w walkę stronnictw wokół rozrywającej Francję sprawy Dreyfusa. Miał bowiem swoich zapiekłych wrogów, którzy wytykali mu i pochodzenie, i – w tym kontekście niemal symboliczne – koneksje rodzinne (jego ojciec był zamożnym bankierem). *Israël*, sztuka wystawiona w 1908 roku w Theatre Réjane, napisana została jako reakcja na antysemicką batalię we Francji. Jej bohater, młody arystokrata Thibault, jest zdeklarowanym antysemitą. Nie mogąc znieść prawdy o swoim pochodzeniu – dowiaduje się bowiem, że jego prawdziwym ojcem jest żydowski finansista – popełnia samobójstwo.

Adaptacja Antoine'a łagodzi nieco wymowę sztuki, powstała bowiem w kraju, gdzie echa francuskich sporów nie były tak bardzo istotne, poza tym od pełnej rehabilitacji Dreyfussa upłynęło kilka dobrych lat. Włosi zainteresowani byli bardziej wątkiem zakazanego romansu (księżnej Crousy, matki Thibaulta z bankierem Gotliebem) niż elementami ideowej polemiki. Przyczyn tej zmiany, którą po premierze zarzucano zresztą Antoine'owi, należy upatrywać w stylu włoskiego kina, w którym dekadenski melodramat, stanowiący niejako „oprawę” dla występujących w nim div (fenomen „il divismo” był jedną z cech włoskiej kinematografii drugiej dekady XX wieku) odgrywał istotną rolę. W filmie Antoine'a rolę księżnej Crousy zagrała więc jedna z takich gwiazd – Vittoria Lepanto (we francuskim spektaklu premierowym zagrała ją sama Réjane), a niewielką rolę pręłata – sam Antoine. Oglądając ten film (zachowana kopia liczy pięćdziesiąt osiem minut, niektóre utracone ujęcia zastąpiono stopklatkami), zauważyć zresztą można, że reżyser nadał mu mocno antyklerykalny charakter, co spotkało się we Włoszech z niechęcią, a nawet ingerencją



Andrée Brabant (Déruchette) w *Pracownikach morza* (1917).  
Źródło: cinematheque.fr

cenzury. To przedstawiciele Kościoła, chcących przeszkodzić w zakazanym romansie, czyni reżyser odpowiedzialnym za tragedię księżnej i jej syna. Pod naciskiem wytwórni Antoine złagodził nieco swój scenariusz (nie pokazał na przykład, a tylko zasugerował w napisach samobójstwo Thibaulta, we włoskiej wersji – Tebaldo). Gotowy film też poddano przeróbkom<sup>28</sup>. Wszystko to sprawiło, że epizod włoski potraktował reżyser raczej marginalnie i chętnie wracał do francuskich projektów.

Ideę zaadaptowania powieści Victora Hugo powziął Antoine podczas pobytu w Camaret-sur-Mer w Bretanii, gdzie miał dom, do którego chętnie wracał. Pomysł pracy nad filmem musiał jednak odsunąć, ponieważ – kiedy ukończył *Winowajcę*, okazało się, że być może wytwórnia powierzy mu ukończenie filmu Alberta Capellaniego *Rok 93 (Quatre-vingt-treize)*. Była to również adaptacja Hugo, której realizacja ciągnęła się w SCAGL od dawna. Capellani zaczął zdjęcia jeszcze w roku 1914, przerwał je jednak wybuch wojny. Reżyser został wówczas zmobilizowany, zaś w 1915 roku wyjechał do USA na zaproszenie World Film Corporation i przez kilka lat tam kontynuował karierę<sup>29</sup>. Film miał więc dokończyć Antoine. Dodatkowe zdjęcia nakręcono w 1917 roku, jednak premiera odbyła się dopiero w roku 1921. Była to adaptacja – efektowna i zrobiona z rozmachem – wyraźnie nawiązująca do innego sukcesu SCAGL ekranizacji *Nędzników (Les Misérables)*, którą Capellani stworzył w 1913 roku. Jej styl – co wynika z charakteru powieści Hugo – daleki był jednak od szorstkiego realizmu *Germinala*. Czy jednak film rzeczywiście dokończył Antoine? Wśród współczesnych historyków kina pojawiają się co do tego wątpliwości<sup>30</sup>.

Jak *Winowajca* był filmem paryskim, tak *Pracownicy morza* są filmem bretońskim. Kolejna stworzona w SCAGL adaptacja Hugo okazała się zupełnie inna od – skądinąd znakomitych – filmów Capellaniego. Bo też inna była to powieść. Przedstawiając tragiczne losy rybaka Gilliatta, osadził je Hugo w malowniczej scenerii opisanej zgodnie z przyjętą przez siebie metodą – precyzyjnie (wstęp – *Archipelag na Kanale La Manche*, jest skrupulatnym opisem geografii, historii i zwyczajów miejsca), a jednocześnie poetycko. Wspaniały, surowy pejzaż Guerseny, jednej z Wysp Normandzkich, na której pisarz spędził kilkanaście lat wygnania, okazał się pełnym znaczeń

dopełnieniem opowieści, zaś morze jednym z jej bohaterów. Antoine dobrze to wyczuł i wykorzystał, choć oryginalną scenerię zastąpił okolicami Camaret-sur-Mer. Jednak piękno surowego pejzażu, fotografowanego przez René Guycharda i Paula Castaneta, pozostało. Aktorzy (w roli Gilliatta wystąpił znany już z *Winowajcy* Romuald Joubé) grają bardzo dobrze, a reżyser znów wykorzystał mieszkańców regionu, nie powierzając im konkretnych ról, ale czyniąc obserwatorami, współuczestnikami działań bohaterów. Elementy realnego życia „otaczające” fikcyjną historię nadają jej ton surowego autentyzm, co zostało wówczas docenione.

Widziałem *Pracowników morza* – relacjonował Louis Delluc – to doskonały film. Ale... gdybyśmy mogli zobaczyć *Pracowników morza*, których on [Antoine – przyp. J.W.] widział przed realizacją filmu, nie mówilibyśmy o niezwykłej i doskonałej pracy. Mówilibyśmy raczej o najpiękniejszym możliwym filmie. Wiem, że malarskie spojrzenie Antoine'a jest cudowne. Udowodnił to w teatrze. Musi udowodnić to w kinie. Tajemnicą tego piękna, jest fakt, że Antoine zrobił to, co chciał [...] Niech będzie wolny!<sup>31</sup>

Delluc dostrzegał być może ograniczenia, które często wynikały z działań wytwórni, jednak jego opinia jest ważna z innego powodu. To wszak Delluc, wówczas jeszcze pisarz, krytyk i autor filmowych esejów, był jednym z najważniejszych propagatorów nowego spojrzenia na kino – sztukę odkrywającą fotogeniczność rzeczywistości. Ruch filmowego impresjonizmu, którego Delluc był jednym z inicjatorów, uznawał kamerę filmową za narzędzie wydobywające naturalną poezję pejzażu, przedmiotów, ludzkich twarzy. Impresjoniści traktowali kino jako sztukę, w której drzemie też potencjał psychologiczny. Szukali środków do ujawniania stanów duszy, postrzegali film jako ekwiwalent nowoczesnej poezji,

Philippe Esnault przypomniał w kontekście *Pracowników morza* jeden z impresjonistycznych filmów – *Człowieka otwartych przestrzeni (L'Homme de large)* Marcela L'Herbiera nakręconego dwa lata później w serii Gaumont-Pax<sup>32</sup>. Film L'Herbiera, adaptację balzakovskiego *Dramatu nad morzem*, rzeczywiście można zestawić z obrazem Antoine'a – niezwykła historia, tajemnicza aura i piękny nadmorski pejzaż (zdjęcia także kręcono w Bretanii). Jednak w porównaniu z *Pracownikami morza*, w których tkanka realnej rzeczywistości wybija się na plan pierwszy, L'Herbier – jak to on – preferuje formalną ekwilibrystkę. Antoine nie stosuje za to wyszukanych środków, jest raczej ukryty, nie narzuca własnego spojrzenia, oddaje władzę kamerze. Jego styl jest powściągliwy, nie wzmacnia retoryki obrazu, nie akcentuje „autorskiej obecności”. I tak odtąd będzie pracował.

Kolejny film, *Ziemię*, nakręcił Antoine w Cloyes-sur-le-Loir w centralnej Francji, miasteczku, w którym na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku mieszkał Zola, i które – jak cały region, a przede wszystkim pobliskie Romilly-sur-Aigre – zainspirowało go do napisania

powieści. Akurat ten film wydaje się w dorobku Antoine'a czymś najbardziej naturalnym. Jego teatralna kariera rozpoczęła się od fascynacji postulatami Zoli. W 1902 roku wystawił *Ziemię* w Théâtre Antoine, sam grając rolę ojca Fouan. Rzecz jasna film doskonale wpiswał się w linię SCAGL. Był bowiem kolejną po dziełach Capellaniego adaptacją wybitnego naturalisty. Piętnasta część cyklu *Rougon-Macquartowie* osadzona w środowisku wiejskim jest jego niezwykle okrutnym portretem. Nie darmo uchodzi za jedną z najbardziej brutalnych książek Zoli, w której charakterystyczne dla niego przekonanie o nieodwracalnym, dziedzicznym skażeniu



*Ziemia* (1919). Źródło: emutofu.com



Plakat filmu *Ziemia*, proj. Adrien Barrère.  
Źródło: gallica.bnf.fr

ludzkiej natury łączy się z dystansującym nieco czytelnika determinizmem biologicznym i niemal zwierzęcym erotyzmem. Wielopokoleniowa walka o ziemię prowadzi do straszliwej degeneracji bohaterów, niecofających się przed gwałtem, morderstwami, a nawet ojcobójstwem.

Wymowa filmu Antoine'a nie jest jednak tak brutalna, bo taka po prostu być nie mogła. Jeszcze przez długie lata (właściwie do współczesności) filmowcy nie powazyliby się oddać w pełni obrazów kreślonych przez Zolę. W filmie z 1919 roku tułający się po podziale majątku ojciec Fouan (w sugestywnej interpretacji pracującego z Antoine'em jeszcze w Théâtre-Libre Armanda Boura) nie zostaje zamordowany przez własnego syna Buteau i jego żonę. Umiera na roli, jak chłopski król Lear wygnany przez dzieci, które odziedziczyły jego majątek. Antoine łagodzi też erotyzm, choć sporo sugeruje, dużo więcej niż w wersji teatralnej<sup>33</sup>. Nie mamy też okrutnej sceny gwałtu dokonanego na ciężarnej Françoise przez Buteau, a scena jej śmierci również została mocno złagodzona. Spektakl z 1902 roku powstał na podstawie pięcioaktowego dramatu autorstwa Raoula de Saint-Arromana i Charles'a Hugota, filmowej adaptacji dokonał sam Antoine. Przywrócił w niej pewne elementy pominięte w przedstawieniu. Przede wszystkim wykorzystał jednak to, co dawała mu praca z kamerą. Filmowa *Ziemia*, jakkolwiek oparta na fabularnych uproszczeniach, daje niezwykle sugestywny obraz wiejskiej społeczności, być może najlepszy w ówczesnym kinie francuskim. Kolejny raz zastosował Antoine „metodę eksperymentalną”. Bardzo dokładnie zlokalizował prawdziwe miejsce akcji. Profesjonalni aktorzy muszą – i robią to – nadawać swojej grze walor chłopskiego autentyzmu. Podobnie jak w *Pracownikach morza* Antoine wykorzystał mieszkańców regionu, którzy stają się „tłem” dla aktorów. Niektóre sceny, na przykład scena targu w miasteczku, prac w polu, także scenografia, wnętrza domów dają wrażenie drapieżnego realizmu. Można nawet podejrzewać (ale to tylko podejrzenie), że sama możliwość wykreowania tego chłopskiego świata jest dla Antoine'a bardziej fascynująca niż sama historia.

Ukoronowaniem owej „metody eksperymentalnej” okazał się kolejny film – *Jaskółka i Sikorka*, obraz tak bardzo eksponujący realia, że wytwórnia Pathé, widząc w nim bardziej dokument niż fabułę, nie zdecydowała się na dystrybuowanie go w kinach. Esnault sugeruje jednak, że Antoine musiał zachować kopię roboczą, którą być może pokazywał – w wersji poprawionej lub nie – różnym osobom. Jedyńy oficjalny pokaz filmu odbył się 5 czerwca 1924 roku w Paryżu<sup>34</sup> i od tego momentu aż do lat osiemdziesiątych pozostał zapomniany. Dopiero wówczas jego negatyw odkryto w paryskiej Cinématque. *Jaskółka i Sikorka* to być może najbardziej niezwykle z dzieł Antoine'a, antycypujące „wodniackie” filmy francuskiego kina – impresjonistyczną *Piękną Niwerniankę* (*La Belle Nivernaise*, 1923) Jeana Epsteina – od której film Antoine'a wydaje się znacznie ciekawszy, a nawet *Atalantę* (*l'Atalante*, 1934) Jeana Vigo.

Razem z ekipą, do której należał współpracujący już z nim operator René Guyhard, reżyser wyruszył na wizję lokalną do Belgii. Nakręcono tam sporo zdjęć dokumentalnych, włączonych potem do filmu, którego bohaterem jest właściciel dwóch rzecznych barek nazwanych Jaskółka i Sikorka. Pierre pływa do Belgii, towarzyszy mu żona Griet i jej młodsza siostra Marthe. Dostarcza tam materiały potrzebne do odbudowy zniszczonych podczas wojny terenów. Jednocześnie, żeby dorobić, szmugluje diamenty, które można nielegalnie sprzedać. Któregoś dnia na jego łodzi pojawia się szukający zatrudnienia marynarz Michel. Zręczny i silny młody mężczyzna znajduje uznanie w oczach Pierre'a. Zaczyna się też interesować – z wzajemnością – młodą Marthe. Jakkolwiek praca układa się dobrze, po jakimś czasie – a odkrywa to od początku niechętna Michelowi Griet – wychodzi na jaw, że nowy pracownik jest przestępcą, który chce oszukać Pierre'a i ukraść mu szmuglowane diamenty. Mężczyzna, chroniąc tajemnicę swojej pracy i rodziny, zabija przybysza.

Taka jest fabuła filmu, jednak tym, co najbardziej przykuwa uwagę widzów, nie jest historia a sposób jej realizacji. Jak wspominałam, Antoine lubił ujęcia panoramujące i stosował je chętnie, w tym filmie – co daje się szybko zauważyć – nad wyraz chętnie. Jako że znaczna część akcji rozgrywa się na barce, to umieszczona na niej kamera płynie razem z nią. Dzięki temu zabiegowi otrzymujemy piękne ujęcia nadbrzeży regionów, przez które przepływają bohaterowie, i miast, do których wpływają. Poza północną Francją, zdjęcia kręcono między innymi w Brugii i Antwerpii – miastach Flandrii przeciętych siecią kanałów. Widzowie oglądają brzegi rzek i kanałów. Na prowincji – wsie, wiatraki, pasące się bydło, w miastach – stare kamienice, mosty, port, pracujących nad wodą ludzi. Ta malowniczość i dokumentalizm osiągnane zostały jakby mimochodem, w prostocie realizacji odkrywa się prostotę i urodę pejzażu. Jednym z bardziej fascynujących fragmentów tego niezwykłego filmu jest stosunkowo długa scena Ommeganck w Anwerpii. To tradycyjny (urządzany od XIV wieku), a organizowanego dwa razy w roku z okazji świąt religijnych, pochód ulicami miasta, którego atrakcją są ciągnięte przez konne zaprzęgi wielkie figury ryb, statków, ludowych bohaterów i postaci świętych. Filmowa scena ma charakter dokumentalny, ale reżyser kolejny raz zastosował zabieg niczym z neorealistycznego filmu – w kilku ujęciach wprowadza aktorów w tkanę miasta, umieszcza ich wśród zgromadzonych na trasie pochodu mieszkańców Antwerpii. Podobnie jest w scenie, w której cała czwórka udaje się na miejski jarmark. Manon Billaut słusznie zauważyła, że reżyser chętnie wykorzystuje sceny targowe, sceny na placach i rynkach.

Sposób życia autochtonów jest też widoczny w scenach na rynkach, bardzo częstych w filmach Antoine'a. Odnajdziemy je w połowie z nich: w *Pracownikach morza*, *Ziemi*, *Jaskółce i Sikorce*, także w *Arlezjance*. W tamtych czasach rynek był miejscem publicznych zgromadzeń i spotkań. Był tak samo użyteczny jak niedzielna msza. Te spotkania dały też



*Jaskółka i Sikorka* (1920). Źródło: emutofu.com

możliwość mieszania aktorów z autentycznymi mieszkańcami i sprzyjały podkreśleniu malowniczości otoczenia<sup>35</sup>.

Kiedy śledzi się wspomniane dzieła w kolejności ich powstawania, trudno nie dostrzec dojrzewania Antoine'a-filmowca. Wyraźnie widać coraz lepsze wyczuwanie możliwości kamery, a nawet pewną fascynację środkami, dzięki którym można osiągnąć efekt prawdy. Widać też swobodę w operowaniu tymi środkami i konsekwencję, z jaką Antoine, już jako artysta filmowy, podąża obraną przez siebie drogą. Niestety zakończyła się ona wraz z nakręconą w Camargue *Arlezjanką*. Dlaczego? Film ten uznać można za symboliczne zwieńczenie linii wyznaczonej przez wytwórnę – od adaptacji tego opowiadania wchodzącego w skład prowansalskiego cyklu Daudeta Capellani zainicjował działalność SCAGL. Daudet napisał również trzyaktową sceniczną wersję opowiadania, a jej premiera odbyła się w 1872 roku. Antoine wystawił tę sztukę w Odeonie. Jednak zarówno jego film, jak i wersja Capellaniego nie korzystały bezpośrednio z dramatu, choć się nim inspirowały. Fabuła tego krótkiego opowiadania jest prosta. Syn zamożnych prowansalskich wieśniaków, Jan (w wersji teatralnej i w filmie – Frédéri), zakochuje się w spotkanej na wyścigach w Arles dziewczynie. Marzy o niej cały czas, nie znajdując spokoju. Rodzice godzą się



Arleżanka w reż. Antoine'a (1922).  
Źródło: emutofu.com

wreszcie na ślub. Jednak pewnego dnia, podczas rodzinnego obiadu, w gospodarstwie pojawia się tajemniczy przybysz. Oznajmia, że dziewczyna z Arles była jego kochanką i obiecała mu małżeństwo. W tej sytuacji Jan nie może poślubić Arleżanki, jednak nadal nie potrafi o niej zapomnieć. Nieszczęśliwy chłopak popełnia samobójstwo, rzucając się z okna strychu na płyty podwórza. Przygotowując wersję sceniczną, Daudet rozszerzył fabułę, zwiększył też ilość postaci, wprowadzając na przykład Vivette, młodą dziewczynę, z którą matka chce ożenić Frédéri. Antoine wykorzystał kilka z tych pomysłów, jednak (podobnie jak Capellani) nie zaakceptował najważniejszego.

W sztuce wszyscy bohaterowie mówią bowiem o pięknej Arleżance, jednak ona sama nie pojawia się na scenie. Za to w filmie (grana przez artystkę music-hallu Marthe Fabris), uosabia urodę i wdzięk Prowansji. I tym razem Antoine pokazał bogactwo prowansalskiej tradycji – corridę, katedrę Saint-Trophime w Arles, Alyscamps i okolicę. Wydarzenia rozgrywają się pomiędzy Arles, gdzie mieszka bohaterka, a farmą Castelet w pobliżu Saintes-Marie-de-la-Mer, gdzie z kolei mieszka Frédéri z rodziną. Aktorzy mieszkają się z mieszkańcami okolic. Film odniósł spory sukces, ale – i tu dochodzimy do sedna sprawy – Pierre Decourcelle nie był zadowolony z rezultatu. Postanowił wysłać więc ekipę, by dokręciła sceny mające – w jego odczuciu – wzbogacić wydarzenia i dodać im jeszcze więcej lokalnego kolorytu. W Camargue dokręcono więc sceny utrwalające miejscowe zwyczaje – cygańską pielgrzymkę do sanktuarium świętej Sary w Saintes-Marie-de-la-Mer, tradycyjną farandolę (taniec prowansalski). Jednak Antoine nie zaakceptował tych zmian. Trudno orzec, dlaczego. W końcu byłoby to coś, co mógłby sam zrobić. Być może górę wzięła duma

lub poczucie ograniczania wolności. A może uznał te fragmenty za zbyt uładzone, „pocztówkowe”, a tego dotąd się wystrzegał. W 1921 roku na łamach „L'Information” napisał bowiem tak:

Gdybym był o dwadzieścia lat młodszy, zamiast gadać, zrobiłbym Cinéma-Libre, wolne od rutyny, kombinacji, trustów i leniwych ludzi, którzy doprowadzili je do upadku<sup>36</sup>.

Ostatecznie postanowił zrezygnować z reżyserowania filmów i pozostał tej decyzji wierny, choć jeszcze w latach dwudziestych sporo o kinie pisał.

Jak więc widać, praca Antoine'a dla SCAGL nie była wolna od napięć. Robił filmy sugerowane przez wytwórnę, jednak kiedy mógł realizować własne pomysły, wracał do korzeni. Obcowanie z większością jego filmów to bowiem obcowanie z Antoine'em-realistą, jednym z pierwszych tak konsekwentnych i wybitnych w historii kina francuskiego (i chyba nie tylko francuskiego). Jednak – wbrew pozytywnym opiniom Delluca – nowe pokolenie filmowców niekoniecznie akceptowało realizm pojmowany w podobny sposób. W wywiadzie z 1923 roku Abel Gance przekonywał:

Antoine uważa, że trzeba być przede wszystkim prawdziwym, chwycić na gorąco życie. Jakiż błąd! To być może znakomita idea dla teatru, jednak zła dla kina. Nie chcę powiedzieć, że prawda powinna być zakazana [...] ale w kinie nie wystarczy prawda i życie. Trzeba dokonywać transformacji. Tego Antoine nie zrozumiał i nie przyznaje się, że tak jest<sup>37</sup>.

Z kolei Marcel L'Herbier już wiele lat później, bo w 1957 roku, wspominał:

Antoine, zauważcie, reprezentował teatr, który gorszył naszych ojców, jednak przez nas został potępiony. Szukaliśmy, w duchu Nietzschego, formułowania bardziej idei niż reguł. Uznawaliśmy zresztą trzy jedności. Moje prace wyrastały z Maeterlincka, jedna była plagiatem Claudela – w opozycji do Antoine'a – rozumiecie<sup>38</sup>.

Zapewne odkrycie André Antoine'a jako filmowca nie zmienia naszej oceny historii francuskiego kina (choć bez wątplenia ją uzupełnia). Nie zmienia też oceny miejsca i znaczenia Antoine'a w historii teatru. Jest jednak żywym dowodem na to, że związki obu tych sztuk w okresie, kiedy jedna z nich dopiero się rozwijała, miały często – wbrew ciągle pokutującym stereotypom – ciekawy i wielokrotnie twórczy charakter.

## Przypisy

1 Cyt za: Marcel Tariol, *André Antoine, réalisateur de film*, [w:] „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises”, 1968 nr 20, s. 16.

2 Tamże.

3 Cyt za: Dominique Moustacchi et Stéphanie Salmon, *Albert Capellani, directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur*,

- „1895. Revue d'association française du recherche sur l'histoire du cinéma” 2012, nr 68. Wersja elektroniczna: <https://journals.openedition.org/1895/4503>, dostęp 27 grudnia 2024.
- 4 Phillippe Marcerou, *Antoine, Decourcelle et la S.C.A.G.L.: des projets au succès*, „1895. Revue d'histoire du cinéma” 1990, nr 8–9, s.56.
  - 5 W *Szkicu o estetyce teatru z 1876 roku* Sarcey napisał: „Nie można po prostu stwierdzić, że teatr jest prezentacją życia ludzkiego. Definicją bardziej ścisłą byłoby stwierdzenie, że sztuka dramatyczna jest zbiorem konwencji stosowanych powszechnie lub w danym miejscu, odwiecznych lub związanych z danym czasem, za pomocą których, przedstawiając życie ludzkie w teatrze, daje się publiczności złudzenie prawdy” (tłum. Sławomir Świątek). Por. *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, t.2: *Od Hugo do Witkiewicza*, red. Eleonora Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, s. 226.
  - 6 Émile Zola, *Naturalizm w teatrze*, przekł. Sławomir Świątek, [w:] *O dramacie*, dz. cyt., s. 228.
  - 7 Denis Bablet, *Revolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 17.
  - 8 Tamże, s. 17–18.
  - 9 Por. Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, Editions L'Age d' Homme, Lausanne 2011, s. 141.
  - 10 Manon Billaut, *Le cinéma d'André Antoine vu par ces contemporains: un échec artistique à relativiser*, „Kinétraces Edition”, 2015, nr 1, s. 7, wersja cyfrowa: [https://www.academia.edu/20004069/2015\\_Manon\\_Billaut\\_Le\\_cin%C3%A9ma\\_d'Andr%C3%A9\\_Antoine\\_vu\\_par\\_ses\\_contemporains\\_un%C3%A9chec\\_artistique\\_%C3%A0\\_relativiser](https://www.academia.edu/20004069/2015_Manon_Billaut_Le_cin%C3%A9ma_d'Andr%C3%A9_Antoine_vu_par_ses_contemporains_un%C3%A9chec_artistique_%C3%A0_relativiser); dostęp 15 kwietnia 2021.
  - 11 Por. Phillippe Marcerou, *Antoine, Decourcelle et la S.C.A.G.L.: des projets au succès*, „1895. Revue d'histoire du cinéma” 1990, nr 8–9, s. 56–57. Obszerny artykuł Marcerou jest analizą kariery Antoine'a w SCAGL, szczególnie korespondencji między Antoinem a Decourcelle'em.
  - 12 Béatrice de Pastre, *De la tradition littéraire à la modernité cinématographique*, [w:] „1895. Revue d'association française du recherche sur l'histoire du cinéma” 2012, nr 68. Wersja cyfrowa: <http://journals.openedition.org/1895/4567>, dostęp 30 marca 2018. Por. Christine Leteux, *Albert Capellani. Cinéaste du romanesque*, La Tour Verte, Grandvillers 2013, s. 75.
  - 13 W filmie nie podaje się nazwiska scenografa. Był nim (albo przynajmniej jednym spośród nich) Henri Ménessier – artysta zatrudniony w wytwórni Pathé, ale o teatralnym doświadczeniu.
  - 14 Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, dz. cyt., s. 77.
  - 15 Tamże, s.77–78.
  - 16 Tamże, s. 89–90.
  - 17 Christine Leteux, *Albert Capellani*, dz. cyt., s. 32–35.
  - 18 Por. Phillippe Marcerou, *Antoine, Decourcelle...*, dz. cyt., s. 61.
  - 19 Cyt za. Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, dz. cyt., s. 94.
  - 20 Tamże, s. 104. Kopia tego filmu nie jest mi niestety znana. Jak podał Esnault, jedyna odnaleziona kopia znajduje się w National Film Center w Tokio i ma pięćdziesiąt pięć minut. Jest dziesięć minut krótsza od oryginalnej wersji.
  - 21 Tamże, s. 106.
  - 22 Tamże.
  - 23 Powieść dostępna jest w języku polskim. W 1897 roku została wydana pod tytułem *Przestępca*, a w roku 1907 pod tytułem *Winowajca*.
  - 24 Manon Billaut, *André Antoine au cinéma. Une méthode expérimentale*. Édition Mimémis, Sesto San Giovanni 2021, s. 107.
  - 25 Tamże, s. 18.
  - 26 Tamże.
  - 27 Zachowana w rzymskiej Cineteca Nazionale kopia *Israëla* jest niekompletna, choć w 2005 roku została odrestaurowana.
  - 28 Zrekonstruowana wersja uzupełniona została o końcowy napis, który – co zresztą zostało zaznaczone na kopii – usnęła cenzura. Jest to rozmowa Gottlieba z duchownym. Kiedy obaj orientują się, że Tebaldo popełnił samobójstwo, Gottlieb mówi: „To wasze dzieło, oto jak zbawiacie świat”. Tego napisu ówczesna publiczność nie zobaczyła.
  - 29 Christine Leteux dowodzi, że wyjazd Capellaniego zbiegł się z angażem Antoine'a i że w dużej mierze przyczynił się do niego. Pisze, że Capellani poczuł się wręcz zdradzony przez Decourcelle'a, który podpisał kontrakt z twórcą Théâtre-Libre podczas jego nieobecności w wytwórni. Christine Leteux, *Albert Capellani*, dz. cyt., s. 92–94.
  - 30 Leteux, która w swojej monografii konsekwentnie zaprzecza jakimkolwiek związkom Capellaniego z twórcą Théâtre-Libre, stawia ryzykowną tezę. Twierdzi mianowicie, że fakt ukończenia *Roku 93* przez Antoine'a nie jest wcale pewny. Po pierwsze, jak podaje, Antoine nie zaproponował wytwórni umieszczenia swojego nazwiska w napisach, a po drugie w prowadzonej w owym czasie korespondencji między nim a Decourcelle'em nie ma o *Roku 93* żadnej wzmianki. Tamże, s. 83–84. Na odrestaurowanej przez Fondation Jérôme Seydoux-Pathé kopii filmu, którą dysponuję, znajduje się jednak informacja (dodana współcześnie), że film dokończył André Antoine.
  - 31 Cyt. za Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, dz. cyt., s.123–124.
  - 32 Tamże, s. 122.
  - 33 Dokładnego porównania filmu i inscenizacji dokonuje Diane Henneton w tekście *La Terre (1921) d'André Antoine, un film dans le sillage de la mise en scène de 1902*, [w:] „Studi Francesi. Rivista Quadrimestrale Fondata da Franco Simone”, 2014, nr 174, wersja cyfrowa <https://journals.openedition.org/studifrancesi/1035>, dostęp: 28 stycznia 2021.
  - 34 Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, dz. cyt., s. 145.
  - 35 Manon Billaut, *André Antoine au cinéma*, dz. cyt., s. 192–193.
  - 36 Cyt. za Manon Billaut, *André Antoine*, dz. cyt., s. 208.
  - 37 Tamże, s. 129.
  - 38 Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, dz. cyt., s. 233.

JOANNA WOJNICKA – historyk filmu, profesor nadzwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią kina europejskiego, między innymi rosyjskiego i sowieckiego, a także związkami kina z innymi sztukami, przede wszystkim literaturą i teatrem.

© 0000-0003-0125-8866

ANDRZEJ LINERT

## Z teatralnego kalendarium garnizonu SS w KL Auschwitz

Fragment przygotowywanej do publikacji  
pracy *Ludobójstwo i teatr*.

Studiując rozkazy Komendantury obozu, jak i dane opublikowane w pracy *Standort- und Kommandanturbefehle des Konzentrationslagers Auschwitz 1940–1945* (red. Norbert Frei i inni, Monachium 2000), można odnotować pojedyncze informacje o organizacji wyjazdów członków załogi SS do teatrów w Bielsku i Katowicach, a także informacje o systematycznie organizowanych gościnnych występach w KL Auschwitz teatrów i artystów estradowych<sup>1</sup>. Ich występy na rzecz garnizonu SS KL Auschwitz nie były sprawą przypadku czy też efektem zbiegu okoliczności, lecz systematycznie prowadzonej działalności społeczno-kulturalnej. Sztuka teatru poprzez swoją funkcję usługową wprzęgnięta została bowiem do walki z zagrażającymi III Rzeszy elementami obcymi i wrogami ojczyzny.

Organizacją wyjazdowych wizyt na przedstawienia do okolicznych teatrów oraz licznymi gościnnymi występami w ramach wsparcia żołnierzy garnizonu SS w KL Auschwitz zajmował się Abteilung VI – Fürsorge, Schulung und Truppenbetreuung (Wydział VI – Zaopatrzenie, Szkolenie i Opieka nad Wojskiem). To on zobowiązany był przede wszystkim do utrwalania narodowosocjalistycznej ideologii. Teatr w tym przypadku był jedną z form wsparcia psychicznego i oddziaływania na niewykształconych w większości esesmanów. Wieloletnim kierownikiem Wydziału VI był Kurt Knittel, urodzony w 1910 w Karlsruhe dyplomowany nauczyciel. Stopień SS-Unterscharführera (plutonowego) otrzymał 1 lipca 1941 roku. Do KL Auschwitz został przysłany we wrześniu 1941 z Sachsenhausen. Kolejny stopień SS-Oberscharführera (sierżanta) uzyskał 1 lutego 1943, a rok później, 30 stycznia 1944, został odznaczony Kriegsverdienstkreuz II Klasse mit Schwertern (Wojennym Krzyżem Zasługi II klasy z Mieczami)<sup>2</sup>. Po likwidacji KL Auschwitz przeniesiono go do KL Mittelbau. Do chwili jego przybycia do KL Auschwitz i objęcia kierownictwa Wydziału VI, nie posiadamy danych dotyczących obecności członków SS na przedstawieniach czy też możliwości ich wyjazdu do pobliskich teatrów. Wiadomo

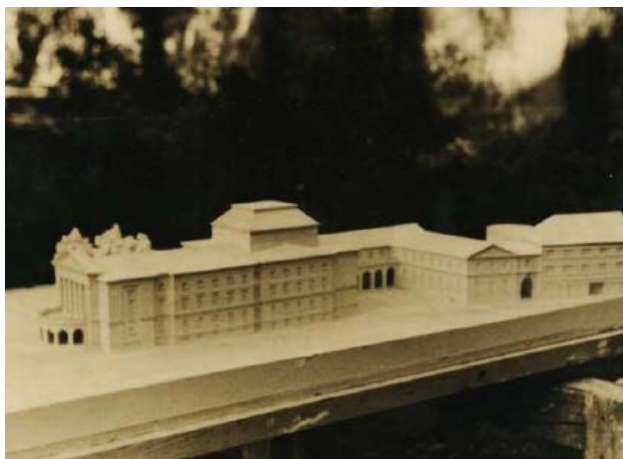
jedynie, że jeden z pierwszych tak zwanych „wieczorów koleżeńskich”, dla wszystkich 53 esesmanów zatrudnionych wówczas w KL Auschwitz, został zorganizowany 16 sierpnia 1940 w budynku teatru poza terenem obozu<sup>3</sup>.

Objęcie kierownictwa Wydziału VI przez Knittla sprawiło, że już 30 października 1941 poinformowano zainteresowanych funkcjonariuszy SS, że na przedstawienia w Bielsku chętnym przysługiwała pięćdziesięcioprocentowa zniżka<sup>4</sup>. 23 listopada 1941 biuro Komendantury obozu rozkazem nr 32/41 informowało o możliwości wizyty w teatrze operowym w Katowicach<sup>5</sup>. Przedstawienia odbywały się we wtorki, czwartki, soboty i niedziele. Najtańsze bilety można było otrzymać we wtorki i czwartki. Przykładowo za bilet w rzędzie pierwszym



Program na sezon 1940/1941 Teatru Górnośląskiego w Bytomiu (Oberschlesisches Landestheater Beuthen) obejmującego sceny w Bytomiu, Gliwicach i Zabrze.





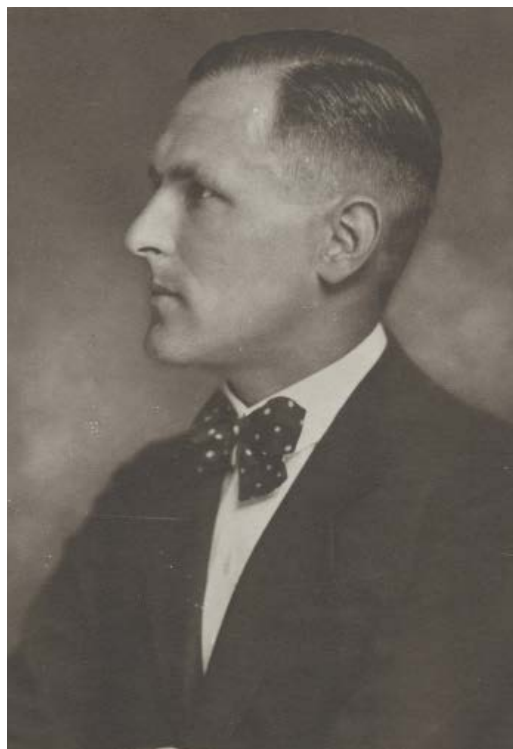
Teatr Miejski w Bielsku (Stadttheater Bielitz)  
– makieta projektowanej przez hitlerowców rozbudowy, która nie doszła do skutku.

funkcjonariusze SS płacili 1 markę i 20 fenigów. Bilety te zawsze załatwiane były przez biuro Wydziału VI. Trzeba było zgłaszać chęć wyjazdu do biura najpóźniej do godziny 14.00 w poniedziałek w wypadku wyjazdu we wtorek i do godz. 18.00 w pozostałe dni.

Być może na podobnej zasadzie dostępne były dla załogi SS KL Auschwitz także pozostałe teatry górnośląskie, ale nie mamy na to dowodów. Ich znaczne oddalenie od KL Auschwitz, poza teatrem w Bielsku, stanowiło spore utrudnienie. Przypomnijmy, że w pierwszych miesiącach okupacji działalność na terenie Górnego Śląska prowadził wyłącznie Teatr Górnośląski w Bytomiu (Ober-schlesisches Landestheater Beuthen)<sup>6</sup>. W jego repertuarze były w tym czasie niemal wyłącznie komedie i lekkie



Kurt Knittel – organizator życia teatralnego esesmanów w KL Auschwitz.



Otto Wartisch – dyrektor scen w Katowicach i Chorzowie oraz filharmonii katowickiej. Poczłówek z 1929.

utwory muzyczne. Z początkiem sezonu 1941/1942 Niemcy zdecydowali się powołać do życia Teatry Miejskie Katowice – Królewska Huta (Städtische Bühnen Kattowitz-Königshütte). Instytucja ta, położona stosunkowo blisko KL Auschwitz, dysponowała dwoma zespołami i dwiema scenami. Scena katowicka przeznaczona została do realizacji widowisk operowych, jako tak zwany Opernhaus. Z kolei scena chorzowska, nazwana Schauspielhaus, realizowała widowiska dramatyczne. Dyrektorem placówki był wysoki funkcjonariusz hitlerowski dr Otto Wartisch, SA-Oberführer, wykładowca Reichsführerschule der SA w Monachium. Od września 1940 roku równoległe pełnił funkcję dyrektora i dyrygenta Philharmonisches Orchester der Stadt Kattowitz<sup>7</sup>.

Dzięki wysokim dotacjom resortu propagandy Trzeciej Rzeszy obie sceny dały w pierwszym sezonie (1941/1942) 526 przedstawień operowych, operetkowych i dramatycznych oraz 13 koncertów dla około 350 tys. widzów. Z kolei w sezonie następnym wystawiono łącznie 593 przedstawienia, z czego największą popularnością cieszyły się operetki, mimo że ambitny zespół operowy wystawił wtedy całą tetralogię Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*, a także *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Czardziejski flet* Mozarta, *Carmen* Bizeta i *Trubadura* Verdiego<sup>8</sup>.

