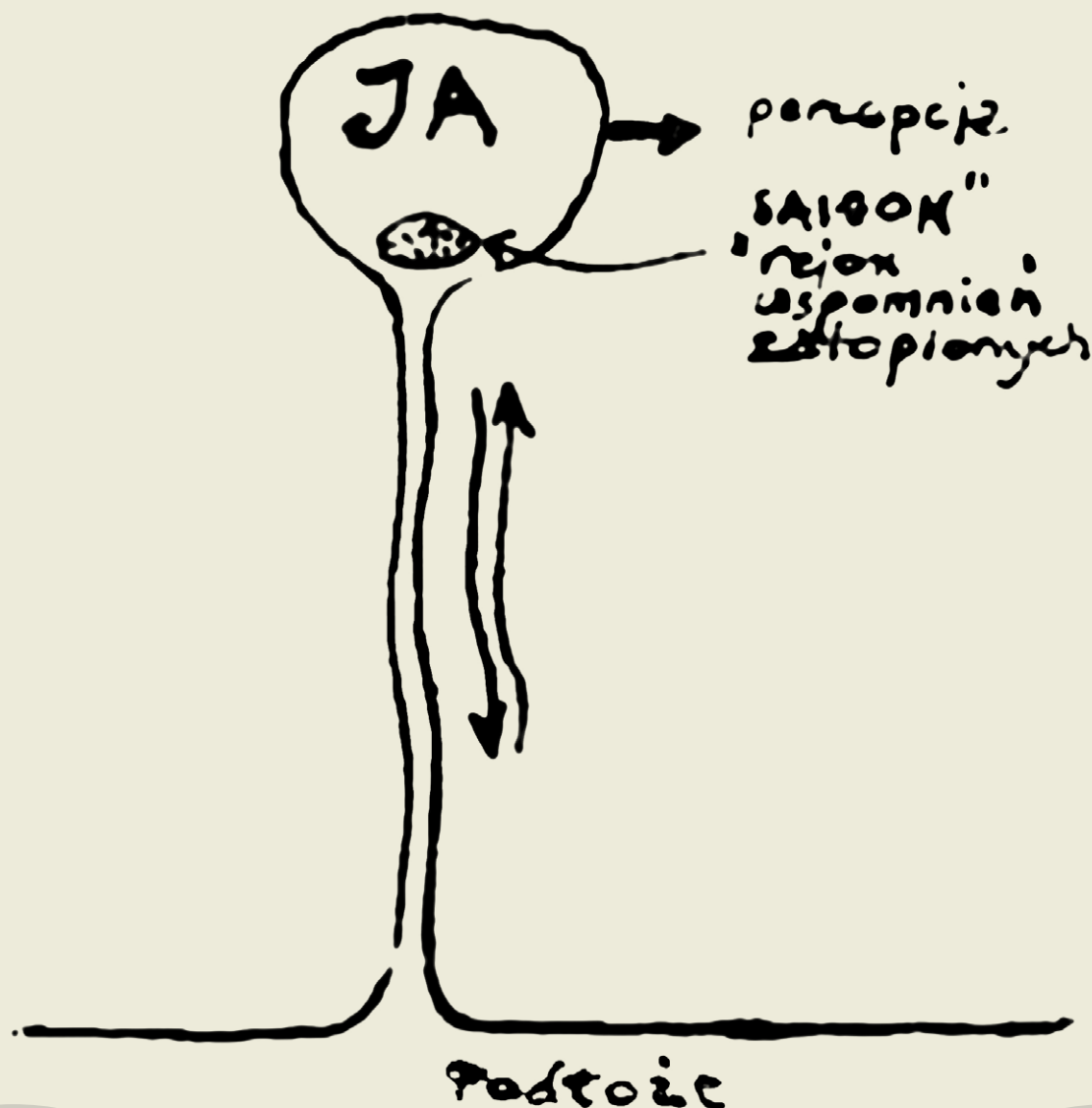


MONITOR

ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO



ISSN 2956-431X

[7/8]
2025/2026

MONITOR ETP

ukazuje się dwa razy do roku

ROK 4/5 • NR 7/8 • CZERWIEC 2026 • ISSN 2956-431X

(Nie)moc teatru	3
WARSZTATOWE	
EUCJA IWANCZEWSKA Teatr niezatapialny. Możliwy?	5
WIKTOR UHLIG Teatr na mapie	9
ZENON FAJFER Gdy świat wyszedł z formy	15
Zjazd PTBT	
MARZENNA WIŚNIEWSKA, ARTUR DUDA Sprawozdanie z VI Zjazdu PTBP	18
NOWE W ETP	
Teatry i zespoły	
JACEK SIERADZKI Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem	22
Hasła	
KATARZYNA WALIGÓRA Koordynacja scen intymnych w teatrze/filmie	26
Biogramy	
BARBARA OSTERLOFF Maciej Prus	30
Opisy przedstawień	
ZENON BUTKIEWICZ <i>Balladyna</i> '84. Toruńska inscenizacja Krystyny Meissner	39
PAWEŁ SZTARBOWSKI Stanisław Ignacy Witkiewicz <i>Pragmatyści</i> , prem. 25 października 1981, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra	61
Portrety dramatów	
HALINA WASZKIEL Literacko-teatralne portrety zapomnianych dramatów. <i>Kawiarnia i Emma, czyli Dwie siostry</i> Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego	69
DOBROCHNA RATAJCZAKOWA „Honoratka”	76
Teatr emigracji – nowe pokolenie	
JOANNA KOSMAŁSKA The DraMakers – polski teatr w Limerick	83

Polskie historie na brytyjskiej scenie z NICOLĄ WERENOWSKĄ rozmawia JOANNA KOSMAŁSKA	87
Théâtre Elizabeth Czerczuk w Paryżu z ELŻBIETĄ CZERCZUK rozmawia NATALIE MORENO-KAMIŃSKA	93
Komedianci APGEF i Teatr Polski w Paryżu z MAJĄ SARACZYŃSKĄ rozmawia NATALIE MORENO-KAMIŃSKA	104

ODKRYTE

PETER LACHMANN Cierpienie – snem. W związku ze śmiercią polskiego dramatopisarza i reżysera Helmuta Kajzara (1941–1982)	112
KATARZYNA WINIARSKA-ŚCISŁOWICZ Zofia Jarembowa. Teatr w służbie metafory	119
AGNIESZKA CZERNIAK „Nowe” dramaty Mirona Białoszewskiego	134
MAGDALENA RASZEWSKA Timoszewicz i emigranci	140
Kalendarze Jerzego Timoszewicza odc. 6	146
PAWEŁ SZTARBOWSKI Krystian Lupa w STS „Cytryna” w Łodzi	160

W PISANIU

ZENON FAJFER Złoty śnieg (fragmenty)	167
DARIUSZ KOSIŃSKI Wielka reforma teatru	179
ANNA WOŁYŃCZYK Scenariusz i reżyseria – Barbara Borys-Damięcka	182
HALINA WASZKIEL Świat animantów	195
MAREK WASZKIEL Od lalki i aktora do partnerstwa aktora i animanta	205

POŻEGNANIA

JAN KUBIK Mój Brat (o Macieju Prusie)	215
DARIUSZ KOSIŃSKI Horbat (o Piotrze Horbatowskim)	218

W CZYTANIU

AGATA SKRZYPEK Podchodząc blisko	221
-------------------------------------	-----

polishstage.pl

a new magazine on theatre
and performing arts in Poland

nowe anglojęzyczne pismo o teatrze
i sztukach performatywnych w Polsce



W czerwcu 2026 roku Instytut Teatralny
rozpoczął publikację elektronicznego pisma polishstage.pl
przeznaczonego dla międzynarodowej społeczności teatralnej.
Treści będą ukazywać się w numerach tematycznych trzy razy w roku.

Od redakcji (Nie)moc teatru

Ten podwójny numer „Monitora” zaczyna się od trzęsienia ziemi i słów, które brzmią jak prowokacja. „Współczesny teatr przestał mnie interesować, niczego nie przedstawia mi w głowie, nie inspiruje, nie zadziwia, nie rozmawia ze mną” – pisze Łucja Iwanczewska, a jej słowa brzmią jak wypowiedziane przez zaciśnięte gardło. I zaciśnięty, zamknięty jest też według niej teatr, który „zatrzasnął się w praktykach reprodukcji tego samego”.

Choć słowa to mocne i rzucone prosto w twarz, to ta diagnoza wcale nie wydaje się zaskakująca. Nie spada jak grom z jasnego nieba. Niejedna z tych wcale nie tak licznych osób, które do teatru wciąż w miarę regularnie chodzą, nie raz pomyślała podobnie, wychodząc z kolejnego rozczarującego przedstawienia, które nie przyniosło żadnej nowej wiedzy, żadnego choćby lekko odświeżającego doświadczenia. Powody tego stanu opisuje się na różne sposoby (niestety bardzo często wynikające z uprzedzeń światopoglądowych albo po prostu – z punktu siedzenia), ale co do niego samego panuje zaskakująco trwała zgoda.

Paradoksalnie, to rozczarowanie i poczucie zawodu potwierdza trwałość przekonania, że teatr powinien mieć jakieś szczególne znaczenie społeczne, że powinien mieć moc odnawiania naszego spojrzenia na świat, a nawet – że powinien być miejscem i laboratorium wymyślenia światów nieznanymi już nie tylko ludzkimi i międzyludzkimi. Przecież nie oczekuje się tego tak bardzo od innych sztuk. Nawet literaturze nikt nie zarzuca, że nie przedstawia w głowie: by zostać uznanym pisarzem wystarczy sprawnie opowiadać wciągające historie... Wyjątkiem może są poeci, ale oni zawsze byli postrzegani jako nie z tego świata.

Przekonanie, że teatr współczesny zawodzi, że nie inspiruje, nie otwiera nowych perspektyw, rymuje się z poczuciem wyciszenia, uspokojenia, a może nawet ujednostajnienia fali krytycznej, która podniosła się na polskich scenach pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na której długo udawało im się surfować. Ale nawet największe fale muszą kiedyś opaść. A gdy to się dzieje, pojawia się chwila stagnacji, a nawet faza dołowania. Być może taki właśnie moment przeżywamy w Polsce. To byłoby pocieszające, bo momenty opadnięcia fal też nie trwają długo – za chwilę powinna się podnieść następna...

Niezależnie od tego, czy i jak szybko nadejdzie, ta chwila wyciszenia jest dobrym momentem, by spojrzeć w przeszłość – tę bliższą i tę dalszą – i zastanowić się, co w niej się zrealizowało, a co nie i właśnie dlatego może nadal stanowić pewną wartość uruchomienia potencjalność. Przeszłość, w tym zwłaszcza przeszłość teatru, jest coraz słabiej znana w swoim bogactwie i różnorodności. Historię nagminnie wykorzystuje się jako argument na rzecz utrzymania tego samego – pod hasłami tradycji i dziedzictwa pracują wytrwale siły konserwatywne z zasady zwrócone przeciwko nieznanemu przyszłości, niechętnie zmianie. Wobec nieustannych, a częściej nieudanych i niemądrych niż rzeczywiście fortunnych, reform – ten odruch konserwatywny, a nawet restauracyjny, wcale nie tak trudno zrozumieć. Ale jednocześnie nie sposób pogodzić się z uproszczeniami przeszłości, które tak często wykorzystuje dla zdobycia doraźnego uznania i krótkotrwałej władzy.

Z tego powodu kontynuujemy w „Monitorze ETP” i w całej Encyklopedii Teatru Polskiego działania na rzecz ukazywania bogactwa i złożoności historii. Publikujemy źródła dotyczące dawnej codzienności, takie jak dzienniczki Jerzego Timoszewicza, opowiadamy bogate i skomplikowane dzieje niekoniecznie dziś dobrze pamiętanych przedstawień (w tym numery toruńskiej *Balladyny* i jeleniogórskich *Nadobniś i koczokodanów*), a nawet – dzięki Halinie Waszkiel – sięgamy po zupełnie zapomniane, a kiedyś ważne i popularne teksty dla teatru.

ŁUCJA IWANCZEWSKA

Teatr niezatapialny. Możliwy?

O praktykach spekulatywnych.

Proponujemy także odmienne spojrzenia na biografie ważnych osób twórczych (na przykład Zofii Jaremowej czy Macieja Prusa), zespołów (Teatr Witkacego) a nawet całych zjawisk i procesów („Wielka Reforma Teatru”). Wszystko to czynimy nie tylko ze względu na zobowiązania wobec tych, którzy odeszli (a jest już wśród nich także wielu przyjaciół – dwóch żegnamy w tym numerze), ale też w przekonaniu, że staranie, by przeszłe nie stało się zapomnianym, to działanie na rzecz przyszłości, której pragnień i potrzeb przecież nie znamy. Któż może zaręczyć, że pozornie anachroniczne sztuki Tomasza Seweryna Jasińskiego nie okażą się kiedyś dla kogoś ważną inspiracją – taką, jaką tradycja ludowej farsy okazała się dla Alfreda Jarry’ego, a przez niego także dla Zenona Fajfera w jakże aktualnym dramacie, którego fragment również publikujemy w tym numerze.

I tak między przeszłością a przyszłością, między zwątpieniem a nadzieją otwieramy nasz kalejdoskop, potrząsając wielobarwnymi klockami w nadziei, że utworzą zaskakujący wzór, który jeśli nie zachwyci, to przynajmniej zafrapuje Czytelniczki i Czytelników.



Żyjemy złym życiem, pełnym lęku, obaw, bez kotwic bezpieczeństwa, stabilnej pozycji – z ryzykiem, bólem, uwewnętrzną prekarnością. Codziennie śnimy sen udomowionej bezdomności, praktykujemy nowe uczestnictwo w świecie w relacjach do zjawisk i zmian zachodzących wokół nas: konsumpcji, degradacji środowiska, migracji, protezowania technologicznego. Bardzo wiele współczesnych filozofek i filozofów namawia nas do szukania wyjścia poza kryzys wyobraźni związany z katastrofą ekologiczną, globalnym kapitalizmem, ramami wojen – a zatem poza negatywność naszych spojrzeń, wiedzę, które produkujemy, sposobów poznawania, stabilizowania negatywnymi metaforami znaczeń świata, w którym żyjemy. Kierując się rozpoznaniem, że potrzebujemy afirmatywnego potencjału teorii badawczych, praktyk artystycznych, aktywizmów społeczno-politycznych – potrzebujemy afirmować, bardziej niż nam się wydaje – potrzebujemy się wzmacniać, wspierać, adaptować do zmieniającego świata, mamy prawo do ocalenia. To, co proponują nam myślicielki i praktyczki teorii kulturowych (naturo-kulturowych), wiąże się z przekroczeniem takich mechanizmów kulturowych, jak żaloba, melancholia, strach, zranienie, trauma, konflikt, przerażenie zmieniającym się światem. Teorie konfliktów kulturowo-politycznych powinniśmy zastępować teoriami współlbycia, współzamieszkiwania, a traumy naszych żyć i wszechogarniających obrazów kulturowych zalepiać, wypełniać empatią i choreografiami odnowy. Żyjemy w strachu, oczekiwaniu na groźne wydarzenia – teorie społeczne i polityczne długo akcentowały kruchość, niestałość, śmiertelność, przemoc, ból, wykluczenia, zniszczenia, ludobójstwa, niesprawiedliwości klasowe, rasowe, genderowe, etniczne. Oczywiście musimy z tym pozostać – moc krytycznego myślenia nie może nas opuścić – ale może zrobić krok dalej albo obok, a może ponad. Możemy uwyrażniać niedostrzegalne dotąd potencjalności – te pochodzące z przeszłości, z historii, jak i te najbardziej aktualne, zmieniać to, co zastane i ustalone, wytwarzać alternatywne scenariusze życia. Zawsze bardzo obawiam się generalizowania, staram się nie wydawać osądów, wystrzegam się diagnozowania – przede wszystkim dlatego, że jestem świadoma zmienności,

efemeryczności zjawisk, które mnie otaczają. Ale pozwolę sobie na osąd, który wykuwa się we mnie od lat, nieco uwiera, wylewa się i wpływa na moje praktyki odbiorcze i uczestniczenie w kulturze. Współczesny teatr przestał mnie interesować, niczego nie przedstawia mi w głowie, nie inspiruje, nie zadziwia, nie rozmawia ze mną. Zaznaczając swoje usytuowanie – teatrolożki i widzki, która przestała chodzić do teatru i z nim współmyśleć, mam w sobie przekonanie, że teatr zatrzasnął się w praktykach reprodukcji tego samego – tematy, literatura, gesty krytyczne reprodukcją wciąż to samo – urządzenie samego medium, polityki odbiorcze i ich wpływ na oddziaływanie społeczne teatru. Garść przeciwhistorycznych odczytań kanonu, trochę problemów widmowej klasy średniej, międzyludzkie relacyjności, które zawsze podszyte są traumami i uwikłaniami w przemocowe normatywności. Powiedziałabym, że nie tyle coś się wyczerpało w potencjale oddziaływania teatru, a raczej zacięło, jak może zaciąć się przepływ, proces wzrostu, artykulacja słów i komunikacja. Myślę o teatrze, który się zaciął szczególnie w kontekście współczesnego świata, jego problemów, mechanizmów nim rządzących. To trochę tak, jakby teatr pozostał z jakąś nieadekwatną opowieścią, już niepasującą, która już nie może zdążyć, wbiega na scenę, ale rozmija się z rzeczywistością. I chyba też nie wie, dla kogo i po co ta opowieść. Dlatego szukam opowieści gdzie indziej. W innych przestrzeniach i praktykach. Szukając sojuszy odbiorczych tam, gdzie praca wyobraźni podpowiada nowe, inne opowieści. Próbę opowiedzenia współczesnego świata odnalazłam w pracy laboratoryjnej osób autorskich, które miały za zadanie napisać dramaty o świecie, który już jest i ciągle się staje, wychylając ku przyszłości. Wydane przez Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2025) antologie dramatów *Światy możliwe* i *Rok 2081. Teksty dla teatru przyszłości*, stanowią performatywne zapisy spekulatywnych, światotwórczych projektów.

Spekulacja jako praktyka wytwarzania innych, alternatywnych wobec dominujących opowieści najczęściej dotyczy przyszłości – obszaru tego, czego jeszcze nie wiemy, co nieprzewidywalne, co może się wydarzyć, ale zawsze pozostaje w aktualnych uwarunkowaniach świata wraz z jego historią i doświadczeniami przeszłości – nie

NARODOWY
STARY TEATR

ŚWIATY MOŻLIWE

NARODOWY
STARY TEATR

ROK 2081

TEKSTY DLA TEATRU PRZYSZŁOŚCI

jest zatem utopią ani dystopią – nie jest zmyśleniem, fantazją, projekcją. Belgijska filozofka Isabelle Stengers nazywa spekulacje skokiem (myśli, wyobraźni, działania), ale w tym skoku zachowujemy kontakt z podłożem. Skaczemy, nie odrywając się całkowicie od ziemi – jest to rodzaj wzniesienia się ponad ograniczenia wyobraźni, uwewnętrznione skrypty zachowań, matryce norm, przyzwyczajęń poznawczych, wzniesienie się ponad w skoku, ale nie przebywanie w fantazmatycznej rzeczywistości.

Dzięki praktykom spekulatywnym ćwiczymy różne strategie przetrwania w świecie, z otwartością na złożoność jego relacji. Praktyki spekulatywne najczęściej nazywamy performatywnymi – ponieważ mają sprawczość transformującą, przekształcając wyobraźnię polityczną, społeczną, ekonomiczną, inicjują istnienie nowych, alternatywnych światów, wychylają się ku możliwym przyszłościom. Pozwalają wyobrazić sobie sojusze i relacje ludzi i nie-ludzi poza antropocentrycznym modelem wytworzonym w zachodniej ontologii i epistemologii. Pozwalają też przekroczyć myślenie o człowieku jako o normie białej, kolonialnej, heteronormatywnej, kapitalistycznej, patriarchalnej. Wyprowadzają nas poza ekoszkowe narracje i sposoby obrazowania: czterej jeźdźcy, spalona ziemia, w popiół się obrócimy. Spekulacja wychodzi poza ekoszk, ponieważ performatywnie kształtuje zakres tego, co możliwe do pomyślenia, wprawia w ruch niespodzianki, paradoksy, fragmenty historii jako rezerwuary ludzkich możliwości i potencjalności (myślenia zasadą *future past* – przeszłej przyszłości – to taka wizja

przyszłości, która nigdy się nie spełniła, ale stanowi komponent naszej terażniejszości, który czerpie z przeszłości), otwiera na przypadek, na dostrzeżenie tego, co płynie poza głównym nurtem, poza kanonem, poza tym, co skonstruowane jako korpus wiedzy, zestaw konkretnych narzędzi i metodologii.

Katastrofa ekologiczna przekracza możliwości naszej percepcji, wymieranie gatunków, globalne ocieplenie, skale przestrzenne, czasowe katastrofy nie są możliwe do objęcia racjonalną konceptualizacją, dzielimy katastrofę, współwymieramy – dlatego spekulacje pozwalają nam lokalnie, fragmentarycznie, punktowo zbierać wiedzę i tworzyć alternatywne scenariusze życia.

Osoby autorskie uczestniczące w warsztatach i rezydencjach dramaturgicznych w Starym Teatrze wytworzyły w tekstach dramatycznych zawartych w „antologiach przyszłości i potencjalności” ruchome obrazy naszych aktualnych kruchych kondycji tożsamościowych i bytowych. Praktykowały ćwiczenia wyobraźni, które pozwoliły im ją przekraczać, wychylając się ku potencjalnościom naszego współistnienia ze światem, odsłaniając warstwy naszych możliwości i ograniczeń. W jakimś sensie te ćwiczenia wyobraźni to laboratoryjne eksperymenty myślowe i wyobraźniowe – zakotwiczone w naszym „tu i teraz”, w podłożu, a wychylone ku „światom możliwym”.

Opowieści o drganiu naszych istnień wobec zagrożeń świata budowane są wobec pytań, czym mógłby być świat wspólny, jaka jest i będzie jego nowa mapa? Być

może zdominowana opuszczeniem – ziemi jako miejsca niemożliwego do życia, człowieczeństwa jako formy niewystarczającej do zawiązania relacji z tym, co nadchodzi. Albo zanikaniem – ludzkich uczuć, emocji, afektów, doświadczeń, gdzie neurokolonizacja naszych podmiotowości transformuje ciała i umysły w potworność, która niczego już nie obiecuje. Może będziemy umierali bez pożegnania i zniknie ludzki wymiar wspólnoty.

- Wydry morskie trzymają się za łapki, gdy śpią w wodzie, nie chcą się rozdzielić.
- Co to za zwierzęta?
- Wyginęły, zanim się urodziłaś.

Dramaty pochodzące z antologii *Rok 2081. Teksty dla teatru przyszłości* w wielu miejscach dotykają przeobrażeń tożsamościowych determinowanych transformacjami zmieniającego się świata. Wraz z lekturą dramatów, wnikamy w tożsamości bohaterów w procesie przemian, pokawałkowania, rozbicia, nieoczekiwane czy przygodnego włączenia w strumień życia i istnienia w niepoznawalnej rzeczywistości. Nic już nie gwarantuje warunków człowieczeństwa – jakieś okrucy, przebłyki, stężenia, wyładowania odnawiają pamięć (wraz z jej pęknięciami i traumami) po nieistniejącym już świecie, w którym wymarłe wydry zabrały ze sobą ludzką czułość. A wojny – ta II wojna, czy wojny światów, rozmywają się w niemożliwej do rekonstrukcji i scalenia opowieści zerwań. Żywe ciała, żywi ludzie przeprawiają się przez nieznaną dotąd miejsca, skale czasu, materialności świata. Jak króliki doświadczalne wynajdują alternatywne formy ucieleśnienia, wcielając technologie, syntetyczne hormony, nie-ludzkich aktorów – a wszystko to sprawuje technobio-władzę nad słabością zdumionych ciał i dusz.

Jestem Pleśnią
Która porasta nawet ocean
Która porasta czas
Jestem Pleśnią, która porasta
Przeszłość I przyszłość
Nawet dzieci
Pokrywam wszystko
Już się nie zatrzymam

Bohaterowie antologii dramatów o praktykowaniu przyszłości wydają się oblepieni, obrośnięci nieznaną materią, która anihiluje ich ludzką przeszłość – porośnięta pleśnią ludzkość – trochę rozkładająca się, trochę zaś zakryta, niewidoczna, zanikająca. Porośnięty pleśnią świat, jaki znaliśmy – tak, ten pełen konsumpcji, wiecznej orgii terażniejszości (echa postmodernizmu kulturowego nie słabną przecież), nadprodukcji, nierówności, wyzysku, ale też technologicznej opresji, afektywnej pracy emocjonalnej związanej z naszym usieciowieniem i kapitalizowaniem naszej uwagi. Pleśń, porastając na naszych skryptach zachowań, scenariuszach bycia, kulturowych nawykach zachodniego świata, przepoczwarza

je, hybrydyzuje, tworząc inne – mniej ludzkie, trudne do identyfikacji, przerażające, niepojęte, niemożliwe do rozpoznania za pomocą języka, którym dysponujemy. Bohaterowie muszą zrozumieć, może bardziej odczuć, że innego świata niż ten zmieniony już nie będzie. Mogą się tylko adaptować, ćwiczyć w umiejętnościach przetrwania, szukać sojuszy i przymierza tam, gdzie pleśń nakłada się jak skórę na kości.

Osobom autorskim dramatów obu antologii mniej bowiem chodzi o krytykę aktualnego świata ze wszystkimi jego rozerwanymi przemocą i niesprawiedliwością ruinami, bardziej zaś o instruktaż adaptacyjny służący ocaleniu i przetrwaniu – wiele w dramatach instrukcji objaśniających, ale też nakazujących adaptację właśnie do nowego świata, do alternatywnego rozumienia podmiotu, wspólnoty, sacrum, czasu, przestrzeni, relacji z nie-ludzkimi innymi. Dzielimy katastrofy tego świata, dlatego czujemy ich bliskość i lepkość. Instrukcje nie wytłumaczą nam, jak postępować, nie nazwą nas, nie przypiszą do jakichkolwiek ról – ale otworzą nas na ruch paradoksów, niespodzianek, przypadków, na to, co możliwe do pomyślenia.

on i inni posłużą za nawóz
powstaną mikroby ziemi
w końcu ziemia nie będzie wysterylizowana
w walce w tunelu oderwał mi palec
to w sumie mała kara... ...
za inżynierię śmierci

Nie wszystkim uda się przetrwać. Kapitalistyczna dewastacja natury i ludzkich żyć uczyniła kruchość i śmiertelność kondycją naszych czasów. Niczego już nie kontrolujemy, jesteśmy podatni na śmiertelne zranienia – niezapłacone raty kredytu, włączające nas w kryzys bezdomności lub wybuch bomby nuklearnej. Chodzi o kondycję splecioną ze śmiercią, z inżynierią śmierci. Dramaty „antologii przyszłości” radykalnie odgrywają nasze wrzucenie w zmienny, nieustępny świat w swej nieprzejrzystości świat, każą nam przekierować uwagę z czegoś, co w logice postępu i modernizacyjnego eksperymentu mogłoby nas jeszcze ocalić, na coś, co jest już tuż obok nas, co nas oblepia. I jeśli instrukcje osób autorskich mają zadziałać, musimy zaopiekować się końcem świata. Zbierać resztki materii i pamięci po tym, co wymarło i wyginęło, archiwizować rezerwuary empatii i miłości, tych międzygatunkowych też. Może się przyda. Może będzie na później. Może coś sobie przypomnimy, gdy znajdziemy się w miejscu między nawozem, larwą i pleśnią albo gdy podłączeni do sieci orgazmicznej, owładnięci falami wyładowań, na chwilę odzyskamy okrucy pamięci o czułych gestach wydr, nie pamiętając, czym były.

Instruktażowe ćwiczenia wyobraźni przeprowadzone w obu antologiach chyba o tym są – o opiece nad końcem świata. Wspominam o „antologiach przyszłości”, bo myślę, że to dobry przykład, by pokazać, że „teksty

dla teatru” są zupełnie gdzie indziej niż teatr. Nie chodzi bowiem o to, że w przestrzeni tematycznej teatru nie pojawiają się namysły nad współczesną kondycją świata, który coraz bardziej staje się światem śmierci. Chodzi o to, że teatr nie umie odgrywać tych nowych opowieści – wyjść poza, ponad swoje usytuowanie, procesy „produkcji przedstawień”, estetyki, modele działań, hierarchie instytucjonalne, infrastruktury odbiorcze.

Jeśli potrafimy mówić o tym, co nam się przydarza, a przykład młodej dramaturgii pokazuje, że potrafimy, może teatr, by uczestniczyć w świecie i rozmawiać z nami, powinien stawać się wraz ze światem, zdać sobie sprawę z własnego uwikłania instytucjonalnego, uhistorycznionego modelu istnienia i funkcjonowania, z polityki produkcji przedstawień. Może powinien jako sieć instytucjonalna stać się ciałem pomiędzy innymi ciałami, przez które przepływają myśli, pragnienia, lęki, fantazje. Stanowić jakąś część ogromnej sieci, kłacza oplatającego świat, w których rozwijają się myśli, koncepty afekty, przygody intelektualne i emocjonalne – gdzie nie tyle chodzi o skończony efekt estetyczny, ale o działanie myśli i opowieści, które błędzą, mylą się i nie gwarantują niczego skończonego i możliwego do pokazania jako gotowe. Usieciowić teatr w świecie znaczy chyba też to, by przestał on strzec swych ram instytucjonalnych, by poszukiwał towarzystwa poza ograniczeniami i grzechami instytucji. I wcale nie myślę o wychodzeniu z teatru, to już nie wystarczy. Myślę o rozproszeniu obiegów jego oddziaływania, o jego roli w przekształcaniu wyobraźni instytucjonalnej.

W swojej książce *Niezatapialne. Czarny feminizm i ssaki morskie* Alexis Pauline Gumbs przedstawiła, a właściwie spekulatywnie wytworzyła alternatywną opowieść o relacyjnościach wiedzotwórczych, które mogą nam pomóc w adaptacji do świata w katastrofie. Gumbs, wiedzioną przekonaniem, że potrzebujemy nowych opowieści, by przetrwać, zaczęła inaczej opowiadać atlasy i przewodniki dotyczące ssaków morskich, które „produkowane” były w konkretnych instytucjach – muzeach historii naturalnej, parkach wodnych, oceanariach. Chodziło jej o wyjęcie opowieści o ssakach z instytucjonalnych dyskursów i sposobów opisywania – ale stawką nie była krytyczność,

a zatem obnażenie przemocy tych dyskursów – ich rasistowska, kolonialna, heteronormatywna hegemonia. Stawką było wymyślenie innej opowieści o morskich ssakach, nawiązanie z nimi relacji, uczenie się od nich sposobów istnienia, przeżywania, odczuwania, sieciowania z ich praktykami bycia w świecie. Gumbs pisała:

Jest to inny rodzaj przewodnika, został on bowiem stworzony dla naszych różnorodnych ruchów społecznych i całego naszego gatunku, w oparciu o wyrotowe i transformacyjne wskazówki ssaków morskich. Strategia wyłaniania oferuje nam możliwości badania, praktykowania i kształtowania zmian społecznych – poprzez rozumienie siebie jako części ciągłego stawania się natury – ten przewodnik po niezatapialności wsłuchuje się w ssaki morskie, które mogą nauczyć nas wiele o wrażliwości, współpracy i adaptacji, których potrzebujemy, aby współżyć z zachodzącymi zmianami.

Myślę po cichu, że przewodnik po niezatapialności mógłby stanowić przewodnik dla współczesnego, polskiego teatru. Strategia wyłaniania, którą konceptualizuje Gumbs, jest bowiem procesem stawania się ze światem, a ssaki morskie stanowią punkt odniesienia w alternatywnej pedagogice bycia i współdziałania w tym świecie. To od nich i wraz z nimi możemy nauczyć się kształtowania zmian społecznych, wrażliwości, współpracy, adaptacji, wchodzić wraz z nami w procesy poszerzania empatii i gotowości do doświadczania kogoś innego, współidentyfikowania się z kimś radykalnie innym – kulturowo, rasowo, gatunkowo. Dzięki nim możemy być opiekunami i opiekunami wrażliwości, która pozwala zanurzać się w przyszły świat, w którym troska, współbycie i współodpowiedzialność za bycie stanowią główne elementy ratowniczych strategii przetrwania.

Nie mam odpowiedzi na to, czy teatr może stać się niezatapialny wraz z nami i wszystkimi bytami, nie mam pewności, czy chciałby się uczyć od ssaków morskich, oduczyć się świata, którego się nauczył i który reprodukuje. Teatr jako instytucja, jako model, jako medium powinien zaopiekować się światem, a może to zrobić tylko stając się wraz z nim.

A jeśli jest zatapialny, po prostu utonie.

WIKTOR UHLIG

Teatr na mapie

Związek teatru z geografją może być zaskakująco bliski. Chciałbym nakreślić teoretyczne ramy, dzięki którym można przyjrzeć się relacji teatru ze światem.

„Mapowanie” teatru

Paul Vidal de La Blache, pionier nowoczesnej geografii akademickiej we Francji, określił ją jako „naukowe studium miejsc”⁶, w którym istotną rolę odgrywa badanie relacji między ludźmi a ich otoczeniem z uwzględnieniem ludzkiej sprawczości i kulturowych uwarunkowań kształtowania przestrzeni fizycznej⁷.

Atrybutem geografa – na przykład na obrazie Johanna Vermeera – stała się mapa. Mapy i plany wykorzystywano zarówno w badaniach teatralnych, jak i w praktyce artystycznej, choćby w projektowaniu przestrzeni widowiska⁸. Wyrażenie „geografia teatralna” niekiedy idzie w parze z „mapą teatralną”⁹. Dość modnym słowem w humanistyce stało się zresztą „mapowanie”, chociaż – podobnie jak w przypadku „geografii” – używane jest przeważnie swobodnie, jako metafora. „Mapowanie” nie musi oznaczać sporządzania mapy. Geograf Mikołaj Madurowicz zwrócił uwagę na paradygmatyczny rozdział między literaturą a kartografią, ponieważ pierwsza stanowi formę sztuki, druga zaś – przyjąwszy kartometryczność jako swoją zasadę – ma służyć nauce. „Kartografowie – jak sama nazwa wskazuje – kartują i odwzorowują rzeczywistość, podczas gdy humaniści (dodajmy gwoli ścisłości – również psychologowie, medycy czy astronomowie) ją mapują...”¹⁰. Można dostrzec analogię w przypadku teatru (jako sztuki) i geografii (często obiegowo uważanej za naukę ścisłą). „Mapowanie” w odniesieniu do teatru może zatem przybrać formę map myśli, w których w systematyczny sposób rozważa się określone zagadnienia. Pojawiały się różne inicjatywy, w których rzeczywiście ujmowano teatr w kontekście rozmieszczenia miejsc. Z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, koordynowanych przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, powstały takie przedsięwzięcia jak *Spacerownik teatralny* czy *Mapa teatru publicznego*, zainicjowana przez miesięcznik „Teatr”.

W różny sposób próbowano pożenić geografję z teatrem. Jarosław Działek w podrzdziale swojej monografii o geografii sztuki, dotyczącym tradycji badawczych w tym zakresie, „geografję teatru” wymienił jako ostatnią

Teatr w dużym stopniu funkcjonuje w kontekście lokalnym. Ma ścisły związek z miejscem. W odmiennych formach występuje w poszczególnych częściach świata. Różni się w zależności od kraju, regionu, a czasem nawet w obrębie tego samego miasta.

W poprzednim numerze „Monitora ETP”, poświęconym wiedzy o teatrze „w gąszczu dyscyplin”, Łucja Iwanczewska doszła do wniosku, że zarówno dla wiedzy o teatrze, jak i performatyki ważne i wspólne jest to, że „wiedza i uprawianie wiedzy jest budowaniem zaangażowanej relacji ze światem”¹, co dało asumpt do wezwania, aby w kolejnym numerze zająć się ową relacją i pytaniem, „jakie miejsce może zajmować teatr w dzisiejszym [...] świecie”. Jeśli to pytanie potraktować dosłownie, to okaże się ono zadaniem dla geografa! Kilka lat temu pytano mnie: „Teatr i geografia – a jak to się łączy?”². Teraz, kiedy mówię, że zajmuję się geografją społeczno-ekonomiczną, słyszę, że to chyba dyscyplina „na czasie” w związku ze światowymi kryzysami. Geografia jako nauka sama płacze się „w gąszczu dyscyplin”, więc choć zajmuje się lokalizacją różnych zjawisk, sama ma problem z tym, w obrębie jakich nauk ją lokalizować. Osobom prowadzącym badania z zakresu geografii fizycznej czy geoinformatyki może być bliżej do naukowców specjalizujących się w dziedzinach ścisłych, przyrodniczych i technicznych niż do geografów społecznych i humanistycznych.

Podczas seminarium encyklopedycznego Ewa Wąchocka, odpowiadając na moje pytanie, czy każdą pracę o teatrze można uznać za pracę teatrologiczną, stwierdziła, że „wszelkie pogranicza, krzyżówki są bardzo ciekawe, bo często pozwalają też dostrzec rzeczy, których do tej pory nie widzieliśmy”³. Podejście krytyczne i szerokie korzystanie z dorobku innych dyscyplin naukowych, a także kultury i sztuki, stały się wyraźne we współczesnej geografii kulturowej⁴, w której zaczęto postrzegać kulturę w kontekście władzy, dominacji, opresji czy też kontestacji i oporu i badać konstrukty kulturowe związane z takimi kategoriami jak klasa, rasa, płeć, seksualność⁵. Tu otwierają się wspólne perspektywy dla geografii i wiedzy o teatrze, performatyki oraz samych widowisk i dramatów.

ŁUCJA IWANCZEWSKA – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka teatrologii UJ i podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek monograficznych: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 2007, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*, Kraków 2010, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Warszawa 2022. © 0000-0002-2257-7017



Johannes Vermeer, *Geograf*, olej na płótnie, 1668. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt nad Menem.

(po geografii muzyki, geografii artystycznej i geografii literatury), stwierdzając, że „w studiach nad teatrem kwestie przestrzeni wydają się, w porównaniu z pozostałymi dziedzinami sztuki, stosunkowo najrzadziej podejmowane”¹¹ (przy okazji odwołał się do mojej pracy magisterskiej z 2018 roku *Typologia miejsc teatralnych w Warszawie*, obronionej na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego).

Ze względu na paralelność czasu i przestrzeni w teatrze „geografię teatru” proponowano ujmować w odniesieniu do historii teatru. Geograficzne badania teatralne mogłyby być prowadzone w sposób analogiczny do tych historycznych. Dobrochna Ratajczakowa zgłosiła postulat geograficznego ujęcia zjawisk teatralnych, kiedy jeszcze samą teatrologię w Polsce dopiero kształtowano. Co znamienne dla uwikłania wiedzy o teatrze w gąszcz innych dyscyplin – przedstawiła swoją propozycję na teoretycznoliterackiej konferencji polonistów, która odbyła się w 1973 roku w Świnoujściu, a jednym z jej głównych tematów były zagadnienia geografii literackiej. Brak w tej szkole dyscypliny – można by rzec przewrotnie. Choć Ratajczakowa zaczęła swój wywód od omówienia przestrzennych badań literatury, zaznaczyła następnie, że dzieło teatralne zasadniczo różni się od utworu literackiego, ponieważ:

nie zachowuje swojej żywotności poza czasem i miejscem, w którym powstało, a jego byt jest w ogromnej mierze podporządkowany warunkom i okolicznościom zewnętrznym. Należałoby zatem postulować rozszerzenie badań nad teatrem o jego geografii, podjąc opis teatru poprzez

przestrzeń, a więc problematykę czasu podporządkować problematyce przestrzeni¹².

Badaczka zwróciła też uwagę na niesamodzielną i dominację historycznego punktu widzenia w teatrologii. Jednocześnie wykazała się nowoczesnym rozumieniem samej geografii – nie tylko jako opisu przestrzeni fizycznej, lecz także badania i wyjaśniania uwarunkowań społecznych, kulturowych i historycznych. Dlatego według Ratajczakowej geograficzne studia teatru mogłyby obejmować zarówno jego przekształcenia w przestrzeni, lokalizację i rozmieszczenie, otoczenie fizyczne i uwarunkowania przyrodnicze, jak i zróżnicowanie regionalne, lokalną specyfikę, badanie publiczności, otoczenie społeczno-kulturowe.

W latach dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych Unę Chaudhuri zastanowiło to, „w jaki sposób – i w jakim stopniu – teatr opiera swoje znaczenia na tym zasadniczym elemencie każdej prezentacji teatralnej: przestrzeni”¹³. W związku z tym zaproponowała „geografię teatru” (ang. *geography of theater*) jako alternatywę wobec historii teatru, gdzie zamiast czasu główną kategorią analizy teatru i dramatu stałaby się przestrzeń. Przydatne byłyby dla niej takie pojęcia jak m.in. granice, terytorialność, nomadyzm, habitus, dom, a także metafory przestrzenne. Geografka widowisk, Amanda Rogers, wskazywała na powiązania między geografiami a sztukami performatywnymi¹⁴, zaś jako obszary badawcze dla geografii sztuk performatywnych wskazała: estetykę interkulturową, mobilność i migrację oraz geopolitykę¹⁵. Nigel Thrift proponował umieścić kategorię performansu w ramach nowej perspektywy w geografii kulturowej, myśląc o przestrzeni poprzez ruch¹⁶. Teoria Thrifta już zresztą przeniknęła do polskich badań teatralnych i performatywnych¹⁷, choć w tym przypadku wymyka się zarówno klasycznie pojmowanej geografii, jak i teatrologii. Dorota Sosnowska zastosowała teorię niereprezentacji Thrifta do nowego podejścia do prac Alicji Żebrowskiej z okresu polskiej transformacji ustrojowej i uznania ich za praktyki ciała¹⁸. Przy wyznaczaniu zadań dla geografii teatru warto również czerpać z „geografii” innych sztuk – badanych przez geografów – na przykład geografii kina, proponującej badanie filmu pod kątem świata przedstawionego, krajobrazu, lokacji, geopolityki, globalizacji, publiczności, reprezentacji, społecznie konstruowanych kategorii i znaczeń¹⁹.

Steve Tillis uważał, że nauki o teatrze muszą na nowo rozpatrywać geografii teatru (ang. *theatre's geography*), rozszerzając ją aż do skali globalnej, tak samo jak potrzebują ponownie rozważyć jego historię w perspektywie długiego trwania²⁰. Zwracał też uwagę na to, w jak znaczący sposób geograficzna struktura zależności społeczno-ekonomicznych wpłynęła na historię teatru na świecie²¹. Wyróżnił dwadzieścia teatralnych regionów świata (w tym tak zwane regiony i strefy „graniczne”), charakteryzujących się określonym kompleksem dominujących form teatralnych. Później zredukował ich liczbę do

siedemnastu, rezygnując między innymi z wyodrębnienia węższej, wschodniośrodmorskiej strefy na pograniczu dzisiejszej Grecji i Turcji²². Pierwotnie określił je jako „współczesne”; potem jednak osadził proponowany podział w sytuacji mniej więcej z XIX i XX wieku, zaznaczając przy tym, że jest to schemat orientacyjny i może podlegać dalszym modyfikacjom, dokonywanym przez specjalistów. W Encyklopedii Teatru Polskiego problem zróżnicowania przestrzennego niematerialnych cech polskiego teatru występuje w takich hasłach jak „szkoła krakowska” i „szkoła warszawska”²³.

„Mapowaniem” zaczęto nazywać różne procesy intelektualne – od sporządzania map do zwykłego rozpoznania zjawiska. Po prostu okrzykiwano tak dosłowne lub przenośne nakreślanie jakiegoś tematu. Podobnie w potoczny sposób ujmowano geografii, mnożąc kolejne „geografie”.

Polskie „geografie teatralne”

W geografii nie chodzi tylko o rozmieszczenie na mapie, lecz przede wszystkim o namysł nad przestrzenią, rozważania o tym, co z danej lokalizacji wynika, czy też z czego dana lokalizacja wynika. W polskim piśmiennictwie teatralnym dość intuicyjnie używano terminu „geografia teatralna”, głównie w odniesieniu do usytuowania teatrów, choć wiązano z tym również szereg znaczeń dla kultury.

Roman Szydłowski na łamach „Trybuny Ludu”, przy okazji Festiwalu Sztuk Radzieckich pod koniec 1949 roku, jako „jeden z istotnych elementów polityki kulturalnej Polski Ludowej” wskazał „zagadnienie geografii teatralnej, jako nierozłącznej i charakterystycznej części ogólnej geografii kulturalnej kraju”, rozumiejąc ją jednak przede wszystkim jako „rozmieszczenie teatrów w Polsce” i wyrażając zadowolenie, że „należy do przeszłości sanacyjny centralizm i elitaryzm”²⁴. Geograficzna odsłona badań teatralnych może dotyczyć różnych sposobów organizacji teatru i polityki teatralnej w poszczególnych krajach i regionach. „Ważnym efektem decentralizacji było zmniejszenie dominacji Warszawy – zmieniała się geografia wydarzeń”²⁵ – pisał Paweł Płoski o decentralizacji teatrów w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej po 1958 roku. Zygmunt Greń w 1974 krytykował ówczesne rozwiązania dotyczące mianowania dyrektorów teatrów, stwierdzając, że skutek decentralizacji Ministerstwo Kultury i Sztuki „nie zatroszczy się o tzw. geografii teatralną, o sprawiedliwy podział sił artystycznych i środków materialnych”²⁶. „Geografia teatralna” dotyczyła zróżnicowania przestrzennego i urozmaicenia oferty teatralnej w różnych stronach kraju. „Przed kilkunastu laty polska geografia teatralna była też bogatsza; obok «etatowych» scen wiodących zawsze warto było zawadzić np. o Kalisz”²⁷ – pisano w lokalnej kielecko-radomskiej gazecie PZPR.

Wyrażenia „geografia teatralna Polski” używano do charakterystyki teatru w różnych miejscach w kraju²⁸. W ramach cyklu pod taką nazwą w ukazującym się od

1957 roku tygodniku społeczno-literackim „Orka” prezentowano aktualne teatralne portrety miast lub regionów. Wojciech Natanson tak pisał o Śląsku (skupił się na Państwowej Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach):

Trzeba pamiętać, że do chwili obecnej największy w Polsce – i jeden z największych w Europie środkowej – „zespół urbanistyczny” kilkunastu leżących obok siebie miast i miasteczek śląskich nie doczekał się własnego uniwersytetu. Teatr do pewnego stopnia wypełnia te funkcje. Samo położenie budynku teatralnego w punkcie centralnym miasta symbolizuje znaczenie tej instytucji²⁹.

O Białymstoku zaś:

Mamy w Białymstoku klasyczny przykład znaczenia, jakie dzisiaj w polskim życiu odgrywa teatr; widzimy też, z jak wielkim wysiłkiem, przełamując trudności, przewyższając przeciwności – teatr ten wypełnia swoje zadanie. [...] Brak jednak – jak w wielu ośrodkach naszego przemysłu – ognisk humanistyki. Nie ma ani wyższej uczelni tego typu, ani Klubu Literackiego, ośrodka dyskusyjnego w rodzaju świetnie działających „13 Muz” szczecińskich, ani regionalnego tygodnika kulturalnego³⁰.

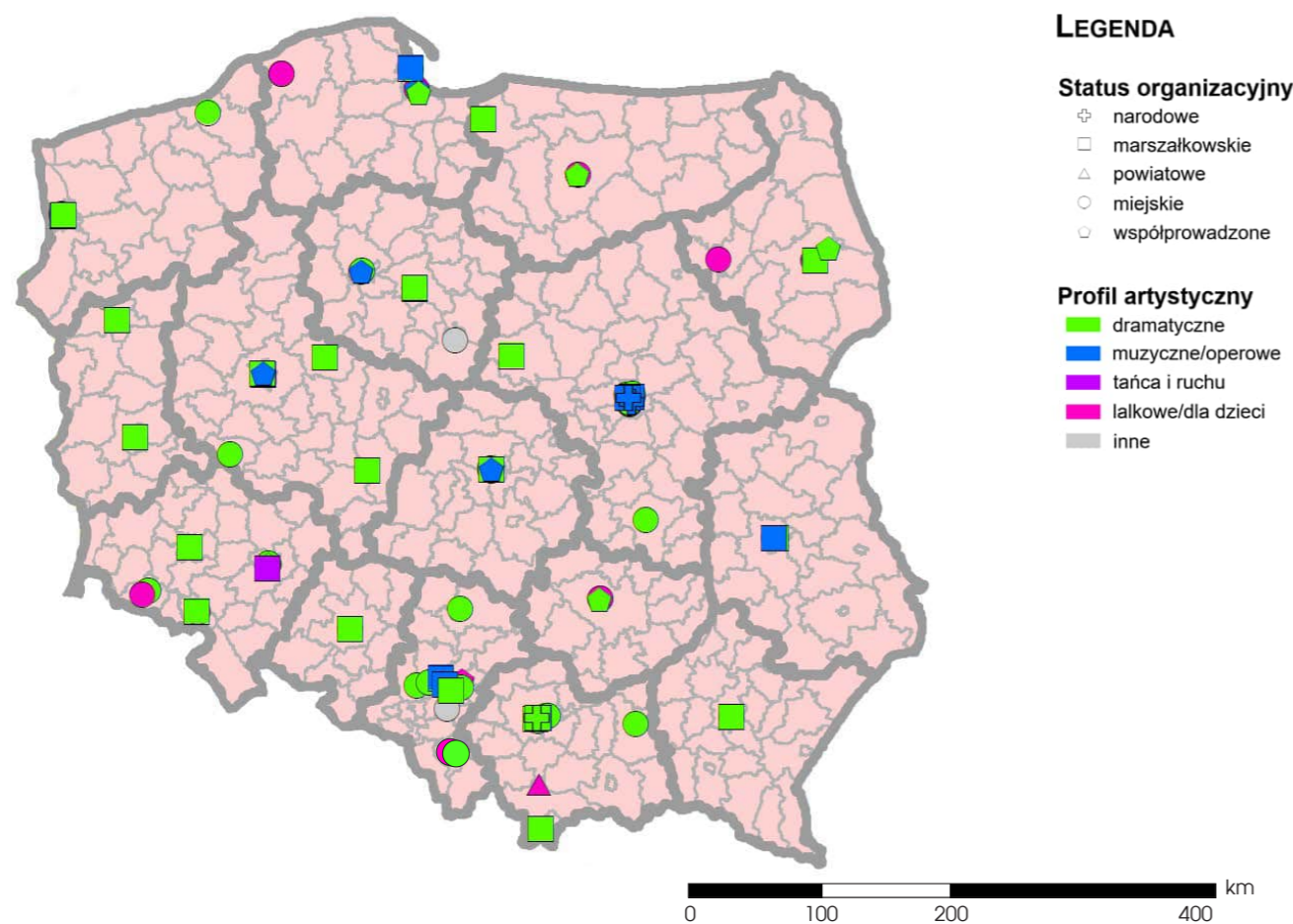
Jak widać, w owej „geografii teatralnej” nie chodziło tylko o lokalizację, lecz także szerszy kontekst – historię, życie kulturalne, charakter miasta, znaczenie teatru.