Przychylność dyrektora teatrów w Katowicach i Chorzowie Wartischa dla oddziałów SS obozu KL Auschwitz była spora, skoro już w listopadzie 1941 kierownictwo Wydziału VI informowało o możliwości wizyty w katowickim Opernhausie. Zainteresowani jej widowiskami członkowie SS na trzy dni wcześniej zobowiązani byli

imiennie zarejestrować w biurze Wydziału VI swoją chęć wyjazdu, aby z chwilą opuszczenia obozu odebrać kupon, wymieniany po przyjeździe do Katowic w kasie teatru na bilet wstępu. Przy okazji w rozkazie Komendatury przestrzegano tych, którzy zamawiając bilet, następnie go nie odbierali, że nie tylko będą imiennie napiętnowani, ale i zmuszeni zapłacić jego pełną cenę na rzecz Wydziału VI oraz nigdy już więcej nie otrzymają takiego biletu wstępu. Nie zdarzało się to chyba często, bo w latach okupacji na widowni teatru katowickiego wieczorami w zasadzie systematycznie zasiadali esesmani z KL Auschwitz<sup>9</sup>.

Niestety fakt, że Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau dysponuje zaledwie kilkoma procentami dokumentacji pierwotnej z lat wojny i okupacji sprawia, że o obecności sztuki teatru w historii garnizonu SS KL Auschwitz-Birkenau wnioskować możemy jedynie na podstawie fragmentarycznie zachowanych rozkazów Komendatury z lat 1943 i 1944<sup>10</sup>, a także Rozkazów Dowódcy Garnizonu SS<sup>11</sup>. Tymczasem wszystko wskazuje na to, że liczne i systematyczne występy gościnne na rzecz garnizonu SS KL Auschwitz to była metodycznie zorganizowana w ramach wsparcia psychologicznego i propagandowego dla wojska celowa działalność Komendatury obozu. Wspominał o tym wcześniej Piotr Setkiewicz, pisząc, że Wydział VI organizował „projekcje filmów propagandowych w rodzaju *Der ewige Jude* (Wieczny Żyd), niemieckich fresków historycznych, dość błahych komedii oraz w ramach poranków – bajek dla esesmańskich dzieci. Co pewien czas sprowadzano do Auschwitz zespoły orkiestr symfonicznych, najczęściej z Katowic, dających w baraku kuchni i stołówki SS koncerty muzyki poważnej: Wagnera, Beethovena, Brahmsa (kompozytorzy żydowscy byli rzecz jasna z programów wykluczeni). Przy takim repertuarze bywały jednak problemy z frekwencją, które rozwiązywano nakazując dowódcom kompanii każdorazowo wyznaczanie stosownego kontyngentu melomanów<sup>12</sup>.

### Kalendarium występów

W świetle dostępnych danych wiemy, że w gronie występujących dla załogi SS KL Auschwitz-Birkenau zespołów, obok teatru katowickiego, był Saski Teatr Państwowy z Drezna (Sächsischen Staatstheater Dresden), który 15 lutego 1943 zaprezentował program estradowy, zatytułowany *Goethe poważny i bliski* (*Goethe ernst und heiter*), z udziałem śpiewaczki Inger Karén, aktora Horsta Bogislava von Smeldinga i kameralnej orkiestry teatru drezdeńskiego pod kierunkiem Rolfa Schroedera. Organizatorami spotkania był Wydział VI KL Auschwitz, wspólnie z kierownictwem teatru na czele z H. Smeldingiem<sup>13</sup>. Oczywiście z całą pewnością możemy stwierdzić, że nie był to pierwszy występ teatralny dla garnizonu SS w KL Auschwitz. W zachowanych tekstach rozkazów informacje o kolejnych występach teatralnych poprzedzone były nagłówkiem: *Szkolenie dowódców i podoficerów oraz szkolenie w ramach wsparcia wojsk* (*Schulung für Führer*

*und Unterführer und Truppenbetreuungsverausaltung*). Wynika z tego, że organizowane przez Wydział VI dla garnizonu SS gościnne występy teatralne pomyślane były jako systematyczne, organizowane dwa-trzy razy w miesiącu, szkolenia w ramach, jak pisano, wsparcia dla żołnierzy.

W KL Auschwitz pierwsze kameralne wieczory teatralne miały miejsce w budynku teatru usytuowanym tuż za drutami obozu macierzystego. Dziś mieści się tam międzynarodowe Centrum Edukacji o Auschwitz i Holokaucie. Z czasem, wraz z budową obozu w Birkenau i wzrostem liczby żołnierzy SS, powstała konieczność budowy poza terenem obozu nowego obszernego baraku z przeznaczeniem na cele socjalno-społeczne. Jego budowę rozpoczęto jesienią 1941 i ukończono 18 marca 1942. Pierwsza impreza miała miejsce już w cztery dni później. Usytuowany był w pobliżu bocznic kolejowej i budynku Stabsgebäuds, w odległości zaledwie 400 metrów w prostej linii od bramy „Arbeit Macht Freit” i zaledwie około 2 kilometrów od dynamicznie rozwijającego się KL Birkenau. Był to obszerny wielofunkcyjny barak o konstrukcji drewnianej, określany mianem Kameradschaftsheim der Waffen SS KL Auschwitz. Osadzony na murowanych fundamentach, liczył 18 tys. metrów sześciennych<sup>14</sup>. Zbudowany został na planie krzyża północ-południe. W skrzydle wschodnim mieściło się przylegające do rampy kolejowej zaplecze socjalne i doskonale wyposażona kuchnia. Z kolei skrzydło zachodnie podzielone zostało na Salę Oficerską i kantinę, w której znajdował się niewielki sklepik i bar.

Największe, 60-metrowej długości pomieszczenie centralne tworzyła olbrzymia sala, mogąca pomieścić 2 000 widzów. Od południa posiadała obszerną, wyposażoną w budkę suflera, scenę teatralną; w razie potrzeby wyświetlano tam również filmy. Główne wejście do sali było od strony północnej. Tam też na piętrze znajdowało się pomieszczenie przeznaczone dla techników obsługujących projektory filmowe. Na co dzień sala ta pełniła funkcję jadalni (Speisessale), gdzie wydawano około sześciu tysięcy posiłków dziennie, licząc śniadania, obiady i kolacje. Powstanie budynku, jak i obsługa esesmanów, od początku nierozdzielnie związane były z martyrologią więźniów obozu. Zatrudnieni w tamtejszej kuchni nie tylko w warunkach niewolniczej pracy przygotowywali dania dla esesmanów, ale i musieli usługiwać im w trakcie posiłków. Wielu z nich zmuszanych było do poniżających występów ku uciechu swoich prześladowców.

Budynek ten, największy z wszystkich baraków na terenie ówczesnych niemieckich obozów koncentracyjnych, zaplanowany i zbudowany został z myślą o realizacji wielostronnych potrzeb socjalnych wielotysięcznej załogi SS. Skupiał w sobie zarówno życie służbowe, jak i prywatne jej członków. Korzystali z niego zarówno esesmani szeregowi, jak i oficerowie. Był miejscem odpoczynku i rozrywki. Prezentowane w nim były koncerty muzyczne, widowiska teatralne, występy baletowe, estradowe i kabaretowe, więźniarskie walki bokserskie,



(464B6:4M97:6V1) (9.13.1120) (24.23500) (41120) OSWIECIM AIRC  
 (7261113)



Kameradschaftsheim der Waffen SS KL Auschwitz,  
 widok z 2020 roku.  
 Fot. Fundacja Pobliskie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau



Jedno ze zdjęć lotniczych wykonanych 13 września 1944 podczas bombardowania zakładów chemicznych IG Farbenindustrie przez lotnictwo amerykańskie. Na zdjęciu:  
 A – obóz Auschwitz I,  
 B – Auschwitz-II – Birkenau,  
 C – tzw. stary teatr, od 1942 wykorzystywany jako magazyn,  
 D – Kameradschaftsheim der Waffen SS KL Auschwitz.

Fot. U.S. National Archives and Records Administration



Wejście do Kameradschaftsheim der Waffen SS KL Auschwitz wraz z przylegającym skrzydłem zachodnim, mieszczącym m.in. kasyno oficerskie. Stan aktualny. Fot. Mia Linert

propagandowe filmy. Ponadto odbywały się tam uroczyste akademie i okolicznościowe spotkania z wysokimi funkcjonariuszami SS i dygnitarzami III Rzeszy, a także szkolenia, zabawy, uroczyste spotkania świąteczne i państwowe. W świetle relacji więźnia Augustyna Franczyka urządzano tam także „wieczorki koleżeńskie tzw. Kameradschaftsabend”<sup>15</sup>. Dodatkowo oficerowie niejednokrotnie przychodzili do kantyny wraz z żonami i dziećmi, kiedy to wyświetlane były dla nich bajki i poranki filmowe, czego przykładem był wyświetlony 28 listopada 1943 *Kot w butach* (*Der gestiefelte Kater*). W sumie było to miejsce, gdzie funkcjonariusze SS przy piwie i wódce, w atmosferze dobrej zabawy, spotykali się, mimo że dymy pochodzące z otwartych dołów paleniskowych i kominów krematoryjnych Birkenau docierały tam bez przeszkód<sup>16</sup>.

Rok 1943 w historii obozu zapisał się nie tylko jego szybką rozbudową, ale i budową nowych urządzeń zagłady. Kolejno uruchamiane obiekty służyły nazi-stowskiej idei „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”. Dzięki zachowanym dokumentom wiemy, że czas po służbie zbrodniarze z SS uprzyjemniali sobie oglądaniem widowisk. 23 lutego 1943 we wspomnianej stołówce, czyli tak zwanej dużej Sali Koleżeńskej Waffen SS Auschwitz (Saal das Kameradschaftsheim der Waffen SS Auschwitz), zespół Państwowego Teatru Morawsko-Ostrawskiego (Stattheaters Mährisch-Ostrau) wystawił operetkę Victora Reinshagena (muzyka) i Hermanna Hermecke (libretto) *Księżniczka Greta* (*Prinzessin Grete*) w reżyserii Paula Ohmühla, pod kierownictwem muzycznym Wilhelma Bantelmanna, w scenografii Karla Turcke i choreografii baletmistrza Jaro Hauslera. Była to „zaryzowana” wersja operetki tego samego kompozytora wystawionej w Zurychu w 1936 pod tytułem *Szczęśliwa Greta* (*Grete im Glück*)<sup>17</sup>. Organizatorem występu z ramienia KL Auschwitz był Wydział VI, a ze strony teatru Kurt Labatt<sup>18</sup>. Dwa tygodnie później, 15 marca 1943, gościnnie wystąpił Wrocławski Teatr Dramatyczny (Schauspielhaus Breslau) z komedią Maximiliana Vitusa *Trzy białe*



Zaplecze kuchni w Kameradschaftsheim der Waffen SS KL Auschwitz. Stan aktualny. Fot. Mikołaj Linert

*niedźwiedzie* (*Die drei Eisbären*) w nowej inscenizacji Willego Mooga, scenografii według pomysłu Lothara Naugartensa, wykonanej przez pracownię Waffen SS KL Auschwitz. Organizatorem występu ponownie był Wydział VI oraz dyrektor wrocławskiego teatru Hans Schlenck<sup>19</sup>.

Dodajmy, że Wydział VI organizował też sporadycznie uroczyste spotkania i widowiska estradowe z okazji świąt i uroczystości państwowych. Przykładem tego były obchodzone 28 marca 1943, z udziałem niemieckiej ludności zamieszkałej w okolicach obozu, dni Wermachtu. W obchodach święta uczestniczyli wyłącznie Niemcy, legitymujący się ważnym dowodem osobistym. Dla Polaków wstęp był wzbroniony. Całość otwierał o godz. 14.00 wspólny obiad, jak pisano „z ciastem i kawą”, po czym prezentowane były przygotowane przez zaproszonych artystów występy estradowe pod tytułem *Wielkie kolorowe popołudnie*. Organizatorem spotkania był Wydział VI oraz aktor z zespołu teatru bytomskiego Fritz Hartwig i Instytut KdF (KdF-Gaundinststelle Katowitz)<sup>20</sup>.

Zaproszenia, także dla dzieci, na tego rodzaju uroczyste spotkanie otrzymywano po wcześniej uzyskanej pozytywnej rekomendacji osoby zaufanej. Gościom wyznaczano miejsce, którego nie można było do końca wieczoru zmienić. W ramach programu artystycznego występowali aktorzy Teatru Górnośląskiego z Bytomia (Oberschlesisches Landestheaters Beuthen, część kombinatu artystycznego Beuthen/Gleiwitz/Hindenburg): Arturo Scalorbi – tenor, Greetje Burbach – sopran, Georg Brand – ksylofonista z teatru w Katowicach, Leni Bach – wirtuozka akordeonu, Hildegard Krock – tancerka solowa, dawniej w zespole teatru Metropol w Berlinie; piosenki i monologi estradowe wykonywał Herbert Mandel z teatru w Raciborzu (Oberschlesische Grenzlandtheater Ratibor). Ponadto w wykonaniu Trupy Rolanda (Rolando-Truppe) prezentowane były popisy akrobatów i żonglerów-antypodystów, a solistom towarzyszyła zabrzańska kapela taneczna Zocka, z pianistką Johanną

Wynen. Nad całością czuwał Martl Hartwig, były członek zespołu teatru bytomskiego<sup>21</sup>.

W tym czasie – od 22 marca do 25 czerwca – w Birkenau trwały prace nad uruchomieniem komór gazowych i czterech krematoriów. Umożliwiały one jednoczesny mord i unicestwienie tysięcy osób z przybyłych do obozu transportów. W ten sposób w większości ginęli Żydzi przywożeni z utworzonych przez SS obozów przejściowych i gett we Francji, Holandii, Belgii, Grecji, Czechosłowacji, Jugosławii, Polski i Włoch. W mieście zaczął być dotkliwie odczuwany smród ciał palonych w dołach ziemnych i męczący dym z uruchamianych krematoriów. Nocami widoczne były z daleka na niebie łuny. W takich okolicznościach zespół Gauthheater Magdeburg-Anhalt wystawił dla załogi wartowniczej SS 1 kwietnia 1943 na scenie Kameradschaftsheimu znaną na gruncie niemieckim komedię w 3 aktach Kurta Sellnicka *Hilde und vier PS* (w 1936 adaptowaną na film), w reżyserii Wilhelma Alexandra Metha i w scenografii przygotowanej przez esesmanów z garnizonu KL Auschwitz. W widowisku udział wzięli: Traudel Ludwig, Erika Hildebrandt, Hilde Rohrbeck, Gert Aschenbach, Willi Ludwig i Wilhelm Alexander Meth<sup>22</sup>.

Tego dnia także SS-Brigadeführer prof. dr Carl Clauberg otrzymał do dyspozycji na terenie obozu macierzystego blok 10, z przeznaczeniem na kontynuację doświadczeń sterylizacyjnych zapoczątkowanych przez niego na wybranych kobietach. Podobnie jak dr Horts Schumann, starał się on opracować taką metodę sterylizacji kobiet, która umożliwiłaby SS masową sterylizację całych narodów skazanych przez nazistów na zagładę. Równocześnie 3 kwietnia do Birkenau przybył transport 2 800 Żydów z Grecji – mężczyzn, kobiet i dzieci z Salonik. Po selekcji jako więźniów do obozu skierowano 334 mężczyzn i 258 kobiet. Pozostałe 2 208 osób zagazowano i spalono<sup>23</sup>. Równocześnie w dniu następnym do użytku oddane zostało krematorium nr V wraz z komorami gazowymi w Birkenau, konstrukcyjnie identyczne z tym uruchomionym 22 marca 1943<sup>24</sup>. Komory gazowe i piece krematoryjne – obok organizowanych dla garnizonu SS widowisk – tworzyły dwie odrębne i nieprzystające do siebie równoległe rzeczywistości.

Świadczy o tym między innymi wystawiona dla załogi SS KL Auschwitz dzień później, 4 kwietnia 1943, przez Städtischen Büchsen Kattowitz-Königshütte na scenie Kameradschaftsheimu fawoja Karla Hansa Jaegera *Gitta ma ptaka* (*Gitta hat einen Vogel*), w reżyserii Willego Gade, scenografii Hansa Benescha, z udziałem



Teatr katowicki w czasie okupacji. Źródło: Bildarchiv Foto Marburg



Częstymi gośćmi załogi SS byli artyści z Ostrawy. Na zdjęciu gmach tamtejszego teatru. Pocztówka z ok. 1940



Heinz Huber, dyrektor teatru w Bytomiu od 1938 roku, współorganizator występów dla załogi SS w KL Auschwitz. Fot. z 1940



Hans Schlenck, aktor, dyrektor teatru we Wrocławiu, członek SS, współorganizator występów dla załogi SS w KL Auschwitz.

Gerty von Elmpt, Elsy Petry, Bärbel Wolf, Willego Poppa, Karla Hansa Jaegera, Heinza Brennera i Bernarda Wilfert<sup>25</sup>. Można przypuszczać, że praktyka organizowania dla załogi SS KL Auschwitz dwóch-trzech teatralnych widowisk komediowych w miesiącu była stała. 27 kwietnia 1943 o godz. 20.30 w dużej sali Kameradschaftsheimu zaprezentowano program warieté zatytułowany *Humorystyczny atak* (*Humorvoller Angriff*)<sup>26</sup>. Organizatorem wieczoru był tradycyjnie Oddział VI, tym razem jednak we współpracy z gościnnym zespołem Heinza Virneburga z Wrocławia, w porozumieniu z biurem regionalnym KdF-Gaundinststelle w Katowicach. Występowali między innymi Sonja Köhler i jej trio taneczne z Marianne Orloff i Peterem Bergiem, a także Willi Brettschneider – komik, Josef Gräf – artysta dudziarz, Erno – żongler, Willi Schneider – saksofonista oraz Manfred Zalden – głośny austriacki kompozytor i piosenkarz popularnych w latach trzydziestych i wojny szlagierów. Zapewne jego występ sprawił, że w treści ogłoszonego przez Rudolfa Hössa rozkazu znalazła się informacja o rezerwacji trzech pierwszych rzędów dla gości i dowódców i przeznaczaniu kolejnych 5–6 rzędów dla pozostałych członków SS i ich żon<sup>27</sup>.

Te porządkowe i dyscyplinujące widownię uwagi zamieszczone zostały także w Rozkazie Komendatury z 7 maja 1943 z okazji gościnnego występu 11 maja 1943 Państwowego Teatru Morawsko-Ostrawskiego (Stattheaters Mährisch-Ostrau) z czteroaktową operetką austriackiego kompozytora pochodzenia czeskiego Ralpa Benatzky'ego<sup>28</sup> *Rozkoszna dziewczyna* (*Bezauberndes Fräulein*), przygotowaną pod kierownictwem muzycznym Ernsta Schickedanza. Całością dyrygował Otto

Fassler, scenografia Karla Türcke, w roli tytułowej wystąpiła Fella Witt z zespołu wiedeńskiego Raimund Theater. W wydanym z tej okazji rozkazie po raz kolejny zwrócono uwagę na konieczność zajmowania na widowni wyłącznie wyznaczonych miejsc. Podkreślono, że członkom załogi nie wolno wprowadzać dziewcząt i siadać z nimi w rzędach zarezerwowanych dla żon funkcjonariuszy SS, zabroniono także szeregowym SS zasiadać na miejscach zarezerwowanych dla przełożonych<sup>29</sup>. Fakt, że tego rodzaju uwagi porządkowe zajmowały komendanturę obozu w dniach masowych mordów, wydaje się potwierdzać wszelkie uwagi Hannah Arendt o „banalności zła”. Jego wykonawcy byli bowiem, poza służbą wartowniczą na terenie obozu, przeciętnymi odbiorcami sztuki scenicznej, upominającymi się o przywilej dostępu do sztuki i możliwość zajmowania lepszego miejsca. Pozioma podłoga w stołówce nie zapewniała bowiem dalszym rzędom dobrej widoczności, stąd znana była praktyka widzów, siadania na parapetach okien<sup>30</sup>.

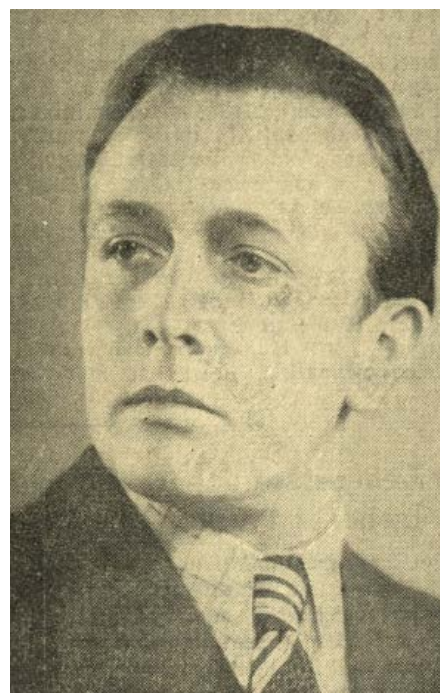
Komendantura obozu, organizując dla załogi SS widowiska teatralne i koncerty muzyczne, zdawała się starać usilnie o zapewnienie momentu wytchnienia dla pełniących „służbę” członków SS. Zabiegała przy tym o to, aby imprezy te były powszechnie akceptowane. Przykładem tego była między innymi zawarta w rozkazie z 14 maja 1943 rekomendacja Rudolfa Hössa, dotycząca koncertu muzycznego, zatytułowanego *Godzina pogodnej muzyki* (*Stunde heiterer Musik*), zorganizowanego w małej sali domu koleżeńskiego, w dniu 21 maja. Zachęcając do udziału w nim, Lagerkommandant pisał: „Występy są łatwe do zrozumienia i od razu wciągające, dzięki czemu nawet osoby bez wcześniejszego wykształcenia



Inger Karén jako Kundry w *Parsifalu* Wagnera (Sopot), pocztówka z 1936.



Joannes Riemann, pocztówka sprzed 1939.



Arturo Scalorbi. Fot. z „Oberschlesische Wanderer” z 4 września 1938 (nr 243).

muzycznego będą się świetnie bawić tego wieczoru” („Die darbitungen sind leicht verständlich und unmittelbar ausprechend, so dass auch der musikalisch nicht vorgebildete einen grossen Genuss von diesem Abend davonträgt”)<sup>31</sup>. Nad całością czuwał kapelmistrz Erns Zeidler-Hipold z Teatru Opery w Katowicach. W programie wieczoru były utwory Haydna, Mozarta, Schuberta, Dvořáka i Boccheriniego. Wśród wykonawców: Wilma Peer – sopran, Heinz Hinsbrock – pianista i kapelmistrz, Heinrich Münch – altówka, Helmut Auer – wiolonczela, a także Fred Maligne – skrzypce. Ten ostatni od 1940 roku był kapelmistrzem w Katowicach<sup>32</sup>. W trakcie wspomnianego godzinnego występu grał drugie skrzypce<sup>33</sup>. Koncert w maju 1943 roku był bezpłatny. Poszczególne kompanie zobowiązane były wyznaczyć po 20 osób do udziału. Samo dowództwo zadeklarowało udział 30 uczestników<sup>34</sup>.

W trzy dni po wspomnianym koncercie, 25 maja 1943, tym razem w dużej sali Kameradschaftsheim pokazana została rewia *Dwie godziny kolorowo i wesoło* (*Zwei Stunde bunt und heiter*). Jej organizatorem był Oddział VI w powiązaniu z KdF w Katowicach. W programie – obok instrumentalistów, tancerek, komików i parodystów – występowali także kuglarze, żonglerzy, iluzjoniści i wszelkiego rodzaju magicy. Równocześnie, tego właśnie dnia, decyzją lekarza obozowego w Birkenau zagazowano 507 Romów oraz 528 Romek. Wśród zamordowanych byli Romowie z Białegostoku i z Austrii, przywiezieni do obozu 12 maja 1943<sup>35</sup>.

Kolejne gościnne występy przeplatane były systematycznymi zbiorowymi mordami, za sprawą oddawanych do użytku, w tym czasie niemal co dwa tygodnie, kolejnych komór gazowych i krematoriów. 22 marca 1943 ukończono

budowę krematorium IV i trzech komór gazowych o pojemności 1 500, 800 i 750 ludzi. Identyczne w konstrukcji krematorium nr V ukończono 4 kwietnia 1943.

7 czerwca w Kameradschaftsheimu der Waffen SS Auschwitz wystąpił Górnośląski Teatr z Bytomia z komedią muzyczną Lee Lenza *Sekretna podróż poślubna* (*Heimliche Brautfahrt*). Organizatorami widowiska był Oddział VI i dyrektor teatru bytomskiego Heinz Huber. W rolach głównych wystąpili Eve Quaiser i Axel Rulfs. Orkiestrą dyrygował Egon Maiwald. Scenografię przygotowała Herta Barth<sup>36</sup>.

Wracając do występów teatru katowickiego w Auschwitz, przypomnijmy, że 17 czerwca 1943 roku zespół wystąpił z programem zatytułowanym *Wielki kolorowy wieczór* (*Śpiew – taniec – wesołe monologi*) [*Grossem bunten Abend* (*Gesang – Tanz – Heitere Vortrage*)], w trakcie którego występował między innymi tenor Paul Schmidtman, a także Gerta von Elmpt – śpiewaczka i tancerka, Ulla Lehmann – sopran, Leni Werell – tancerka solowa, Maria Cerowska – tancerka solowa, Willi Popp – komik, Jorg Watzka – baletmistrz, Jozef Sokol – tancerz solowy. Akompaniował na fortepianie Heinz Hinsbrock. Prezentowano wesołe monologi, skecze i sceny taneczne.

Niepełny zbiór rozkazów Komendantury KL Auschwitz nie pozwala na zgromadzenie pełnej wiedzy o wszystkich widowiskach organizowanych dla garnizonu SS w okresie od drugiej połowy czerwca do końca września 1943. Wiemy jedynie, że 24 września na scenie Kameradschaftsheim zaprezentowany został *Program rozrywkowy* (*Lustige Varieté*), zorganizowany przez Wydział VI i KdF-Gaundinststelle Kattowitz, z udziałem aktorów i muzyków katowickich, iluzjonisty Guido Schaeffera, ekwilibrystów, mandolinistów, stepujących tancerzy, a także artystów biorących udział w igrzyskach olimpijskich i Kapeli Leo<sup>37</sup>.

Następny występ mający na celu wzmocnienie morale odbył się 4 października 1943 roku o godzinie 20.00. Na widowni znaleźli się wyjątkowo goście z miasta<sup>38</sup>. Sztukę Karla Hansa Jaegera *Zepsute wesele* (*Gestörte Hochzeit*) zaprezentował zespół Städtischen Büchnen Kattowitz-Königshütte, był obecny także autor. Całość zorganizował Oddział VI, z udziałem KdF-Gaundinststelle Kattowitz, przy współudziale dyrektora teatru Otto Wartischa. Reżyserował Karl Hans Jaeger, scenografia Hans Benesch. W widowisku udział wzięły: Bärbel Wolff, Gertrud Seitz, Else Petry, Olga Flitzsch, Anni König, a także panowie: Heinz Brenner, Otto Hermann Kempert, Hans Flössel i Erich Heil. Na widowni obok członków SS znajdowali się wyłącznie Niemcy – mieszkańcy Oświęcimia i ich rodziny, w tym także młodzież od lat osiemnastu, a także osoby pracujące w szpitalach wojskowych, rolnictwie, Centralnym Kierownictwie Budowlanym (Zentralbauleitung) i Oddziale Mieszkaniowym<sup>39</sup>.

Do wyjątkowo ciekawych wydarzeń zaliczyć należy występ 23 listopada 1943 Teatru Morawsko-Ostrawskiego z dramatem przedstawiciela niemieckiego naturalizmu Maxa Halbego *Strumień* (*Der Strom*).



Fritz Hartwig, aktor teatru bytomskiego w roli kostiumowej w sztuce *Der rechte Weg*, pocztówka sprzed 1939.



Jupp Hussels jako konferansjer w Kabarett der Komiker w Berlinie, styczeń 1938. Fot. Willy Prager

Wiadomo także, że występy muzyków i aktorów katowickich pod kierownictwem Otto Wartischa dla załogi obozu organizowane były często. 26 października 1943 roku w Auschwitz gościł zespół katowickiego Operhausu z operetką Williego Kollo *Kobieta bez pocałunku* (*Die Frau ohne Kuss*), z muzyką Waltera i Williego Kollo. Wiemy ponadto, że po tym wydarzeniu 28 listopada w Sali Kameradschaftsheimu der Waffen SS, pokazany został wyłącznie dla dzieci funkcjonariuszy SS film *Kot w butach* (dla ok. 50 osób). Natomiast występy artystów z Katowic zamykał 29 listopada koncert symfoniczków pod kierownictwem Otto Wartischa, zatytułowany *Skrzydłata muzyka* (*Beschwingte Musik*), z udziałem solistów operowych<sup>40</sup>.

Tego dnia w Birkenau zamordowana została zasłużona dla Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 35-letnia aktorka Walentyna Aleksandrowicz-Kielanowska, żona jednego z najwybitniejszych w latach międzywojennych katowickich reżyserów teatralnych Leopolda Pobóg-Kielanowskiego. Artystka występowała nie tylko jako aktorka, ale i współpracowała z Polskim Radiem w Katowicach, była autorką sztuki *Jej syn* (1938), a także adaptowała dla potrzeb sceny powieść Michała Chorońskiego *Zazdrość i medycyna*. Nie była pierwszą artystką katowicką zamordowaną w Auschwitz.

1 września 1942 zginął tu wybitnie uzdolniony odtwórca amantów i bohaterów w wielkim repertuarze romantycznym w latach 1933–1937 Stefan Czajkowski. Wznosząc wysoko poziom polskiej sztuki aktorskiej i dramaturgii romantycznej, był jednym z najważniejszych protagonistów toczącej się w owym czasie na terenie Górnego Śląska rywalizacji Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego z Oberschlesischen Landestheaters Beuthen. Gdy pamiętać o ówczesnym zaangażowaniu aktorów bytomskich, nie zaskakuje fakt, że w latach wojny często manifestowali swoje wsparcie dla garnizonu SS KL Auschwitz. Przykładowo 11 grudnia 1943 wystąpili z wesołym programem rozrywkowym<sup>41</sup>.

27 stycznia 1944 po raz kolejny wystąpił zespół teatru z Ostrawy ze sztuką ludową Ernsta Schäfera *Wielki numer* (*Grosse Nummer*)<sup>42</sup>. Przy tej okazji w rozkazie Komendatury znalazła się informacja, że na wieczorne przedstawienia mikołajkowe w Operze Katowickiej dostępnych było kilka biletów, które rozdawano funkcjonariuszom SS bezpłatnie<sup>43</sup>. Zainteresowani musieli jedynie zgłosić się po ich odbiór do środy każdego tygodnia. Informacje o tytułach granych sztuk i godzinach rozpoczęcia przedstawień zamieszczały gazety codzienne. Tytuły widowisk wywieszano także na czarnej tablicy w siedzibie Oddziału VI<sup>44</sup>.

Kolejny znany nam wieczór teatralny zorganizowany w celu wsparcia wojska, w tym przede wszystkim funkcjonariuszy garnizonu SS, odbył się 8 lutego 1944 o godz. 20.00. Tym razem gościnnie wystąpił niewymieniony z nazwy wrocławski teatr z komedią miłosną Svendy Rindoma *Miedziane wesela* (*Kupfrene Hochzeit*)<sup>45</sup>. Po dwóch tygodniach, 21 lutego 1944, również o godz. 20.00, odbył

się koncert Katowickiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrekcją Naczelnego Dyrektora Muzycznego dr. Otto Wartischa, zatytułowany *Muzyczne przysmaki z opery i operetki*, z udziałem solistów operowych: Gerty von Elmpt, Olgi Witt, Willego Poppa i Willego Friedricha. Z kolei na dzień następný planowany był występ Baletu Raimonda, zespołu tańca klasycznego z teatru Skala z Berlina, zatytułowany *Wieczór sztuki tanecznej* (*Abend der Tanskunst*)<sup>46</sup>. Występ ten jednak w świetle Rozkazu SB 7. 44 prawdopodobnie nie odbył się w tym dniu, tylko dopiero 29 lutego 1944<sup>47</sup>. Natomiast w miejsce planowanego baletu w Małej Sali Kameradschaftsheimu miał miejsce wieczór recytacyjny. Występował dr Plass z Berlina oraz Hermann Löns, Walter Flox i Gorch Fock. Każda jednostka SS KL Auschwitz mogła na wieczór ten delegować 25 podoficerów i szeregowych, ponieważ Mała Sala na widowni mogła pomieścić zaledwie 160 widzów.

Czas tych występów przypadł na początki nalotów lotnictwa Aliantów, nic jednak nie wskazuje na to, aby zmniejszyła się w tym czasie ich częstotliwość: 28 marca 1944 morale wojska wzmacniał znany niemiecki amant operetkowy i filmowy z lat przedwojennych – Johannes Riemann, w programie pod wymownym ze względu na miejsce i profesję widowni tytułem *Wspaniały kolorowy wieczór* (*Grosser bunter Abend*). Od 1933 był członkiem partii nazistowskiej, w 1939 mianowany został aktorem państwowym (*Staatsschauspieler*). „W latach 1933–1943 zagrał w 23 filmach. Od 1931 do 1937 działał także jako reżyser i scenarzysta filmowy. Po wojnie od 1956 kontynuował działalność aktorską w filmie, radio i telewizji w RFN”<sup>48</sup>. W KL Auschwitz wzbudził powszechne zainteresowanie. Jego tytuł i polityczna przeszłość sprawiały, że posiadał nie tylko liczne kontakty z wyższymi urzędnikami państwowymi, ale i cieszył się znacznymi przywilejami, obejmującymi także wysoką pensję.

Tydzień później, 3 kwietnia 1944 roku o godzinie 19.30, ponownie pojawił się teatr Ostrawy z operetką Franza Lehára *Paganini*<sup>49</sup>. Widowisko to prawdopodobnie po raz drugi zaprezentowane zostało 25 kwietnia<sup>50</sup>. Równolegle w rozkazie SB II. 44. 2 zapowiedziany został bezterminowo występ Opery Wrocławskiej.

Rozkaz z 24 kwietnia 1944 przypominał przy okazji sytuację, o jakiej pisano już w kwietniu 1942 w trakcie otwarcia Domu Waffen SS, kiedy to okazało się, że poszczególne oddziały SS w KL Auschwitz próbowały prowadzić na własną rękę w porozumieniu z KdF działalność kulturalną, niezależnie od kierownictwa Wydziału VI. Przypomniano więc, że na terenie KL Auschwitz tylko kierownik Oddziału VI – Unterscharführer Knittel – ma prawo i mandat do prowadzenia rokowań w organizowaniu widowisk z dyrekcjami teatrów, przy wykorzystaniu środków wsparcia pochodzących z KdF.

W pierwszych dniach maja 1944 funkcję komendanta garnizonu SS objął ponownie były komendant Auschwitz Obersturmbannführer Rudolf Höss. W celu przyśpieszenia planowanych transportów Żydów węgierskich polecił rozbudowę rampy wyładowniczej,





Ofiara KL Auschwitz-Birkenau – Stefan Czajkowski.  
Na zdjęciu: w roli Maurycego Saskiego w *Adriannie Lecouvreur*,  
reż. Waław Radulski, Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, prem. 2 maja 1939. Zbiory IT



Ofiara KL Auschwitz-Birkenau – Walentyna Aleksandrowicz-  
Kielanowska. Na zdjęciu w roli Lokatorki w *Moralności pani  
Dulskiej*, reż. Leopold Pobóg-Kielanowski, Teatr Polski w Kato-  
wicach, prem. 13 maja 1937. Fot Czesław Datka / NAC

a także uruchomienie nieczynnych pieców w krematorium nr V, ponadto wykopanie trzech dużych i dwóch małych dołów do spalania zwłok, ponowne uruchomienie bunkra nr 2 do zabijania gazem, a także odkopanie sąsiadujących z nim dołów spaleniskowych i budowę baraków przeznaczonych na rozbieralnię. Od maja do sierpnia 1944 znów zaczęto palić zwłoki na stosach. Równocześnie, w związku z przygotowaniem przyjęcia masowych transportów węgierskich, na stanowisko komendanta wszystkich krematoriów powołano SS-Hauptscharführera Otto Molla<sup>51</sup>.

W takiej sytuacji, 16 maja 1944, w ramach wsparcia wojska, teatr bytomski zaprezentował *Bobrowe futro* (*Der Biberpelc*) Gerharda Hauptmanna, zapowiadając je zgodnie z intencjami autora jako komedię złodziejską. Tydzień później, 23 maja o godz. 20.00, odbył się znaczący w swej reprezentacyjności środowiska teatralnego *Wieczór wiedeński* z udziałem artystów zarówno Opery Państwowej oraz Burgtheatru i Volkstheatru z Wiednia, a także Centralnego Teatru w Dreźnie i Opery Wrocławskiej. Wreszcie 1 czerwca 1944 o godz. 20.00 w Małej Sali miał miejsce koncert pianistki Ilse z udziałem aktora Paula Hierla z Państwowego Teatru w Karlsruhe (Staatstheater Karlsruhe) i Edith Morten-Hierl dawniej ze Teatru Miejskiego w Bazylei (Stadttheater Basel)<sup>52</sup>. Ta niezwykła aktywność kulturalna była wyrazem akceptacji dla tego wszystkiego, co działo się w obozie, legitymizowała normalność, oczywistość – z punktu widzenia interesów narodowych

– masowej zbrodni. Od 16 maja zaczęły docierać specjalnymi pociągami transporty z Żydami z Węgier. Każdy pociąg liczył od 40 do 50 wagonów. W każdym z nich znajdowało się około 100 osób. Przewidziano transporty 111 pociągów. Młodych i silnych kierowano do obozu jako tak zwany depozyt. Większość zabijano jeszcze tego samego dnia w komorach gazowych<sup>53</sup>. 25 maja 1944 „Więźniarska organizacja ruchu oporu w sprawozdaniu okresowym podała, że liczba zabitych gazem Żydów węgierskich przekroczyła już 100 000 ludzi, a służba SS przy likwidacji Żydów trwa nieprzerwanie po 48 godzin, po czym następowała ośmiogodzinna przerwa”<sup>54</sup>.

Organizowane w takich warunkach występy teatralne odnotowujemy 23 czerwca 1944, kiedy to na scenie w KL Auschwitz pojawił się zespół Teatru Dramatycznego z Gliwic (Schauspieltheater Gleiwitz) z czteroaktową sztuką kryminalną urodzonego w 1914 roku w Bytomiu Gerharda Metznera *Dziwny gość* (*Der fremde Gast*). Tydzień później przyjechał teatr Słuka z Pragi z rewią w 12 obrazach, zatytułowaną *Pertły artyzmu* (*Perlen der Artistik*). Ponadto kierownictwo Wydziału VI w kolejnym rozkazie informowało, że jeszcze w czerwcu w Operze Katowickiej odbędzie się wieczór pożegnalny kilkakrotnie występującej dla esesmanów na scenie w KL Auschwitz Gerty von Elmpt<sup>55</sup>.

Kolejne fragmentaryczne dane związane ze wsparciem wojsk dotyczą gościnnego występu aktorki i piosenkarki filmowej Marii Landrock i jej berlińskiego zespołu

18 lipca 1944 oraz gościnnego występu orkiestry tanecznej Bernharda Etté i jego solistów 27 lipca 1944<sup>56</sup>.

Ostatnie znane widowiska dla członków garnizonu SS KL Auschwitz miały miejsce 12 grudnia 1944 o godz. 20.00, kiedy to w Dużej Sali wystąpił wraz z Berliner Ensemble znany i popularny aktor filmowy Jupp Hus-sels, a następnie 19 grudnia wystąpił dla garnizonu SS zespół taneczny Hansa Langena z udziałem solistów, chóru i tancerzy solowych<sup>57</sup>.

Był to jednak już okres narastającej liczby ucieczek, jak i buntu Sonderkommanda, a także czas wzmożonego terro-ru SS i wywózki więźniów do obozów koncentracyjnych w głąb III Rzeszy. Z końcem listopada 1944 rozpoczęło się zacieranie śladów zbrodni, w tym rozbiórka i niszczenie

krematoriów. Do końca funkcjonowało jedynie krematorium nr V<sup>58</sup>.

Prowadzona w latach istnienia KL Auschwitz-Birkenau z myślą o wsparciu żołnierzy SS działalność teatralna, uświadamia nam, że skupieni dotychczas na opisie ogromu zbrodni i cierpień ofiar nazizmu, nie zwracaliśmy wystarczającej uwagi na zorganizowane, wielokierunkowe wsparcie ideowo-emocjonalne żołnierzy SS w ich ludobójczym procederze. Istnienie i działalność Kameradschaftsheim der Waffen SS w KL Auschwitz-Birkenau w zasadniczym stopniu warunkowały niezakłóconą ciągłość tego procesu. Realizowana w jego wnętrzach impresaryjna działalność artystyczna miała istotne znaczenie dla utrwalania i motywowania zbrodniczej działalności SS.

## Przypisy

- 1 Autor pragnie serdecznie podziękować mgr. Szymonowi Kowalskiemu z działu Archiwum Muzeum Auschwitz-Birkenau za udostępnienie materiałów archiwalnych, zgromadzonych w Państwowym Archiwum Muzeum Auschwitz-Birkenau oraz dr Agnieszce Kicie, kierownicze Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, za pomoc w wyborze i selekcji materiałów zawartych w Rozkazach Komendantury KL Auschwitz, a także za informację dotyczącą opisu baraku kuchni i stołówek załogi SS KL Auschwitz, zawartego w *Relacji* Augustyna Franczyka z 27 października 1968 roku.
- 2 Angieszka Kita, *Przed bitwą z wrogiem wewnętrznym. Szkolenie i przygotowanie esesmanów do służby w obozach koncentracyjnych i obozach zagłady na przykładzie załogi KL Auschwitz*, [w:] Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica 109 (2021), s. 161–181.
- 3 Rozkaz Komendantury (Kommandanturbefehl) nr 6/40 z 16 sierpnia 1940, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau [dalej: APMAB].
- 4 Rozkaz Komendantury nr KB 26/41 z 30 października 1941, APMAB.
- 5 Rozkaz Komendantury nr KB 32/41. 2 z 23 listopada 1941, APMAB.
- 6 Popularną kronikę życia kulturalnego Chorzowa w latach okupacji opracował Paul Rother: *Chronik der Stadt Königshütte Oberschlesien*, Dülmen 1994.
- 7 Andrzej Linert, *Śląskie sezony*, Katowice 2012, s. 87–88.
- 8 Bogusław Drewniak, *Organizacja niemieckiego życia teatralnego na obszarach Polski wcielonych do Rzeszy w latach II wojny światowej*, „Przegląd Zachodni” 1978, nr 4, s. 64.
- 9 Rozkaz Komendantury nr KB 32/41. 2 z 23 listopada 1941, APMAB.
- 10 Większość dokumentów została zniszczona przez uciekających esesmanów lub zabrana przez Rosjan.
- 11 Ogłoszone zostały w książce *Standort- und Kommandanturbefehle des Konzentrationslagers Auschwitz 1940–1945*, red. Norbert Frei i inni, Monachium 2000.
- 12 Piotr Setkiewicz, *Załoga SS w KL Auschwitz*, Oświęcim 2017, s. 31.
- 13 Rozkaz Komendantury nr R 43/02. 09 z 2 lutego 1943, APMAB.
- 14 Dagmar Kopijas, *Kantyna SS. Tajemnice obozu – nieznaną historią KL Auschwitz*, Fundacja Pobliskie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau, [online], <https://auschwitz-podobozoy.org/miejsca-pamieci/kantyna-ss/>, dostęp: 27 grudnia 2024.
- 15 Augustyn Franczyk, relacja z 27 października 1968, s. 102–102. Oświadczenia, APMAB.
- 16 Po wojnie budynek użytkowany był między innymi przez zakłady zbożowe z Krakowa. Po ich likwidacji wraz z całym przylegającym do niego terenem przeszedł na własność Skarbu Państwa. Przez całe lata budowla stała pusta i niszczała. W roku 2006 powołana została Fundacja Pobliskie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau i objęła budynek swoją opieką.
- 17 „Aryzacja” polegała na zmianie libretta. Autorem pierwotnego tekstu był Armin L. Robinson (właśc. Armin Lackenbach), austriacki wydawca muzyczny i autor popularnych tekstów do rewii i operetek. Po dojściu Hitlera do władzy wyjechał z Niemiec. Mieszkał w Szwajcarii, Austrii, Francji i Wielkiej Brytanii, wreszcie wyjechał do USA.
- 18 Rozkaz Komendantury nr R. 43/02.18 z 9 lutego 1943, APMAB.
- 19 Rozkaz Komendantury nr R. 43/03.12 z 12 marca 1943, APMAB.
- 20 KdF – Kraft durch Freude (Siła przez radość) organizacja zajmująca się organizowaniem imprez turystycznych, sportowych i kulturalnych w III Rzeszy. W Katowicach znajdowała się okręgowa placówka tej organizacji. Mieściła się ona w byłym Domu Powstańca Śląskiego.
- 21 Rozkaz Komendantury nr R. 43/03.23 z 23 marca 1943, APMAB.
- 22 Tamże.
- 23 Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz*, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka 1992, s. 387.
- 24 Tamże, s. 387.
- 25 Rozkaz Komendantury nr R. 43/03. 27 z 27 marca 1943, APMAB.
- 26 27 kwietnia 1943 o godz. 2.00 w nocy z komanda piekarnia (Bäckerei Landsmann) zbiegł wraz z dwoma kolegami rotmistrz Witold Pilecki, posługujący się w obozie nazwiskiem Tomasz Serafiński, autor tak zwanego Raportu Pileckiego. Raport był jednym z pierwszych i najważniejszych świadectw zbrodni dokonywanych w KL Auschwitz, jakimi za pośrednictwem rządu w Londynie dysponowali zachodni Alianci. Zawarte tam informacje o nieludzkich warunkach życia i pracy w obozie, a także o bezmiarze niemieckich zbrodni, były olbrzymim wstrząsem.
- 27 Rozkaz Komendantury nr R. 43/04. 19 z 19 kwietnia 1943, APMAB.
- 28 Warto dodać, że ponieważ małżonka kompozytora była pochodzenia żydowskiego, ten w 1938 roku wyemigrował do USA.

- 29 Rozkaz Komendatury nr R. 43/05.07 z 7 maja 1943, APMAB.
- 30 Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Znak, Kraków 1998.
- 31 Rozkaz Komendatury nr R. 43/05.14 z 14 maja 1943, APMAB.
- 32 Co ciekawe, w 1923 roku był aktywistą Komunistycznej Partii Niemiec (KPD) w kierownictwie tak zwanej Roten Blaskapelle, a po wojnie w 1952 roku skomponował *Lenin-Kantate*, natomiast w 1959 roku *Preludium i fugę* na cześć wschodnioniemieckiego ruchu związkowego.
- 33 Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Verlag S. Fischer, Frankfurt a. M. 2007. Tam też we fragmentach odnajdujemy także inne wiadomości dotyczące obrazu działalności teatru katowicko-chorzowskiego w latach wojny i okupacji oraz informacje na temat występów dla załogi obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau.
- 34 Rozkaz Komendatury nr R. 43.05.14 z 14 maja 1943, APMAB.
- 35 Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt., s. 426.
- 36 Rozkaz Komendatury nr R. 43.06.02 z 2 czerwca 1943, APMAB.
- 37 Rozkaz Komendatury nr R. 43. 08. 18 z 18 sierpnia 1943, APMAB. Dodajmy, że 24 września 1943 na polecenie kierownika obozu w bunkrze bloku II osadzeni zostali trzej więźniowie polityczni – Polacy: Władysław Węgielek, Władysław Zatorski i Józef Augustyniak, a także ujęty w czasie ucieczki Żyd Gert Lemmel. Wszyscy oni rozstrzelani zostali 28 września 1943.
- 38 Równoległe w dniu tym po raz pierwszy zatrudniono 250 więźniów z KL Auschwitz w podobozie (Aussenkommando) Brünn (Brno), przy wykańczaniu gmachu Technicznej Akademii SS i Policji. Zob. Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt., s. 532.
- 39 W 1943 trwały masowe transporty Żydów do Birkenau. Między innymi 23 października przywieziono z Rzymu 1035 Żydów, kobiet, mężczyzn i dzieci. Po selekcji do obozu skierowano 149 mężczyzn i 47 kobiet. Pozostałych 839 osób zagazowano w komorze i spalono. Równocześnie z Bergen-Belsen przywieziono 1800 Żydów polskich – mężczyzn, kobiet i dzieci, posiadających paszporty zezwalające na wyjazd do państw Ameryki Południowej. Byli to tzw. Żydzi do wymiany (Austauschjuden). Zostali rozdzieleni na rampie w Birkenau (kobiety przewieziono do krematorium II, a mężczyźni do krematorium III) i wprowadzeni pod pozorem dezynfekcji do rozbieralni. Wtedy kobiety zorientowały się, że czeka je śmierć. W desperackim odruchu obrony zaatakowały esesmanów. Jednemu z nich zdołały wyrwać rewolwer i trzykrotnie go postrzelić oraz ranić drugiego. Wezwani na pomoc kolejni esesmani zastrzelili część zbuntowanych kobiet, a pozostałe wpędzili do komór gazowych i zagazowali. W efekcie tego buntu jeden esesman zmarł, drugi do końca życia utykał, trzeci stracił w wyniku odgryzienia nosa.
- 40 Rozkaz Komendatury nr 43.06.02.2
- 41 Kilka godzin wcześniej z Włoch przywieziono 600 Żydów aresztowanych w Mediolanie i w Weronie. Po selekcji do obozu skierowano 61 mężczyzn oraz 35 kobiet. Pozostałe 504 osoby zagazowano i spalono. Zob. Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt., s. 578.
- 42 W międzyczasie, 10 stycznia 1944, odbył się koncert orkiestry Roberta Gadena.
- 43 Na ile te darmowe bilety były wynikiem decyzji zaangażowanej politycznie dyrekcji teatru katowickiego, a na ile efektem środków pozyskanych z KdF, trudno orzec. Zdaniem dr Agnieszki Kity na temat finansowania przedstawień brak informacji w materiałach zgromadzonych w APMAB. Pieniądze na tego typu przedsięwzięcia mogły także pochodzić z kasy Inspektoratu Obozów Koncentracyjnych (od marca 1942 roku Wydziału D SS-WVHA).
- 44 Rozkaz Komendatury nr R. 43/06.02.3, z 2 czerwca 1943, APMAB.
- 45 Rozkaz Komendatury nr SB 6/44.2 z 7 lutego 1944, APMAB. Dwa dni później, 10 lutego 1944, z Holandii z obozu Westerbork przywieziono 1015 Żydów — 340 mężczyzn, 454 kobiety i 221 dzieci. Po selekcji do obozu skierowano 142 mężczyzn oraz 73 kobiety. Pozostałe 800 osób, w tym wszystkie dzieci, zamordowano w komorach gazowych. Zob. Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt., s. 615.
- 46 Rozkaz Komendatury nr SB 2/44 z 7 stycznia 1944, APMAB.
- 47 Rozkaz Komendatury nr SB 7. 44 z 14 lutego 1944, APMAB.
- 48 Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011, s. 448.
- 49 Franz Lehár, który należał do ulubionych kompozytorów Hitlera, nie potępił III Rzeszy. Aby ułatwić granie operetek, których libreciści byli Żydami, zgodził się, by na afiszach nie podawano ich nazwisk. Jedną z przyczyn jego postawy był fakt, że żona kompozytora była Żydówką – udało mu się uratować ją z rąk Gestapo. Librecista *Krainy uśmiechu* i *Giuditty* – Fritz Löhner-Beda – był ofiarą Auschwitz, zm. 4 grudnia 1942 w podobozie Monowitz. Po wojnie Lehár twierdził, że interweniował w jego sprawie u Hitlera, ale bez skutku (zob. Lucjan Kydryński, *Usta milczą, dusza śpiewa. Opowieść o życiu i twórczości Franciszka Lehára*, Warszawa 1992, s. 220–221).
- 50 Rozkaz Komendatury nr SB 10/44 z 22 marca 1944, APMAB.
- 51 Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt. s. 654.
- 52 Rozkaz Komendatury nr SB 15. 44 z 13 maja 1944, APMAB.
- 53 Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń...*, dz. cyt., s. 662.
- 54 Tamże, s. 671.
- 55 Jak napisano, dokładną datę planowanych uroczystości zainteresowani mogli zobaczyć na plakatach. Ponadto podano, że nowe biura Oddziału VI zlokalizowane zostały w pokojach nr 19, 20 i 21 w budynku komendatury. Rozkaz Komendatury nr SB 17/44.2 z 9 czerwca 1944, APMAB.
- 56 Rozkaz Komendatury nr SB 19.44.2 z 14 lipca 1944, APMAB.
- 57 Rozkaz Specjalny (Sonderbefehl) nr 30/44 z 11 grudnia 1944. Zob. *Standort- und Kommandanturbefehle des Konzentrationslager Auschwitz 1940–1945*, red. Norbert Frei i inni, Monachium 2000, s. 520. Podkreślmy, że teatry III Rzeszy oficjalnie decyzją ministra propagandy i oświecenia publicznego Josepha Goebbelsa zamknięte zostały 1 września 1944. Ich występy po tym terminie na terenie KL Auschwitz świadczą dobitnie o zaangażowaniu organizatorów w proces masowych mordów narodów Europy.
- 58 Danuta Czech, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 598.

Fragment poszerzonej i zmienionej wersji tekstu, który opublikowała „Książnica Śląska”, t. 39, 2024.

ANDRZEJ LINERT – historyk teatru i teatrolog, badacz dziejów życia teatralnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, autor kilkunastu książek o teatrach instytucjonalnych i amatorskim ruchu teatralnym tego regionu.  0000-0002-0399-1757

MAGDALENA RASZEWSKA

## Timoszewicz jako widz teatralny

---

Timoszewicz chodził do teatru nie dlatego, że musiał, ale dlatego, że lubił. Gdy popatrzeć na jego zapiski, to widać, że w Warszawie na przestrzeni lat 1953–2012 jest tylko jeden teatr, w którym nie był: Syrena.

---

Chodził na premiery nie tylko do tych najważniejszych, ale i do tych już nieistniejących – lub też będących dziś nowymi instytucjami pod starą nazwą – Nowego, Rozmaitości, Klasycznego/Studia, nawet – Komedii. Ogląda teatry zwane ówczesnie offowymi – Drugie Studio Puławskie, Starą Prochownię, Adekwatny; bywa na dyplomach w PWST. Leci samolotem na dwa dni do Wrocławia (potem Krakowa), by zobaczyć przedstawienia

Krasowskich, Swinarskiego. Jeździ do Łodzi (za kolejnych dyrekcji Kazimierza Dejmkę, co niekiedy stanowi poważne wyzwanie:

17 III 1976 (środa): Łódź z Lewandowicz i Bartoszewicz, *Garbus* w T. Nowym. Powrót w potwornej mgle i ślizgawicy (nieoczekiwana ranna śnieżycą) Jedziemy od 22 do 3<sup>1</sup>.

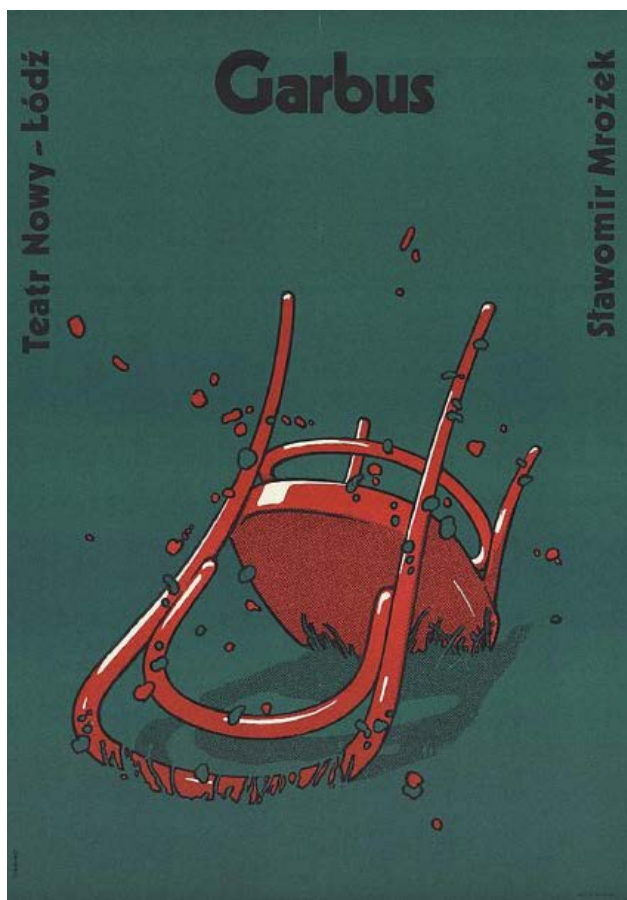
Gdy jest na kuracji w Szczawnie, odwiedza Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu. Że ogląda wszystkie edycje Warszawskich Spotkań Teatralnych, występy gościnne, to oczywiste. Systematycznie chodzi do Teatru Żydowskiego, który zawsze robi na nim ogromne wrażenie i traktuje te premiery w kategoriach pozaestetycznych („Mało ludzi. Zawsze to robi na mnie przygnębiające wrażenie”).

Premiera bez Timoszewicza była nieważna, był ZAWSZE. Z zasady oglądał przedstawienie do końca, nie wychodził z teatru, nawet gdy mu się bardzo nie podobało (chyba że go zirytowało)<sup>2</sup>. Biada siedzieć za nim – wysoki, duży zasłaniał scenę... Nigdy po zapadnięciu kurtyny (takie były czasy, że kurtyna była w powszechnym użyciu) nie zrywał się natychmiast do *standing ovation* – ta była zarezerwowana na naprawdę wyjątkowe okazje i zdarzała się bardzo rzadko.

Oczywiste też, że notuje, choć czasem jest to tylko jedno zdanie. Zapisuje, bo ma świadomość ulotności sztuki teatru i wagi świadectw różnorodnego odbioru przedstawień. Także odbioru „zwykłego widza”. 24 września 1974, we wtorek notuje przypadkowe spotkanie:

Złodej Myśliwskiego w T. Kameralnym. Niezły. Pierwsza część – życie. Druga – literatura. Dobry Hańcza i Bąk. Rozmowa z prawnikiem – teatromanem. Czy prowadzi dziennik teatralny – niestety nie. Chodzi dwa razy w tygodniu (co najmniej) do teatru. Namawiam go na dziennik, choćby najzwięźlejszy.

Dwa razy w tygodniu? W Warszawie w tym czasie jest 25 teatrów o 34 scenach. Premier na nich odbyło się



Proj. Waldemar Świerzy, 1975

około dziewięćdziesięciu (z lalkami i operetką włącznie). Co ten teatroman tak oglądał? To chyba Timoszewicz zaintrygowało. Warto przypomnieć, jakie wrażenie na słuchaczach – historykach i dokumentalistach teatru sprawiło wystąpienie w roku 2000 na konferencji na Uniwersytecie Gdańskim profesora – teatromana (prawnika? lekarza?), który prowadził kartotekę obejrzaných przedstawień, zawsze notując wrażenia z wieczoru. Dla historyków – bezcenne. Chęcią utrwalenia sztuki i czasów, obyczajów, recepcji kierował się „Pamiętnik Teatralny”, publikując notatki o teatrze z dzienników Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej, Jerzego Zawieyskiego – literatów przecież, ale nie krytyków teatralnych<sup>3</sup>. Notabene Timoszewicz zauważał:

**29 IV 74 (poniedziałek):** Odbieram od Kirchner *Nałkowska o teatrze* – fragmenty dziennika. W porównaniu z Dąbrowską – rozczarowanie. Nie istnieje jako widz teatralny. Egocentryzm.

Przecież widz teatralny jest też elementem teatru, a Nałkowska opisuje przede wszystkim swoje suknie. Z tego samego nurtu – pokazania, że nie tylko krytyk ma monopol na opis i ocenę przedstawienia – wywodziło się przecież *100 przedstawień w opisach polskich autorów*<sup>4</sup>. Właśnie „przedstawień”, bo przecież mamy tu nie tylko recenzje, ale i opisy przebiegu wieczoru, reakcji publiczności, nastroju. Pasjonującą lekturą, świadectwem odbioru i atmosfery wokół teatru są *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*, Elżbiety Kietlińskiej<sup>5</sup>, które przeleżały w zapomnieniu sto lat (w sposób nieuczony opisuje między innymi rezonans prapremier *Dziadów* i *Nie-Boskiej komedii!*) w Krakowie przełomu wieków.

\* \* \*

Czy notki Timoszewicza są tylko obrazem jego preferencji, gustów? Rozdawaniem ciosów i laurek? Różnie. Są spektakle bez znaczenia, które kwituje jednym zdaniem, przy innych pisze „dobry – niedobry”, jeszcze inne doczekały się kilku, kilkunastu zdań. Nie ma sformułowań „podoobało się – nie podoobało”, za to często „głupie”, „bez sensu”. Gdy przedstawienie go zainteresuje, ogląda je kilka razy, porównuje (zob. zapisy dotyczące *Ślubu* Jarockiego w *Dramatycznym*, 4 i 8 kwietnia 1974, 24 i 30 maja 1974, *Nocy listopadowej* Wajdy w *Starym*, 13 stycznia i 9 grudnia 1974). Czasem przywołuje cudze opinie. Nie sposób oczywiście zaprezentować wszystkich notatek, dziś drukujemy wybór z lat siedemdziesiątych, uznawanych za lata świetności polskiego teatru. Wybrałam z nich te, które czymś się wyróżniały: celnością sformułowania, bon motem, okolicznościami. Albo tym, że opinia Timoszewicza szła pod prąd recenzji czy środowiskowych opinii – podoobało mu się to, co wszyscy odsądzili od czci i wiary lub odwrotnie – skreślił rzecz cieszącą się powszechnym powodzeniem (swego czasu Timoszewiczowi nie podoobały się – co wobec dzisiejszej legendy wydaje się nie do uwierzenia – *Dziady* Dejmką:

**12 grudnia 1967, (wtorek):** *Dziady* w TN (wejściówki extra dyr. [Harry’ego Andersa] dla PT – my, Wyśniński, [Małgorzata] Kakiet). I balkon. Cz. I – nuda, II – ciekawsza, III – słaba. A w ogóle – Mickiewicz z Wilkowiecka tylko nieudany! (A można by...) Kłótnie z Wyśnińską. Bardini: „Wieczorynka Mickiewiczowska”<sup>6</sup>.

W tym zestawie są też zapiski dotyczące przedstawień ważnych, nawet gdy są zdawkowe. Także te, w których daje obraz całego wieczoru – nie tylko tego, co na scenie, ale i tego, co na widowni; kto był na przedstawieniu („W tym samym rzędzie, co my [Mieczysław] Moczar z żoną (?) i [Artur] Sandauer”; „Koniecpolski [Tadeusz Słobodzianek] się zdrzemnął (pisał całą noc recenzję z Żurka)”; „Gawlik o lasce. Konwicki. Woroszyński wyszedł po pierwszej części”), reakcje widzów (zob. cytowane niżej notki o *Persach* i *Szczęśliwych dniach*), emocje („Mimo nie najlepszych aktorów (b. dobry tylko Kapitan) publiczność bawi się świetnie”, radość widowni przy kwestiach „grozi nam katastrofalny kapitalizm albo kapitalna katastrofa”, „Publiczność męczy się wyraźnie w drugiej części”).

\* \* \*

Pierwsze odnotowane przedstawienie to ze szczętem dziś zapomniany *Ptak* Jerzego Szaniawskiego, grany gościnnie przez Teatr Wybrzeże.

**14 VIII 1956 (wtorek):** Wieczorem w teatrze. *Ptak* Szaniawskiego grany przez Teatr Wybrzeże. Reżyserował [Zygmunt] Hübner<sup>7</sup>. H. powitał przed rozpoczęciem spektaklu siedzącego w drugim rzędzie autora. Dość długa owacja dla [Jerzego] Szaniawskiego. Siedzę w trzecim rzędzie obok [Wojciecha] Brydzińskiego. Za mną Kralowie. *Ptak* troszkę wypłowił, ale mniej niż przypuszczałem, czytając go dwa lata temu. H. zrobił go inteligentnie. Wiedział, o co chodzi. Znacznie gorzej ze stroną aktorską. Burmistrzanka – baba dziwo. Nos! Zęby! Dykcja! Potworna amatorszczyzna. Na sali śmiechy. Że też babę wypuścili na scenę. Ciekawa scenografia [Alego] Bunscha. Tempo nienadzwyczajne. Zwłaszcza źle wygrany finał. Tu najjaskrawiej nie wyszła szaniawszczyzna. Można ją lubić albo nie, ale bez uchwycenia tego nastroju każda jego rzecz może się stać porządną „piłą”. Na przedstawieniu D.<sup>8</sup> w nowej „kreacji”. Koszulka typu „materac” czarno-niebieski. W kieszonce ogromna pomarańczowa nagietka. Na sali wyraźne zainteresowanie. Na mnie już nic nie działa.

Nie da się ukryć, że nie jest to profesjonalna ocena (i powiedzmy, mało elegancka wobec aktorki), ale też należy zwrócić uwagę na plastyczność opisu, zarówno spektaklu, jak i wieczoru w teatrze. Brutalnych sformułowań jest zresztą u Timoszewicza sporo: „chamska scenografia”, „obsada bez sensu”, „W. nic nie umie”, „A. ma nowe zęby”...

Oczywiście, ma swoje sympatie i antypatie. Widać z tych notatek, że jego ulubionym teatrem był Współczesny. Nie jest to dziwne – u Axera w Narodowym jako



*Ptak*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku,  
prem. 5 lipca 1956. Źródło: zygmunthubner.pl



*Szczęśliwe wydarzenie* Sławomira Mrożka, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 3 listopada 1972. Na zdjęciu: Marta Lipińska (Żona), Henryk Borowski (Starzec), Czesław Wołłejko (Mąż), Wiesław Michnikowski (Przybysz).  
Fot. Edward Hartwig / archiwum teatru

młody człowiek zaczynał swoją teatralną karierę, z biegiem lat się z nim (i całą rodziną) zaprzyjaźnił, bywali u siebie, chodzili na spacer, spotykali się w kawiarni; nawet spędzili kiedyś razem wakacje w Supraślu. Axer twierdził, że to dzięki Timoszewiczowi zaczął pisać. Łączył ich Leon Schiller i środowisko przedwojennego PIST-u, uwielbienie Timoszewicza dla nauczycieli Axera: Jerzego Stempowskiego i Tymona Terleckiego. Akceptował jego model teatru, poświęcał mu dużo uwagi, choć nie wszystkie przedstawienia go zachwycały:

**1 I 1974 (wtorek).** Wieczorem spacer do T. Współczesnego: *Szczęśliwe wydarzenie*. Bardzo słabe, źle obsadzone przedstawienie. Gorsze niż sztuka. Michnikowski jako hippis – nieporozumienie. Straszny [Henryk] Borowski. Niedobra Starowiejska.

Drugi ważny dla niego teatr to Dramatyczny i nie jest w tym odosobniony. To typowe dla młodej inteligencji warszawskiej (pamiętajmy, że mówimy o latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) – to był „ich” teatr<sup>9</sup>. Na przedstawieniach Dramatycznego wychowało się całe pokolenie widzów, pewnie nawet dwa jak nie trzy; ja też. O Dramatycznym za kolejnych dyrekcji Timoszewicz pisze z uwagą, osadza przedstawienia w szerszym kontekście.

Bywa uparcie (co wśród teatromanów było jednak rzadkością) w Polskim i Kameralnym, nie tylko za czasów krótkiej i pechowej dyrekcji Krasowskich i nie tylko w latach, gdy grała tam jego żona, ale stale, systematycznie i chyba po prostu dla zasady (jak wszystko to wszystko). Teatr niekoniecznie dobrze na tym wychodzi:

**27 I 1965 (środa):** *Miarka za miarkę* w Polskim. Niezłe (jak na garbatego), ale przechwalone. Łącznie z Pawlikiem. Zła scenografia. Koszmarne kostiumy pt. „jak se stary Otek wyobraża szajzizm”. Dobry Jasiukiewicz, niezły Zaczyk. Bez tempa, wlecze się, zwłaszcza zakończenie<sup>10</sup>.

**28 IV 1971 (środa):** Premiera prasowa *Rzymskiej wiosny* Kubackiego w Kameralnym. Nuda. Grafomania. Straszny teatr. Chichoty publiczności. Jasiukiewicz – Mickiewicz z pomnika na Krakowskim. Na sali Kliszko<sup>11</sup>.

**22 I 1977 (sobota):** Wieczorem *Maskarada* Iwaszkiewicza w Polskim z M. i Anią Ś. Idiotyczna „inscenizacja” Gogolewskiego na wielki dramat poetycki, romantyczny, niemal *Kordian*. A to po prostu niezły melodramat historyczny. Dobra, konsekwentna rola Stankówny (Katarzyna, siostra Natalii). Efektowny Kołodziej<sup>12</sup>.

Ma jedną antypatię, taką zdecydowaną, niebywale ostro i bezpardonowo atakowaną: Narodowy z czasów Hanuszkiewicza, a właściwie Hanuszkiewicz *en masse*, bo znęca się nad nim już w latach sześćdziesiątych<sup>13</sup>:

**21 X 1967 (sobota):** Wieczorem w Powszechnym na *Weselu*. Dobry zamysł w rękach prostaka (fatalna plastyka – Kilian).

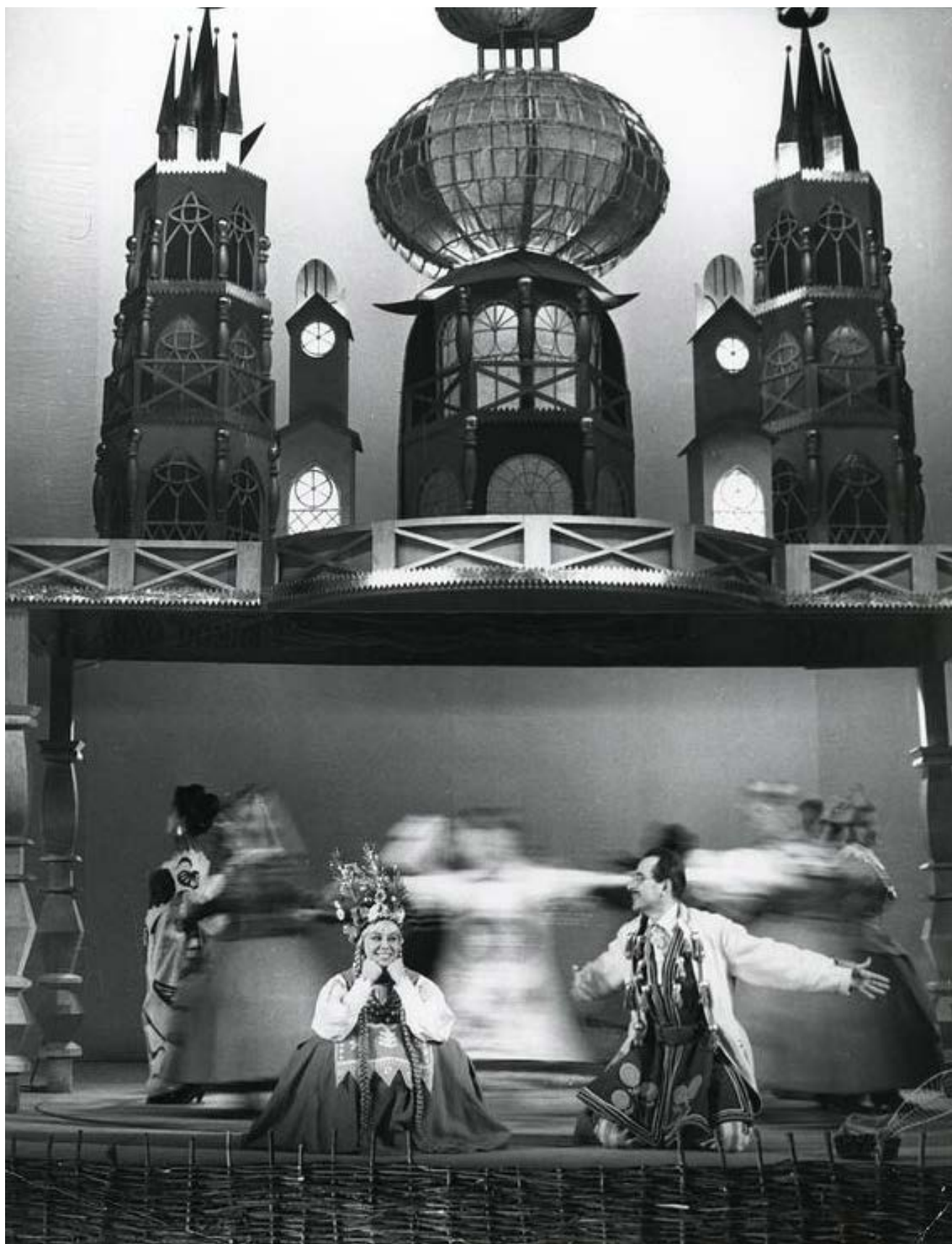


Bronisław Pawlik jako Lucio, projekt kostium Otto Axer – *Miarka za miarkę*, reż. Aleksander Bardini, Teatr Polski w Warszawie, prem. 22 stycznia 1965.

Fot. Franciszek Myszkowski / archiwum teatru

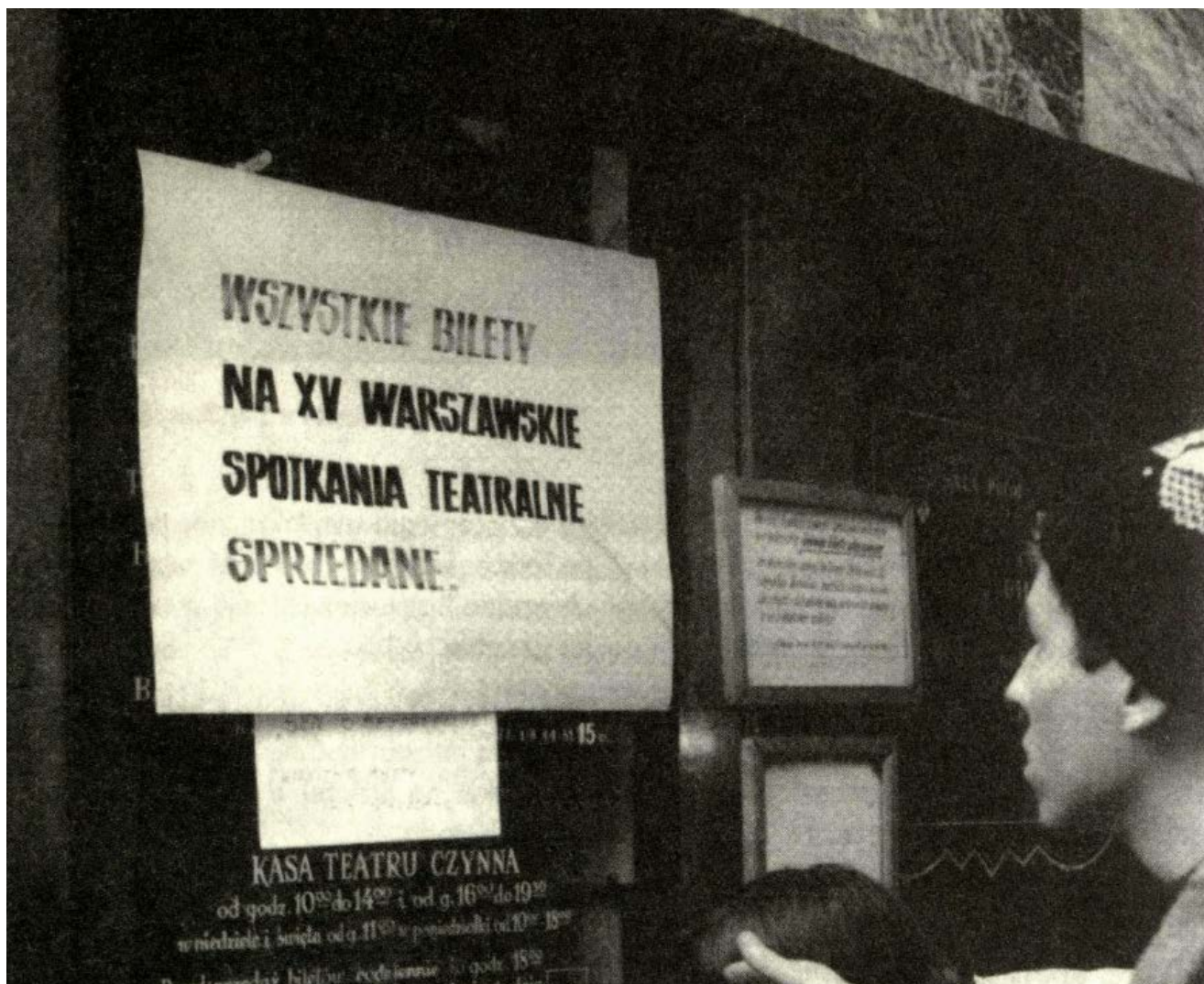
Mała obrotówka, karuzela, wirowy ruch postaci, tempo. WI a. zagubiony wiersz, pointy – nie ma tekstu. Świetny pomysł z Chochołem – aranżerem wszystkich zjaw (ale te słomiane kukły!) Zdolny Chochoł – Janusz Bukowski. Sam dyrektor – Poeta. Spokojny i do strawienia, ale kabotyzm wyłazi (pek krakowskich wstęp), ustawia się centralnie. Świetna Kucówna – Panna Młoda. Mimo wysiłków, by wydrwić scenę oczekiwania – robi wrażenie. Posiekany tekst<sup>14</sup>.