Znaczenie miast w polskim życiu teatralnym zmieniło się wraz z przenoszeniem się wówczas uznanych artystów między poszczególnymi teatrami, na przykład Wilama Horzycy z Torunia i Bydgoszczy do Poznania czy Iwona Galla z Trójmiasta do Łodzi. Nazwy miast stały się metonimią teatrów i ich dyrektorów – tu znowu Szydłowski o Festiwalu Sztuk Radzieckich:

Festiwal postawił przed ludźmi odpowiedzialnymi za politykę teatralną w Polsce, w całej rozciągłości dwa palące problemy: problem Łodzi i problem Poznania. [...] W przedstawieniach teatru Galla, jak i teatrów Horzycy ujawniła się ich słabość ideologiczna [...]³¹.

Kazimierz Wyka w sezonie 1947/1948 pisał wprawdzie o „geografii kulturalnej”, a nie „teatralnej”, ale duże znaczenie przyznawał twórcom i instytucjom teatralnym. Postanowił opisać poszczególne miasta i aglomeracje za pomocą wybranych przymiotników, których kolejność odzwierciedlałaby hierarchię dyscyplin w kulturalnej charakterystyce danego ośrodka. I tak stwierdzał:

Warszawa jest dzisiaj miastem literacko-teatralno-malarsko-universytecko-muzycznym. Łódź jest teatralno-literacko-muzyczno-plastyczno-universytecka. Kraków jest uniwersytecko-plastyczno-muzyczno-teatralnie[sic!]-literacki. [...] Wrocław uniwersytecki – dużo pauz, i reszta przymiotników razem³².



Teatry publiczne w Polsce (2021). Źródło: opracowanie własne na podstawie: *Teatr w Polsce – 2022*, <http://www.twp2022.e-teatr.pl/>, dostęp: 11 września 2025

Pomorze „ładowe” (czyli głównie Bydgoszcz i Toruń – w odróżnieniu od Wybrzeża gdyńskiego-gdańskiego, które określił jako „plastyczno-teatralno-universytecko-muzyczne”, czy Szczecina, którego w ogóle nie był w stanie w ten sposób oznaczyć) Wyka uznał za „teatralno-plastyczno-organizacyjne”, Katowice – za „muzyczno-teatralnie-organizacyjne”, natomiast Poznań już tylko za „muzyczno-plastyczno-universytecki”. „Teatr ówczesnego Poznania po prostu nie liczył się na tle ogólnopolskim”³³ – skomentował to po latach Wojciech Dudzik, choć takie określenie Poznania przez Wykę wskazywałoby na to, że w sezonie poprzedzającym objęcie dyrekcji Teatru Polskiego przez Horzycę teatr nawet niezbyt liczył się w samym mieście. Dekady później na łamach „Trybuny” pod nadtytułem *Geografia teatralna: Bydgoszcz* Andrzej Lis zaczął artykuł o Teatrze Polskim w Bydgoszczy pod dyrekcją Andrzeja Marii Marczewskiego od zdania: „Bydgoszcz należy do tych miast, o których zwykło się mówić, że jest «mało teatralne»”³⁴; kończył zaś, zastanawiając się nad związkiem dziejów miasta z dziejami teatru.

Jerzy Koenig w tekście *Mój teatr warszawski* pisał: „O barwie życia teatralnego, o jego intensywności, o jego atrakcyjności decyduje nie statystyka i nie geografia teatralna, ale życie wewnętrzne każdego z teatrów”³⁵. Sformułowanie

pojawia się również w artykule, w którym – podobnie jak w przypadku innych źródeł z okresu bierutowskiego – prze-mycono pewne treści ideologiczne i propagandowe, przeciwstawiające ówczesny „postęp” obskurantyzmowi dawniejszych czasów. Karolina Beylin prowadziła „wędrowkę po ulicach i wędrowkę w czasie” po warszawskich teatrach od wieku XVII do XX. Zatem tę „geografię teatru” można by było nazwać również „historią teatru” – po raz kolejny widać, jak ściśle łączą się te dwie dyscypliny.

Jak dobrze, pewnie i swojsko czujemy się, robiąc obchód naszych teatrów, podźwigniętych ze straszliwych zniszczeń rękami polskiego robotnika. [...] Jak uśmiechamy się na myśl, że miejsce, gdzie dzisiaj znajduje się Teatr Nowy na Puławskiej, znajdowało się daleko za mokotowską rogatką i nikomu się nie śniło na wsi urządzić teatr dla Warszawy. [...] To dopiero my, nasze pokolenie, staliśmy się świadkami rewolucyjnej przemiany roli teatru w życiu Polski i Jej stolicy³⁶.

Marta Fik użyła sformułowania „wewnętrzna «geografia teatralna»” w odniesieniu do rozmieszczenia teatrów w Warszawie, nieadekwatnego do poszerzania granic miasta³⁷. Fik nadmieniała, że na pytanie „czy Warszawa jest miastem teatralnym?” powinien odpowiedzieć „socjolog

(dopuszczający do głosu nie tylko liczby, ale i żywych ludzi), będący zarazem kulturoznawcą i teatrologiem, obeznanym zarówno w tradycji, jak współczesności”³⁸. Mamy tu zatem od razu pewną propozycję miksu metodologicznego.

Warszawskość, polskość, europejskość... Teatr ma swój udział w kreowaniu tożsamości miejsc, obszarów, społeczności. Z jednej strony podtrzymuje tradycje, z drugiej – odpowiada aktualnym potrzebom. Mapa może pomóc w przedstawieniu roli, jaką teatr odgrywa w społeczeństwie. Widać, gdzie jest go dużo, a gdzie go brakuje.

Jak pokazuje załączona mapa teatrów publicznych w Polsce, teatr jest domeną głównych ośrodków miejskich. Na ilustracji nawet nie widać, że takich teatrów działa aż 121, jako że na przykład sygnatury 23 obiektów w samej Warszawie nakładają się na siebie. Na mapie nie uwzględniono wielu innych instytucji publicznych, przedsięwzięć niepublicznych i nieformalnych zajmujących się teatrem, zatem w rzeczywistości teatr ma dużo więcej możliwości, by „trafiać pod strzechy”³⁹. Oczywiście sztuka teatru nie potrzebuje instytucji ani stałej siedziby, żeby istnieć, jednak miejsce teatralne pozwala teatrowi zagościć w społeczności na stałe, a nie tylko okazjonalnie.

Globteatr

Współczesne problemy przybrały już wymiar globalny. Można marzyć o tym, żeby teatr miał takie znaczenie dla światowej populacji, jak dla miasta i lokalnej społeczności. „Wiele osób zajmujących się teatrem, zarówno praktycznie, jak i badawczo, powtarza, że teatr nie zmienia świata, nie czyni go lepszym. Jeśli tak, to co robi i po co istnieje?”⁴⁰ – napisano w zapowiedzi numeru.

Przypisy

- 1 Łucja Iwanczewska, Grzegorz Niziołek, *Wiedza o teatrze i performatyka*, „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2025, nr 6, s. 31.
- 2 Wiktor Uhlig, *Miejsca teatralne*, „Teatr” 2020, nr 10, s. 45. Wersja cyfrowa: <https://archiwum.teatr-pismo.pl/7894-miejsca-teatralne/>, dostęp: 2 sierpnia 2025.
- 3 *Wiedza o teatrze w gąszczu dyscyplin – seminarium encyklopedyczne*, „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2025, nr 6, s. 22.
- 4 Celowo używam tu określenia „geografia kulturowa”, a nie „geografia kultury” (jak zwykło się tłumaczyć na język polski angielskie *cultural geography*) – analogicznie do przekładu *cultural anthropology* jako dyscypliny naukowej na „antropologię kulturową”.
- 5 Mike Crang, *cultural geography*, hasło [w:] *The Dictionary of Human Geography* (5th Edition), red. Derek Gregory, Ron Johnston, Geraldine Pratt, Michael Watts, Sarah Whatmore, Wiley-Blackwell, Malden–Oksford–Chichester 2009, s. 131.
- 6 Za: Anne Buttimer, *Society and Milieu in the French Geographic Tradition*, Rand McNally and Company, Chicago 1971, s. 44.
- 7 Zob. Michał Piasecki, *Inwentaryzacja powierzchni Ziemi, zapis świata, który wkrótce zniknie. „Archiwum Planety” (Archive de la Planète) Alberta Kahna jako przykład archiwum globalnej katastrofy*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1, Reszki, ruiny, pozostałości,

Geograficzny punkt widzenia pomaga w powiązaniu przestrzennego aspektu zjawiska z tym społecznym i kulturowym. Z perspektywy geografii usług, teatr – a ściślej działalność teatralna – mógłby być postrzegany jako usługa kulturalna. W ten sposób był już zresztą analizowany w ramach ekonomiki teatru:

W przypadku usług teatru, które zalicza się do dóbr merytorycznych, efekty działalności artystycznej w postaci rozwoju intelektualnego i emocjonalnego człowieka, podtrzymania tradycji kulturalnych, tożsamości narodowej oraz rozwoju sztuki teatru przeważają nad efektami ilościowymi⁴¹.

Geografia teatru wymaga podejścia transdyscyplinarnego, czyli takiego, które nie tylko wykorzystuje metody badawcze, techniki i pojęcia właściwe różnym dyscyplinom naukowym, lecz także wychodzi poza dyscypliny (w odróżnieniu od multidyscyplinarności i interdyscyplinarności)⁴². Transdyscyplinarność wykracza poza ramy czysto akademickie, włączając praktyków w proces produkcji wiedzy⁴³. Dąży do zrozumienia świata, którego imperatyw stanowi jedność wiedzy – według zasad otwartości, kompleksowości i pluralizmu⁴⁴.

Zgodnie z dewizą „Myśl globalnie, działaj lokalnie!” teatr powinien poszukiwać odpowiedzi na problemy współczesnego świata, funkcjonując w kontekście lokalnym. Położenie geograficzne Polski powoduje, że ważnymi tematami dla twórców teatralnych są wojna w Ukrainie czy migracje.

Teatr nie działa w próżni. Położenie na mapie to nie tylko współrzędne geograficzne, lecz szeroki kontekst społeczny, kulturowy, polityczny, przyrodniczy. W tym sensie umiejscowienie ma znaczenie.

szczętki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości, red. Łucja Iwanczewska, Wiele Kroppek, Kraków 2021, s. 30.

- 8 Edmund B. Ligan, *The Contested Maps, Multiple Worlds, and Negotiable Borders of Theatre* [w:] *Mapping Across Academia*, red. Stanley D. Brunn, Martin Dodge, Springer, Dordrecht 2017, s. 375–388, https://doi.org/10.1007/978-94-024-1011-2_18.
- 9 Zob. Paweł Płoski, *Pelzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 399–400.
- 10 Mikołaj Madurowicz, *Kędy słowo staje się mapą... Refleksje o kartograficzności literatury (część I)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 20, s. 141, <https://doi.org/10.15290/bsl.2022.20.08>.
- 11 Jarosław Działek, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2021, s. 28.
- 12 Dobrochna Ratajczak, *Z problemów geografii teatru*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 225.

- 13 Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, s. XI. [Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie z języka angielskiego – własne – W.U.]
- 14 Amanda Rogers, *Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities*, „Geography Compass” 2012, t. 6, nr 2, s. 60–75, <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00471.x>.
- 15 Amanda Rogers, *Advancing the geographies of the performing arts: Intercultural aesthetics, migratory mobility and geopolitics*, „Progress in Human Geography” 2018, t. 42, nr 4, s. 549–568, <https://doi.org/10.1177/0309132517692056>.
- 16 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. 133, <https://doi.org/10.1002/9780470996515.ch9>.
- 17 Zob. Teresa Fazan, *Analiza „Khaosu” Laurenta Chétouane’a w wybranych kontekstach współczesnej filozofii*, „Performer” 2020, nr 20, <https://grotowski.net/performer/performer-20/analiza-khaosu-laurenta-chetouanea-w-wybranych-kontekstach-wspolczesnej>.
- 18 Dorota Sosnowska, *Tajemnica patrzy. Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://doi.org/10.34762/w4tk-1277>.
- 19 Anton Escher, *The geography of cinema – a cinematic world*, „Erdkunde” 2006, t. 60, z. 4, s. 307–314, <https://doi.org/10.3112/erdkunde.2006.04.01>; Chris Lukinbeal, Stefan Zimmermann, *Film geography: a new subfield*, „Erdkunde” 2006, t. 60, z. 4, s. 315–325, <https://doi.org/10.3112/erdkunde.2006.04.02>; *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, red. Chris Lukinbeal, Stefan Zimmermann, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008.
- 20 Steve Tillis, *The Challenge of World Theatre History*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, s. 173, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-48343-2>.
- 21 Steve Tillis, *The Long View of World Theatre History*, „Theatre History Studies” 2016, t. 35, s. 102, <https://dx.doi.org/10.1353/th.2016.0005>.
- 22 Steve Tillis, *The Challenge of World Theatre History*, dz. cyt., s. 141. Por. Steve Tillis, *Conceptualizing Space: The geographic dimension of world theatre*, „Theatre Survey” 2011, t. 52, nr 2, s. 310, <https://doi.org/10.1017/S0040557411000408>.
- 23 Dariusz Kosiński, *Szkola krakowska*, hasło [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/149/szkola-krakowska>; tenże, *Szkola warszawska*, hasło [w:] Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/150/szkola-warszawska>, dostęp: 30 lipca 2025.
- 24 Roman Szydłowski, *Geografia teatralna*, „Trybuna Ludu” 1949, nr 356, s. 6.
- 25 Paweł Płoski, *Od decentralizacji do decentralizacji. System teatralny w Polsce*, [w:] *System organizacji teatrów w Europie*, red. Karolina Prykowska-Michalak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 74.
- 26 Zygmunt Greń, *Dyrektor teatru i... ogon komety*, [w:] tegoż, *Taki nam się snuje dramat... Szkice z teatru 1971–1976*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 315.
- 27 Małgorzata Iskra, *Moda na teatr intymny*, „Słowo ludu. Dziennik Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej” 1989, r. 40, nr 58, s. 3. Wersja cyfrowa: <https://sbc.wbp.kielce.pl/publication/26269>, dostęp: 1 sierpnia 2025.
- 28 Zob. August Grodzicki, *Trzydzieści lat*, [w:] *Almanach Sceny Polskiej 1973/74*, red. Kazimierz Andrzej Wyśiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 19, <https://repozytorium.ispan.pl/publication/63840>.
- 29 Wojciech Natanson, *Śląsk*, „Orka” 1958, nr 12 (42), s. 10.
- 30 Wojciech Natanson, *Białystok*, „Orka” 1958, nr 22 (52), s. 6.
- 31 Roman Szydłowski, *Geografia teatralna*, dz. cyt., s. 6 [interpunkcja oryginalna].
- 32 Kazimierz Wyka, *Geografia kulturalna roku 1947/48*, „Twórczość. Miesięcznik literacko-krytyczny” 1948, nr 10, s. 38.
- 33 Wojciech Dudzik, *Wilama Horzycy dramat niespełnienia (lata 1948–1959)*, Uniwersytet Warszawski. Katedra Kultury Polskiej, Warszawa 1990, s. 33.
- 34 Andrzej Lis, *Papież, Głowacki i Woody Allen*, „Trybuna” 1991, nr 161, s. 5.
- 35 Jerzy Koenig, *Mój teatr warszawski*, [w:] *Warszawski przewodnik teatralny*, red. Beata Gościak, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy, Państwowy Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, Warszawa 1988, s. 3.
- 36 Karolina Beylin, *Geografia teatralna Warszawy*, „Teatr” 1952, nr 16, s. 6.
- 37 Marta Fik, *Czy Warszawa jest miastem teatralnym?*, [w:] *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki, Warszawa 1990, s. 243.
- 38 Tamże, s. 244.
- 39 Por. *Teatr w Polsce. Dokumentacja sezonu 2020/2021*, red. Zespół Pracowni Dokumentacji Teatru IT, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022.
- 40 *Teatr w zaangażowanej relacji ze światem*, „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2025, nr 6, s. 2.
- 41 Hanna Trzeciak, *Ekonomika teatru*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 165.
- 42 Małgorzata Kita, „Razem”. *Konsiliencja, interdyscyplinarność, transdyscyplinarność* [w:] *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*, t. 1, *Stan wiedzy i postulaty badawcze*, red. Małgorzata Kita, Magdalena Ślawska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 11–30. Wersja cyfrowa: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/edition/366986>, dostęp: 17 września 2025.
- 43 Cyrille Rigolot, *Transdisciplinarity as a discipline and a "way of being": complementarities and creative tensions*, „Humanities and Social Sciences Communications” 2020, t. 7, nr 100, s. 1–5, <https://doi.org/10.1057/s41599-020-00598-5>.
- 44 Basarab Nicolescu, *Transdisciplinary methodology of the dialogue between people, cultures, and spiritualities*, „Human and Social Studies” 2015, t. 4, nr 2, s. 15–28, <https://doi.org/10.1515/hssr-2015-0011>.

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

ZENON FAJFER

Gdy świat wyszedł z formy

I
Kiedy w państwie duńskim zagrożona jest wolność, autor sztuk teatralnych ma do wyboru: zdobywając się na niełatwy dystans pisać nowego *Hamleta* albo tym reżyserującym *Hamletem* być i buntowniczymi inscenizacjami pójść na czołowe zderzenie z władzą. Z nadzieją, że w dzisiejszych czasach sztuka ma jeszcze coś do powiedzenia. Może też odwrócić się z niesmakiem od dworskich intryg i zająć się pielęgnowaniem swojego żywopłotu, licząc na dobre intencje interweniującego z zewnątrz Fortynbrasa. Lub złamać pióro, już na nic nie licząc.

Wydaje się jednak, że metafora elsynorskiego więzienia ma ograniczony zasięg, gdy jądro ciemności – to zło, które nas boli, przytłacza, napawa grozą – jest oddalone od naszych granic i inaczej się przejawia, w zupełnie innej skali. Albo gdy nasz teatr stoi zanadto z kraja – wtedy *Hamletem* być trudniej, bo Klaudiusz w „pułapkę na myszy” nie wpadnie, przezornie nie przyjdzie na spektakl. Chyba że jest to mlekiem i lodem płynąca Grenlandia.

Tak oto niespodziewanie dożyliśmy czasów, kiedy państwo duńskie wytracone zostało ze swej symbolicznej roli, za sprawą postaci, której bliżej do prześmiewczej poetyki francuskiego gimnazjalisty, niż do wzniosłego tragizmu ról wyczarowanych przez Shakespeare’a.

Ludobójstwo Holokaustu... Ludobójstwo Hołodomoru i Rzezi Wołyńskiej, masakra w Buczy... Ludobójstwo chorwackich ustaszów na Serbach i Serbów na Bośniakach w Srebrenicy... Japońskie zbrodnie w Mandzurii i Masakra Nankińska... Ludobójstwo w Rwandzie i Darfurze... Czy odbywające się niemal na naszych oczach, obserwowane z poczuciem całkowitej bezradności, ludobójstwo w Strefie Gazy... To odbiera mowę. Reszta jest milczeniem, chciałoby się powiedzieć...

I być może w istocie najlepszym, najbardziej dojmującym sposobem opisu tych oraz bezliku innych zbrodni i tragedii wszystkich kontynentów i epok, potworności zbiorowych i indywidualnych, byłaby grobowa Ciszka. Zwykliśmy coś upamiętniać minutą ciszą, jakby czując nie stosowność czy nieadekwatność słów, zbrukanych i zatrutych przez wszechobecne kłamstwo, oszczerstwo, propagandę. Słów będących najskuteczniejszym narzędziem manipulacji, w dobie sztucznej inteligencji wzmocnionej przez sztucznie wykreowany, łudząco realistyczny obraz.

Ale słowo może być też naszą ucieczką, naszą obroną, może wyzwalać. Bez tego oczyszczającego ukojenia poezja, pieśń, przedstawienie teatralne nie byłyby

nikomu potrzebne. Pragnienie *katharsis*, obok chęci działania się zachwytem, nie przestało być naszą najgłębszą potrzebą przy tworzeniu i przeżywaniu dzieł sztuki.

II
Gdy przyglądam się teraz swojej – ponad trzydziestoletniej, przypominającej rzekę okresową – skromnej drodze do teatru, zastanawiając się nad powodami, dla których najpierw zacząłem spektakle tworzyć, a później pisać wystawiane przez innych dramaty, to najbardziej pierwotną emocją, jaką w sobie odkrywam, był i pozostał bunt: niedojrzały, nieprzepracowany, za to szczerzy i bez asekuracji wobec zastanej rzeczywistości i normatywnych poetyk.

Doświadczeniem formującym było krzeszowickie liceum, gdzie u mnie również „wszystko się zaczęło”. W chłopcu spokojnym, niewadzącym nikomu, odezwała się rebeliancka natura; gdyby nie moja odważna Polonistka, Teresa Nowak, która roztoczyła nade mną parasol ochronny, nigdy bym tej szkoły nie ukończył. Teatr zaczął się w 1988 roku, w klasie maturalnej, w dwóch przedstawieniach: *Proces I* i *Proces II*, zrobionych z moją przyszłą żoną, Kasią Bazarnik, z którą cztery lata później założyliśmy Teatr Zenkasi. Widzieć zdumione miny szacownego Grona Pedagogicznego, obserwującego, a potem oklaskującego inscenizowaną przez klasę IV B lekcję z *Ferdynandurke* w ramach uroczystej akademii na Dzień Nauczyciela, zakończoną wścieklą demolką szkolnych ławek przy dźwiękach *Another Brick in the Wall*, to jedno z bardziej budujących wspomnień.

Destrukcją czy raczej egzekucją, kończyło się też pierwsze przedstawienie Teatru Zenkasi, zrealizowane z aktorami poruszającymi się na wózkach inwalidzkich – *Madam Eva*, *Ave Madam* (prem. 26 czerwca 1992). Spektakl był grany w Domu Pomocy Społecznej przy ul. Zielnej 41 w Krakowie, gdzie po przejściach z komisją wojskową odbywałem służbę zastępczą. Później prezentowaliśmy go w różnych przestrzeniach, jak kapitułarz Dominikanów, nowoczesne studio teatralne i stary, opuszczony kościół, nic jednak nie sprawiało tak przejmującego wrażenia, jak ten pierwotny widok, pełen cierpiących, opuszczonych ludzi. Na jednym z kilku poziomów znaczeniowych wspomniana scena była Dniem Sądu Ostatecznego, ale kiedy graliśmy to rok później przed angielską publicznością, niektórzy widzowie ze łzami w oczach opowiadali, że zobaczyli w tym metaforę obozów koncentracyjnych.

Robiliśmy ten niemożliwy teatr w czasach, kiedy dla ludzi dotkniętych niepełnosprawnością nie było miejsca na teatralnej widowni, a cóż dopiero na scenie. I mówiliśmy tym przedstawieniem o sprawach uniwersalnych. Coś, co było postrzegane jako ułomność, okazało się emblematem ludzkiego losu.

Od polityki w sztuce zawsze stroniłem – i jako odbiorca, i tym bardziej jako twórca. Chroniąc niezależność, ostentacyjnie nie chodziłem też na wybory, nawet na te przełomowe. 4 czerwca 1989 roku, poza upadkiem znieawidzonego systemu, był dla mnie dniem wolności od przymusu, dniem przyznania prawa do niewyborowania, po latach peerelowskich zakazów i nakazów. Ten miraż apolityczności i prywatnej wolności zaczął się rozwiewać, gdy różni święci, świętsi i najświętsi rozpoczęli swoje krucjaty, by tę wolność ustawowo nam odebrać i ogrodzić klasztornym murem.

Do mojej twórczości bardzo długo nic z tego nie przenikało, w każdym razie nie bezpośrednio. Może i dobrze,

bo bez tego prawdopodobnie nigdy by się nie zrodził concept liberatury (1999). To mogło się wykluczyć tylko w głowie wyzwolonej z wszelkich narodowych obowiązków, dla której Książka (*Liber*) była bytem większym niż cała Polska, z jej historią i martyrologiczną traumą. Dopiero wykonując wspólnie z Katarzyną Bazarnik performans *Liberty Poem* – po raz pierwszy we wrześniu 2011 roku na nowojorskim Wall Street, potem wielokrotnie w różnych krajach i okolicznościach (w Polsce w najbardziej opresyjnych momentach, gdy stery przejęła nowa przewodnia siła narodu) – poczułem, że *liber* to nie tylko wolność twórcza, że swoją sztuką mogę, i powinienem, upominać się o każdy rodzaj wolności.

Liberatura to literatura, która burzy czwartą ścianę, wyzwalać dzina performatywności w nieprzywykłym do interakcji czytelniku. Pisząc *Odlot* – przez wielu uważany za „niewystawialny”, zanim Anna Augustynowicz udowodniła, że nie jest tak źle – miałem ochotę zburzyć coś więcej. Zburzyć idiotycznie dzielące nas mury,

jakkolwiek naiwnie czy patetycznie by to nie zabrzmiało. Głównym napędem w tym moim stracącym papierowym samolociku, grzęznącym w postsmoleńskiej biało-czerwonej mgłę, była z jednej strony furia i rozpacz, z drugiej rozpaczliwy sen o miłości zdolnej wstrzymać słońce i gwiazdy, ucieleśniony w parze ludzi namiętnie całujących się przez całą sztukę. I głęboka niezgoda na dalszy lot. Kto czytał *Odlot* (bo w spektaklu tego nie było) wie, że nasz Śmigły Pegaz nie rozbija się o płytę lotniska Siewiernyj, tylko leci dalej, wynurzając się w końcu z mgły tuż nad błoniami Central Parku i bliźniaczymi drapaczami chmur Dolnego Manhattanu. „Wysiąść Tu Chcę”, mówi mój widmowy bohater. Co zresztą okazało się swojsko prorocze, bo niewiele później *Odlotowo* zrobiło się w całej Ameryce.

Swoją poemat dramatyczny, jak go określił Dariusz Kosiński, zacząłem pisać dokładnie 13 grudnia 2015 roku, nie czekając aż się temat „ucukruje”, do czerwca następnego roku sztuka była gotowa. A potem waliłem głową w mur – nikt nie chciał narazić się na ryzyko wydania książki ani podjąć się inscenizacji. Gdy dramat został wreszcie wydany (przez Halart w 2019), a później wystawiony (prem. 13 grudnia 2021 w Teatrze Współczesnym w Szczecinie), ku mojemu zdziwieniu rzecz została przemilczana nawet przez media zwalczające mit smoleński. Mimo że spektakl stał się głośny, wielokrotnie nagradzany (choć żaden prokurator oświaty nie robił mu kampanii), milczenie wokół *Odlotu* było znamienne – okazał się niewygodny dla obu skrzydeł Narodowego Odrzutowca.

Napisane w 2022 roku *Uwolnienie* – w odpowiedzi na zaproszenie do udziału w Konkursie Dramaturgicznym Strefy Kontaktu – wydaje się mieć bardziej abstrakcyjny wydźwięk. Jednak oglądając kilka razy we Wrocławskim Teatrze Współczesnym spektakl Kuby Kowalskiego, który wyjątkowo wiernie przełożył tę niełatwą partyturę na scenę (prem. 28 października 2023), uświadomiłem sobie z niemałą satysfakcją, że sztuka, nie zmieniając się ani na jotę, za każdym razem wydaje się już inna – może właśnie jej otwarta struktura sprawia, że zasysa i przetwarza bieżące treści. Chwila, w której przedstawienie oglądamy (czy raczej uczestniczymy w nim), wpływa na nasz odbiór, co widoczne jest zwłaszcza w dłuższej perspektywie. Kiedy dzień po pamiętnych wyborach Wrocław został oplakatowany słowem UWOLNIENIE, zapowiadającym nadchodzącą premierę, wyglądało to jak świadomie zaplanowany happening polityczny – manifest wolności i w niemałym stopniu tak też odbierany był spektakl. Po

dwóch latach można odnaleźć w nim już inne treści, rezonujące z ogólnościową modą na szaleństwo. Wszelkie obecne satelity tropiące naszą wyobrażoną Bezludną Wyspę też już napawają inną grozą. Wciąż jednak, mam wrażenie, nie przestaje boleśnie wybrzmiewać wiodący na drugą stronę Kurtyny, przeniecony fragment *Requiem dla Szarego Człowieka*, które opublikowałem na łamach „Teatru” pół roku przed wyborami (chylę czoła przed Redakcją, że w tamtych realiach na taki gest się odważyła). I wplecione przeze mnie w jedną ze scen dramatyczne słowa Piotra Szczęsnego z rozrzuconego pod Pałacem Kultury manifestu: „Jeśli nie my, to kto? Jeśli nie teraz, to kiedy?”

Publikowany we fragmencie w tym wydaniu „Monitora” *Złoty śnieg* zacząłem pisać, żeby się ratować, żeby nie oszaleć, żeby być w zgodzie ze swoim sumieniem – podobnie jak przy *Odlocie*, tylko z coraz bardziej dojmującym poczuciem, że ten świat, ten zwichnięty czas, wyszedł z formy i nigdy już nie powróci. Pierwszego bałwana z tego śniegu ulepiłem pod koniec lutego 2025 roku, na wieść, że Stany Zjednoczone zagłosowały przeciwko rezolucji ONZ potępiającej Rosję za napaść na Ukrainę – pisząc satyryczny wiersz *Ubu Król z Łosyngtonu*, który niemal bez zmian wszedł do jednego z dwóch symultanicznie rozgrywających się aktów dramatu.

Sztuka rozgrywa się na kilku płaszczyznach i trudno byłoby ją sprowadzić do jednej kwestii, jednak szczególnie mocno odcisnął się w niej dramat „Riwiery Wschodu”. Każda wiadomość z piekła Gazy wywołuje we mnie – jak chyba u większości – gniew, rozpacz, współczucie, przytłaczającą bezsilność i narastające przerażenie. I coś jeszcze: poczucie moralnej klęski, gorycz i piekący wstyd, które, jak przypuszczam, dzielę z innymi osobami odczuwającymi więź z losem Żydów i narodem żydowskim, choć nie z polityką Izraela. Trudno o wewnętrzny spokój i dystans, gdy należałoby posypać głowę popiołem, przynajmniej, że potomkowie ofiar nazistowskiego ludobójstwa sami teraz ludobójstwa dokonują. Od tej świadomości pęka serce.

Być może jedyne, co mogę, to głośno wyrazić swój sprzeciw i współczucie dla niewinnych ofiar po obu stronach skrwawionego muru. I spróbować – poprzez sztukę – pokazać tych zadowolonych z siebie zbrodniarzy, jak dzień po dniu, kropla po kropli, wsączają nam wszystkim trujący jad do ucha.

12 listopada 2025



Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer z uczestnikami ruchu Occupy Wall Street, *Liberty Poem*, 25 września 2011, Nowy Jork.
Fot. zbiory prywatne

ZENON FAJFER – poeta, dramaturg, twórca i teoretyk liberatury.

ARTUR DUDA, MARZENNA WIŚNIEWSKA

VI Zjazd Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Toruniu (16–18 października 2025)

Z cyklu dwuletniego, który charakteryzował pierwsze cztery zjazdy Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, przeszliśmy w rytm spotkań co trzy lata. Tyle właśnie dzieliło kolejne zjazdy – w Spale w 2019, w Kaliszu w 2022 i w Toruniu w 2025 roku. Nie zmienia to faktu, że zjazdy są ważną platformą integracji środowiska i międzypokoleniowej wymiany doświadczeń oraz forum dyskusji o aktualnych i planowanych projektach badawczych.

Tematem przewodnim VI Zjazdu PTBT, który odbył się w dniach 16–18 października 2025 roku na Wydziale Humanistycznym UMK w Toruniu, stały się relacje między Polską i Ukrainą. Wśród partnerów wydarzenia znalazły się: Teatr im. Wilama Horzycy oraz pisma „Didaskalia” i „Dialog”, ważnego wsparcia finansowego udzieliło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dzięki czemu w obradach mogła wziąć udział znacząca grupa gości z ukraińskich instytucji akademickich i teatralnych. Spojrzenie na teatr ukraiński w kontekście toczącej się od czterech lat pełnoskalowej wojny zostało rozpisane na dwa pola problemowe: wyzwania dekolonizacji oraz polsko-ukraińskiej współpracy teatralnej.

Na panel poświęcony procesom dekolonizacji w ukraińskim życiu teatralnym złożyły się trzy wystąpienia ukraińskich badaczek i badaczy, które były spojrzeniem z wnętrza ich rodzimej kultury.

Tetiana Rudenko, reprezentująca Muzeum Teatru, Muzyki i Sztuki Filmowej Ukrainy w Kijowie, które od 1923 roku dokumentuje życie teatralne całej Ukrainy, przypomniała, że zawłaszczanie historii teatru ukraińskiego przez kulturę rosyjską obejmowało zarówno aspekty merytoryczne narracji muzealnej, jak i formę, warunki prezentacji obiektów, a za symbol mechanizmów kolonizacji można uznać umieszczenie pięcioramiennego, sowieckiego gwiazdy na szczycie sceny werterowej, czyli formy źródłowej dla teatru ukraińskiego. Wyzwaniem dla dzisiejszych muzeów teatralnych Ukrainy jest głęboka rewizja wystaw, uzupełnienie zasobów i ekspozycja tych, które dotychczas nie mogły zaistnieć oraz wypracowanie autonomicznych narracji o historii teatru ukraińskiego

i sposobów ich prezentacji w szeroko dostępnych zasobach cyfrowych.

Hanna Veselovska, badaczka i krytyczka, profesorka Ukraińskiej Narodowej Akademii Sztuki w Kijowie, poddała refleksji różne zadania, które w czasie pełnoskalowej wojny podejmuje teatr ukraiński, bardziej szczegółowo analizując jego funkcję tożsamościową. Interesującym wątkiem jej refleksji była realizacja *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Mai Kleczewskiej przez Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w Iwano-Frankiwsku. Veselovska zwróciła uwagę na napięcie towarzyszące tej realizacji. Z jednej strony inscenizacja Kleczewskiej niosła mocne, antyrosyjskie emocje i wpiśnięła losy żołnierzy z Azowstalu w dramatyczną walkę ukraińskiego narodu o wolność. Z drugiej jednak strony *Dziady* budziły pytanie o to, co to znaczy, że o cierpieniu Ukrainy i bohaterskiej walce z Rosją mówi się na ukraińskiej scenie tekstem polskiego Mickiewicza, prowokowały do zadawania pytań o dawne i współczesne teksty, które kształtują ukraińską tożsamość kulturową i narodową.

Trzecim obszarem dyskusji o procesach dekolonizacji ukraińskiego życia teatralnego było wystąpienie Sofii-Rosy Lavrentii i Romana Lavrentiego z Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, poświęcone rewizji metod nauczania i programów szkół teatralnych i kierunków teatrologicznych w Ukrainie. Jak pokazali, szczególnie ważnym wyzwaniem jest transformacja systemów treningu teatralnego, które są dziedzictwem rosyjskich metodyk kształcenia oraz wypracowanie własnych ujęć metodologicznych. W tym celu ukraińscy badacze teatru podejmują, wbrew licznym trudnościom, wiele



Uczestnicy toruńskiego zjazdu PTBT. Fot. Stanisław Godlewski

inicjatyw wydawniczych, które służą rewizji narracji o historii teatru ukraińskiego, wypełnianiu luk, zmianie dominujących perspektyw refleksji oraz stanowią propozycję autorskich ujęć badawczych.

Panel o współpracy polsko-ukraińskiej był dwugłosem ukraińsko-polskim, w którym na pierwszy plan wysunęło się zaangażowanie kobiet w kształtowanie współczesnego życia teatralnego. Iryna Chuzhynova (Narodowy Teatr Dramatyczny w Iwano-Frankiwsku) omówiła rolę *Dziadów* w reżyserii Mai Kleczewskiej jako agitacyjnego misterium na czas wojny. Anastasiia Haihenetc (Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w Kijowie) analizowała kwestie tournée teatralnych w kontekście dyplomacji kulturalnej.

Jana Patrola, niezależna badaczka z Charkowa, omówiła zakresy i formy teatralnych partnerstw polsko-ukraińskich związane przede wszystkim z wyjściem naprzeciw trudnym warunkom wojennego kształcenia najmłodszego pokolenia ukraińskich aktorek i aktorów.

O oddolnych inicjatywach i nowych kolektywach teatralnych opowiadały Liuba Ilnytska (Jam Factory Art Centre we Lwowie) oraz Julia Linnik (Grupa Teatralna Rinova). Transgraniczna solidarność kobiet w teatrze patronowała wystąpieniu Ewy Bal z Uniwersytetu

Jagiellońskiego i Kasi Lech z Uniwersytetu w Amsterdamie, które zaprezentowały wnioski zebrane w swojej książce *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres* (Cambridge University Press 2025). W swoim wystąpieniu zwróciły uwagę na ukraińskie artystki i kolektywy twórcze, które poddają krytycznej refleksji umacnianie się patriarchalnego modelu społeczeństwa w wyniku wojny oraz mierzą się w swoich wypowiedziach artystycznych z traumą wojenną.

Dziś, kiedy oddajemy ten tekst do publikacji, z ogromnym smutkiem myślimy o tym, że panel polsko-ukraiński był naszym ostatnim spotkaniem z Piotrem Horbatowskim (Uniwersytet Jagielloński). Z ogromnym zaangażowaniem zaprezentował w Toruniu proces pracy nad swoją najnowszą książką *Theatre in The Face of War: Polish-Ukrainian Theatrical Ties After The Russian Invasion in 2014*, która ukazała się z końcem września 2025 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Piotr Horbatowski zmarł 10 stycznia 2026 roku.

Panelom poświęconym teatralnym relacjom polsko-ukraińskim towarzyszyły gorące dyskusje. Wśród podnoszonych kwestii znalazły się między innymi pytania o widzialność spektakli tworzonych przez aktorki ukraińskie na polskich scenach teatralnych, repertuarową

obecność najnowszej dramaturgii ukraińskiej oraz temat wyczerpywania się różnych formuł wsparcia, które było niezbędne zaraz po wybuchu pełnoskalowej wojny, a teraz wymaga redefinicji.

Dopełnieniem dyskusji o teatrze ukraińskim były dwa wydarzenia teatralne, które odbyły się dzięki współpracy organizatorów Zjazdu z Teatrem im. Wilama Horzycy. Pierwszego wieczoru odbył się performans Niny Batovskiej i Mai Miro pod tytułem *Cichy, delikatny performans, w którym Maja gra, Nina mówi, a Lili świetnie sobie radzi*. Drugiego wieczoru na kameralnej scenie górnego foyer teatru odbyło się pierwsze w Polsce czytanie performatywne dramatu Aliny Sarnatskiej *Balans* (tłum. Bohdan Zadura), w reżyserii Piotra Ratajczaka, z udziałem toruńskich aktorów Julii Szczepańskiej i Jarosława Felczykowskiego. W obu zdarzeniach scenicznych na pierwszym planie znajdują się kobiece bohaterki, które wojna wyrzuca w obcą rzeczywistość. Performans Batovskiej przerosł widzów w kolaż onirycznych skrawków wspomnień i wymykających się logice emocji wywołanych próbami radzenia sobie z codziennym życiem wbrew dojmującemu poczuciu niestabilności. Tekst Sarnatskiej, żołnierki Sił Zbrojnych Ukrainy, to z kolei autobiograficzny, realistyczny zapis codzienności na froncie. Język musztry wojskowej i ćwiczeń służących żołnierzom do radzenia sobie ze stresem posłużył tu do wyrażenia paradoksalnego przenikania się kosmaru wojny z krótkimi momentami, które dają namiastkę normalności i pozwalają uchwycić się życia. Należy w tym miejscu podkreślić, że cały program ukraiński podczas zjazdu wspierała merytorycznie i organizacyjnie Maria Jasińska, ukraińska teatrologka i producentka, w ścisłej współpracy z Witoldem Mrozkim. Wszystkie wydarzenia zjazdu były tłumaczone na język polski i ukraiński.

Zgodnie z dotychczasową tradycją zjazdów osobny panel został poświęcony prezentacji projektów badawczych. Można zauważyć, że w polskich badaniach teatralnych utrzymuje się zainteresowanie praktykami dramaturgicznymi i performatywnymi XIX wieku (Sylvia Stokłosa, Agnieszka Wanicka) oraz spuścizną archiwalną Reduty (Wanda Świątkowska). Obszar badań nad scenografią i teatrem plastycznym reprezentowały projekty Dominiki Łarionow i Martyny Groth. Teatr i sztuki performatywne XXI wieku znalazły się w centrum zainteresowania projektów Anny Majewskiej i Małgorzaty Budzowskiej. Autorską koncepcję anima-teatrolologii zarysował Carlos Dimeo Álvarez. Użyteczność nowych narzędzi cyfrowych w badaniach teatralnych, które wypracowano we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, prezentowali Karolina Prykowska-Michalak i Janusz Legoń.

Program ostatniego, sobotniego dnia zjazdu odbywał się pod hasłem *Nowe ujęcia w badaniach nad teatrem i performansem* i został przygotowany przez Artura Dudę i Marzenę Wiśniewską. Rano odbyło się robocze spotkanie forum młodych badaczy koordynowane przez Wiktorię Tabak. Następnie wykład wygłosił gość specjalny,

prof. dr Peter W. Marx z Uniwersytetu w Kolonii, dyrektor Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn. Jego udział w Zjeździe został wsparty finansowo z programu Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

W ostatnich latach Peter W. Marx wydał serię niezwykle ciekawych publikacji autorskich lub współautorskich, m.in. *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire* (redakcja piątego tomu *A Cultural History of Theatre*, 2019); wspólnie z Tracy C. Davis *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* (2021), a także monografię *Early Modern Media Ecology* (2024). Prof. Marx zaprezentował podczas Zjazdu wykład pod tytułem *Why bother? What is the place of Critical Media History?*. Stanowił on propozycję syntetycznego ujęcia założeń „krytycznej historii mediów”, którą w rozwiniętej formie można prześledzić we wspomnianym *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. Jak piszą redaktorzy tej publikacji, „Krytyczna historia mediów koncentruje się na „ekologiach medialnych”, czyli czynnikach determinujących w tworzeniu kultur (Bosman 2016, 308). Do trzech ściśle zależnych od siebie filarów każdej kultury medialnej zaliczają sposoby prezentacji, czynniki ekonomiczne oraz różne formy instytucjonalizacji. W takim ujęciu teatr i praktyki performatywne stanowią żywą część doświadczania i wyrażania przestrzeni publicznej i instytucji, a poprzez to pojawiają się w innych sztukach i mediach, ekspresjach społecznych i zgromadzeniach, trwając jako ważny czynnik i katalizator innych wytworów (kultury)” (*RCTPH*, s. 3). Profesor Marx przedstawił w wykładzie założenia przygotowanej w ramach międzynarodowego zespołu autorskiej koncepcji ustanawiania historii teatru jako (jednej z możliwych wersji) historii kultury, co polskim badaczom może się kojarzyć z podjętą swego czasu w Instytucie Teatralnym próbą pogłębionej refleksji na ten temat. Perspektywa badawcza Marxa odzwierciedla trendy we współczesnej refleksji nad źródłami wiedzy o przeszłości, w tym archiwami, nad konstruowaniem narracji historycznych, które rezygnują z podziałów na „klasyczne” dziedziny sztuki czy kultury oraz z eurocentrycznego czy euroatlantyckiego punktu widzenia na dzieje różnych kultur.

Na drugą część sobotniego programu złożyły się wystąpienia wyłonione spośród zgłoszeń młodych badaczek i badaczy, wykorzystujących nowe metody naukowe w badaniu teatru i współczesnych praktyk performatywnych oraz realizujących interdyscyplinarne projekty badawcze. Maciej Guzy przedstawił frapujące konteksty prawne postulowanej i praktykowanej kolektywizacji pracy w teatrze. Monika Kwaśniewska z Katarzyną Waligórą (obecną online) przedstawiły zagadnienia metodologiczne i wyzwania badawcze związane z badaniem wpływu alkoholu i narkotyków na pracę w teatrze oraz krótko omówiły pierwsze wnioski z raportu *Alkohol w polskim teatrze* (opracowanie wyników dr Bogna Kietlińska-Radwańska, <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/>

alkohol-w-polskim-teatrze-raport-z-badan/). Nikola Nowak zarysowała swój projekt badawczy poświęcony głosom kobiet w musicalu, w tym szczególnie widzialności choreografek. Urszula Pysyk omówiła zastosowanie metod cyfrowych w badaniach nad recepcją teatrów azjatyckich w Polsce po II wojnie światowej. Wystąpienia wywołały ożywioną dyskusję.

Program VI Zjazdu okazał się tak bogaty, że nasz spacer teatralny uliczkami Starego Miasta pod hasłem *Teatra toruńskie: dawniej i dziś* z jakże szacownym patronem Mieczysławem Limanowskim, profesorem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w ostatnich latach życia, okazał się nad wyraz intensywną „przebieżką”. Gdybyśmy tylko mieli czas, zajrzelibyśmy nie tylko na dziedziniec ratusza i do fosi zamkowej, ale także na Cmentarz św. Jerzego, gdzie spoczywa Limanowski oraz do Katedry św. Janów, gdzie swego czasu ten geolog i teatroznawca odkrywał ślady słowiańskiej bogini zbożowej, nocy świętojańskiej, a także dionizyjski orszak satyrów i sylenów. Na szczęście zdążyliśmy zajrzeć do obchodzącego również swoje osiemdziesięciolecie Teatru Baj Pomorski, którego przedstawiciel Szymon Spichalski zaprezentował kameralną

wystawę lalek, mapę najważniejszych wydarzeń w historii teatru, a w końcu zaprosił nas do magazynu lalek teatralnych, gdzie znajdują się obiekty zaprojektowane m.in. przez Rajmunda Strzeleckiego, Jadwigę Mydlarską-Kowal, Mikołaja Maleszę, Jacka Zagajewskiego czy Dariusza Panasa. Marzena Wiśniewska i Szymon Spichalski opowiedzieli o koncepcji cyfrowego archiwum lalek teatralnych, które powstaje dzięki współpracy teatru, Wydziału Humanistycznego i Biblioteki Uniwersyteckiej UMK. Efekty tego projektu są dostępne w zasobach Kujawsko-Pomorskiej Biblioteki Cyfrowej <https://kpbk.umk.pl/dlibra/collectiondescription/166>.

Bogaty i intensywny program trzech dni VI Zjazdu PTBT był efektem współpracy wielu osób i instytucji. Mamy głębokie przekonanie, że nasze szczególne podziękowania należą się dwóm osobom, które wykonały nie tylko wielką pracę koncepcyjną, ale poniosły na swoich barkach znakomitą większość zadań, wcześniej zaplanowanych lub wyłaniających się w emergentnym procesie porządkowania naszych spotkań zjazdowych. Wielkie podziękowania za współpracę przekazujemy Staszкови Godlewskiemu i Witkowi Mrozkowi.

MARZENNA WIŚNIEWSKA – prof. UMK, główne tematy badań naukowych i publikowanych artykułów to: teatr polski XX i XXI wieku, estetyka teatru lalek, teatr i dramat dla dzieci i młodzieży, pedagogika teatru i animacja kultury. [ORCID: 0000-0003-1747-5072](https://orcid.org/0000-0003-1747-5072)

ARTUR DUDA – prof. UMK, zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim i niemieckim oraz badaniami z zakresu performatyki. [ORCID: 0000-0002-2522-6888](https://orcid.org/0000-0002-2522-6888)

JACEK SIERADZKI

Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem

Pierwsza oficjalna premiera Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza odbyła się 24 lutego 1985 roku, w stulecie urodzin patrona sceny. Miejszem prezentacji była sala koncertowa – wymagająca adaptacji i gruntownego remontu – w niegdysiejszym Zakładzie Wodoleczniczym doktora Andrzeja Chramca.

Założycielami byli absolwenci Wydziału Reżyserii Dramatu oraz Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego) w Krakowie. Andrzej St. Dziuk, reżyser i twórca Teatru Witkacego, już przez cztery dekady nadaje ton scenie. Jest niekwestionowanym liderem, reżyserem większości prezentowanych tu przedstawień, artystą wyznaczającym kierunki działań Teatru. Przez pierwsze pięć lat spektakle w Teatrze Witkacego reżyserowała także Julia Wernio, współtworząc program artystyczny zakopiańskiej sceny. Zespół zmieniał się w naturalny sposób, przychodzili młodzi, wielopokoleniowość obsad jest zdrowa i twórcza. Od początku w zespole są Dorota Ficoń, Krzysztof Najbor i Krzysztof Łakomik. Ta trójka aktorów łączy wszystkie epoki Teatru im. Witkiewicza.

Powstanie od zera nowego teatru zawodowego zdarzało się w najnowszej historii Polski bardzo rzadko, a w tamtym okresie miało szczególne znaczenie. Lata osiemdziesiąte XX wieku były czasem intelektualnego i artystycznego marazmu. Środowiska twórcze, przetrącone niszczącym społecznym aspiracje stanem wojennym (1981–1983), nie potrafiły znaleźć języka adekwatnego do potrzeb czasu. Postanowienie grupy dwudziestoparolatków kończących studia, żeby nie ubiegać się o zatrudnienie w żadnej z istniejących instytucji teatralnych, tylko stworzyć własną placówkę, automatycznie rozbudzało nadzieje. Bardzo szybko okazało się, że za decyzją o wspólnym wyjeździe stoi spójna wizja działań programowych i komunikacyjnych, które w dodatku znakomicie sprawdzają się w praktyce, co wzbudziło niekłamany entuzjazm. Teatr im. Witkiewicza był bez wątpienia najważniejszym zjawiskiem scenicznym końcówki lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce, obsypywanym nagrodami i fetowanymi.