I jest tu pewna zagadka, której nie umiem do końca rozwiąć: skąd ta fobia? Czy możemy zaryzykować twierdzenie, że przejął ją od swego przyjaciela, Jerzego Koeniga, który „zadarł” z Hanuszkiewiczem bardzo zasadniczą recenzją z *Wyzwolenia* w Teatrze Powszechnym, co miało później poważne konsekwencje?<sup>15</sup> Bo potem, po 1968 roku, jest zrozumiała – „Pamiętnik Teatralny” opowiedział się po stronie wyrzuconego z Narodowego Kazimierza Dejmka. Spór szedł o niewłaściwość objęcia dyrekcji wobec środowiskowej odmowy i o koncepcję Teatru Narodowego jako tej jednej sceny o specjalnym statusie i zadaniach. Zdaniem JT i „PT” Hanuszkiewicz tych zadań nie wypełniał, „Pamiętnika” na premiery nie zapraszał<sup>16</sup>. Konflikt był znany, bo obie strony dawały mu wyraz na piśmie<sup>17</sup> i w środowiskowych rozmowach, ale jadowitość Timoszewicza zaskakuje. Nie tylko jadowitość – także całkowite rozminięcie się nie tylko z recenzjami (to nie dziwi),



*Wesele*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 26 października 1963. Na pierwszym planie Zofia Kucówna (Panna Młoda), Leszek Ostrowski (Pan Młody).  
Fot. Edward Hartwig / archiwum teatru





Publiczność Warszawskich Spotkań Teatralnych w 1979. Fot. Andrzej Rybczyński

ale i z publicznością – *Balladyna* była grana przez cztery sezony (364 przedstawienia), *Hamleta* grano do śmierci Andrzeja Nardellego (144 spektakle).

Nietrafienie, czy też nieodczytanie reakcji publiczności zdarzało się mu zresztą częściej. Przytaczam tutaj notki o granych na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych *Persach* Ajschylosa (zob. 6 grudnia 1972) i *Szczęśliwych dniach* Arbusowa (zob. 4 grudnia 1972) – Timoszewicz dziwi się reakcją: „Bardzo się to podobało. Po każdej arii, a zwłaszcza po wystąpieniach chóru – oklaski” – to o *Persach*, a o *Arbusowie*: „Charakterystyczna reakcja młodzieży, która nigdy się nie zetknęła z takim dramatopisarstwem. Śmiechy, oklaski. Wychodzą. Na końcu gwizdy”. Nie zauważył, że postanowiliśmy, zirytowani jakością przedstawienia („my”, bo i ja byłam na tych *Persach*), „zaklaskać” ten muzealny, dziewiętnastowieczny spektakl (do dziś mam w oczach te sinoblękitne peruki i brody, niczym z wiórków do podłogi). A *Szczęśliwe dni* (zwąc je „nieszczęśliwymi dniami”) po prostu wyśmialiśmy, bo było to bardzo niedobre przedstawienie i JT niesłusznie oskarża nas o niedouczenie, bo nie byliśmy w swoich

reakcjach odosobnieni, co jasno z jego zapisków wynika. Ale Timoszewicz swoje zdanie miał i zawsze miał rację...

Czasem idzie pod prąd utartym opiniom – mnie osobście ucieszyło uznanie dla świetnych *Biesów* Dostojewskiego/Warmińskiego w Ateneum, bo w powszechnym odbiorze przyćmiła je o trzy tygodnie później, niebywale efektowna (i efekciarska) premiera *Wajdy* w Starym<sup>18</sup>. Czasem też notka Timoszewicza jest jednym z nielicznych, jeśli nie jedynym śladem po ciekawym przedstawieniu (na przykład *Sędziowie* Wyspiańskiego w reż. Helmuta Kajzara w Teatrze Studio) – ja też je widziałam i zachowałam w dobrej pamięci.

\* \* \*

Timoszewicz był bystrym obserwatorem i człowiekiem dowcipnym. Zwłaszcza że nie pisze przecież recenzji, ale robi notatki dla siebie – więc nie musi się przejmować nikim i niczym. Z równą powagą odnotowuje świetne i fatalne role, jak i plotki czy drobiazgi, które się na wieczór składały (jeden krytyk głuchy i co z tego wynika), jeden śpiący (dlaczego), zabłąkany minister kultury

(pomylił teatry), źle ustawione światła, niesynchroniczne głośniki, klaka na widowni (nieskuteczna – też byłam na tej premierze!)... I proszę przeczytać, dlaczego na warszawskich występach w *Śnie o Bezgrzesznej* nie było Zepelina, na jakiej premierze roznoszono ciasteczka, a na jakiej pito whisky i komu zaciął się zamek od wiatrówki (że też zauważał takie drobiazgi, chyba ze złośliwości...). Za mistrzowski uznaję zapis z 5 grudnia 1974 – osiem słów i wszystko wiadomo.


Już ta pierwsza notatka z *Ptaka* pokazuje, czym dla JT był wieczór w teatrze. Bo Timoszewicz, tak jak osiemnastowieczni widzowie, szedł nie tylko obejrzeć przedstawienie, ale i (a może przede wszystkim) spędzić w teatrze wieczór, który często kończył się kolacją i dalszą dyskusją (nie tylko o spektaklu) z przyjaciółmi: „Po przedstawieniu zabieramy Skuszanekę i [Krzysztofa] Wolickiego do

nas. Potem przyjeżdża Koenig i Krasowski”; „Augustyniak z Martą odwieźli nas do domu, zostali na kolacji”; „O 19 premiera *Sprawy Dantona*. Koniak u Krasowskich, Banachowie, Raszewski, Koenig, Wolicki, [Hanna] Partykowska. Nocna (do 5 rano) dyskusja z ZR w naszym pokoju hotelowym w Polonii”; „Rozmowa z [Mają] Komorowską po przedstawieniu. Przejęta uwagami M. (że za ostro) dzwoni do niej jeszcze dwa razy tego wieczoru”; „Młodzi Axerowie u nas po przedstawieniu”; „Odwozi nas Jurek, przyjeżdża Ania [Rachel], siedzimy do 3 rano”. Bo teatr był dla Jerzego Timoszewicza życiem, a były to czasy, kiedy było o czym rozmawiać i chciało się rozmawiać.

Czy coś z tych notatek wynika? Czy otrzymujemy obraz teatru w tym dziesięcioleciu, możemy się pokusić o jakieś uogólnienia, analizy? Nie. Po prostu przypominamy sobie, jak wyglądało życie teatralne (i towarzyskie) tamtych lat.

## Przypisy

- 1 Teatromanki Joanna Bartoszewicz (redaktorka teatraliów w PWN) i Anna Lewandowicz (archiwistka w WFD). Nie było powrotnego pociągu po przedstawieniu i Lewandowicz jako posiadaczka skody świadczyła niekiedy przyjaciółom-teatromanom usługi transportowe w zamian za załatwienie biletów. Taki swoisty barter.
- 2 Odnotował jedno „wyjście” – 22 października 1974 (i to na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych) i jeden zamiar, udaremniony przez kierownika widowni – 19 maja 1975).
- 3 Maria Dąbrowska *O teatrze. Z „Dziennika” 1914–1939*, oprac. Tadeusz Drewnowski, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z.1 i *Z „Dziennika” 1939–1965*, oprac. Tadeusz Drewnowski, „Pamiętnik Teatralny” 1973 z. 2; Zofia Nałkowska *O teatrze. Z „Dzienników” 1899–1955*, oprac. Hanna Kirchner, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 3–4; Jerzy Zawieyski *O teatrze. Z „Dziennika” 1955–1961*, oprac. Stanisław Trębaczewicz, „Pamiętnik Teatralny” 1979, z. 3–4 i Jerzy Zawieyski *O teatrze. Z „Dziennika” 1962–1969*, oprac. Stanisław Trębaczewicz, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 1–4.
- 4 *100 przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wrocław 1993.
- 5 Kraków 2012, oprac. Jan Michalik.
- 6 Drugą znaną osobą, której się te *Dziady* nie podobały, był profesor Wiesław Juszcak, historyk sztuki – za to zachwyci się później *Dziadami* w reż. Hanuszkiewicza.
- 7 O warszawskich pokazach *Ptaka* zob. m.in. Wojciech Natanson *Recenzja może być*, „Teatr” 1956, nr 19; [fragment w [wersji cyfrowej](#)].
- 8 D. – zapewne przyjaciel, Andrzej Dobosz, który słynął z ekstrawaganckiej „stylówki”.
- 9 Zob. Izabela Jarosińska, *Pl. Defilad I*, „Teatr” 2007, nr 11 i Magdalena Raszevska *30 x WST*, Warszawa 2011.
- 10 William Shakespeare *Miarka za miarkę*, reż. Aleksander Bardini prem. 22 stycznia 1965. Otek – Otto Axer, scenograf przedstawienia; szajniżm – popularne wówczas określenie scenograficznego stylu naśladowców Józefa Szajny.
- 11 Zenon Kliszko, dygnitarz partyjny, czasem (dość wybiórczo) okazywał się teatromanem.
- 12 Prem. 13 stycznia 1977; Kołodziej – scenograf przedstawienia.
- 13 W dalszych latach, na przełomie XX i XXI wieku, staje się też (także publicznie) niebywale agresywny wobec jego żony (później byłej żony), skądinąd koleżanki ze studiów w krakowskiej PWST własnej żony.
- 14 Ciekawe, że ogląda to przedstawienie dopiero w cztery lata po premierze (prem. 11 marca 1963), w wersji przerozyszerowanej.
- 15 *Bardzo modne „Wyzwolenie”*, „Współczesność” 1966, nr 24. Gwoli sprawiedliwości – podobał mu się jako Prospero („zwłaszcza pod koniec”) w *Burzy* (Teatr Powszechny, prem. 17 stycznia 1960).
- 16 „30 XI 78 (czwartek): Andrzej [Wysiński]: Hanuszkiewicz dzwonił do „PT” przeprasząc, że nie przysłał zaproszeń na premierę! Andrzej: „Ale Pan jest 10 lat dyrektorem teatru!”. Hanuszkiewicz zapowiedział list do ZR. 5 XII 78 (wtorek): Zaproszenia od Hanuszkiewicza na *Dziady* (in blanco)”.
- 17 Raszewski kilkakrotnie pisze o AH w *Raptularzu* a Hanuszkiewicz w *Reszta jest monologiem: Adam Hanuszkiewicz w rozmowie z Renatą Dymną i Januszem B. Roszkowskim*, Wydawnictwo BOSZ, Warszawa 2016, oskarża ZR o kradzież scenariusza *Norwida*. Jednoznaczna była też publikacja przez „Pamiętnik Teatralny” eseju Bohdana Korzeniewskiego *O twórczości spontanicznej, czyli co się rodzi z piany przeciwpożarowej?* (1977, z. 4), poświęconego premierze *Męza i żony* w reż. Hanuszkiewicza (Teatr Narodowy, prem. 6 maja 1977).
- 18 Tu warto podkreślić, że wbrew twierdzeniom Wajdy o okolicznościach premiery (film na 50-lecie *Biesów*), jednak Warmiński był pierwszy. Obaj posłużyli się tą samą adaptacją Camusa.

MAGDALENA RASZEWSKA – profesor, historyk teatru, autorka książek *Teatr Narodowy 1949–2004* (2005), *Dziady Dejmka* (2008), *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965–2010* (2011, [wersja cyfrowa](#)), *Ryszarda Hanin. Historia nieoczywista* (2016), *Dejmek* (2021), *Jan Paweł Gawlik i dekada Starego Teatru (1970–1980)* (2024, [wersja cyfrowa](#)); wykłada na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.  0000-0003-3877-9518

# Kalendarze Jerzego Timoszewicza

## Odcinek 4

### TIMOSZEWICZ CHODZI DO TEATRU

#### 14 IV 1971 (środa)

Wieczorem w T. Narodowym. *Beniowski*.

Dobre dekoracje: na tle horyzontu pas słucki, poprzez scenę ku widowni. Powycierany, poprzeriany. Niecała I część. Co weźmie ładny akord – zaraz pięścią w klawiaturę. Przeciągnie, przedobrzy. Piękny galop lajkoników-konfederatów (*Nigdy z królami...*) za długi. Chamstwo – menuet Mozarta (pląsy Beniowskiego ze Swentyną), kpiny z krytyków („pewne pismo” zamiast „Młoda Polska”), „dupków” zamiast „durniów”. Walka Beniowskiego u Girajkhana – początek dobry, „planchonowaty” – potem kretynizm, mecz bokserki, wygłupy. Zabawny [Aleksander] Dzwonkowski – Khan. II część „ni z gruszki ni z pietruszki” – bez sensu. W ogóle nie prowadzi dalej wątku.

*Beniowski* Juliusza Słowackiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marian Kołodziej, prem. 13 marca 1971.

#### 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.



*Thermidor*, reż. Jerzy Krasowski, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 11 lutego 1971. Na zdjęciu: Andrzej Gazdeczka (Collot D'Herbois). Fot. Grażyna Wyszomirska / ze zbiorów IT

Jedyny w dziejach tego teatru od 1917 roku. Wstrząsająca, okrutna, beznadziejna, prorocza i pełna wiedza tej kobiety o losach rewolucji.

*Thermidor* Stanisławy Przybyszewskiej, reż. Jerzy Krasowski, scen. Wojciech Krakowski, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 11 lutego 1971.

#### 29 IV 1971 (czwartek)

Znakomite przedstawienie *Biesów* (adapt. Camusa) w Ate-neum. Koncert aktorski. Zwłaszcza [Elżbieta] Kępińska, [Władysław] Kowalski, [Krzysztof] Chamiec, [Andrzej] Seweryn. Świetna scenografia – na tle drewnianej boazerii doskonale kostiumy [Lidia i Jerzy Skarżyński]. Reakcje publiczności.

*Biesy* Fiodora Dostojewskiego, reż. Janusz Warmiński, scen. Lidia i Jerzy Skarżyński, Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 13 marca 1971.

#### 1 I 1972 (sobota)

*Cocktail party* Eliota we Współczesnym. Trzygodzinna nuda. Dobry [Jan] Kreczmar. Przedstawienie sknocone przez reżysera, prowadzone w tonacji francuskiej komedii. Pierwszy raz widzę Kreczmara na scenie po operacji i pierwszy raz w życiu aktora grającego (chodzącego dość swobodnie) bez obu nóg. Czasem wstaje bez laski, stoi, rusza się, lekko opierając o stolik. On jeden pokazuje drugą warstwę tej sztuki. Przed nami Jędrychowski z żoną. Telefon do Wrocławia.

*Cocktail party* Thomasa Stearnsa Eliota, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 25 lipca 1971.

Chodzącego dość swobodnie bez obu nóg – pomyłka JT, Kreczmar przeszedł amputację jednej nogi.

Jędrychowski – najprawdopodobniej Stefan Jędrychowski – ekonomista, prawnik, dyplomata, publicysta i polityk, wieloletni członek Biura Politycznego KC PZPR (1956–1971), minister żeglugi i handlu zagranicznego (1945–1947), przewodniczący Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego i Komisji Planowania przy Radzie Ministrów (1956–1968), minister spraw zagranicznych (1968–1971) i minister finansów (1971–1974), w latach 1951–1956 wiceprezes Rady Ministrów.

#### 4–23 I 1972

*Hamlet*. Szmira, Nie ma o czym pisać, trudno się nawet złościć. Duch Króla na moście. Zwykłe nieporadności reżyserskie.

*Hamlet* Williama Shakespeare'a, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marian Kołodziej, Teatr Narodowy, prem. 16 IV 1970.

**16 IV 1972 (niedziela)**

Wieczorem *Proces* w T. Narodowym (insc. Hanuszkiewicza). Ładna scenografia i świetne kostiumy [Mariana] Kołodzieja, ale bez sensu. Jak wszystko. Prymitywne przedstawienie – „straszny sen wujaszka Józefa K.”. Nic nie znaczy. W tym samym rzędzie, co my [Mieczysław] Moczar z żoną (?) i [Artur] Sandauer.

Mieczysław Moczar – komunistyczny polityk, generał dywizji Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego, minister spraw wewnętrznych, wieloletni prezes Najwyższej Izby Kontroli. Członek KPP, PPR i PZPR, agent GRU.

Artur Sandauer – krytyk literacki, prozaik, eseista, tłumacz.

**28 IV 1972 (piątek)**

Wieczorem *Litość Boga* we Współczesnym. Dobrze, inteligentnie zrobione przedstawienie (warsztat reż. [Maciej] Englerta). Tylko finał niedopracowany. Świetny kwartet: [Józef] Nalberczak, [Czesław] Wołłejko, [Wiesław] Michnikowski, Frąckiewicz [poprawione później na Fronczewski]. Obok Jurek Michałowski z [Ireną] Dziedzic. Plotki: Sykała, Nasierowski itd.

*Litość Boga* Jeana Cau, reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 27 kwietnia 1972.

Roman Sykała – aktor, dyrektor teatrów, faworyzowany przez władze polityczne. W 1972 roku w atmosferze skandalu, z romansem w tle, odszedł z funkcji dziekana Wydziału Aktorskiego PWSFTViT w Łodzi i trafił do więzienia. Marian Brandys w swoim dzienniku, w zapisku zrobionym w trzy tygodnie po śmierci aktora, pisze, że Sykała w więzieniu popełnił „samobójstwo”, w którym ktoś mu dopomógł, bo zaczął sypać współników.

Jerzy Nasierowski – aktor uwikłany w działalność przestępczą, między innymi w zabójstwo dokonane przez jego kochankę w styczniu 1972 w Warszawie. Proces w tej sprawie był jedną z najgłośniejszych wtedy spraw. W lutym 1973 został skazany na 25 lat więzienia. Wyszedł przedterminowo na wolność w 1982 za poręczeniem Romana Bratnego. Wrócił do zawodu. Problemy z prawem miał od połowy lat sześćdziesiątych. Pierwszego włamania dokonał w 1965 z Barbarą Witek-Swinarską (żoną Konrada Swinarskiego) do mieszkania malarza Franciszka Starowieyskiego, gdzie ukradł paszport Ewy Starowieyskiej i kilka starych zegarów.

**1 V 1972 (poniedziałek)**

Wieczorem *Kuchnia* [Arnolda] Weskera w Ateneum. Sztuka nieco pretensjonalna. Świetna robota reżyserska Warmińskiego i to rzadkiego dziś gatunku: symultaniczna gra mnóstwa sytuacji, stale ok. 10 osób na scenie w ruchu. Dobrze aktorsko. [Roman] Wilhelmi i [Andrzej] Seweryn (znakomity, typowy młody Niemiec).

*Kuchnia* Arnolda Weskera, reż. Janusz Warmiński, Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 15 kwietnia 1972.

**9 V 1972 (wtorek)**

O 9 wieczorem w Klubie Studenckim Riviera na przedstawieniu teatru z Tokio. Ładna duża sala. Niemal pusto. Adaptacja [Michela de] Ghelderodego *Morderca dziewic, śnieg splamiony krwią*. Aktorzy zawodowi. Elementy kabuki i nō. Piękne kostiumy (kolor!) Proste elementy dekoracji. Słowo

głównie, mało „japońszczyzny” czysto teatralnej. Proste, jasne, wyraziste, dobre przedstawienie.

Rozmowa z przewodniczącym Komisji Kultury RN ZSP. Rozsyłali zaproszenia krytykom. Nikt nie przyszedł.

RN ZSP – Rada Naczelna Zrzeszenia Studentów Polskich. Jej przewodniczącym był wtedy Eugeniusz Mielcarek, aktywny wówczas działacz w studenckiej kulturze, później poseł, wiceminister w MKiS (1980). W 1983 przeniesiony do służby zagranicznej. Ostatnim jego publicznym zajęciem była funkcja konsula generalnego RP w Petersburgu (2000–2005).

**26 V 1972 (piątek)**

Wieczorem na prem. prasowej *Sędziów* [Wyspiańskiego] w inscenizacji [Helmuta] Kajzara. Przyjemna niespodzianka. Gdyby nie wstawki z *Bolesława Śmiałego* i *Wyzwolenia* (nowoczesny ogarek) – czyste, świetne (mimo słabego Samuela i Joasa), przedstawienie neorealistyczne.



*Sędziowie* w reżyserii Helmuta Kajzara.  
Fot. Piotr Barącz / zbiory IT

Znakomita scenografia [Jerzego] Nowosielskiego! Rewelacja. Biel ścian z siną lamperią. Dwa korytarze – tunele zamknięte drzwiami (gra światła). W środku alkowa z purymową zasłoną, stół i świece. Doskonałe wykorzystanie żywego światła: wejście Joasa w ciemności ze świecami, psalm. Ciekawa muzyka a raczej dźwięki. Szczekanie psów. Majnfes, szalony taniec – dobrze zrobiony.

Sąd skomasowany w jedną postać i bardzo skrócony. Świetny Pszoniak (Antoni), ucharakteryzowany trochę na Wyspiańskiego z syfilitycznego portretu. Trwa to 1 1/2 godz. bez przerwy.

*Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Helmut Kajzar, Teatr Studio w Warszawie, prem. 25 maja 1972.

**1 VI 1972 (czwartek)**

O 8 na Sali Prób T. Dramatycznego. *Czerwona magia* [Michela de] Ghelderodego. Bardzo piękna scenografia [Jana] Kosińskiego (kaplica flamandzka – rama-okno – wejście w ołtarzu). Schody, drzwi górne, drzwi do piwnicy. Cudowne wielkie okno z małymi szybkami z grubego szkła. Kostiumy z Bruegla (Romulus – ze *Ślepców*). Kostiumy ładne. Sam Kosiński! Doskonały Hieronimus – [Wiesław] Gołas.

Nie w tonacji buffo. Całość zbyt serio. Zbyt celebrowane (organy!).

Michel de Ghelderode *Czerwona magia*, reż. Piotr Piaskowski, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 16 kwietnia 1972.

### 23 VI 1972 (piątek)

We Współczesnym jedna premiera prasowa, *Makbeta* [Eugène] Ionesco. Póki to Ubu – zabawne (świetne aktorско): Zapasiewicz, Michnikowski, Rudzki. Kiedy przeżyca i „problema” – bzdury. Ciągnie się strasznie (ze sceny z wiedźmami można było zostawić 1/5). Za nami [Wojciech] Natanson z [Heleną] Wielowieyską. Dialogi intelektualistów: N: „To okropne”. W: „Dlaczego, normalnego *Makbeta* trudno dziś oglądać. A tak na wesoło lepsze od Brylla. A co zresztą grać?”, N: „Szaniawskiego”. W: „Ty stale Szaniawski”. N: „Nie stale, bo nie grają...”. N głuchy. Na scenie krzyk „Ty stara dupo!” W: „Co on powiedział?” W: „Nie mogę powtórzyć...”. Skończyło się po czterech godzinach. Podobno Gierek się na to wybiera. To ci będzie. Na scenie mówią różne „słówka”, m.in. „ty smutny chuju”.

Wojciech Natanson – krytyk teatralny, wówczas już wiekowy; Helena Wielowieyska – dziennikarka kulturalna Polskiego Radia.

### 5 VII 1972 (środa)

O 10.30 w TP próba generalna – jedyne przedstawienie zdjętego (oficjalnie zatwierdzonego do końca jubileuszu ZSRR) *Podporucznika Kize* [Jurija Tynianowa] w adaptacji [Andrzeja] Jareckiego i [Ziemowita] Fedeckiego. Niezła adaptacja (pod koniec się rozłazi), niezła scenografia, funkcjonalna, czysta, historyczna – przykrywanie podestów. Dobry [Bronisław] Pawlik – car i Kobuszewski – Arakcejew. Przedstawienie niejednolite stylistycznie i różnie grane. [Byli] Byrscy [Irena i Tadeusz], [Andrzej] Dobosz, [Elżbieta] Barszczewska, aktorzy, [Jarosław] Abramow, [Ernest] Bryll.

Sprawa jest niejasna, bo nie odnotowuje jej ani Edward Krasieński w swojej monografii Teatru Polskiego, ani historycy teatru zajmujący się cenzurą. „W sezonie 1972/73 w Teatrze Polskim w Warszawie obejrzano jedynie próbę generalną. Cenzura zdjęła spektakl i do premiery nie doszło. Stało się wówczas oczywiste, że sztuka o idei państwa, którą podważyła drobna pomyłka pisarza wojskowego, dotyczy nie tylko carskiej Rosji, jest groteskową aluzją do wszelkiego «samodzierżawia»” (www.filmpolski.pl). W 1981 w Teatrze Rozmaitości odbyła się premiera tejże adaptacji w reż. Andrzeja Jareckiego.

### 11 XI 1972 (sobota)

*Co się komu śni* Brylla w T. Słowackiego z Meissnerami. [Bożena] Frankowska. Przedstawienie sprawne, ale do wytykania dużo. Wzruszam się jednak, bardzo gratulując Krysi. Bo nie o literaturę, nie o teatr, nie o kiepskie aktorstwo tu chodzi – rzecz w tych paru podstawowych, a wprost i szczerze (Krystyna) powiedzianych prawdach moralnych.

Ernest Bryll *Co się komu śni*, reż. Krystyna Skuszancka, Teatr im. Słowackiego w Krakowie, prem. 28 października 1972.

Meissnerowie – kuzyni JT.

### 1 XII 1972, (piątek)

Wieczorem *Co się komu śni* Brylla – inauguracja [Warszawskich Spotkań Teatralnych]. Z trudem kupuję program. Pełno. Młodzież siedzi w przejściach, mimo że była extra popołudniówka. Przedstawienie przyjęte zimno. Notabli drażni, dla młodych zbyt spokojne. A w ogóle nie jest zbyt dobre. Po przedstawieniu zabieramy Skuszanekę i [Krzysztofa] Wolickiego do nas. Potem przyjeżdża [Jerzy] Koenig i [Jerzy] Krasowski.

### 4 XII 1972 (poniedziałek)

Bardzo niedobre przedstawienie sztuki Arbużowa *Szczęśliwe dni*. Charakterystyczna reakcja młodzieży, która nigdy się nie zetknęła z takim dramatopisarstwem. Śmiechy, oklaski. Wychodzą. Na końcu gwizdy.

*Szczęśliwe dni* Aleksieja Arbużowa, reż. Witold Zatorski, Teatr Powszechny w Łodzi, prem. 29 października 1972, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

### 6 XII 1972 (środa)

Redakcja. [Jerzy] Matulewicz po recenzje łódzkie z Arbużowa. Podśmiewa się, ale wystraszony. Pewnie dostał w kość. Wieczorem *Persowie* Ajschylosa. Z Andrzejem Ziębińskim. Rozmowa z [Józefem] Parą. Katowice się potwierdzają. Przedstawienie niedobre. Takie sprzed 50 lat. Reinhardt. Patetyczne, nudne. Ale w tym rodzaju sprawne. Niezła dykcja. Równo mówiące chóry i równo się wygibujące (starcy w srebrnych perukach). Stylizacja – jak sobie Polacy antyk wyobrażają. Kulturalna piła. O co chodzi, nie wiadomo. Kolorowe zabawy w ekspresje świetlne. Koszmarny przekład [Stefana] Srebrnego. Wyspiańszczyzna. Druhowie, hufce, korabie, grzęść, azali, chuć (tak! Młodzieńcza chuć walki Xerxes). Bardzo się to podobało. Po każdej arii, a zwłaszcza po wystąpieniach chóru – oklaski. A inna sprawa – jak Grecy umieli spojrzeć na śmiertelnego wroga.



*Persowie*, w centrum Józef Para (Duch Dariusza), Małgorzata Kozłowska (Królowa Matka). Kadr z zapisu filmowego / IT

*Persowie* Ajschylosa, reż. i wizja scenograficzna Józef Para, oprac. scen. Władysław Szymański, kost. Maria Adamska, Teatr Polski w Białymostku, prem. 30 września 1972, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Fragment przedstawienia [dostępny w ETP](#).

Matulewicz – dźwiękowiec i radiowiec, przyszedł po plotki i relacje z pokazu *Szczęśliwych dni* Arbutowa na WST.

Katowice się potwierdzają – Para od nowego sezonu obejmował dyrektora Teatru Śląskiego w Katowicach.

### 11 XII 1972 (poniedziałek)

*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Owacja. Motyw sługi. Wszyscy inni utylfani. Znakomita [Anna] Polony, [Wojciech] Pszoniak i [Marek] Walczewski. Rozmowa ze Swinarskim na portierni: „podrzucali wyżej niż godło państwowe”.

*Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Williama Shakespeare’a, reż. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak. Stary Teatr w Krakowie, prem. 3 października 1971, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

### 13 I 1973 (sobota)

T. Współczesny *Król Jeleń* [Carlo] Gozziego ze znakomitym Truffaldinem Piotra Fronczewskiego. Reszta – mimo talentu i wysiłków (Michnikowski) – nie jest zdolna do takiej spontanicznej (i z ukrytym wysiłkiem artystycznym) twórczości, do chwycenia tego stylu.

*Król Jeleń* Carla Gozziego, reż. Giovanni Pampiglione, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 10 listopada 1972.

### 19 I 1973 (piątek)

T. Dramatyczny. *Wyzwolenie* [Stanisława Wyspiańskiego] w inscenizacji [Jerzego] Golińskiego. Bardzo interesujące przedstawienie, dość słabo grane (I a). Sztuka o teatrze. Prolog – parodia scenografii i aktorstwa teatru monumentalnego (3 krzyże – przybity husarz – drzewa romantyczne, wiatr, biegnące chmury, grzmoty i błyskawice). Konrad wchodzi tak, jak kończył *Dziady* Dejmka: idzie na widownię w kajdanach. Wycie wiatru, patetyczny monolog (*idę nie wiem z rajów czy piekła*), oklaski z taśmy, ukłony Konrada, wchodzi zespół techniczny, reżyser, koniec przedstawienia. Koenig odwozi nas i zostaje na kolację.

*Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Goliński, scen. Wojciech Krakowski, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 25 marca 1972, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

### 20 I 1973 (sobota)

*Człowiek znikąd* Dworzeckiego (Szydłak na widowni). Ot, sztuczka, socrealizm przestosowany. Ale powodzenie u publiczności, ale żywe oklaski na ostrzejszą publicystykę, ale sala pełna. POTRZEBA TEMATU WSPÓŁCZESNEGO. Marta Fik w omówieniu WST miała rację: jesteśmy już zmęczeni nawet genialnym (Swinarski) mówieniem nam o sprawach naszego świata za pomocą inscenizacji „klasyki”.

*Człowiek znikąd* Ignatija Dworzeckiego, reż. Ludwik René, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 30 grudnia 1972.

Szydłak na widowni – Jan Szydłak, działacz partyjny najwyższych szczebli.

### 10 II 1973 (sobota)

Wieczorem w operze z [Ludwikiem] Erhardtem. Prem. II obsady *Godunowa*. Przedobrzony Majewski. Przeładowany światłocieniami. Monumentalizm przez malarskość, kolorowość, błyskotliwość – nie surowość, prostota. Nie zróżnicował Rosji i Polski. Wszystko przepych orientalny, turecki nawet, nie bizantyjski (ogromne kadzidła na Kremlu w scenie koronacji). Dobry I obraz: niesamowicie ciemne niebo w kolorowe smugi i wieże Kremla podświetlone – małe kopuły cerkwi. Dobry finał – pieśń o Rosji w zupełnej ciemności. Na kolacji u Erhardtów.

*Borys Godunow* Modesta Musorgskiego, reż. Jan Świdorski, scen. Andrzej Majewski, Teatr Wielki w Warszawie, prem. 30 grudnia 1972.

### 6 VI 1973 (środa)

W T. Współczesnym na świetnie granym *Punkcie przecięcia* [Paula] Claudela (Mikołajska, choć trochę za stara, Walczewski i Englert, który się wybronił). Doskonały, prościutki [Jan] Kosiński (chińskie niebo i cmentarz). Osobliwy – jak na niego – reżyseria [Jerzego] Kreczmar. Poetyckie monologi modernistyczne w formie konwersacyjno-żartobliwej niemal. Finał – monolog Englerta wyraźnie pastisz Wielkiej Improwizacji. M. słusznie zauważyła, że postać, którą gra Englert, od początku nie wierzy – i to jest błąd. Trwa to trzy godziny, niewiele się dzieje, ale słucha się z zainteresowaniem. Pierwszy Claudel w życiu.

*Punkt przecięcia* Paula Claudela, reż. Jerzy Kreczmar, scen. Jan Kosiński, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 31 marca 1973.



*Punkt przecięcia* – Halina Mikołajska (Ysé), Jan Englert (Mesa).  
Fot. Ryszard Dutkiewicz / archiwum teatru



**24 XI 1973 (sobota)**

Wieczorem w huraganowy wiatr i deszcze do Ateneum. *Fantazy* Prusa. Nie raczył zaprosić na próby (jak zapowiadał) ani nawet na premierę. Na sali 80% młodzieży szkolnej, w sobotę! W listopadzie! W tym teatrze! – znak, że przedstawienie padło. Słuchają zadziwiająco doskonale, w skupieniu i z przejęciem. Spektakl szedł źle (inspicjent), skrócona przerwa, za wcześniej zaczął jakiś głośnik za sceną, fatalnie ze światłem. Na przedstawieniu [Jerzy] Grzegorzewski. Muszę zrobić osobną notatkę o przedstawieniu. Niedobre, ale z rolą (Śląska) i paru dobrymi scenami.

*Fantazy* Juliusza Słowackiego, reż. Maciej Prus, scen. Marcin Stajewski, Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 10 listopada 1973. Aleksandra Śląska grała Hrabinę Idalię.

**12 XII 1973 (środa)**

Wieczorem pierwsze przedstawienie IX WST. Nieciekawy *Świętoszek* z niezłym ale b. zrobionym *Tartuffem* [Ignacego] Gogolewskiego. Niezrozumiały entuzjazm wobec słabutkiego, prowincjonalnego przedstawienia.

*Świętoszek* Molière'a, reż. Witold Skaruch, scen. Hanna Volmer, Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, prem. 10 maja 1973.

**19 XII 1973 (środa)**

Wiadomość o interwencji Hołuja u Wrońskiego. *Lilla Weneda* – antyradziecka. Jedzie [Aleksander] Syczewski, [Stanisław] Bębenek i [Jerzy] Sokołowski. To dlatego nie ma recenzji w „Życiu Literackim”.

*Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Władysław Wigura, Teatr im. Słowackiego w Krakowie, prem. 17 listopada 1973.

Tadeusz Hołuj – krakowski pisarz i działacz polityczny. Stanisław Wroński – minister kultury i sztuki. Aleksander Syczewski, Stanisław Bębenek i Jerzy Sokołowski – urzędnicy ministerialni i partyjni, zajmujący się sprawami teatru.

**20 XII 1973 (czwartek)**

Peiper *Skoro go nie ma*. Duża niespodzianka. Problematyka rewolucji. Fabuła – niemal grudzień 1970. Świetnie zrobione, wystylizowane na XX-lecie. Wielka rola [Krzysztof] Dubielówny, dobry [Józef] Skwark i [Andrzej] Mrozek. Pustawo, bo na Małej Sali i myślą, że monodram.

*Skoro go nie ma* Tadeusza Peipera, reż. Jerzy Wróblewski, scen. Łucja Kosakowska, Teatr Polski we Wrocławiu, praprem. 19 maja 1973.

**12 I 1974 (sobota)**

Wieczorem *Lilla Weneda* (obok [Henryk] Szletyński, popsuł mi wieczór). B. dobre przedstawienie. Równe, przemyślane. Gorzkie. Żeby tylko [Paweł] Galia nie mówił *Grobu Agamemnona*.

*Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Władysław Wigura, Teatr im. Słowackiego w Krakowie, prem. 17 listopada 1973.

**13 I 1974 (niedziela)**

Premiera *Nocy listopadowej* Wajdy w Starym. Marta Fik, [Kazimierz] Wyka. W środku sali Swinarski, Jarocki, Skuszanka, Krasowski, Penderecki – „mnogaja ludia”. Kicz i efekciarstwo – jak to u teatralnego Wajdy. Ale świetne, ważne przedstawienie. Muzyka [Zygmunta] Koniecznego! Finał z Łukasimskim (i Krasińskim)! Scena w pomieszczeniu w głębi. Kostiumy Zachwatowicz – słabe.

*Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Andrzej Wajda, scen. Andrzej Wajda, kost. Krystyna Zachwatowicz, prem. 13 stycznia 1974.

**4 IV 1974 (wtorek)**

19.30 próba generalna *Ślubu*. Wspaniałe przedstawienie. Chyba pierwsze tego znaczenia społecznego i ideowego od *Braci Karamazow*, a więc od 10 lat. Przekleństwo polskich losów: ta sztuka powinna być grana zaraz po wojnie. To *Wesele* roku 1945. Teraz wszystko spóźnione, bo jej polską problematykę, jej zadziwiającą aktualność narodową zrozumieć mogą nieliczni z roczników dawnych. To przecież rzecz o pokoleniu „żłomu żelaznego” od tamtej, jakże ważnej i dotąd nietkniętej, strony – zobaczona. Dziś najszerzej może przemawiać gombrowiczowska ideologia „kościółka międzyludzkiego”, stosunku do wszelkich ideologii. Ale i to chyba nie do młodzieży, która czuje się rozczarowana (75% widzowni, i to elita młodych studentów). Oni już nie takie rzeczy widzieli i podejrzewam, że wolą Różewicza, a w najlepszym razie Grotowskiego. W przerwie (roznoszą ciasteczka) Koenig przerażony decyzją Dejmkę objęcia T. Nowego w Łodzi. Błaga, by porozmawiać z ZR, by na niego wpłynął. Doskonali, najlepszy Zapasiewicz. Fronczewski rolę udziwił, ale jest nierówny, miejscami spięty. Świetna para królewska Hanin – Nowak. Wspaniała w klimacie, formie, kostiumach – Zachwatowicz. Dyskrekcja i piękno białoczerwonej zasłony. Mundury – ich przetworzenia – jedyna



*Ślub*, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 5 kwietnia 1974.

Na zdjęciu: Piotr Fronczewski (Henryk), Ryszarda Hanin (Katarzyna, Matka, Królowa), Józef Nowak (Ignacy).



bzdura. W stylu jej obsesji biust matki. Ruiny, szmaciane ruiny, najwspanialsze ze wszystkich na polskiej scenie. Koenig u nas na kolacji.

*Ślub* Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prapremiera w teatrze zawodowym 5 kwietnia 1974.

*Bracia Karamazow* sprzed 10 lat – odwołanie do spektaklu Jerzego Krassowskiego w warszawskim Teatrze Polskim, prem. 30 listopada 1963. Pokolenie „złomu żelaznego” – aluzja do wiersza Tadeusza Borowskiego.

### 8 IV 1974 (poniedziałek)

*Ślub* „się nie podoba”. Pałłasz: „król jest nagi”. I w tej formule, zdaje się, spotkają się oba towarzystwa, i „władza”, i „kawiarnia”.

Bogumił Pałłasz – urzędnik Ministerstwa Kultury i Sztuki.

### 18 IV 1974 (czwartek)

Kraków. Rano na próbie gen[eralnej] *Dwóch teatrów*. Dobra część I (teatr w teatrze), w części II Krysia [Skuszanka] dodała Baczyńskiego, Jastruna, podniosła rangę teatru snów, angażując siebie (jej program), demaskując nicość Szaniawskiego. Aktorsko dobre, scenografia [Władysław Wigura] fatalna. Ale w ogóle to problematyka dziś pozorna. Nie ma już takiej opozycji: teatr małe zwierciadło – teatr snów.

*Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Władysław Wigura, prem. 20 kwietnia 1974.

### 8 V 1974 (środa)

Wieczorem w PWST. *Gracze* [Mikołaja] Gogoła. GITIS leningradzki, grają słuchacze wydziału reżyserskiego! Świetne przedstawienie. Co za ulga po naszych wszystkich bloomsdayach, hondach, kopulacjach. Doskonały spektakl „realistyczny” ale z meyerholdowskim tonem w grze: wirtuozeria, pokaz. Doskonałe studium słowiańskich pocałunków, co najmniej 11 wersji (najlepsza z brodaczem: boi się, potem wyjmuje kłaki z ust). Doskonały służący i przywódca szulerów. Owacje, oklaski. Idiotyczna „mówka” Łomnickiego.

GITIS leningradzki – założony w 1878 roku słynny Gosudarnyj Instytut Teatralnego Iskustwa (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej) z główną siedzibą w Moskwie, największa szkoła teatralna w Europie.

Bloomsdayach, hondach, kopulacjach – aluzje do najmodniejszych wówczas chwytów inscenizacyjnych.

### 18 V 1974 (sobota)

Wieczorem *Balladyna*. Pełna sala – dużo młodych. Przyjmują z rezerwą. Niemal się nie śmieją. Słabe oklaski. Przedstawienie nudne. Ziewaliśmy potwornie (dosłownie). Trwa niecałe dwie godziny (bez przerwy 10 min.). Rzeczywiście ekscentryzm w stylu lat 20. w teatrze radzieckim. Wtedy tego rodzaju zabiegi na dostojnej klasycie miały sens i były historycznie uzasadnione. Dziś to starzyzna. Najlepszy spektakl w serii Hanuszkiewiczowskich „eksperymentów” (immanentnie oceniając). Wydobył (i popsuł) jedną tylko rzecz – awans wsi, obraz naszej „miazgi” społecznej. To w kostiumie



*Balladyna*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy, Warszawa. Na zdjęciu: Anna Chodakowska (Balladyna).

Fot. Renard Leonard Dudley / zbiory IT

głównie: strój Grabca (ta wiatrówka, spodnie od „lepszego” garnituru), cycowa sukienka matki. Motocykle sprawne, ale zamek od wiatrówki Grabca zaciął się. W sumie zupełnie bez znaczenia – to nie jest skurwysyństwo *Kordiana*, *Norwida* czy *Wacława dziejów*. Zupełne zero. Spuszczam wodę i wychodzę. Natomiast gruby program (podpisany przez dyrektora) – jest bezczelnym chamstwem.

*Balladyna* Juliusza Słowackiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marcin Jamuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 8 lutego 1974.

### 19 V 1974 (niedziela)

W Rozmaitościach *Nowe cierpienia młodego W.* Bzdurna sztuczka enerdowska w kompletnie idiotycznej inscenizacji (czego tam nie ma). Chciałem wyjść w przerwie, ale ten piekielny organizator widowni, Kępiński, nie dał.

*Nowe cierpienia młodego W.* Ulricha Plenzdorfa, reż. Henryk Rozen, scen. Roman Różycki, praprem. 18 maja 1974.

### 24 V 1974 (piątek)

Z Augustyniakami w PWST na *Ślubie* Gombrowicza (Koło naukowe PWST). Słuchacze II roku, reżyserował i grał (świetnie!) Pijaka jakiś chłopak z polonistyki. Jako robota teatralna – amatorszczyzna i nie mają sensu porównania z T. Dramatycznym. Robią to jednak z pasją. Jest to sztuka o nich, o szukaniu wartości (przez słabych), idei, autorytetów. Ważne więc monologi Henryka. Akcent polityczny – przeciwko starym.

Jakiś chłopak z polonistyki – Krzysztof Zaleski, w latach późniejszych znany reżyser i aktor.

### 30 V 74 (czwartek)

Z M. na *Ślubie* Gombrowicza w Dramatycznym. Oglądane po raz drugi – jeszcze lepsze. Fronczewski zupełnie rozluźniony – przerzuca „biegi” ze swobodą. Wielka rola. [Ryszarda] Hanin świetna – ale zbyt jednotonnie „ludowa”. Scenografia traci z bliska, ale tak jest zawsze. Publiczność męczy się wyraźnie w drugiej części. Pełno i klaszczą, ale nie rozumieją – to się czuje. Pójdziemy jeszcze raz.

**6 VI 1974 (czwartek)**

Wieczorem na *Boskiej komedii Szajny* (KraśniŃscy i Jasiń-  
ska). Dość jednolite jak na niego. Pod Bruegla, Boscha, tro-  
chę wczesny renesans. Kilka scen dużej piękności (świece,  
trumny). Świetny szaro-srebrzysty Charon – [Antoni] Pszo-  
niak, doskonała Milewska. Scenariusz chaotyczny, bez sensu.  
Erotyka modna itp.

*Boska komedia* – w rzeczywistości *Dante*, scenariusz, reż. i scen. Józef  
Szajna, prem. 26 kwietnia 1974 w Teatrze Studio.

**29 X 1974 (wtorek)**

*Wesele* katowickie w T. Dramatycznym. Koszmar. Wychodzę  
po I akcie, a potem żałuję. Niebywała beczelność. Tańce  
z kanapą, finał. M. wraca do domu, płacząc ze śmiechu.

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Zbigniew Bogdański, scen. Ali  
Bunsch, Teatr Śląski w Katowicach, prem. 2 marca 1974, spektakl na  
Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

**25 XI 1974 (poniedziałek)**

*Lilla Weneda* w T. Polskim. Wydaje się słabsza niż w Krako-  
wie. Zbyt skomponowana. Brak poczucia humoru Skuszanki.

Zob. 12 I 1974, występy w ramach Panoramy XXX-lecia (cykliczne pokazy  
dorobku wszystkich województw z okazji XXX-lecia PRL).

**2 XII 1974 (poniedziałek)**

*Wyzwolenie*. Najślabszy z extra Swinarskich. Wstrząsający  
finał. Parę scen (zwłaszcza maski).

*Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Konrad Swinarski, scen.  
Kazimierz Wiśniak, Stary Teatr w Krakowie, prem. 30 maja 1974,  
spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

**4 XII 1974 (środa)**

*Noc listopadowa*. Genialnością tandety sięga genialności  
tandety autora. Wielka scena na wyspie. Wstrząsający finał.  
Konieczny!

Zob. 13 I 1974. Muzyka Zygmunta Koniecznego, spektakl na Warsza-  
wskich Spotkaniach Teatralnych.

**5 XII 1974 (czwartek)**

*Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego. Straszny teatr katowicki.  
Dobra adaptacja. Śmiałe reakcje widowni.

*Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego, adapt. i reż. Zbigniew Bogdań-  
ski, scen. Jadwiga Pożakowska, Teatr Śląski w Katowicach, prem.  
16 listopada 1974, przedstawienia na Warszawskich Spotkaniach  
Teatralnych.

**12 XII 1974 (czwartek)**

Wieczorem z Koenigiem na *Weselu* w Narodowym. Gorsze  
niż poprzednie, pretensjonalne i nudne. Dobry [Zdzisław]  
Wardejn – Dziennikarz, [Ewa] Żukowska (Marysia), parę  
scen Gospodyni, finał II aktu.

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen.  
Adam Kilian, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 11 grudnia 1974.  
Hanuszkiewicz po raz drugi wystawiał *Wesele*, pierwsza wersja  
z 1963 roku była również w scen. Adama Kiliana.

**8 I 1975 (środa)**

*Balladyna* Kantora-Górkiewicza. Niewiele znaczy, ale dość  
konsekwentna. Plastycznie ciekawe.

*Balladyna* Juliusza Słowackiego, reż. Mieczysław Górkiewicz, scen. Tade-  
usz Kantor, Teatr Bagatela w Krakowie, prem. 26 października 1974.  
Zob. 22 X 1979.

**2 II 1975 (niedziela)**

*Bal manekinów* – Ateneum. B. dobre przedstawienie Warmiń-  
skiego (dobrze opracowany tekst). Dobra scenografia Pankie-  
wicz, którego „szaleństwo” (odkształcenia człowieka np.) tym  
razem były na miejscu. Dwustronne parawany (a. I – salon  
mód, a. II – bal), Niezłe aktorsko (świetny [Marian] Kociniak)  
i nie bez aktualności (wizyta delegacji robotników u swego  
przywódcy). Kostiumy, muzyka, klimat – wczesne lata dwu-  
dzieste, ale bez „historyzmu”.

*Bal manekinów* Brunona Jasińskiego, reż. Janusz Warmiński, scen.  
Krzysztof Pankiewicz, Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 26 listo-  
pada 1974.



*Bal manekinów*. Fot. Edward Hartwig / zbiory IT

**22 maja 1975 (czwartek)**

T. Kameralny *Świeczka zgasła, Pan Benet, Nikt mnie nie zna*.  
Świetnie przyjmowane przez publiczność. Mogliby ci sami  
aktorzy zagrać przy kulturalnym reżyserze. Farsowość, brak  
zrozumienia tekstu, całkowite zagubienie dowcipu słow-  
nego. Chamska scenografia Kiliana.

*Świeczka zgasła, Pan Benet, Nikt mnie nie zna* Aleksandra Fredry, reż. Jerzy  
Rakowiecki, scen. Adam Kilian, Teatr Polski (Kameralny) w Warsza-  
wie, prem. 1 lutego 1975.

**5 VI 1975 (czwartek)**

Wieczorem w T. Żydowskim, o 22. T. Polski z Wrocławia,  
naprawdę dobry (zwłaszcza scenografia) Bułhakow *Czy  
pan widział Poncjusz Piłata* Paradowskiego. Świetna, czysta  
scenografia.

*Mistrz i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, adapt. i reż. Piotr Paradowski,  
scen. Mariusz Chwedeć, Teatr Polski (Kameralny) we Wrocławiu,  
prem. 30 listopada 1974.

## 7 IX 1975 (niedziela)

Wieczór – premiera prasowa *Pluskwy*. Czytelna inscenizacja – smutna sztuka o Rosji i ludziach. Scena wydobywania niezidentyfikowanych zwłok z pożaru.

*Pluskwa* Władimira Majakowskiego, reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowiejska, prem. 3 września 1975, Teatr Narodowy w Warszawie. Pracę nad przedstawieniem przerwała śmierć Swinarskiego w katastrofie samolotowej, dokończył – Adam Hanuszkiewicz z Ewą Starowiejską.

## 1 XI 1975 (sobota)

*Dziady*. „zabłysnęli i spłonęli”. Czyste, zwarte, lepsze niż rok temu. Rollison – ks. Piotr. Po przedstawieniu rozmowa z Polony i Olszewską.

*Dziady* w reż. Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze.

## 2 XI 1975 (niedziela)

Powrót w niesamowitej mgłę. *Dziady* – salon, policja, mistrz ceremonii. Finał w martwej ciszy.

## 16 XII 1975 wtorek

Wieczorem nudne, aerotyczne, celebrowane i głupie *Białe małżeństwo* w insc. Brauna. Dobrze się dzieje w Polsce jeżeli „V wieszcz” nie ma innych zmartwień. Wg M. – to przedstawienie dla szkół (głównie żeńskich) – problematyka dorastania dziewcząt. Jedna ważna informacja: można nacierać wołowinę tamaryszkiem przed pieczeniem.

*Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza, reż. Kazimierz Braun, scen. Zofia de Ines, Teatr Współczesny we Wrocławiu, prem. 11 września 1975, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

## 20 XII 1975 (sobota)

Z ZR na *Operetce*. Dużo lepsze niż premiera. Zmienił III akt (ale i II). Owacja. Za kulisami rozluźniony D. Pytam, dlaczego zmienił dek. III aktu (ruiny zamku) „A bo ja wiem? Czy ja muszę wiedzieć?”

*Operetka* Witolda Gombrowicza, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Majewski, Teatr Nowy w Łodzi, prem. 13 kwietnia 1975. Dejmek po premierze kilkakrotnie przereżyserowywał przedstawienie. Spektakl na Warszawskich Spotkaniach.

## 12 IV 1976 (poniedziałek)

Wieczorem *Ślub* z Wrocławia – Grzegorzewski. Niedobre. Forma sobie, wizja sobie. Nic w ogóle nie znaczy i nie ma znaczyć poza banałami o kryzysie słów (i wartości). Dobry Pijak [Ferdynanda] Matysika.

*Ślub* Witolda Gombrowicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 7 stycznia 1976, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

## 10 IX 1976 (piątek)

Wieczorem – w Polskim *Maria Stuart* – jubileusz. Koszmar,

koszmar. Andrycz i [Teresa] Roszkowska, reszta też. Spotkanie z Csatową i Justyną.

*Maria Stuart* Friedricha Schillera, reż. August Kowalczyk, scen. Teresa Roszkowska, Teatr Polski w Warszawie, prem. 13 kwietnia 1976. Csatowa i Justyna – Danuta Csató, wdowa po Edwardzie, i córka.

## 14 XI 77 (poniedziałek)

Po 9 miesiącach przerwy – wznawiam dziś notatki. Pewnie – jak często – nie na długo i niemal pewno – nie uzupełnię wstecz.

## 19 XI 1977 (sobota, wolny dzień)

Teatr w Prochowni: *Panna Julia* Strindberga (Komorowska, [Jolanta] Lothe, [Roman] Wilhelmi). Korzeń, ZR, Marczak z Nastulaną, [Andrzej] Wyśniński, [Roman] Jasiński, [Jacek?] Lipiński. Rozmowa z Korzeniem, proszę, żeby napisał o ZR. Przedstawienie nabrało swobody – znakomite. Maja miała gorszy dzień; wszystko świetne ale struna mniej napięta.

*Panna Julia* Augusta Strindberga, reż. Bohdan Korzeniewski, scen. Krzysztof Pankiewicz, Teatr Stara Prochownia w Warszawie, prem. 12 września 1977.

## 2 XII 1977 (piątek)

O 5 z M. w Prochowni na *Balu w Operze* Tuwima. Świętym Siemion trochę przytłamszony awangardowa muzyką, ale może to konieczne, bo brzmi strasznie – aktualność oskarżenia elity władzy. I finał z *Apokalipsy* bardzo pięknie powiezdiany. Nic takiego nie ma w *Apokalipsie*!!

*Bal w Operze* Juliana Tuwima, przedstawienie autorskie Wojciecha Siemiona.

awangardowa muzyka – improwizacje na fortepian i tubę Andrzeja Bieżana i Zdzisława Piernika.

## 6 XII 1977 (wtorek)

WST w Teatrze Dramatycznym. *Świętoszek* Bodzia, ładny Pankiewicz i przekład, dobry [Andrzej] May, ale nudnawe.

*Tartufe, czyli Obludnik* Moliere’a, przekł. i reż. Bohdan Korzeniewski, scen. Krzysztof Pankiewicz, Teatr Nowy w Łodzi, prem. 13 października 1977.

## 13 XII 1977 wtorek

Wieczorem w Stodole *Umarła klasa* Kantora. Rozmowa z [Tadeuszem] Drewnowskim i [Ryszardą] Hanin. Wpuszczają nas wcześniej, coś w rodzaju próby-rozgrzewki. To rzeczywiście ważne, rewelacyjne (choć 20 min z II połowy można wyrzucić), Witkacjana i wszystko, co się wiąże z głównym tematem: zagłada Żydów. Chwilami jest w tym spektaklu powiew wielkości: pochód z lalkami, tornistrami, rośnięcie wzwyż – walc François. Mimo wszelkich rekwizytów szajnistycznych i obscenów, i bełkotów – całej modnej machiny współczesnej i rzekomej awangardy, której nie trawię – przedstawienie rzadko drażni, bo to wszystko jest

funkcjonalne i służy idei spektaklu, idei przejmującej.

*Umarła klasa*, autorskie przedstawienie Tadeusz Kantora, Teatr Cricot 2 w Krakowie, prem. 15 listopada 1975, spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

### 8 XI 78 (środa)

Tel. Eichlerówna. Plotki o *Dziadach*. Barszczewska – vollenfräser, „chce udowodnić, że jest większą tragiczką ode mnie”. Hanuszkiewicz wszystkie sztuki sprowadza do swojego poziomu.

vollenfräser – pełny młyn, szaleństwo.

### 11 XI 1978 (sobota)

Wieczorem *Noc listopadowa* w T. Dramatycznym. Insc. Prusa. Tłumy. Dwugodzinne przedstawienie bez przerwy. Gałęzie i liście w pustej przestrzeni. Liczne skreślenia. Wbudowanie pieśni Nieznajomego z *Kordiana* w scenę w teatrze. Satyry grają napad na Belweder. Ogromne brawa. Atmosfera sukcesu. Za kulisami i na przyjęciu w foyer. Holoubek, Szczepkowski, Zapasiewicz, Zachwatowicz, Wajda (*Bez znieczulenia* ma być w końcu listopada). Konwicy, Irena Szymańska (pije ze mną bruderschaft).

*Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Maciej Prus, scen. Sławomir Dębosz, kost. Irena Biegańska, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 11 listopada 1978.

Irena Szymańska – tłumaczka, pisarka wydawczyni; zaprzyjaźniona z wieloma pisarzami, niezwykle wpływowa, legendarna redaktorka PIW-u i Czytelnika, inicjatorka serii wydawniczej „Nike” oraz współtwórczyni tak zwanych stolików literackich w kawiarni „Nowy Świat”, kawiarni PIW-u przy ul. Foksal i kawiarni w budynku Wydawnictwa „Czytelnik” przy ul. Wiejskiej w Warszawie.

### 12 XI 1978 (niedziela)

Wieczorem *Dziady* w Małym. Bilety od Eichlerówny. Sala pełna. Cicha. Słucha. Oklaski (b. słabe) tylko na końcu. Od 19 do 22.20. Prolog 15 min. Misz-masz tekstów z *Wstępu* i *Dziadów*. Liturgiczne śpiewy (chór w czarnych habitach), świece. Nie bardzo z sensem, ale zapowiada jakieś misterium. Potem groza. Szare brudne widowisko. Bardzo źle grane i bez sensu. Nie umie nic wyciągnąć z aktora. Senator – krzyczący cham. Konrad – brodaty chłoptaş bez głosu, osobowości. Przerażająco monotonna improwizacja – nic nie rozumie. Egzorcyzmy z Konradem na linie (ale szelki z łańcuchami!). Pieszko w powietrzu. Bez aniołów, śpiewów w więzieniu. Dziwne nary ze słomą w tle. Metalowe drzwi – dobry efekt, ale nic to nie daje (finał – rozprowadzanie więźniów po celach). Wszystkie teksty antyrosyjskie czytelne i mocne – nic nie znaczą, martwe. Ktoś miał powiedzieć, że po tych *Dziadach* można Hanuszkiewiczowi spokojnie powierzyć inscenizację *Archipelagu Gułag*.

Kapral nosi grypsy. Literaci śpiewają sielankę (*Laurę i Filona!*).

*Dziady (Dziady cz. III i Ustęp)* Adama Mickiewicza, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Adam Hanuszkiewicz i Xymena Zaniewska, Teatr Narodowy (Mały) w Warszawie, prem. 31 października 1978.

### 13 XI 1978 (poniedziałek)

Tel. do Eichlerówny. Muli ją Barszczewska. Nienawidzi te *Dziady*.

### 22 XI 1978 (środa)

T. na Woli. Łomnicki, René. Prem. *Ulice sytych* wg *Motorów* Zegadłowicza. Zaskakujące – dało się z tego zrobić widowisko. Ciekawe zwłaszcza dziś złudzenia i rewolucyjno-megalomańskie poetyzowania Zegadłowicza. Słabo grane (świetna Dałkowska). Fałn – to nie dla Matyjaszkiewicza. Przyzwoita robota reżyserska.

*Ulice sytych* Emila Zegadłowicza, reż. Andrzej Koper, scen. Wojciech Sieciński, Teatr na Woli w Warszawie, prem. 22 listopada 1978.

### 26 XI 1978 (niedziela)

W „Szpilkach” charakterystyczny wierszyk – napać [Ryszarda Marka] Grońskiego na *Dziady* Hanuszkiewicza (gryps, krzyż z Schillera). To jest przecież przydupnik Fillera, a więc policji. Czyżby rzeczywiście mieli te nędzne i NIC nie znaczące *Dziady* mieć za złe Hanuszkiewiczowi (że niby młodzi buntownicy w więzieniu?!). – Gdyby się na nich wykopyrtnął, byłaby to ironia dziejów, kara Boża za wzięcie TN po Dejmku.

### 28 XI 1978 (wtorek)

Wieczorem o 19 – próba gen. *Dziadów*. Cenzura. Jerzy Axer. Pierwsze *Dziady wileńsko-kowieńskie*. Mimo wszystko – niespodzianka. Muzyka. Englert. Anegdota Axera. Wczoraj w ciemnościach aktorzy wyrwali sobie książeczkę Kreczmara „on tu wszystko napisał, co chciał zrobić”. Odwozimy Kreczmara. Kolacja w „Europejskim” z Axerami i [Ewą] Starowiejską.

*Dziady kowieńskie* Adama Mickiewicza, reż. Jerzy Kreczmar, scen. Jan Polewka, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 30 listopada 1978.

### 29 XI 1978 (środa)

Telefon Marty [Fik]. Hanuszkiewicz dzwonił z pretensjami do Rakowskiego, że nie pozwolił jej pisać o *Dziadach*, i że ona to rozpowiada (!), zwalając winę na Hanuszkiewicza.

Mieczysław F. Rakowski – redaktor naczelny tygodnika *Polityka*, także działacz partyjny i państwowy.

### 30 XI 1978 (czwartek)

Wychodzę wcześniej na premierę *Dziadów* we Współczesnym. Publiczność zaproszona nie wg klucza urzędowego. Świetny spektakl. [Jan] Englert znakomity. Wątpię jednak, czy się to będzie podobać. Cały tekst i wierność didaskaliom. M. słusznie mówi, że Kreczmar zrobił metafizyczne przedstawienie. Na pewno prawdziwie romantyczne *Dziady*. Zrośnięte. Ujawniona konstrukcja II – skandal na obrzędzie, IV – skandal na plebanii.

### 5 XII 1978 (wtorek)

WST – *Życiorys* Kieślowskiego T. Stary. Trela spóźnia się z Londynu. Przedst. przesunięte na 21.30. Pierwsza część *Akropolis*. *Życiorys* świetny. Finał – bez pointy i rozwiązania. Nawet drugorzędni aktorzy doskonali. Żywiłowa reakcja sali. Dużo młodzieży, którą bawią realia epoki stalinowskiej (uważają to za groteskę). W sumie ponure, czym do cholery oni w ogóle się zajmują. 360° tablice „Stalinogród”.

*Akropolis* było grane o 19.00 na Dużej Scenie, *Życiorys*, na który zabrakło biletów, a cieszył się opinią świętego, ostrego przedstawienia – o 19.30 w Sali Prób (precyzyjnie zaplanowano godziny rozpoczęcia i przerwy by nie mieszała się publiczność). Trela z kolegami był w Londynie z przedstawieniem *Przeszłość to dziś ale cokolwiek dalej*, mieli wyliczony czas, ale nie wzięli pod uwagę mgły... Opóźnienie było zmienne i nieprzewidywalne, precyzyjne plany dyrektora Mieczysława Marszyckiego przepadły, publiczność dokonywała przedziwnych manewrów, by z Wyspiańskiego prześlizgnąć się na Kieślowskiego...

### 6 XII 1978 (środa)

*Akropolis*. Celebrowany tekst. Symbolizm. Tarcza z orłem i sztandary. Mundury polskie. Odsączone z życia (erotyka, humor). Niezła muzyka. Finał ze słońcem (podnoszona półkuliście kotara – oświetlony jasno horyzont). Nie ma arrasów – skąd Troja i Jakub?

*Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Ewa Tęcza, prem. 4 lutego 1978 w T. im Słowackiego w Krakowie.

### 8 XII 78 (piątek)

Od 6 do 1,30 w nocy *Z biegiem lat, z biegiem dni* – gigant Wajdy. Jedzenie na sali i w bufecie. Montaż *Domu otwartego*, *Karykatur*, *W sieci* i *Dulskiej*. Zręczny. Zabawne konsekwencje. Aktorsko znakomite, wyrównane. Budzisz-Krzyżanowska – szalona Julka – znakomita! Doskonałe kostiumy i scenografia [Kazimierz Wiśniak]. Atmosfera Krakowa. Przybyszewski, Dagny, Boy, Piłsudski (Trela). Strzelcy i Legiony. Finał w rozłożeniu głosów za i przeciw czynowi zbrojnemu – trochę podejrzanie dwuznaczny. Trela mówi fragment listu Piłsudskiego o „życiu w wychodku”.

Whisky u Michałowskich. Rozmowa z Mieczysławem F. Rakowskim o Marcie Fik (nie lubi T. Powszechnego i Hanuszkiewicza).



*Życiorys*, reż. Krzysztof Kieślowski, Stary Teatr w Krakowie, prem. 27 listopada 1977. Fot. Wojciech Plewiński / archiwum teatru

### 10 XII 78 (niedziela)

W ŻŁ Niebywały Greń o Balickim. Próba obrony jego w sprawie *Dziadów*. Kłamliwe cytaty.

Niebywały Greń o Balickim – chodzi o artykuł wspomnieniowy Zygmunta Greń *Balicki* w „Życiu Literackim” nr 50, s. 3.

### 15 XII 1978 (piątek)

Wieczorem *Przepióreczka* w T. Popularnym (d. Ziemi Mazowieckiej). Dobre przedstawienie. Przełęcki – nie czarus. Ostra wizja przyszłości.

*Uciekła mi przepióreczka...* Stefana Żeromskiego, reż. Andrzej Ziębiński, scen. Teresa Ponińska. W roli Przełęckiego Stanisław Frąckowiak.

### 16 I 1979 (wtorek)

Obiad na Kopernika i stamtąd do Komedii – Zoszczenko *Błękitny zeszyt*. Skandaliczna szmira, najgorszy poziom prowincjonalny.

*Kolor niebieski* Michaiła Zoszczenki, reż. Jewgienij Korin, scen. Krzysztof Kelm, opieka reż. Olga Lipińska, Teatr Komedia w Warszawie, prem. 8 grudnia 1978.

### 28 I 1979 (niedziela)

Szajna *Śmierć na gruszy*. [Krzysztof] Miklaszewski, [Jan] Adamski, [Jakub] Rotbaum. Nowa wersja. Lepsza. Taki Szajna, tyle że „elementy” bardziej realistyczne (np. kukły). Dobry pochód „teatru cieni”. Dobry Pszonik – Żyd („wszystko się wali i znowu będzie na nas”).

*Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego, insc. Józef Szajna, Teatr Studio, prem. 30 grudnia 1978.

Nowa wersja – była to piąta inscenizacja tego tekstu w reżyserii. Szajny; Timoszewicz zapewne odnosił się do przedstawienia w Nowej Hucie w 1964.

### 18 II 1979 (niedziela)

Wieczorem w Narodowym na *Śnie srebrnym Salomei*. Niezłe. Podest trawiasty, ale niewykorzystany. Świetna Salomea [Anny] Chodakowskiej. Niezły [Henryk] Machalica. Zakończenie z LS [Leona Schillera]. Niepotrzebny anioł „sprzedawca anielskich skrzydeł”. Dość dużo ludzi. Studenci z I roku [Wydziału Wiedzy o Teatrze].

*Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Jerzy Czerniawski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 31 grudnia 1978.

### 7 X 1979 (niedziela)

Wieczorem na *Bonjour, monsieur Chagall* w T. Żydowskim. Mało ludzi. Zawsze to robi na mnie przygnębiające wrażenie. Dobre muzycznie i aktorsko. Skąpane w ciemności i nieporadne inscenizacyjnie z winy scenografii (zwłaszcza kostiumów), wcale nie chagalowskie. Spłoszony Rosjanin na widok żołnierza rosyjskiego (wygląda jak współczesny). W księdze w hallu liczne wpisy hebrajskie, także *bolse*

*spasibo od moskowskich jevrejow.* Nostalgicznie poetyckie widowisko, może zbyt monotonne.

*Bonjour Monsieur Chagall*, program składany, scenariusz i reż. Szymon Szurmiej, scen. Marian Stańczak, Teatr Żydowski w Warszawie, prem. 15 grudnia 1979.

### 13 X 1979 (sobota)

[Kraków] Wieczorem w Kameralnym na *Emigrantach*. Bińczycki i Stuhr. Grają świetnie, żadnego dowcipkowania – Stuhr leci przez tekst monologów, ale istota dochodzi, nie ma mędrkowania. Wajda: szeroki ekran z reklamami, muzyka dyskotekowa i akcesoria „bogactwa”. W hallu „mleczo” wycięty z dykty: prosta baba z oceanu na tle słońca, rodacy w euforii wążą w ocean. Sam spektakl też na ekranie (za siatką). Wygląda to nieźle. Sztafaż natomiast wydawał mi się z początku Wajdowską hucpą efekciarską. Z przedstawienia wynika jednak, że on naprawdę zrobił sztukę o emigrantach (przeciw obu!) a zwłaszcza przeciw emigrantowi politycznemu, zacierając zresztą stronę dyskursywną. [...] Samo przedstawienie prawdziwe, momentami przejmujące. Dobra Zachwatowicz.

*Emigranci* Sławomira Mrożka, reż. Andrzej Wajda, scen. Krystyna Zachwatowicz, Stary Teatr (Kameralny) w Krakowie, prem. 24 kwietnia 1976.

### 19 X 1979 (piątek)

Kraków. Wieczorem na *Dla miłego grosza* w Kameralnym (Holland). Świetny Radziwiłowicz, Święch i Trela. Nie spodzianka: Barbara Grabowska, aktorka niepospolitej inteligencji w grze (choć bez wdzięku i seksu, przynajmniej w tej roli). Prolog z ducha Konrada: powrót Józefa z Sybiru. Konwój, łachmany, wyczesywanie wszy, mycie się. Bardzo czytelne, ostre przedstawienie o współczesnym społeczeństwie „konsumpcyjnym” i „dysydentach”. Finał: opada biały welon, chór śpiewa niezrozumiały song, pojawia się w głębi Apollo Korzeniowski z małym synkiem w marynarskim ubranku. Gdyby nie to ostatnie (to całe pokolenie nie ma chyba poczucia humoru i śmieszności) i gdyby można było zrozumieć pieśń – mógłby taki finał być – skoro jest prolog. W sumie ciekawe, miejscami niedopracowane (reżyseria), miejscami ostre i pomysłowe (w sytuacjach), bez wyskoków.

*Dla miłego grosza* Apolla Nałęcz Korzeniowskiego, reż. Agnieszka Holland, scen. Marcin Jarnuszkiewicz, Stary Teatr w Krakowie, prem. 17 października 1979.

### 22 X 1979 (poniedziałek)

*Balladyna* Górkiewicza/Kantora. Brązowo – czarno – szara. Superrealistyczne manekiny na podestach przeciąganych przez zakapturzonych facetów. B. poskracano, ale logicznie. Surowy moralitet, dość szekspirowski. Gruba Balladyna, podkasana „dziewka bosa” (Kirkorowa – ta sama suknia tyle że czarna). Matka trzymająca trumnę. Duszki z Boscha czy Bruegla (4 ręce, kapelusze). Całkowicie antypoetyckie,

„brzydkie” – świetnie plastycznie i kolorystycznie. Po przerwie – kir od góry w kształcie gigantycznego katafalku – pompa funebris. U szczytu pod kirem – leżąca postać. Cały epilog – „widzowie” z widowni. Podobało mi się jeszcze bardziej niż poprzednio (w 1975?)

*Balladynę* Górkiewicza/Kantora w Teatrze Bagatela w Krakowie Timoszewicz oglądał ponownie po czterech latach.

### 24 X 1979 (środa)

Wieczorem *Horsztyński* z T. Nowego. Okropne przedstawienie ze skandaliczną scenografią. Dobry Horsztyński – [Mariusz] Dmochowski.

*Horsztyński* Juliusza Słowackiego, reż. Mariusz Dmochowski, scen. Marcin Stajewski, Teatr Nowy w Warszawie, prem. 12 grudnia 1978. Gościnne występy w Krakowie z okazji „Przeglądu inscenizacji dramatów Juliusza Słowackiego na scenach polskich w 1979 roku” zorganizowanego przez Krystynę Skuszanek w 170. rocznicę urodzin, 130. rocznicę śmierci poety, a także 70 lat od momentu nadania Teatrowi Miejskiemu jego imienia.

### 27 X 1979 (sobota)

*Sen o Bezgrzesznej*. Pokaz umundurowania w szatni. Prolog („Królowo Polski i Litwy, św. Kazimierzu patronie Litwy) na piętrze, sala im. Modrzejewskiej – Róża, pokaz kajdan i knutów. Widownia podzielona na pół – bal z *Róży* [Stefana Żeromskiego]. Piłsudski, Lozanna, car, Bessler. Pokaz pamiątek (dziad Lubaszenki – woźny w t. grodzieńskim). Widownia – proces z 1923 = rozmowa z Gajowcem jak scena z maskami. Foyer – kabaret (pociąg pędzący ku katastrofie). Niepełne, półprawdy, choć w intencji uczciwe. Teatralnie nierówne.

*Sen o Bezgrzesznej. Rzecz dla teatru w dwóch częściach ułożona przez Jerzego Jarockiego i Józefa Opalskiego na podstawie tekstów Stefana Żeromskiego, dokumentów epoki i cytatów literackich*, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, Stary Teatr w Krakowie, prem. 21 stycznia 1979.

### 29 X 1979 (poniedziałek)

Telefonuje Stafiej: Gawlik pyta o wrażenia ze *Snu* przed decyzją o przyjeździe na Warszawskie Spotkania Teatralne.

Anna Stafiej – wówczas sekretarz literacki Starego Teatru.

### 11 XI 1979 (niedziela)

O 13. wyjazd do Łodzi z M, ZR, Martą + Kral. Na dworcu w Łodzi – Koenig. Obiad. Otwarcie wystawy w foyer. Gala. Korzeń, Lewański, Czannerle, Voit, Lutkiewicz, Butrym, Strzelecki. *Bogustawski* – udane, z kilku rolami, często wstrząsająca. Burzliwe oklaski w miejscach „obywatelskich” (scena ma mieć cele narodowe, przeciw rozrywce) i na... Wilno. Kuplety Młynarskiego. Owacja 20 min. Dejmek wreszcie wyszedł z psem. Wzruszony powiedział parę słów. Dopiero potem zobaczył psa („spierdalaj Misiu”). Przyjęcie w malarni. Tłumy. Edelman. Młynarski (Dejmek skreślił kuplet o sobie „zdejm-kapelusz”). Rozmowa z D. [...] Wyjazd z podpita Martą, M i Koenigiem ok. 1. w nocy.

*Bogusławski* Wincentego Rapackiego, reż. Wojciech Pilarski, scen. Zenobiusz Strzelecki, Teatr Nowy w Łodzi, prem. 11 listopada 1979.  
Kral – Andrzej Władysław Kral, krytyk teatralny.

#### 4 XII 1979 (wtorek)

Wieczorem *Dziady*. 2 godz. 50 min bez przerwy. Finał: jasny, ostry blask z otwartych drzwi „kaplicy” – punktu etapowego. „Dymy” – mgła wypływająca do wnętrza z mroźnej „krajiny puste, białej i otwartej”. Żołnierze wyprowadzają „gromadę” gnaną na Sybir. Piękna scena, dla której Prus zrobił niedobre przedstawienie. Wszystko – wspomnianie więźniów w opuszczonej cerkwi (?) okna z wybitymi częściowo szybami. Zjawy w czarno-białych nylonowych kostiumach (Zosia w białym, prawie przezroczystym). Ksiądz (w IV cz) – jak w płaszczu nieprzemakalnym. Cz II – Widmo nie Gustaw, ale Dziewica z cz I. Cz IV tylko wspomnienia (bez grania Upiora). Bzdury: do Literata „dajże się uprosić” i „nudne”. Stałe zmiany w tekście, psujące wiersz. Antyrosyjskość większa niż u Mickiewicza. „Jak z Moskwy nasyłają...” – pijany Sowietnik. Ks. Piotr jako wątpliwe pytanie „ten naród się poprawi”. Wygibasy trzymanego w górze za kolana Konrada podczas małej Improwizacji. Wielka – wykrzyczana prawie cała na kolanach. [Henryk] Bista – obsadowe nieporozumienie. Dobre egzorcyzmy: wpływ Diabła na ks. Piotra (wysiłek, opór, paraliżowanie ręki). Starosta ze współczesną laską. Wykastrowane, pozbawione poezji i siły znaczeń historycznych. I wcale nie odkrywcz. Tylko przesunięcie momentu introspekcji.

*Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Maciej Prus, scen. Sławomir Dębosz, kost. Irena Biegańska, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, prem. 3 listopada 1979. Spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

#### 7 XII 1979 (piątek)

*Sen o Bezgrzesznej*. Wejście kinowe. „Musztra” w rotundzie koło Kina „Wiedza”. Pochód do wybitej kirem Sali. Długie przejście. „Kajdany” w Sali im. Dzierżyńskiego. Publiczność sztywna. Nie ma Zeppelina (w Warszawie ukradli rurki aluminiowe). Pamiątki na lewo. Rewelacje: prawnuk Miecysława Romanowskiego, Krzyżanowski wnuk (stryjeczny) księgarza, prawnuk Ukraińca. Ordery. Wnuk wiceministra II RP. Kabaret bez ognia. Mimo to śmiech i oklaski. Milczenie nad ponurym „pociągiem” – Rzeczpospolitą. Szczubel, Brejdygant, Marta, studenci WOT, Wajda, Zachwatowicz, Kaliszewski, Jabłonkówna, Zagórski. Wychodzimy ostatni z Axerami, Starowieyską, odwożą nas.

Zob. 27 X 1979.

#### 9 XII 1979 (niedziela)

Wieczorem na *Koczwisku* Łubieńskiego. Dobre przedstawienie złej sztuki. Zaczyna się jak przewrotna sztuka historyczna (bliska *Śmierci porucznika*): przyjazd Mickiewicza i Czartoryskiego do obozu Cadyka (pochód pod baldachimem z janczarską muzyką). Potem pretensjonalność stylu i tylko (wbrew pozorom) mała historia podszyta Ghelderodem („kirkowówka” – nahaj i tortury). Mistrz otruty zupa

z kotła. B. dobry [Ferdynand] Matysik – Kirkor i Mickiewicz – [Igor] Przegrodzki (nagle zastępstwo za zmarłego Polkowskiego). Po przedstawieniu u Matysików w hotelu „Polonia”.