Podjęmowane wówczas decyzje w dużej mierze nadal konstytuują charakter Teatru Witkacego. Pierwszą stanowił wybór „osiedlenia”. Zakopane – osada, później miasto – od końca XIX wieku było miejscem, w którym spotykała się polska inteligencja, przyjeżdżali tu pisarze, kompozytorzy, malarze, częściowo na kuracje, a częściowo gwoli turystycznych wypadów w Tatrę. Występowały tutaj grupy teatralne, w tym wielkie aktorskie gwiazdy, próbowano utworzyć stałą scenę, zawsze jednak bezskutecznie. Kreatorzy Teatru im. Witkiewicza odwołali się do tych tradycji. Zaproponowali oryginalną formułę teatru-schroniska, gościnnego dla wędrowców schodzących prosto z gór, których częstowali darmową herbatą. A jednocześnie foyer teatru już od skromnych początków bywało galerią obrazów i pięknych mebli. Honory domu pełnili aktorzy przed wejściem na scenę bądź niegrający



Andrzej Dziuk z Nagrodą im. Zygmunta Hübnera „Człowiek teatru”, 2024. Fot. Marta Ankiersztejn



Wodolecznictwo w zakładzie doktora Andrzeja Chramca na pocztówce z pocz. XX wieku. Źródło: szlakzz.pl



Wiedzie pierwszy
Ciekawość, skądże, o wspania-
lnej nowym głose i dźwię-
ku, niekiedy przetrwała się
mógł widzieć, to stała przy-
mierzona skądś, kiedy-
ś, jakby jakiegoś, jakiegoś
Tym razem widzenie spłonie-
nie, widać, widzenie, gdzie
długo, gdzie, gdzie, gdzie
Wiedzie drugi
Jakaś przy- w teatrze
Wiedzie czwarty
Wiedzie trzeci
Wiedzie piąty
Wiedzie szósty
Wiedzie siódmy
Wiedzie ósmy
Wiedzie dziewiąty
Wiedzie dziesiąty
Wiedzie jedenasty
Wiedzie dwunasty
Wiedzie trzynasty
Wiedzie czternasty
Wiedzie piętnasty
Wiedzie szesnasty
Wiedzie siedemnasty
Wiedzie osiemnasty
Wiedzie dziewiętnasty
Wiedzie dwudziesty

Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem
ul. Chramcówki 15
Ośrodek Kultury Miasta Zakopanego i Gminy Tatrzańkiej
ul. Kościuszki 4

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ PRAGMATYŚCI

AKTORZY:
DOROTA FICOŃ
KARINA KRZYWICKA-DĄBROWSKA
PIOTR DĄBROWSKI
KRZYSZTOF ŁAKOMIK
PIOTR SAMBOR
ANDRZEJ JESIONEK (PWST)
KRZYSZTOF NAJBOR (PWST)

SCENOGRAFIA I REŻYSERIA:
ANDRZEJ DZIUK

MUZYKA:
MARIUSZ CZARNECKI

PREMIERA:
ZAKOPANE 9. VIII. 1984 R.
BILETY: KASA MOK UL. KOŚCIUSZKI 4, TEL. 53-04

W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN ST. I. WITKIEWICZA

Afisz Pragmatystów (prem. 9 sierpnia 1984) – przedstawienia dyplomowego, którym grupa skupiona wokół Andrzeja St. Dziuka rozpoczęła pracę pod Giewontem.

TEATR im. ST. I. WITKIEWICZA, ZAKOPANE
ul. Chramcówki 15 tel. 22-97

Reżyseria, scenariusz i scenografia: Andrzej Dziuk

Muzyka: Jerzy Chmielnicki, Kuzniewa Andrzej, Krzeptowski-Bobacki

Aktorzy: Dorota Ficoń, Karina Krzywicka, Piotr Dąbrowski, Andrzej Jesionek, Krzysztof Łakomik, Krzysztof Najbor, Lech Wolczyński

AUTOPARODIA

NIESMACZNY GORAŁSKO-CEPERSKI SKECZ
ZAKOPIAŃCZYKOM (PRAWDIWYM?) POSWIECONE

Premiera Zakopane, 24 II 1985
w Białym Zakopanem
Stanisław Ignacy Witkiewicz

Premiera Autoparii w setną rocznicę urodzin Witkacego (24 lutego 1985) rozpoczyna oficjalną historię teatru.

Nareszcie teatr w Zakopanem! – artykuł Lucyny Winnickiej, „Przekrój” 1987, nr 2187.

tego dnia, witając, rozmawiając z widzami. Dla wielu był to szok, a i po czterdziestu latach podobnej atmosfery ze świecą szukać w innych teatrach.

Drugą brzemiennej w skutki decyzją był wybór patrona. Stanisław Ignacy Witkiewicz, zwany Witkacym, to jedna z najoryginalniejszych figur polskiego życia

intelektualnego pierwszej połowy XX wieku. Filozof, malarz, dramaturg, prozaik, prowokator. Katastrofista przekonywany o nieuchronnym roztopieniu się ludzkości w masowym, mechanicznym „zbydłoceniu” unicestwiającym „istnienia poszczególne” – ostatnie indywidualności zdolne do przeżyć metafizycznych i do aktów twórczych,

czyli tego, co liczy się jedynie i naprawdę. Jego pisarstwo dla teatru w ekwilibrystyczny sposób łączyło ciemny pesymizm wniosków z atrakcyjnością i euforycznością fabuły, ze zmysłem groteski i piekielnym poczuciem humoru, tworząc mieszaninę, z którą inne polskie sceny niekoniecznie dawały sobie radę. Zakopiańczycy przez czterdzieści lat przygotowali dwanaście Witkacowskich przedstawień; były wśród nich i pełne wystawienia dramatów, i montaże drobiazgów pisarza: wierszy, juweniliów. Poetyka Witkiewicza w nieprosty, ale oczywisty sposób rzutowała i rzutuje także na inne tytuły zakopiańskiego afisza.

Codziennosc repertuarowa Teatru ewoluowała, pewne zasady pozostały jednak niezmiennie. W centrum uwagi była zawsze atrakcyjność propozycji dla widza, który, niezależnie od stopnia komplikacji przekazu, powinien otrzymywać klarowny komunikat ze sceny, powinien być rozluźniony, mieć poczucie bezpieczeństwa. I ani chwili się nie nudzić. Zakopiańczycy zawsze doskonale wiedzieli, że teatr jest u swoich podstaw wspólną, inteligentną rozrywką, choć potrafili z tej „rozrywkowej funkcji” autoironicznie kpić. Na tym fundamencie budowali kreacje celujące niekiedy w metafizykę, nierzadko w witkacowską Czystą Formę, a nawet w tragiczne *katharsis*. Widowiska zawsze miały imponujący rozmach scenograficzny, kostiumowy, muzyczny. Aktorzy nie stronili od obfitej charakteryzacji, wymyślnych strojów, peruk. Gra była namiętna, ekspresywna, bywało, że dochodziła aż do granicy hysterii, kiedy indziej stawała się precyzyjnie retyryczna. Zawsze starannie ujęta w karby formalne; absolwenci krakowskiej szkoły teatralnej z jej najlepszych lat

potrafili utrzymać świetny poziom opanowania fachu i przekazywać umiejętności młodym kolegom.

W pierwszych latach działalności Teatru im. Witkiewicza można było wyodrębnić wyraźne nurty w repertuarze. Były to z jednej strony widowiska misteryjne bądź moralitetowe, wielopiętrowe, natchnione i ironiczne, czasem okadzone kadzidłem (najdosłowniej), a czasem wciągające widzów w diabelską opowieść. Z drugiej strony surrealistyczne zabawy dwudziestowiecznych poetów-absurdystów. Z trzeciej – literackie reminiscencje zakopiańskie od Witkiewicza ojca przez Andrzeja Struga do współczesnego Wojciecha Kuczoka, zwykle z udziałem świetnej kapeli góralskiej, użytej z przymrużeniem oka, ale i z niekłamanej sympatią. Z tych nurtów wywodzili się spektakle do dziś będące obiektem kultowych westchnień dawnych bywalców: *Dr Faustus* według Marlowe’a, *Sic et non*, *Wielki teatr świata* Calderóna, Witkacowska *Sonata b*, pamiętny *Cabaret Voltaire*, inauguracyjna *Autoparodia*. Obecnie tak wyraźnych kierunków nie da się wyodrębnić, choć niedysyjsze echa w repertuarze znaleźć można bez trudności – w *Chimerycznym lokatorze* według Rolanda Topora, w *Gombrowiczowskiej Operetce*, w *Performansie* według Dostojewskiego, w *Traktacie o tuskanii fasoli* według powieści Myśliwskiego.

Teatr pozostał wierny zasadom dotyczącym powinności szczegółowo opisanych wyżej, wobec widza, wobec miejsca i jego tradycji, wobec patrona. Sam repertuar zmieniał się: dziś twórcy Teatru sięgają bardzo szeroko po literaturę i klasyczną, i współczesną, grają, poza wymienionymi autorami, choćby Różewicza, Stachurę, Mrożka, Myśliwskiego, Schulza, a także, oczywiście, Witkacego,



Siedziba teatru przy ul. Chramcówki 15 w Zakopanem. Fot. Archiwum UMWM



Dr Faustus, reż. Andrzej Dziuk, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Zakopane, prem. 7 sierpnia 1986. Fot. Wojciech Plewiński / archiwum teatru

nieodmiennie brzmiącego tu współcześnie. Klasa literacka jest jeszcze jednym wyróżnikiem zakopiańskiego afisza. Generalnie można powiedzieć, że obowiązuje tu wciąż to samo artystyczne myślenie, z jakim Andrzej St. Dziuk ze swoją pierwszą ekipą jechał do Zakopanego

w 1985 roku. Co ma, rzecz jasna, swoje implikacje. Choćby takie, że w praktyce Teatru im. Witkiewicza nie odbijają się liczne nowinki i mody teatralne ostatnich lat. Nie ma inklinacji do bezpośredniego ingerowania w rzeczywistość, do podejmowania tematów branych wprost z publicystyki, nie ma interwencyjnego odnoszenia się do realnych konfliktów społecznych czy politycznych. Nie ma też postdramatyczności, „pisanie na scenie”, aktorskiej prywatności i spektakli doraźnie improwizowanych. Ceną jest obojętność krytyki, dla której wszystko jest tu wciąż „takie samo”, choć to opinia jawnie krzywdząca, skoro Teatr wykorzystuje każdorazowo materię literacką stawiającą diametralnie różne wyzwania i starannie przestrają dla niej cały aparat wykonawczy. Cóż, konsekwencja twórcza i trwanie w wierności przyjętym założeniom to nie są z pewnością wartości kultywowane dziś na pierwszym miejscu przez kreatorów środowiskowych opinii. Docenia je publiczność; to dzięki jej niesłabnącemu zainteresowaniu scena jest w stanie egzystować, mimo mocno z kalendarzowej konieczności ograniczonego czasu grania (zima, lato i wczesna jesień).

Początki były heroiczne i szalone, aktorzy sami odgruzowywali siedzibę, ustawiali dekoracje, sprzedawali bilety... Po czterdziestu latach Teatr im. Witkiewicza dysponuje imponująco odremontowanym gmachem, znakomicie wyposażonym technicznie. Ma dwie sceny: główną im. Witkacego i kameralno-kawiarnianą im. Atanazego Bazakbala, bohatera powieści patrona *Pożegnanie jesieni*. Ostatnio doszła przestrzeń „Witkacy-Atelier” przeznaczona na działania edukacyjne z grupami młodzieżowymi, ale służąca też jako trzecia scena. Na Chramcówkach 15 działa teatralna firma, okrzepnięta, doświadczona, z niesamowitym dorobkiem i zadziwiająco żywa artystycznie: to bez wątpienia najważniejsze.

Szkic napisany z okazji czterdziestolecia Teatru im. Witkiewicza w Zakopanem.

JACEK SIERADZKI – krytyk teatralny, w latach 1991–2023 redaktor naczelny „Dialogu”, przez wiele lat recenzent teatralny „Polityki”, później „Przekroju” i „Zwierciadła”, obecnie autor felietonów „Intermedia” w miesięczniku „Odra”. Od 1994 roku zaangażowany w pracę Komisji Artystycznej Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.



Połączona z kawiarnią kameralna Scena im. Atanazego Bazakbala. Fot. witkacy.pl

KATARZYNA WALIGÓRA

Koordynacja scen intymnych w teatrze/filmie

1. Praktyka polegająca na zapewnieniu bezpieczeństwa realizacji scen intymnych w teatrze, filmie, produkcjach telewizyjnych lub widowiskach performatywnych przez wyspecjalizowaną osobę (najczęściej określaną mianem koordynatora/koordynatorki scen intymnych).
2. Działania sytuujące się w obrębie praktyki teatralnej, filmowej i performatywnej, stanowiące zbiór wiedzy o narzędziach i technikach bezpiecznego tworzenia scen intymnych.

Czym jest scena intymna?

Scenę intymną definiuje się najczęściej jako scenę, w której aktorzy:

- odgrywają symulowany stosunek seksualny (zachodzący za obopólną zgodą wykonawców) lub gwałt;
- odgrywają podniecenie (np. masturbację), erotyczny taniec, striptiz itp.;
- występują nago lub odsłaniają intymne części ciała (piersi, pośladki, genitalia);
- całują się.

W koordynacji scen intymnych sekwencje tego typu uznaje się za sceny podwyższonego ryzyka, zwykle wymagające szczególnej uważności podczas ich realizacji.

Zadania koordynacji scen intymnych

Zapewnienie bezpieczeństwa wykonawcom i wykonawczyniom w scenach intymnych najczęściej polega na:

- przygotowaniu szczegółowej choreografii sceny, która zapewni bezpieczeństwo osobom w niej grającym oraz odda zamysł reżyserski;
- pomocy aktorom w rozpoznaniu i sygnalizowaniu akceptowalnych granic zachowania, a także zadbania o potrzeby i respektowanie granic partnerki/partnera scenicznego;
- upewnieniu się, że wszystkie osoby występujące w scenie posiadają pełną informację o jej przebiegu,

- a następnie uzyskanie ich świadomej zgody na wszystkie działania, w których biorą udział;
- negocjowaniu między koncepcją reżyserską a potrzebami i ograniczeniami aktorów;
- rozmowach z aktorami i aktorkami występującymi w scenach intymnych, udzielaniu im informacji, technicznych wskazówek, emocjonalnego wsparcia;
- dbaniu o komfort wykonawców w scenach intymnych, np. poprzez ograniczenie liczby osób na próbie/planie filmowym do niezbędnego minimum, dbanie o używanie właściwego języka albo o to, żeby okrycia znajdowały się pod ręką i były dostępne tuż po zagraniu sceny;
- chronieniu aktorów i aktorek przed ewentualnymi naciskami ze strony reżysera i/lub produkcji oraz pełnieniu roli ich rzecznika szczególnie wtedy, gdy sami nie mają możliwości zabierania głosu we własnej sprawie;
- dopilnowaniu standardu higieny na planie lub na scenie, jeśli ma dochodzić do kontaktu między intymnymi częściami ciała a kostiumami, rekwizytami czy scenografią;
- proponowaniu (zwykle we współpracy z działem kostiumów) dyskretnej bielizny, zabezpieczeń lub charakterystyki, której można użyć w scenie oraz instruowaniu wykonawców o sposobie ich używania;
- udzielaniu – jeśli zajdzie taka potrzeba – pomocy psychologicznej, rozpoznawaniu objawów dyskomfortu, silnego stresu, ataku paniki itp., oraz przeciwdziałaniu im;
- pośredniczeniu pomiędzy aktorami a innymi działami (np. działem promocji, kostiumów, charakteryzacji, osobami fotografującymi lub obsługującymi kamerę) w zakresie ochrony praw, wizerunku i zapewnieniu maksymalnego bezpieczeństwa wykonawców i wykonawczyń;
- proponowaniu działań derolingowych (wyjścia z roli) umożliwiających oddzielenie pracy od życia prywatnego i odgrywanej postaci od własnej tożsamości.

W wielu przypadkach koordynatorowi scen intymnych powierza się też zadanie takiego zaprojektowania sceny intymnej, aby zapewnić adekwatną realizację sekwencji z udziałem przedstawicieli grup defaworyzowanych,



Koordynacja scen intymnych stała się sama w sobie przedmiotem krytycznej analizy w spektaklu Jakuba Skrzywanka *Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć*, Teatr Polski w Podziemiu i Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Toaszewskiego, Wrocław, prem. 16 czerwca 2023. Fot. Natalia Kabanow

np. z udziałem postaci z niepełnosprawnościami, postaci queerowych, postaci Koloru albo scen pokazujących kobiecą przyjemność seksualną.

Początki koordynacji scen intymnych

Koordynacja scen intymnych wywodzi się z USA oraz Wielkiej Brytanii, gdzie ma długą historię. U jej źródeł leży praca pedagogów teatralnych, choreografów i kaskaderów, którzy zainteresowani byli dbaniem o bezpieczny przebieg realizacji scen intymnych oraz o to, aby ich tworzenie nie wiązało się z zażenowaniem czy wstydem wykonawców. W 2006 roku w swojej pracy magisterskiej Tonia Sina – reżyserka scen walki, aktorka i choreografka – po raz pierwszy użyła sformułowania „choreografia scen intymnych”. W praktyce Sina zajmowała się układaniem przebiegu tego typu scen.

Początkowo rozmowa o pracy nad scenami intymnymi była przede wszystkim dyskusją o sposobach ich choreografowania. Zmieniło się to na przełomie 2016 i 2017 roku

pod wpływem dwóch wydarzeń. Po pierwsze, w 2016 roku w USA wybuchł skandal po ujawnieniu wieloletniej przemocy i molestowania seksualnego w Profiles Theatre w Chicago. Przedstawiciele branży teatralnej i aktorskiej stworzyli organizację Not in Our House, która wypracowała *Chicago Theatre Standards*. Wśród nich znajduje się postulat zadbania o przebieg pracy nad scenami intymnymi. Po drugie, w 2017 roku rozpoczyna się globalny ruch po ujawnieniu przypadków molestowania seksualnego kobiet przez amerykańskiego producenta filmowego Harveya Weinsteina. Oba wydarzenia sprawiają, że do choreografii scen intymnych dodany zostaje niezbywalny komponent w postaci świadomej zgody, co sprawia, że rodzi się koordynacja scen intymnych w znaczeniu, jakie dziś przypisujemy tej praktyce.

W 2018 roku HBO na prośbę aktorki Emili Meade zatrudnia koordynatorkę scen intymnych Alicję Rodis do pracy przy drugim sezonie serialu *Kroniki Time Square* (ang. *The Deuce*). Współpraca okazuje się dużym sukcesem, a stacja decyduje o wprowadzeniu przepisów nakazujących



Pierre Chaine, Clement Vautel, André de Lorde *Proboszcz wśród bogaczy*, reż. Karol Borowski, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 września 1925. Na zdjęciu: Leon Łuszczewski (Piotr de Sableuse), Seweryna Broniszówna (Pani Cousinet), Bogusław Samborski (Proboszcz). Fot. Stanisław Brzozowski, „Światowid” 1925, nr 39.

obecność koordynatora przy pracy nad scenami intymnymi we wszystkich jej produkcjach. Wkrótce podobne zarządzenie wprowadza platforma streamingowa Netflix, dla której pierwszym serialem z udziałem koordynatorki scen intymnych staje się *Edukacja seksualna* (2019).

Decyzja dużych amerykańskich platform streamingowych (motywowana zapewne częściowo troską o aktorów, a częściowo chęcią prawnego zabezpieczenia swoich interesów) powoduje stopniowe wprowadzanie koordynacji scen intymnych we wszystkich krajach, w których firmy te inwestują w lokalne produkcje. W Polsce koordynatorki scen intymnych – Kaja Wesołek-Podziemna, Anna Zabrodzka i Agnieszka Laskowska-Ziemian – po raz pierwszy rozpoczynają pracę przy produkowanym przez Netflix serialu *Sexify* (2021).

W 2020 roku wiele krajów wprowadza przymusowy lockdown, mający na celu powstrzymanie rozprzestrzeniania się wirusa SARS-CoV-2. Pandemia powoduje, że duża grupa osób pracujących w branży teatralnej, telewizyjnej i filmowej tymczasowo znajduje się bez pracy i ma więcej wolnego czasu. To z kolei wywołuje, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, wzrost zainteresowania szkoleniami w zakresie koordynacji scen intymnych. Na tej fali zaczynają rozwijać się systemowe ścieżki certyfikacji, a także rośnie oferta szkoleń i warsztatów w tym zakresie.

W 2020 roku wydawnictwo Routledge publikuje pierwszy podręcznik koordynacji scen intymnych, czyli *Staging Sex: Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy* autorstwa Chelsea Pace (książka powstała we współpracy z Laurą Rikard). W 2024 roku publikacja została przetłumaczona na język polski i opublikowana przez Akademię Teatralną w Warszawie pod tytułem *Seks na scenie. Najlepsze praktyki, narzędzia i techniki koordynacji scen intymnych w teatrze*.

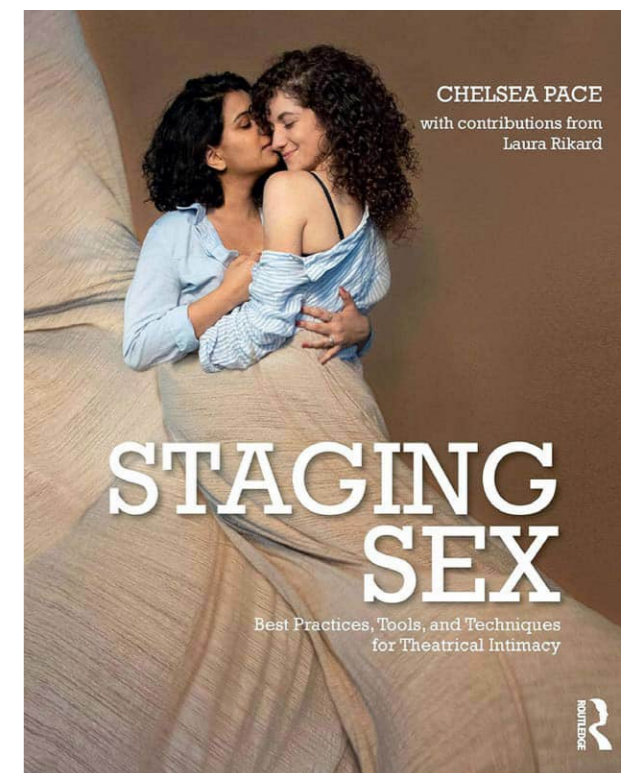
Bibliografia

Black Alexis, Newhauser Tina M., *Supporting Staged Intimacy. A Practical Guide for Theatre Creatives, Managers, and Crew*, Routledge 2023.

Defining Consent: From FRIES to CRISP!, Intimacy Directors and Coordinators 11.10.2022, <https://www.idcprofessionals.com/blog/defining-consent-from-fries-to-crisp>

Koordynacja scen intymnych w teatrze i filmie. Skrzynka z narzędziami, red. Agata Adamiecka, Małgorzata Jabłońska, Katarzyna Waligóra, Izabela Zawadzka, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa 2024.

Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami, red. Agata Adamiecka, Małgorzata Jabłońska, Katarzyna Waligóra, Izabela Zawadzka, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa 2024.



Okładka pierwszego podręcznika koordynacji scen intymnych wydanego przez Routledge w 2020.

W 2022 roku organizacja założona przez Chelsea Pace – Theatrical Intimacy Education (TIE) – zaczyna wydawać „*The Journal of Consent-Based Performance*”, którego celem jest prezentacja aktualnej wiedzy na temat koordynacji scen intymnych. Wszystkie numery pisma publikowane są w bezpłatnym dostępie w internecie.

Pace Chelsea, *Seks na scenie. Najlepsze praktyki, narzędzia i techniki koordynacji scen intymnych w teatrze*, tłum. Piotr Sut, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa 2024, [fragment w wersji cyfrowej].

Waligóra Katarzyna, „Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”. *Koordynacja intymności w teatrze i szkole teatralnej*, „Didaskalia” 2022, nr 172, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/bez-wiedzy-i-rozmowy-czulismy-sie-jak-w-horrorze>

The Pillars of Intimacy in Production, Intimacy Directors and Coordinators 30.05.2022, <https://www.idcprofessionals.com/blog/the-pillars-of-intimacy-in-production>

Waligóra Katarzyna, *Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele*, „Didaskalia” 2023, nr 178, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/bezpieczenstwo-swiadoma-zgoda-i-sceny-intymne-w-polskim-teatrze-perspektywy-i-modele>

KATARZYNA WALIGÓRA – doktorka nauk humanistycznych, asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, recenzentka, edukatorka, autorka książki „*Koń nie jest nowy*”. O rekwizytach w teatrze oraz współredaktorka monografii *Teatr brzydkich uczuć*. 0000-0001-5297-2889

BARBARA OSTERLOFF

Maciej Prus

MACIEJ PRUS (ur. 9 listopada 1937, Sambor – zm. 9 kwietnia 2023, Warszawa)

Aktor, reżyser, dyrektor teatru.

Pochodził z rodziny inteligentkiej „z korzonkami ziemiańskimi”, jak powiedział w jednym z wywiadów [Prus 2022]. Był synem Stanisława Prusa i Marii z domu Nycz. Ojciec, podczas okupacji komendant obwodu zamojskiego ZWZ-AK i dowódca Oddziałów Dywersji Bojowych, w grudniu 1944 został aresztowany przez NKWD, a następnie, już po wojnie, zamordowany w więzieniu na Zamku w Lublinie (miał wtedy 40 lat). Matka „też tam siedziała”, ale przeżyła, jednak w Bielsku-Białej, gdzie rodzina zamieszkała, nęcano ją i syna wezwaniem do Urzędu Bezpieczeństwa. Po maturze w Liceum im. Kopernika w Bielsku-Białej Maciej Prus udał się na studia do Krakowa.

Wybrał historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, po dwóch latach porzucił ją i zdał do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej na Wydział Aktorski (był uczniem m.in. Władysława Woźnika). Występował w eksperymentalnym studenckim Teatrze 38, kierowanym przez Waldemara Krygiera; zagrał Chłopca w *Czekając na Godota* Becketta (1957).



Namiestnik, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy, Warszawa, prem. 16 kwietnia 1966. Na zdjęciu: Stanisław Zaczek (Gerstein), Maciej Prus (Jacjobson).
Fot. Franciszek Myszkowski / zbiory IT



Maciej Prus (z dłonią na podeście) w roli Kuby w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole, prem. 23 kwietnia 1963.
Kadr z filmu dokumentalnego.

Studia ukończył w roku 1961 i dostał angaż w Starym Teatrze; wystąpił w kilku drobnych rolach, między innymi Rudiego Hageny w *Skandalu w Hellbergu* Jerzego Broszkiewicza w reżyserii Jerzego Kreczmara, po czym zdecydował się na wyjazd do Opola, do zespołu Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego (pamiętał go z PWST, w której prowadził przez pewien czas zajęcia).

Pracował tutaj w zupełnie nowym dla siebie, „morderczym” reżimie aktorskiego treningu; grał w *Akropolis* wg Wyspiańskiego (drugi wariant, 1962) i w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* według Marlowe’a (1963). Maja Komorowska wspominała, że kiedy „było zimno, wszystko niedogrzone”, chodzili oboje do sklepu fabrycznego z obuwem na głównej ulicy w Opolu.

[...] mierzyliśmy buty, długo marudziliśmy, że niby chcemy coś kupić...i wyciągaliśmy jakieś bułki przyniesione, żeby zjeść w ciepłej, w sklepie. Kiedy teraz myślę o tamtym czasie, to nie wiem, jak to wszystko było możliwe. Ale byliśmy młodzi” [Ostreloff 2004, s. 20].

Po roku powrócił do Krakowa, w latach 1963–1965 występował w Teatrze Rozmaitości (dzisiaj Bagatela) m.in. w rolach Andrzeja Bołkońskiego i Mikołaja Rostowa (na zmianę z Andrzejem Kozakiem) w *Wojnie i pokoju* Tołstoja w reżyserii Haliny Gryglaszewskiej, a także w kilku barwnych epizodach w musicalu *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej (reż. Jerzy Ukleja). Punktem zwrotnym w jego biografii stała się asystentura przy

Nie-Boskiej komedii Krasińskiego w reżyserii Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze (1965). „Grotowski przekonał mnie, że aktor jest w teatrze najbardziej nośnym elementem, a Swinarski w sposób najpełniejszy realizował moje wyobrażenie o człowieku w sztuce” [rozmowa z Barbarą Osterloff, 23 listopada 2022]. W roku 1965 związał się z Teatrem Narodowym i równocześnie rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Od tej pory aktorstwo uprawiał sporadycznie (jak rola Jacobsona w *Namiestniku* Rolfa Hochhutha w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym, 1966), a wkrótce się z nim rozstał. Reżyserii uczył się pod okiem dziekana Bohdana Korzeniewskiego („robił wszystko, żeby nam udowodnić, że niczego nie wiemy i nie umiemy”) oraz jego wybitnych współpracowników – Jerzego Kreczmara i Erwina Axera. Pod opieką dziekana zrealizował swój reżyserski debiut – *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie-Słupsku ze scenografią Krystyny Zachwatowicz (prem. 5 listopada 1968). W tym samym teatrze sięgnął po *Edwarda II* Marlowe’a – spektakl nagrodzono na ogólnopolskim festiwalu w Kaliszu, a Prus został przez Jerzego Koeniga na łamach pisma „Teatr” (1969, nr 18) okrzyknięty jednym z „młodych zdolnych”. Do tej nieformalnej grupy zaliczono kilku absolwentów warszawskiej reżyserii, którzy w polskich teatrach zaczęli tworzyć własne sceniczne światy (Jerzy Grzegorzewski, Roman Kordziński, Helmut Kajzar, Piotr Piaskowski, Maciej Prus, Izabella Cywińska, Bogdan Husakowski). *Jan Maciej Karol Wścieklica* w reżyserii Prusa, z Włodzimierzem Kłopotkim w roli tytułowej i scenografią Łukasza Burnata (prem. 6 czerwca 1969) stał się rewelacją na XI Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu.

Wreszcie spektakl z sensem – zawyrokował Konstanty Puzyna – cały wyprowadzony z tekstu konkretnej sztuki, nie z recept na Witkacego ”w ogóle”. Zwyczajny, ”realistyczny” [Puzyna 1971, s. 108].

Na ogólnopolskich Kaliskich Spotkaniach Teatralnych co roku otrzymywał nagrody: za koszaliński spektakl *Pan Puntilla i jego sługa Matti* Brechta (1970), potem *Szewców* Witkacego (1971, polska prapremiera) i *Eryka XIV* Strindberga z Henrykiem Talarem (1972), zrealizowane w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu pod dyrekcją Izabelli Cywińskiej. Debiutował jako reżyser w Teatrze Telewizji (*Gody życia* Stanisława Przybyszewskiego nagrodzone Złotym Ekranem, 1970), a następnie w operze (*Straszny dwór* Moniuszki, Teatr Wielki w Warszawie, 1972), która z biegiem lat okaże się ważną dziedziną jego twórczości. Szybko stał się reżyserem docenianym, i, zdaniem wielu, świetnie rokującym na przyszłość (Nagroda im. Leona Schillera dla młodych reżyserów, 1971). Zamieszkał w Warszawie, związał się Teatrem Ateneum za dyrekcji Janusza Warmińskiego, gdzie najpierw zrealizował *Peer Gynta*, czytając poemat Henrika Ibsena jako „całkowity dramat kondycji ludzkiej” (1970). Spektakl z wybitną

rolą Romana Wilhelmiego został znakomicie przyjęty przez krytykę i publiczność, odbył też triumfalne tournée po Norwegii (Oslo i Bergen). Kolejna realizacja, *Czekając na Godota* Becketta w scenografii Zofii Wierchowicz, ze Zbigniewem Zapasiewiczem i Wiesławem Michnikowskim, była przeniesieniem jego spektaklu z Teatru Telewizji (obie wersje porównał Stefan Treugutt w „Teatrze”



Jan Maciej Karol Wścieklica, reż. Maciej Prus, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, Koszalin-Słupsk, prem. 7 czerwca 1969. Fot. Andrzej Majchrzak / zbiory IT



Wyzwolenie, reż. Maciej Prus, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, prem. 17 października 1970.
Fot. Grażyna Wyszomirska / zbiory IT



Szewcy, reż. Maciej Prus, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, prem. 2 maja 1971.
Fot. Grażyna Wyszomirska / zbiory IT

1972, nr 10). Powtórzył też *Szewców*, wydobywając z Witkacego „wszystko to, co z tego traktatu o władzy, totalizmie i rozpadzie wartości czyni żywą sztukę teatralną” [Żmudzka 1971]. W dwa lata później sięgnął po *Gyubala Wahazara*, którego zagrał Jerzy Kamas (1973). *Don Carlosem* Friedricha Schillera z Janem Świdorskim, Aleksandrą Ślaską i Romanem Wilhelmim podjął z publicznością kolejny dialog o mechanizmach władzy, rezygnując z konwencji wystawnego widowiska kostiumowego; w niemal pustej przestrzeni oglądano pokaz aktorstwa skupionego na słowie i emocjach (1972). Podobną ascezą odznaczała się inscenizacja *Tragicznych dziejów doktora Fausta* Marlowe’a (1975), w której przeprowadził „bardzo daleko idącą” interpretację sztuki, „decydując się na linię [...] mefistofeliczną” [Sinko 1975]. Skreślił wątek komiczny ze sługami i wiele przygód Fausta, zaś epizody, które pozostawił, „nabrały czarnej barwy”. O powodzeniu inscenizacji zdecydowali aktorzy, Marek Walczewski – Faust i Roman Wilhelm – Mefisto, który „stworzył Szatana wręcz nowatorskiego na tle istniejących w tradycji scenicznej możliwych wariantów. Jest to Szatan nie tylko smutny i pełen refleksji, ale przede wszystkim szczerze kochający Fausta” [tamże].

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych Prus wiązał się z różnymi teatrami, lecz z żadnym na długo i na „wyłączność”. Cenił sobie swobodę i niezależność artystyczną, nie miał ambicji dyrektorskich czy menedżerskich, unikał struktur instytucjonalnych. W Teatrze Współczesnym w Warszawie, gdzie dostał angaż na lata 1975–1980, zrealizował *Wiśniowy sad* Czechowa (1976), *Grę snów* Strindberga (1978) i, wspólnie z Erwinem Axerem, *Upiory* Ibsena z Haliną Mikołajską w roli pani Alving (1981). Równolegle w Starym Teatrze w Krakowie przygotował

Zbrodnię i karę Dostojewskiego z Jerzym Trelą w roli Raskolnikowa (1977), a w Teatrze Muzycznym w Słupsku *Operetkę* Gombrowicza z muzyką Jerzego Satanowskiego, w scenografii Sławomira Dębosza i w kostiumach Ireny Biegańskiej (1977). Z tym samym zespołem realizatorów sięgnął po *Noc listopadową* Wyspiańskiego w stołecznym Teatrze Dramatycznym (1978). Na niemal pustej scenie, której podłogę pokrywały suche liście, w jesiennym pejzażu dramatyzowanym światłem „doskonale zakomponowany był ruch, zarówno solistów, jak i całych grup postaci, a wspaniałe sceny zbiorowe budowały rytm spektaklu” [Osterloff 2023]. Zbigniew Zapasiewicz grał Wielkiego Księcia Konstantego, Gustaw Holoubek generała Wincentego Krasieńskiego. Dążąc do jednolitości struktury widowiska, Prus całkowicie wyeliminował postać Joanny oraz kilkanaście innych (Ares, Hermes, Hekate, Kery, Eumenidy i Dzieci Eola, ojciec i rodzeństwo Lelewela, aktorzy z Teatru Rozmaitości). Na pierwszym planie znaleźli się bohaterowie i zdrajcy listopadowej nocy.

Być może prawdą jest, że faktów życia człowiek nie jest w stanie zmienić – ale swoim zachowaniem może owe fakty życia przemienić, przekształcić, a życiu samemu nadać sens i uczynić je wielkim. Dzięki poczuciu wolności. Taka jest wymowa *Nocy listopadowej* Macieja Prusa [...] którą jasno czyta pełna powagi publiczność” [Bojarska 1978].

Przedstawienie nagrodzono za reżyserię na V Opolskich Konfrontacjach Teatralnych; Prus otrzymał Nagrodę im. Konrada Swinarskiego (1979).

W tym samym roku, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku zrealizował Mickiewiczowskie *Dziady* (prem. 3 listopada

1979). Miał za sobą asystenturę reżyserską przy *Dziadach* Kazimierza Dejmka, znał *Dziady* Konrada Swinarskiego, stanął więc przed nieuniknioną koniecznością zmierzenia się z tradycją i mitem tych wielkich przedstawień. Zdecydował się na kilka spektakularnych rozstrzygnięć, poczynając od obsady. Gustawa-Konrada zagrał Henryk Bista, którego aktorstwa nie kojarzono z repertuarem romantycznym. Zaskoczeniem był też jego dojrzały wiek, co jednak w roli podkreśliło pokoleniowy dystans między Konradem i młodzieżą oraz jego osamotnienie. Odbiegała od tradycji również sceneria tych *Dziadów*, łącząca wszystkie miejsca akcji w jedno. Była to zdewastowana cerkiew, gdzieś „na etapie”, w drodze na Sybir, i tutaj ludzka gromada zatrzymała się na nocleg (scenografia Sławomira Dębosza). Jedności miejsca towarzyszyła jedność czasu i akcji – oglądaliśmy noc „rozpamiętywania losu narodu, czyli zstępowania w otchłań zbiorowych emocji” [Majchrowski 1997]. Sceny Balu u Senatora, Snu Senatora i Salonu Warszawskiego ujęte zostały w formę wizji zrodzonej w zbiorowej wyobraźni i pamięci zesłańców, utrzymanej w konwencji sennego koszmaru (czarno-biała kolorystyka charakterystyki i kostiumów). Świat

nadprzyrodzony reprezentował jeden Archanioł i dwa Diabły-lokaje, okrzyk „Carem!” podejmowała gromada zesłańców, Widzenie Księdza Piotra nie miało wymiaru natchnionej profecji.

Do przedstawień reżyserowanych gościnnie – w niepokojnym czasie nadciągających w kraju historycznych przemian – należała również *Operetka* Gombrowicza w warszawskim Teatrze Dramatycznym (prem. 8 maja 1980). Po premierze krytykowano, że jest tylko „impresją” na temat sztuki Gombrowicza, zaś „szczątki aktorskich ról i melancholijno-proustowski nastrój [...] toną w „bezmiarze najzwyczajniejszej nudy” [Słobodzianek 1980]. Rzeczywiście, Prus po raz drugi z rzędu zredukował operetkowy „boski idiotyzm” sztuki Gombrowicza; nostalgiczna muzyka Satanowskiego była elementem organizującym dramatyczność spektaklu. Natomiast, inaczej niż poprzednio w Słupsku, dysponował gwiazdorskim ansamblem aktorskim. Zwolennicy spektaklu podnosili walory ról Piotra Fronczewskiego (Hrabia Szarm), Gustawa Holoubka (Mistrz Fior) i Marka Oberbertyna (Hufnagiel), doceniali też konsekwentne zespolenie drugiego i trzeciego aktu dramatu. *Operetkę* nagrodzono



Operetka, reż. Maciej Prus, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 8 maja 1980.
Fot. Marek Holzman / zbiory IT

za reżyserię na XXI Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1980).

W sezonie teatralnym 1980/1981 pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru Wybrzeże, (organizował występy zespołu w Stoczni Gdańskiej podczas Sierpnia'80). Przygotował *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego, naznaczony legendą inscenizacji Leona Schillera, wizjonerski dramat o rewolucji (1981, nagroda za inscenizację na VII Opolskich Konfrontacjach Teatralnych). Andrzej Żurowski zauważył, że przedstawienie „nie jest równe”, a przecież „chwytą za gardło niecodzienną pięknnością kilku scen, mądrością całościowego przewodu oraz wyważeniem relacji pomiędzy protagonistami a ich wrzącym tłem” [Żurowski 1981]. Natomiast za „więcej niż ułomne, brulionowy szkic”, uznała je Elżbieta Morawiec [1981].

W stanie wojennym Prus działał w Komitecie Pomocy Osobom Pozbawionym Wolności i ich Rodzinom przy kościele św. Marcina w Warszawie. Jako etatowy reżyser pracował w stołecznym Teatrze Dramatycznym (angaż od 1 września 1982 do 31 sierpnia 1983). Ponownie wystawił *Operetkę* Gombrowicza z tymi samymi realizatorami, ale w zmienionej obsadzie (1983). Mistrza Fiora grał Stanisław Wronka, Hrabiego Szarma Marek Kondrat, a Księżca

Himalaj – Karol Strasburger. Ta trzecia już realizacja sztuki okazała się „jeszcze bardziej gorzka i jakby przegaszona, tu rzeczywiście pod maską operetki «krwawi śmiesznym bólem ludzkości oblicze». Tragifarsa, która stała się dramatem” [Kijonka 1984].

Przez kolejne dwa sezony 1983/1984 i 1984/1985 pracował w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza za dyrekcji Bohdana Hussakowskiego. Powrócił do *Dziadów* i wystawił je inaczej, w formie kameralnej, w minimalistycznej scenografii Andrzeja Witkowskiego (i z muzyką Janusza Stoklosy), na pustej właściwie scenie (1984). „To rzecz o tworzeniu i rozwijaniu się ludzkiej kondycji – mówił przed premierą – to wielki dramat myśli, poszukiwanie przede wszystkim tropów uniwersalnych, prawd wyrastających ponad dramat narodowy” [Henkel 1984]. Do scenariusza jako prolog wprowadził dramatu część I, w pozostałych nie zrobił drastycznych skrótów ani skreśleń. Spójny świat przedstawiony na scenie okazał się areną „nieustannej walki dobra ze złem, walki rozgrywającej się na kilku poziomach: pomiędzy człowiekiem, siłami wyższymi i energią metafizyczną, między sacrum i profanum, wreszcie pomiędzy pragnieniem wolności a mechanizmami ograniczającymi tę wolność” [Zgoda 2020, s. 167]. Młody, pełen niepokoju i pasji Konrad Mariusza Wojciechowskiego



Kniaz Patiomkin, reż. Maciej Prus, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, prem. 21 marca 1981.
Fot. Jan Ledóchowski / zbiory IT

bliski był szaleństwa w scenie egzorcyzmów, ale Wielką Improwizację mówił bez egzaltacji i patosu, tokiem racjonalnego przewodu myśli, a nie emocji czy mistycznej ekstazy. Jury XI Opolskich Konfrontacji Teatralnych nagrodiło tę „znaczącą próbę nowej inscenizacji”, jak głosił werdykt (1985). W łódzkim teatrze Hussakowskiego sięgnął jeszcze po *Czekając na Godota* Becketta z Mariuszem Saniternikiem – Estragonem i Mariuszem Wojciechowskim – Vladimirem (1984). *Tytusem Adronikusem* Shakespeare'a wypełnił ostatnią lukę w repertuarze szekspirowskim na polskiej scenie – ale było to przedstawienie nieudane (1987). W ramach reżyserii gościnnych w latach 80. zrealizował też *Edwarda II* Marlowe'a, z Romanem Wilhelimem w warszawskim Teatrze Nowym za dyrekcji Bogdana Cybulskiego (1986). W sezonie 1985/1986 pozostawał na etacie reżyserskim w stołecznym Centrum Sztuki Studio, lecz nie przygotował żadnej premiery.

Powrócił do Teatru im. Jaracza w Łodzi, gdzie – jako pierwszy po ustrojowej transformacji – wystawił *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1990). Zrealizował je przed laty w kaliskim teatrze z Henrykiem Talarem w roli Konrada jako widowisko o Polsce współczesnej, bez aluzji politycznych czy natrętnych aktualizacji (1970); był to teatr metafory, bardziej przypominał misterium niż publicystyczną rozprawę (krytycy zauważyli wpływy teatru Grotowskiego w grze aktorskiej). W Łodzi podjął pominięte uprzednio wątki i postaci „teatru w teatrze”, wpisane w dramat; Muzę grała Ewa Mirowska, Reżysera Mariusz Wojciechowski. Najważniejszą częścią spektaklu był akt z Maskami, w którym Konrad – Jerzy Światłoń, brodaty trzydziestoparolatek w sztruksowym ubraniu, zmagając się ze swoimi myślami, pytał o rolę artysty, o kompetencje twórcy i granice etyczne w Sztuce. Spektakl toczył się w niemal pustej przestrzeni, którą przecinał pomost przesuwany przez widownię (wyraźne nawiązanie do *Wyzwolenia* Konrada Swinarskiego), a zamykał czarny horyzont. W dwa lata później ta sama inscenizacja zyskała rys metateatralny na scenie Teatru im. Słowackiego, którą Wyspiański wpisał w swój dramat. Konrada znów grał Jerzy Światłoń (uhonorowany za tę rolę dwukrotnie na Opolskich Konfrontacjach Klasyki, 1990 i 1993).

Poczynając od lat 90. Maciej Prus pracował niemal wyłącznie w teatrach stołecznych, najpierw jako dyrektor artystyczny Teatru Dramatycznego w Warszawie (1990–1993). Swoją dyrekcję rozpoczął reżyserią *Na dnie* Gorkiego, a następnie przygotował ambitny projekt łączący *Nie-Boską komedię* Krasińskiego z *Niedokończonym poematem*, w którym usunął w cień dramat rodzinny Hrabiego Henryka na rzecz historiozofii czwartego wieszca (1991). Połączenie to spotkało się jednak z ostrą krytyką. „Podrzędność problematyki indywidualnej (spotęgowana jeszcze przez kiepską grę protagonistów) sprawia, że na scenie oglądamy przede wszystkim zarys konserwatywnej wizji dziejów” [Wanat 1991]. Sięgnął też po *Kordiana* Słowackiego, jednak bez powodzenia – zawiódł przede wszystkim młody wykonawca roli tytułowej (1993). Długi rejestr realizacji polskiego dramatu romantycznego



Krzesła, reż. Maciej Prus, Teatr Polski, Warszawa, 7 grudnia 1995.
Fot. Stefan Okołowicz

i neoromantycznego w jego dorobku uzupełniały kolejne spektakle: *Aktor* Norwida w Teatrze Telewizji (1995), *Fantazy* Słowackiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1997). W latach 1993–1997 pracował w Teatrze Polskim w Warszawie. Kazimierz Dejmek, ówczesny dyrektor, zaproponował mu reżyserię *Ryszarda III* Shakespeare'a. Premiera (1993) okazała się wydarzeniem artystycznym, a tytułowa rola Jana Englerta „kreacją wielkiej miary” [Komorowski 1993]. Ryszard III w interpretacji Englerta był mężczyzną w pełni sił, którego kalectwo nie rzucało się w oczy (choć utykał i martwą rękę ćwiczył piłeczką trzymaną w dłoni). Nie miał też rysów demonicznego zbrodniarza z urodzenia.

Szybko orientowaliśmy się, że jest wytrawnym graczem o wielkich umiejętnościach manipulacji ludźmi – i to go

szczyrze bawi. Sam gra, gdy uzna za stosowne, komedię, a otaczających go poddanych potrafi przemienić w postaci farsowe, także wtedy, gdy przeżywają tragedie (wielka scena uwodzenia Lady Anny) [Osterloff 2023].

Z interpretacją reżyserską ściśle współgrała scenografia Zofii de Ines. Na pustej scenie stała architektoniczna konstrukcja przypominająca słynną „maszynę do grania Szekspira” Zofii Wierchowicz. Była otwarta, miała formę długiego, ukośnego pomostu, który pełnił rozmaite funkcje, wchłaniając wszystkie miejsca akcji dramatu. Również za dyrekcji Kazimierz Dejmka sięgnął Prus po *Stracone zachody miłości* Shakespeare’a (1994). I tym razem scenografia Zofii de Ines harmonizowała z interpretacją reżyserską; romanse zakochanych młodych rozgrywały się w pięknej ogrodowej scenerii, na tle zielonego szpaleru równo przyciętego żywopłotu. *Stracone zachody...* nagrodzono Złotym Yorickiem Fundacji Theatrum Gedanense jako najlepszy spektakl szekspirowski w sezonie 1993/94.

Nikt tak jak Szekspir w literaturze i Mozart w muzyce, nie potrafi zgłębić najjaśniejszych i najbardziej mrocznych zakątków duszy człowieka. Wracam do Szekspira, bo czuję, że zaczynamy zapominać o podstawowych namietnościach, kierujących naszym życiem: o nienawiści, miłości, samotności i zbrodni, i uważać, że świat kończy się na nas

– mówił z okazji tej premiery [Prus 1994]. Listę Szekspirowskich tragedii, które inscenizował, wzbogacił *Juliusz Cezar* w przekładzie Stanisława Barańczaka (1996; nagroda Fundacji Gedanense w konkursie na inscenizację sztuki Szekspira, 1997). Już na poziomie scenariusza zastosował rozwiązania radykalne – okroił tekst z ról kobiecych i ograniczył do pierwszych trzech aktów. Zmienił „wielką, pełną zbiorowych scen tragedię na ciąg monologów, politycznych tyrad” [Wakar 1996]. Monumentalny spektakl rozgrywał się w dekoracjach prostych w symbolice (wysokie, miedziane ściany-parawany, niewiele rekwizytów) oraz minimalistycznych kostiumach Zofii de Ines. Na prawie nagiej scenie pole do popisu mieli aktorzy, co zaowocowało znakomitymi rolami. Jan Englert jako Marek Antoniusz w cynicznej przemowie nad ciałem Juliusza Cezara stworzył majstersztyk aktorski. Ignacy Gogolewski w roli słabego, żyjącego w strachu Imperatora scenę jego śmierci rozegrał w imponującym stylu. Godnym ich partnerem okazał się Mariusz Benoit w roli pełnego wahań Brutusa, który stopniowo rozpoznawał własną moralną klęskę.