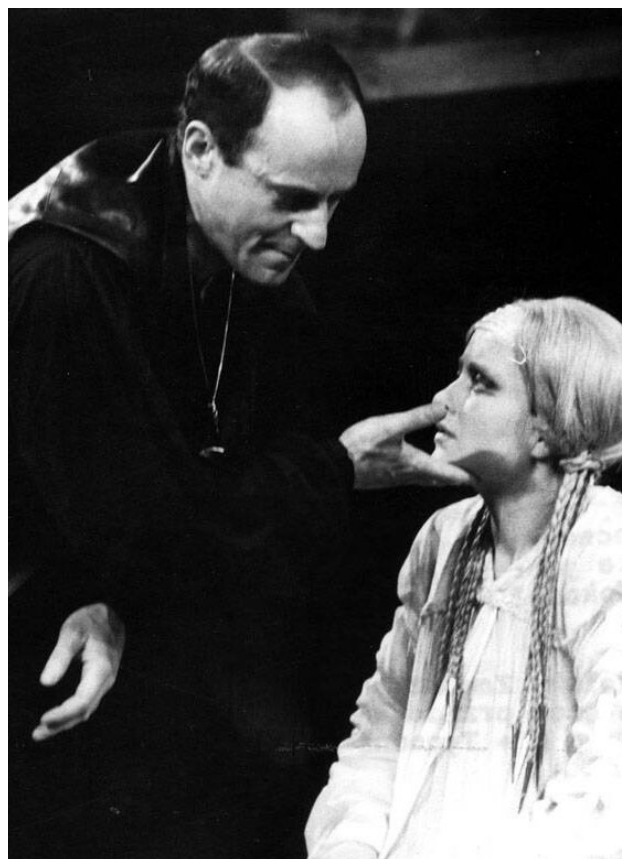
*Koczwisko* Tomasza Łubieńskiego, reż. Tadeusz Minc, scen. Urszula Kenar, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 17 czerwca 1979.

#### 22 XII 1979 (sobota)

Wieczorem coś w rodzaju premiery czy próby z publicznością *Hamleta* w T. Dramatycznym. Kłótnia z M. w przerwie. Dramat rodzinno-etyczny, jasno zresztą przeprowadzony (z wyjątkiem idiotyzmów reżyserskich, bo niekonsekwentnych, jak kazirodce gesty Hamleta i Laertes). Bez historii, władzy, filozofii – w ogóle bez szerszego oddechu. Fortynbras sztucznie doczepiony (*Krawiec* Mroźka) zbędny. Zbędny też tłum w buncie Laertes. Świętny Fronczewski, choć nierówny (gorszy w II części). Bardzo prawdziwy, prosty. Gra dramata syna. Poloniusz Zapasiewicz – choleryk i serio mąż stanu, choć nie bez śmieszności. Doskonały, chyba najlepszy Król Walczewskiego (modlitwa, „światła”). Niedobre kostiumy, scenografia też (po co jeżdżący most?) Czytelne i słuszne ustawienie Rozenkranca i Gildensterna.

*Hamlet* Williama Shakespeare’a, reż. Gustaw Holoubek, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 28 grudnia 1979.

kazirodce gesty Hamleta i Laertes – chodziło chyba o homoseksualne?



Piotr Fronczewski (Hamlet) i Magdalena Zwadzka (Ofelia) w przedstawieniu Gustawa Holoubka. Fot. archiwum teatru





TOMASZ MIŁKOWSKI

## Ewa Krasnodebska, aktorka Teatru Narodowego

Fragment przygotowywanej do publikacji pracy  
*Ewa Krasnodebska albo Śmiech Afrodyty.*

Zawód aktora wydaje mi się porównywalny z zawodem lekarza: medycyna służy ratowaniu ciała, aktorstwo – ratowaniu ducha.

Ewa Krasnodebska

### 6.

Miało się okazać, że Narodowy stał się docelową przystanią teatralną Ewy Krasnodebskiej. Wytrzymała na tej scenie od premiery *Miłości czystej u kąpiel morskich* Cypriana Norwida (1959) po *Wizytę starszej pani*<sup>1</sup> (1989), a więc trzydzieści sezonów. I choć zdarzały się w tym okresie długie przerwy (1962–1967 i 1972–1976), związane z zagranicznymi misjami jej męża, a także sezony chude, pozostawała wierna temu teatrowi na dobre i na złe.

Debiut na scenie narodowej miała wyśmienity – udział w spektaklu Wilama Horzycy, złożonym z dyptyku *Za kulisami* i bluetki *Miłość czysta u kąpiel morskich*<sup>2</sup>. Spektakl ten – kolejna praca reżyserka przywracająca polskiemu teatrowi Norwida – jest ważną pozycją w jej dorobku, chociaż nie miał powodzenia. Zaskoczona publiczność, odwykła od języka poetyckiego, przyjęła opracowanie dramaturgiczne Horzycy (subtelny znawcy twórczości Norwida) dość chłodno. Krasnodebska zagrała Julię nienagannie, stylowo, wydobywając walor ironicznego przemilczenia.

Jeszcze pod koniec pierwszego sezonu przyszły dwie role: Klei w *Lisie i winogronach* Guilherme'a Figueireda<sup>3</sup> i Joanny w *Marii Tudor* Victora Hugo<sup>4</sup>. Spodobała się w sztuce Figueireda, komedii opartej na bajkach Ezopa, opowiadającej o wolności wyboru, jaki zawsze stoi przed każdym człowiekiem (w roli Ezopa wystąpił Kazimierz Wichniarz), w której z fantazją zagrała rolę żony bajkopisarza. Jako Joanna w *Marii Tudor* okazała się równorzędną partnerką Ireny Eichlerówny, występującej w roli



Ewa Krasnodebska w roli Julii – *Miłość czysta u kąpiel morskich*,  
reż. Wilam Horzyca, Teatr Narodowy w Warszawie,  
prem. 14 marca 1959.

tytułowej: „Trzeci akt – pisał Zygmunt Greń – zastaje obie kobiety w dramatycznym niepokoju o kochanków i w nienawiści do siebie. Krasnodebska pokazuje to bezbłędnie, w tonie klarownym i jasnym”<sup>5</sup>. Uwaga recenzentów skupiała się przede wszystkim na kreacji Eichlerówny, choć wielu podkreślało osiągnięcia Krasnodebskiej, która zagrała swoją postać „z dużym napięciem emocjonalnym i czarującą prostotą, ukazując przemianę naiwnej prostaczki w dojrzałą kobietę i wielką damę, która jednak zachowała szczerą uczuć”<sup>6</sup>. Choć Jaszcz wyrzucał aktorce, że „osłupiałymi oczyma zbyt

Ewa Krasnodebska.  
Fot. Kazimierz Komorowski



*Maria Tudor*, reż. Władysław Krasnowiecki, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 19 lipca 1959. Krasnodębska jako Joanna.



*Fantazy*, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 16 stycznia 1960. Krasnodębska w roli Dianny.

jednostajnie wpatruje się w przestrzeń”, to dodawał, że „melodramatyczne sceny końcowe rozgrywa szlachetnie”<sup>7</sup>. Rolę wysoko oceniali także Stefan Treugutt i Karolina Beylin, a Stefan Polanica nie mógł się nachwalić duetu Krasnodębska-Milecki,

w tej romantycznej konwencji nie ma ani jednego sztucznego czy fałszywego tonu, wzruszają nas dzieje ich miłości, i Joanna, i Gilbert, nie przestając być romantycznymi kochankami, są ludźmi z krwi i kości, są bliscy współczesnemu widzowi<sup>8</sup>.

Recenzenci chyba zbyt silnie Krasnodębską chwalili, a zwłaszcza zbyt wyraźnie podobała się młoda aktorka publiczności, bo doszło do konfliktu heroin. Irena Eichlerówna, zamiast musnąć rywalkę rękawiczką, uderzyła ją w twarz, a sama złożyła skargę w dyrekcji, że młodsza koleżanka krzyczy na nią na scenie. Konflikt trafił do sądu koleżeńkiego Związku Artystów Scen Polskich i sprawa zakończyła się zaleceniem ugody.

W następnych sezonach Krasnodębska jest obecna na afiszach Narodowego równie intensywnie. Gra Dianę w *Fantazym*<sup>9</sup>, przyjmuje zastępstwo jako Oliwia w *Wieczorze Trzech Króli* (premierowo w roli głównej – Hanna Łubieńska)<sup>10</sup>, gra również Lizę Protasową w *Żywym trupie* Lwa Tołstoja<sup>11</sup>, Annę w *Godzinie dwunastej* Aleksieja Arbuzowa<sup>12</sup> i Królową w *Królu Ryszardzie II* Shakespeare’a<sup>13</sup>.

Rozbieżne oceny wywołała rola Dianny. Stefan Treugutt, którego rzetelności i smakowi można ufać, efekt pracy aktorki ocenił wysoko: „Niebywale trudną do usprawiedliwienia aktorskiego rolę Dianny pięknie grała Ewa Krasnodębska, wielki monolog w akcie I drgał poezją i łzami”<sup>14</sup>. Odmienne rzecz ocenił Stefan Melkowski: „Dianna Krasnodębskiej była heroiną z pseudoromantycznych romanów (choć do Słowackiego należał jej wielki monolog w I akcie)”<sup>15</sup>. A więc i on uległ magii tego monologu. Nie trudno sobie wyobrazić pełną dystynkcji orację Krasnodębskiej jako Dianny, zaczynającą się od słów:

To za śmiało,  
Mój Panie Hrabio! Wcale po kupiecku  
Zbliżyłeś się Pan po... towar...  
Gdzież łokieć?

Inni recenzenci ulegli zakulisowej opinii Mariana Wyrzykowskiego, że tak jak Elżbieta Barszczewska roli Dianny nie zagra już nikt. Porównanie do Barszczewskiej wprowadził do swojej recenzji również Jaszczyk, wyrokując, że Dianna Krasnodębskiej była „zbyt upozowana”<sup>16</sup>, a łagodna na ogół Karolina Beylin nie szczędziła artystce cierpkich uwag za to, że przez cały czas, od pierwszego zjawienia się na scenie, zachowywała tragiczną, cierpiącą twarz – i tu znowu powtarzany zwrot: „patrząc szklanymi oczyma w pustkę. Zatraciła w ten sposób ludzkie



*Żywy trup*, reż. Józef Wyszomirski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 15 grudnia 1960 Krasnodębska w roli Jelizawiey Andriejewnej Protasowej (Lizy). Fot. Franciszek Myszkowski

pierwiastki tkwiące tak mocno w postaci tej panią z dworu podolskiego”<sup>17</sup>. Słowa te musiały zabrzmieć szczególnie przykro dla nowej gwiazdy Teatru Narodowego, która swoje korzenie wywodzi z Podola.

Wkrótce jednak znowu pisać się będzie o autentyczności ról Krasnodębskiej, a więc o ich „ludzkich pierwiastkach”. Najżywsze reakcje wywołuje rola Lizy w *Żywym trupie*, którą recenzenci określają „świetnie sportretowaną kobietą *fin de siècle’ową*”<sup>18</sup>. Odnotowano też jej doskonałą rolę Królowej w *Królu Ryszardzie II* u boku Gustawa

Holoubka i w *Godzinie dwunastej*, w której „zagrała jedną ze swych najlepszych ról w ostatnich latach. Wygląda bardzo ładnie – delectował się Roman Szydlowski – pełna temperamentu i dekadencji, witalności i znużenia”<sup>19</sup>. W podobnym tonie pisała Karolina Beylin: „Krasnodębska znakomicie wczuła się w tę niełatwą rolę: była kapryśna, niezdolna, histeryczna, egzaltowana, a jednocześnie chwilami miła”<sup>20</sup>.

Po tej premierze zniknęła na kilka sezonów, towarzysząc w Paryżu mężowi, Janowi Zakrzewskiemu, który objął tam obowiązki korespondenta polskiego radia i telewizji. Podczas gościnnych występów Teatru Narodowego w Paryżu w ramach sezonu Teatru Narodów wystąpiła w *Królu Ryszardzie II*. Polskim widzom przypominała o sobie w kilku spektaklach telewizyjnych, a przede wszystkim w cyklu wywiadów z aktorami (głównie francuskimi), jakie przeprowadziła dla telewizyjnego magazynu „Pegaz” prowadzonego przez Grzegorza Lasotę. Wywiady przygotowywała bez honorarium, we współpracy z telewizją francuską, która bezpłatnie udostępniła kamerę i ekipę w ramach polsko-francuskiej umowy o współpracy kulturalnej – był to najwyraźniej gest sympatii ze strony Francuzów. Ktoś te nagrania niestety skasował ze szkodą dla ich wartości dokumentalnej, z 25 zachowało się 11, ale do dzisiaj nie zostały przeegrane na nośniki cyfrowe. Szkoda, bo artystce udało się zaprosić przed kamerę nie lada gwiazdy, między innymi Danielle Darieux, Michelle Morgan, Simone Signoret, Ingrid Bergman, Maurice’a Chevaliera, Jeana Gabina, Yves Montanda, Gregory’ego Pecka i Ginę Lollobrigidę. Nagrania te mają więc wartość dokumentalną, a że dotyczą zarówno aktorskiego warsztatu, jak i poglądów oraz opinii o Polsce, warto by je przypomnieć<sup>21</sup>.

Warto jeszcze dodać, że w Paryżu zajmowała się także modą. Przed wyjazdem z kraju podpisała umowę z Domem Mody „Leda” i jako doradczynie artystyczna, przysyłała, a także przywoziła materiały do sezonowych kolekcji, „wywączając” trendy czasem z rocznym wyprzedzeniem.

Rodzajem anonsu powrotu do filmu była ciesząca się dużym powodzeniem komedia *Marysia i Napoleon*



Paryskie wywiady dla „Pegaza”: z Danielle Darieux (1964) i Giną Lollobrigidą (1965)



*Król Ryszard II*, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 22 lutego 1964.

Na zdjęciu: Gustaw Holoubek (Król Ryszard II), Ewa Krasnodębska (Królowa). Poniżej: Ewa Krasnodębska (Celimena) i Gustaw Holoubek (Alcest) podczas próby do *Mizantropa* (reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 20 stycznia 1967).

Fot. Franciszek Myszkowski



w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, w którym zagrała Anetę Potocką (1966). Wkrótce, już po powrocie na stałe, pojawia się na deskach Narodowego jako Celimena w Molierowskim *Mizantropie*<sup>22</sup> u boku Gustawa Holoubka (Alcest). Spektakl nie zdobywa uznania krytyki, choć odznacza się stylowością, elegancją i romantycznym akcentem – bliższy tragedii niż komedii. August Grodzicki ocenia to przedstawienie jako nijakie – „przypominało wieczorek szkolny”<sup>23</sup>. Spektakl zbiera ciągi, ale Andrzej Jarecki czy Karolina Beylin chwalą aktorstwo Gustawa Holoubka i Ewy Krasnodębskiej, między innymi za stylową swobodę, z jaką gra „Celimenę, przenoszącą życie światowe w swym środowisku ponad miłość Alcesta”<sup>24</sup>. Roman Szydłowski uważa obsadzenie aktorki w tej roli za błąd obsadowy, ale paradoksalnie opisuje walory jej kreacji:

Nie wierzymy Celimenie, że jest młodziutką i płochą kobietą, pełną temperamentu i wdzięku. To raczej wyrachowana kokietka, bardzo już doświadczona, która prowadzi kunsztownie swą grę i przegrywa ją słusznie<sup>25</sup>.

Niebawem bierze udział (epizod Damy) w *Dziadach* Kazimierza Dejmka<sup>26</sup>. Przygotowywane dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy wybuchu Rewolucji Październikowej, stają się pretekstem dla protestów dla zbuntowanej młodzieży, a po zdjęciu sztuki z afisza do tak zwanych wydarzeń marcowych, które wkrótce przerodzą się w nagonkę antysemicką. Kazimierz Dejmek zapłaci za to odejściem z Narodowego. W tych warunkach premiera Schillerowskiego *Kramu z piosenkami*<sup>27</sup> wypada poniżej oczekiwań stawianych narodowej scenie, choć obronili się niektórzy aktorzy. Wśród nich, powszechnie chwalona za stylową *Bandurkę*, Ewa Krasnodębska.

U Adama Hanuszkiewicza jednak Krasnodębska gra rzadziej niż za poprzednich dyrekcji, schodzi na dalszy plan. Premierę ma raz w sezonie. W monumentalnej tragedii *Becket, czyli honor Boga* Jeana Anouilha<sup>28</sup> gra Królową Matkę, rok później Szlachciankę w autorskim spektaklu Hanuszkiewicza *Norwid*<sup>29</sup>. Wystąpi też w „schlastanym” przez zgodny chór recenzentów *Romansie o Sarmacyjce* w reżyserii Romana Kordzińskiego<sup>30</sup>. Klimat ocen oddaje tytuł recenzji Witolda Fillera – *O Jezus!*<sup>31</sup>. Recenzenci jednak bronią aktorów, za klapę obwiniając Kordzińskiego i Hanuszkiewicza jako kierownika artystycznego.

Aktorską kondycję Krasnodębskiej podtrzymują role w telewizji i praca na planie filmowym. Wkrótce też pojawia się nowa propozycja wyjazdu z mężem, jako korespondentem PR i TVP do USA. Nie byłaby jednak sobą, gdyby nie podjęła nowych wyzwań – tym razem to nie tylko zadania teatralne, jak jej własna wersja spektaklu o Chopinie dla Polonii i Amerykanów (w wersji angielskiej), z którą zjeździ z rosnącym powodzeniem niemal cały kontynent. To także korespondencje prasowe dla „Kuriera Polskiego” i poznańskiego „Tygodnia”, związane z życiem kulturalnym i obyczajami w Ameryce. Krasnodębska okazuje się bystrą, dowcipną obserwatorką



Wywiad z Salvadorem Dali, Nowy Jork, 1974.

i utalentowaną pisarką. Z tych zapisków narodzi się książka *Jak odkrywałam Amerykę*<sup>32</sup>, wydana w kraju dopiero w 1983 roku, życzliwie przyjęta przez polskich czytelników, a właściwie rozchwytywana i dostępna wyłącznie „spod lady”. W tych latach, tuż po stanie wojennym, książkowy choćby kontakt z Zachodem był bardzo pożądany. Autorka „daje nam po prostu – pisała o książce Krasnodębskiej Beata Sowińska – własne widzenie Ameryki, ukazuje obraz tamtej rzeczywistości – odbieranej oczyma kobiety”<sup>33</sup>.

Po powrocie do kraju wchodzi w rolę Radczyni w *Weselu*, które ponownie reżyseruje Adam Hanuszkiewicz<sup>34</sup> (pierwsza inscenizacja w 1974). Poza epizodem Damy w *Dziadach* (1978)<sup>35</sup> innych propozycji dyrekcja na razie nie ma. Nie czekając na nie, proponuje swoją wersję spektaklu o Chopinie Towarzystwu Chopinowskiemu, ale nie uzyskuje akceptacji dla swego projektu, który odbrażawia postać największego narodowego kompozytora poprzez wprowadzenie do scenariusza nowych, kontrowersyjnych listów.



Krasnodębska jako Radczyni, *Wesele*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 11 grudnia 1974.

Warto przypomnieć, że *Listy* w innym układzie, jeszcze w wersji wrocławskiej, prezentowała na Zamku Ostrogskich przed laty (1956) wraz z Czesławem Wołłejką, wywołując aplauz publiczności i wytrawnych znawców – słów zachwytu nie krył bardzo wymagający Jerzy Waldorff, który

interpretację aktorów nazwał mianem „odkrywczej, wzruszającej, nie waham się powiedzieć: artystycznie doskonałej”<sup>36</sup>. W Teatrze Telewizji przypomina się w roli tytułowej w *Lukrecji Borgii* Victora Hugo<sup>37</sup> i *Kremłowskich kurantach*<sup>38</sup>. Dojrzewa też projekt monodramu.

## Przypisy

- 1 *Wizyta starszej pani*, reż. Waław Jankowski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 14 kwietnia 1989.
- 2 *Za kulisami. Tyrtej. Miłość czysta u kąpieli morskich*, reż. Wilam Horzyca, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 14 marca 1959.
- 3 *Lis i winogrona*, reż. Ewa Bonacka, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 14 czerwca 1959.
- 4 *Maria Tudor*, reż. Władysław Krasnowiecki, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 19 lipca 1959.
- 5 Cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989, s. 168.
- 6 Zofia Karczeńska-Markiewicz, *Miłość i zemsta królowej*, „Życie Warszawy” z 5 września 1959.
- 7 Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wspaniała Maria*, „Trybuna Ludu” z 5 września 1959 (nr 245).
- 8 Stefan Polanica, *Maria Tudor*, „Słowo Powszechne” z 8 września 1959.
- 9 *Fantazy*, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 16 stycznia 1960.
- 10 *Wieczór Trzech Króli*, reż. Józef Wyszomirski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 1 czerwca 1960.
- 11 *Żywy trup*, reż. Józef Wyszomirski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 15 grudnia 1960.
- 12 *Godzina dwunasta*, reż. Stefania Domańska, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 10 marca 1962.
- 13 *Ryszard II*, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 22 lutego 1964.
- 14 Stefan Treugutt, „*Fantazy*” w *rygorach stylu*, „Przegląd Kulturalny”, z 16 stycznia 1960.
- 15 Stefan Melkowski, *Fantazy. Współczesny*, „Nowa Kultura” 1960, nr 15, [artykuł dostępny na stronie ETP: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/136579/fantazy-wspolczesny>]
- 16 Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Stowacki – antyromantyczny*, „Trybuna Ludu” z 22 stycznia 1960.
- 17 Karolina Beylin, *Trzy tytuły, Trzy oblicza*, „Express Wieczorny” z 16 stycznia 1960.
- 18 Zofia Karczeńska-Markiewicz, *Nie było rodziny*, „Życie Warszawy” z 17 grudnia 1960.
- 19 Roman Szydłowski, *Koniec epoki*, „Trybuna Ludu” z 17 marca 1962 (nr 76).
- 20 Karolina Beylin, *Gdy godzina wybiła...*, „Express Wieczorny” z 13 marca 1962.
- 21 Kiedy Ewa Krasnodębska poprosiła o przegranie tych zapisów na współczesny nośnik i udostępnienie dla jej własnej dokumentacji, zażądano do niej kilkutyśnej opłaty.
- 22 *Mizantrop*, reż. Henryk Szletyński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 20 stycznia 1967.
- 23 August Grodzicki, *Prawda o Mizantropie*, „Życie Warszawy” z 24 stycznia 1967.
- 24 Karolina Beylin, *Gorzki śmiech*, „Express Wieczorny” z 19 stycznia 1967.
- 25 Roman Szydłowski, *Smutny Mizantrop*, „Trybuna Ludu” z 24 stycznia 1967 (nr 24).
- 26 *Dziady*, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 25 listopada 1967.
- 27 *Kram z piosenkami*, reż. Barbara Fijewska, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 14 grudnia 1968.
- 28 *Becket, czyli honor Boga*, reż. Jan Maciejowski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 28 listopada 1969.
- 29 *Norwid*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 9 października 1970.
- 30 *Romans o Sarmacyjnej*, reż. Roman Kordziński, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 4 lutego 1972.
- 31 Witold Filler, *O Jezul*, „Kultura” 1972, nr 5.
- 32 Ewa Krasnodębska, *Jak odkrywałam Amerykę*, Warszawa 1983.
- 33 Beata Sowińska, *Okiem kobiety*, „Życie Warszawy” z 29 lutego 1984.
- 34 *Wesele*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 11 grudnia 1974.
- 35 *Dziady część III i Ustęp*, reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 31 października 1978.
- 36 Jerzy Waldorff, *Krąg Chopina*, „Świat” 1956, nr 14. Program *Listy Chopina* prezentowany w siedzibie Instytutu Chopina w pałacu Ostrogskich (Ewa Krasnodębska, Czesław Wołłejko, komentarze – Zygmunt Maciejewski, przy fortepianie Miłoz Magin, reż. Ewa Wiercińska, adapt. Krol Stromenger i Ewa Wiercińska) był wariantem przedstawienia zrealizowanego przez Wiercińską (z udziałem sześciorga recytatorów, tym Krasnodębskiej, oraz trzech aktorów wygłaszających komentarze) w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu (prem. 24 września 1949).
- 37 *Lukrecja Borgia*, reż. Józef Wyszomirski, Teatr Telewizji, prem. 30 listopada 1970.
- 38 *Kremłowskie kuranty*, reż. Jerzy Rakowiecki, Teatr Telewizji, prem. 7 listopada 1977.

TOMASZ MIŁKOWSKI – dr nauk humanistycznych, dziennikarz, krytyk teatralny i literacki, redaktor czasopism. Autor kilkunastu książek, m.in. *Praktycznego słownika terminów literackich* (1995), *Szkołowego słownika teatralnego* (2000), *Teatr Siemion* (2009), *Andrzej Rozhin: Wybrałem teatr* (2011), *Zakochany pielgrzym. Samogry Bogusława Kierca* (2014), *166 monodramów* (2016). Od 2000 przewodniczy polskiej sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (AICT/IACT), od 2003 członek Komitetu Wykonawczego tej organizacji, od 2012 jej wiceprzewodniczący, a od 2016 honorowy wiceprzewodniczący. Redaktor naczelny kwartalnika „Yorick”, stale współpracuje z tygodnikiem „Przegląd”, wchodzi w skład redakcji międzynarodowego czasopisma „Critical Stage”.

ZENON BUTKIEWICZ

## Zapomniany „młody zdolny” Trzy dyrekcje Jana Błeszyńskiego

Fragment przygotowywanego do publikacji  
tekstu *Trzy dyrekcje Jana Błeszyńskiego*.

Kiedy Jan Błeszyński wkraczał do odległego nieco od centrum miasta budynku Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie, położonego przy wąskiej uliczce szumiącej jeszcze starymi drzewami, to właściwie obejmował królestwo bez ziemi. Miał w kieszeni właśnie co uzyskany dyplom reżyserii, także dyplom aktorski, za sobą kilka lat pracy w teatrach oddalonych od metropolii, kilka ról i kilka prac reżyserskich. I dokładnie 30 lat.

Pierwsze kroki na scenie stawiał w 1958 roku w stonkowo nowym, utworzonym kilka lat wcześniej teatrze w Sosnowcu, ale już w następnym sezonie z całą grupą absolwentów ze swojego rocznika zaangażował się do teatru w Kielcach, który właśnie opuścili Irena i Tadeusz Byrscy, obejmujący od nowego sezonu dyrekcję scen poznańskich. Wraz z nimi odeszła z teatru liczna grupa wychowanków kieleckiego Studium. Miejsce Byrskich zajęła Halina Gryglaszewska, która musiała uzupełnić braki w licznym wprawdzie zespole, ale pozbawionym aktorskiej młodzieży. Gryglaszewska była cenionym pedagogiem krakowskiej szkoły i skorzystała z tego atutu. Zaprosiła bowiem do Kielc aż osiem osób, ponad połowę z rocznika '58, z którym przygotowywała dyplom. W tym gronie znalazł się Jan Błeszyński wraz z Ireną Jun i Józefem Wieczorkiem, z którymi razem występowali w Sosnowcu. Młody aktor, w odróżnieniu od swej koleżanki z roku, nie stał się postacią pierwszoplanową sceny kieleckiej. Zagrał ważną rolę Zygmunta w *Królowej przedmieścia* Krumłowskiego, ale inne zadania, które mu powierzano, to były głównie solidne drugie plany jak: Lennox w Szekspirowskim *Makbecie* czy Hieronim w *Pierwszym dniu wolności* Kruczkowskiego. Być może z braku satysfakcji aktorskich podjął się Błeszyński po raz pierwszy reżyserii. W formule inicjatyw aktorskich przygotował komedię Marka Domańskiego *Kobieta w trudnej sytuacji* (prem. 17 marca 1960). W tytułowej roli obsadził Irenę Jun, jedną z trzech ról zagrał Józef Wieczorek. Po kieleckiej prapremierze utwór Domańskiego jeszcze przez lata będzie krążyć po polskich scenach. Jun natomiast po latach wspomni, że dobre recenzje po



Teatr w Gorzowie Wielkopolskim w latach 1960–1970.  
Źródło: fotopolska.eu

spektaklu umocniły w niej wiarę w aktorską przyszłość. Miały zapewne także wpływ na przemyślenia reżysera-debiutanta<sup>1</sup>. Czasem fakt, że w jednym teatrze znalazła się liczna grupa aktorów z jednego rocznika, stawał się zaczynem interesującego teatru pokoleniowego. W przypadku Kielc tak się nie stało. Gryglaszewska po dwóch latach straciła stanowisko, a młodzi aktorzy rozpierzchli się po innych scenach. Błeszyński, będąc jeszcze aktorem w Kielcach, podejmuje decyzję rozpoczęcia studiów reżyserskich. Ówczesni studenci reżyserii legitymujący się dyplomami aktorskimi na czas studiów otrzymywali etaty aktorskie w stołecznych teatrach. Błeszyński trafił do Teatru Współczesnego i tak jak inni studenci adepci reżyserii grywał tam epizody. Jednakże były to epizody w nie byle jakich spektaklach: w *Trzech siostrach* Cechowa w reż. Erwina Axera z Haliną Mikołajską, Zofią Mrozowską i Martą Lipińską (prem. 22 lutego 1963) czy w *Dożywociu* Fredry z legendarnymi rolami Tadeusza Łomnickiego i Tadeusza Fijewskiego (prem. 24 października 1963). Asystował ponadto przy spektaklach

reżyserowanych przez Axera i Jerzego Kreczmara. W tym samym czasie wśród studentów reżyserii znajdowali się Izabella Cywińska, Jerzy Grzegorzewski, Bogdan Hussakowski, Roman Kordziński, Maciej Prus. Rosła generacja, która zyskała miano „młodych, zdolnych”.

Swoje spektakle dyplomowe Błęszyński przygotowywał w Bydgoszczy. Dyrektor teatru Zygmunt Wojdan obdarzył adepta reżyserii zadziwiającym kredytem zaufaniem i powierzył mu reżyserię *Księcia Niezłomnego* Słowackiego (prem. 10 kwietnia 1965), *Sułkowskiego* Żeromskiego (prem. 16 kwietnia 1966) i *Zmierzchu demonów* Brandstaettera (prem. 25 listopada 1965). Dwa ostatnie stanowiły w dodatku elementy obchodów jubileuszowych teatru w Bydgoszczy, a wszystkie trzy zostały zauważone i pokazywane na Festiwalach Teatrów Polski Północnej w Toruniu, w 1965 i 1966 roku, w tamtym czasie skupiających uwagę ogólnopolskiej krytyki. Doceniono inscenizację Słowackiego, zauważając, że interpretacja reżyserska szła w kierunku wydobywania wątków racjonalnych kosztem minimalizacji pierwiastka mistycznego. Jednym to się podobało, innym mniej. W jednej z recenzji znalazło się uszczypliwe westchnięcie: „jeszcze jedno przemocą zeświecczone dzieło z serii Balladyny ginącej na udar serca”<sup>2</sup>. W *Sułkowskim* dostrzeżono rozbudowanie tekstu dramatu o partie zaczerpnięte z *Popiołów*, co jednak nie spotkało się z uznaniem, szczególnie starszej generacji krytyków<sup>3</sup>. Za to groteskowy, rozbuchany inscenizacyjnie *Zmierzch demonów* stał się pokazem inwencji młodego reżysera. „Było to przedstawienie od strony inscenizacyjnej bardzo pomysłowe” – czytamy w recenzji – „niesłychanie dynamiczne, z pantomimicznymi wstawkami choreograficznymi”<sup>4</sup>. Nie zabrakło jednak uszczypliwości w stwierdzeniu, że w spektaklu znalazło się wszystko: „cyrk, pantomima, taniec, nastrój jarmarku w karykaturalnym zwyrodnieniu”<sup>5</sup>. Krytyk z pokolenia Błęszyńskiego, Michał Misiorny, po obejrzeniu *Sułkowskiego* i *Zmierzchu demonów* ocenił, że „Jan Błęszyński jest reżyserem utalentowanym, z inwencją; to dużo, gdy można fantazjować, a mało – gdy trzeba inscenizować akademicką klasykę”<sup>6</sup>. Co nie zmienia faktu, że aktorzy grający główne role w tych spektaklach: Czesław Stopka, Wiesław Drzewicz, zdobywali nagrody, reżyser zaś utrzymywał swoje nazwisko jako „młody, zdolny”, zanim określenie to wyszło spod pióra Jerzego Koeniga.

Trudno zatem napisać, iż wchodząc w lipcu 1966 roku w podwoje gorzowskiego teatru, Błęszyński stawiał swoje pierwsze teatralne kroki. Dysponował sporym doświadczeniem, a nawet mógł się wykazać pierwszymi sukcesami. Wchodził jednakże do pustego teatru. Władze Gorzowa przed chwilą właśnie dość arbitralnie zakończyły dyrekcję Ireny i Tadeusza Byrskich. Stało się tak mimo przyzwoitych wyników frekwencyjnych, mimo wyrażanego w mediach ogólnopolskich uznania dla artystycznego poziomu sceny: spektakle gorzowskie gościły na pierwszych Warszawskich Spotkaniach Teatralnych<sup>7</sup>, pokazywane były na ogólnopolskiej antenie telewizyjnej. „Zamknięto przed nami drzwi” – powie po latach

Byrska. – „Twarze im się nie podobały!” Jednocześnie władze wojewódzkie w Zielonej Górze uhonorowały Irenę Byrską wojewódzką nagrodą kulturalną i wydelegowały na Kongres Kultury Polskiej, a władze miejskie, którym teatr, jako instytucja, bezpośrednio podlegał, odwołały ją ze stanowiska dyrektora teatru<sup>8</sup>. Skutkiem zwolnienia Byrskich była zbiorowa dymisja zespołu aktorskiego. Z poprzednich sezonów w teatrze pozostali jedynie: Janusz Obidowicz, doświadczony, reżyserujący aktor i młoda aktorka Anna Kulawińska. Reszta zespołu odeszła. Ktoś powędrował do Warszawy, ktoś do teatru Grotowskiego, ktoś inny do Białegostoku. Jeden z aktorów, Witold Andrzejewski, na dalszą drogę wybrał seminarium duchowne i po kilku latach wrócił do Gorzowa jako kapłan, a następnie dał się poznać jako duchowny aktywnie wspierający działalność opozycyjną, niejednokrotnie wykorzystując dla tego celu swoje umiejętności aktorskie. Dla Byrskich była to już ostatnia przygoda dyrekcyjna, po której na stałe osiedli w stolicy. W późniejszych latach Irena Byrska będzie wracać do Gorzowa jako reżyser. W 1995 roku w charakterze gościa honorowego weźmie udział w uroczystościach 50-lecia sceny gorzowskiej. Zaś w 1998 roku Irena i Tadeusz Byrscy zostaną patronami małej sceny gorzowskiego teatru.

Położony na rubieżach, nie najlepiej skomunikowany z resztą kraju, Gorzów stanowił przykład teatru na dalekich peryferiach. Zwłaszcza że działał w obrębie województwa, w którym w stołecznej Zielonej Górze istniał teatr o statusie wojewódzkim, bardziej zasobny w kadry i fundusze niż miejska scena w Gorzowie. Przed nowym dyrektorem stanęły co najmniej trzy zadania. Podstawowym było zgromadzenie trupy aktorów, z którą można by zbudować najskromniejszy repertuar. Drugie zadanie to budowa tegoż repertuaru, co z góry już było ograniczone realnie niewielkimi możliwościami. Trzecie wreszcie zadanie to odtworzenie przerwanej ciągłości życia teatru, przekonanie społeczności miasta, że teatr pozostaje nadal miejscem istotnym i przyjaznym, miejscem dialogu, który umiejętnie z lokalnym środowiskiem prowadzili Byrscy. W pierwszym wywiadzie prasowym, we wrześniu 1966 roku, Błęszyński przyznawał, że jest w Gorzowie od dwóch miesięcy, musi poznać teatr i miasto, ale dodawał, że wiele słyszał o wyrobieniu i teatralności gorzowskich widzów<sup>9</sup>. Wywiad opatrzonej jest fotografią dyrektora. Wygląda na niej bardziej jako urzędnik niż młody artysta: biała koszula, krawat, ciemny garnitur, włosy starannie zaczesane do góry. Zarysowany wstępnie repertuar pierwszego sezonu, jak czas pokazał, w większej części został zrealizowany. Jedyną znaczącą zmianą było sięgnięcie po *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej zamiast deklarowanej *Wysokiej ściany* Zawieyskiego. W innych, późniejszych wypowiedziach Błęszyński doprecyzowywał swoje założenia:

Hasłem teatru jest popularność i zaangażowanie. Nie interesuje mnie teatr literatury, ale emocji. [...] Treścią musi być aktualność.



I konkludował:

Ale przede wszystkim stawiam na teatr polityczno-dydaktyczny<sup>10</sup>.

O tym, że środowisku kulturalnemu Gorzowa nazwisko reżysera było zupełnie obce, świadczy fakt, że w dwutygodniku „Nadodrze”, bardzo starannie i kompetentnie opisującym koleje gorzowskiej sceny, nowy dyrektor jest przedstawiony jako „Jan Błaszczński”.

Zespół aktorski, który udało się (to dobre w tym miejscu określenie) skompletować Błeszyńskiemu w pierwszym sezonie, trudno nazwać inaczej niż zbieraniną osób, które nie znalazły miejsca w innych teatrach. 60-letni weteran scen, co roku zmieniający teatr (przyda się – zagra Dziadka w Mroźku, ale... „Dziadek był niestety nie do przyjęcia”<sup>11</sup> – napisze później recenzent), aktorka po kilkuletnim pobycie w Australii i pracy w szpitalu (przyda się – zagra Dulską, nie bez powodzenia), aktorka po dwóch epizodach w pobliskiej Zielonej Górze (przyda się – zagra główne role w sztukach dla dzieci), jeszcze dwie, trzy osoby, których dorobek dawał jakiegokolwiek nadzieje, że podolają zadaniom o większym ciężarze artystycznym.

Byrscy w swojej pracy starali się poruszać prowincję, jak to ujął po latach Tadeusz Byrski, „aby stworzyć dla niej klimat atrakcyjności własnej”<sup>12</sup>. Błeszyński na początek postanowił zagrać na lokalnym snobizmie bądź tylko sprawdzić, czy takowy istnieje. Otworzył swoją kadencję gościnnymi występami gwiazd warszawskich. W *Hipnozie* Antoniego Cwojdzńskiego we wrześniu 1966 roku wystąpili Zofia Mrozowska i Kazimierz Rudzki z Teatru Współczesnego w Warszawie. Pierwszą premierą sezonu była sztuka głośnego i modnego w tamtym czasie Jeana-Paula Sartre’a *Ladacznicza z zasadami* (prem. 1 października 1966, reż. Teresa Żukowska). Co miało tu być magnesem? Czy słowo ladacznicza w tytule, czy nazwisko autora, czy fakt, że główną rolę zagrała aktorka z Warszawy – aktorka, bo trudno twierdzić, że Alicja Migulanka, zaproszona do tej roli, była gwiazdą przyciągającą publiczność swym nazwiskiem. Pewnie i dyrektor nie miał takich złudzeń. Bardziej prawdopodobne jest, że ufał, iż aktorka, która zagrała tę rolę z sukcesem przed laty w Gdańsku, teraz tym łatwiej i szybciej zdoła ją powtórzyć. Jednak pierwsza premiera nie zdobyła uznania publiczności. Teatr zapełniał się co najwyżej w połowie i trzeba było przygotować się na drugi strzał. *Drugi strzał* dosłownie, bo był to tytuł komedii kryminalnej, chętnie grywanego w Polsce francuskiego autora, o brytyjsko brzmiącym nazwisku, Robert Thomas (prem. 19 października 1966). I tę premierę wyreżyserowała, podobnie jak sztukę Sartre’a, Teresa Żukowska i mimo braku artystycznego sukcesu, w tym przypadku ani możliwego, ani oczekiwanego, zapełniła widownię teatru, choć żartowano, że strzelano ślepymi nabojami. Później Janusz Obidowicz wznowił *Męża i żonę*, swoją premierę z ubiegłego sezonu, w obsadzie zmienionej w połowie (prem. 3 listopada 1966). Kolejna premiera – *Moralność*



*Ladacznicza z zasadami*, reż. Teresa Żukowska, scen. Michał Puklicz. Od lewej: Marek Łyczkowski (John), Konrad Fulde (Fred), Alicja Migulanka (Lizzie), Antoni Kossowski (Senator), Jerzy Braszka (James). Prem. 1 października 1966.



*Moralność pani Dulskiej*, reż. Stefania Domańska, scen. Teresa Targońska. Od lewej: Władysława Skwarska (Dulska), Anna Kulawińska (Juliasiewiczowa), Jolanta Kmita (Lokatorka). Prem. 3 grudnia 1966.  
Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

*pani Dulskiej* (prem. 3 grudnia 1966) – ściągnęła do teatru odpowiednią liczbę publiczności, wśród której, jak można się domyślać, przeważała młodzież szkolna. Udało się Błeszyńskiemu zaangażować do tej realizacji Stefanią Domańską, która doskonale znała realia pracy w teatrach prowincjonalnych, bo tam przygotowywała większość



*Szkoła żon*, reż. Stefania Domańska, scen. Teresa Targońska.  
Od lewej: Andrzej Richter (Horacy), Konrad Fulde (Grzela),  
Danuta Borowska (Agatka). Prem. 1 kwietnia 1967.  
Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

swoich premier, chociaż była etatowym reżyserem Teatru Narodowego. Dejmek nie cenił jej szczególnie, twierdząc, że dobiera się do sztuk zamiast pazurem Meyerholda to wymanikiurowanym paznokietkiem<sup>13</sup>. Ale niezawodna *Dulska* spełniła swoje zadanie. „Było to przedstawienie proste, bardzo czytelne, czyste i bezpretensjonalne w teatralnej robocie” – czytamy w „Nadodrzu” – „zdając sobie sprawę z aktualnych możliwości teatru”<sup>14</sup>.

Od pierwszej premiery dyrektor teatru zabiega o kontakt z publicznością, pragnie poznawać jej oceny i gusta. W każdym kolejnym programie zamieszczana jest ankieta z pytaniami o ocenę widzianych spektakli. Apelowano: „prosimy o szczerą wypowiedź na temat pracy teatru”. Pytano o tytuły sztuk i autorów, których oczekiwano by na scenie gorzowskiej. Dyrektor podtrzymał działalność zainicjowanych przez Byrską klubów miłośników teatru. „Przejmuję tradycję Byrskich” – wypowiadał się na łamach „Polityki”. – „Zachowuję zwyczaj spotkań i dyskusji o sztukach. Zapraszam nauczycieli”. Zbyt często jednak, zdaniem Błęszyńskiego, widzowie wybierają operetkę w odległym o 90 kilometrów Szczecinie. Próbując pozyskać nowych widzów, w sztandarowym zakładzie pracy, słynnym Stilonie, rozdano 300 bezpłatnych wejściówek na dowolnie wybrany spektakl. Skorzystały z nich cztery osoby<sup>15</sup>. Gorzów w połowie lat sześćdziesiątych liczył

60 tys. mieszkańców. Zbyt mało, aby tłumnie wypełniać co wieczór teatr. Ankiety przynoszą odpowiedź na pytanie, co chcą respondenci zobaczyć. Okazuje się, że sztuki współczesne, szczególnie Mrożka. Proszę bardzo, mówi dyrektor i zaprasza kolegę z roku – Lecha Emfazezgo Stefańskiego (tak, tego od Teatru na Tarczyńskiej) do realizacji wieczoru jednoaktówek (prem. 4 marca 1967). Mimo że w tytule widnieje *Strip-tease*, widowni starcza na 17 spektakli, chociaż, jak pisano, „tak potraktowany Mroźek jest jak najbardziej sobą, pozostawia bowiem widzom i tak dość miejsca dla własnych dociekań i skojarzeń”<sup>16</sup>. Ponownie w Gorzowie pojawia się Stefania Domańska, by na koniec sezonu wyreżyserować jedną z najchętniej granych komedii Molière’a – *Szkołę żon* (prem. 1 kwietnia 1967). W tym przypadku zapewne dobrze mogła się sprawdzić elegancja reżyserki, o której ironicznie wypowiadał się Dejmek. Po raz pierwszy na scenie w Gorzowie, w niewielkiej roli, pokazuje się dyrektor. Sezon dobiega końca. Przy pomocy ośmiorga aktorów, kilku adeptów i występów gościnnych przygotowano 7 premier. Zagrano 220 przedstawień dla 80 tys. widzów. To znacząco więcej niż za dyrekcji Byrskiej. W jej ostatnim sezonie zagrano 145 przedstawień dla 45 tys. widzów. Błęszyński, jak widać, mocno zwracał uwagę na frekwencję. Teatr grał wieczorami w soboty i niedziele, w inne dni często dawano po dwa przedstawienia. Zdarzały się niedziele, kiedy grano jedno lub dwa przedstawienia dla dzieci, a wieczorem trzeci spektakl adresowany do dorosłej widowni. Pracowity rok pozwolił na pewien oddech i zupełnie inne kształtowanie kolejnego sezonu.

Rozpoczął się on od mocnego akcentu. Wszelkie usprawiedliwienia i deklaracje o poszukiwaniach modelu należało zastąpić wyraźną propozycją sceniczną. I taką propozycję stanowiła adaptacja *Przedwiośnia*. W zespole aktorskim pojawiły się liczne nowe twarze, w tym, co należy szczególnie zauważyć, tegoroczni absolwenci szkół teatralnych z Warszawy: Grzegorz Minkiewicz i Henryk Rozen oraz Krzysztof Kursa z Łodzi, a także aktorzy o pewnym dorobku scenicznym: Teresa Monika Lipowska czy Adam Krajewicz. Do zespołu teatru dołączyła też Bożena Winnicka, absolwentka warszawskiej polonistyki, uczennica Jana Kotta, co nie będzie bez znaczenia dla dalszych wyborów artystycznych tej i następnych dyrekcji Jana Błęszyńskiego. Winnicka, jako kierownik literacki, a następnie także i żona, będzie towarzyszyć Błęszyńskiemu w kolejnych jego zmaganiach na niwie zawodowej i współtworzyć linie repertuarowe w kolejnych teatrach. Dzięki jej staraniom, choć ówczesne możliwości poligraficzne nie na wiele pozwalały, programy teatru były zawsze starannie opracowane i stanowiły wartościowe uzupełnienie spektakli. Teatr zyskał także nowe logo nawiązujące do czterech kolumn zdobiących fronton teatru.

Reżyserii *Przedwiośnia* (prem. 17 września 1967) podjął się sam dyrektor (zagrał też rolę Cezarego Baryki), na scenie pojawiło się dwudziestu wykonawców, można było więc mówić o spektaklu wieloobsadowym. W programie Jerzy Adamski, który trzy lata wcześniej



*Przedwiośnie*, reż. Jan Błeszyński, scen. Michał Puklicz. Scena zbiorowa, na pierwszym planie Krzysztof Kurza (Towarzysz), Jan Błeszyński (Cezary Baryka). Prem. 17 września 1967. Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

zaadaptował powieść Żeromskiego dla warszawskiego Teatru Powszechnego<sup>17</sup>, wyjaśniał swoje założenia:

Chciałem pokazać dosyć typowy rodowód polskiego inteligenta okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jego wewnętrzny rozwój, zmiany światopoglądu, wreszcie dojście [...] do pojmowania nieodwracalności procesów historycznych, do zrozumienia konieczności rewolucji<sup>18</sup>.

W tym samym programie opublikowano założenia programowe teatru, w których deklarowano ponownie zainteresowanie teatrem politycznym:

Pragniemy realizować teatr czuły na wszystkie zjawiska i konflikty otaczającego świata, zdecydowanie stawiający nowe problemy i starający się je rozwiązywać, teatr afirmujący prawdziwą ideowość i zaangażowanie, budujący trwałe wartości artystyczne i estetyczne, propagujący wartości polskiej kultury socjalistycznej<sup>19</sup>.

Słowa, napisane w charakterystycznej dla tamtych czasów stylistyce, nie były jednakże tylko czczą deklaracją. Z pewnością nie oznaczały kontynuacji teatru Byrskich, jednak też nie oznaczały linii nadmiernie uproszczonego teatru politycznego. Przeniesienie powieści Żeromskiego na scenę było wtedy posunięciem dość nowatorskim

i w pewien sposób, biorąc pod uwagę czas, a także miejsce, odważnym. Nowatorskim, bo była to dopiero trzecia teatralna adaptacja *Przedwiośnia*<sup>20</sup>. A odważnym, bo przecież dzieło Żeromskiego ujmowało zdarzenia rewolucji bolszewickiej i wojny 1920 roku w sposób odległy od obowiązującej ówczesnie oficjalnej wykładni historii. Inscenizacja *Przedwiośnia* zwracała uwagę swoim rozmachem, którego na scenie w Gorzowie dawno nie widziano.



*Trębacze*, inscenizacja Teresa Targońska i Jan Błeszyński. Scena zbiorowa, na pierwszym planie Grzegorz Minkiewicz. Prem. 4 listopada 1967. Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT



*Zawisza Czarny*, reż. Lech Emfazy Stefański, scen. Wojciech Zieleziński. Od lewej: Wiesława Kosmalska (Laura), Władysława Skwarska (Lirenka), Krzysztof Kursa (Mandula). Prem. 24 lutego 1968. Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

Od strony artystycznej opinie były zróżnicowane, chwalo-  
niono reżyserię, niektóre role, adaptatorowi zarzucano  
nadmierne uproszczenia. Nie zabrakło i mocno na czasie  
współbrzmiającej z założeniami Adamskiego opinii, iż  
przedstawienie uświadamia „nieodwracalność procesów  
historycznych, których finału jesteśmy dziś świadkami i  
współuczestnikami”<sup>21</sup>. Słowa te jednak bardziej  
przypominają frazę z *Notatnika agitatora* niż konstatację  
recenzenta teatralnego. W formule teatru politycznego,  
zapowiadanego przez Błeszyńskiego i Winnicką, pomie-  
ściła się i polska, i światowa klasyka, a także utwory  
współczesne. Oprócz *Przedwiośnia* w ten nurt wpisać  
należy *Trębacz* (prem. 4 listopada 1967), spektakl uło-  
żony z poezji autorów rosyjskich i radzieckich. Za wybo-  
rem stał Wiktor Woroszyński, więc nie mogło zabraknąć  
takich poetów jak Brodski, Jewtuszenko, Okudźawa czy  
Wozniesiński. Nie mogło zabraknąć i Majakowskiego,  
i Błoka. Ku zaskoczeniu samego teatru wieczór, który  
był pomyślany jako wydarzenie okazjonalne (był to rok  
obowiązkowego świętowania pięćdziesiątej rocznicy  
„rewolucji październikowej”), włączony został w normalny  
cykl repertuarowy teatru i powtórzony 21 razy<sup>22</sup>. Pisano,  
iż widowisko swoim klimatem nawiązywało do działań  
Jurija Lubimowa w moskiewskim Teatrze na Tagance<sup>23</sup>.

Poezja łączy się z jazzem, ze zrytmizowanymi układami  
ruchowymi z pogranicza baletu, działania sceniczne dra-  
matyzują poezję, akcja dynamizuje słowo, podkreśla rytm

– zachwycał się recenzent „Gazety Zielonogórskiej”<sup>24</sup>.

Bardzo ściśle rozumianą terażniejszość, zarazem  
wypełniając postulat teatru zaangażowanego, przynosiła  
współczesna sztuka obyczajowa mieszkającego w Gorzo-  
wie literata Zdzisława Morawskiego – *Wilcze doły* (prem.  
18 maja 1968). Utwór został wyróżniony w konkursie orga-  
nizowanym przez warszawskie Ateneum, był chwalony  
na łamach organu PZPR – „Nowe Drogi”: „*Wilcze doły*  
wnoszą bardzo dobrą znajomość środowiska i atmos-  
fery małego miasteczka”<sup>25</sup>. Jednak tytuł nie spotkał się  
z zainteresowaniem publiczności i zszedł z afisza po  
pięciu spektaklach. Dostrzeżono natomiast oryginalność  
inscenizacji Lecha Emfazego Stefańskiego przy wysta-  
wieniu rzadko obecnego na scenach *Zawiszy Czarnego*,  
któremu realizatorzy nadali kształt dramatu muzycz-  
nego. Pełny tytuł przedstawienia brzmiał zresztą *Zawisza  
Czarny przedstawiony jako dramat muzyczny na aktorów*  
(prem. 24 lutego 1968). Nagrania muzyki (autor Stanisław  
Prószyński) dokonano w Katedrze Reżyserii Muzycznej  
Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie  
(dzisiejszym Uniwersytecie Muzycznym). Założeniem  
inscenizacji było wykonanie dzieła muzycznego przez  
aktorów. Wykonawcy mieli za zadanie posługiwać się  
mową, mową z muzyką, melorecytacją, wreszcie śpiewem.  
Jednocześnie samą fabułę ograniczono do wyeksponowa-  
nia wątku miłosnego Zawiszy i Laury (tej roli chwalo-  
na Wiesława Kosmalska). Doceniono także walory wizualne  
przedstawienia. Tło stanowiły zmieniające się, malowane  
prospekty nawiązujące do konwencji teatru romantycz-  
nego. Jednocześnie rekwizyty i kostiumy były na wskroś  
realistyczne. „Nierzęsto się widzi w naszych teatrach tak

piękne kostiumy i dekoracje zmieniające się z szybkością, która budziła wśród widzów podejrzenia, iż ten skromny teatr ma chyba obrotową scenę” – ze zadziwieniem pisał teatralny sprawozdawca<sup>26</sup>. Sama inscenizacja ewokowała zróżnicowane opinie. Pisano, że można ją uznać za „próbę kreowania nowego rodzaju scenicznego w naszym, a może nie tylko naszym teatrze”<sup>27</sup>, albo też, „że była ambitnym, acz nieudanym eksperymentem”<sup>28</sup>.

Obok głównego nurtu życie teatru płynęło wypełnione dość konwencjonalnym repertuarem. Rekordy popularności ustanawiała komedia Bałuckiego *Radcy pana Radcy* w reżyserii Janusza Obidowicza (prem. 14 stycznia 1968), mniejsze zainteresowanie wzbudziła premiera *Romea i Julii* w reżyserii Lecha Emfazego Stefańskiego z Moniką Lipowską i Grzegorzem Minkiewiczem w rolach tytułowych (prem. 6 kwietnia 1968). Sezon zamknął *Fircyk w zalotach* w reżyserii doświadczonej i sprawdzonej w realizacjach „salonowego” repertuaru Marii Wiercińskiej (prem. 30 czerwca 1968). Rola tytułową zagrał „lekkodowcipnie, z dużą swadą Henryk Rozen. Przedstawienie gorzowskie należy uznać za udane pod każdym względem”<sup>29</sup>. A przy okazji ostatniej premiery sezonu lokalny recenzent dokonywał krótkiego podsumowania:

Aż dziw bierze, że niewielki zespół, potrafił do końca bardzo pracowitego sezonu zachować „pełne obroty” i ze zwykłego chociażby zmęczenia nie obniżyć lotów artystycznych<sup>30</sup>.

W trzecim sezonie Błeszyński zaprosił do współpracy swoich młodszych kolegów kończących warszawską reżyserię. Wojciech Jesionka przygotował oryginalny spektakl, na który złożyły się antyczny dramat Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie* oraz *Sędziowie* Wyspiańskiego (25 stycznia 1969), zaś Krzysztof Rościszewski zrealizował *Śluby panińskie* (prem. 28 czerwca 1969). Jesienią 1968 roku Bożena Winnicka przygotowała adaptację materiałów stenograficznych tak zwanego procesu świętojurskiego zatytułowaną *Proces (Sprawa świętojurska)* (prem. 23 listopada 1968). Dzisiaj zapewne spektakl, oparty na historii procesu grupy działaczy partii komunistycznej głoszących w roku 1922 radykalne hasła przemiany społecznej i politycznej, wydaje się propozycją dziwną i w odróżnieniu od wcześniejszych propozycji nurtu politycznego mocno koniunkturalną. Datę premiery łączono z obchodami pięćdziesiątej rocznicy powstania Komunistycznej Partii Polski. „W bogatym i różnorodnym repertuarze naszych scen przedstawienie teatru gorzowskiego było jednym z nielicznych, które tak wyraźnie koresponowało z charakterem tej rocznicy” – napisano na łamach „Życia Literackiego”<sup>31</sup>. W tamtym czasie nie tylko chwalono pomysł spektaklu, ale także samą inscenizację, jako widowisko pomyślane z rozmachem, żywe, efektowne wizualnie. Błeszyński umiejętnie zbudował wieloplanowy spektakl, w którym sceny sądowe przeplatają się z sekwencjami opartymi na retrospekcjach postaci. Podkreślano, że spektakl włącza się poprzez swoją formę w nurt teatru opartego na dokumentach i faktach, inspirowany



*Fircyk w zalotach*, reż. Maria Wiercińska, scen. Teresa Targońska. Monika Lipowska (Podstolina), Henryk Rozen (Fircyk). Prem. 30 czerwca 1968. Fot. Zbigniew Łacki / zbiory IT



*Ifigenia w Aulidzie* (grana razem z *Sędziami*), reż. Wojciech Jesionka, scen. Andrzej Sadowski. Scena zbiorowa, chór. Prem. 25 stycznia 1969. Fot. Zbigniew Łacki / zbiory IT



*Proces (Sprawa świątoborska)*, reż. Jan Błeszyński, scen. Michał Puklicz. Od lewej: Roman Michalski (Obrońca I), Marek Kępiński (Obrońca III), \*\*\*, Krzysztof Kurza (Józef Krytyk), \*\*\*, Janusz Obidowicz (Obrońca II), Ryszard Kolaszyński (Przewodniczący Trybunału), Jan Szulc (Prokurator). Prem. 23 listopada 1968.  
Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

poszukiwaniami Petera Weissa czy Petera Brooka. Ale nawet w tamtych czasach nie zawsze „słuszne” intencje przesłaniały oceny przedstawień. Po Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu Tadeusz Burzyński poświęcił sporo uwagi *Procesowi...*, nie pozostawiając jednak na spektaklu, jak to się mawia, suchej nitki. W recenzji zamieszczonej na łamach „Teatru” czytamy:

Jest proces i jego dwie strony: grupa szlachetnych ideowców oraz ograniczone umysłowo szuje, które ideowców oskarżają i sądzą. No, i jest jeszcze trzecia strona: widownia, która jest właściwym sędzią [...]. Inscenizator gorzowski wyłączył jednak z procesu widownię, jakby jej nie ufał. Nie dał jej najmniejszej satysfakcji, jaką by mieć mogła, gdyby jej postawiono choć jedno pytanie, na które musiałaby sobie sama odpowiedzieć. Wszystko jest jasne od pierwszej sceny. Wiadomo, kto jest kto i jaki zapadnie wyrok. [...] Domyślam się, że polscy komuniści mieli znacznie poważniejszych i groźniejszych przeciwników niż to sugeruje przedstawienie. Nieuczciwych – zgoda, ale pewnie także cwanych, chytrych – nie głupich jak dzieci<sup>32</sup>.

*Proces...* został pokazany również podczas IX Kaliskich Spotkań Teatralnych, najsłynniejszej bodaj edycji tego festiwalu. Pisał sprawozdawca:

Niemal wszyscy opuszczaliśmy Kalisz w przeświadczeniu, że byliśmy świadkami zjawiska nieznanego jeszcze w tej skali w praktyce żadnego naszego festiwalu teatralnego. Frontalnego ataku młodych inscenizatorów, zdecydowanej supremacji młodzieży teatralnej nad twórcami średniej i starszej generacji<sup>33</sup>.

O pokazanym poza konkursem *Horsztyńskim* z warszawskiego Teatru Klasycznego przewodniczący jury prof. Stanisław Kaszyński napisał, że „zaprezentował się nader przeciętnie. W każdym razie jako juror nie zaproponowałbym tej rzeczy nawet do wyróżnienia”<sup>34</sup>. Sukcesy święciły spektakle Grzegorzewskiego, Prusa, Kajzara, Kordzińskiego. „Najmłodsze pokolenie. Inne jeszcze, nieopierzone, niewątpliwie utalentowane, obiecujące” – tak Jerzy Koenig anonsował pojawienie się grupy reżyserów, których określił jako „młodych zdolnych”<sup>35</sup>.

Na tym i na poprzednim festiwalu kaliskim teatr w Gorzowie skromnie zaznaczył swoją obecność. Na VIII KST wyróżniono scenografię *Zawiszy Czarnego* autorstwa Wojciecha Zielezińskiego. Teatr otrzymał także nagrodę dla zespołu prowadzącego działalność objazdową. Rok później też nie przyznano nagród żadnemu ze spektakli, ale wyróżniono oprawę sceniczną *Życia snem* Teresy Targońskiej, zaś teatr tym razem uhonorowano nagrodą „za ambitne poszukiwania własnego modelu ideowo-artystycznego”, co w pewien sposób okazało się zwieńczeniem trzyletniej kadencji Błeszyńskiego w Gorzowie.

Przez te lata teatr kierowany przez Błeszyńskiego zyskiwał na artystycznej dynamice. Z trzech zadań, które stanęły przed nim w momencie, w którym obejmował dyrekcję gorzowskiej sceny, można rzec, iż wszystkie zrealizował. W drugim i trzecim sezonie dysponował już sporym zespołem aktorskim, z kilkoma ciekawymi indywidualnościami, gotowym do podjęcia dużych



*Życie jest snem*, reż. Stanisław Bugajski, scen. Teresa Targońska. Pośrodku Jan Błeszyński (Segismundo). Prem. 15 marca 1969.  
Fot. Zbigniew Łącki / zbiory IT

i nietypowych zadań, jak inscenizacja *Przedwiośnia* czy wymagająca dużego kunsztu muzyczna wersja *Zawiszy Czarnego*. W repertuarze znalazły się pozycje z tradycyjnego kanonu, adresowane do szerokiego kręgu widzów, nie zabrakło też pozycji bardziej wyrafinowanych. Zwracały uwagę prace scenograficzne Teresy Targońskiej.

W sezonie zaprezentowano ponad 200 przedstawień, a liczba widzów wynosiła około 90 tys. Podejmowano liczne kontakty z widzami, głównie z młodzieżą szkolną, także z gorzowskimi zakładami pracy. W niewielkim zakresie prowadzono też działalność objazdową, co było nową formą aktywności teatru. Błeszyński pozostawił ponadto po swojej dyrekcji ciekawą inicjatywę, dziś już będącą trwałym składnikiem dziedzictwa kulturalnego miasta. Kiedy w 1967 roku w środowisku kulturalnym Gorzowa zrodziła się myśl organizacji imprezy

artystycznej o charakterze festiwalowym, Błeszyński z miejsca do niej przystąpił i tak Gorzowskie Konfrontacje, pomyślane jako zdarzenie interdyscyplinarne, w krótkim czasie zostały zdominowane przez teatr, stając się Gorzowskimi Konfrontacjami Teatralnymi, które pod nieco zmodyfikowaną nazwą trwają do dziś. Nie można jednak napisać, że Błeszyński, opuszczając miasto nad Wartą, pozostawił skonsolidowany zespół teatralny. Niestety sytuacja wyglądała podobnie jak przed trzema laty, kiedy odchodzili Byrscy. I tym razem trzon zespołu rozpadł się. Kilka osób powędrowało wraz z dyrektorem do Olsztyna, ale większość szukała angażu w innych teatrach. Na odejście Błeszyńskiego władze nie były przygotowane. W trybie awaryjnym na stanowisko dyrektora powołano jego zastępcę, aktora Marka Kępińskiego. Była to jednak dyrekcja tymczasowa, która trwała jeden sezon.

## Przypisy

- 1 Według informacji Ireny Jun.
- 2 Maria Czernerle, *Dziennik toruński czyli dziewięć dni jednego roku*, „Teatr” 1965, nr 15.
- 3 Por. Bolesław Taborski, *Moda. – Ale na co?*, „Życie Literackie” 1966, nr 31.
- 4 Bohdan Kurowski, *Dni powszednie i święta*, Olsztyn 1975, s. 88.
- 5 Michał Misiorny, *Bydgoska zagadka*, „Gazeta Pomorska” 1966, nr 143.
- 6 Tamże.
- 7 Stanisław Herakliusz Lubomirski *Don Alvarez albo Niesforna w miłości kompanija*, reż. Irena Byrska, Warszawskie Spotkania Teatralne 25 listopada – 4 grudnia 1965; III Festiwal Telewizyjny, emisja 8 lipca 1966.
- 8 Przyczyny dymisji Ireny Byrskiej są w istocie dość złożone. Nie były to motywy wyłącznie polityczne. Szerzej sprawy te przedstawione zostały między innymi w periodyku „Ziemia Gorzowska” 1982, nr 46/47 oraz w albumie autorstwa Krystyny Kamińskiej i Ireneusza Szmidta *Byliśmy w teatrze*, Gorzów 2016, s. 32–36.
- 9 *Liczymy na naszą publiczność*, (rozm.) ada, „Gazeta Zielonogórska” 1966, nr 213.
- 10 Por. *Scena gorzowska 1945–1975*, Gorzów 1975, s. 65.
- 11 (ami) *Jednoaktówki Mrożka*, „Nadodrze” 1967, nr 7.
- 12 Krystyna Kamińska, Ireneusz Szmidt, dz. cyt., s. 34.
- 13 Kazimierz Dejmek *Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym*, oprac. do druku Magdalena Raszevska, „Dialog” 2014, nr 6, s. 235.
- 14 (ami) *Nieśmiertelna Dulka w Gorzowie*, „Nadodrze” 1967, nr 2.
- 15 *Mniejszy Paryż*, „Polityka” 1967, nr 29.
- 16 (ami), *Jednoaktówki Mrożka*, dz. cyt.
- 17 Teatr Powszechny w Warszawie, *Przedwiośnie*, reż. Adam Hanuszkiewicz, prem. 27 października 1964, zagrano 194 razy.
- 18 *Rozmowa z autorem adaptacji*, [w:] program do spektaklu *Przedwiośnie*, Teatr im. Osterwy w Gorzowie, *Przedwiośnie*, s. 15.
- 19 *Założenia Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim*, [w:] program do spektaklu *Przedwiośnie*, dz. cyt., s. 17 i dalsze.
- 20 Oprócz premiery w Teatrze Powszechnym w Warszawie adaptację *Przedwiośnia* wystawiono w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie pod tytułem *Cezary Baryka* w insc. i reż. Zdzisława Tobiasza, prem. 21 września 1959.
- 21 (ami) *Przedwiośnie*, „Nadodrze” 1967, nr 20.
- 22 Por. *Scena gorzowska 1945–1975*, red. zbiorowa, Gorzów 1975, s. 70.
- 23 Por. (ami), *Nowy sezon teatralny w Gorzowie*, „Nadodrze” 1967, nr 18.
- 24 Jerzy Niesiołbiedzki, *Trębacze*, „Gazeta Zielonogórska” z 23 listopada 1967.
- 25 R. Sz. [Roman Szydłowski], *W poszukiwaniu dramatów polskich*, „Nowe Drogi” 1968, nr 2.
- 26 (P), *„Zawisza Czarny” po nowemu*, „Panorama Północy” 1968, nr 18.
- 27 Andrzej Władysław Kral, *„Dramat muzyczny na aktorów”*, „Teatr” 1968, nr 8.
- 28 Andrzej Hausbrandt, *Spotkanie ze Spotkaniami*, „Życie Literackie” 1968, nr 21.
- 29 (ami) *„Fircyk w zalotach”*, „Nadodrze” 1968, nr 15.
- 30 Tamże.
- 31 Jerzy Sokołowski, *Próba teatru niekonwencjonalnego*, „Życie Literackie” 1969, nr 7.
- 32 Tadeusz Burzyński, *Czy barometr kłamie?*, „Teatr” 1969, nr 14.
- 33 Tamże.
- 34 Stanisław Kaszyński, *IX Kaliskie Spotkania Teatralne*, „Odgłosy” 1969, nr 22.
- 35 Jerzy Koenig, *Notatka z Kalisza*, „Express Wieczorny” 1969, nr 127.

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.

AGATA SKRZYPEK

## Jakimi językami mówi teatrologia?

Narracja teatrologiczna jest, jak piszą Magda Nabiałek i Anna Piniewska, „narracją o różnorodnych fenomenach świata społecznego. Pokazuje, jak przez rozmaite soczewki można na nowo czytać teatr, uzyskując tym samym istotne sprzężenie przeszłości i teraźniejszości, czasami pytając także o przyszłość”<sup>1</sup>. Żeby opowiadać w tak kompleksowy sposób, należy sięgać po rozmaite narzędzia, nie tylko te nowe i najnowsze, ale także te nieoczywiste, pokryte kurzem czy należące do sąsiednich dyscyplin. Pytanie o to, czy wiedza o teatrze dysponuje własnymi pojęciami operacyjnymi, czy też jedynie zręcznie „podkrada” narzędzia innym dziedzinom, jest w mocy od wielu lat, jeśli nie od początku jej istnienia

jako odrębnej dyscypliny naukowej. Być może statusową korzyścią dla dziedziny byłoby udowodnienie, że w polu nauk humanistycznych jest absolutnie samowystarczalna, ale tymczasem różnorodność języków używanych przez piszących o teatrze jest zbyt produktywna i interesująca, by się o jej zasadność spierać.

Trzy publikacje, które omówię w kolejnych akapitach, napisane są w duchu rozumienia teatru jako istotnego elementu większej układanki społecznej, historycznej i problemowej; jako pudła rezonansowego, stanowiącego punkt wyjścia dla zjawisk, które, wprawione w ruch, wpływają także na jego kształt. Marcin Bogucki w książce *Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej* sięga po cały arsenał metodologiczny, w tym – muzykologię i psychoanalizę. Agata Kędzia prowadzi narrację *Trudnej sztuki dorastania. Wydarzeń performatywnych dla nastoletniej publiczności z perspektywy pedagogiki teatru*. Natomiast zespół autorek *Teatru bliskiego kontaktu. Studiów przypadków grup teatralnych* – Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Ewelina Wejbert-Wąsiewicz i Emilia Zimnica-Kuzioła – opisuje funkcjonowanie Teatru Węgajty, Stowarzyszenia Chorea oraz Teatru Szwalnia pod kątem socjologicznym.



### Szaleństwo w operze

Marcin Bogucki, *Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2024

*Szaleństwo w operze* odzwierciedla szerokie zainteresowania autora, który w swojej pracy badawczej z zakresu kulturowej historii muzyki łączy fascynację operą i Eurowizją<sup>2</sup>. Zgodnie z tytułową zapowiedzią, publikacja dotyczy rozwoju i przemian motywu szaleństwa od początków opery do przełomu XIX i XX wieku. Za patrona Marcin Bogucki obiera Michela Foucaulta wraz z jego *Historią szaleństwa w dobie klasycyzmu* i analizą „systemu, który stworzył chorobę psychiczną, a przez to określony sposób rozumienia podmiotowości”<sup>3</sup>. Podpiera się także tezami





Scena szaleństwa tytułowego bohatera opery Jean-Baptiste'a Lully'ego *Roland* – fragment grafiki z II wydania partytury, Paryż 1716.

Susan McClary z książki *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, by podnieść kwestię strategii przedstawiania w operze szaleństwa kobiet oraz wprowadzić do swojej analizy wątki genderowe i feministyczne. Niemiecka barokowa teoria afektu (*Affektenlehre*), wedle której muzyka oddziałuje na swoich słuchaczy pozaracjonalnie, lecz ich zadaniem pozostaje znalezienie dla odczuwanych emocji logicznego uzasadnienia, to trzeci filar, na którym autor buduje swoją narrację – tym samym uwzględniając w niej także perspektywę odbioru historycznych przedstawień operowych. I choć Bogucki nie mówi o tym wprost, kategorię obłądu traktuje jako performatywną, ponieważ wytwarza te same efekty, które nazywa, pojawia się w spotkaniu intencji twórczej i wrażliwości odbiorczej, a wreszcie oddziałuje afektywnie i jako taka zapisuje się w kulturze. W ten sposób samo szaleństwo rozumiane jest szeroko, stanowiąc raczej pojęcie parasolowe dla reprezentacji stanów ekscesu lub odejścia od tego, co wyznacza *logos*, wyrażanych w różnych formach: lamentu, żalu i cierpienia, mowy nieskładnej, podawanej arytmicznie lub poza skalą, furii i krzyku, lunatyizmu, hysterii. Co ciekawe, kilkakrotnie mowa też o motywie obłądu fałszywego, odgrywanego (*Orlando finto pazzo*) – jako strategii dramaturgicznej, służącej bohaterowi do zmylenia rywali i osiągnięcia swojego celu.

W każdym z rozdziałów Marcin Bogucki prowadzi czytelników nie tyle przez epokę, co rozwija jeden wątek operowy w niej dominujący: w analizie XVII wieku mowa o pierwszych reprezentacjach szalonych bohaterek i bohaterów (Dydona, Orfeusz, Ariadna), portretowanych przez artystów komedii dell'arte (Isabella Andreini); opowieść o XVIII wieku dotyczy postaci Orlanda z XV-wiecznego poematu Ludovica Ariosta, interpretowanego przez kompozytorów w pastoralnych (Antonio Vivaldi), komicznych (Joseph Haydn, Gaetano Latilla) i heroicznym lub eklektycznych (Georg Friedrich Händel) kontekstach. Narrację o XIX wieku autor poświęca motywowi kobiety szalonej z miłości, lunatykującej (*Łucja z Lammemooru*), przełom XIX i XX wieku wyznacza zaś wprowadzenie do opery histeryczek,

prezentowanych w nowych dla gatunku strategiach inscenizacyjnych – małoobsadowych (lub jako monodramy), dramaturgicznie skoncentrowanych na wewnętrznym przeżyciu bohaterki (*Erwartung* Arnolda Schönberga, *Elektra* Richarda Straussa). Analizując partytury nutowe, Bogucki wykazuje, że sceny obłądu – zwłaszcza te utrzymane w *decorum* tragedii – stanowiły dla kompozytorów i librecistów pretekst do eksperymentowania z konwencjami muzycznymi i widowiskowymi. Eksces i przekroczenie nie ograniczały się tu więc wyłącznie do warstwy fabularnej, a manifestowane (oraz entuzjastycznie przyjęte) mogły zostać także od strony formalnej.

Każdą z omawianych epok autor otwiera wybranym kluczem kinematograficznym, co jest nie tylko autorskim zabiegiem mającym uatrakcyjnić narrację i unaocznic związków między estetykami filmu i opery, ale i uzasadnienie znajduje w fakcie, że w pewnym momencie swojego rozwoju film przejął – należący długie lata do opery – obszar kultury popularnej (łącznie z angażowaniem słynnych śpiewaczek do obsad filmowych, nawet w okresie kina niemego). Na warsztat wzięte zostają *Opera* Dario Argento z 1987 roku (horror z gatunku *giallo*), *Lament nimfy* Claudia Monteverdiego w wykonaniu Anny Prohaski (teledysk w reżyserii Andreasa Morelliego), aria z *Les Boreades* z noweli filmowej w reżyserii Roberta Altmana (*Aria*, produkcji Dana Boyda z 1987), *Parsifal* w reżyserii Hansa-Jürgena Syberberga, 1982) oraz scena pieśni Divy Plavalaguny z *Piątego elementu* Luca Bessona (1997). Na czas lektury polecam zaopatrzyć się w ekran, głośniki i kilka serwisów streamingowych!

Stosowaną metodą interpretacyjną jest gęsty opis scen obłądu i jego okoliczności, zderzany z szerszymi kontekstami teoretycznymi i historycznymi (m.in. życiorysami artystów). Autor ma w tym swój cel: stosując metodę *close readingu* udowadnia de facto, że interesującego go motywu nie da się łatwo zaszklakować i podporządkować ujednocionej klasyfikacji. Stąd Bogucki podkreśla od początku i wielokrotnie, że zarówno reprezentacje kobiecego szaleństwa, jak i samą

operę jako gatunek cechuje ambiwalencja. Przejawia się ona w licznych wewnętrznych impasach: z jednej strony kompozytorzy i libreciści od początku rozwoju opery pozwalali swoim bohaterkom wypowiadać słowa pełne żalu i afektacji, dając im przestrzeń do ekspresji stanów transgresyjnych wywołanych często z powodu utknięcia w trudnej sytuacji rodzinno-uczuciowej. Z drugiej strony, manifestowany w ten sposób feministyczny ładunek niezgody i cierpienia rozbija się konsekwentnie w obrębie fabularnych finałów, w których to bohaterka umiera lub wraca do zmysłów i kontynuuje życie wedle norm społecznych. Każde obłąkanie i ugłaskanie bohaterek znajduje swoje odzwierciedlenie w kompozycjach, tonacjach i gatunkach pieśni oraz układach baletowych, które autor skrupulatnie analizuje, przekładając język muzyki na intencje twórców oraz relacje między postaciami. Podobnie ambiwalentnie na przestrzeni dziejów rzecz miała się ze społecznym statusem opery: podziwianej za widowiskowy rozmach i kunszt artystyczny, lecz krytykowanej za zbyt folgowanie zmysłowości; i wreszcie, status społeczny diwy podobnie określają dwie skrajności: powszechny podziw dla jej umiejętności i talentu oraz równie powszechna stereotypizacja cech charakteru. Receptą na przekroczenie owej ambiwalencji jest przyglądanie się z bliska momentom konfundującym i poszukiwanie zapośredniczonego przez konwencję – nie tylko teatralną, ale i muzyczną – realizmu psychologicznego. Bogucki śledzi momenty piękności i podkreśla ich wagę, zamiast zwalczać je w imię założonej tezy. Czytamy na przykład o *Lunatycze* Vincenza Belliniego (1827):

Jego [Elvina – przyp. A.S.] cavatina *Prendi, l'anel ti dono*, także pełna jest wirtuozerii. Sceptyczne ucho może jednak wychwycić drobne rysy w relacjach między bohaterami. Przy reprzyzie początkowej melodii z wolnej części Amina trzyma dystans seksty nad Elvinem, harmonizując jedynie jego melodię. Jeszcze bardziej zastanawiające wydaje się jej wtrącenie, że nie jest w stanie wyrazić swojej miłości. Muzyka towarzysząca wyznaniu nie przekonuje [...]<sup>4</sup>.