Już po odejściu Kazimierza Dejmka objął Prus stanowisko głównego reżysera w Teatrze Polskim (pełnił je do końca sezonu 1994/95). Zrealizował *Karię Artura Ui* Brechta jako widowisko gangsterskie z przemocowym przywódcą, który nieodparcie kojarzył się z mafią wołomińską, a następnie *Krzęsta* Ionesco. To przedstawienie okazało się wyjątkowe z uwagi na wspaniały duet aktorski Ignacego Gogolewskiego i Niny Andrycz, obchodzącej jubileusz 60-lecia pracy scenicznej. Natomiast

Cocktail-party Eliota, w nowym przekładzie Wiesława Juszcza, nie przekonało widzów i krytyków do sztuki, jak pisano, „szeleszczącej papierem”.

Od roku 1998 związał się z Teatrem Narodowym w Warszawie, gdzie zrealizował *Króla Leara*, który nie miał już takiej artystycznej energii i psychologicznej głębi, jak jego poprzednie realizacje Szekspirowskich tragedii, choć tytułową rolę grał Jan Englert (1998). Nadal nie rozstawał się z Shakespeare’em, realizował kolejne spektakle: *Wieczór Trzech Króli* (Teatr im. Słowackiego w Krakowie, 1996), *Komedia omyłek* (Teatr Nowy w Łodzi, 2003; Łódzka nagroda Złota Maski i Złoty Yorick Theatrum Gedanense), *Tymon Ateńczyk* z Krystianem Wiczorkiem (gościnnie w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, 2007; nagroda w III Ogólnopolskim Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej) i *Wiele hałasu o nic* z ciekawą scenografią Marcina Jarnuszkiewicza (Teatr Narodowy w Warszawie, 2008).

Z narodową sceną był związany do końca życia; tutaj zrealizował ostatnie spektakle. *Wiśniowy sad* Czechowa z Teresą Budzisz Krzyżanowską w roli Raniewskiej (2000) został przez krytykę źle przyjęty; pisano, że świat dramatu „został zdegradowany, bohaterowie zbyt często są tylko karykaturami postaci Czechowa” [Wakar 2000], zaś „o interpretacji nie może być mowy” [Baniwicz 2001]. Natomiast *Łysa śpiewaczka* Ionesco z Ewą Wiśniewską i Anną Seniuk, okazała się przedstawieniem „precyzyjnym i niezawodnym jak szwajcarski zegarek”, które pokazało, „co potrafi prawdziwy mistrz, kiedy pracuje z aktorami wysokiej próby[...] wszystko w nim pasuje: rytmy, postacie, dialog, dekoracje, kostiumy, porozumienie z widzem. To podręcznikowy pokaz sprawności technicznej i myślenia teatrem” [Miłkowski 2013]. Również przedstawienie *Madame de Sade* Mishimy stało się sukcesem reżyserskim i aktorskim (2016; Nagroda im. C.K. Norwida).

Maciej Prus na Scenie Studio Teatru Narodowego wspólnie ze scenografką Jagną Janicką powołują do życia świat zgoła bardziej japoński niż rokokowo europejski, a właściwie, podążając za intencją Mishimy, oba światy naraz, idealnie do siebie przystające [...] europejski wiek XVIII przegląda się w japońskim klasycyzmie i odwrotnie [Rembowska 2016].

W centrum tego świata królowała Madame de Montreuil Ewy Wiśniewskiej, której partnerowały młode aktorki: Dominika Kluźniak i Anna Gryszkówna. Ostatnim jego spektaklem byli *Letnicy* Gorkiego (2019).

Do najważniejszych przedstawień dopełniających jego artystyczną biografię należało znakomite *Wyzwolenie* w Teatrze Telewizji (2007; nagroda im. Stefana Treugutta za „wybitne osiągnięcia w Teatrze Telewizji, szczególnie za *Wyzwolenie*”). Grali w tym spektaklu pamiętni wykonawcy ról romantycznych polskich Konradów, Jerzy Trela i Gustaw Holoubek; pierwszy z nich wystąpił w roli Reżysera, drugi – Starego Aktora. Konrada grał Piotr Adamczyk, zaś Mużę – Maja Komorowska.



La Bohème, reż. Maciej Prus, Opera Nova, Bydgoszcz, 7 grudnia 1995. Fot. Marek Chelminiak

Maciej Prus był twórcą wybitnym, o wyjątkowej wrażliwości i wyobraźni teatralnej. Pozostawił po sobie ogromny dorobek reżyserski, obejmujący kilkadziesiąt realizacji w teatrach dramatycznych i muzycznych, ponad dwadzieścia w Teatrze Telewizji, a także realizacje radiowe – i każda z tych dziedzin zasługuje na odrębny opis. Najpełniej jednak wypowiedział się w teatrze dramatycznym, a co najmniej kilka jego przedstawień trwale zapisało się w historii polskiego teatru. Był przede wszystkim reżyserem klasyki, w której znajdował najpełniejszą wizję świata i człowieka. W literaturze polskiej fascynował go romantyzm i neoromantyzm. „W haśle «romantyzm» ja rozszyfrowuję precyzyjny mózg i ogromne serce. I gdy spojrzeć na romantyzm i Wyspiańskiego w ten sposób, okazuje się, że rozterki ich bohaterów, są aż do szpiku kości aktualne” – mówił w jednym z wywiadów. „Bohater romantyczny jest najbogatszą osobowością w naszej literaturze” [Prus 2003]. Cechą charakterystyczną jego praktyki reżyserskiej były wielokrotne powroty do tytułów wybranych autorów, z polskich: Mickiewicza (zrealizował także *Dziady-zbliżenia*, 1999 i *Dziady drezdeńskie*, 2000) Słowackiego, Fredry (*Śluby panińskie*, *Gwałtu, co się*

dzieje), Wyspiańskiego, Witkacego (pięciokrotnie wystawił *Szewców*); z obcych – Szekspira i Marlowe’a, ale także Czechowa, Gorkiego, Brechta, Ionesco. Przy czym do każdego z tych powrotów skłaniała go nie tylko ambicja czy chęć znalezienia nowego kształtu scenicznego dla dobrze sobie znanego tekstu, lecz przede wszystkim wewnętrzna potrzeba sprawdzenia, jak może on zabrznieć w zmieniających się warunkach społeczno-politycznych. Nigdy jednak nie tworzył teatru *stricte* politycznego – taki go nie interesował, odżegnywał się od publicystyki i łatwych aluzji. Niemniej, niektóre jego spektakle rezonowały, wpiły się w otaczającą rzeczywistość (zdaniem Marii Janion gdańskie *Dziady* były „obrazem gorączki narodu”; uważano, że zapowiadały nadchodzące wydarzenia na Wybrzeżu). Był też, prywatnie, baczny obserwatorem otaczającej nas rzeczywistości.

Należał do reżyserów, którzy dogłębnie analizują tekst i poświęcają wiele uwagi studiom nad jego rozmaitymi kontekstami (historycznymi, literackimi, filozoficznymi). Opracowując utwór na scenę, dążył do syntezy, nie bał się radykalnych skrótów, wprowadzał jedność miejsca, czasu i akcji – ale zachowywał najważniejsze, ogólne

jego przesłanie. Rezultaty tych zabiegów konfrontował w pracy z aktorem, z założenia partnerskiej; wspólnie z nim poszukiwał ostatecznej formy, ponieważ bez niej, jak mówił, „nie ma poważnej sztuki”. Aktora stawiał w centrum swojego teatru, jego wypowiedzi podporządkowywał wszystkie elementy świata przedstawionego na scenie, (również w teatrze muzycznym, gdzie w pracy z solistami osiągał znakomite efekty – „uruchamiał” ich potencjał aktorski). Cechą charakterystyczną jego spektakli i zarazem wyznacznikiem reżyserskiego stylu, był scenograficzny minimalizm, osiągniany we współpracy z plastykami różnych pokoleń (Krystyna Zachwatowicz,

Zofia Wierchowicz, Łukasz Burnat, Waław Kula, Sławomir Dębosz, Andrzej Witkowski, Marcin Stajewski, Zofia de Ines, Jagna Janicka, Boris Kudlička, Marcin Jarnuszkiewicz). Uderzającą klarowność wizualną jego spektakli, a także sugestywny klimat poszczególnych scen, współtworzyła mistrzowska reżyseria światła.

Był laureatem wielu nagród i odznaczeń; w roku 2011 otrzymał srebrny medal Gloria Artis, a pod koniec życia, dwukrotnie, Teatralną Muzyczną Nagrodę im. Jana Kiepury (za reżyserię *Potępienia doktora Fausta* Berliozą w bydgoskiej Opera Nova, 2016, a następnie *Tramwaju zwanego pożądaniem* Previna w Teatrze Wielkim w Łodzi, 2019).

Bibliografia

- Baniewicz Elżbieta, *Inteligenci Czechowa*, „Twórczość” 2001, nr 1 [wersja cyfrowa];
- Bojarska Maria, *Kiedys – – bądźcie wolni*, „Teatr” 1978, nr 26 [wersja cyfrowa];
- Głowacka Malwina, *Obojętny portret zbiorowy*, teatralny.pl, 27 listopada 2019 [wersja cyfrowa];
- Gogolewski Ignacy, *Od Konrada do... Antka Boryny. Rozmawia Jolanta Ciosek*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008;
- Henkel Barbara, *Na stojąco*, „Radar” 1984, nr 29 [wersja cyfrowa];
- Kijonka Tadeusz, *Trzecia „Operetka” Macieja Prusa*, „Tak i Nie” 1984, nr 5 [wersja cyfrowa];
- Komorowski Jarosław, *Ryszard III: probierczy kamień zła*, „Teatr” 1993, nr 11 [wersja cyfrowa];
- Majchrowski Zbigniew, *Dziady gdańskie*, „Teatr” 1997, nr 1 [wersja cyfrowa];
- Morawiec Elżbieta, *Rewolucja i teatr*, „Życie Literackie” 1981, nr 17 [wersja cyfrowa];
- Osterloff Barbara, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa 2004;
- Osterloff Barbara, *Maciej Prus: wierność samemu sobie*, „Teatr” 2023, nr 7–8 [wersja cyfrowa];
- Prus Maciej, *Zachody miłości. Maciej Prus o Szekspirze*, rozm. Jan Bończa-Szabłowski, „Życie Nasze Rodzinne” 1994, nr 62 (17 marca);
- Prus Maciej, *Teatr przeczucie*, rozm. Jan Bończa -Szabłowski, „Rzeczpospolita”, dodatek „TeleRzeczpospolita” 2003, nr 80 (4 kwietnia) [wersja cyfrowa];
- Prus Maciej, *Zapiski ze współczesności*, audycja Bogumiły Prządki, emitowana w odcinkach w dniach 7–11 października 2022 w Programie 2 PR [wersja cyfrowa];
- Puzyna Konstancy, *Wreszcie z sensem*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971 [wersja cyfrowa].

- Reduta*, „Punkt” 1981, nr 13 [tutaj wypowiedź Marii Janion o gdańskich *Dziadach* Macieja Prusa] [wersja cyfrowa];
- Rembowska Aleksandra, *Słowo, które zastąpiło ciało*, teatralny.pl 11 maja 2016 [wersja cyfrowa];
- Słobodzianek Tadeusz, *Brudnopisy Macieja Prusa*, „Polityka” 1980 nr 6 [wersja cyfrowa];
- Sinko Grzegorz, *Wedle Mefistofelesa*, „Kultura” 1975, nr 21 [wersja cyfrowa];
- Treugutt Stefan, *Nowa przestrzeń i nowy początek*, „Teatr” 1972, nr 1 [wersja cyfrowa];
- Wakar Jacek, *Szekspir... bardzo mocno okrojony*, „Życie Warszawy” 1996, nr 147 (25 czerwca);
- Wakar Jacek, *Przezroczysci ludzie*, „Życie” 2000, nr 214 (14 września) [wersja cyfrowa];
- Wanat Andrzej, *Ryzykowne połączenie*, „Teatr” 1991, nr 4 [wersja cyfrowa];
- Zgoda Anna Maria, *Łódzki teatr Bohdana Hussakowskiego 1979–1992*, Łódź 2020;
- Żurowski Andrzej, *Antynomie rewolucji, antynomie istnienia, antynomie świata*, „Teatr” 1981, nr 11 [wersja cyfrowa];
- Żmudzka Elżbieta [EL. ŻM.], „Szewcy” Witkacego, „Zwierciadło” 1971, nr 42;
- Materiały z: archiwum Akademii Teatralnej im. A.Zelwerowicza w Warszawie (teczka osobowa Macieja Prusa sygn. 1069), Biblioteki AT (egzemplarz reżyserski *Wyzwolenia* Wyspiańskiego), archiwum Teatru Dramatycznego w Warszawie (świadectwo przebiegu pracy Macieja Prusa), archiwum Teatru Nowego w Poznaniu (list Macieja Prusa do Janusza Nyczaka).
- Cytowane w tekście wypowiedzi Macieja Prusa, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z rozmowy z autorką, przeprowadzonej 23 listopada 2022 roku w Teatrze Ateneum w Warszawie.

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* i Giovannim Pampiglione *Serce nad Warszawą*. 0000-0001-9018-2773

ZENON BUTKIEWICZ

Balladyna '84

Toruńska inscenizacja Krystyny Meissner

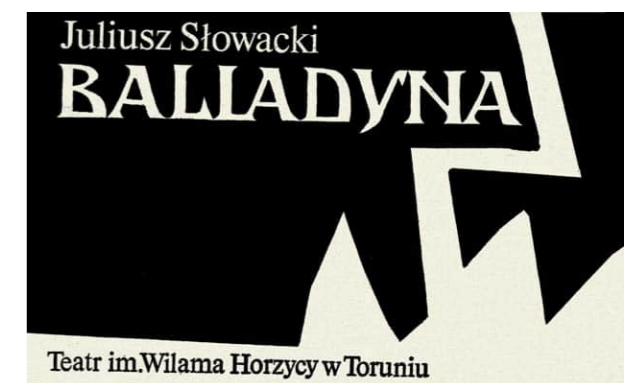
21 grudnia 1984 roku w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu miała miejsce premiera *Balladyny* Juliusza Słowackiego w inscenizacji i reżyserii Krystyny Meissner. Spektakl w trafny sposób ujmował atmosferę czasów, w których powstał, i z tej przyczyny – paradoksalnie – nie mógł wtedy być ani w pełni opisany, ani nazwany.

Toruń – u progu dyrekcji

Krystyna Meissner, zanim objęła we wrześniu 1983 roku dyrekcję teatru w Toruniu, przez trzy sezony sprawowała kierownictwo Teatru Lubuskiego im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Zarówno Toruń, jak i jego teatr pod wieloma względami przewyższyły stolicę Ziemi Lubuskiej. Miasto nad Wisłą w tym czasie liczyło niemal dwukrotnie więcej mieszkańców, było poważnym ośrodkiem naukowym, z uniwersytetem na czele. Teatr natomiast miał nie tylko lepszego patrona, jakim wobec Kruczkowskiego był Wilam Horzyca, ale przede wszystkim miał za sobą długą i dobrą historię, był także organizatorem dorocznego Festiwalu Teatrów Polski Północnej.

W Zielonej Górze jesienią 1980 roku sytuacja teatru była katastrofalna. W Toruniu wprost przeciwnie, teatr znajdował się w dobrej kondycji. Od siedmiu lat dyrektorem był Marek Okopiński, który prowadził scenę toruńską pewną ręką. Cieszył się zaufaniem władz (był członkiem PZPR), a jednocześnie posiadał autorytet w środowisku teatralnym, opinię dobrego reżysera i sprawnego organizatora. Może teatr nie odnosił spektakularnych sukcesów artystycznych, jednak wiele jego przedstawień cieszyło się dobrą opinią, a w blisko trzydziestoosobowym, wielopokoleniowym zespole aktorskim znajdowało się niemało osób gotowych do podjęcia nowych wyzwań. Atmosfera rozliczeń, która ogarnęła po strajkach sierpniowych cały kraj, mocno wpłynęła na wewnętrzną sytuację wielu teatrów.

Okopiński też miał trudności. Na początku 1981 roku stał się obiektem ataków ze strony części zespołu aktorskiego skupionej w NSZZ „Solidarność”¹. Miał też wielu obrońców, ale przede wszystkim bronił się swoimi dokonaniem dyrektorskimi. Trudno było zarzucić mu serwilizm w wyborach repertuarowych. W „gorących” sezonach 1981/82 i 1982/83 na scenie toruńskiej grano między



Grafiki Edwarda Salińskiego z programu przedstawienia.

innymi *Szewców* Witkacego, *Ciemny grylaż* Tyma i Dobrowolskiego, *Ambasadora* Mrożka, wreszcie spektakl złożony z tekstów poetyckich Barańczaka, Krynickiego,

Kornhausera i Zagajewskiego i innych *Bez ingerencji cenzury*². W repertuarze ostatniego sezonu Okopińskiego w Toruniu znalazła się też prapremiera dramatu Jarosława Abramowa *Maestro*, dość czytelnie nawiązująca do sytuacji artystów i wolności twórczej w realiach stanu wojennego. Nie był to teatr postępujący w awangardzie ani prądów artystycznych, ani odnowy politycznej, był to jednak teatr czuły na otaczającą go rzeczywistość i przez to bacznie oglądany przez cenzurę i stojące za nią czynniki polityczne. Aczkolwiek właśnie zaufanie władz – paradoksalnie – stwarzało Okopińskiemu możliwości tworzenia teatru, który nie był oderwany od bieżących wydarzeń. Jednak pewne zniechęcenie dotyczącymi go atakami, jak sam przyznawał, spowodowało decyzję o rezygnacji z dyrekcji.

Istniała jeszcze jedna znacząca różnica pomiędzy sytuacją Krystyny Meissner u progu jej dyrekcji w Zielonej Górze i w Toruniu. Do Zielonej Góry przychodziła jako osoba prawie nieznaną, do Torunia wprost przeciwnie – wcześniej już wyraźnie zaznaczyła w teatrze toruńskim swoją indywidualność. Najpierw pracowała jako etatowy reżyser, za dyrekcji Hugona Morycińskiego, a później za dyrekcji Okopińskiego, wyreżyserowała dwa spektakle. Dobrze została zapamiętana przede wszystkim z niezwykle udanej inscenizacji *Iwony, księżniczki Burgunda*³. Ponadto przedstawiła Meissner, realizowane w Białymstoku i Bydgoszczy, były pokazywane na Festiwalu Teatrów Polski Północnej. W roku 1980 jej inscenizacja *Pluskwy* z teatru w Elblągu zdobyła główną nagrodę festiwalową.

Zatem kandydatura reżyserki do objęcia schedy po Okopińskim była dość naturalna i miała uzasadnienie, w tym również i poparcie samego Okopińskiego, a także władz ministerialnych⁴. Wprawdzie władze lokalne miały w zanadrzu jeszcze jedną kandydaturę, jednak zaproszony do rozmów Ignacy Gogolewski nie skorzystał z propozycji, uzasadniając, że rok wcześniej objął dyrekcję w Lublinie i wyklucza zmianę miejsca pracy w tak krótkim czasie. Zarówno Okopiński, jak i Meissner, w odróżnieniu od Gogolewskiego, powstrzymywali się od aktywności na polu rozgrywek politycznych, które w owym czasie władza prowadziła ze środowiskiem teatralnym, przede wszystkim wokół rozwiązania w grudniu 1982 roku ZASP-u i powołania wiosną 1983 roku „neo-ZASP-u”. Oboje nie wchodzili także do takich ciał stanu wojennego jak utworzona na początku 1983 roku Narodowa Rada Kultury. Ponadto ani teatr w Zielonej Górze, ani w Toruniu nie przyjął zaproszenia do rejestracji swoich spektakli przez TVP – inicjatywy łamiącej bojkot aktorski.

Tak więc Krystyna Meissner w Toruniu miała znacznie korzystniejszy punkt wyjścia niż w Zielonej Górze, jednak zdawała sobie doskonale sprawę, że będzie musiała się zmierzyć z wyzwaniem innego rodzaju:

Bardzo trudno jest obejmować teatr po artyście, człowieku, który był wyraźnie zarysowaną osobowością, indywidualnością – a takim [...] był mój poprzednik Marek Okopiński.

Trzeba stale zmagać się z nieobecny a obecnym, ale też działać z pełnym szacunkiem dla niego. To wspaniałe i naturalne, ale dla następcy szalenie trudne⁵.

Pozytywnym aspektem sytuacji było to, że artystka nie musiała szukać na gwałt aktorów – stabilny, wielokoleniowy zespół zostawił jej poprzednik. Natomiast z grona współpracowników z Zielonej Góry Meissner zaprosiła, jako stałą scenografkę, Aleksandrę Semenowicz, Annę Błaszczak, która podjęła pracę w dziale literackim oraz Teresę Stuczyńską, która znakomicie sprawdziła się w Zielonej Górze w kluczowej w wielu teatrach roli szefa Biura Obsługi Widzów i tę funkcję objęła też w Toruniu. Wszystkie trzy wymienione osoby okazały się stałymi, najbliższymi współpracowniczkami Meissner w czasie całego okresu jej dyrekcji w Teatrze im. Horzycy.

Toruńskie „Nowości” powitały Krystynę Meissner z dużą dozą rezerwy, a nawet uszczypliwości. Do pierwszego wywiadu wyznaczono dziennikarkę⁶, która specjalizowała się w tekstach o charakterze politycznym i jak cała gazeta wpisywała się dość gorliwie w klimat stworzony przez czas stanu wojennego. Na pytanie dziennikarki o propozycje repertuarowe Meissner wymieniła tytuły i autorów: *Kartoteka Różewicza*, *Szkarłatna wyspa* Bułhakowa, *Muchy* Sartre’a, *Opera żebracza* Gaya, *Strach i nędza III Rzeszy* Brechta oraz *Ferdynurke* Gombrowicza. Reakcja dziennikarki była dość zaskakująca: „I sądzi Pani, że te nazwiska nie wystraszą publiki [sic! – przyp. autora]?”. Krystyna Meissner krótko replikowała: „Sądzę, że raczej zainteresują”. Wywiadu nie zilustrowano, jak to nakazuje podstawowa praktyka redakcyjna, fotografią rozmówcy. Rozmowa została opatrzona rysunkiem satyrycznym, który przedstawiał aktora na scenie z czaszką w ręku (domyślamy się tu postaci Hamleta) przed widownią teatralną, gdzie siedzi jeden, samotny widz, w dodatku z niezbyt mądrą fizjonomią. Czy ten żart był na miejscu? Można mieć wątpliwości.

Sezon pierwszy

Pierwszy sezon w Toruniu Krystyna Meissner rozpoczęła sposobem sprawdzonym w Zielonej Górze. Tam wprowadziła do repertuaru sztuki, które знаła, sama w niedalekiej przeszłości reżyserowała: *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, *Mistrza Piotra Pathelin*, w dalszej kolejności *Pluskwę*, *Sen nocy letniej*. W Toruniu na inaugurację swej dyrekcji pokazała przeniesioną ze sceny zielonogórskiej *Kartotekę*⁷. Trójka aktorów, którzy przeszli wraz z Meissner do Torunia, powtórzyła spektakl złożony z jednoaktówek *Mroźka*⁸. Następnie Meissner rozpoczęła próby do *Szkarłatnej wyspy*⁹. W repertuarze znalazły się także pozycje, których nie udało się jej zrealizować w okresie zielonogórskim: *Ferdynurke*¹⁰ i *Strach i nędza III Rzeszy*¹¹.

„Realizując podobny program w Zielonej Górze, nie przegrałam” – powie Meissner w jednym z pierwszych wywiadów¹². A jednak już na samym wstępie nie obyło się bez poważnych perturbacji z cenzurą. Niepokój

wzbudziła wymowa *Szkarłatnej wyspy* Bułhakowa. Pierwotny kształt przedstawienia został zakwestionowany. Żeby doprowadzić do premiery, Krystyna Meissner, wraz z Anną Błaszczak, stworzyły pretekstowy scenariusz, złożony (i tak) głównie z tekstu *Szkarłatnej wyspy*, wzbogacony, czy raczej uzupełniony, kilkoma motywami z *Powieści teatralnej*. Zmianie uległ także tytuł spektaklu ze *Szkarłatnej wyspy* na *Teatr to świątynia* – frazę wielokrotnie wypowiedzaną na scenie przez postać oportunistycznego do granic możliwości dyrektora teatru. W finale wprowadzona przez adaptatorki postać „naddyrektora teatrów” wyraża zgodę na wystawienie spektaklu, zastrzegając, że „trzeba wprowadzić zmiany. Po pierwsze tytuł, po drugie obsada, po trzecie reżyser, po czwarte skreślimy kilka scen”¹³. W finale spektaklu, na polecenie reżysera (czyli aktora grającego tę rolę), cały zespół siadał na podłodze. Reżyser instruował aktorów: „Za dużo gestykulacji rękoma. Za dużo ruchu. [...] odśpiewamy teraz piosenkę finałową, ale bez gestu, bez ruchu. [...] Radośnie!”. Piosenka finałowa kończyła spektakl słowami: „Wszystko jedno co jest w sztuce / Grunt optymistyczny finał”. Aktorzy śpiewali, siedząc na podłodze i trzymając ręce pod pośladkami. Scena ta wraz z uwagami na temat ruchu i gestykulacji pochodziła z *Powieści teatralnej*¹⁴. „Klarowność obrazu zmacona została po części względami natury pozaartystycznej, co nie pozostawało bez wpływu na odbiór całości”¹⁵ – napisała Jadwiga Oleradzka, dając do zrozumienia, że w spektakl ingerowała cenzura bądź inne polityczne czynniki. Natomiast urząd cenzorski zwrócił uwagę nadzorującemu teatr Wydziałowi Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu, że „nie dość wnikliwie, tylko powierzchownie orientuje się w tematyce proponowanych pozycji repertuarowych”¹⁶. Swoje niezadowolenie ze spektaklu wyraził także wobec teatru konsul ZSRR w Gdańsku Oleg Dawtjan¹⁷. Echa problemów nowej dyrektorki toruńskiej sceny przenikały też do prasy, skoro w rozmowie, już po premierze sztuki Bułhakowa, dziennikarka lokalnego tygodnika „Kujawy” pytała wprost: „Doszły mnie jednak słuchy, że pewne kłopoty z władzami Pani ma. Miałyby one dotyczyć repertuaru ...”¹⁸.

Sezon Balladyny

Po raz pierwszy w zapowiedziach repertuarowych tytuł *Balladyna* padł dopiero w momencie przedstawiania planów teatru na sezon 1984/85. Więcej uwagi dyrektorka poświęcała ważnemu z jej punktu widzenia nurtowi, jakim były spektakle muzyczne adresowane do młodej widowni. Pierwszym takim przedstawieniem miała być inscenizacja widowiska opartego na operze Mozarta *Czarodziejski flet* i tym efektownym spektaklem otworzyła Meissner sezon na dużej scenie¹⁹. Wcześniej w przestrzeni dawnych koszar, poza siedzibą teatru, gdzie zagrano już *Strach i nędzę III Rzeszy*, poprzedni dyrektor Marek Okopiński zrealizował premierę *Konduktu* Bohdana Drozdowskiego²⁰.

Krystyna Meissner pytana, jak widzi rolę teatru wobec gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości lat 1982–1983,

wypowiadała się dość ostrożnie. Zapewne mając na myśli takie spektakle, jak *Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiąt* (Teatr Nowy w Poznaniu), *Kolęda-nocka* (Teatr Muzyczny w Gdyni), *Wszystkie spektakle zarezerwowane* (Teatr Powszechny w Warszawie) mówiła:

po Sierpniu powstawały swego rodzaju reportaże polityczne. One były gorące. Wyrastały z zapotrzebowania społecznego. Ale to przecież nie jest *stricte* teatr. Bo teatr to jednak forma, metafora. Dziś najważniejsza jest pewna próba ogarnięcia wraz z publicznością, zrozumienia tego, co się dzieje²¹.

W innym miejscu wprost odcinała się od bezpośrednich wypowiedzi politycznych w przedstawieniach teatralnych, mówiąc, że jej teatr:

nie byłby to rodzaj sceny politycznej doraźnie aktualizującej wydarzenia, teatr winien – moim zdaniem – zachowywać wobec nich należy i konieczny dystans. [...] Stawiać pytania, nie dając jednocześnie łatwych, jednoznacznych odpowiedzi²².

Materiału do stawiania tych pytań, zdaniem artystki, należałoby poszukiwać poprzez maksymalne rozszerzenie repertuaru.

Próby do *Balladyny* rozpoczęły się w trzeciej dekadzie września 1984 roku, a ich zakończenie planowano na koniec roku. W okresie pomiędzy rozpoczęciem prób a premierą zaszły w Toruniu wypadki, które poruszyły nie tylko lokalną społeczność. Najpierw opinią publiczną wstrząsnęła wiadomość o wydarzeniach w skali lokalnej. Były to, tak później określane, „porwania toruńskie”, które miały miejsce wiosną 1984 roku. Porywano i wywożono w nieznaną okolice, zastraszano, przemocą pojono alkoholem lokalnych działaczy podziemnej „Solidarności”. Wiadomości o tych faktach rozchodziły się w Toruniu poprzez prasę podziemną, informowały o nich też rozgłosnie zagraniczne. Jednak prawdziwym wstrząsem na skalę całej Polski, stało się porwanie księdza Jerzego Popiełuszki, które miało miejsce na drodze z Bydgoszczy w pobliżu Torunia. W lokalnej prasie pierwsza informacja na ten temat ukazała się 22 października. W następujących dniach na terenie miasta i w okolicach prowadzono intensywne poszukiwania zaginionego, jak oficjalnie podawano, kapłana. Na ulicach pojawiły się wzmożone patrole milicyjne. W piątek 26 października odbywał się w Toruniu uroczysty, przedpremierowy pokaz filmu Krzysztofa Zanussiego *Rok spokojnego słońca*. Projekcja wzbudziła duże zainteresowanie nie tylko dlatego, że ulice toruńskiego Starego Miasta były tłem filmu. Głównymi wykonawcami byli Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz, natomiast niewielkie zadania powierzono miejscowym aktorom. Opuszczających aulę uniwersytetu, gdzie pokaz miał miejsce, bacznie obserwowała Milicja Obywatelska, zatrzymując i kontrolując wrywkowo samochody osobowe. 31 października ukazała się wiadomość o odnalezieniu w Wiśle, pod pobliskim

Włocławkiem, ciała zamordowanego księdza. 27 grudnia, pomiędzy pierwszym pokazem a prasową premierą spektaklu, rozpoczął się proces oskarżonych o zbrodnię oficerów SB. Budynek Sądu Wojewódzkiego, w którym odbywał się proces, śledzony przez licznych dziennikarzy, znajdował się w odległości kilkuset metrów od gmachu teatru. Przez wiele dni wokół sądu zbierali się licznie mieszkańcy Torunia, obserwujący osoby przybywające na proces: przedstawiciele warszawskiej palestry, dziennikarzy. Proces zakończony został 7 lutego 1985 roku.

Balladyna – opis spektaklu

obsada:

Gmin: Monika Dąbrowska, Zofia Melechówna, Jolanta Olszewska, Magdalena Ostroch (od sez. 1985/86), Tatiana Pawłowska, Ewa Pietras, Wanda Ślęzak, Ryszard Balcerek, Wojciech Bartoszek, Piotr Chudziński, Maciej Dahms (od sez. 1985/86), Jerzy Gudejko (od sez. 1985/86 Michał M. Ubysz), Mirosław Guzowski, Lech Gwit (od sez. 1985/86 Jan Pyjor), Włodzimierz Maciudziński, Andrzej Gałła (od sez. 1985/86), Jacek Opolski, Mariusz Pilawski (w sez. 1984/85), Wojciech Szostak, Jan Szulc, Henryk Tomczyk (od maja 1985 Niko Niakas).

Osoby dramatu:

Pustelnik, Popiel III wygnany – Jacek Opolski
Kirkor, pan na zamku – Mirosław Guzowski, Jerzy Gudejko (w sez. 1984/85), Michał M. Ubysz (w sez. 1985/86)
Matka, Wdowa – Wanda Ślęzak
Balladyna, jej córka – Jolanta Olszewska
Alina, jej córka – Ewa Pietras
Filon, pasterz – Ryszard Balcerek
Grabiec, syn zakrystiana – Mariusz Pilawski (w sez. 1984/85), Włodzimierz Maciudziński (w sez. 1985/86)
Fon Kostryn, naczelnik straży zamku Kirkora – Lech Gwit (w sez. 1984/85), Jan Pyjor (w sez. 1985/86)
Gralon, rycerz Kirkora – Wojciech Szostak
Goplana, nimfa, królowa Gopła – Tatiana Pawłowska
Chochlik – Mirosław Guzowski, Jerzy Gudejko (w sez. 1984/85), Michał M. Ubysz (w sez. 1985/86)
Skierka – Henryk Tomczyk (do maja 1985), Niko Niakas (od 2 maja 1985)
Kancierz – Piotr Chudziński

opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Meissner
scenografia: Aleksandra Semenowicz
muzyka: Zbigniew Karnecki
ruch sceniczny: Zbigniew Żukowski, Jacek Wierzbiński²³
sufler: Barbara Nalaskowska,
inspicjent: Łukasz Moryciński

czas trwania spektaklu: część pierwsza 60 min, część druga 80 min.

Pierwszy pokaz spektaklu miał miejsce 21 grudnia 1984 roku. Premiera prasowa odbyła się 12 stycznia 1985 roku. Spektakl grano w sezonach 1984/85 oraz 1985/86. Łącznie odbyły się 102 pokazy, które obejrzało 37 648 widzów. Przedstawienie wzięło udział w XXVII Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu. W ramach Teatru Rzeczypospolitej było prezentowane w Warszawie, Kaliszu, Chełmie i Puławach.

Część I

Spektakl rozpoczyna się przy otwartej kurtynie. Z głębi sceny ku widowni biegnie szeroki, drewniany podest – droga. W lekko rozjaśnionej głębi widoczna jest grupa ludzi stojących, siedzących na walizkach, torbach, plecakach, tobołkach. Ubrani są w płaszcze, suknie, garnsonki, garnitury, swetry. Niektóre ze strojów są całkiem współczesne, jak na przykład džinsy. Inne – starego kroju, wręcz niemodne, niektóre wyglądają jak dawno nieużywane ubrania, wyciągnięte z szafy na specjalną okazję. Wszystkie elementy kostiumów są utrzymane w kolorystyce czerni, z elementami brązu. Z ciemnymi garniturami kontrastują białe koszule, białe bluzki tworzą całość z ciemnymi spódnicami. Rozlega się muzyka. Na czoło grupy wysuwa się jeden z wykonawców, z plecakiem na ramieniu. Inicjuje śpiew. W balladowym, niespiesznym tempie, w powolnym rytmie nasyconej ludowymi motywami melodii wszyscy śpiewają *Maliny* – balladę Aleksandra Chodźki. Czynią to w namaszczeniu, z powagą, dając do zrozumienia, że mają do przekazania ważne treści²⁴. Od połowy utworu każdy wers pieśni jest powtarzany, niczym echo, przez męskie głosy. Chór, idąc po przekątnej sceny, zbliża się ku widowni. Gdy śpiew milknie, Chór cofa się w głąb.

[Akt I, sc. 1] Z grona śpiewających wyłania się jeden aktor, wkłada na czarny garnitur i białą koszulę jutowy, zniszczony, obdarty płaszcz (habit?). To Pustelnik. Przechodząc na prawą stronę²⁵ i wznosząc w geście Skargi z obrazu Matejki ręce ku górze, zwraca się wprost do widowni słowami zaczerpniętymi z innego utworu Słowackiego, z *Króla Ducha*:

A teraz powiem, jak antychrystowe
Moce w słowiaństwie wstały – jaka była
Niewiasta, która przeciwbożną głowę
Wzniosła – i za cel, piorunom stawiała.
Ta dotąd stoi duchom za królowę
I na świat – swoje służalce posyła...

Wypowiadając te słowa, aktor zajmuje miejsce obok rozrzuconych po prawej stronie podestu belek (podkładów kolejowych).

Z Chóru wyłaniają się dwaj mężczyźni. Jeden z nich ma na sobie założone przemiennie elementy zbroi z jednym skrzydłem husarskim, jednym naramiennikiem i jednym nagolennikiem. To Kirkor. Drugi z nich na



Scena otwierająca spektakl, zmieniona na skutek ingerencji cenzury. Zdjęcie z II próby generalnej. Na pierwszym planie Mariusz Pilawski (jeden z Gminu), w głębi, od lewej: Ewa Pietras, Włodzimierz Maciudziński, Wojciech Szostak (częściowo zasłonięty), Jerzy Gudejko, Ryszard Balcerek (częściowo zasłonięty), Jacek Opolski, Wojciech Bartoszek (częściowo zasłonięty), Lech Gwit, Jan Szulc (Gmin). Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz / zbiory IT

garnitur ma założony kontusz szlachecki, na głowie nosi kołpak. To Gralon.

Kirkor zaczyna scenę pierwszymi słowami *Balladyny*:

Rady zasięgnąć warto u człowieka,
Który się kryje w tej zaciszy leśnej;

Dalsze kwestie Kirkora charakteryzujące postać i zachowania Pustelnika przejmują Chór. Poszczególne postacie, przekrzykując się wzajemnie, opisują jego zachowania: „miota przekleństwa, pieni się, narzeka”. Kończy je chóralnie wypowiedziana fraza: „Musiał od królów doznać wiele złego” oraz ironicznie dopowiedziana uwaga: „I z owad został przyjacielem Gminu!”.

Następnie, inicjując działania Kirkora, Chór ponownie powtarza trzykrotnie: „Puk, puk, puk”. Chór (Gmin) powoli zbliża się do rozmawiających Kirkora i Pustelnika i uważnie przysłuchuje się ich dialogowi. Kirkor wypowiada swoje kwestie w sposób egzaltowany, co kontrastuje z powściągliwością Pustelnika. Kiedy pada kluczowe pytanie Kirkora: „Któż jesteś, starcze?”, Pustelnik odpowiada pytaniem „Ja...?”, zawieszając głos, a Chór momentalnie dopowiada „Król Popiel trzeci”. Kirkor zapowiada, że będzie natychmiast podążać do Gnezna, lecz Chór strofuje go słowami Pustelnika: „Młodzieńcze, rozwagi!”. Chór poruszony faktem, że znalazł się przed

obliczem króla, przykłęka. Poszczególne osoby wypowiadają słowa skargi na panujące rządy: „Ty wiesz, jak nasza ziemia wszeteczeństwem / Króla skalana...”. Kirkor wchodzi pomiędzy klęczących, wsłuchując się w ich skargi. Litanię żalów zamykają słowa: „Sąsiad ziemię kata / Na pośmiewisko zwie Rusią Czerwoną”. Chór rozpoczyna pieśń (fragment monologu Kirkora):

Ziemia upałem wysuszona pęka;
Wiosenne runa złocą się, nim ziarno
Czoła pochyli, a wieśniacy garną
Sierpami próżne tylko włosy żyta.

Po pierwszych wersach śpiew Chóru nabiera emocji, słowa skargi nabierają siły sprzeciwu, przybierają charakter protest songu. Szczególnie mocno akcentowane są kolejne wersy:

Ta sama Polska, niegdyś tak obfita,
Staje się co rok szarańczy spichlerzem;
Niegdyś tak bitna, dziś bladym rycerzem
Z głodami walczy i z widmem zarazy.

Śpiew cichnie, a Kirkor pyta o źródła cudownej mocy korony Popielów, której utrata jest przyczyną nieszczęść, o których śpiewa Chór. Odpowiada mu (słowami

Pustelnika) sam Chór. Kilka osób z Chóru inscenizuje, na przemian śpiewając i mówiąc na sposób właściwy ludowej, szopkowej opowieści, legendę o pochodzeniu korony:

...Ku ojczystej stronie
Wracali niegdyś od Betlejem żłobu
Święci królowie – dwóch Magów i Scyta.

Z ręki tego ostatniego właśnie Lech otrzymał koronę, w której „szczęścia ludu, w niej krainy siła”. Wysłuchawszy tej opowieści Kirkor zapowiada walkę o odzyskanie korony, ale pyta też Pustelnika: „Na jakim pieńku – szczepić rodowe / Drzewo Kirkorów”. Odpowiada mu Chór na przemian z Pustelnikiem i jego słowami: „weź pannę ubogą, żeń się z prostotą”. Uradowany radą Kirkor wybiega, a Chór udaje się ze swoimi tobołkami, bagażami w głąb sceny. Pojawia się Filon, ubrany w białą koszulę à la Słowacki z żabotem, opowiadając o swoich marzeniach i próżnych poszukiwaniach bogini miłości. Chór powraca, przysłuchuje się słowom Filona i ironicznie je komentuje. Scenę kończą słowa Pustelnika:

... Więc my, starce,
Cośmy przebiegli po tej biednej ziemi,
A nigdy szczęścia w życiu nie spotkali –
Możemy tylko szukać nie umieli...

[Akt I sc. 2] Gdy Filon odchodzi, z głębi sceny, rozpraszając Chór, wybiegają Chochlik i Skierka: Chochlik, koziołkując w narzuconej na sweter „baranicy”. Skierka, w okularkach w drucianej oprawie, w seledynowym kostiumie z przypiętymi skrzydełkami motyla usłużnie podaje koniec grubej liny wiszącej od początku nad podestem. Uczepiona doń, przelatując nad sceną, pojawia się Goplana. Nie wchodzi, ale nadlatuje, niczym baśniowy duch. Chór wita ją nieomal jak gwiazdę estrady, skandując „Go-pla-no!, Go-pla-no!”. Określenia: „powiewny liść”, „uśnieżony żagiel”, „czarowna”, kontrastują z widokiem osoby, która ukazała się ich oczom: jest niemłoda, bosa, ubrana w białą szyfonową sukienkę, na głowie ma „rosochaty” wianek spleciony ze sterczących w różne strony witek wierzbowych.

Goplana opowiada o poznaniu Grabca. Chór dorzuca niektóre kwestie, komentuje jej opowieść, która kończy się smutnym wyznaniem:

... sama boleśnie
Wracam na puste łożę, na zimne łożę;

W oddali pojawia się bohater opowieści – Grabiec. Na białą koszulę ma narzuconą chłopską, ciemnogrnatową sukmanę. Kroczy zawadiacko, nucąc piosenkę *Na dębie siedzą gołębie...* Jest młody, dobrze zbudowany, lekko tęgawy, z wąsem (to ten sam aktor, który przewodził Gminowi w scenie otwierającej spektakl). Nic w jego wyglądzie nie odpowiada słowom zachwyty Goplany, tak jak słowa Grabca o powierzchowności Goplany nie przystają

do jej widoku. Chór przysłuchuje się rozmowie, dorzucając, podobnie jak we wcześniejszych scenach, słowa komentarza. Wyznaniem planu wieczornego spotkania z Balladyną Grabiec wywołuje irytację Goplany. Goplana wzywa świtę elfów. Zanim jednak zdradzi swój zamiar, Chór na melodię *Malin* zapowiada, że karetą przez mostek nadjedzie bogaty pan. Po tych słowach Goplana nakazuje Skierce uszkodzić mostek i zaprowadzić pana do chaty Wdowy. Towarzyszy temu wyraźny, delikatny motyw muzyczny. Chochlik natomiast, wijąc się i turlając po scenie, przyjmuje zadanie zaprowadzenia Grabca na bagniska.

[Akt I, sc. 3] Na podest wchodzi Wdowa i jej córki. Ciągną za sobą belki, sprzęty domowe, aranżują przestrzeń chaty po prawej stronie podestu. Na stroje wędrowców nakładają elementy charakteryzujące postacie dramatu. Wdowa zakłada obszerną suknię, córki, na białe proste w kroju szyfonowe bluzki, zakładają lniane koszule z bufiastymi rękawami. Przepasują je chustami, wkładają obszerne, szare spódnice. Obie mają długie włosy. Balladynie warkocz sięga niemal do pasa, warkocz Aliny jest nieco krótszy, na jej piersi widnieje krzyżyk. Obie mają na nogach ciężkie buciory. Scena jest niema, wzajemne zachowanie postaci sugeruje jednak pewne napięcie pomiędzy nimi. Chór (słowami Balladyny) zapowiada pojawienie się karety: „słysząc jakiś turkot na rozłogu”. W głębi sceny pojawiają się Kirkor i Gralon. Imitując koński trucht, zbliżają się do „chaty” Wdowy. Wejściu Kirkora do „chaty” towarzyszy uwznioślająca chwilę muzyka, dziewczęta na widok „bogatego pana” chichoczą, starają się zwrócić na siebie uwagę, choć pytane odpowiadają nieśmiało i zdawkowo. Bardziej aktywna wydaje się Alina. Kirkor traktuje sytuację poważnie, nie słysząc w jego głosie dotychczasowej emfazy. Zastanawia się nad sposobem dokonania wyboru pomiędzy dziewczętami. Delikatny motyw muzyczny z poprzedniej sceny uświadamia obecność niewidzialnego Skierki. On to szepce Wdowie do ucha plan wyboru żony:

Matko, w lesie są maliny,
Niechaj idą w las dziewczyny.
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze.

Jednocześnie Skierka rozpyla płatki brokatu, które pobłyskują w świetle. Wraz z muzyką, tworzą aurę niezwykłości. Słowa szeptane Wdowie Chór powtarza na głos. Gdy sposób wyboru żony Kirkora został przesądzony, na scenie pozostają tylko siostry. Alina podkpiwa sobie z Balladyny, że nie umie zbierać malin. Z daleka słysząc klaskanie. Balladyna wychodzi. Alina w pierwszej chwili chce ruszyć za nią, lecz Chór zastępuje jej drogę. Alina zasypia, a Chór komentuje sytuację słowami Skierki:

Alina boskiej wzywając pomocy
Usnęła cicho, marząc o malinach.

[Akt II, sc. 1] Na scenie, zataczając się, pojawia się Grabiec. Jest pijany, ubrudzony tułaczka po bagnach. Zatrzymuje go lina, za pomocą której zjawiła się Goplana. To dąb, który Grabiec nazwie „przyjacielem”. Obok niego kręci się, wykonując figury akrobatyczne, przewracając się i turlając Chochlik. Grabiec zmęczony, pijany zasypia. Wtedy zjawia się Goplana i z miłością spogląda na śpiącego. Jednak kiedy dowiaduje się od Skierki, że doszło do spotkania Balladyny i Grabca wybucha wielką irytacją. Do tej pory spokojna, liryczna, podnosi głos, wpada we wściekłość. Na nic zdają się tłumaczenia Chochlika: „Diabeł kochankom przeszkodzi”. Zdenerwowanie Goplany narasta z każdą kwestią. Ogłasza swój pomysł przemiany Grabca w wierzbę płacząca. Chór z satysfakcją przyłącza się do zemsty Goplany. Otacza Grabca ze słowami: „rośnij, wierzbo płacząca”. Po chwili odstępuje go i na scenie widać, owiniętą w otulinę z nieokorowanych desek, postać Grabca. Odgłosy wracających z malinami dziewczyn powodują, że wszystkie osoby znikają i zajmują miejsca za podestem.

W centralnym punkcie stoi jedynie Grabiec przemieniony w wierzbę. Następuje scena w lesie. Alina pojawia się radosna, pewna sukcesu, odstawia, jak można sądzić, dzban pełen malin, przysiadła na belkach „chaty”. Na drugim krańcu drogi, w głębi pojawia się Balladyna. Idzie wolno. Obie siostry zbliżają się ku sobie. Znają swój płon. Alina, wirując spódnicą, tańczy wokół siedzącej siostry, czym irytuje Balladynę, która zamknięta, ponura, odzywa się zdawkowo. Pewność zwycięstwa Aliny, jej przekonanie, że zebrała więcej malin, a nawet szybciej biega niż Balladyna prowokuje starszą siostrę do wyciągnięcia noża („...to na węża”). Nóż jest z początku tylko pogroźką wobec siostry. Do zabójstwa dochodzi przypadkiem, w szarpaninie, na skutek impulsu wywołanego zachowaniem Aliny. Balladyna jest przerażona swoim czynem. Słyszy cichy szept Chóru, który słowami „Jezus Maryja” (słowa Grabca zamienionego w wierzbę) wyraża swoje przerażenie. Monolog „Któż zabija za malin dzbanek siostrę?”. Balladyna mówi chaotycznie, urywanymi zdaniem z narastającym przerażeniem, by dojść do konkluzji: „...będę żyła / Jakby nie było Boga” i zniknąć z pola widzenia.

Przy ciele Aliny gromadzi się Gmin, który próbuje szukać ratunku dla dziewczyny, do momentu, w którym pojawia się Filon. Zajęty swoimi słowami nie dostrzega leżącej. Okrąża ją i dopiero po chwili zwraca się ku niej ze słowami „Cóż to za bóstwo?”. Filon bardziej deklamuje strofy, na wzór barokowych apostrofów do zmarłej, niż doznaje romantycznego uniesienia. Kiedy próby ratunku nie dają efektu, wraz z Pustelnikiem wynoszą ciało zabitej. Na podeście pozostaje Gmin i przytulona do wierzby Goplana. Balladyna wchodzi na drogę, nadal jest nerwowa, jak poprzednio szuka usprawiedliwienia. Głosy Chóru, którego skulone postacie ledwo widnieją po obu stronach drogi, stają się głosami wyrzutów sumienia: „Mogłaśbyś ty ją zabić po raz drugi?” – pyta Gmin (słowami Goplany). Osoba z Gminu (w poprzednich scenach wcielająca się w postać Aliny) rozmawia z Balladyną,

sugeruje jej (słowami Goplany), że może te wydarzenia były tylko snem. Balladyna zdaje się zgadzać z opowieścią o śnie, dopóki „Alina” nie uświadomi jej, że wraz ze snem zniknie i rycerz. „Bogdajbyś umarła!” – wykrzykuje Balladyna. Gmin (słowami Goplany) rzuca klątwę na Balladynę:

Każda malina może ciebie zdradzi,
Ta wierzba ciebie widziała, [...]
Każda lilija albo róża biała [...]
będzie plamami szkarlatu...

Balladyna bierze pozostawiony na przodzie sceny dzbanek Aliny i odchodzi, a Gmin komentuje:

Odeszła i splamione krwią obmyje szaty.
Ale na czole plama zostanie czerwona.

Następnie powoli opuszcza scenę, śpiewając: „starsza córka wraca, a młodszej nie ma” (fragment *Malin* Aleksandra Chodźki).

[Akt II, sc. 2] Na planie „chaty” pojawiają się Wdowa, Kirkor i Gralon. Przemierzają podest w niecierpliwym oczekiwaniu na powrót dziewczyn. Kiedy pojawi się Balladyna, Kirkor w pośpiechu wręczy jej pierścionek zaręczynowy i szybko odjeżdża: „Kareta czeka, po księdza pojedzie”. Balladyna, zszokowana szybkim odjazdem Kirkora, siada przytulona do matki i w pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że chce przyznać się do czynu, a jednak zmienia zamiar. Znów zaczyna mówić chaotycznie, nerwowo, szuka słów, widać jak pod wpływem emocji rozwija się jej opowieść o rzekomej ucieczce Aliny, jak tworzy, dodaje kolejne nieprawdziwe fakty, po trosze nawet oskarża matkę („psułaś ją bez miary”). Kiedy matka dostrzega plamę na czole, Balladyna wyrwa się z jej objęć. Gdy zostaje sama, ze słowami: „Plamo krwawa, znikaj!...” zawiązuje sobie na czole czarną wąską przepaskę. Na scenie pojawia się Gmin, chcąc złożyć gratulacje Balladynie. Śpiewa z pewną wzniosłością pieśń swatów:

Nie odwracaj czoła,
Wstydliva dziewczyno,
Mąż na ciebie woła,
Młodziutka kalino.

Jedna z Gminu, Chroma Dziewczyna, usiłuje wręczyć Balladynie kwiaty, które ta gwałtownie odrzuca i wybiega. Muzyka zmienia tempo, jej rytm staje się szybszy, jest głośniejsza, a Gmin, wodząc wzrokiem, z oddali obserwuje z zachwytem niewidoczną dla widzów złotą karetę Kirkora.

[Akt III, sc. 1] Po chwili tłum zmienia swoje nastawienie, postacie przekrzykują się. Słowa zazdrości mieszają się ze słowami podziwu dla przychylności losu, który spotkał Balladynę. W tym czasie na scenę wpada kilku na czarno ubranych osobników spoza Gminu (montażysty sceny)

i kijami rozbijają belki tworzące „chatę”, zacierają ślady jej istnienia. Gmin po chwili dostrzega zmianę, komentując, że matce i córce chata już nie będzie potrzebna. W tym momencie na scenie zjawia się Grabiec. Nie widzi chaty, nie może rozpoznać sytuacji. Kiedy opowiada, że był wierzwą, spotyka się z drwinami tłumu, który szydzi z niego, wręcz okazuje radość, że kiedy Grabiec pił, księżę ukradł mu narzeczoną. Gdy szyderstwo przybiera na sile, Grabiec, otumaniony, zaskoczony zmianą sytuacji i agresją tłumu, ucieka ścigany kpiącymi okrzykami, po wielokroć skandowanym: „Cha! Cha! Cha!”

Koniec części pierwszej.

Część II

Początek jest taki sam jak części pierwszej. Ze szczytu podestu – drogi grupa wędrowców z bagażami powoli zmierza ku widowni, śpiewając fragment z *Malin Chodźki*:

Stała się nam nowina
Pani pana zabiła
W ogródku go schowała...

[Akt III, sc. 2] Na scenę wbiega Balladyna. Jest w strojnej sukni „królewskiej” włożonej jednak niedbale, niezapiętej na plecach, jakby w pośpiechu narzuconej. Spod bogatej sukni widać białe stopy. „A więc mam już wszystko” – mówi cicho, niepewnie, niemal bojąc się wypowiedzianych słów. Po chwili zjawia się Kirkor, czule żegna się z żoną, która z niepokojem przyjmuje ponowną zapowiedź wyjazdu. Jeszcze bardziej niepokoi ją pytanie Kirkora o wstążkę na czole. Na szczęście sam Kirkor jej podpowiada, że zapewne nosi ją przez pamięć o siostrze. Balladyna niepewnym głosem obiecuje, że zdejmie przepaskę, gdy Kirkor powróci. Chór komentuje jego wyjazd, podsuwając Balladynie myśl, że pojechał szukać grobu Aliny (słowa Balladyny: „mąż odjechał szukać Aliny...”).

Scenę pożegnania małżonków z dala obserwuje Kostryn. Nosi prosty, wojskowy płaszcz, bez ozdób i dystynkcji, pod nim metalową kolczugę. Na nogach ma wysokie, skórzane buty, u boku krótki miecz. Na głowie nosi szeroką, metalową opaskę, dłonie skrywają czarne, rycerskie rękawice, których nie zdejmie ani na moment. Jest zimny, antypatyczny niczym ołowiany żołdak. Balladyna traktuje go z dystansem, wydaje polecenia. Kiedy ten odchodzi, pojawia się matka, która dziwi się odjazdowi księcia, co wywołuje dalszą irytację Balladyny. Za chwilę sługa informuje o tłumie, który zebrał się pod bramami zamku.

Powstaje tumult. Służba zamkowa przepycha się z postaciami Gminu, broni im wstępu. Z tłumu wybija się starsza kobieta przedstawiająca się jako Barbara, przyjaciółka Wdowy. Balladyna każe odprawić przybyszów, odprawia też matkę do celi w wieży. Gmin upomina Balladynę słowami: „Trzeba ją kochać to matka” (słowa Balladyny). Kostryn informuje o przyjeździe osobnika

przedstawiającego się jako Grabiec. Balladyna jest zakłopotana, kiedy w geście szacunku Kostryn, całując kraj jej sukni, zauważa białe stopy. Zakłopotanie pokrywa poleceniem udania się do skarbcza.

Chór śpiewa pieśń

...Niechaj z tego trądu
Legną się w mózgu gryzące robaki,
W sumnieniu węże, niech kłają wiecznie ...

[Akt III, sc. 3] Na scenie pozostaje Pustelnik. Przybyłemu Kirkorowi demonstruje koronę Popielów, chce go też ostrzec przed młodą żoną. Ten jednak szybko wybiega, nie słuchając przestróg. W stronę Pustelnika, okryta kraciatą chustą, zmierza Balladyna. Za nią postępuje Kostryn, który podsłuchuje rozmowę kobiety z Pustelnikiem. Oboje siedzą na belkach. W momencie, w którym Pustelnik odkrywa prawdę („Milcz, zbrodniarko!”) zrywają się. Balladyna wybiega. Scenę kończy Chór tą samą pieśnią (słowa Pustelnika, akt III, sc. 3): „W smutnej lasów ciszy...”. Na scenie pojawiają się Chochlik i Skierka.

[Akt III, sc. 4] Na linie huśta się Goplana. Podczas jej popisów zręcznościowych pomocnicy znajdują koronę Popielów. Goplana spełnia życzenie Grabca i za sprawą elfów i korony Popiela przemienia go w Króla Dzwonkowego. Sukmanę Grabca zastępuje złocisty płaszcz królewski, za berło ma gałązkę odłamana z wierzby. Grabiec rozpoczyna rządy. Chór stoi na dalszym planie i obserwuje przemianę Grabca. W tym czasie Służba pałacowa (montażysty sceny) wnoszą proste drewniane stoły i układają z belek ławy do uczty zamkowej.

[Akt IV, sc. 1] Rozpoczyna się uczta. Po lewej stronie zasiada Grabiec jako Król Dzwonkowy. Miejsca za stołem, na zaproszenie Balladyny, zajmuje Gmin. Balladyna przysiadła na belkach z prawej strony stołu, naprzeciwko Grabca. Jedynie Kostryn, stojąc z lewej strony, czujnie obserwuje sytuację. Wejście Wdowy wywołuje niespokojną reakcję Balladyny, która czuje się w tej rozmowie niepewnie. Goście nieruchomo przysłuchują się rozmowie matki i córki. Kiedy Wdowa zostaje przepędzona, na scenie zjawia się Gralon (Goniec). Podczas jego relacji o historii korony, uczestnicy biesiady zwracają się ku Grabcowi i kłękają przed nim. Grabiec wskakuje na stół i rozpoczyna swoje „królowanie”. Prowokuje pieśń o malinach. Chochlik gra na witce wierzbowej (berle), którą otrzymał z rąk Grabca. Rozlega się śpiew: „Obie kocha pan: / obie wzięły dzban”. Goście tańczą w rytm pieśni, niczym chocholi taniec. Kostryn w porozumieniu z Balladyną nadal bacznie obserwuje gości. Z Gminu wyłania się z dzbanem w ręku „Alina” (jedna z uczestniczek uczty). Balladyna nie mdleje na ten widok, a nawet zachęca do dalszego śpiewu, choć widać, że jest wytrącona z równowagi. Kostryn gwałtownie przerywa ucztę: „Proszę do komnat”. Goście z ociąganiem wychodzą. Kostryn, otaczając Balladynę ramieniem, odprowadza ją w stronę komnat.



Uczta na zamku Kirkora. Od lewej: Henryk Tomczyk (Skierka), Mariusz Pilawski (Grabiec), Zofia Melechówna, Jan Szulc, Wojciech Bartoszek, Piotr Chudziński, Ryszard Balcerek, Monika Dąbrowska, Ewa Pietras (Gmin), Jolanta Olszewska (Balladyna).

Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz / zbiory IT

[Akt IV, sc. 3] Krótkie interludium z udziałem Chochlika i Skierki, którzy baraszując na podeście, planują swoje figle.

...Bogu mścicielowi
Trzeba wziąć grom i upuścić
Na ludzkie dzieła i winy...

[Akt IV, sc. 4] Z góry podestu schodzi Balladyna, z lewej podbiega Chroma Dziewczyna i na drodze Balladyny podrzuca nóż. „Nóż leżał przy mnie, wzięłam”. Po ostatnich słowach monologu schodzi na lewo, znikając z oczu.

[Akt IV, sc. 5] Z prawej strony pojawia się Kostryn. Zmierzka ku komnacie Grabca. Kiedy wraca z koroną w jednym a sztyltem w drugim ręku, Balladyna odczytuje jego myśl:

Stój tam z daleka, aż w tobie przemienie.
Ta myśl... W powietrzu ją czuć...!

Kostryn wypuszcza koronę z rąk. Nastrój rozmowy zmienia się, staje się mniej emocjonalny, bardziej rzeczowy. Balladyna i Kostryn wymieniają informacje i planują następne kroki: podjęcie walki z Kirkorem, zamordowanie Pustelnika. Kostryn staje się dla Balladyny, z konieczności, jedyną osobą, której może i musi zaufać. Podnosi koronę i przyklękając podaje ją Balladynie.

Sceny z Kostrynem rozgrywają się w pustej przestrzeni, Chór nie jest widoczny, choć czuje się jego obecność.

[Akt V, sc. 1] Goplana smutna, z długim białym szalem w ręku, żali się: „Poplątałam ludzkie czyny” i zapowiada:

Z nastrojem Goplany kontrastują radośni, gotowi do nowych zadań Chochlik i Skierka. Goplana, tak jak pojawiła się na linie, takim sposobem znika, a wraz z nią znikają elfy.

[Akt V, sc. 2] Na przodzie podestu zbiera się Gmin, wyłaniając się z jego obu stron. Zwrócony ku publiczności śpiewa (słowa Balladyny, akt V, sc. 3):

Chwilą okropną wszystko się rozwiąże.
Jak straszna bajka jakiej czarownicy.

U szczytu podestu montowana jest z belek pozostających na scenie barykada. Wstępuje na nią Kirkor w zbroi, w której widzimy go od początku. Tłum, zwrócony do niego twarzą, tyłem do widowni, słucha jego przemowy o fałszywym władcy i entuzjastycznie reaguje na słowa, wznosząc okrzyki „Zwycięzys, Kirkorze!”. Jedną z Gminu, trzymając w ręku włosienicę Pustelnika, informuje o jego śmierci. Kirkor zbiega z barykady i znika w głębi sceny. Gmin podąża za nim.

[Akt V, sc. 3] W oddali słychać odgłosy walki. Na pierwszym planie pojawiają się Balladyna i Kostryn. On jak

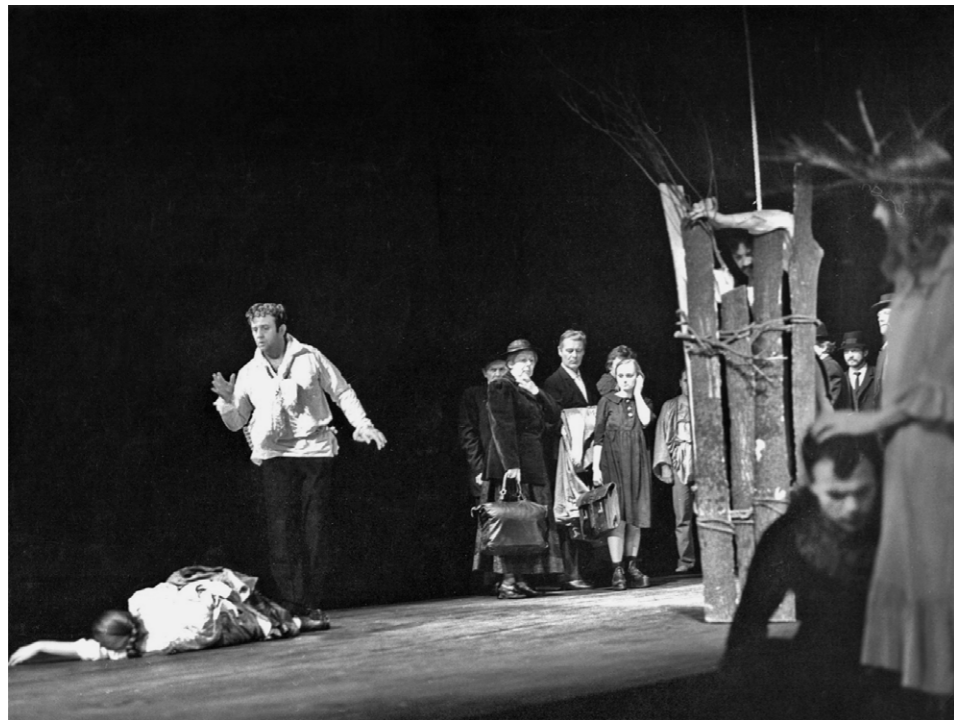
zawsze w stroju wojskowym. Balladyna natomiast jest ściśle okryta obszerną wojskową pałatką, na głowie ma zdobny hełm.

Tłum, stojąc w głębi podestu, tyłem do widowni, relacjonuje przebieg starcia. Słychać słowa: „wkrótce walki koniec, przy nas zwycięstwo”. Zamilknięcie muzyki oznacza koniec bitwy. Tłum rozpierzcha się na dwie strony podestu. W stronę Balladyny zmierza poselstwo, które składa hołd nowemu władcy (pałatka skrywa płec Balladyny). „Chlebem cię i solą / witamy panie”. Balladyna wydaje surowe wyroki, zrzuca pałatkę, czym ujawnia, że jest kobietą. Gmin wyraźnie okazuje zdziwienie i pomieszanie. Balladyna na słowa poselstwa: „panuj z ludu wola” lekceważąco odpowiada „Bez ludu woli”. Dzieli się demonstracyjnie z Kostrynem chlebem przyniesionym przez posłów. W momencie rozcinania nożem bochenka na dwie połowy akcentuje słowa: „ufam drożdżom tego ciasta”.

U szczytu podestu z belek oraz ze stołów z uczty budowane jest podium. Na nim ustawiane jest siedzisko (zbita z prostych desek skrzynia).

[Akt V, sc. 4] Gmin gromadzi się po obu stronach podestu, na szczycie którego widnieje tron. „Wszystko gotowe na przyjęcie pana” – oznajmia Kanclerz. Oczekując na pojawienie się królowej, tłum opowiada sobie o dziwnych zdarzeniach, o znakach na niebie. Ludzie spoglądają ku górze, szukając wzrokiem tajemniczego orszaku, zauważają nadciągające „ogromne chmurzyska”. W królewskiej sukni, w koronie na głowie, Balladyna zajmuje miejsce na tronie. U jej boku pojawia się Kostryn. Kanclerz, ubrany

w płaszcz dostojnika królewskiego (zarzucony na czarny garnitur), przewodzi sądom. Słabnącego nagle Kostryna wynoszą dwaj ludzie z Gminu. Po chwili jeden z nich powraca i informuje o śmierci rycerza. Na tę wieść Balladyna radośnie wstaje z tronu i pewnym głosem wydaje wyrok śmierci na nieznanego zabójcę. Z lewej strony wchodzi Filon, ubrany jak dotychczas, w rękę trzyma dzban i nóż. Chór, zaintrygowany, słucha jego relacji, choć Kanclerz przywołuje rozwodzącego się nad swoją tragedią Filona do bardziej składnych zeznań. Kiedy Balladyna wydaje drugi wyrok, mówi: „Winna jest śmierci”. Zapytana przez Kanclerza, dlaczego użyła formy żeńskiej, pewnie, z lekką irytacją odpowiada: „Sądzę, jak sądzę”. Przed sądem, prowadzona przez Chromą Dziewczynę z Chóru, staje niewidoma Wdowa. W jej stroju nastąpiła istotna zmiana. Na głowie, miast prostej, zwykłej chusty w kolorze sukni, ma zarzuconą dużą czarną chustę, sięgającą do pasa. Posuwa się powoli ku przodowi sceny. Balladyna staje za nią, przysłuchuje się milcząco jej skardze. Wszystkie postacie Gminu (wszyscy pozostali wykonawcy spektaklu), przysiadłszy po obu stronach podestu, przysłuchują się procesowi. Skazana na tortury Wdowa wyprowadzana jest przez Chromą Dziewczynę w prawą kulisę. Balladyna ma moment wahania. Kiedy przychodzi wieść, że kobieta zmarła, nie wyjawiając niczego imienia, Gmin wyraźnie aktywizuje się, otacza królową i zmuszając ją do cofania się w stronę miejsca tronowego, stanowczo domaga się wydania wyroku. Słychać krzyki: „Osądził!”. Balladyna zmuszona przez nacierający tłum wraca na tron i z jego wysokości wydaje wyrok: „Winna



Nad Gopłem, Od lewej: Ewa Pietras (Alina), Ryszard Balcerek (Filon), Mariusz Pilawski (Grabiec w wierzbę przemieniony), Jerzy Gudejko (Chochlik), Tatiana Pawłowska (Goplaną). na drugim planie: Jan Szulc, Zofia Melechówna, Wojciech Szostak, Monika Dąbrowska, Henryk Tomczyk, Piotr Chudziński, Wojciech Bartoszek (Gmin). Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz / zbiory IT

śmierci!”. W momencie uderzenia pioruna gasną światła, w ciemnościach rozlegają się słowa Chóru:

Król-kobieta piorunem boskim zastrzelony;
Zamiast w koronacyjne bić w pogrzebu dzwony!

Po chwili wraca światło, rozlega się muzyka pieśni z pierwszej części (akt I, sc. 1) do słów:

Ta sama Polska, niegdyś tak obfita,
Staje się co rok szarańczy spichlerzem;
Niegdyś tak bitna, dziś bladym rycerzem
Z głodami walczy i z widmem zarazy.

Postacie Gminu, zdejmując elementy kostiumów, pakują swoje tobołki, walizki. Robią to w powadze, niespiesznie, jak osoby zmęczone, po wykonaniu istotnej pracy. Spakowawszy bagaże podejmują słowa pieśni²⁶ i wraz z nią oddalają się w głąb sceny. Znikają z oczu widzów. Światło gaśnie, ponownie się rozjaśnia ukazując pusty podest – drogę.

Koniec spektaklu.

Opracowanie tekstu i założenia inscenizacyjne

Do spektaklu włączone zostały obszerne fragmenty *Malin Aleksandra Chodźki* oraz fragment Rapsodu III *Króla Duchy* Juliusza Słowackiego [za: Juliusz Słowacki, *Dzieła*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952, t. V, s. 279]. W spektaklu w całości zostały pominięte sceny: Filona i Pustelnika (akt I, sc. 1), obszerne fragmenty aktu III, sc. 3: część rozmowy Pustelnika z Kirkorem dotyczący skrzyni wysyłanej Balladynie, rozmowa Pustelnika z Filonem, sc. 5 aktu III: rozmowa Balladyny i Kostryna z Gralonem i jego zabójstwo, sc. 2 aktu IV: rozmowa Pustelnika z Wdową i sc. 3 aktu IV (Chochlik i Skierka) oraz cały *Epilog*. Skróty często były dokonywane na etapie ostatnich prób (jak wątek Gralona i skrzyni). Wszyscy wykonawcy byli obecni cały czas na scenie. Chór-Gmin składał się z 18 osób, z czego 13 wcielało się także w postacie dramatu, a pięć wykonywało zadania aktorskie wyłącznie w ramach działań Chóru. Osoby Chóru-Gminu odgrywały konkretne postacie, a następnie wracały w jego szeregi i wraz z nim uczestniczyły w dalszej akcji. Pozostałe skróty, dość obszerne, obejmujące około 40 procent tekstu, służyły zdynamizowaniu akcji, eliminowaniu powtórzeń i rozbudowanych monologów. Dokonując tych skrótów, reżyserka dbała jednak o zachowanie metrum. Skreślano całe wersy lub skreślenia następowały od średniówki do średniówki, co pozwalało zachować rytm wiersza nadany przez autora.

Krystyna Meissner przystąpiła do prób z założeniem, że ważna jest relacja o anegdocie, a nie sama anegdota²⁷. Stąd grupa wędrowców, która mówi słowami różnych postaci z dramatu. Chór-Gmin opowiada zdarzenia przeszłe, jak legenda o koronie Lecha, komentuje zdarzenia dziejące się na scenie, a także wkracza do akcji. Między

innymi popycha Kirkora zarówno do odwiedzenia Pustelnika, jak i później do wejścia do chaty Wdowy, wspomaga Goplanę w przemienieniu Grabca w wierzbę, wpływa także na przebieg zdarzeń – choćby w scenie sądu, domagając się od Balladyny surowych wyroków. W założeniu Chór-Gmin miał stanowić grupę ludzi złączonych wiarą, że opowieścią zbawia świat. Objaśniając swoją koncepcję, Meissner odwoływała się do *Statku głupców* Boscha, przedstawiającego ludzi, których łączy sytuacja i cel, ale nie są zgraną, jednolitą grupą, zachodzą w niej wewnętrzne konflikty. Nie jest potrzebny *Epilog* – wyjaśniała na próbach – ponieważ interpretatorem faktów staje się Chór. Myśl autora – kpina z autorytetów historycznych – zostaje zatem zachowana. W założeniu reżyserki każda z części spektaklu powinna mieć odmienny charakter. Pogodny nastrój pierwszej części musi kontrastować z grozą części drugiej. Pierwsza zbrodnia Balladyny miała dokonać się niejako przypadkiem, na skutek prowokacji Aliny. W pracy z aktorami Meissner starała się kierunkować ich postacie w taki sposób, aby nie podążyły drogą skojarzeń szekspirowskich, a wyraźnie zaznaczały amatorski charakter przedstawianego widowiska.

Przestrzeń

Punktem wyjścia do myślenia o przestrzeni spektaklu stało się odrzucenie wielości miejsc akcji na rzecz jednej, modelowej przestrzeni, wspomaganej światłem. Dominującym elementem scenografii, zaprojektowanej przez Aleksandrę Semenowicz, stała się droga – podest. U początków pracy nad spektaklem autorka scenografii proponowała, aby przestrzeń akcji kojarzyła się z pasem startowym lotniska, z jego specyficznym oświetleniem. Jednak, idąc za sugestiami, także współpracującego w tamtym czasie z toruńskim teatrem Krzysztofa Pankiewicza, zweryfikowała pierwotną propozycję na rzecz drogi zbudowanej z surowych desek²⁸. Schodzący skosem z wysokości około metra ku widowni podest-droga był ułożony na podtrzymującej go konstrukcji, pod którą znajdowała się pusta, rezonująca przestrzeń. Dawała ona dodatkowy efekt akustyczny przy przemieszczaniu się Gminu, a także pojedynczych postaci. Pozostałe elementy scenografii, tworzące pole gry, również wykorzystywały naturalny surowiec – drewno. Były to ciężkie, zużyte podkłady kolejowe oraz nieheblowane deski. Z tych elementów, w zależności od potrzeb inscenizacyjnych, aktorzy, wspierani w kilku przypadkach przez statystujących maszynistów sceny²⁹, tworzyli odpowiednie przestrzenie, takie jak: chata Wdowy, miejsce uczty na zamku, barykada z której przemawia Kirkor czy wreszcie sala tronowa, w której Balladyna wydaje wyroki. Kostiumy w założeniu nie wiązały się z żadnym czasem historycznym. Pierwotnie rozważane były takie warianty, jak inspiracje obrazami Grottgera i Malczewskiego bądź nawiązanie do procesji Bożego Ciała w Łowiczu czy obrzędów w Kalwarii Zebrzydowskiej. Ostatecznie elementy dawnych krojów sukien, płaszczy, nakryć głowy świadomie były zderzane ze współczesnymi, jak: dzinsy, trampki.

Kolorystyka ograniczała się do wąskiego spektrum, dominowała czerń, pojawiały się też brązy (suknia Wdowy). Od tej wąskiej gamy barw odbijała biel męskich koszul i damskich bluzek. Osobny i ważny na tle innych kostiumów – prostych, o ciemnej kolorystyce – wyjątkowy kontrast, podkreślający zmianę zachodzącą w sytuacji bohaterki, stwarzała krwisto-czerwona bogato zdobiona królewska suknia³⁰, którą Balladyna przywdziewa, stając się „panią na zamku”. Najpierw zarzucona niedbale, w scenach finałowych suknia leży na aktorze zgodnie z kanonami stroju królewskiego.

Muzyka

Muzyka Zbigniewa Karneckiego nie była zbyt rozbudowana instrumentalnie, zwracała uwagę melodyjnością, spokojną frazą. Można było usłyszeć w niej echa zaśpiewu ludowych pieśni, choć odbywało się to na zasadzie luźnego skojarzenia, a nie cytatów zaczerpniętych wprost z folkloru. Spokojna, rytmiczna fraza Karneckiego szczególnie sprawdzała się w partiach chóralnych. Nadawała im siłę i akcentowała wagę wypowiedzianych (wyśpiewywanych) słów. Tekst Słowackiego dochodził do widzów w sposób wyrazisty i czytelny, co w połączeniu z innymi elementami inscenizacji wydobywało jej balladowy charakter i nastrój.

Założenia scenograficzne zostały omówione przez Aleksandrę Semenowicz na próbie 25 października, muzykę wprowadzano do prób od 27 listopada. Stworzyło to dogodne warunki do pracy nad ukształtowaniem ważnych dla spektaklu elementów, jakimi były ruch sceniczny i strona wokalna.

Ingerencje cenzury w spektakl

Po pierwszej próbie generalnej pracownik toruńskiego oddziału Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Bydgoszczy, który zazwyczaj kontrolował teksty i spektakle Teatru im. Horzycy w Toruniu, Marek Zaborski, zawiadomił Dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego, Gerarda Ostrowskiego, że po obejrzeniu spektaklu ma poważne zastrzeżenia, które mogą prowadzić do zdjęcia przedstawienia z afisza. W związku z tym 19 grudnia (dwa dni przed planowaną premierą) na próbę generalną przybyli oprócz cenzora przedstawiciele Wydziału Kultury UW oraz radny Wojewódzkiej Rady Narodowej, reżyser, dyrektor Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu – Antoni Słociński. Po obejrzeniu spektaklu i krótkiej rozmowie na widowni, osoby uczestniczące w próbie generalnej udały się wraz z cenzorem do gmachu Urzędu Wojewódzkiego (naprzeciwko teatru) na spotkanie, w którym uczestniczył także wicewojewoda toruński ppłk Piotr Pec. W trakcie spotkania cenzor wystąpił z sugestią, że ze względu na swój wyraźnie antypaństwowy charakter spektakl powinien zostać zdjęty z afisza. Przede wszystkim zwrócił uwagę na scenę początkową i końcową. Spektakl otwierał aktor (w dalszym

ciągu spektaklu grający rolę Grabca), Mariusz Pilawski. Stał na czele gromady wędrowców i rozpoczynał przedstawienie pieśnią do słów *Malin* Aleksandra Chodźki. Cenzor stwierdził, że krępy, niewysoki, z wąsami, w berecie na głowie, aktor, który przewodzi tłumowi, w sposób oczywisty przypomina osobę Lecha Wałęsy. I specjalnie został ucharakteryzowany – chodziło tu o wąsy – aby skojarzenie z Wałęsą zaakcentować. Ponadto domagał się wyjaśnień, skąd wzięły się słowa pieśni „Ta sama Polska niegdyś tak obfita...”, która pojawiała się w pierwszej części spektaklu i po raz drugi w spektaklu śpiewana jest przez Chór-Gmin w ostatniej scenie. Cenzor zauważył również, że smugi światła z reflektorów układają się w kształt litery „V”, co było odniesieniem do głośnej frazy Wojciecha Jaruzelskiego, który w Sejmie powiedział, że na tę literę nie zaczyna się żadne polskie słowo³¹.

W ciągu spotkania wyjaśniono, że aktor wąsy nosi prywatnie. Pomocne tu były zdjęcia Mariusza Pilawskiego z wcześniejszych przedstawień. Wyjaśniono, że wszystkie słowa w spektaklu są słowami Słowackiego, że nic nie zostało dopisane, poza *Malinami* Chodźki, co nie budziło zastrzeżeń. Argumentowano, że zdejmowanie z afisza utworu Słowackiego jest jednak dużym ryzykiem, zwłaszcza że premiera była już zapowiedziana, afisze rozklejone, rozpoczęto sprzedaż biletów. Samo zdarzenie zaś może zostać nagłośnione przez zagraniczne rozgłośnie radiowe, co w połączeniu z napiętą sytuacją wokół procesu zabójców ks. Popiełuszki i napięciami na linii władza polityczna – środowisko teatralne, może przybrać szczególnie niekorzystny wydźwięk.

Ostatecznie cenzor odstąpił od zakazu spektaklu. Zażądał jednak zmian w jego kształcie.

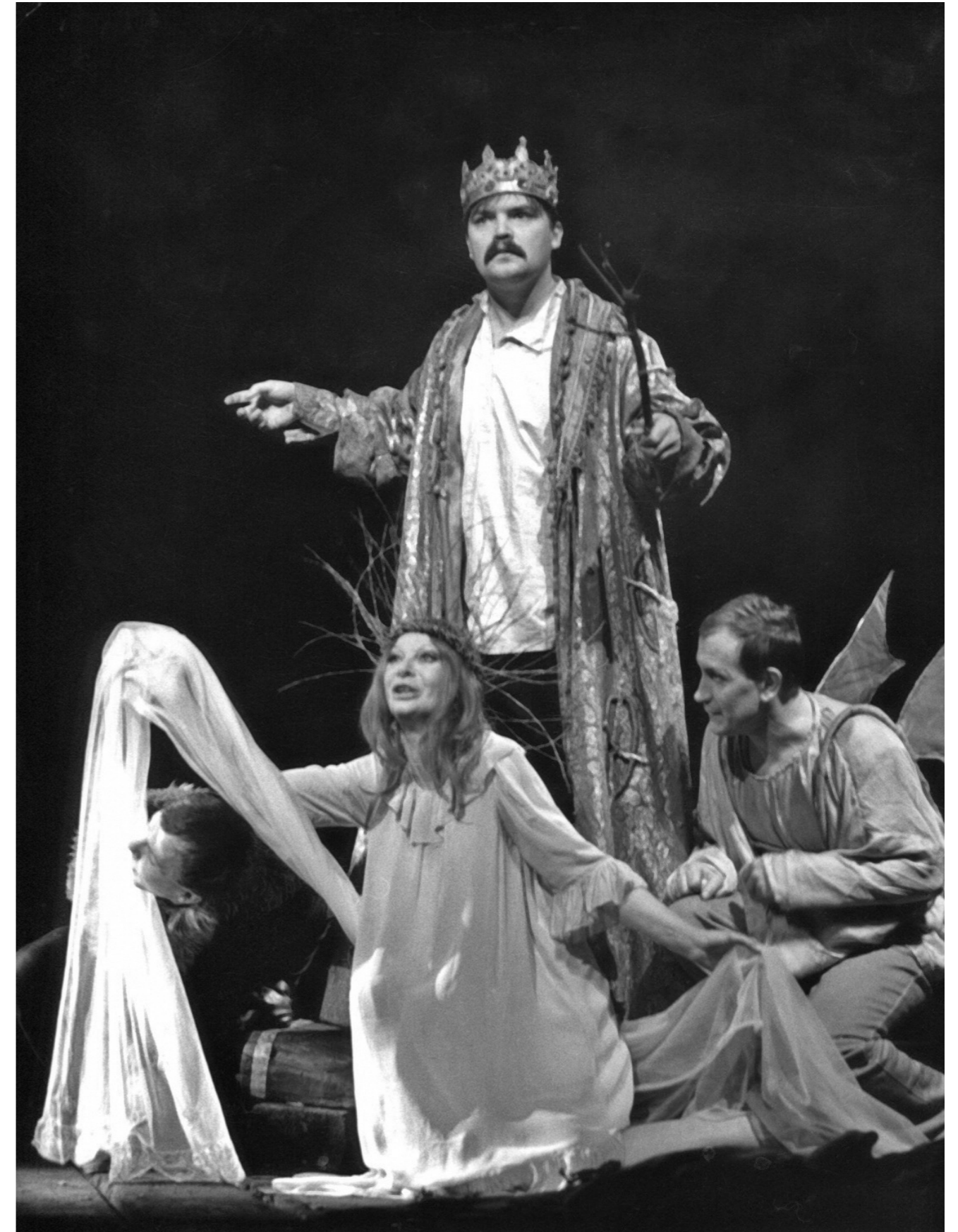
Ingerencje, które teatr otrzymał następnego dnia rano, na piśmie, brzmiały następująco:

1. Wyeliminowano utwór słowno-muzyczny (pozostała sama muzyka) kończący przedstawienie.
2. Ze sceny początkowej i kończącej przedstawienie wyeliminowano „przewodnika tłumy” ustawiając go na równi z innymi osobami³².

Zatem aktor Mariusz Pilawski na początku spektaklu został wtopiony w całość grupy. W zakończeniu zaś aktorzy (Gmin) opuszczali scenę w milczeniu tylko przy dźwiękach muzyki. Ponieważ serwis fotograficzny był wykonywany podczas próby 19 grudnia, pierwsza scena spektaklu została utrwalona w pierwotnym kształcie.

W oficjalnym dokumencie (Oby 058/17/84), podpisanym przez kierownika oddziału toruńskiego WUKPiW w Bydgoszczy Andrzeja Mietza, ingerencje zostały uzasadnione następująco:

- Tak uwspółcześnione przez reżysera sceny granego utworu:
- symbolizują opozycję w kraju
 - sugerują przedstawiając widzom obraz dzisiejszej Polski jako państwo bezwolne, nie mogące wyjść z kryzysu tak politycznego jak i gospodarczego.



Na Gopłem. Od lewej: Jerzy Gudejko (Chochlik), Tatiana Pawłowska (Goplana), Mariusz Pilawski (Grabiec), Henryk Tomczyk (Skierka) Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz / zbiory IT

Tym samym poniża się konstytucyjny ustrój PRL i zagraża bezpieczeństwu państwa³³.

Pomijając ostatnie zdanie z decyzji cenzury, nie sposób się nie zgodzić z wyrażoną w niej opinią.

W programie do spektaklu znalazł się fragment z dokumentu wileńskiej cenzury, z 1847 roku. Pełniący obowiązki cenzora Muchin pisał: „Ponieważ utwór ten nacechowany mistycyzmem i alegorycznym obrazowaniem tchnie duchem patriotyczno-polskim, powinien być, jak sądzę, zakazany”³⁴.

Odbiór spektaklu

Spektakl Krystyny Meissner doczekał się kilkunastu recenzji popremierowych i dodatkowo jeszcze kilkunastu omówień w związku z udziałem w Festiwalu Teatrów Polski Północnej oraz pokazami w ramach Teatru Rzeczypospolitej. Liczba recenzji ze spektakli toruńskiego teatru zazwyczaj wahała się od trzech do pięciu, więc już sam ten fakt znamionuje skalę zainteresowania i rezonans spektaklu. Wśród recenzji nie znalazła się ani jedna całkowicie krytyczna. Wszystkie podkreślały jego zalety, co nie znaczy, że nie zgłaszano uwag wobec poszczególnych aspektów, w tym założeń reżyserki. Ogólnie wszelako kształtu inscenizacji nie kwestionowano. Jednak nikt z piszących o spektaklu w dekadzie lat 80., nie mógł napisać tego, co napisali, jakże trafnie, toruńscy cenzorzy!

We wszystkich niemal tekstach spektakl określany jest jako „ballada o Balladynie”, „ludowa ballada o Balladynie opowiadana ustami tegoż ludu”. Termin ten podsunął sam autor, w znanych i wielokrotnie cytowanych, zamieszczonych także w programie przedstawienia, słowach z listu do matki: „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak jakby ją Gmin układał”. Także autorka spektaklu nie uciekała od tego określenia. W wypowiedzi udzielonej tuż po premierze mówiła:

mogę mieć wyrzuty sumienia, że nie pokazałam dramatu „posłusznie”. Tego właściwie zrobić nie można bez narażania się na śmieszność. Każdy reżyser starał się pokazać ją po swojemu. Ja postanowiłam zachować jej powagę i pokazać ją na scenie serio. W ten sposób powstała ballada o *Balladynie*, którą opowiada grupa prostych ludzi³⁵.

Na pierwszy plan wybijano antyromantyczny i antytradycyjny charakter inscenizacji, a przede wszystkim akcentowano „zgrzebnosc ludowej ballady, w której najistotniejszy jest jej moralny sens”³⁶. Michał Misiorny wpisywał spektakl w ciąg dzieł teatralnych, „które wyróżniały się dążeniem do przełamania późnoromantycznej manierowości – w intencji obrony poezji i dramatu przed nadmiarem owej anachronicznej naiwności”³⁷. Elżbieta Żmudzka stwierdzała, że „przedstawienie Krystyny Meissner definitywnie kończy długą epokę grania filologicznych komentarzy do *Balladyny* zamiast niej samej”³⁸. Najistotniejszy krok dla wymowy spektaklu widziano

w stworzeniu nieistniejącego w dziele literackim tworu scenicznego, czyli „zbiorowej osoby dramatu”, jaką jest Chór-Gmin. Jego konstrukcja, oparta na przejęciu kwestii innych postaci, była – co dostrzegano i podkreślano – oryginalnym pomysłem Meissner.

Ów podstawowy ton spektaklu z chórem, który wyłania spośród siebie bohaterów, komentuje, doradza, wyjaśnia, uprzedza wydarzenia: ukazuje ludowość sztuki Słowackiego w odmiennym niż dotąd świetle, więcej wydaje się być niespodzianką teatralną, chwilami nawet zaskoczeniem literackim³⁹.

Grupa wiejskich wędrowców, wśród których są starzy i młodzi, przedstawia „moralitet zgodnie z ludową intuicyjną wiarą w prawo i wyższą sprawiedliwość [...] ku przestrodze słuchaczy i widzów”⁴⁰. Janusz Skuczyński zauważał, że osoby z Gminu „nie pomijają żadnej okazji, aby [...] wydobywać cały czas aspekt moralistyczny rozwijanych opowieści o malinowym turnieju i pani co zabiła pana”⁴¹. Gmin nazywano chórem z teatru starogreckiego, bądź chórem antycznym, a nawet dostrzegano odniesienia do teatru Brechta⁴². Na ogół trafnie odczytywano intencje reżyserki. Pisano o nim, że jest „groźny i mściwy, że jest dwuznaczny, wtrąca się w akcję, doradza, komentuje, dopowiada kwestie, przestrzega, tworzy klimat i tempo przedstawienia, potępia postęпки, uprzedza działania”⁴³, a nawet niektóre inspiruje. Zauważano, że obecność Chóru na scenie i tworzenie sytuacji, w której akcja dzieje się *in statu nascendi*, sprawia, iż „staje się on tym co łączy «staroświeckość» utworu ze współczesnością”⁴⁴.

Najczęściej określano spektakl jako moralitet, w którym kara za złe uczynki przychodzi nieuchronnie, a forma opowieści gminnej nadaje temu powagę i wydobywa z utworu Słowackiego uniwersalne przesłanie. „Fabuła utworu wzięta została w teatralny cudzysłów” – pisano na łamach „Radaru”. – „Spoglądamy na nią poprzez optykę ludowej opowieści, ballady – przestrogi. Kara spotykająca bohatera dramatu w tej konwencji jest naturalną i oczywistą konsekwencją jej czynów”⁴⁵.

Ciekawy sposób odczytania obecności Chóru-Gminu na scenie podsunęła Bronisława Belusiak:

A może to rytuał, wciąż i wciąż odtwarzany w ten sam niezmienny sposób, wszyscy zaś znają na wylot jego przebieg, więc dowolna osoba może wystąpić w dowolnej roli. A zatem nie jest istotne, kto dziś jest Balladyną, kto Aliną, jutro bowiem tę rolę może odegrać zupełnie inna osoba. W ten sposób ballada o zbrodniarce zyskuje inny wymiar⁴⁶.

W odmienności od tradycyjnego kształtu dotychczasowych inscenizacji upatrywała sukces spektaklu Anna Nastulanka⁴⁷. Podobnie zdaniem Krzysztofa Głogowskiego: „odkrywczość i konsekwencja zdecydowały o wielkim sukcesie przedstawienia”. Krytyk ten trafnie odczytał też intencje reżyserki, zauważając, że dzięki przyjętej formie „zacierają się zapożyczenia” szekspirowskie, a zatem dzieło teatralne zyskuje na oryginalności⁴⁸.

Obok cytowanych wyżej opinii podkreślających zalety spektaklu pojawiały się uwagi wskazujące na jego niedostatki. Bożena Winnicka, która nazwała przedstawienie Meissner „konsekwentnym i niepozabawionym szlachetnego wymiaru”, z właściwą sobie przekorą określiła stworzenie Chóru-Gminu jako pomysł nienowowy, niestety nie wskazała przykładów na potwierdzenie swej tezy. Aczkolwiek przyznała, że w spektaklu pomyślnie on zaowocował⁴⁹. Innego rodzaju zarzut podniesiono na łamach toruńskiego dziennika. Przedstawienie nazwano „kompromisowym”.

Revolucji, złamania dotychczasowych reguł i obrazy majestatu nie było – pisała dziennikarka. – Ci, którzy tego oczekiwali, nazwaliby toruńską *Balladynę* poprawną czy nawet „grzeczną”. Kompromisowa postawa reżyserki sprawiła też zawód miłośnikom tradycji, gdy oni uznają ją za niepokorną burzącą wizję Słowackiego od kostiumu aż po tekst⁵⁰.

Czytając tę opinię, można odnieść wrażenie, że jej autorka właśnie po raz pierwszy obejrzała *Balladynę* na scenie.

Najczęściej spektaklowi zarzucano, przede wszystkim w recenzjach, które ukazały się niedługo po premierze, że balladowy charakter pierwszej części spektaklu słabnie w drugiej. Przypomnijmy však, że takie założenie przyjęła reżyserka w trakcie prób. W jednej z pierwszych recenzji Jadwiga Oleradzka pisała: „toruńska *Balladyna* jest spektaklem piękniemy w swojej koncepcji, która, choć jednolita i konsekwentna, w drugiej części po prostu nie przystaje do złożoności tekstu literackiego”⁵¹. W podsumowaniu swoich uwag przyznawała jednak, że spektakl „chwilami może się podobać. Wielbicieli reżyserskiej konsekwencji – *per fas et ne fas* – może nawet zachwycić”. Dla Andrzeja Churskiego, odczuwalna różnica w klimacie obu części spektaklu była, odwrotnie niż oceniała to Oleradzka, efektem niedostatecznej konsekwencji ze strony reżyserki⁵². Najbardziej powściągliwy w akceptacji spektaklu był pracownik toruńskiego uniwersytetu, badacz romantyzmu Janusz Skuczyński. Przede wszystkim krytycznie postrzegał potraktowanie tekstu Słowackiego przez artystkę. Doceniając kształt spektaklu, pisał, że jest to świetna od strony teatralnej robota, a pomysł inscenizacyjny jest „sam w sobie interesujący”. Krytykował jednak ukazanie dramatu jako opowieści, którą odgrywa Gmin. Jego zdaniem taka optyka zubaża wymowę utworu. Był też mocno krytyczny wobec skrótów i kontaminacji poszczególnych kwestii dokonanych przez reżyserkę. „Tekst Słowackiego jest nazbyt złożony [...], aby go było łatwo zamknąć w takich ramach” – pisał, dodając, że koncepcja reżyserki „odbiera mu sporo tkwiącej w nim poetyckiej ekspresji”⁵³. Podobnie jak Oleradzka, zwracał uwagę na pewną monotonię drugiej części spektaklu. Również zdaniem Krystyny Starczak-Kozłowskiej nie udało się „ocalić zawartej w utworze Słowackiego poezji”⁵⁴.

Drugą część za słabszą uznała na łamach „Teatru” Ewa Marrodan: „Romantyczne ballady znikły ze sceny, obecność grupy wędrowców staje się właściwie

nieuzasadniona. Naczelny pomysł przedstawienia jakby stopniowo wygasł”. Najciekawsze jest jednak to, co autorka recenzji pisze na temat zakończenia przedstawienia: „Niezrozumiały dla widzów brak zamykającej spektakl ballady powoduje [...], że widzowie zostają w poczuciu zawodu – jakby ktoś opowiadając długą i interesującą historię zapomniał im zdradzić zakończenie”⁵⁵.

Widzowie faktycznie mieli prawo nie wiedzieć, czy jednak recenzentka nie była poinformowana, że kształt finałowej sceny został zniekształcony przez ingerencję cenzury. Może tą uwagą pragnęła dać do zrozumienia, że miała tu miejsce ingerencja ze sfer pozaartystycznych?

Wśród wykonawców, co jest rzeczą naturalną, największej uwagi poświęcano Jolancie Olszewskiej – Balladynie. Biorąc pod uwagę skalę zadania, przed którym stanęła młoda aktorka, zaledwie od roku na scenie⁵⁶, można na podstawie opinii, z którymi się spotkała, powiedzieć, że wyszła z niego obronną ręką. Janusz Skuczyński uważał, że Olszewska, stając wobec trudnego zadania w tak pomyślanym spektaklu „udźwignęła ciężar roli”⁵⁷. Bronisława Belusiak ujrzała w Balladynie Olszewskiej normalną dziewczynę. Dopiero okoliczności (niezdecydowanie Kirkora, złośliwość siostry, głupota matki) ujawniają jej ponadprzeciętną ambicję. Zdaniem Krzysztofa Głogowskiego Olszewska stworzyła ostrą w rysunku, ludową postać. Recenzent „Trybuny Ludu” docenił pracę aktorki, pisząc, że „włożyła w tę rolę wiele rzetelnego wysiłku”⁵⁸. W toruńskich „Nowościach” napisano, że „aktorka stworzyła najlepszą z dotychczasowych toruńskich ról”⁵⁹. Kilkoro piszących o spektaklu bez szczególnych uzasadnień wymienia rolę Olszewskiej jako jedno z najciekawszych dokonań aktorskich w spektaklu⁶⁰. W „Słowie Powszechnym” czytamy, że Olszewska konsekwentnie ukazuje dojrzewanie Balladyny do zbrodni i do korony⁶¹. Recenzentka „Teatru” uznała wprost odmiennie, pisząc, że aktorka „prawie od pierwszych scen jest wielką panią – zbrodniarką”⁶². Z kolei w „Gazecie Pomorskiej” możemy przeczytać, że Olszewska w pierwszej części jest dość stonowana i kameralna, tworząc postać kobiety tragicznie bezradnej, o tyle w drugiej demonstrowuje jedynie „gotowe stany psychiczne”⁶³. Zastrzeżenia wyraziła także Krystyna Starczak-Kozłowska, pisząc, że wprawdzie „Olszewska ma w sobie potrzebne skupienie, niezłomny upór w dążeniu do celu, ale zabrakło jej siły dramatycznej, która jest niezbędna, aby jej krwawą drogę do tronu widz przeżył razem z nią”⁶⁴.

Z pozostałych wykonawców najczęściej wyróżniano Mariusza Piławskiego, którego rolę Grabca określano raz jako kapitalną, innym razem wybitną lub tą, która w spektaklu miała największą siłę przebiccia⁶⁵. Zwracano też uwagę na oryginalność ujęcia roli Aliny granej przez Ewę Pietras, która nie była, jak zazwyczaj przyjmowano, uosobieniem dobroci i słodyczy. Przede wszystkim uznano, że wzbudzała reakcja zbiorowa zespołu aktorskiego⁶⁶.

Najlepszym aktorem w przedstawieniu toruńskim jest gmin, ów zespół, który aranżuje widowisko. Dobrze pomyślane,

obłożony poważnymi, także indywidualnymi zadaniami aktorskimi; najbardziej konsekwentnie i z dobrym skutkiem broni on idei przedstawienia⁶⁷.

Nie obyło się wszakże bez protekcyjnie brzmiących wobec pochwał dla całości spektaklu, czasem, jak się zdaje, rytualnie dodawanych uwag: o przedstawieniu „nie-wolnym od pewnych aktorskich niedostatków” lub „nie-równym poziomie wykonawców”⁶⁸. Jako swoisty komplement można też przyjąć uwagę, że aktorstwo w spektaklu było „na poziomie rzemieślniczej roboty”⁶⁹. Jednoznaczne pochwały zbierali: autorka scenografii Aleksandra Semenowicz oraz kompozytor Zbigniew Karnecki.

Radzę zapamiętać nazwisko Aleksandry Semenowicz. Jej scenografia wyrosła ze współczesnego myślenia plastycznego. Zdawałoby się, iż prawie nie istnieje, a przecież w zdecydowany sposób determinuje inscenizację. Jest to praca wysokiej rangi. Przypomina mi [...] młodzieńcze prace Wierchowicz, Majewskiego, Pankiewicza czy Wiśniaka

– pisała Elżbieta Żmudzka⁷⁰.