Wymienione przeze mnie tytuły dzieł i nazwiska artystów oraz postaci fikcyjnych to jednak jedynie szkielet tematyczny, wokół którego Bogucki osnuwa opowieść bogatą w historyczne i współczesne konteksty, opartą na różnorodnych źródłach – warto odnotować, że korzysta także z zagranicznych, nieopublikowanych do tej pory prac doktorskich, czyniąc swoją książkę propozycją bardzo oryginalną i erudycyjną. Mimo że publikację zaliczyć należy do opracowań naukowych i specjalistycznych, styl prowadzenia narracji jest daleki od akademickiej ortodoksji. Rzec można: w tym szaleństwie jest metoda, bo choć za błyskotliwą i energiczną wypowiedzią Boguckiego czasem trudno nadażyć, to pejzaż kulturowej historii obłądki w operze, który autor rysuje nieoczywistymi ścieżkami interpretacyjnymi, jest jedyne w swoim rodzaju.

### Trudna sztuka dorastania

Agata Kędzia, *Trudna sztuka dorastania. Wydarzenia performatywne dla nastoletniej publiczności*, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2024

*Trudna sztuka dorastania* Agaty Kędzi – pedagożki teatru, animatorki kultury i performatyczki – jest poszerzoną wersją pracy magisterskiej napisanej z punktu widzenia praktyczki. Głos, którym mówi, pochodzi najczęściej z wnętrza procesów edukacyjnych i świadczy o zaangażowaniu w ulepszanie i dostosowywanie teatralnych strategii partycypacyjnych dla nastoletnich uczestników. Autorka mierzy się z aktualnym zagadnieniem, które podejmują także inni eksperci, w tym zaproszeni do rozmowy wieńczącej książkę pedagog Justyna Czarnota i Marcin Drzazga, a także twórczynie raportu *Teatr dla dzieci i młodzieży – zmiana paradygmatu?*<sup>5</sup>, mianowicie: czym jest dobry teatr (dla) nastolatków? Jak go tworzyć? Jednocześnie podkreśla, że interesuje ją przede wszystkim model edukacji poprzez teatr, nie dla teatru: w pierwszym teatr jest narzędziem, używanym dla wzmocnienia w uczestnikach umiejętności krytycznego myślenia, pobudzania kreatywności i nawigowania w relacjach ze światem, drugi zaś służy wyposażaniu widza w kompetencje odbioru spektaklu. Warto odnotować, że Kędzia nie przekreśla zupełnie drugiej ścieżki, choć wiąże się ona z bardziej jednostronnym stylem przekazywania wiedzy. Uznaje formę edukacyjnych





[+#!? (słowo na G), reż. Grzegorz Grecas, Teatr Układ Formalny we Wrocławiu, prem. 14 września 2017.  
Fot. Tobiasz Papuczys / archiwum teatru

pogadankę wokół spektaklu za ważną, gdyż tego rodzaju rozmowy mogą mieć znaczenie w kontekście przyswojenia, przemyślenia i przeżycia emocji, które wywołały w nastoletnich widzach obejrzone obrazy sceniczne. Wielu z nich bowiem zaznaczało w ankietach do raportu *Młodzi i teatr*, że w momencie, w którym nie widzą korelacji między scenami mających wzbudzić w widzu silny afekt a ich osobistą interpretacją, uznają ten element spektaklu za niepotrzebny i oceniają go negatywnie. Zatem czysto podawczy aspekt edukacji teatralnej, oferujący młodym widzom podstawową narzędziowość teatroznawczą, nie zostaje tu zupełnie unieważniony, ale poszerzony o inne strategie.

Uzasadniając wybór zagadnień, których dotyczyć będzie książka, Kędzia odwołuje się do społecznej misji sztuki – do wiary w to, że upowszechnianie twórczości i zapraszanie się do tworzenia pozytywnie wpływa na życie człowieka w wymiarze jednostkowym, grupowym, społecznym. Natomiast potencjał sztuki dla młodej publiczności – lub z jej udziałem – zawiera się w zdolności do demaskowania najbardziej fundamentalnych hierarchii społecznych<sup>6</sup>.

*Trudną sztukę dorastania* rozpoczyna rozdział prezentujący skondensowany rys teoretyczno-historyczny, rekonstruujący, za Marzenną Wiśniewską, polską szkołę pedagogiki teatru. Choć często genezy tego artystyczno-edukacyjnego nurtu doszukuje się w XX-wiecznych

Niemczech, a za bezpośrednią kontynuatorkę tej tradycji uznaje Justynę Sobczyk, założycielkę Teatru 21, to przecież również w Polsce działali na tym polu nauczyciele, badaczki i działacze: Lucjusz Komarnicki [zob. biogram Reginy Kowalewskiej w tym numerze „Monitora” – red.], Wacław Budzyński, Jędrzej Cierniak, Jan Dorman, Janusz Korczak, a po wojnie – Grażyna Wydrowska z Teatru Wierzbak czy Halina Machulska, współzałożycielka Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Młodzieży ASSITEJ. Korzystanie z narzędzi pedagogiki zmienia oblicze form uczestnictwa w kulturze – tu Kędzia na pierwszym miejscu sytuuje partycypację, która w polu sztuk performatywnych redefiniuje podejście do kwestii etyki i estetyki. Na przykład dobre warunki współpracy oraz poczucie sensu bywają istotniejsze od estetycznego efektu realizowanych przedstawień. Innymi wyznacznikami tego przesunięcia jest kwestia zgody wszystkich zaangażowanych odnośnie do zasad współdziałania i produkowanych w nim znaczeń. Autorka zaznacza, że etykieta zaangażowanego projektu, zrównującego kompetencje czy prawo do zabierania głosu w niewygodnych lub trudnych tematach, realizująca się m.in. poprzez zaproszenie do niego uczestników niezajmujących się profesjonalnie teatrem lub osób reprezentujących grupy marginalizowane, nie zwalnia jego współtwórców z zadbania o to, by uwzględnić potrzeby uczestników. Dlatego też w pracy z młodymi

ludźmi nie warto rezygnować z funkcji lidera, wręcz odwrotnie: trzeba pełnić ją kompetentnie, odpowiedzialnie, zgodnie z celami i wartościami projektu. Jeśli nowe formy relacyjności, wytwarzane w ramach sztuki, opierają się na szacunku i współpracy, mają moc przemieniania świata.

Centralną część książki zajmują studia przypadków spektakli i działań performatywnych z udziałem młodzieży powyżej dwunastego roku życia, tworzonych przez nią (pod opieką twórczyni i pedagożek) lub skierowanych do niej jako grupy odbiorczej. Autorka dzieli się swoim doświadczeniem, podsumowując materiał zebrany na przestrzeni prawie dziesięciu lat. Píše konkretnie i wciągająco. Omawia spektakle niszowe, o których zapewne nie słyszała większość osób czytających jej książkę, zaliczając je do udanych przykładów praktyk pedagogicznych. Mowa tu o: *Stanie wyjątkowym* Justyny Lipko-Koniecznej i Doroty Ogrodzkiej (POLIN, Korporacja Teatralna, Teatr Powszechny w Warszawie, wrzesień 2015), *[+#@!?* (słowie na G) Teatru Układ Formalny w reżyserii Grzegorza Grecasa (wrzesień 2017), *Dzieciach Saturna* Agaty Baumgart i Aleksandry Matlingiewicz (Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu, maj 2020 oraz Teatr Dramatyczny w Warszawie, marzec 2024), *Grzecznych Kolektywu* Kobietostan w reżyserii Agnieszki Bresler w Zakładzie Poprawczym w Zawierciu (sierpień 2022) i *niezgodzie.jpg* Darii Sobik w reżyserii Justyny Łagowskiej w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Spektakle łączą tematyka stanowiąca „rodzaj interwencyjnego komentarza na temat świata, w którym ludziom przyszło żyć”<sup>7</sup>. Warto odnotować, że grupy, z którymi zetknęła się w swojej pracy pedagożka, były bardzo różnorodne, a więc przy pracy z każdą z nich stosowane były inne metody i podejścia: od nastolatków z tak zwanej „warszawskiej bańki”, których rodzice są zawodowo związani ze środowiskiem teatralnym i odnajdują się w temacie pogarszającego się zdrowia psychicznego dzieci, przez „młodych bywalców”, czyli obeznanych ze sceną i oglądających teatr ludzi z większych ośrodków miejskich; przez młode dziewczyny z zakładu poprawczego, które chętnie podjęły temat bycia „grzeczną dziewczynką” i koleżeńskie solidarności, po uczniów i uczennice szkół w mniejszych miejscowościach, gdzie realizowany był projekt pod hasłem „teatr w klasie”, zmieniający szkolne przestrzenie w przestrzeń performatywną. Autorka reprezentuje progresywne, nieoceniające, otwarte na cudze potrzeby podejście, za każdym razem podkreśla kontekst sytuacji (także ekonomiczny) i wyzwania, z którymi mierzyli się dorośli twórcy.

Wybór omawianych spektakli podyktowany został tym, by wytworzyć pozytywny portret współczesnej pedagogiki teatralnej: takiej, która jednoznacznie dowodzi, że proces edukacji poprzez teatr zmienia formy uczestnictwa w kulturze i może stanowić punkt odbicia dla szerszej zmiany społecznej. Dlatego, nawet jeśli w analizowanych procesach pojawiały się trudności lub dochodziło do sytuacji patowych, *Trudna sztuka*

*dorastania* nie jest miejscem rozliczania ani wyjaśniania ich. Kędzia podąża za koncepcją afirmatywnej humanistyki Ewy Domańskiej, oferującej badaczom perspektywę „krytycznej nadziei”<sup>8</sup> i uchylającej w ten sposób punkt widzenia bezsilnej, uginającej się pod opresją systemu jednostki<sup>9</sup>. Autorka kładzie akcent na badanie i analizowanie współpracy, przyjaźni i koegzystencji, czyniąc możliwość zmiany czynnikiem napędzającym swoje myślenie. Wychodzi z założenia, że prezentowanie pozytywnych scenariuszy działań będzie bardziej produktywnie dla czytelników, adresuje bowiem swoją wypowiedź do dorosłych animatorów i edukatorek, pragnących wdrożyć proponowane rozwiązania do swojej praktyki oraz do osób zainteresowanych pogłębieniem refleksji w zakresie sztuki performatywnej o dorastaniu. Przy okazji przestrzega przed infantyilizowaniem nastolatków i szufladkowaniem ich jako „trudnej grupy”, zniechęca także do wypowiedzania się *ad hoc* w imieniu młodzieży. Wyznaje zasadę „równej godności” Jespersa Juula i Helle Jensen<sup>10</sup>, w myśl której emocje i tożsamości dzieci oraz osób niepełnoletnich są tak samo sprawcze i ważne, jak dorosłych. Nastoletniość nie jest bowiem „poczekalniami” do życia w świecie ani „rajem utraconym”, a raczej okresem życia „podlegającym surowym regułom umowy społecznej”<sup>11</sup>.

Ostrze krytyki – z gruntu politycznej – autorka kieruje głównie w stronę polskiego systemu szkolnictwa, od dwustu lat funkcjonującego w modelu transmisyjnym<sup>12</sup>. Zwraca uwagę na to, że szkoła – w przeciwieństwie do nieuchwytnych społecznych energii, zaciętrzewień, przekonań – jest instytucją, która przy odrobinie dobrej woli politycznej mogłaby ulec reformie uwzględniającej specyfikę współczesności, a jednak nadal w interesie rządzących jest reprodukcja w kolejnych pokoleniach posłuszeństwa, sztywnych granic, hierarchii i rywalizacji. Na barkach pedagogów nie może jednak spoczywać cały ciężar reparatorny, zaznacza Kędzia; nie ich zadaniem jest naprawianie nierówności produkowanych przez system, zapobieganie powstawaniu dysfunkcyjnych rodzin, przeciwdziałanie przemocy, w tym seksualnej, czy chorób dzieci, w tym depresji. I choć, owszem, w edukacji poprzez sztukę Kędzia widzi czynnik zmieniający świat, to ideały nie przesłaniają jej surowego obrazu sytuacji zawodowej, w której sama się znajduje. Wydaje mi się ważne, by ta myśl wybrzmiała, szczególnie dlatego, że pochodzi z samego wnętrza ludzi pracujących z poczuciem niezbędności ich działań, w odpowiedzialności, wypalających się zawodowo po latach pracy na niskopłatnych stanowiskach z mnóstwem nadgodzin.

Pod koniec autorka zadaje pytanie, „co pomaga?”. Z krytyki szkolnictwa wywodzi odpowiedź, że ważne jest tworzenie przestrzeni, które umożliwiają młodym ludziom aktywne tworzenie: zdarzeń, wypowiedzi, sensów. Radzi, by nie tylko w teatrze zachęcać nastolatki do eksploracji, pozwalać im popełniać błędy i samodzielnie wyciągać wnioski, bez uzależniania od nieomylności czyjejś wartości. Udzielać wsparcia, gdy jest potrzebne, lecz nie wyręczać.

Agata Kędzia pisze o „trudnej sztuce dorastania” tak klarownie i zachęcająco, że łatwo jest uwierzyć jej, że praktykowanie pedagogiki jest nie tylko obligatoryjne, ale i przystępne dla każdego – a korzyści z dobrze poprowadzonego procesu zdają się tego warte. Książka ta ma moc przekonywania do sensowności podejmowania czy wspierania pracy u podstaw; może stanowić doskonałą lekturę na początek zapoznawania się z polskim pejzażem praktyk pedagogicznych w teatrze jako kompendium wiedzy praktycznej i teoretycznej.

### Teatr bliskiego kontaktu

Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, Emilia Zimnica-Kuzioła, *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Trzecia publikacja, której na koniec poświęcę kilka słów, jest częścią serii monografii poświęconych grupom artystycznym. Pierwszy tom pt. *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* ukazał się w 2023 roku. Cykl wygląda obiecująco, jeśli chodzi o wydobywanie z cienia i wpisywanie do historii teatru zespołów działających alternatywnie, kontrkulturowo, w trzecim sektorze i poza głównymi ośrodkami, którym nie zawsze starcza zasobów na zadbanie o skuteczną widoczność w środowiskach naukowych, a które oddolnie tworzą miejskie i wiejskie tkanki życia kulturalnego, zrywając ze stereotypem wysokiej i niedostępnej sztuki teatralnej.

Choć *Teatr bliskiego kontaktu* to książka wieloautorstwa – w tym sensie, że Katarzyna Kalinowska i Katarzyna Kułakowska w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” pod kierownictwem dr Magdaleny Hasiuk stworzyły rozdział o Węgajtach, Ewelina Wejbert-Wąsiewicz opracowała studium Stowarzyszenia Choreia, a Emilia Zimnica-Kuzioła przeanalizowała historię Teatru Szwalnia – zadano sobie trud uspoźnienia kształtu poszczególnych narracji. Elementem wspólnym, oprócz wstępu, jest swego rodzaju metodologiczna „ściągą pojęciowa” – zestawione w formie tabeli najważniejsze źródła (pierwotne i wywołane), aparat teoretyczny i zakres materiału badawczego, który podlega opracowaniu w publikacji. Każdy z rozdziałów ma podobną konstrukcję i oscyluje wokół genezy oraz tematów wyznaczonych według listy elementów strukturalnych określonych przez Bronisława Malinowskiego: zasady naczelnej, personelu, normy, substratu materialnego, działalności i funkcji – z naturalnymi odstępstwami od schematu na rzecz przedstawienia idiosynkratycznych cech poszczególnych zespołów.

Ujednolicenie formy jest nie tylko wyrazem przemyslenia projektu, lecz podkreślać ma powiązania między działalnościami badanych teatrów, przede wszystkim fakt, że ufundowane zostały na krytyce społecznej. Szwalnię i Choreę, jako teatry łódzkie, łączy się tu za pomocą kategorii „doświadczenia miejsca” Richarda Stedmana. Ich działalność powiązana jest z atmosferą

miasta i jego dziedzictwem kulturowym. „Miejscem” w rozumieniu wpływu charakteru przestrzeni na konstytuowanie się tożsamości jednostek bez wątpienia są także Węgajty. Podkreśla się tu także, że Tomasz Rodowicza z Waławem Sobaszkiem łączy „postgrotowski” i „postgardzienicki” rodowód uprawianych praktyk oraz model myślenia o teatrze wykraczającym poza teatr. Inne powiązania, zwłaszcza te interpretacyjne, odkrywają się w miarę zgłębiania każdego z trzech studiów przypadku, głównie dzięki metaforom wspomagającym myślenie o wybranych zespołach jako o „teatrach bliskiego kontaktu”, wytwarzających swoiste „mgławice uczuciowe” (Michel Maffesoli) i „sfery rezonansu” (Hartmut Rosa).

Socjologiczne zaplecze metodologiczne sprawdza się jako narzędzie opisu i analizy grup artystycznych, zwłaszcza w sytuacji, gdy dla samych twórców w równej mierze istotny jest efekt estetyczny, jak i sam proces dochodzenia do niego, a prócz tego takie wartości kulturotwórcze działalności artystycznej, jak tworzenie zaangażowanych społeczności, widowni, uczestników, sieci współtwórców – nie ma sensu wyróżniać, któremu z omawianych teatrów udało się to najlepiej. Zajrzenie „za kulis” grup twórczych oznacza skoncentrowanie się na zagadnieniach ekologii i ekonomii ich działalności, strategii wchodzenia w relacje z ludźmi i instytucjami, wypracowania modeli ścisłych lub luźniejszych współprac oraz określania wpływu (rezonansu) przynależności do teatru na inne obszary życia jego członków i członkiń. Co więcej, autorki są zdania, że „badanie grup artystycznych przy





*Bieżeńcy*, reż. Marcin Brzozowski, Teatr Szwalnia w Łodzi, prem. 26 marca 2013. Fot. archiwum teatru

użyciu teorii krytycznych podkreśla sprawczy wymiar działalności artystycznej oraz jej realny wpływ na życie nie tylko dla członków i członkiń formacji, ale też jej otoczenia społecznego, materialnego i naturalnego<sup>13</sup>. Zgromadzony przez nie materiał nie zostaje zatem wykorzystany wyłącznie w celu systematyzacji informacji, ale służy podkreśleniu sprawczości i antysystemowości pozainstytucjonalnych grup teatralnych. Można zadać pytanie, dlaczego działalność offowych teatrów znalazła się w polu naukowych zainteresowań właśnie teraz i zaryzykować tezę, że wzmożona aktywność społeczeństwa w obronie praw człowieka w ostatnich latach przywróciła blask przykurzonym ideałom buntowniczej niezależności i oddolnej samoorganizacji.

To chyba dobry moment, by przywołać, co kryje się za tytułowym pojęciem „teatru bliskiego kontaktu”. Chodzi w nim o „szukanie autentycznej i szczerzej relacji z uczestnikami i uczestniczkami proponowanych przez teatr przedsięwzięć”<sup>14</sup>. Działania wszystkich trzech grup w większym lub mniejszym stopniu skierowane są do osób marginalizowanych ze względu na nienormalność, wiek czy chorobę albo ku poszukiwaniom, dążeniom do stworzenia artystycznego fermentu z udziałem i pomocą sąsiedzkich środowisk, np. studenckich. Niezależnie więc od formy realizacji tego „bliskiego kontaktu”, twórcy nastawiają się przede wszystkim na spotkanie i współpracę, odkrywające, by posłużyć się słowami Erdmute Sobaszek, „to, co poziome – między ludźmi i w strukturze pracy”<sup>15</sup>, wypracowujące nową jakość komunikacji. Innymi słowy: bliski kontakt sprzyja

budowaniu relacji, a silne relacje mają potencjał urządzania świata. Dlatego synonimicznie o Szwalni, Węgajtach i Chorei mówi się w książce jako o „teatrach zmiany”.

Autorki zastanawiają się także nad rezonansowym aspektem pracy we wspólnotach twórczych – rozlewaniem się wpływu „dotknięcia rezonansowego” na dalszą karierę artystyczną jednostek, ale też na sposób funkcjonowania w świecie i pielęgnowania wyniesionych ze wspólnej pracy wartości. Tu pojawia się także wątek ciemnej strony przynależności do grupy – konfliktów, niesymetrycznych relacji władzy, uczucia toksycznego przywiązania, podziału obowiązków i finansów, niechcianych lub przeoczonych hierarchii, wypalenia się. Zimnica-Kuzioła podjęła trud porozmawiania z byłymi i aktualnymi członkami zespołu Teatru Szwalnia, by zbadać, na jakim gruncie powstawały napięcia, które doprowadziły do odejścia z zespołu kilku osób i zerwania kontaktu z grupą, a także poskutkowały odmową wypowiedzenia się na temat swojej współpracy z tym miejscem. Były członkinie deklarują, że powodami odejścia były „koszty osobiste zaangażowania jednostki, takie jak rezygnacja z indywidualnego rozwoju i kariery poza Szwalnią, zaniedbywanie relacji rodzinnych na rzecz wspólnoty, uzależnienie od miejsca”<sup>16</sup>. Autorka tej części w przypisach wskazuje kilka momentów, które wpłynęły na kształt jej tekstu: „niekomfortową sytuację w trakcie wywiadu generowała także świadomość braku anonimowości byłych członkiń Teatru”<sup>17</sup>, „ta część wywiadu nie powiodła się w pełni. Na pytania o konflikty i napięcia w grupie najczęściej padały odpowiedzi lakoniczne, ogólne”<sup>18</sup>. Po

zakończeniu pracy nad rozdziałem autoryzowała go u siedmiorga respondentów i respondentek, co skomentowała następująco: „w niniejszym tekście dołożono starań, by wyważyć odmienne interpretacje, sprzeczne interesy i zdać relację z prowadzonych badań w sposób uczciwy i bezstronny”<sup>19</sup>. Jednocześnie Zimnica-Kuzioła normalizuje sytuację dyskomfortu, w której jako badaczka się znalazła, zaliczając ją w poczet ryzyka zawodowego. Píše, że „konflikty i napięcia stanowią stałe elementy dynamiki grupy [...]. W socjologicznych badaniach małych grup pytania o konflikty czasami pociągają za sobą nieprzyjemne konsekwencje”<sup>20</sup> oraz „ścieranie się w grupie osobowości twórczych jest czynnikiem budującym wspólnotę, a wzajemna krytyka osiągnięć artystycznych wpisuje się w sam model pracy w grupie”<sup>21</sup>. Bez wątplenia – innymi narzędziami rozwiązuje się jednak konflikt artystyczny, a innymi traktuje się wpływ napięć w grupie na pozateatralne życie jej członków i członkiń. Myślę, że Zimnica-Kuzioła jest w swoim tekście bardzo wyrozumiała dla zauważonych nadużyć i hierarchii, znajdując dla nich uzasadnienie w dążeniu do spełnienia ideałów kulturowanych przez kolektyw. To zresztą większy problem, który jedynie zasygnalizuję: czym dobrem się kierować w takich sytuacjach, rzetelnością badań czy status quo delikatnych relacji międzyludzkich? Jak opisywać te drugie z dystansu czasowo-osobistego, dzielącego badaczkę od problemu? Przy czym trzeba dodać, że przyglądanie się z bliska i zajęcie podmiotowej pozycji w układzie wpływów relacyjnych, wcale nie jest łatwiejszą strategią

opowiadania o dynamice grupy. Jak omawiać wtedy swoje doświadczenie, by nie zawłaszczyć niczyjej perspektywy, ale i nie cenzurować własnej? Tym bardziej warto docenić podjęcie tego tematu przez autorkę i sposób, w jaki go zaprezentowała – zostawiając ślady po trudnościach, z którymi musiała się zmierzyć.

Publikację zamyka *Epilog mały, taki może za jeden grosz* Kazimierza Kowalewicza z Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. W tekście podzielonym na kilka części, nazwanych „przybliżeniami”, autor rekonstruuje historię XX-wiecznych eksperymentalnych teatrów w Polsce, kładąc nacisk na ich sejsmograficzne umiejętności diagnozowania stanu świata i opracowywania tychże diagnoz w znaczące, błyskotliwe formy. W narracji towarzyszy mu jednak perspektywa „więcej” – więcej niż teatr, niż codzienna praktyka zespołu, niż wieloletnie trwanie w niedoborach i zmienności. O ile autorki studiów przypadku akcentują organizacyjne elementy działalności zespołów i przez ich pryzmat analizują przyświecające im twórcze wartości, o tyle Kowalewicz, na mocy profesorskiego autorytetu, romantyzuje jednak transcendentalne jakości ludzkiego współbycia – w teatrze, w polityce i w życiu – nie rozdzielając modusów tych przestrzeni. Przełamanie pragmatycznej, szczegółowej analizy podsumowaniem o swego rodzaju duchowym charakterze okazuje się dobrym sposobem na zbalansowanie charakteru książki i uchylecia drzwi temu, co mimo wszystko w teatrze nadal pozostaje nieuchwytnie, tajemnicze i przyciągające.

## Przypisy

- Magda Nabiałek, Anna Piniewska, *O dramatyczno-teatralną ramę lektury*, <https://teatr-pismo.pl/22597-o-dramatyczno-teatralna-rame-lektury/>, „Teatr” 2004, nr 4, dostęp: 3 listopada 2024.
- W dniach 26-27 września 2024 w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się zorganizowana przez Marcina Boguckiego międzynarodowa konferencja *Eurovision Song Contest and the Iron Curtain*: <https://ikp.uw.edu.pl/2024/09/10/conference-eurovision-song-contest-and-the-iron-curtain/>, dostęp: 11 listopada 2024.
- Marcin Bogucki, *Szaleństwo w operze, Dzieje motywu w epoce nowoczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2024, s. 40.
- Tamże, s. 240.
- „Teatr młodzieżowy z kolej jest trudny do zdefiniowania, wiele badanych osób przyznawało wprost, że trudno im znaleźć klucz do komunikacji z nastolatkami. Do tego dochodzi problem tekstów, które – choć wybitne literacko – nie nadają się na deski teatrów” – Anna Buchner, Katarzyna Fereniec-Błońska, Maria Wierzbicka-Tarkowska, *Teatr dla dzieci i młodzieży. Zmiana paradygmatu?*, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2022, s. 19, <https://nowesztuki.pl/wp-content/uploads/2022/09/Raport-Teatr-dla-dzieci-i-mlodziezy-logo.pdf>, dostęp: 12 listopada 2024.
- Agata Kędzia, *Trudna sztuka dorastania. Wydarzenia performatywne dla nastoletniej publiczności*, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2024, s. 38.
- Tamże, s. 16.
- Tamże, s. 39.
- Ewa Domańska, *Humanistyka afirmatywna. Władza i płęć po Butler i Foucaultie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.
- Jesper Juul, Helle Jensen, *Kompetencje relacyjne w edukacji. Od posłuszeństwa do odpowiedzialności*, przeł. Anna Boniszewska, Podkowa Leśna 2023, s. 9.
- Agata Kędzia, dz. cyt., s. 13.
- Tamże, s. 114.
- Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, Emilia Zimnica-Kuzioła, *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 66.
- Tamże, s.16.
- Tamże, s. 19.
- Tamże, s.158.
- Tamże, s. 156.
- Tamże, s. 160.
- Tamże, s. 181.
- Tamże, s. 159.
- Tamże, s. 161.

MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK

## *Kret/Mara* Katarzyny Szaulińskiej: opowieść o końcu świata

Laudacja wygłoszona 16 listopada 2024 w Teatrze Miejskim w Gliwicach podczas uroczystości finałowej III edycji Konkursu o Nagrodę Dramaturgiczną im. Tadeusza Różewicza. Decyzją Kapituły Nagrody (Małgorzata Sikorska-Miszczuk – przewodnicząca, Zyta Rudzka, Benjamin Bukowski, Roman Pawłowski i Paweł Szkotak) Nagrodę Główną i 50 000 zł otrzymała Katarzyna Szaulińska za dramat *Kret/Mara*. Spośród 112 nadesłanych utworów do finału zakwalifikowały się ponadto *Błoto* Łukasza Pawłowskiego i *Norman Freeman* Agnieszki Jelonek.

Nagroda Dramaturgiczna im. Tadeusza Różewicza została ustanowiona przez prezydenta Gliwic w 2021 roku, w setną rocznicę urodzin poety. W zamyśle inicjatorów (dyrektora gliwickiego teatru Grzegorza Krawczyka, Joanny Oparek oraz Juliusza Pielichowskiego) konkurs i nagroda mają na celu wsparcie twórców piszących dla teatru oraz promocję najbardziej wartościowych zjawisk zachodzących we współczesnym dramaturgicznym polskim. Laureatami poprzednich edycji byli: Małgorzata Maciejewska (*Feblik* – zrealizowany już przez teatr gliwicki w wersji audiowizualnej oraz przez Teatr Narodowy) i Łukasz Barys (*Szwaczka*).

Szczegółowe informacje oraz Kartoteka Sztuk (utwory finalistów i półfinalistów kolejnych edycji) dostępne są na stronie <https://nagrodarozewicza.pl>. Zainicjowano również serię wydawniczą Kartoteka Dramaturgiczna (2 tomy).

Nagrodziliśmy opowieść o miłości, niemiłości i wciskaniu czerwonego guzika.

Nagrodziliśmy sztukę, z jaką Autorka o tym opowiada.

Nagrodziliśmy jej postapokaliptyczną wyobraźnię.

Główna bohaterka dramatu, Mara, nie objawia nam się w spektakularnej sytuacji.

Poznajemy ją, gdy zmywa naczynia. Ogląda też nagranie, w którym Alos, jej była partnerka, prosi, by odwiedziła ją w Zonie.

Ta sytuacja nie zapowiada końca świata.

Nie zapowiada katastrofy, zniszczeń, śmierci i destrukcji. Sytuacja jest zwyczajna.

Mara zmywa naczynia, jej palce dotykają powierzchni talerzy.

Kto by pomyślał, że tymi samymi palcami Mara naciśnęła czerwony guzik? Tak, ten słynny czerwony guzik, który niszczy świat?! Wprawdzie (tym razem) nie cały świat, tylko mały jego fragment – pocisk zamienił w pył kawałek ulicy i kamienicę z lokatorami... W Zonie, która powstała po katastrofie, pojawiła się wówczas głęboka Jama, żarłoczna i radioaktywna, rozświetlona muzyką z liczników Geigera.



KATARZYNA SZAULIŃSKA – poetka, prozaiczka, psychiatra i psychoterapeutka. W 2022 roku opublikowała nominowany do

Nagrody Literackiej Nike zbiór opowiadań *Czarna ręka zsiadłe mleko*. Napisała także książki poetyckie *Druga osoba* (Biuro Literackie, 2020) i *Kryptodom* (Biuro Literackie, 2023), scenariusz komiksu

o depresji *Czarne fale* oraz monodram *Córcia* wystawionego w Teatrze WARSawy. W 2021 ukazał się w USA wybór jej wierszy w przekładzie na angielski (*Faith in Strangers*, tłum. Mark Tardi,

Toad Press/Veliz Press). Fot. Michał Buksa





Gliwice, 16 listopada 2024. Od lewej: Małgorzata Sikorska-Miszczuk wygłaszająca laudację, Katarzyna Kuczyńska-Budka (prezydent Gliwic), Grzegorz Krawczyk, Katarzyna Szaulińska, Łukasz Pawłowski, Agnieszka Jelonek. Fot. Łukasz Buksa

Jak to się stało?

Jak doszło do naciśnięcia guzika?

I czy nie jesteśmy przyzwyczajeni do narracji, w których czerwone guziki naciskają wyłącznie mężczyźni?

Znamy ich dobrze: to szaleni dyktatorzy albo psychopatyczni przywódcy imperiów zła lub fanatyczni terroryści, ewentualnie szantażyści wielkiego formatu.

Czerwonych guzików nie wciskają młode, sympatyczne, wykształcone żony i matki, piękne, świadome kobiety, zajmujące odpowiedzialne stanowiska zawodowe, segregujące odpady i zatroskane o Ziemię.

Jednak Autorka opowiada o t a k i e j właśnie bohaterce i o potencjale zniszczenia, który w niej tkwi.

*Kret/Mara* to historia o współczesnej kobiecie, a nie psychopatycznych mężczyznach bez wglądów w siebie, agresywnych i brutalnych, nieempatycznych i okrutnych, opętanych żądzą władzy i skupionych na własnym ego.

Do tej pory to oni byli jedynym dysponentami czerwonych guzików, wrogiem rozpoznanym i zdiagnozowanym – i, pani Katarzyno, droga Autorko, po co było to psuć? (żart)

Przecież jest ratunek dla świata, który boi się końca świata. Oddajmy czerwone guziki kobietom.

W nich nadzieja.

One nigdy, przenigdy ich nie wcisną.

Bo są kobietami.

Są lepszymi ludźmi.

Ale nie w tym dramacie.

Bohaterka *Kreta/Mary* nie bierze odpowiedzialności za własne postęпки, wybory, za swoje życie, tylko mści się i wciska czerwony guzik.

Potem żyje (spokojnie?) ze świadomością zbrodni,

oczyszczona z zarzutów, niepoddana karze, uniewinniona dzięki protekcji męża.

Aż pewnego dnia wyrusza w podróż do skażonej Zony i rozćwierkanej Jamy, do miejsca wybuchu i zniszczenia, by odwiedzić umierającą – wskutek jej decyzji – kochankę. Ta podróż stanie się dla Mary podróżą do piekła.

Ale ta podróż wypali wszystko, co w bohaterce niegodne, tchórzliwe i zakłamate, małe, mroczne i egoistyczne.

*Kret/Mara* jest opowieścią o podróży, mroczną diagnozą człowieczeństwa, ciemną i pełną rozpacz.

Jest jednak i czymś więcej.

Jest opowieścią o odkupieniu.

Opowieścią o tym, że możemy skonfrontować się z własnym okrucieństwem, egoizmem i małością, aby prosić skrzywdzonych o wybaczenie.

Podjąć decyzję, że pokute jest najwłaściwszą drogą.

Bardzo to w duchu Dostojewskiego, w duchu *Zbrodni i kary* – tak jakbyśmy wracali do źródeł literatury, szukając w niej pocieszenia i rady.

Uznanie winy, prośba o wybaczenie, potrzeba pokuty kończy i zamyka erę mroku w bohaterce, rozświetla serce Mary. Gdy tak się dzieje, gdy my – jako ludzie, jednostki i narody – podążamy taką drogą, możemy zacząć od nowa budować życie, zmieniać świat, zatrzymać jego destrukcję.

...Zastanawiam się też, że skoro pisarze tak uparcie wysyłają swoich bohaterów w podróż do piekła, po odkupieniu win i skruczę, może jednak koniec świata tak szybko nie nastąpi?

A jeśli jednak nastąpi, to pisarzom będzie łatwiej, bo powiedzą: „my jako grupa zawodowa daliśmy z siebie wszystko, zrobiliśmy swoje i z czystym sumieniem witamy koniec świata” :)

MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK – dramatopisarka i dramaturżka, scenarzystka, autorka słuchowisk i sztuk dla dzieci.



MAGDALENA RASZEWSKA

### **Jan Paweł Gawlik i dekada Starego Teatru**

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Warszawa 2024

Osoba Jana Pawła Gawlika, legendarnego dyrektora Starego Teatru w Krakowie łączącego przez pewien czas tę funkcję z kierowaniem Teatrem TVP w Warszawie, mimo upływu lat budzi nie tylko zainteresowanie, ale i emocje badaczy naszej społeczno-teatralnej historii. „Pogmatwany” życiorys, ale przede wszystkim oszałamiająca kariera w peerelowskiej Polsce nie zostały dotąd w pełni opisane. Autorka odkrywa nieznanne fakty z jego biografii. Ujawnia także polityczne konteksty objęcia przez Gawlika dyktacji Starego Teatru w pełnym wydarzeń politycznych roku 1970. Pokazuje wewnętrzną sytuację w Starym, przytaczając między innymi dokumenty z archiwów SB. Na podstawie zachowanej korespondencji naświetla relacje Gawlika z Kazimierzem Dejmkiem, bohaterem jej poprzedniej książki (Dejmek). Odsłania również kulisy odejścia Gawlika z dyktacji w roku 1981.

- Książkę w wersji papierowej można [kupić w księgarni Prospero](#).



### **Wojtyła–Grotowski & Religijny horyzont nowoczesnego teatru i dramatu w Polsce i na świecie**

pod redakcją ARTURA GRABOWSKIEGO

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Warszawa 2023

### **Wojtyła–Grotowski & The religious horizon of modern theater and drama in Poland and around the world**

edited by ARTUR GRABOWSKI

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Warszawa 2023

Teksty z konferencji „Wojtyła–Grotowski & Religijny horyzont nowoczesnego teatru i dramatu w Polsce i na świecie”, która odbyła się w 2021 roku w Instytucie Teatralnym. Uczestniczyło w niej ponad czterdziestu badaczy z dziesięciu krajów.

- Książkę w formatach epub i mobi można pobrać bezpłatnie w księgarni Prospero w wersji [polskiej](#) i [angielskiej](#).



### **Zabawa w teatr / Playing with theatre**

red. DOROTA BUCHWALD, EWA DĄBEK-DERDA, JERZY JUK KOWARSKI

tłum. BARBARA KOŁODZIEJCZYK, MARIA KOSTROWICKA, KRYSZYNA MAZUR, AGATA ZAWRZYKRAJ

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Warszawa 2012

Album w języku polskim i angielskim poświęcony pracy artystycznej jednego z najwybitniejszych polskich scenografów – [Jerzego Juka Kowarskiego](#) – jest niekonwencjonalną opowieścią o czterdziestu latach twórczości, która zaowocowała ponad osiemdziesięcioma inscenizacjami, przygotowanymi we współpracy z najwybitniejszymi reżyserami – głównie z Jerzym Jarockim.

- Książkę w wersji papierowej można [kupić w księgarni Prospero](#).

## Nasza okładka

Josephine Baker – grafika z okładki programu występów w Krakowie 14 i 15 maja 1938 w Teatrze Bagatela. Podczas polskiego tournée artystka gościła ponadto w Warszawie i Katowicach.



© 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](mailto:monitor@encyklopediateatru.pl)



ENCYKLOPEDIA  
TEATRU  
POLSKIEGO