W większości omówień poświęcano choćby niewielki akapit dla podkreślenia spójności przestrzeni drogi, wykreowanej przez Semenowicz z koncepcją reżyserską. Już pierwszy moment spektaklu, gdy u schyłku podestu pojawia się Gmin, tak ukształtowana przestrzeń „wytwarza nastrój niepokoju i wyczekiwania”⁷¹ lub nastrój niepewności i grozy⁷². Pisano, że przestrzeń sceny „jest skomponowana w sposób prosty, wręcz ascetyczny”⁷³

poprzez wykorzystanie naturalnych elementów. W jednej z recenzji zauważono nawet, że „jest ... nazbyt smutna”⁷⁴. Jej czarno-brunatną tonację podkreślał sprawozdawca „Słowa Powszechnego”⁷⁵.

Osobną kwestią były kostiumy. Jadwiga Oleradzka dostrzegała w kostiumach refleks z dramaturgii Geneta:

nakładanie się ról, wielokrotność twarzy. Kirkor z jednym skrzydłem husarza i naprzemiennie założonymi elementami zbroi, ruda Balladyna (niiby nic, ale w baśniach Balladyny zawsze były czarne). [...] Pustelnik we włosienicy zarzuconej na pancierz. I Filon w laurowym wieńcu i koronkowym żabocie⁷⁶.

W założeniu, że kostiumów Gminu nie można przypisać do żadnej epoki, Krystyna Starczak-Kozłowska zobaczyła świadomy zabieg, który pozwala „widzieć Balladynę idącą przez wieki, zawsze aktualną, bo zawsze aktualne są prawdy, w które wierzył Słowacki”⁷⁷.

Znaczącą rolę muzyki, zarówno wtedy, gdy tworzy tło akcji, jak i wtedy, gdy jest częścią partii wokalnych, w większości zbiorowych, dostrzegli nieomal wszyscy piszący o spektaklu. Padały uwagi, że jest po prostu piękna, że nadaje przedstawieniu rytm, stanowi jego istotny element, spójny z koncepcją reżyserską⁷⁸. „Można podziwiać znalezienie przez kompozytora muzycznych, melodycznych odpowiedników do ludowego tonu w dramacie i do zamiaru reżyserskiego – pisał Krzysztof Głogowski. Poszczególne pieśni mają coś z ostrej melodyki śpiewów obrzędowych”⁷⁹. Spektakl przywoływał pamięć o innych wybitnych przedstawieniach. Niejako



Scena sądu. Od lewej: Piotr Chudziński (Kancelerz), Monika Dąbrowska (Młoda – jedna z Gminu), Wanda Ślęzak (Wdowa), Jolanta Olszewska (Balladyna); w głębi: Jan Szulc (jeden z Gminu), po prawej: Ewa Pietras, Mariusz Pilawski, Ryszard Balcerek, Jacek Opolski (Gmin). Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz / zbiory IT

narzucającym się skojarzeniem była inscenizacja [*Balladyna* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza] z Teatru Narodowego. Spektakl, który miał premierę w 1974 roku, utrzymał się na afiszu do końca sezonu 1976/77. Pozostawał zatem świeżo w pamięci recenzentów, jak również i teatralnych bywalców. Była to bowiem jedna z najgłośniejszych premier swego czasu. Zauważano, że *Balladyna*, choć należy do najczęściej wystawianych sztuk Słowackiego, kiedy trafia na scenę:

nie wywołuje jednak żywiołowego zainteresowania ze strony publiczności. Sukces frekwencyjny odniosła wprawdzie inscenizacja Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym, choć wcale nie jest pewne, czy nie stało się tak głównie ze względu na pojazd, jakiego używała Goplana. Japońskie hondy na scenie i nad głowami publiczności – ach, jakże to było ekscytujące

– ironizowała Bronisława Belusiak, wskazując, że inscenizacja Meissner, odmiennie od Hanuszkiewicza, wprawdzie prosta i surowa w formie, jest niezwykle wyrafinowana. Przeciwności obu inscenizacji zaznaczali także inni recenzenci. Nawiązania nie ograniczyły się jedynie do spektaklu Hanuszkiewicza. Wśród inscenizacyjnych pokrewieństw można by odnaleźć nawet dalekie podobieństwa do *Dziadów* Swinarskiego, o których pisała Starczak-Kozłowska, dodając jeszcze, że pojawianie się na scenie Goplany przy użyciu liny, grubego sznura zwisającego ze sztankietu, budzi skojarzenia ze *Snem nocny letniej* tego samego wybitnego twórcy⁸⁰. Janusz Skuczyński uznał, że wprowadzenie wiejskiej gromady na scenę jest w pewien sposób polemiczne wobec krakowskich *Dziadów*, w których gromada wiejska jest biernym obserwatorem zmagania Konrada, natomiast w toruńskim spektaklu spełnia rolę aktywną.

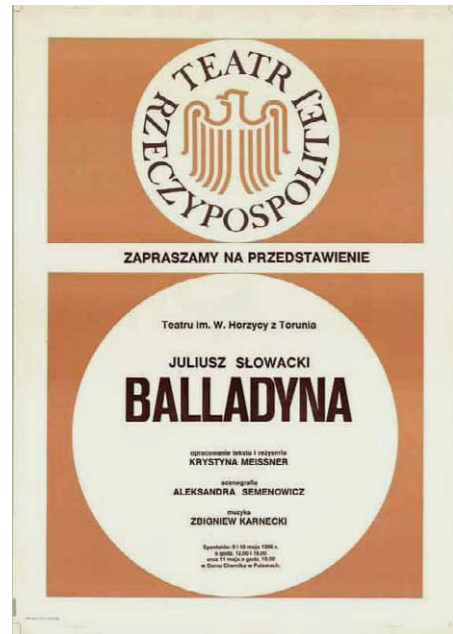
Znaczącym dla odbioru *Balladyny* był udział w XXVII Festiwalu Teatrów Polski Północnej. Wprawdzie lata świetności miał on już za sobą, a w 1985 roku był już tylko festiwalem regionalnym, to jednak specyfika lat osiemdziesiątych, niewielka liczba imprez o szerszym zasięgu, spowodowała, że w Toruniu spotkała się dość liczna grupa recenzentów i obserwatorów. Niestety, spektakle, które złożyły się na program festiwalu, zebrały niemal wyłącznie negatywne opinie. Jedynie inscenizacja *Balladyny* zyskała aplauz festiwalowych sprawozdawców. Pisano o *Balladynie* jako przedstawieniu co najmniej interesującym, o czytelnej koncepcji reżyserskiej, o spektaklu urzekającym formą plastyczną i muzyką. Trzeba też zauważyć, że recenzenci, którzy bezpośrednio po premierze, wyrażali pewne wątpliwości, przy okazji sprawozdań festiwalowych, w pewnym stopniu moderowali swe wcześniejsze sądy. W oczach Krystyny Starczak-Kozłowskiej przedstawienie, w stosunku do premiery, było o wiele bardziej dynamiczne i sprawne⁸¹. Podobnie Janusz Skuczyński przyznawał, że „*Balladyna* autentycznie dojrzała od czasu premiery. [...] Znacznie bardziej zestrojone okazały się dwa plany przedstawienia:

Gminu oraz inscenizowanej balladowej opowieści”⁸². Nawet Jadwiga Oleradzka zauważała, że w czasie, który upłynął od premiery „spektakl dojrzał, stał się bardziej twardy, ciekawszy aktorsko. [...] Pomysł Krystyny Meissner [...] zajaśniał tym razem pełnym blaskiem. [...] zaskoczeniem w stosunku do premierowej wersji była skupiona, dramatyczna *Balladyna* Jolanty Olszewskiej”⁸³. Spośród 13 nagród i wyróżnień przyznanych po festiwalu, aż osiem trafiło do gospodarzy. Były to: nagroda zespołowa, nagroda za reżyserię dla Krystyny Meissner oraz nagroda za scenografię dla Aleksandry Semenowicz. Wyróżnieniami zaś uhonorowano Ryszarda Balcerka za rolę Filona, Mirosława Guzowskiego za rolę Chochlika, Mariusza Pilawskiego za rolę Grabca, Zbigniewa Karneckiego za muzykę oraz Jacka Wierzbickiego i Zbigniewa Żukowskiego za opracowanie ruchu scenicznego. Mimo tak wyraźnie zaznaczonego przez jurorów prymatu spektaklu, teatr toruński nie otrzymał festiwalowego Grand Prix, czyli Pucharu Wojewody Toruńskiego. Jury, którego pracami kierowała Bożena Frankowska, tej prestiżowej nagrody nikomu nie przyznała⁸⁴. Po latach rąbka tajemnicy trudnego do zrozumienia werdyktu uchyliła, znajdującą się w gronie jedenastoosobowego jury Bożena Winnicka, wyjawiając, że jedyną osobą, która podczas obrad kwestionowała walory artystyczne spektaklu był dyrektor nadzorujący teatr Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu Gerard Ostrowski⁸⁵. Niemniej nie zaważyło to na opinii o spektaklu. *Balladyna* stała się wielką triumfatorką festiwalu, fakt nieprzyznania głównej nagrody można przyjąć za znak obawy czynników oficjalnych wobec wymowy spektaklu, co zarazem stanowiło *à rebours* formę uznania. Jan Paweł Gawlik, członek jury i ówczesny dyrektor Teatru Rzeczypospolitej, w podsumowaniu wyraził opinię, że był to festiwal „jednej inscenizacji”. Jego zdaniem

Balladyna to spektakl wybitny nie tylko na miarę festiwalu czy regionu, ale [...] znaczący dla recepcji *Balladyny* na polskich scenach i dla interpretacji dramatu romantycznego w ogóle. Ujawnia on bowiem nowe, nieprzeczuwane dotąd możliwości interpretacji, bliższe naszemu odczuwaniu niż np. te, które ukazywała głośna swego czasu inscenizacja Hanuszkiewicza. Tym przedstawieniem pani Meissner powiedziała z toruńskiej sceny ważne słowa⁸⁶.

Gawlik włączył także spektakl do programu Teatru Rzeczypospolitej, bezpośrednio nadzorowanego przez resort kultury. To zresztą jeden z wielu paradoksów tamtych czasów, które i wówczas i po latach są trudne do wyjaśnienia.

Jacek Sieradzki, omawiając sezon 1984/85 we wstępie do *Almanachu sceny polskiej*, na pierwszym miejscu wśród miast jednoteatralnych wymienił Toruń, odwołując się m.in. do *Balladyny*⁸⁷. W tygodniku „Perspektywy” przy okazji omówienia tegoż sezonu w Teatrze Rzeczypospolitej Jan Alfred Szczepański pisał, iż prezentacja *Balladyny* w Warszawie „zdobyła zasłużony aplauz,



potwierdzając zarazem dodatnią opinię, jaką cieszy się obecnie teatr toruński, kierowany przez tak skądinąd kontrowersyjną reżyserkę jak Krystyna Meissner⁸⁸.

Kluczowym dla opisu recepcji *Balladyny* zagadnieniem jest kwestia: co mogli napisać ówczesni recenzenci, bowiem jasnego sensu przedstawienia, tak celnie odczytanego w decyzji urzędu cenzorskiego, wyrazić w sposób jawny nie było można. Niektórzy całkowicie pomijali ten aspekt spektaklu, koncentrując się na opisie jego teatralnego kształtu. Często zatem podkreślano walory strony formalnej. Inni spośród piszących podjęli jednak próbę zasygnalizowania czytelnikom i widzom spektaklu, iż ów moralitet Krystyny Meissner w sposób precyzyjny odnosił się do sytuacji, w jakiej Polska tkwiła od czasu wprowadzenia stanu wojennego, był reakcją artystki na działania władz prowadzone w poczuciu całkowitej bezkarności, co owocowało tak tragicznymi wydarzeniami, jak śmierć górników czy księdza Popiełuszki. Warto zwrócić uwagę, że w spektaklu w żadnym momencie Meissner nie odwoływała się do często stosowanego w czasach PRL-u „teatru aluzji”. Cały spektakl był utrzymany w tonacji serio, by nie rzec w klimacie ponurym, momentami okrutnym. Najpełniej chyba sens przedstawienia udało się oddać Krystynie Starczak-Kozłowskiej na łamach wychodzącego w Bydgoszczy tygodnika społeczno-kulturalnego „Fakty”. Uważna obserwatorka życia teatralnego Bydgoszczy i Torunia, wprawdzie dość ostrożnie, ale jednak próbowała odczytać głębszy sens spektaklu:

Meissner postawiła na dramat polityczny, gorzkie dzieło o rządach bez „ludu woli”. [...] Może nie zostało to wypunktowane zbyt dobitnie, ale przecież dociera do nas przesłanie o porządku moralnym, którego nikomu przekroczyć nie wolno – w równej mierze, małuczkim, co i rządzącym. Ów ład moralny sprawia, że kara nie ominie zbrodniarza choćby zasiadł na tronie⁸⁹.

Podobny sąd znajdziemy u Justyny Hofman: „Tłum pełni rolę narodu, tłum zarzuca królowej, iż «rządzi bez ludu woli» i to jest przyczyną jej klęski i zasadniczą myślą spektaklu⁹⁰”.

Można przypuszczać, że część recenzentów pisała o niezwykle przecież czytelnym przesłaniu inscenizacji w sposób powściągliwy, zawoalowany w poczuciu solidarności z teatrem i w obawie, by nie zaszkodzić mu i twórczyni spektaklu, która cieszyła się dość ograniczonym zaufaniem ze strony władz decydujących o losach teatru w Toruniu. Jednak publiczność wiedziała swoje, przedstawienie w Toruniu cieszyło się powodzeniem, nie było wyłącznie spektaklem granym dla szkół, a w recenzjach pojawiają się uwagi o publiczności w skupieniu i uwadze śledzącej przebieg spektaklu.

Balladyny życie po życiu

Kiedy już w Toruniu zakończono eksploatację przedstawienia, pojawiła się propozycja, aby Krystyna Meissner powtórzyła swą inscenizację. Propozycja ta wyszła ze strony Jana Pawła Gawlika, autora cytowanej wcześniej opinii wysoko oceniającej spektakl. Objął on 1 października 1985 roku dyrekcję Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, po zwolnionym w trybie natychmiastowym, już po rozpoczęciu sezonu, Mikołaju Grabowskim. Przyczyny zwolnienia Grabowskiego były wyłącznie polityczne: „Grabowski od dawna nie zachwycał władzy – pisała Diana Poskuta-Włodek – a «ideowy profil» teatru był «zwichnięty» bez najmniejszej nadziei na poprawę⁹¹”. Obejmując w takiej sytuacji kierownictwo teatru, Gawlik pogłębiał tylko swój konflikt ze środowiskiem teatralnym, w którym był oceniany jako człowiek przeszłej i w jakimś stopniu obecnej władzy. Głównym zatem jego problemem jako dyrektora było uwiarygodnienie się w tej roli poprzez zapraszanie do współpracy twórców, którzy cieszyli się autorytetem środowiskowym. Znając spektakl i bez wątplenia pojmując jego wymowę, zaproponował Krystynie Meissner przeniesienie toruńskiej *Balladyny* na deskę Teatru im. Słowackiego. Reżyserka jednak, idąc śladami wielu innych twórców namawianych na współpracę przez Gawlika, nie zdecydowała się przyjąć zaproszenia. Zapewne jednak, aby nie brnąć w ostrzejszy spór, wyraziła zgodę na skorzystanie przez krakowski teatr z układu tekstu, czy szerzej z zamysłu inscenizacyjnego spektaklu. O tym, że inscenizacja jest „zapożyczona” informowali, niekiedy w dość protekcjonalnym tonie, krakowscy recenzenci. „O spektaklu tym – rozpoczynała swoją recenzję Dorota Krzywicka – mimo że zrealizowanym na prowincji i nie wolnym od drobnych «kiksów» inscenizatorskich i aktorskich, mówiło się w całym kraju. Oczywiście chodzi tu o tzw. koła związane z teatralnym światkiem, bo nie było to – bez przesady – wydarzenie, o którym gruchałyby gołębie przed kościołem Mariackim⁹²”.

Sam spektakl okazał się jednak daleki od toruńskiej inscenizacji. Przyczyny tego stanu rzeczy wyjaśniał w programie sam Jan Paweł Gawlik:

jest to w istocie inna już inscenizacja, inne opracowanie. Wyrosłe z toruńskiego pierwowzoru, ale zbudowane na miarę naszych wyobrażeń. Pełne estymy wobec odkrycia jakim dla współczesnej recepcji dramatu stała się tamta inscenizacja, ale nie rezygnująca z własnych ambicji.

Autor daje też do zrozumienia, że ta sytuacja posiada też i drugie dno. „Tylko taka droga – wobec trudności na jakie natrafiła idea przeniesienia całej toruńskiej inscenizacji na krakowską scenę⁹³ – wydała się nam dopuszczalna przy zachowaniu szacunku dla wszystkich wartości, jakie za sprawą Krystyny Meissner ujawniły się w scenicznych doświadczeniach ostatnich lat związanych z realizacją tego utworu⁹⁴”.

Zmian zasadniczych było kilka. Reżyserię powierzył Gawlik Jerzemu Wróblewskiemu, reżyserowi, którego dokonania znacznie ustępowały osiągnięciom Meissner. Scenografia była dziełem Kazimierza Wiśniaka, który w koncepcji przestrzeni sceny w dużej mierze nawiązał do zamysłu Semenowicz. Natomiast Lucjan Kaszycki nie skorzystał z wzorca, jakie mogły stanowić dla niego kompozycje Karneckiego, tak istotne dla klimatu inscenizacji.

Odmienne rozwiązanie, które zapowiadał Gawlik, raczej zamazywało koncepcję Meissner niż wzbogacała jej wymowę lub też tuszowała jakieś niekonsekwencje. Wiejski gmin zmienił się w grupę emigrantów, w staranie dobranych kostiumach z czasów powstawania *Balladyny*. Takie ujęcie nasuwało dość oczywiste skojarzenia z przedstawieniem *Lilli Wenedy*, które na tej samej scenie przygotowała przed laty Krystyna Skuszancka⁹⁵. Propozycja inscenizacyjna – rozegranie dramatu w kostiumach i scenerii salonu emigracji po powstaniu listopadowym – spotkała się ówczesnie z dużym uznaniem. W krakowskiej *Balladynie* nie było na scenie gminu, wiejskiej trupy tworzącej spektakl o „złej królowej”. Pieśni śpiewane przez chór XIX-wiecznych emigrantów miały w sobie cokolwiek z wzniosłości i niosły tęsknotę za utraconym krajem, za minionymi czasami, a nie komentowały, jak w toruńskim spektaklu, akcji. W dodatku muzyka Kaszyckiego opierała się na zupełnie odmiennych źródłach niż brzmienia Karneckiego. Tamta oparta była na ludowej melodyce, tu kompozytor stworzył partie wokalne na kształt songów. Odstępstwa dopełniało także wprowadzenie na scenę Wawela i zakończenie spektaklu *Epilogiem*, którego w Toruniu nie było.

Przedstawienie krakowskie nie zebrało, jak większość premier Teatru im. Słowackiego w tamtym czasie, dobrych ocen. Z ówczesnych recenzji można wyczytać, że reżyser, nie idąc tropem Meissner, wprowadził zmiany, które ani nie wzbogacają, ani nie wchodzą w polemiczne zwanie z pierwowzorem. Szczególnie krytykowano ujęcie chóru, tak istotnego dla sensu całej inscenizacji. „Przedstawienie nie jest tak radykalne jak toruńska balladowa inscenizacja” – pisał dyplomatycznie Michał Misiorny⁹⁶, który miał okazję porównać oba spektakle, a któremu nie wypadało na łamach „Trybuny Ludu” krytykować popieranego przez

władzę dyrektora. Recenzenci krakowscy wykazywali mniej dyplomacji. Pisali o szkolnym, drętym przedstawieniu, także z dezaprobatą oceniali aktorską stronę spektaklu, oszczędzając może najbardziej zasłużonych dla sceny przy pl. Św. Ducha: Halinę Gryglaszewską (Wdowa) i Wojciecha Ziętarskiego (Pustelnik)⁹⁷. Niezależnie od nadzwyczaj krytycznych opinii *Balladyna* utrzymała się wszak na afiszu Teatru im. Słowackiego na przestrzeni trzech sezonów i zaprezentowano ją publiczności 129 razy.

O ile zatem krakowski spektakl możemy nazwać *Balladyną* z „nieprawego łoża”, o tyle kolejny wywodzący się z toruńskiej inscenizacji był dziełem w pełni autoryzowanym przez wszystkich jej twórców. Jednakże od daty tamtej premiery minęło nie tylko sześć kalendarzowych lat, ale w rzeczywistości zmieniła się epoka.

Tym razem zaproszenie przyszło z Wrocławia. W atmosferze zmian przełomu lat 80. i 90. dyrekcję Teatru Polskiego we Wrocławiu objął Jacek Weksler, dotąd postać szerzej znana przede wszystkim w tamtejszym środowisku teatralnym. Plany, które nakreślił na swój pierwszy sezon 1990/91, wśród których znalazła się *Balladyna*, szokowały rozmachem, śmiałością wizji, odważnym kreśleniem nowego oblicza największej sceny wrocławskiej i jednej z najważniejszych scen w kraju, jakim pozostawał w owym czasie wrocławski Polski.

Meissner, rozpoczynając jesienią 1990 roku próby we Wrocławiu, nie dokonała istotnych zmian w swojej koncepcji, korzystała z tak samo ukształtowanej przestrzeni scenicznej, kostiumów i muzyki, wrocławskiego przecież kompozytora, jakim był Zbigniew Karnecki. Nawet niektóre elementy kostiumów teatr wrocławski wypożyczał z Torunia.

Oczekiwania były dość spore, bowiem, ku zaskoczeniu wielu, okazało się, że Słowacki był nieobecny na scenach teatrów wrocławskich od ponad 20 lat⁹⁸. Premiera, przy udziale licznej publiczności, wśród której znalazł się m.in. Tadeusz Różewicz, nie okazała się sukcesem. W recenzjach dominował ton rozczarowania. Jednym głosem krytykowano szczególnie, tak ważne w spektaklu, sceny zbiorowe. Zastanawiano się, dlaczego zespół zdawałoby się dobrych aktorów, wypadł tak nieporadnie, a zarówno kwestie Chóru, jak i poszczególnych wykonawców, nie docierały do widzów, były po prostu niesłyszalne. Gmin aktywny, groźny, kształtujący podstawowe przesłanie spektaklu z roku 1984, tym razem sprawiał wrażenie „smutnej, zrezygnowanej zbiorowości⁹⁹”. W innej z recenzji czytamy, że aktorzy sprawiają wrażenie zupełnie nieprzekonanych do tego, co pokazują na scenie. Jedynym chwalonym wykonawcą był Paweł Okoński, który jako Grabiec „ożywił nudne widowisko¹⁰⁰”. Cieszący się znacznym autorytetem wrocławski krytyk, Tadeusz Burzyński, próbował dojść przyczyn nieoczekiwanej jednoznacznej porażki:

Powtórka jest jednak, częściowo przynajmniej, chybiona. Nie bez znaczenia może być wpływ kilku lat; Gmin sceniczny znalazł się w innym punkcie drogi niż widowia i nie

dochodzi do połączenia ich we wspólnotę. Może różnica polega i na tym, że kiedyś to wszystko, co pojawiło się na scenie, było znalezione w trudzie zespołu i przez to żywe, a teraz w jakimś stopniu zrekonstruowane, więc bardziej powierzchowne. W każdym razie przedstawienie ma niewielkie oddziaływanie emocjonalne, intelektualnie nie oszołamia, więc w rezultacie – wstyd powiedzieć – jest, wyjąwszy kilka scen, dosyć nudne¹⁰¹.

O niepowodzeniu świadczy też fakt, że odbyło się zaledwie 38 spektakli, znacznie mniej niż w przypadku wcześniejszych inscenizacji.

Kreśląc losy dyrekcji Jacka Wekslera, Jolanta Kowalska po latach wysuwała przypuszczenie, że być może aktualizacja „koncepcji pozwoliłaby na ukazanie społecznego pejzażu polski postkomunistycznej – również pękniętej, pochłoniętej gorączką rozliczeń z przeszłością, odreagowującej nadużycia i zbrodnie minionego systemu”¹⁰². Jeśli porównać atmosferę, w której rodził się spektakl toruński w końcu 1984 roku z przełomem roku 1990 i 1991, to trudno znaleźć podobieństwa. U kresu 1990 roku nie wybrzmiały jeszcze do końca echa akcji „Artyści dla Rzeczypospolitej”. Słowami „jesteśmy wreszcie we własnym domu” znani artyści teatru w telewizyjnych spotach deklarowali poparcie dla dziejących się przemian. Nastrój apatii i rezygnacji, podszyty jeszcze atmosferą zagrożenia, ustąpił nadziejom i marzeniom, że los Polski i Polaków od tej pory jest i będzie w ich rękach. Niedługo przed wrocławską premierą, Lech Wałęsa, otrzymał w wyborach prezydenckich ponad dwieście i pół miliona głosów. Wybór Wałęsy na prezydenta, po starciu ze Stanisławem Tymińskim, dymisja pierwszego niekomunistycznego premiera Tadeusza Mazowieckiego, powołanie rządu Jana Olszewskiego, lawinowo bieżące przemiany gospodarcze, tworzyły splot konfliktów i napięć, jednak linie podziałów były dużo bardziej złożone. Obejmujący urząd prezydenta Lech Wałęsa nie był jednak w optyce twórców spektaklu tym samym „Wałęsą”, którego wysuwano na czoło gromady w roku 1984. Co więcej, w tym aspekcie duża część widzów była znacznie bardziej podzielona niż przed kilkoma zaledwie (!) laty.

Sformułowaną na gorąco po wrocławskiej premierze analizę Tadeusza Burzyńskiego można uznać za niezwykle celną. Wprawdzie recenzent odnosił ją do konkretnego zdarzenia teatralnego, to jednak uchwycił zjawisko o znacznie szerszym spektrum. Trafnie wskazał dwie pułapki, w które jednocześnie wpadła reżyserka. Pierwsza to kontekst czasu. Jeśli w wielu definicjach sztuki teatru podkreśla się, że publiczność teatralna oddycha tym samym powietrzem co wykonawcy, a po części i twórcy spektaklu, to przecież oznacza to również, że zasiadając na widowni, wnoszą z sobą odczucia chwili, atmosferę czasu, swoje nadzieje bądź poczucie beznadziejności, swoją złość i oczekiwanie, aby choć na scenie sprawiedliwości stało się zadość. Nie idealizując ówczesnej sytuacji, relacji społeczeństwo – władza na przełomie roku 1990 i 1991 nie można jednak porównywać w żadnej mierze do sytuacji, w której rodziła się toruńska *Balladyna*.

Drugą pułapką była rzecz z kręgu teatralnej alchemii. Przedstawienie, które rodzi się na scenie, w którym aktorzy w trakcie kilku miesięcy (w Toruniu były to blisko cztery miesiące) budują swoje postacie, tworzą sytuacje, jest zupełnie czym innym niż przedstawienie przenoszone z jednej sceny na drugą. W tym przypadku zadaniem wykonawcy jest odegranie postaci z „kanonicznej” wersji, swego rodzaju odtworzenie cudzej kreacji, a nie tworzenie własnej, immanentnej figury scenicznej. W dodatku jedynym weryfikatorem propozycji aktorskich była sama twórczyni spektaklu, która w sposób naturalny miała przed oczyma aktorów pierwszej wersji.

Wiele lat później Krystyna Meissner jeszcze raz sięgnęła do utworu Słowackiego, przygotowując kolejną inscenizację *Balladyny* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym w okresie swojej tam dyrekcji.¹⁰³ Jednak ten spektakl nie nawiązywał do wcześniejszej inscenizacji.

* * *

Toruńska *Balladyna* była w swoim czasie spektaklem docenionym, dopiero jednak po roku 1989 mogły pojawić się publikacje w pełni przedstawiające jego sens i znaczenie. Janusz Skuczyński podkreślał, że spektakl mówił o destrukcyjnym oddziaływaniu bezprawia na ludzką zbiorowość, co zawierało się w eksponowanych słowach Kirkora o władcy, który „gorzej od Mojżesza plagi kala tę ziemię”. Podawał też do publicznych wiadomości, że spektakl miała kończyć powtórzona pieśń Gminu z pierwszego aktu („Ta sama Polska, niegdyś tak obfita, staje się co rok szarańczy spichlerzem...”), ale scena została skreślona przez cenzurę¹⁰⁴.

W książce poświęconej Festiwalom Teatrów Polski Północnej napisałem, że ta inscenizacja była jednym z najciekawszych odczytań utworów Słowackiego w trzydziestoletnich dziejach imprezy. Nazwałem spektakl „odważną próbą spojrzenia na polską współczesność stanu wojennego, która odbijała głęboką frustrację społeczną początku lat osiemdziesiątych”¹⁰⁵. Również w recenzjach czy zapowiedziach przedstawień najpierw w Krakowie, a potem we Wrocławiu, podkreślano nowatorski i zaskakujący sens odnaleziony przez Meissner w utworze często traktowanym jak „pocziwa”, szkolna lektura bądź zabawa z Shakespeare’em.

Spektakl Teatru im. Horzycy sprzed siedmiu lat celnie odzwierciedlał klimat tamtej dekady – pisała Jolanta Kowalska – tworząc portret zbiorowy społeczności pogrążonej w apatii, podatnej na manipulację¹⁰⁶.

Krystyna Meissner od początku lat osiemdziesiątych szukała sposobu wypowiedzania się poprzez teatr w sprawach absorbujących szersze kręgi społeczeństwa niż tylko publiczność teatralna. Czyniła to poprzez repertuar teatrów, którymi kierowała, także poprzez swoje realizacje sceniczne. Duży potencjał w tej materii upatrywała w radzieckiej literaturze dramatycznej, tej, która określana była jako „źle widziana”, a więc w utworach

Bułhakowa, Erdmana, Kopkova i innych. Z jednej strony w wywiadach podkreślała, że interesuje ją „teatr gorący”, jednocześnie dystansowała się od teatralnych „reportaży”, spektakli o publicystycznej wymowie. Idąc konsekwentnie drogą angażowania teatru w sprawy aktualne, ważąc refleksje i emocje, najpełniej, najciekawiej wypowiedziała się wszak poprzez utwór klasyki polskiej, często postrzegany jako efektowna teatralna baśń czy „pocziwa lektura szkolna”, którą poznają już uczniowie w szkole podstawowej.

Jednocześnie potwierdzenie znalazł pogląd, że utwór Słowackiego stwarza szerokie możliwości kreowania światów teatralnych. Krystyna Meissner nie była na tej drodze pierwsza, miała znakomitych poprzedników, wśród których wymieniano Tadeusza Kantora, Bronisława

Przypisy

- 1 Komentarz do tych oskarżeń dopisany został po otwarciu teczek SB. Okazało się, że autor analiz poddających miążdżącej krytyce działalność teatru pod dyktando Okopińskiego był wieloletnim współpracownikiem SB, osobą niezwiązaną bezpośrednio z teatrem, jednak związaną ze środowiskiem teatralnym Torunia.
- 2 Po wznowieniu działalności teatru w 1982 roku decyzją administracyjną zabroniono dalszych przedstawień *Ambasadora* i *Bez ingerencji cenzury*.
- 3 Prem. 30 stycznia 1977.
- 4 Na czele departamentu kierującego sprawami teatru w MKiS stał w tym czasie Henryk Bieniewski.
- 5 Justyna Hofman, *Teatr i Krystyna Meissner*, „Scena” 1985, nr 12.
- 6 Aleksandra Walczak, *Najsukuteczniejsza szeptana plotka*, „Nowości” 1983, nr 182.
- 7 Prem. *Kartoteki* w Zielonej Górze – 7 maja 1983 (grano 22 razy), prem. w Toruniu 25 września 1983 (grano 59 razy).
- 8 Prem. 12 grudnia 1983.
- 9 W Zielonej Górze utwór Bułhakowa reżyserował Edward Wojtaszek (prem. 26 czerwca 1982).
- 10 Prem. 24 marca 1984.
- 11 Prem. 3 marca 1984.
- 12 *Teatr jest pudełkiem cudów – rozmowa z Krystyną Meissner, dyrektorem Teatru im. Horzycy*, rozm. Jadwiga Oleradzka, „Fakty” 1983, nr 41.
- 13 Michał Bułhakow, *Teatr to świątynia*, adaptacja Krystyna Meissner i Anna Błaszczak, mps AP Toruń.
- 14 Michał Bułhakow, *Powieść teatralna*, przekład Ziemowit Feddecki, Warszawa 1980, s. 194.
- 15 Jadwiga Oleradzka, *Teatr*, „Rocznik kulturalny Kujaw i Pomorza”, t. II, Bydgoszcz 1989, s. 125.
- 16 AAN, zespół akt GUKPPiW 1102/3587.
- 17 Rok wcześniej również interwencja tegoż konsula spowodowała wstrzymanie prób polskiej prapremiery sztuki Emila Braginskiego i Eldara Riazanowa *Garaż*, przygotowywanej w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu. Premierę planowano na luty 1983 rok.
- 18 Małgorzata Waloch, *Lubię teatr gorący. Rozmowa z Krystyną Meissner dyrektorem Teatru im. Horzycy w Toruniu*, „Kujawy” 1984, nr 7.

Dąbrowskiego czy przywoływanego tu wielokrotnie Adama Hanuszkiewicza, ale też na tle poprzedników jej propozycja zasłużyła na miejsce w tym szeregu inscenizacji, zaskakując odrębnością, oryginalnością i konsekwencją odczytania. Niezaprzecalną wartością toruńskiego spektaklu Krystyny Meissner pozostaje doświadczenie, że nie niszcząc materii utworu z kanonu klasyki, nie dokonując powierzchownych aktualizacji, można stworzyć spektakl odnoszący się do otaczającej rzeczywistości, nawet w niezbyt przyjaznej aurze połowy lat osiemdziesiątych XX wieku, czasu „stanu post-wojennego”.

Tak więc historia toruńskiej *Balladyny*, bogata, jak mniemam – ciekawa, jest też modelem pewnej drogi twórczej, która wiedzie od sukcesu do niepowodzenia, uświadamia, że w teatrze gra zawsze zaczyna się od nowa.

- 19 Prem. 9 listopada 1984.
- 20 Premiera odpowiednio: 3 marca 1984 oraz 29 września 1984.
- 21 *O konieczności przewagi refleksji nad emocją. Z dyrektorką Teatru im. Leona Kruczkowskiego rozmawia Jan J. Dębek*, „Gazeta Lubuska” 1982, nr 178.
- 22 *Teatr jest pudełkiem cudów...*, dz. cyt.
- 23 W materiałach do spektaklu (program, afisz) znalazła się niepełna informacja na temat autorów ruchu scenicznego, co nastąpiło na skutek zmian dokonanych na krótko przed premierą.
- 24 Po drugiej próbie generalnej cenzura nakazała wtopienie postaci przodownika Chóru w tłum pozostałych wykonawców.
- 25 Określenia: „prawo”, „lewo” podawane są z perspektywy widza.
- 26 Po drugiej próbie generalnej, na polecenie cenzora zmieniono sytuację. Wykonawcy opuszczali scenę w milczeniu tylko przy dźwiękach muzyki.
- 27 Informacje na temat przebiegu prób podaję za pracą magisterską Teresy Stuczyńskiej „*Balladyna*” Krystyny Meissner na tle dotychczasowych inscenizacji napisanej pod kierunkiem prof. Artura Hutnikiewicza, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1985.
- 28 Wg informacji udzielonej przez Aleksandrę Semenowicz.
- 29 Kierował nimi inspicjent spektaklu Łukasz Moryciński.
- 30 Suknia, projektu Ireny Biegańskiej, pochodziła z innego spektaklu Teatru im. Horzycy: Alojzy Feliński *Barbara Radziwiłłówna*, reż. Magdalena Bączewska, prem. 12 lipca 1975.
- 31 Wystąpienie w Sejmie PRL, 21 lipca 1982.
- 32 Zapis na egzemplarzu reżyserskim (odbitka ksero w posiadaniu autora).
- 33 AAN, zespół akt GUKPPiW 1102/ 4338.
- 34 *Balladyna*, program Teatru im. Wiliama Horzycy, red. Maria Dworakowska, Toruń 1984, s. 15.
- 35 (mak), *Premiera w „Horzycy”*, „Nowości” 1985, nr 9.
- 36 Krystyna Starczak-Kozłowska, *Balladyna*, „Fakty” 1985, nr 15.
- 37 Michał Misiorny, *Balladyna jeszcze raz inaczej*, „Trybuna Ludu” 1985, nr 66.
- 38 Elżbieta Żmudzka, *Nieudany Toruń*, „Teatr” 1985, nr 8.
- 39 Jadwiga Oleradzka, *Ballada o Balladynie*, „Gazeta Pomorska” 1985, nr 18.
- 40 Ewa Marrodan, *Opowieść o Balladynie*, „Teatr” 1985, nr 4.
- 41 Janusz Skuczyński, *Balladyna uzupełniana*, „Kujawy” 1985, nr 5.

- 42 Bohdan Dzitko, *W Toruniu odbył się festiwal*, „Warmia i Mazury” 1985, nr 13.
- 43 Określenia zaczerpnięte z cytowanych w artykule recenzji.
- 44 Maria Konczalska, *Dla kogo kompromis*, „Balladyny”, „Nowości” 1985, nr 18.
- 45 Zenon Butkiewicz, *Reżyserskie pomyłki i niekonsekwencje*, „Radar” 1985, nr 24.
- 46 Bronisława Belusiak, *Ballada o Balladynie*, „Razem” 1985, nr 35.
- 47 Anna Nastulanka, *Ponarzekałmy*, „Scena” 1985, nr 70.
- 48 Krzysztof Głogowski, „Balladyna” i „Ferdynand”, „Kierunki” 1985, nr 22.
- 49 Bożena Winnicka, *Wstyd... czy Lekceważenie?*, „Życie Literackie” 1985, nr 23.
- 50 Maria Konczalska, dz. cyt.
- 51 Jadwiga Oleradzka, dz. cyt.
- 52 Por. Andrzej Churski, *Trzy spektakle na zakończenie*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1985, nr 122.
- 53 Janusz Skuczyński, dz. cyt.
- 54 Krystyna Starczak-Kozłowska, dz. cyt.
- 55 Ewa Marrodon, dz. cyt.
- 56 Absolwentka PWST w Warszawie z roku 1983. Była to jej piąta rola na scenie Teatru im. Horzycy.
- 57 Janusz Skuczyński, dz. cyt.
- 58 Michał Misiorny, dz. cyt.
- 59 Maria Konczalska, *Premiera w Horzycy*, „Nowości” 1985, nr 9.
- 60 Andrzej Lis, *Sezon festiwalu*, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 29, Bohdan Dzitko, dz. cyt., Anna Nastulanka, dz. cyt.
- 61 Józef Szczawiński, „Balladyna” z Torunia, „Słowo Powszechnie” 1985, nr 97.
- 62 Ewa Marrodon, dz. cyt.
- 63 Jadwiga Oleradzka, dz. cyt.
- 64 Krystyna Starczak-Kozłowska, dz. cyt.
- 65 Janusz Skuczyński, dz. cyt.
- 66 Ewa Kapica, *Przeciętność i mistrzostwo*, „Zorza” 1985, nr 26; Zenon Butkiewicz, dz. cyt.
- 67 Michał Misiorny, dz. cyt.
- 68 Bożena Winnicka, dz. cyt., Tomasz Miłkowski, *Po festiwalu w Toruniu. Bramy i furty teatru*, „Trybuna Ludu” 1985, nr 132.
- 69 Krystyna Starczak-Kozłowska, dz. cyt.
- 70 Elżbieta Żmudzka, dz. cyt.
- 71 Ewa Marrodon, dz. cyt.
- 72 Anna Nastulanka, dz. cyt.
- 73 Ewa Marrodon, dz. cyt.
- 74 Michał Misiorny, dz. cyt.
- 75 Józef Szczawiński, dz. cyt.
- 76 Jadwiga Oleradzka, dz. cyt.
- 77 Krystyna Starczak-Kozłowska, dz. cyt.
- 78 Por. Ewa Marrodon, dz. cyt., Zenon Butkiewicz, dz. cyt.
- 79 Krzysztof Głogowski, dz. cyt.
- 80 Krystyna Starczak-Kozłowska, dz. cyt.
- 81 Krystyna Starczak-Kozłowska, *Nudno wszędzie...*, „Fakty” 1985, nr 23.
- 82 Janusz Skuczyński, *Czekając na teatr współczesny*, „Kujawy” 1985, nr 25.
- 83 Jadwiga Oleradzka, *Ostatnie dni w lepszym nastroju*, „Gazeta Pomorska” 1985, nr 122.
- 84 Stało się tak po raz pierwszy w historii FTTP.
- 85 Por. Zenon Butkiewicz, *Festiwal czasów PRL-u*, Toruń 2004, s. 164.
- 86 *Jaki był sezon w teatrach taki festiwal. O XXVII FTTP mówi Jan Paweł Gawlik*, „Nowości” 1985, nr 103.
- 87 Jacek Sieradzki, *Archipelag pojedynczych wysp* [w:] „Almanach Sceny Polskiej 1984/85”, Warszawa 1989, s. 11
- 88 Jan Alfred Szczepański [Jaszcz], *Sezon, albo o dwóch teatrach w jednym gmachu*, „Perspektywy” 1985, nr 22.
- 89 Krystyna Starczak-Kozłowska, *Balladyna*, „Fakty” 1985, nr 15
- 90 Justyna Hofman, dz. cyt.
- 91 Diana Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza się gra...*, Kraków 1993, s. 232.
- 92 Dorota Krzywicka, *Balladyna*, „Echo Krakowa” 1987, nr 75.
- 93 Nie tylko Krystyna Meissner nie podjęła się reżyserowanie przedstawienia. Swojego udziału odmówiła także scenografka Aleksandra Semenowicz, a można także być niemal pewnym, że aktywny w podziemnej „Solidarności” we Wrocławiu Zbigniew Karnecki wykluczał współpracę z teatrem kierowanym przez Jana Pawła Gawlika.
- 94 Jan Paweł Gawlik, *Od teatru*, [w:] *Balladyna*, program Teatru im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1987, s. 8.
- 95 Prem. 17 listopada 1973, reż. i układ tekstu Krystyna Skuszanka, scen. Władysław Wigura. Aż pięcioro wykonawców spektaklu *Lilli Wenedy* znalazło się w obsadzie *Balladyny*.
- 96 Michał Misiorny, *Krakowska Balladyna*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 116
- 97 Gryglaszewska (Gwinona) i Ziętarski (Śláz) brali udział w inscenizacji *Lilli Wenedy*.
- 98 Teatr Współczesny, Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*, inscenizacja i reżyseria Andrzej Witkowski, prem. 25 kwietnia 1970.
- 99 Robert Różycki, *Wypadek z malinami*, „Słowo Polskie” 1991, nr 16.
- 100 Por. Alina Sachanbińska, *Balladyna po latach*, „Wieczór Wrocławia” 1991, nr 19.
- 101 Tadeusz Burzyński, op. cit.
- 102 Jolanta Kowalska, op. cit., s. 72
- 103 Prem. 24 czerwca 2006.
- 104 Janusz Skuczyński, *Teatralne „wieczory polskie” Krystyny Meissner*, [w:] *80 lat teatru w Toruniu 1920-2000*, pod red. Janusza Skuczyńskiego, Toruń 2000, s. 305.
- 105 Zenon Butkiewicz, op. cit., s. 235-236.
- 106 Jolanta Kowalska, dz. cyt., s. 71.

Autor pragnie podziękować osobom, które zechciały się podzielić swoją wiedzą i pamięcią o spektaklu: Aleksandrze Semenowicz, Jolancie Olszewskiej, Teresie Stuczyńskiej, Annie Błaszczak, Marii Dworakowskiej i Ewie Pilawskiej. Dzięki temu relacja o dziejach *Balladyny* na pewno stała się pełniejsza i bogatsza

ZENON BUTKIEWICZ – teatrolog, dyrektor teatrów, organizator festiwalu teatralnych. W latach 1982–1984 kierownik literacki Teatru Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, w latach 1990–1993 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.

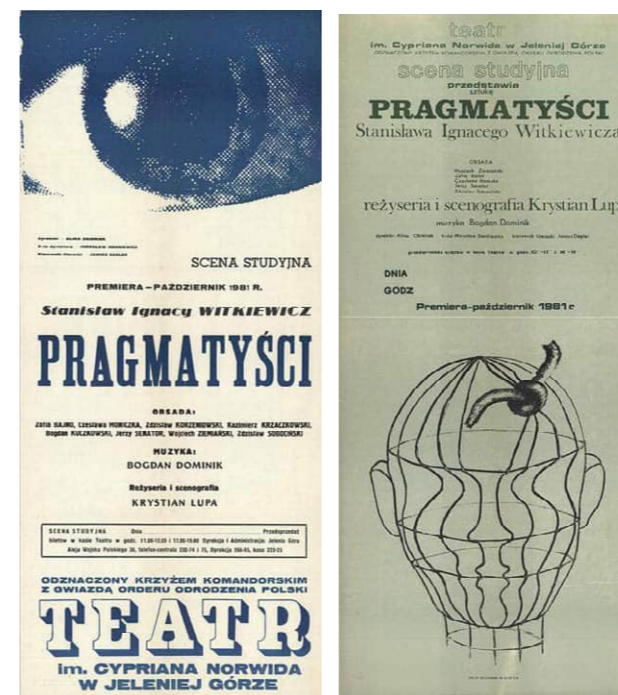
PAWEŁ SZTARBOWSKI

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Pragmatyści*

prem. 25 października 1981,
Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra

reżyseria i scenografia: Krystian Lupa,
kompletna obsada, plakat, program, recenzje:
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28902/pragmatysci>

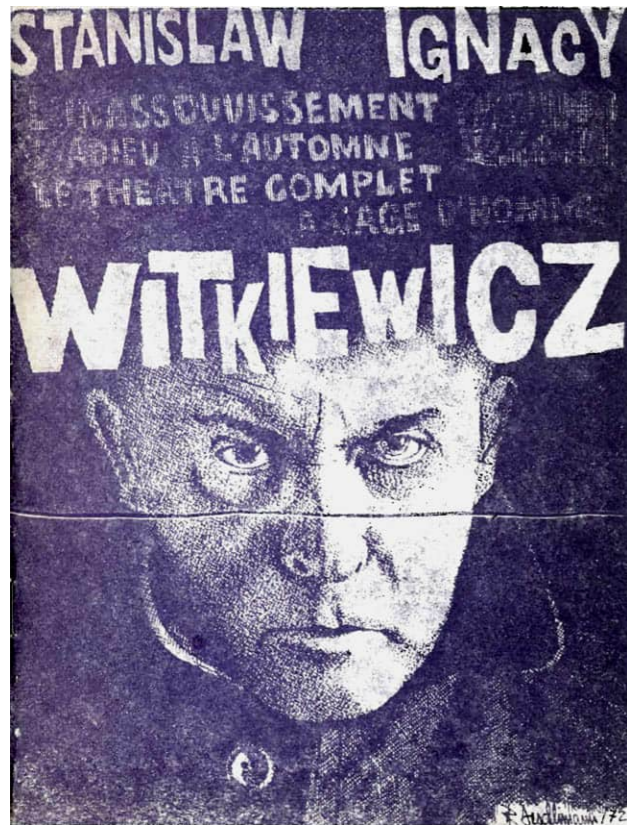
Było to kolejne po dwóch wersjach *Nadobniś i koczokodanów* spotkanie Krystiana Lupa z dramaturgią Stanisława Ignacego Witkiewicza (fragmenty pism estetycznych Witkacego znalazły się też w autorskim scenariuszu *Przeźroczysty pokój*). Premiera odbyła się na Scenie Studyjnej Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze.



Afisze ze zbiorów IT.

Pragmatyści to wczesna sztuka Witkacego, napisana po powrocie z ogarniętej rewolucją Rosji w 1919 roku i opublikowana rok później na łamach „Zdroju” – czasopisma polskich ekspresjonistów. Uważał ją za ucieleśnienie postulowanej przez niego idei Czystej Formy. Głównym bohaterem jest wypalony i znudzony życiem artysta i duchowy eksperymentator Plasfodor Mimecki. Towarzyszy mu niema kochanka Mamalia, którą traktuje jako swoje medium, choć związek z nią, podobnie jak i całe życie, nie daje mu natchnienia ani spełnienia. Z marazmu próbuje wydobyć go „zdrów jak byk” Franz von Telek – brat Mamalii, dawny przyjaciel Plasfodora, symbol tężyzny fizycznej i życiowego entuzjazmu. Odżywa ich dawny konflikt, co uruchamia konfrontacyjną grę o dominację i zawładnięcie cudzą osobowością. To wzajemne napięcie przemienia się w walkę na kolejne ekscesy. Von Telek przyprowadza Chińską Mumie, mającą wydobyć z Plasfodora wypartą tajemnicę z przeszłości, która jednocześnie sprowokuje w nim „przeżycie istotne”. Stopniowo obie strony tej metafizycznej konfrontacji uświadamiają sobie, że właściwą drogą do przetworzenia swojej jaźni w instrument zdolny doświadczać i przenikać Tajemnicę Życia może być tylko śmierć.

Lupa dodał do dramatu autorski prolog. Kiedy wchodziła publiczność, Plasfodor (grany przez Wojciecha Ziemiańskiego) i Mamalia (Zofia Bajno) czekali już na scenie. Byli oddzieleni od widowni grubą siatką, wyglądającą jak krata, a na proscenium leżały dwa materace gimnastyczne. Plasfodor podchodził do stylizowanego gramofonu, włączał gitarowe wykonanie *Andaluzy* Enrique Granadosa i wydawał kolejne polecenia Mamalii:



Okładka programu. Ze zbiorów IT

Plasfodor [...] rzuca słowo „lęk”. Ona po chwili zastanowienia wykonuje etiudę pantomimiczną na zadany temat. Potem padają kolejne hasła-komendy: „ekstaza”, „nicość”, „oczekiwanie”. Mamalia stara się sprostać oczekiwaniom Plasfodora i posłusznie próbuje wykreować swoim ciałem te pojęcia. Po jakimś czasie nie mamy wątpliwości, że te „próby aktorskie” to rodzaj tortur zadawanych jej przez sadystrę [Degler 2009, s. 19].

Muzyka Granadosa zapętląła się. W niektórych momentach Plasfodor dołączał się z krzykiem do swojej partnerki. Kryło się w tym jego pragnienie stopienia dwóch osobowości w jedno, by wejść na wyższy poziom poznania rzeczywistości. Jednak eksperyment nie przynosił satysfakcji, a raczej ukazywał, że nieodłącznym elementem relacji międzyludzkich jest zniewolenie i manipulacja. Plasfodor przerywał w końcu ów seans okrzykiem: „Dosyć! Dosyć!” – dokładnie w ten sposób zaczyna się sztuka Witkacego.

W programie Krystian Lupa określał przestrzeń przedstawienia jako „laboratorium transformacji” – „coś w rodzaju hodowli nowej jaźni” [Lupa 1981, s. 15]. Po bokach sceny znajdowały się:

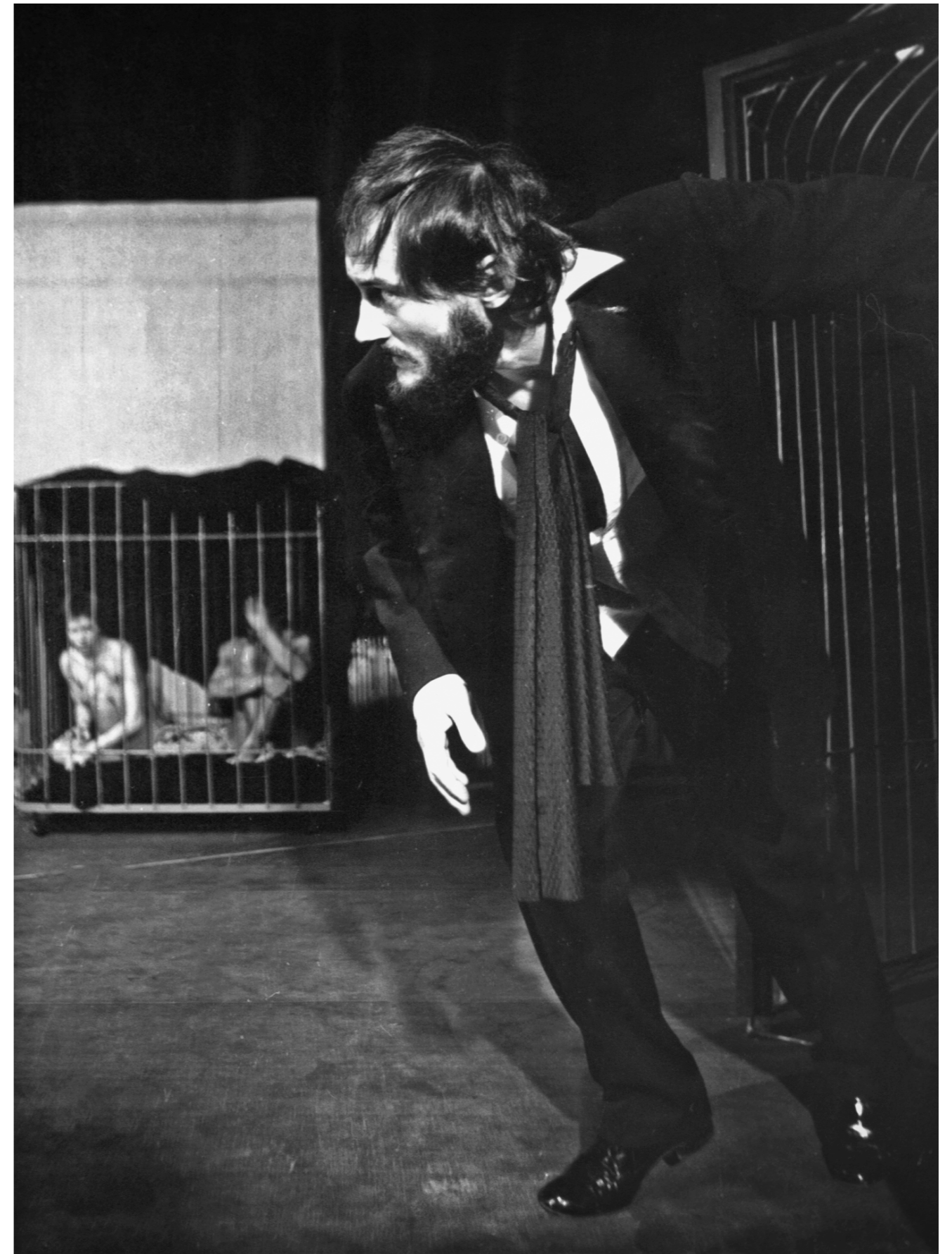
[...] dwa przejścia zbudowane z krat przypominające te wykorzystywane w cyrku do sprowadzenia na arenę groźnych zwierząt. Tędy wchodzili następujący bohaterowie: ubrana w kimono Mumia Chińska [Czesława Monczka – od sezonu 1982/83 rolę tę grała Irmina Babińska – P.S.],

Franz von Telek w ciemnym garniturze (Zdzisław Sobociński), przypominający dzięki fryzurze i ciasnemu garniturowi w paski punka Kobieton [Jerzy Senator – od sezonu 1982/83 rolę grał w dublurze Mariusz Prasał – P.S.], a w finale Policjanci [Zdzisław Korzeniowski, Kazimierz Krzaczkowski – od sezonu 1983/84 Leszek Żentara i Wojciech Ługowski – P.S.] [Rudzki, s. 330].

Przestrzeń gry przypominała połączenie tajemniczego laboratorium z gabinetem lekarskim lub salą operacyjną. W kolorystyce dominowała biel, czern i szarość. Na środku stało łóżko szpitalne, a obok niego fotel dentystyczny. Nad nimi zawieszono zostały trzy reflektory, z których sączyło się zimne światło, co pogłębiało efekt laboratoryjnego eksperymentu. „To zadziwiające pomieszanie miejsc i rzeczy tworzy natychmiast surrealistyczny klimat, w którym wszystko jest możliwe” – pisał jeden z recenzentów [Haak, s. 10]. W głębi sceny znajdowała się klatka, na początku przykryta czarnym aksamitem – tak jak na noc przykrywa się w mieszkaniu egzotyczne ptaki. W drugim akcie klatkę przesuwano na środek sceny, wokół niej były rozrzucone ubrania. Okazywało się, że w środku znajdują się – jak określono w programie – Obiekty doświadczalne. To postaci dodane przez Lupę do sztuki Witkacego – dwoje nagich, młodych ludzi (grali ich Ewa Sobiech i Bogdan Kuczkowski, od sezonu 1982/83 Kuczkowskiego zastąpił Piotr Szulc), nieumiejących nawet mówić, komunikujących się ze światem jedynie za pomocą bełkotliwej logorei, symbolizujących „najniższą popędowo-biologiczną część natury człowieka” [Rudzki, s. 330]. Jak zauważano: „Próbują wyrwać się z klatki, nie wiedząc pewnie, że natychmiast znaleźliby się w drugiej, większej. Ale nie udaje im się. W końcu giną skorzystawszy z podrzuconego im noża” [Stankiewiczówna 1985, s. 6]. Niektórzy widzieli w tym obrazie szerszą metaforę, pisząc, że cały spektakl to opowieść o „szalonym zaklatkowanym zwierzątku – człowieku – które chciałoby się stać, które gdzieś dąży, choć nie wie dokąd” [Szuman-Fikus, s. 13]. Zwielokrotnienie klatek, w których znajdowali się bohaterowie, odnoszono też metaforycznie do kolejnej klatki, za jaką uznać można całość sali kameralnej i siedzącą w niej widownię. W takim ujęciu cała rzeczywistość społeczna okazywała się więzieniem. Małgorzata Ruda określiła wręcz dwa trupy leżące w klatce w finale przedstawienia mianem „ostatnich ludzi”. „Mała klatka jest zwierciadłem dużej klatki, a śmierć nie wydaje się już wyjściem tak indywidualnym. Umundurowani funkcjonariusze dokonują czynności śledczych w jakiejś innej, życiowej sprawie” – pisała o scenie, w której dwaj policjanci dokonują oględzin miejsca eksperymentu duchowego [Ruda 1983, s. 17].

W komentarzach po spektaklu dużo pisano o letargicznym, a jednocześnie pełnym ekspresji aktorstwie:

Grają wyraziście, z ogromnym natężeniem zewnętrznych środków aktorskich, ale tę specyficzną charakterystyczność – owe grymasy, konwulsyjne drgawki i histeryczne gesty – łączą



Zdzisław Sobociński (Franz von Telek), Ewa Sobiech i Bogdan Kuczkowski (postaci w klatce). Fot. Leszek Strzelec / zbiory IT



Przestrzeń gry przypominała połączenie tajemniczego laboratorium z gabinetem lekarskim lub salą operacyjną. Na zdjęciu: Irmina Babińska (Mumia chińska), Zofia Bajno (Mamalia), Zdzisław Sobociński (Franz von Telek), Wojciech Ziemiański (Plasfodor).

Fot. Bogdan Konopka / zbiory IT

z czysto wewnętrznym napięciem. Stąd też w spektaklu raz po raz dochodzi do zderzenia krzyku z ciszą, gwałtownej ekspresji ze skupieniem, biologicznej fizyczności z szaloną refleksją intelektualną. Chwilami wszakże odnosi się wrażenie, jakby aktorzy – obok tekstu – odtwarzali jakąś niewidoczną partyturę zbudowaną z czystej energii psychicznej [Haak 1981, s. 10].

„Ziemiański drażni, niepokoi całym sobą, zdeformowaną sylwetką, nieskoordynowanymi ruchami, alogicznym sposobem mówienia, różnymi stanami ducha. Jest tak jak chciał autor i reżyser – metafizycznym szaleńcem” [Kucharski 1983, s. 7]. W wielu recenzjach doceniano Zofię Bajno, podkreślając, że ruchem i mimiką stworzyła niezwykle sugestywną postać niemej Mamalii. „Poprowadziła ją na granicy snu i rzeczywistości, na zderzeniu krzyku i ciszy” [Stankiewiczówna 1985, s. 6]. Aktorka opowiadała, że jej rola nie polegała na odtwarzaniu gotowej choreografii, ale była każdorazowym poszukiwaniem „transu lunatycznego” [Bajno 2011, s. 285]. Tego rodzaju zespołowość i zaufanie były możliwe dzięki temu, że Lupa stworzył w Jeleniej Górze grupę oddanych mu i otwartych na eksperymenty aktorów. W teatrze nazywano ich wręcz „Pragmatystami”. Elementem wspólnej pracy były próby, ale też zabawy literackie, wzajemne rytuały, przyjacielskie zwierzenia czy wędrówki po górach.

„Magicznym punktem startowym” pracy nad spektaklem była dwudniowa wyprawa do świątyni Wang w Karpaczu i pobyt w schronisku Samotnia. Granica pomiędzy tworzeniem sztuki a życiem stawała się właściwie niezauważalna, co miało również wpływ na jakość aktorstwa – prostego, pozbawionego trików i zewnętrznego efekciarstwa, a jednocześnie silnie wybudowanego od wewnątrz. „Chwilami czuliśmy, że ocieramy się o eksponowanie naszych prywatnych, głębokich doświadczeń” – wspominał Jerzy Senator, dodając, że cechą tej pracy była „wspólnota myślenia”, ale też „wspólnota codzienności” [Senator 2011, s. 291]. Irmina Babińska dodawała:

Krystian szalenie inspirował wszystkich aktorów, ale nie chciał nic narzucać, nigdy nie powiedział czegoś w rodzaju: ty zagraz to, a ty zagraz tamto. Nieustannie wyzwał w aktorach jakąś spontaniczność, naturalność, jakieś zachowania nieaktorskie, to znaczy takie, które się człowiekowi mimowolnie wymykają, nie są wykoncypowane. Trzeba było zapomnieć o graniu, trzeba było wejść w jakiś inny świat, być w nim, połknąć go [Babińska 2009, s. 25].

Był to pierwszy spektakl Krystiana Lupy, w którym on sam aktywnie uczestniczył i wpływał na przedstawiany świat. „Stara się dyrygować przedstawieniem, podkrecać



Zdzisław Sobociński (Franz von Telek), Wojciech Ziemiański (Plasfodor), Jerzy Senator (Kobieton), Zofia Bajno (Mamalia).
Fot. Bogdan Konopka / zbiory IT

tempo wybijając rytm na ogromnym bębnie – kotle chyba” [Kucharski 1983, s. 7]. „Jest jego [spektaklu – P.S.] głównym animatorem. Wyznacza rytm emocji i rytm przedstawienia. Najdosłowniej wystukując go na kotle” [Ruda 1983, s. 16]. Niektórzy krytycy, jak choćby Tomasz Raczek czy Lucjan Kydryński, widzieli w tym nieuzasadnioną kopię gestu Tadeusza Kantora. Janusz Degler pisał po latach:

Widz powinien wiedzieć i pamiętać, że za kratą jest specyficzne miejsce teatralne, odrębny świat, któremu możemy się tylko przyglądać. Jednym łącznikiem między tymi dwoma światami jest siedzący na widowni reżyser, który swoimi reakcjami na prawo wpływać na to, co się dzieje po drugiej stronie” [Degler 2009, s. 19].

Sam Lupa wielokrotnie sprzeciwiał się porównaniom do gestu Kantora i określaniu jego roli we własnych spektaklach jako „dyrygenta”. Widział siebie raczej jako „akompaniatora” czy „akuszerę” rytmu.

Po prostu – zaopatrzone w bębenek jestem stokroć czulszym instrumentem patrzenia, wnikania w drogę aktora, oddziałując również na podświadomą drogę aktora (nie jako reżyser, czyli ten, kto chce, ale jako widz – czyli ten, kto czuje czy też współodczuwa) [Lupa 2003, s. 457].

Reżyser precyzuje, że podczas prezentacji *Pragmatystów* siedział za publicznością, a nie na styku widowni i sceny jak sugerują niektórzy recenzenci:

Byłem z aktorami w relacji wzajemnego pobudzania i zarażania... Wbrew temu, co twierdziło wielu widzów i krytyków – nie narzucałem im rytmu, ale podążałem za ich rytmem – owszem rozniecając go wspólnie z nimi i transowo rytualizując drogi przez sytuacje i partnerską wspólnotę [Lupa 2025].

Premiera spektaklu odbyła się w czasie „karnawału Solidarności”, niecałe dwa miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego. Wiązała się z tym silna presja wobec sztuki, by żywo i bezpośrednio reagować na zmiany w Polsce. W teatrach królował wtedy Witkacy czytany jako szopka polityczna – aluzyjny do współczesnej rzeczywistości. Najczęściej wystawianą jego sztuką byli *Szewcy*, w których podbijano skojarzenia z robotniczą rewolucją – w 1981 roku doszło do realizacji tego tytułu w Jeleniej Górze (reż. Michał Ratyński), Wałbrzychu (reż. Jacek Bunsch), Gdańsku (reż. Marcel Kochańczyk), Szczecinie (reż. Witold Skaruch), a po wprowadzeniu stanu wojennego pojawiło się sześć kolejnych premier dramatu. Lupa jednak nie był zainteresowany uprawianiem teatru



Wojciech Ziemiański (Plasfodor), Czesława Monczka (Mumia Chińska), Jerzy Senator (Kobieton). Fot. Leszek Strzelec / zbiory IT

aluzji. Pisano, że „reżyser niemal dosłownie potraktował tekst główny sztuki, natomiast zdecydowanie przekreślił sugestie didaskaliów, zastępując Witkiewicza dramaturga – Witkacym filozofem i esteta, z którego sugestii teoretycznych wywiódł koncepcję inscenizacji” [Szuman-Fikus 1983, s. 13]. Interesowała go raczej podróż w głąb jaźni i badanie głębokiego kryzysu kultury niż powierzchowne odniesienia do rzeczywistości.

Witkacy polityczny zupełnie Krystiana nie interesował, co – jak pamiętam – sprawiło niektórym recenzentom spory zawód. Wybrał te sztuki, które koncentrują się przede wszystkim na stanach wewnętrznych postaci. Ich tożsamość nie jest jednoznacznie określona, a wzajemne relacje mają przeważnie charakter perwersyjny [Degler 2009, s. 18].

Rzeczywiście w niektórych recenzjach pojawiało się rozczarowanie, że spektakl nie reaguje bezpośrednio na rzeczywistość, a wręcz jest eskapistyczny. Najmocniej wybrzmiało to w tekście Tomasza Raczka: „A jednak ci *Pragmatyści* są obok naszego świata, całkiem bezradni wobec autentycznych problemów moralnych i intelektualnych. Nade wszystko zaś ten werbel ucieczki ze świata współczesnych jest aktem niewiary w sens współzycia z ludźmi” [Raczek 1983, s. 10].

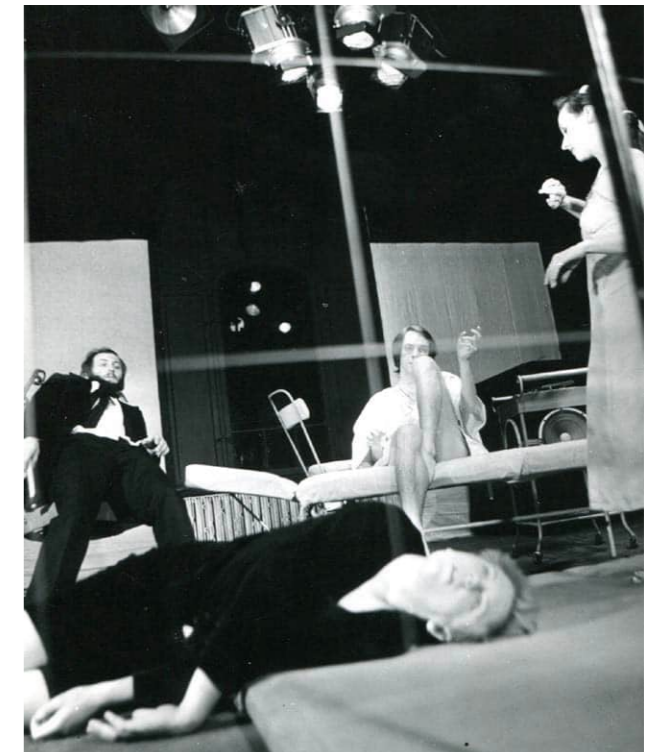
Lupa był świadom tych oczekiwań, czego dowodem jest jego tekst *Pięć lat temu w Saigonie, czyli oranżeria sekretnych cierpień* zamieszczony w programie spektaklu. To rodzaj manifestu twórczego, w którym już w pierwszych zdaniach odnosi się do oczekiwań związanych z reagowaniem artysty na aktualne wydarzenia polityczne i społeczne, zauważając jednocześnie jałowość gestów artystycznych i powierzchowność dyskusji intelektualnych, które próbują reagować na rzeczywistość, ale nie wnikają w jej głębię:

Nim zacznę – czuję konieczność uwolnienia się od pewnej presji. Presji wyzierającego zza każdego węgła pytania: Dlaczego zajmuję się tymi sprawami w DNIU DZISIEJSZYM? Nie chcę nic wywodzić – ograniczę się tylko do zmanifestowania postawy:

Uważam, że:

1. – Najistotniejszym zachodzącym we współczesnym świecie zjawiskiem niewspółmiernie groźniejszym od wszelkich przesłaniających je chwilowo aktualnych sytuacji społeczno-politycznych jest kryzys kultury i załamanie duchowego rozwoju człowieka.
2. – DZIEŃ DZISIEJSZY jest również jednym z licznych symptomów tego potężnego, a wciąż jeszcze jakby utajonego kryzysu. Z perspektywy JEDYNIENIE DNIA DZISIEJSZEGO nigdy DNIA DZISIEJSZEGO nie pojmujemy do głębi ani się z nim nie uporamy, chyba że jesteśmy tak naiwni, że przyjmiemy to, co się stanie jako nasze dzieło [Lupa 1981, s. 13].

A zatem dla reżysera najważniejszym tematem, do przeprowadzenia którego Witkacy wydawał się idealnym partnerem, był kryzys duchowego rozwoju człowieka.



Zdzisław Sobociński (Franz von Telek), Wojciech Ziemiański (Plasfodor), Jerzy Senator (Kobieton), Zofia Bajno (Mamalia). Fot. Leszek Strzelec / zbiory IT

Jak zauważył Grzegorz Niziołek, Lupa „wydobywa raczej z jego [Witkacego – P.S.] twórczości szczególną formułę realizmu (groteska jako cecha rzeczywistości, a nie twórczości), w sytuacjach międzyludzkich zapisanych w dramatach interesują go symptomy przemian antropologicznych, a nie politycznych” [Niziołek, s. 19]. Wiele osób piszących o spektaklu odczytywało apokaliptyczny kontekst, doceniając jednocześnie, że reżyser proponuje coś więcej niż tylko doraźne aktualizacje. Istotą teatru było dla niego i grupy jeleniogórskich aktorów tworzenie rzeczywistości alternatywnej, diametralnie innej od tej, która rozgrywała się wokół. Jednocześnie zaś kryło się w tym marzenie, że teatr może działać jak sejsmograf i w tej równoległej rzeczywistości stworzonej przez wyobraźnię da się lepiej wysłyszeć współczesny świat i trawiący go kryzys. Mocno wybrzmiewały wypowiediane przez von Telka zdania o „ogniskowym zapaleniu całego społeczeństwa” czy jego marzenie o „cudownym życiu, w którym by ludzkość zabłysnęła raz jeszcze jakimś straszliwym ogniem dzięki twórczości przed zejściem do szarej otchłani, która ją czeka”. Dla interpretacji Lupa najistotniejsze było zdanie wypowiediane w sztuce przez Plasfordora: „Zamknięci w szklanej kulce, toczymy się wśród podruzgotanych światów”. Ziemiański długo wpatrywał się w szklaną kulę, czyniąc w niej magiczny przedmiot, w którym może tkwić rozwiązanie tajemnicy wszechświata i powtarzał to zdanie trzykrotnie. Po monologu uchylane było okno wychodzące ze sceny wprost na ulicę, dzięki czemu realne odgłosy miasta wdzierały

się do przestrzeni teatralnej. „To przez nią wkradła się między nas rzeczywistość” – mówił Plasfodor. Zdanie: „Zamknięci w szklanej kulce, tocymy się wśród podruzgotanych światów” powracało wtedy po raz kolejny powtarzane kilka razy z głośników.

Wątki związane z naciągającą zagładą wybrzmiewały w spektaklu bardzo silnie, a jedyną bronią wobec tej katastrofy miały być ćwiczenia duchowe. Jednak i one nie gwarantują skuteczności. „Magiczne gesty nie przywracają indywidualności, laboratoryjne ćwiczenia są i heroiczne, i kabotyńskie” – pisała jedna z recenzentek po pokazie w Opolu [Ruda 1983, s. 17]. W jednej z końcowych scen otwierały się drzwi, a z mroku korytarza znajdującego się za nimi wyłaniała się ubrana na czarno postać z gołębiem w dłoni i zapraszała Plasfodora i Mamalię do podróży na drugą stronę rzeczywistości.

Przedstawienie ugruntowało artystyczną pozycję Lupy i uznawane było za jeden z jego największych sukcesów. „Najważniejszym spektaklem byli dla mnie *Pragmatyści*. To spektakl doskonały. Każdy szczegół został precyzyjnie wypracowany” – wspominał Janusz Degler [2009, s. 22]. Był to też moment, gdy kolejne premiery tego reżysera w Jeleniej Górze przyciągały coraz liczniejsze grono publiczności z całej Polski, a jego twórczość stawała się coraz większym fenomenem. Pisano wręcz: „Krystian

Lupa tym swoim dziełem scenicznym przywraca teatrowi rangę przestrzeni uwznioślającej. Nie byłabym zdziwiona, gdyby Jelenia Góra stała się Mekką ludzi poszukujących w teatrze nie tylko przeżyć estetycznych, ale i prawdy o człowieku, podobnie jak niegdyś pielgrzymowano do Grotowskiego” [Szuman-Fikus 1983, s. 13].

Spektakl był prezentowany gościnnie na Węgrzech w Veszprém, Székesfehérvár, Ajka, Sopron (18–26 maja 1982); w Krakowie (29–30 maja 1982); podczas IX Opolskich Konfrontacji Teatralnych Klasyki Polskiej (21 kwietnia 1983), gdzie Krystian Lupa otrzymał nagrodę za reżyserię *Pragmatystów* i *Bezimiennego dzieła*, zrealizowanego w Starym Teatrze w 1982 roku; podczas XXIII Kaliskich Spotkań Teatralnych (9 maja 1983), gdzie przyznano wyróżnienie dla zespołu aktorskiego; we Wrocławiu (11 maja 1983); w Łodzi w ramach Sceny Impresaryjnej Teatru Studyjnego (25–27 października 1983); w Paryżu w Maison des Cultures du Monde (16–20 kwietnia 1983); w Zakopanem podczas Zakopiańskich Prezentacji Artystycznych (1985); w Warszawie w ramach Teatru Rzeczpospolitej (3–4 grudnia 1985).

Zagrano 62 razy.

Spektakl został zarejestrowany w 1984 roku przez lokalny Ośrodek Telewizji we Wrocławiu. Za realizację telewizyjną odpowiadał Tadeusz Lis.

Bibliografia

Babińska Irmina, *Pestki, bąble i inne zachowania nieaktorskie*,

„Didaskalia” 2009, nr 90.

Bajno Zofia, *Wgląd w siebie*, rozm. Paweł Dobrowolski, „Notatnik

Teatralny”, 2011–2012 nr 66–67.

Degler Janusz, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenach*

polskich 1971–1983, „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1–4

Degler Janusz, „Pestka”, czyli *Krystian Lupa w Jeleniej Górze*, „Didaskalia”

2009, nr 90.

Haak Jarosław, *Struktura kryształu*, „Wiadomości” 1981, nr 48 [wersja

cyfrowa].

Kucharski Krzysztof, *Coś z teatralnych długów*, „Gazeta Robotnicza”

1983, nr 28 [wersja cyfrowa].

Kydryński Lucjan, *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1986, nr 6 (2122)

[wersja cyfrowa].

Lupa Krystian, mail do autora, 25 listopada 2025.

Lupa Krystian, *Pięć lat temu w Saigonie, czyli oranżeria sekretnych*

cierpień, program do spektaklu *Pragmatyści*, Teatr im. Cypriana

Kamila Norwida w Jeleniej Górze, 1981 [wersja cyfrowa].

Lupa Krystian, *Bębenek*, [w:] tegoż, *Utopia 2. Penetracje*, Wydawnictwo

Literackie, Kraków 2003.

Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia*, Kraków 1997.

Raczek Tomasz, *Bermudzki trójkąt teatralny*, „Polityka” 1983, nr 24.

Ruda Małgorzata, *Opole 1983*, „Teatr” 1983, nr 7.

Senator Jacek, *Logiczna całość*, rozm. Jacek Antczak, „Notatnik

Teatralny”, 2011–2012 nr 66–67.

Stankiewiczówna Temida L., *Na granicy ciszy i krzyku*, „Sztandar

Młodych” 1985, nr 135 [wersja cyfrowa].

Szuman-Fikus Renata, *Bez wielkiej klasyki*, „Tak i Nie” 1983, nr 5.

Ziemiański Wojciech, *Anekdoty jeleniogórskie i wrocławskie*, „Didaskalia”

2009, nr 90.

HALINA WASZKIEL

Literacko-teatralne portrety zapomnianych dramatów

Kawiarnia i Emma, czyli Dwie siostry Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego

Jak wiadomo, repertuar teatrów warszawskich w wieku XIX był olbrzymi, zarówno rodzimy, jak i adaptowany czy tłumaczony. Wiele utworów znamy z tytułów, część zachowała się tylko w postaci rękopisów i egzemplarzy teatralnych, część przepadła, a nawet te wydrukowane rzadko zyskały edycje późniejsze niż jednorazowe publikacje dziewiętnastowieczne. Wydaje się słuszne, by stopniowo poznawać i omawiać zapomniane sztuki, ażeby obraz teatru w wieku XIX, zwłaszcza w okresie międzypowstaniowym (szczególnie zaniedbanym przez badaczy), był coraz pełniejszy i wielostronny. Stąd pomysł przybliżenia wybranych tytułów w pojedynczych „portretach”. Sztuki o charakterze popularnym, zwłaszcza grane w Teatrze Rozmaitości, wymagają oglądu nie tylko literackiego, ale nade wszystko – teatralnego. Dla Teatru Rozmaitości nie pisano wiekopomnych dzieł, lecz doraźne, użytkowe, aktualne teksty, których atrakcyjność sceniczna w znacznym stopniu polegała na grze aktorskiej, muzyczności, chwytliwych kupletach, nawiązywaniu do tu i teraz. Z tego powodu każdy „portret” będzie uwzględniał nie tylko to, co zawarte jest w samym tekście, ale także możliwie szeroki kontekst teatralny – okoliczności premiery, obsadę aktorską, noty prasowe i recenzje, o ile – oczywiście – w ogóle się pojawiały.

Serię portretów rozpoczynamy dziewięcioma oryginalnymi sztukami Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego, które on sam wybrał do swojego piętnastotomowego zbioru *Prac dramatycznych*. Pierwsza z nich to *Kawiarnia* – dramatopisarski debiut płodnego autora.

Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806–1879) był wszechstronnym człowiekiem teatru. Jako aktor zagrał ponad sześćset ról i wystąpił na scenie ponad pięć i pół tysiąca razy. Był także wybitnym reżyserem dramatu i opery oraz wieloletnim nauczycielem sztuki aktorskiej, w Szkole Dramatycznej oraz prywatnie. Był też teoretykiem (podręcznik *Teoria sztuki dramatycznej*) i historykiem teatru (*Życiorysy aktorów polskich XVIII i XIX w.*). Jako



Portret Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego,
litografia Ignacego Gepnera, 1839. Ze zbiorów MNW

dramatopisarz i tłumacz dostarczył teatrom warszawskim ponad dwieście dzieł (doliczono się 234), które posłużyły do stworzenia około pięciu tysięcy przedstawień. Były to komedie, komediooper, dramaty i libretta. Dominowały przekłady, zwłaszcza z literatury francuskiej, a także adaptacje i tak zwane przestosowania. Niektóre utwory budzą wątpliwości co do pochodzenia, bowiem nie mają wskazanego obcojęzycznego pierwowzoru, stąd rozbieżności w różnych opracowaniach. Według aktualnego stanu wiedzy dziewięć na pewno oryginalnych sztuk Jasińskiego znalazło się w zbiorze: *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. I–XV, Warszawa 1838–1839. Są to

(w kolejności chronologicznej): *Kawiarnia* (komedioopera w 1 a.), *Emma, czyli Dwie siostry* (komedia w 2 a.), *Babunia* (komedioopera w 1 a.), *Balik w miasteczku* (krotoczwila w 1 a.), *Wuj i siostrzeniec* (komedia w 1 a.), *Żonaci bezzenni* (komedia w 2 a.), *Nowy rok* (komedioopera w 1 a.), *Jedna chwila* (komedia w 1 a.), *Wybór* (komedia w 1 a.). Sztuki powyższe oraz inne, późniejsze, są w łącznej liczbie 28 odnotowane jako oryginalne w słowniku *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*.

Wielostronna teatralna aktywność Jasińskiego ma zasadnicze znaczenie dla rozumienia jego sztuk. Pisał dla konkretnej sceny, dla dobrze znanej publiczności,

a nade wszystko – dla koleżanek i kolegów, a także dla siebie, bo zazwyczaj grywał w opracowywanych przez siebie tekstach. Znał możliwości i ograniczenia zespołu, silne i słabsze strony aktorek i aktorów, niekiedy pisał „pod nich”. To samo czynili inni dramatopisarze będący ludźmi teatru, jak Wojciech Bogusławski, Alojzy Fortunat Żółkowski, Ludwik Adam Dmuszewski, Stanisław Bogusławski, czy Jan Chęciński i inni. Wielu aktorów parało się przekładami obcych sztuk (m.in. Bonawentura Kudlicz czy Leontyna Halpertowa), ale czynili to sporadycznie. Jasiński uczynił z dramatopisania wieloletnie i owocne zajęcie.

Kawiarnia

gatunek: komedioopera w jednym akcie

druk: *Kawiarnia. Komedioopera w 1 akcie oryginalnie napisana przez J. Jasińskiego A.D.*, Warszawa 1830; *Kawiarnia* [w:] *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. XV, Warszawa 1839, s. 207–268

muzyka: [Walenty Kratzer](#)

prapremiera: Warszawa, Teatr Rozmaitości, 4 stycznia 1830

dalsze premiery: Kraków, Teatr Krakowski, 14 stycznia 1841

grane w Warszawie:

1830: 4 i 24 stycznia; 3, 12 lutego (?) i 21 lutego, 3 i 28 marca, 19 (?) kwietnia, 17 i 24 maja, 13 czerwca, 8 i 13 sierpnia, 12 września, 4 października (w teatrze w Saskim Pałacu), 1 listopada, 12 grudnia

1831: 26 stycznia, 18 lutego, 6 marca, 18 kwietnia, 16 maja, 18 maja

1832: 16 stycznia, 20 lutego, 30 kwietnia, 27 czerwca, 16 lipca, 18 lipca,

19 i 23 września, 2 listopada, 12 grudnia

1833: 17 marca, 1 maja, 19 czerwca, 7 lipca, 6 grudnia

1834: 11 kwietnia

1835: 9 stycznia, 25 listopada, 18 grudnia

1836: 27 listopada

obsada premierowa:

Pan Kostek – Józef Niwiński

Pani Kostkowa, jego żona, utrzymująca kawiarnię – Emilia Werowska

Konceptowicz – [Wojciech Szymanowski](#)

Teodor Pustacki – Józef Benedykt Majewski

Lefaux – [Ludwik Panczykowski](#)

Trójkiewicz – [Jan Tomasz Seweryn Jasiński](#)

Chętkiewicz – Stanisław Giżewski

Aniela, jego żona – Józefa Chojnacka

Basia, kawiarka – Marianna Majewska

Teresia, kawiarka – Balbina Rostkowska

Różia, kawiarka – Antonina Żulińska

Piotruś, markier – Józef Danielowicz [markier = pilnujący porządku

w grze, gł. czuwał nad kartami i bilardem]

Dozorca – Jan Karol Łojewski

Kawiarnia stanowi debiut dramatopisarski Jana Tomasz Seweryna Jasińskiego, jako jego pierwsza sztuka „oryginalnie napisana”. Wkrótce stanie się on najważniejszym i najpłodniejszym dostarczycielem repertuaru dla teatrów warszawskich, zwłaszcza Teatru Rozmaitości (otwartego 11 września 1829 roku). Sukces *Kawiarni* był na tyle duży, że sztuka doczekała się dwóch publikacji. W roku premiery wydano tekst samodzielnie: *Kawiarnia. Komedio-opera w 1 akcie oryginalnie napisana przez J. Jasińskiego A.D.*, Warszawa 1830, zaś po kilku latach wszedł on do publikacji zbierającej najważniejsze dokonania autora: *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. XV, Warszawa 1839 (z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty poniżej).

Kawiarnia, w jednym akcie (18 scen), została napisana prozą, a wierszowane są tylko „śpiewki”, czyli krótkie piosenki, wplatanie w tekst, zgodnie z lubianą formułą komedioopery. „Śpiewek” jest dziewięć, zazwyczaj solowych, czasem w duecie lub tercecie, zaś jedna z nich, końcowa, angażuje kilka postaci.

Utwór nawiązuje stylistyką do komedii oświeceniowej i postanisławowskiej. Przypomina satyry, kierowane przeciwko żonom modnym, fircykom czy pladze pijaństwa. Pojawiają się znaczące nazwiska: Trójkiewicz nawet we śnie mówi o kartach, Chętkiewicza pochłania nieprzyparta chęć do gry, Pustacki jest bufonem z pustą głową, a Konceptowicz wykazuje się inteligencją, pozwalającą mu sensownie komentować zdarzenia i ludzi, a także prawić złośliwości. Jasiński podejmuje temat hazardu i gier uprawianych w kawiarniach warszawskich, zwłaszcza gier karcianych. Wspomina też o grze w domino (w scenie piątej: kto przegra, stawia wszystkim poncz). Pastwą szulerów padali nierozważni gracze, nieumiejący się oprzeć pokusie i wierzący, że w końcu kiedyś uda im się odegrać. Nie tylko przegrywali znaczne sumy pieniędzy, ale także stawiane na kartę cenne przedmioty (tu: Chętkiewicz traci

zegarek), a bywało, że i całe nieruchomości. W komedii Jasińskiego cynicznym szulerem jest Trójkiewicz, który nie tylko ogrywa wszystkich partnerów, ale też sprytnie ich namawia do kontynuowania gry nawet wtedy, gdy skończyła im się gotówka. Jest biegły zarówno w licznych grach karcianych, jak i innych (wspomniane domino). Nie ma żadnych wyrzutów sumienia, a wręcz przeciwnie – szczydzi się swoją profesją. W „Śpiewce” nr 2 Trójkiewicz przekonuje młode kelnerki („kawiarki”), że hazard jest dobrym sposobem na zdobywanie pieniędzy w świecie, w którym „pocziwiec z duszą, ciałem, / Grosza nie widzi w kieszeni”:

Zgoła świat już teraz taki,
Pocziwością nic nie wskóra,
Uczciwi będą biedaki.
Przy wykrętach zwykle góra.
Karty w rękach, trochę sztuki,
Drwię z pocziwych i nauki,
To jest rozum, tak ja sądzę,
Co w zysku niesie pieniądze.

Na koniec dodaje: „Tak, tak, moje dziewczęta, jestem zupełnie szczęśliwy!” (s. 216–217).

Dalej, broniąc się przed zarzutem, że deprawuje młodzież, głosi w „Śpiewce” nr 6, jak to szlachetnie być szulerem, bo ktoś taki uczy młodzież, „że grać nie należy”. Kończy wnioskiem: „Tak, tak, my naprowadzamy ich na dobrą drogę!” (s. 256). Następnie po raz trzeci głosi swoje racje w „Śpiewce” nr 8, twierdząc, że karty są świetnym „rzemiosłem” i szeroko opowiada, jakie lekcje dawałby synowi, gdyby go miał (s. 263–264). Fachowym, wręcz hermetycznym językiem graczy wymienia różne odmiany gier, stosowane chwytły, określenia poszczególnych kart.

Jasiński jest świadom, że komedia powinna się zakończyć umoralniająco, więc wprowadza postać Dozorcy, który dostarcza Trójkiewiczowi tajemnicze wezwanie do Urzędu, w czym należy się domyślać procesu karnego. Na dodatek mąż właścicielki, pan Kostek, przynosi nakaz urzędowy zabraniający gier w miejscach publicznych. Słowem, nieczynny hazard zostaje ukrócony.

Główna ofiara Trójkiewicza, młody pan Chętkiewicz, uświadamia sobie swoje błędy, żałując nie tylko utraczonego majątku, ale też rozpadającego się z jego winy małżeństwa. Aniela Chętkiewiczowa, niedawno poślubiona piękna żona, zagroziła rozwodem, jednak w obliczu skrucy męża, wybacza mu. Ten wątek również zyskuje szczęśliwe zakończenie i ma działać umoralniająco.

Pozostali bywalcy kawiarni to gracze okazjonalni, mądrzejsi od Chętkiewicza i bardziej zainteresowani ponczem oraz młodymi „kawiarkami” niż hazardem. Pan Konceptowicz szczególnie lubi poncz oraz prawić złośliwości. Zmartwionemu Chętkiewiczowi mówi: „Prawda... żona cię opuściła, ale jeszcze wielkie zapytanie, czy to wygrana, czy przegrana dla ciebie?” (s. 234). Teodor Pustacki, na wzór fircyków z komedii oświeceniowej, ma o sobie wysokie mniemanie, bo jest majątny. Adoruje

Różię, ale ona tak go charakteryzuje:

[...] chociaż bogaty, jednak go nie lubię. Samochwał, zdaje mu się, że piękniejszego mężczyzny nie ma w całym świecie, że wszystkie kobiety go kochają. Jak się ich kilku zejdzie, natychmiast zaczyna rozmowę o teatrze, sądzi, krytykuje, rozprawia o aktorach i aktorkach, nadaje prawa; przekonany, że jego zdanie powinno być zdaniem całego świata, gdy tymczasem nawet wierny Lefaux, pijąc poncz przez Teodora zapłacony, uśmiecha się na boku, słysząc niedorzeczne jego rozprawy (s. 211).

Wspomniany Lefaux to Francuz słabo mówiący po polsku, który przyjechał do Warszawy jako kamerdyner bogatego księcia, a po śmierci pana znalazł zatrudnienie jako guwerner, choć nie ma do tego najmniejszych kwalifikacji. Jasiński wyśmiewa snobizm Polaków i ich gallomanię. Komizm tej postaci zasada się na języku – plątaninie fragmentów francuskich i przekręcanych polskich. Obcokrajowiec nieudolnie mówiący po polsku był już wcześniej i bywa do dzisiaj źródłem komizmu językowego (wystarczy przypomnieć postać Krashana Bhamaradzanga z serialu *Zmiennicy* Stanisława Barei i jego słynne sformułowanie: „polska język trudna język”).

Lefaux wraz z Konceptowiczem śpiewają o podobieństwach życia w Warszawie i w Paryżu („Śpiewka” nr 4), wymieniając takie zjawiska, jak:

KONCEPTOWICZ: Lichwiarze się u nas gnieżdżą,

Co biorą procent bez miary,

Karetami za to jeżdżą...

LEFAUX: *Ah, c'est tout comme à Paris.*

KONCEPTOWICZ: Dobre żonki rzadko w modzie,

Przyjmują obcych ofiary,

Cud spotkać małżeństwo w zgodzie.

LEFAUX: *Ah, c'est tout comme à Paris.*

KONCEPTOWICZ: I niejeden z mężów grona

Śle kochance liczne dary,

Kiedy w nędzy płacze żona.

LEFAUX: *Ah, c'est tout comme à Paris.* (s. 237–238).

Ważnym wątkiem sztuki jest los żon hazardzistów i w ogóle – żon tych mężczyzn, którzy mało czasu spędzają w domu, a wolą przesiadywać w kawiarniach. Podkreśliśmy, że ówczesne kawiarnie były „klubami” męskimi, do których kobiety nie chadzały. Taka była różnica między kawiarniami i coraz popularniejszymi cukierniami, gdzie bywały kobiety, a nawet dzieci. W cukierniach nie wolno było handlować alkoholem, zaś w kawiarniach – jak najbardziej. Szczególnym powodzeniem cieszył się wspomniany także przez Jasińskiego poncz. Konceptowicz śpiewa nawet pięcioletnią piosenkę, wychwalającą zalety ponczu („Śpiewka” nr 3).

Ciekawym, choć przewrotnym chwytem komediowym, jest wkładanie w usta negatywnych bohaterów słów krytyki „obecnych czasów”. Panowie, trwoniący czas i majątek na pijaństwie i hazardzie, mają o sobie wysokie

Feliks Pęczarski, *Gracze w karty*, olej na płótnie, 1843. Ze zbiorów MNW

mniemanie i czują się zbyt mało doceniani. Konceptowicz stwierdza:

[...] tak, tak, u nas idzie wszystko opacznie. My na przykład, panie Lefaux, gdyby los sprawiedliwie działał, czyliż byśmy w tym stanie być powinni? Każdy z nas, zaręczam, inną by piastował posadę (s. 238).

Zarazem Konceptowicz wyśmiewa się z kolegi, komentując za jego plecami:

Oj, głupi, głupi!... ale czemuż ja głupstwu złorzeczę! Wszak w tym oświeconym wieku, głupstwo pierwsze trzyma miejsce i ten tylko jeden przymiot liczy się na karb zasługi (s. 240).

Podobnie Konceptowicz obnaża głupotę i próżność Pustackiego.

Kobiety obecne w ówczesnych kawiarniach to matrony (często wdowy) będące właścicielkami lokali (przypominają dzisiejsze *business women*) oraz młode i ładne kelnerki. Panienci stanowiły oczywistą przynętę dla bywalców, ale zazwyczaj pilnowano granic przyzwoitości (w ówczesnym rozumieniu). Jasiński pokazuje w swoim utworze erotyczne napięcia między kawiarkami i klientami, z czego szczególnie wyśmiany zostaje romans pana Kostka, pantoflarza, męża energicznej i apodyktycznej Pani Kostkowej, „utrzymującej kawiarnię”. Kostek uwodzi Basię, ale usiłuje nie drażnić żony i grać na dwa fronty.

W „Śpiewce” nr 5 Kostek zapewnia kochankę, że „Niechaj cię to nie przestrasza, / Będę miłym jej i tobie” (s. 247). Przylapany przez żonę, domaga się rozwodu, na co Pani Kostkowa nigdy nie wyrazi zgody.

W kawiarni pracują trzy młode dziewczyny, fertyczne i wygadane, bardzo przypominające sprytnie służące z dawnych komedii. Są świadome, że stanowią obiekty męskich apetytów, manipulują adoratorami, przyjmują prezenty, ale także grają im na nosie i drwią z pochlebców za ich plecami. Współczują zaniedbywanym żonom i wcale nie chciałyby ich losu:

TERESIA: Eh, bo też głupstwo iść za męża!... po co nam mężowie... Tak jak teraz, szczęśliwie jesteśmy.

BASIA, RÓZIA: Zapewne.

(*Śpiew Nro 1*)

BASIA: Szczęsne jest kawiarek życie,

Któż z nami równać się w stanie!

Choć służymy, jednak skrycie,

My jesteśmy wszystkie panie.

RÓZIA: Nieznane nam są kłopoty

Ani ciężkiej służby praca,

Każdy dzień jest dniem pustoty,

A gość miły przykrość skraca.

TERESIA: Choć nie dośpim często w nocy

I doznamy gniewu miarki

Przy ładnych chłopców pomocy,

Szczęsnem jest życie kawiarki! (s. 212–213).

Dziewczeta rywalizują ze sobą, a nawet posuwają się do zdrad i nielojalności, jak na przykład Rózia, która dopomogła Pani Kostkowej wykręcić romans męża z Basią. Czasem buntują się i nie ukrywają antypatii do klientów, jak Teresa, reagująca na wołanie Trójkiewicza słowami: „Nie pójdę... drzyj się przeklęty graczu, choćby do jutra; o, gdybym mogła, zamiast ponczu, witrionu dać mu się napić” (s. 254).

„Śpiewka” nr 9, zamykająca sztukę, uwypukla pożądaną moralizację, nawiązując do ukarania szulera i powrotu Chętkiewicza na łono rodziny. Na końcu Pan Kostek zwraca się bezpośrednio do publiczności, zgodnie z wieloletnią tradycją przekraczania dystansu między sceną a widownią:

KOSTEK (*do publiczności*):

O wy, łaskawi sceny przyjaciele,

Raczie kawiarni dać oklask życzliwy,

A z tego będzie i autor szczęśliwy,

I wszyscy goście, i jej właściciele. (s. 268)

Bezpośrednie zwracanie się aktora do publiczności miało długą tradycję. Zazwyczaj działo się to na koniec przedstawienia, gdy proszono o oklaski, a funkcję tę pełnił aktor najbardziej lubiany. Świetny w tej roli był zapomniany Alojzy Fortunat Żółkowski, ceniono Ludwika Adama Dmuszewskiego. Czasem występował główny protagonist. W przypadku *Kawiarni* przemówił do publiczności Pan Kostek, choć nie był najważniejszą postacią sztuki. Zapewne wybrano go dlatego, że grający Kostka Józef Niwiński zasłynął rolą Fortunata w niedawnym słynnym przeboju teatralnym – *Chłopie milionowym*. Co prawda najświetniejszym odtwórcą Fortunata, na premierze (26 listopada 1829) i potem, był Jan Nepomucen Nowakowski, niemniej interpretacja Józefa Niwińskiego w tej samej roli także zbierała pochwały. Niwiński był zatem w obsadzie *Kawiarni* dobrze rozpoznawalną gwiazdą.

Zespół, dla którego Jan Tomasz Seweryn Jasiński pisał w pierwszych latach swej działalności literackiej, to zespół nowo powstałego Teatru Rozmaitości – młodzi ludzie, w większości świeżo po Szkole Dramatycznej, mniej więcej rówieśnicy, uczniowie Bonawentury Kudlicza – tak, jak i sam Jasiński. Wiek aktorów premierowej obsady *Kawiarni* nie przekraczał trzydziestki. Najmłodsza aktorka, Józefa Chojnacka grająca Anielę, miała wówczas 18 lat, a najstarszym członkiem obsady był 30-letni wspomniany Józef Niwiński (Pan Kostek). Jasiński, grający Trójkiewicza, miał wówczas lat 24. Młodzieńcza energia udzielała się publiczności, sprzyjała komediowym nastrojom, a także pozwalała na rozwijanie aktorskich talentów szybciej i swobodniej niż było to możliwe w stacjonarnym Teatrze Narodowym, pod silną presją zasłużonych i wpływowych gwiazd.

W skromnym Teatrze Rozmaitości, o popularnym charakterze, zazwyczaj niepotrzebne były wystawne scenografie, zmienne obrazy, zadziwiające efekty, kosztowne kostiumy. Często wielokrotnie używano tych samych dekoracji i rekwizytów. W *Kawiarni* didaskalia

informują: „Scena przedstawia wewnętrzne urządzenie kawiarni, w głębi kominek, przy którym bufet, na nim filiżanki, tace, szklanki itp., stoliki i krzesła” (s. 209). Są też lustra, przed którymi ubierają się „kawiarki”. Ponieważ akcja sztuki dzieje się współcześnie, ubrania są typowe i w ogóle się o nich nie wspomina, a za dobór garderoby odpowiadali aktorzy.

Częstą praktyką repertuaru pierwszej połowy XIX wieku był autotematyzm teatralny, a zwłaszcza nawiązania do niedawnych premier, które publiczność znała. Tak też jest w *Kawiarni*. Pustacki i Lefaux wymieniają uwagi o teatrze i swoich gustach:

LEFAUX: Pan Teodor bił wczoraj na teatrze.

PUSTACKI: Byłem, ale znudziłem się niemiłosiernie, taką starą sztukę grali.

Nie chcą się przekonać, że stara sztuka dobrą być nie może!

LEFAUX: *En vérité*, co stare to diabła wart. Ja bo bił na teatrze, ale nie na sztukę... *regarder mais* grano balet: *Paris au mont Ida*, na góra Ida... a ja bardzo lubi balet.

PUSTACKI: Czy w istocie Paryż wybudowany na górze Ida?

LEFAUX: *Mais, non*, nie Paris, *mais Paris*, słowiek na góra Ida...

o piękny balet... u mnie sztuk bez balet nigdy... jak to?... *vous le savez monsieur*.

PUSTACKI: W istocie... wesele jest nudne bez tańców, a ponieważ w każdej prawie komedii jest wesele, w każdej też i tańce być powinny. A prócz tego, ja wcale na sztuki nie uważam, a nie uwierzysz z jaką łatwością je krytykuję.

LAFoux: To pan nie daje *attention*, *et j'ai cru*, ja sądził, kiedy pan tak daje brawo... raz pan nawet sykał...

PUSTACKI: To tak dla rozrywki... z nudów... a potem było coś do mnie podobnego...

LEFAUX: Co podobnego... to pan źle robi... ja kiedy słyszy coś podobnego, to siedzi siko... żeby public nie poznał *un objet véritable*, a potem nie można każdy rzesz brać sobie (s. 222–223).

W tym krótkim dialogu Jasiński zmieścił kilka celnych uwag, kpiąc z dość powszechnych opinii widzów. Oto Pustacki, pozujący na teatralnego konesera, gardzi klasyką, a nowości też nie zna, skoro pomylił Paryż z Parysem i najwyraźniej nie widział na scenie i nie zna baletu *Parys na górze Ida*, wielokrotnie granego w Teatrze Narodowym od czasu premiery 22 czerwca 1819 roku. Zarazem przyznaje się, że sztuki ogląda nieuważnie i ma do nich stosunek lekceważący, choć lubi ferować wyroki, o czym wcześniej wspominała też Rózia. Co więcej, Pustacki nie lubi, gdy komedie wyśmiewają podobnych mu fircyków. Lefaux radzi, by w takiej sytuacji siedzieć cicho, co ma szczególny smak, gdy patrzymy z perspektywy historycznej i wiemy, że grający Lefaux Ludwik Panczykowski stanie się w przyszłości mistrzem tworzenia postaci podobnych do realnych osób. Bywał za to napominany i krytykowany. Obiekty drwin reagowały różnie (ktoś Panczykowskiego pobił, a ktoś inny cieszył się z reklamy), zaś publiczność dobrze się bawiła. Niemniej, to będzie później, w dalszych latach długiej kariery Panczykowskiego.

W chwili premiery *Kawiarni* aktor był ledwie trzy lata po oficjalnym debiucie i dopiero wybijał się na pozycję może najlepszego w XIX wieku aktora charakterystycznego.

Upodobanie publiczności do nowości repertuarowych też było faktem, mocno uciążliwym dla teatru. Stąd wynikał pewien pośpiech, a czasem powierzchowność tłumaczeń i adaptacji, a nawet dzieł oryginalnych, pisanych pod nieustanną presją czasu i potrzeby nowych premier. Teatry wiele zawdzięczały płodnym „dostarczycielom repertuaru”, jak Ludwik Adam Dmuszewski czy właśnie Jan Jasiński, ale autorzy zapłacili za to cenę w postaci lekceważenia ich dorobku przez część historyków teatru, a tym bardziej historyków literatury.

Eugeniusz Szwanowski w *Repertuarze teatrów warszawskich 1814–1831*, w nocie poświęconej *Kawiarni* Jasińskiego napisał:

W utworze został wspomniany kilkakrotnie *Chłop milionowy*. Kawiarka Różia mówi: „ten co to ma zawsze na języku jakies tam miotły, miotełki, podobno od jakiegoś chłopca” (s. 3).

Wspomniano też dramę *Żoko*, komedię *Kucharki* i balet *Parys na górze Ida* (s. 143–144). Były to znane i popularne tytuły z ostatnich lat: drama *Żoko, mała brazylijska* (premiera w Teatrze Narodowym 26 marca 1828), krotoczwila ze śpiewami *Kucharki* w tłumaczeniu Andrzeja Słowaczynskiego (premiera w Teatrze Rozmaitości 12 października 1829) czy wielki przebój sceniczny *Chłop milionowy* (premiera w Teatrze Narodowym 26 listopada 1829) ze słynnymi „miotłkami”, które śpiewała cała Warszawa. Zastanawia tylko fakt, że tych nawiązań nie ma w wydaniu *Prac dramatycznych...* z 1839 roku. Została tylko cytowana wyżej wzmianka o *Parysie na górze Ida*. Najwyraźniej po latach Jasiński uznał, że publiczność może już nie kojarzyć tamtych sztuk, a zostawił *Parysa*, bo potrzebny mu był do obnżenia ignorancji Pustackiego. Eugeniusz Szwanowski miał w rękach wydanie *Kawiarni* z roku 1830 – roku premiery.

Kawiarnia kryje jeszcze jedną zagadkę. Jak wspomniano na początku, przedstawienie zostało dobrze przyjęte przez publiczność, o czym świadczy liczba powtórzeń, a także fakt, że po kilku latach Jasiński umieścił ją w swoich *Pracach dramatycznych*. Zastanawia jednak pewien drobny wspomniany w dwóch notatkach z „Kuriera Warszawskiego”. Po premierze napisano:

Wczoraj w Teatrze Rozmaitości w czasie pierwszego przedstawienia komedioopery *Kawiarnia*, częste dawano oklaski, żądano powtórzenia 2 śpiewek, lecz także była i opozycja. Po ukończeniu zapytano o imię autora; oświadczone, że dzieło bezimiennie jest danem [„Kurier Warszawski” 1830, nr 5 (5 I), s. 18].

Po drugim przedstawieniu:

Obecna publiczność w Teatrze Rozmaitości z powszechnym zadowoleniem przyjęła powtórne przedstawienia komedii *Dwóch mężów* i komedioopery *Kawiarnia*; na początku

drugiej odezwała się dawna opozycja, lecz rzęsiłymi oklaskami zagłuszoną została; żądano powtórzenia kilku śpiewek i przywołano wszystkich aktorów, a oddzielnie JPanę Werowską. Zapytano o imię autora, wymieniony JP. Jan Jasiński, artysta dramatyczny [„Kurier Warszawski” 1830, nr 24 (25 I), s. 110].

Nie dziwi fakt, że dopiero po drugim przedstawieniu, gdy można już było mówić o sukcesie, ujawniono nazwisko autora, była to bowiem praktyka powszechna i stosowana od dawna. Nawet *Pan Geldhab* Fredry, wystawiony w Teatrze Narodowym w 1821 roku, miał premierę anonimową. Dziwi co innego: słowo „opozycja”. Komu nie spodobała się szuka i to do tego stopnia, że można było użyć zbiorowego określenia „opozycja”? W 1830 roku nadal większość tekstów drukowanych w „Kurjerze Warszawskim” pisał jego właściciel i redaktor, Ludwik Adam Dmuszewski. Jako człowiek na wiele sposobów związany z warszawskim teatrem znał wszystkich, był co wieczór na widowni i na pewno nie opuścił premiery swojego młodszego kolegi. Tak więc wiedział, kto i dlaczego protestował. Dlaczego nie zdradził ani słowem, kto stanowił „opozycję”? Nie możemy mieć pewności, ale wolno nam podejrzewać, że sprawa mogła mieć posmak polityczny. Trudno przypuszczać, że jakieś grono karciarzy poczuło się dotknięte, ale możemy domniemywać, że zaprotestowała patriotyczna młodzież, która właśnie w kawiarniach spotykała się, toczyła ideowe spory i w istocie przygotowywała powstanie listopadowe, które wybuchnie już za kilka miesięcy. Niektóre kawiarnie były nie tylko swoistymi salonami literackimi i kulturalnymi, gdzie gromadzili się literaci, muzycy, aktorzy, dziennikarze i studenci, ale też miejscem spotkań wolnomyślicieli i buntowników. Swoistym salonem była słynna kawiarnia „Pod Kopciuszkiem” na ulicy Długiej, otwarta w 1819, gdzie Dmuszewski zbierał informacje dla swojego „Kuriera Warszawskiego” i gdzie bywali Kazimierz Brodziński, Ludwik Osieński, Bonawentura Kudlicz, Józef Elsner i Karol Kurpiński oraz sypiący dowcipami Alojzy Fortunat Żółkowski. W kawiarni Brzezińskiej przy ul. Koziej bywali: Maurycy Mochnacki, Dominik Magnuszewski, Seweryn Goszczyński, Ludwik Nabelak, Fryderyk Chopin. Słynna „Dziurka” przy Miodowej, otwarta około 1825 roku, gromadziła przyszłych „belwederczyków”, a „Honoratkę” na rogu Miodowej i Kapitulnej (czynną od 1825 do 1831 roku), gdzie bywał często Joachim Lelewel, Maurycy Mochnacki, Piotr Wysocki, Ludwik Nabelak i wielu innych, nazwano kuźnią powstania listopadowego.

Tak więc istnieje prawdopodobieństwo, że „opozycję” na pierwszych przedstawieniach sztuki Jasińskiego stanowili patriotycznie nastawieni bywalcy, którzy chadzali do kawiarni z zupełnie innych powodów niż hazard i poncz. Rzecz jasna, taka informacja na pewno nie mogła się pojawić w prasie poddanej cenzurze, zresztą wszystkim by zaszkodziła, bo i tak kawiarnie były obserwowane przez szpiegów, z Henrykiem Mackrottem-synem włącznie. Dmuszewski słusznie przemilczał

sprawę, choć z powodu dziennikarskiego temperamentu nie omieszkął wspomnieć o „opozycji”. Oczywiście, powyższa sugestia jest całkowicie domniemana,

niemniej przypomina, że nasza wiedza o XIX-wiecznych przedstawieniach bywa fragmentaryczna i pozbawiona „niecenzuralnych” kontekstów.

Bibliografia

- Hałabuda Stanisław, Michalik Jan, Stafiej Anna, *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*, t. I A–Ł, Księgarnia Akademicka w Krakowie oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie, 2014.
- Herbaczyński Wojciech, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, PIW, Warszawa 1988.
- Jasiński Jan Tomasz Seweryn *Kawiarnia. Komedioopera w 1 akcie oryginalnie napisana przez...*, Warszawa 1830.
- Jasiński Jan Tomasz Seweryn, *Kawiarnia. Komedio-opera w 1 akcie* [w:] *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. XV, Warszawa 1839, s. 207–268.
- Jasiński Jan Tomasz Seweryn, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1: *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wybór i opracowanie Dariusz Kosiński, Agnieszka Marszałek, Agnieszka Wanicka, przy współpracy Agnieszki

- Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Dzieje komedii polskiej od XVI wieku do końca PRL-u*, tom II, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego Warszawa 2024.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, IS PAN, PWN, Warszawa 1973.
- Szwanowski Eugeniusz, *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*, IS PAN, Warszawa 1973.
- Świetlicka Halina, *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862*, IS PAN Warszawa 1968.
- Waszkiel Halina, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, w serii: *Dzieje Teatru Narodowego wydane w 250. rocznicę jego powstania*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

Ciąg dalszy na s. 76



Wnętrze kawiarni „Honoratka”, kopia zaginionego obrazu Feliksa Pęczarskiego z 1843, mal. Kazimierz Kwiatkowski, 1961 (fragment). Ze zbiorów MHW

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

„Honoratka”

Wiersz o tej sławnej, przedlistopadowej kawiarni napisał Or-Ot (Artur Oppman, 1867–1931), autor cyklu poetyckiego o dawnej Warszawie. „Honoratka” otwiera serię sławnych kawiarni, miejsc koncentrujących w XIX i XX wieku życie polityczne i artystyczne, choć w tym wypadku należałoby dodać jeszcze – spiskowe. Oppmanowi udało się uchwycić specyficzną aurę tego miejsca, w pół publicznego, w pół niby-domowego (w nawiasach kwadratowych wyjaśnienia niektórych aluzji do osób):

Goście się zachowują figlarnie, lecz dwornie,
Akademik – poeta – oficerek dzielny;
Umie być Honoratka zgiełkliwa pozornie,
Cicha jak spisek nocny lub jak szept kościelny.

Dziwny tu jest obyczaj, od dawna przyjęty,
Że wszyscy znać się muszą: obcych się nie znosi;
Ale choćbyś był goły jak turecki święty,
Poncz, fajkę i fidybus dostaniesz od Zosi.

Śpiewa Stach z Zamiechowa
[Stanisław hrabia Starzyński] uroczę piosenki,
Na hiszpańskiej gitarze przygrywa Zaleski
[popularny autor piosenek],
A czasami czaruje służebne panienki
Szopenek taki piękny, jak anioł niebieski. [...]
Ten, co wkrótce polegnie, młody Suchodolski
[Rajnold Suchodolski, piosenkarz powstańczy],
Coś o więźniach na Lesznie i Moskałach nuci;
Jaki rząd być powinien z pęt wyrwanej Polski,
Gromami się Mochnacki z Lelewelem kłóci.

Niekiedy pod kawiarnią ktoś łązi, ktoś czeka,
To do wnętrza jak gdyby przez pomyłkę wbiega –
A nazajutrz Konstanty pieni się i wścieka
I wrzeszczy: „Lubowidzki! [Mateusz Lubowidzki, szef policji, wiceprezydent miasta]
Znów ubili szpiega!”

Nagle w trakcie rozmowy na stół młodzian wskoczy:
Nabielak czy Nebaby śpiewak ukraiński, [Ludwik Nabielak, Seweryn Goszczyński]
I rozgorą jak żagwie płomieniste oczy,
I z kazamat Zamościa mknie jęk: Łukasiński!

Jeszcze chwila i chórem zatrzęsą się ściany,
Nikt nie zważa, czy Makrot [właśc. Mackrott, słynny szpieg warszawski]
nie słyszy lub słyszy,
I pieśni Marsylczyków, co depcze tyrany,
Koncertant Belwederu, Chopin towarzyszy. [...]

W ten sposób przywołuje „Honoratkę” Dobrochna Ratajczkova w nocie z rodzaju *Komentarze i konteksty swoich Dziejów komedii polskiej...* (t. 2, s. 460). Nagrodzona przez PTBT publikacja znajduje się w komplecie (tomy 1-3) w sprzedaży w księgarni Prospero.



Emma, czyli Dwie siostry

gatunek: komedia w dwóch aktach

druk: *Emma, czyli Dwie siostry* [w:] *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. V, Warszawa 1838

prapremiera: Warszawa, Teatr Rozmaitości, 18 października 1830

dalsze premiery: Kraków, Teatr Krakowski 22 marca 1851

grane w Warszawie:

1830: 18, 22, 27 października, 10, 22 listopada

1832: 4, 11 maja, 24 czerwca, 10 sierpnia, 19 listopada

1836: 1 lutego, 20 lipca, 10 października

1840: 24 maja

(łącznie 14 razy)

obsada premierowa:

Pan Rumiński, majętny dziedzic – Józef Niwiński

Amelia, jego starsza córka – Emilia Werowska

Emma, jego młodsza córka – Józefa Chojnacka

Alfons Szczerzecki, kapitan – Stanisław Giżewski

Rudolf – Jan Tomasz Seweryn Jasiński

Lokaj – ?

Już w chwili podniesienia kurtyny widzowie dostają wstępne informacje o bohaterkach: Amelia haftuje, Emma czyta książkę. Myliłby się jednak ktoś, kto uznałby, że Amelia ma zadatki na kurę domową, a czytana Emma – na kobietę nowoczesną.

To tylko pozory, bo siostry mają podobną wrażliwość, połączoną ze zdrowym rozsądkiem. Emma wzrusza się przy lekturze, a wnosząc z wymienionych postaci, czyta romans historyczny Juliana Ursyna Niemcewicza *Jan z Tęczyna*, opublikowany w Warszawie w roku 1825. Amelia już tę książkę czytała (lub ma szeroką wiedzę historyczną?), bo zna dalsze losy bohaterki, Cecylii Wazy, królewnej szwedzkiej, siostry króla Eryka XIV:

EMMA: Oh, jak ona musiała być szczęśliwą!

AMELIA: Któż taki?

EMMA: Cecylia, jestem właśnie w tym miejscu, gdy Eryk zezwala prawie na jej połączenie, gdy zemdlał mistrz ceremonii Baron von Frogheim.

AMELIA: Nie zazdrość jej szczęścia; jak zwykle, i dla niej rozkosz smutkiem się zakończyła. Ale dosyć; dla czegoż mamy o cudzym mówić szczęściu, kiedy nasze wkrótce może zajmować nas będzie... (s. 163–164)

Uderzają słowa „jak zwykle” w ustach młodej panny. Możemy się domyślać, że w jej decyzjach życiowych rozsądek będzie ważniejszy niż porywy serca, skoro tak pesymistycznie postrzega trwałość ludzkiego szczęścia.

Panny rozmawiają o zamążpójściu. Emma ukrywa uczucia, ale Amelia domyśla się, że siostra jest zakochana. Myli się jednak co do obiektu uczuć. Idąc za sugestią ojca, jest przekonana, że Emma kocha skrycie Alfonsa. Emma zaprzecza, choć poznała tego młodzieńca w domu ciotki (w Warszawie), ale ich kontakty nie wyszły poza zwykłe towarzyskie uprzejmości. Tymczasem okazuje się, że Alfons oficjalnie napisał do Pana Rumińskiego, oświadczając się o rękę Emmy. Rumiński bardzo Alfonsowi sprzyja, bo to syn jednego z najlepszych jego przyjaciół, „ma nieco grosza, poczciwy, przyjemny” (s. 168). Ojcu podoba się też, że „chłopiec nie po terażniejszym wychowany; piękny mi szacunek dla starszych, rozromansować pannę, a potem pytać się ojca o pozwolenie; naturalnie, tatulko rad nie rad musi zezwolić” (s. 165–166).

Łagodność „tatulka”, który nie będzie córkom narzucał kandydatów na mężów, z góry usuwa typowy konflikt obecny w niezliczonej liczbie komedii, od czasów Pantalona i wcześniej. To Emma brnie w fałszywą sytuację, bo wydaje jej się, że musi odgadywać intencje ojca i ulegać im, bez wyjawiania prawdy o własnych uczuciach. Pan Rumiński wypowiada się jasno:

EMMA: Wiesz mój ojcie, że twój rozkaz zawsze był prawem dla mnie.

RUMIŃSKI: O Emmo moja, takiej odpowiedzi nie lubię. Już ci ja wiem, że dobre dzieci winne być posłusznymi rodzicom; ale wiem i o tem, jak częstokroć ubolewają później nad tem posłuszeństwem, i dlatego przymuszają cię i przynaglać cię nie myślę. Drogim mi jest Alfons, ale szczęście mojego dziecięcia droższem mi jest nad wszystko (s. 169).

Główny problem sztuki tkwi nie w konflikcie ojca i córki, lecz w umiejętności rozpoznania prawdziwego charakteru wybranka. To również odwieczny topos sztuk krążących wokół tematu zamążpójścia. Jasiński rozgrywa go następująco: Emma zakochała się w Rudolfie – utracjuszu, uwodzicielu, człowieku bez godności i honoru, który przepuścił na hulankach schedę rodzinną i szybko potrzebuje posażnej panny, by spłacić długi i wrócić do hulaszczego życia. Rudolf wykorzystuje swój urok osobisty i talent uwodzicielski, by upolować albo Emmę, albo Amelię. Gdy dociera do niego wiadomość, że ojciec chce wydać Emmę za Alfonsa Szczerzeckiego, Rudolf podwaja starania o Amelię, nie potrafi jednak powstrzymać się przed uwodzeniem obu sióstr. Deklarując miłość i prosząc o rękę dwie dziewczyny w tym samym czasie i w jednym domu, wiele ryzykuje i w końcu przegrywa, ale jego działania na dwa fronty i zręczność w oszukiwaniu dziewcząt staje się głównym tematem dwuaktowej sztuki.

Emma okazuje się bardziej naiwna i sentymentalna, zaś Amelia – spostrzegawcza i bystrzejsza, choć nie ma między siostrami takich kontrastów charakteru, jak na przykład między Klarą i Anielą w *Ślubach panieńskich*. Obu siostróm Rudolf się podoba i obie są na tyle szlachetne, by sobie ustąpić nawzajem, bo każdej bardziej zależy na szczęściu siostry niż własnym. Zarazem obserwują amanta i odkrywają jego oszustwa. Najpierw dostrzega je Amelia i umawia się z siostrą, by Emma, ukryta w bocznym gabinecie, wysłuchała fałszywych deklaracji Rudolfa, w tym zapewnień, że Emma nic go nie obchodzi. Rudolf zostaje zdemaskowany i wyproszony z domu pana Rumińskiego.

Zraniona Emma szybko usuwa z serca wszelkie względy dla Rudolfa i oddaje rękę zacnemu Alfonsowi, ku radości jego samego oraz ojca panny. Następuje oczekiwany *happy end*, zaś Amelia, chociaż starsza od Emmy, nie martwi się przedłużonym panieństwem, tym bardziej że dzięki temu zostanie dłużej w domu, u boku kochanego ojca.

Najważniejsze w całej sztuce, obok portretów dwóch panien, są sylwetki zalotników. Rudolf i Alfons skonstrastowani zostali na zasadzie czarno-białej, inaczej niż w *Ślubach panieńskich*, gdzie trzpiotowaty Gucio i płacziwy Albin są komiczni, ale zarazem sympatyczni. W *Emmie* Rudolf zostaje przed widzami szybko i jednoznacznie zdemaskowany podczas rozmowy z Alfonsem, dawnym znajomym. Bez żadnego kamuflażu Rudolf opowiada o swoim hulaszczym życiu i o planie ożenienia się dla majątku. Zarazem cynicznie rozgrywa dobre serce kapitana Alfonsa Szczerzeckiego, którego nazwisko jest znaczące, a ranga kapitana świadczy o służbie ojczyźnie (sympatia widzów dla wojskowych była wręcz odruchowa). Alfons (choć początkowo sądzi, że Rudolf stara się o Amelię) uważa za swój obowiązek wyjawienie prawdy o bezceństwach Rudolfa przed panem Rumińskim oraz pannami. Dialog obu młodzieńców należy do najważniejszych fragmentów sztuki:

RUDOLF: Sądzisz więc, że interes mną powoduje?

ALFONS: Rudolfie, nie ukryjesz przede mną twojego sposobu myślenia, znam cię aż nadto, aby moje zdanie o tobie błędnie być miało.

RUDOLF: Znałeś mię powiedz raczej, ale nie znasz w tej chwili. Doświadczenie jest najlepszą nauką, a któż bardziej ode mnie z ukończenia tej nauki poszczycić się może? Kto błędnie myślał, nie może już inaczej myśleć?

ALFONS: Pragnę z duszy, aby to co mówisz, nie było zmyśleniem.

RUDOLF: Dowiodę ci tego, Alfonsie, wkrótce się przekonasz, innego we mnie zobaczysz człowieka. Już zacząłem poprawę, wyobraź więc sobie, jakbyś mnie nieszczęśliwym uczynił, gdybyś wyjawiał moją tajemnicę.

ALFONS: Mógłbyś o niej zamilczeć, a szanując ojca, uwielbiając córkę, nie odwrócić od siostry niebezpieczeństwa, które jej zagraża!

RUDOLF (z *udaną prawdą*): Dobrze, więc wydaj wszystko,



Stanisław Giżewski

w roli Freitaga w komedii *Syn narzeczoną* w przekładzie Jasińskiego (premiera 16 listopada 1835, Teatr Rozmaitości), litografia w: Jasiński, *Prace dramatyczne...*, tom IV, Warszawa 1838.

niechaj twoja źle zrozumiana życzliwość pograży w otchłań nieszczęśliwego, który już porzucił swoje błędy, wyrzekł się haniebnej namiętności, w spokojności jedyne szczęście upatrywał, który wdychał do związku, co mu ją miała zapewnić na wieki.

ALFONS: Rudolfie, mówiszże ty szczerze? Och, gdyby tak było, sam dołożyłbym wszelkich starań, ażeby jak najprędzej tę chwilę dla ciebie przyspieszyć... Lecz gdy wspomnę... twój ostatni postępek głośnym jest w Warszawie, proces z ofiarą twojego okrucieństwa oburzył wszystkich serca przeciwko tobie. Nie, Rudolfie, tak postąpić nie należało, ona kochała cię...

RUDOLF (*niespokojny ogląda się dokoła*): Mów ciszej... zaklanam cię! Wiesz to nawet, co przed tobą zataić chciałem; ale można się dziwić błędowi człowieka, który ani jednej chwili nie miał do rozwagi, w gronie zepsutej młodzieży,

pozabawiony rad prawdziwego przyjaciela, żyjący jedynie rozpustą, mógłbym postępować inaczej? Złe wcisnęło się w moją duszę, a widząc dokoła same tylko zdrożności, wszystko zdawało mi się podziwem; a potem, byłaż to miłość, nie, raczej szaleństwo, ostateczność, w którą mię wciągnęły rozwiązłość i nieład. Teraz Kocham prawdziwie, i jeżeli zataisz wszystko, sam się przekonasz, jak miłość odmienić mię zdoła.

ALFONS: Tyle lat błędu, możesz dni kilka naprawić...

RUDOLF: Władza miłości nie jestże ci znaną?

ALFONS: Obyś ją uczu! (po namyśle) Prawdę mówisz, czysta miłość wiedzie nas zawsze do cnoty. Rudolfe, zamilczę. [...] Teraz staraj się stać godnym szczęścia, które ci przyszłość ukazuje; a ja sam dopomogę ci do zakończenia z honorem wszystkich twoich interesów w Warszawie (s. 188–191).

Gdyby widzowie, tak jak Alfons, dali się zwieść pięknym słówkom oraz tak uwielbianej w epoce romantyzmu „prawdziwej miłości”, już następna scena dobitnie pokazuje, jak cynicznym manipulatorem i prawdziwie czarnym bohaterem jest Rudolf:

RUDOLF: Tegom się właśnie spodziewałem. Otóż to, kiedy sobie człowiek zręcznie umie postąpić. O przewrotności! Ty panująca bogini teraźniejszego wieku, wspieraj mię jeszcze, a pomyślność, która najczęściej ucieka od prosto myślących, stanie się moim udziałem! (s. 191).

Łatwo sobie wyobrazić, z jakim naciskiem wymówił te słowa autora-Jasińskiego aktor-Jasiński. Nie bez powodu dramaturg obsadził siebie w roli Rudolfa. Zapewne chciał z całą mocą obnażyć zło swojej postaci, by inna interpretacja nie dodała mu przypadkiem uroku sympatycznego urwisa, jak w przypadku wspomnianego Gucia ze *Ślubów panińskich*. Podłość Rudolfa ma być jednoznaczna i oczywista, sproblematyzowane zaś zostaje dobro.

Alfons jest nie tylko człowiekiem uczciwym i prawym, dostatecznie dorosłym i poważnym, by nie ulegać pięknym słówkom, a jednak pod wpływem zręcznej argumentacji Rudolfa, naiwnej wiary w moc miłości zmieniającej ludzi, a także dzięki wrodzonej wyrozumiałości i hojności, staje się ofiarą manipulacji. Jest gotów nie tylko dopomagać złemu człowiekowi, ale także podzielić się majątkiem z utracjuszem. Nawet wtedy, gdy cierpi z powodu odrzucenia, dowiedziawszy się, że Emma skłania się ku Rudolfowi. Kolejne perypetie pokazują, że o ile zło w osobie Rudolfa przegrywa, a dobry Alfons otrzyma nagrodę w postaci miłości i ręki Emmy, to jednak pozostaje otwarta pewna delikatna kwestia. Alfons deklaruje gotowość przekazania części swojego majątku „gołemu” Rudolfowi dlatego, by Emma jako jego żona mogła żyć na odpowiednim poziomie. Co ciekawe, nie odwołuje tej obietnicy w zakończeniu sztuki, gdy staje się szczęśliwym narzeczonym wybranki, i wręcza ukradkiem Rudolfowi stosowne dokumenty, nazywając go „przyjacielem”. Jest oślepiiony szczęściem, które – w jego mniemaniu – po

części zawdzięcza usuwającemu się konkurentowi. Siostry nie wyjawily prawdy ani ojcu, ani Alfonsowi, tak więc pełną wiedzę o podłości Rudolfa mają tylko widzowie. Gdy Emma ukryła się w gabinecie i wysłuchiwała rozmowy Amelii z Rudolfem, specjalnie tak prowadzonej, by wyszła na jaw gra męczyzny na dwa fronty, winowajca nie miał już żadnych wykrętów ani żadnych szans na dalsze oszukiwanie dziewcząt, które połączyły siły i dzięki temu odkryły prawdę. „Siostrzaność” pokonała zło, niemniej w widzach pozostaje niedosyt sprawiedliwości. Rudolf został skompromitowany tylko w oczach dwóch panienek, pan Rumiński nadal mu sprzyja i zaprasza na wesele Emmy i chętnie oddałby mu rękę Amelii, a poczciwy Alfons w istocie wspomógł zło, bo nie mamy wątpliwości, że dzięki zastrzykowi pieniędzy Rudolf z radością wróci do dawnego stylu życia oraz do polowania na posażną pannę, którą unieszczęśliwi. W ten sposób *happy end* pozostaje dwuznaczny.

Emma, czyli Dwie siostry to z pozoru lekka komedia, zajmująca widzów jeszcze jednym wariantem manewrów miłosnych. Zaliczana jest do „komedii dworskowej”, choć miejsce akcji nie ma tu większego znaczenia. Co prawda, być może w Warszawie Rudolfowi trudniej byłoby ukryć swoje postęпки, ale przecież Emma właśnie tam, podczas pobytu u ciotki, poznała obu konkurentów i żadne plotki do niej nie dotarły. Topos moralnej wyższości spokojnej wsi nad zepsutym miastem nie pojawia się w tej sztuce. Miejsce akcji zostało również zdawkowo zainscenizowane. Didaskalia na początku pierwszego aktu informują: „Rzecz dzieje się w wiosce pana Rumińskiego” (s. 162), a na wstępie II aktu: „Pokój Emmy, po prawej stronie gabinet, na przodzie sceny z tejże strony stolik” (s. 193).

Wydaje się, że dla autora sztuki najważniejsza była tematyka postawy wobec zła (oczywiście złagodzona komediową formą). Czy należy je bezpardonowo ujawniać i zwalczać, czy raczej zachowywać dyskrecję i dawać „drugą szansę”? Czy poczciwość i dobre serce nie prowadzą przypadkiem do wzmocnienia zła, które staje się bezkarne? Komedię *Emma, czyli Dwie siostry* można by objąć terminem „sztuki poczciwe”. Jest ich w repertuarze pierwszej połowy XIX wieku mnóstwo. Pokazują sympatycznych ludzi i spokojne życie, świat, w którym dobro zwycięża, a ludzka szlachetność posuwa się nawet do wybaczenia złych uczynków i wspierania grzeszników. Stanowiły antidotum na trudy prawdziwego życia. W epoce kolejnych wojen, bolesnych doświadczeń narodu w unicestwionym państwie, w Warszawie poddanej władzy psychopatycznego Wielkiego Księcia Konstantego, wobec narastającego w latach dwudziestych ucisku, inwigilacji, obecności rosyjskich szpiegów (wszędzie, także w kawiarniach i w teatrze), a także wobec powszechnej biedy i strachu przed nędzą także tych, którym na razie powodziło się dobrze, widzowie mocno odczuwali rozdział między realnym życiem a miłymi historyjkami ze szczęśliwym zakończeniem serwowanych w ramach komediowego gatunku. Prapremiera *Emmy* na niewiele ponad miesiąc przed wybuchem powstania

listopadowego i fakt, że sztuka się podobała, dobitnie świadczy o potrzebie takich chwil oddechu ludzi siedzących na wulkanie.

Po premierze, 18 października 1830 roku, „Kurier Warszawski” odnotował:

W Teatrze Rozmaitości nowa komedia *Emma* bardzo się podobała i była wybornie przedstawiona. JPanę Chojnacką zasłużonymi okrywano oklaskami. Na żądanie obecnych wymieniony Autor JP. Jasiński Jan Artysta Dramatyczny. Przywołani wszyscy aktorowie [„Kurier Warszawski” 1830, nr 281 (19 X), s. 1466].

Kilka dni później nastroje były podobne:

Wczoraj w Teatrze Rozmaitości, po ukończeniu komedii *Emma*, w przywołaniu JPanna Chojnacka i JP. Jasiński zostali wynagrodzeni za wyborne ról głównych wykonanie [„Kurier Warszawski” 1830, nr 303 (11 listopada), s. 1585].

Najwyraźniej zaakceptowano zarówno treść sztuki, jak i jej wykonanie. Na uwagę zasługuje dwukrotnie powtórzone nazwisko Józefy Chojnackiej jako odtwórczyni tytułowej roli. Również ona została wymieniona przez Jasińskiego w obsadzie premierowej w edycji z 1838 roku, w piątym tomie *Prac dramatycznych...* Nie może być tu pomyłki, a zatem błąd pojawił się w adnotacji do sztuki w *Repertuarze teatrów warszawskich 1814–1831* Eugeniusza Szwankowskiego, gdzie jako premierową odtwórczynię Emmy wymieniono Antoninę Żulińską, zaś Chojnacką odnotowano dopiero od czwartego przedstawienia (w dniu 10 listopada 1830). To raczej Żulińska dołączyła do obsady później, zważywszy na fakt, że Józefa Chojnacka wystąpiła po raz ostatni 3 stycznia 1831 roku, po czym 9 stycznia wyszła za mąż za Borysa Halperta i nigdy nie wróciła na scenę.

W sumie *Emmę* zagrano 5 razy do wybuchu powstania listopadowego, po czym nastąpiła przerwa w ciągu całego roku 1831, co zrozumiałe wobec zupełnie innych wymagań repertuarowych w czasie trwania wojny polsko-rosyjskiej. Fakt, że komedię przywrócono w roku 1832 (a potem w 1836 i 1840) dobitnie świadczy o tym, że sztuki „poczciwe” były stosunkowo odporne na zmiany historyczne. Kolejna narodowa klęska nie uchylała ich walorów.

Zarówno urok sceniczny sztuk, jak i niuanse znaczeniowe, zależały głównie od aktorów. Była już mowa o Jasińskim w roli Rudolfa i jego sukcesie, potwierdzonym wywołaniami i oklaskami. Wyróżniono także Józefę Chojnacką. Młodzianka aktorka, osiemnastoletnia w chwili premiery, absolwentka warszawskiej Szkoły Dramatycznej, występowała dopiero od września 1829 na scenie warszawskiej, od początku związana z Teatrem Rozmaitości. Sam Jasiński pisał o niej: „Głos jej dźwięczny, miły, postać szlachetna, oczy pełne ognia i życia, uczucie i zrozumienie odpowiednie, zjednały jej najpochlebniejsze przyjęcie. Wszystko wróżyło w niej artystkę



Jan Tomasz Seweryn Jasiński w roli Girarda w komediooperze *Dawne grzechy* (prem. 16 czerwca 1834, Teatr Rozmaitości), litografia w: *Teatru warszawskie*, Seria 1, nr 11, Warszawa 1834.

pierwszorzędną” [Jasiński *Życiorysy...*]. Być może była osobą nadwrażliwą i silnie emocjonalną, skoro wkrótce zapadła na chorobę umysłową i zmarła w „domu obłąkanych” 26 stycznia 1835 roku, w wieku zaledwie 23 lat.

Jej następczyni w roli Emmy, Antonina Żulińska, była zapewne nieco starsza, ale nie znamy dat jej życia. Wiadomo, że była baletnicą oraz aktorką. Debiutowała w Teatrze Narodowym już w roku 1824, ale grała role



Jan Tomasz Seweryn Jasiński, ok. 1860.
Fot. Karol Beyer, ze zbiorów BN

Bibliografia

Jasiński Jan Tomasz Seweryn, *Emma, czyli Dwie siostry* [w:] *Prace dramatyczne tłumaczone i oryginalne J.S. Jasińskiego*, t. V, Warszawa 1838.

Jasiński Jan Tomasz Seweryn, *Życiorysy aktorów polskich XVIII i XIX w.*, rękopis i maszynopis w zbiorach IS PAN; fragmenty cytowane w hasłach *Chojancka Józefa i Werowska Emilia* [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.

dziecięcę, dopiero od chwili powstania Teatru Rozmaitości w pełni zajęła się aktorstwem. Widziano w niej talent i zadatki na wybitną aktorkę, ale w roku 1833 wyszła za męża i opuściła teatr, jak liczne jej koleżanki – wcześniej i później.

Emilia Werowska zagrała starszą siostrę. W chwili premiery *Emmy* miała 21 lat i od czterech lat występowała tak w Teatrze Narodowym, jak i w Teatrze Rozmaitości. Jasiński w *Życiorysach aktorów...* wskazywał jej talent zwłaszcza do ról „żywych, gniewnych kobiet, nieco przesadzonych” [Jasiński *Życiorysy...*]. Tak więc jako spokojna i rozsądna Amelia, Werowska nie była obsadzona „po warunkach”. Nie wzbudziła też większego zainteresowania, skoro do oklasków jej nie wywołano.


Podobnie wypadł Stanisław Giżewski w roli Alfonsa (miał wówczas 24 lata). Choć w Teatrze Rozmaitości grywał amantów, to jednak nie miał zbyt dobrych warunków zewnętrznych oraz raził „nieco wadliwą wymową” (według Jasińskiego). Zapewne nie stanowił wystarczająco ciekawej przeciwwagi dla złego Rudolfa. Co prawda, mogło to być zamierzone, skoro Adolf zyskuje przychylną Emmę dzięki charakterowi, a nie urodzie i urokowi osobistemu.

O Józefie Niwińskim była już mowa przy okazji premiery *Kawiarni*, niemniej warto dodać, że lubiany aktor (wówczas lat 30) zapewne zagrał rolę Pana Rumińskiego zgodnie z jej rysunkiem w sztuce, czyli jako człowieka zacnego, prawego, trochę naiwnego, ale życzliwego ludziom.

Szwankowski Eugeniusz, *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*, Warszawa 1973.

Świetlicka Halina, *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862*, Warszawa 1968.

Waszkiel Halina, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, w serii: *Dzieje Teatru Narodowego wydane w 250. rocznicę jego powstania*, Warszawa 2015.

HALINA WASZKIEL – prof. dr hab., absolwentka filologii polskiej UW. W latach 1988–1994 redaktor merytoryczny w Dziale Wydawniczym Muzeum Narodowego w Warszawie, 1994–2006 główny inwentaryzator oraz kustosz w Muzeum Teatralnym w Warszawie (Teatr Wielki – Opera Narodowa). Od 2006 do 2024 nauczyciel akademicki w Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie i w Filii AT w Białymstoku. Autorka prac z zakresu teatru i dramatu XIX i XX wieku oraz esejów i recenzji dotyczących teatru, dramatu oraz teatru lalek. Autorka monografii: *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Warszawa 2015.  0000-0003-0302-6620

JOANNA KOSMAŁSKA

The DraMakers – polski teatr w Limerick

W Limerick, na irlandzkiej scenie kulturalnej, działa polska grupa teatralna DraMakers, założona w 2018 roku przez Anielę Nowak, animatorkę kultury, aktorkę, reżyserkę, dramatopisarkę i pasjonatkę kultury słowiańskiej.

Misją grupy jest integracja polskiej społeczności artystycznej w Irlandii, wspieranie edukacji oraz rozwoju językowego i kulturowego dzieci z rodzin polskich, a także tworzenie wartościowych dzieł artystycznych adresowanych przede wszystkim – choć nie wyłącznie – do młodego pokolenia Polaków urodzonych lub wychowanych na emigracji. Główny cel DraMakers stanowi inspirowanie dzieci do poznawania polskiej kultury oraz zachęcanie ich do nauki i do posługiwania się językiem polskim poprzez zabawę oraz atrakcyjną i angażującą formułę zajęć.

Impulsem do założenia grupy były obserwacje, jakie Aniela Nowak poczyniła zarówno w polskiej szkole, jak i w czasie wolontariatu w Polskiej Bibliotece w Dublinie, gdzie spotykała dzieci, które – mimo starań i nalegań rodziców – bardzo niechętnie i słabo mówiły po polsku, co naturalnie utrudniało im nawiązanie i utrzymywanie kontaktu z rodziną w Polsce i osłabiało ich poczucie przynależności kulturowej. Nauka języka kojarzyła się tym dzieciom ze zmuszonym obowiązkiem, a nie z przyjemnością. Aniela Nowak postanowiła to zmienić.

Odpowiedzią na problem miało być stworzenie ciekawych, barwnych i pełnych humoru spektakli, które w atrakcyjny i przystępny sposób będą przekazywały wiedzę o polskiej kulturze i historii, a jednocześnie zachęcały dzieci do mówienia po polsku. Aniela Nowak, która od lat zgłębiała wiedzę o mitologii i kulturze słowiańskiej, pomyślała, że słowiańska legenda będzie znakomitym materiałem na taki spektakl. Tak zrodził się pomysł na *Juratę – Królową Bałtyku*. Nowak zaadaptowała legendę o bogini mieszkającej w bursztynowym pałacu na dnie Morza Bałtyckiego, która zakochała się w rybaku Kastitisie, na mniej brutalną wersję, dostosowaną do młodszej widowni, a jako formę wyrazu wybrała teatr lalek. Bohaterowie Jurata i Kastitis przybrali postać motanek, unikalnych słowiańskich lalek bez oczu, których powstanie datuje się na III–V wiek p.n.e.



DraMakers: od lewej w dolnym rzędzie: Anna Rudzka-Urbaneck, Aniela Nowak; od lewej w górnym rzędzie: Ewa Żak-Dyndał, Aleksandra Styka, Danuta Pałys Haznar.

W 2017 roku, gdy reżyserowała spektakl *Brat naszego Boga* z grupą ArkaJana, Nowak poznała Rolanda Czarczyka i dołączyła do prowadzonej przez niego Polskiej Grupy Improwizacyjnej w Dublinie. Z tą właśnie grupą



Aniela Nowak, *Gniewomir i leśna przygoda*, reż. autorki, prem. 2021, YouTube,
 cz. 1: <https://www.youtube.com/watch?v=8bQqLO-JJ8A>, cz. 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Wodya3ND2Ww>;
 making-of: <https://www.youtube.com/watch?v=zQqDzAoo9ww>



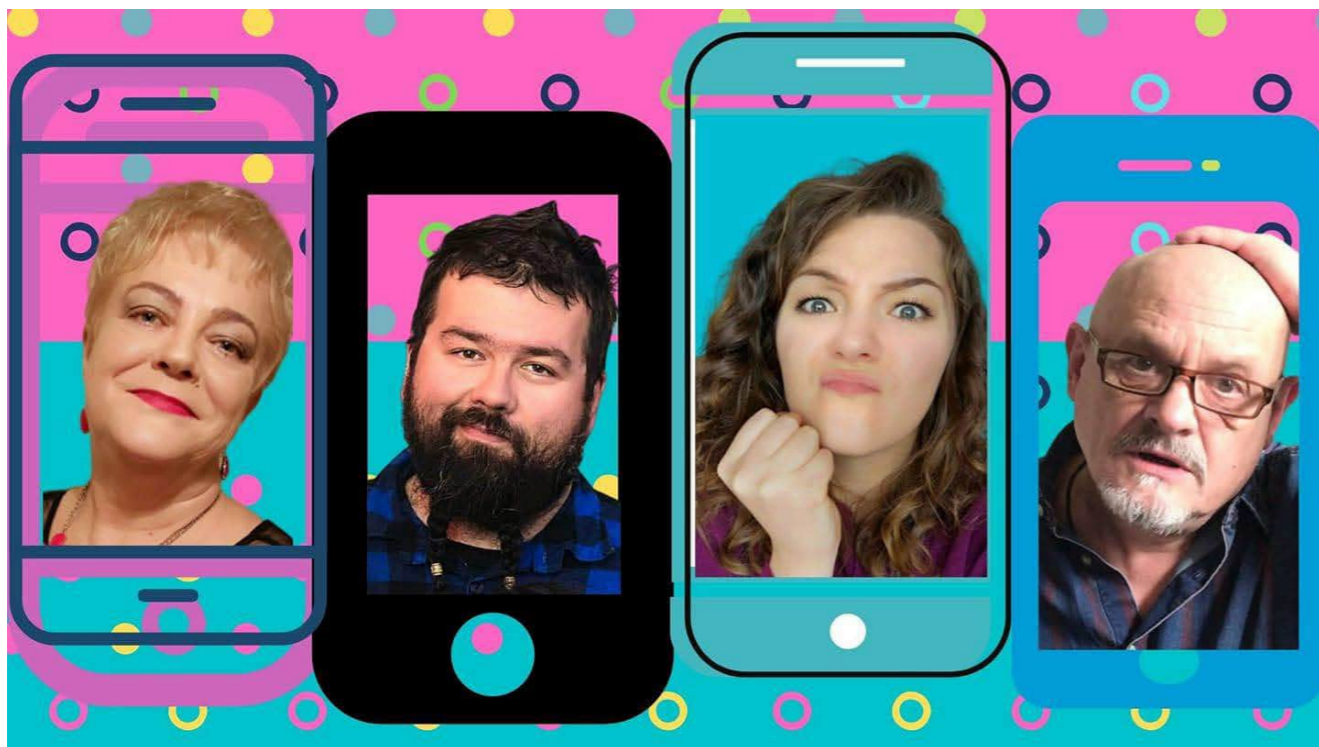
Aniela Nowak, *Jurata – Królowa Bałtyku*, reż. autorki, prem. 2023, Belltable, Limerick

założyła DraMakers i rozpoczęła realizację projektu *Jurata – Królowa Bałtyku*, ale prace nad spektaklem przerwała pandemia COVID-19. W czasie lockdownów teatr przeniósł swoją działalność do sieci i wyprodukował trzy spektakle online: dwa dla dzieci, *Opowiedział dzieciom sowie* (2020) oraz *Gniewomir i leśna przygoda* (dwie części, 2021), a także spektakl dla dorosłych *Video Call* (2021). Przedstawienia te można obejrzeć na ich kanale YouTube (<https://www.youtube.com/@dramakers5851>).

W 2019 roku Nowak przeprowadziła się z Dublinu do Limerick, gdzie nawiązała współpracę z Polish Arts Festival – Festiwalem Sztuki i Kultury Polskiej [rozmowę z twórczynią PAF, Justyną Cwojdziańską publikowaliśmy w poprzednim numerze „Monitora”]. Otworzyło to nowy rozdział w historii grupy, poznała bowiem artystki: Ewę Żak-Dyndał, Aleksandrę Stykę, Annę Rudzką-Urbanek i Danutę Pałys Haznar, z którymi wznowiła prace nad *Jurata – Królową Bałtyku*. Na realizację tego projektu

teatr DraMaker otrzymał w 2022 roku grant The Agility Award z Limerick City & County Council, co umożliwiło im sfinansowanie prób, wykonanie lalek oraz scenografii i dokończenie spektaklu. Muzyczną oprawę przedstawienia przygotowała działająca w Polsce Lubelska Orkiestra Rodzinna w składzie: Przemysław Łozowski (akordeon, skrzypce, bas), Beata Kostrzewska (cymbały) i Jan Kostrzewski (bęben). Premiera *Juraty – Królowej Bałtyku* odbyła się w 2023 roku w prestiżowym teatrze Belltable w Limerick, gdzie spektakl zagrano trzykrotnie, a następnie gościł on na scenie Nenagh Arts Centre. W nieco zmienionej wersji został włączony do projektu performatywnego Ewy Żak-Dyndał *Droga – Bealach, In-Between* i wystawiony w Irish World Academy of Music and Dance.

Obecnie trzon zespołu DraMakers obok założycielki tworzą: Ewa Żak-Dyndał, Anna Rudzka-Urbanek, Aleksandra Styka i Danuta Pałys. Ta pierwsza, która w *Juracie* wcieliła się w rolę Kastitisa, Rybki i Drogomiry,



Aniela Nowak, *Video Call*, reż. autorki, prem. 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=rKF_q2mYZsI

a także współtworzyła ścieżkę dźwiękową do spektaklu, na co dzień pracuje jako wykładowczyni gry na fortepianie i teorii muzyki w Irish World Academy of Music and Dance. Edukację muzyczną ukończyła w Polsce, licencjat w dziedzinie muzyki zdobyła na University of Bristol w Wielkiej Brytanii, gdzie uzyskała też z wyróżnieniem tytuł magistra śpiewu i śpiewu rytualnego. Jest członkinią wielu zespołów muzycznych i współzałożycielką Polskiej Biblioteki w Limerick. Anna Rudzka-Urbanek, która w *Juracie* zagrała postać Rywka oraz pomagała przy wykonaniu rekwizytów i scenografii, jest z wykształcenia filozofką. Współtworzyła także wcześniejszy spektakl *Gniewomir i leśna przygoda*. Aleksandra Styka, odtwórczyni ról Rybki i Niestanki, na co dzień pracuje jako bibliotekarka i nauczycielka tańca. Stworzyła choreografię do projektów *Venus* i *Fantasmagoria*, które realizowała we współpracy z Polish Arts Festival i Alchemy of Movement, a także współtworzyła choreografię i wystąpiła w spektaklu Ewy Żak-Dyndał *Droga – Where We Belong*. Współpracowała z Polskim Teatrem w Limerick, śpiewała w chórze

Cantate Deo i prowadziła zajęcia taneczne w Alchemy of Movement i Limerick School of Art & Design. Jest jedną z założycielek i dyrektorką Polskiej Biblioteki w Limerick. Z kolei Danuta Pałys Haznar jest projektantką kostiumów oraz współtwórczynią lalek i scenografii.

W *Juracie – Królowej Bałtyku* gościnnie występowali: Roland Czaczyk jako głos Peruna oraz Jadwiga Nowak i Gaja Lustrynowicz jako Rozdymka. Teatr współpracował również z artystami: Małgorzatą Biel, która współtworzyła lalki, Sławomirem Urbankiem, który pomagał zaprojektować scenografię i rekwizyty, ze skrzypaczką Anną Bańko-Szumacher i wytwórnią Dexter's Lab Records, która opracowała ścieżkę dźwiękową.

W ostatnich latach zespół DraMakers aktywnie uczestniczył w wydarzeniach kulturalnych w Limerick, m.in. w paradzie z okazji Dnia Św. Patryka (2024) i obchodach trzydziestolecia Irish World Academy of Music and Dance (2024). Teatr konsekwentnie realizuje swoją misję łączenia sztuki, edukacji i promocji języka polskiego wśród Polonii w Irlandii.



Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Artykuł powstał w ramach projektu dofinansowanego ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu: Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (nr projektu NPRH/DN/SP/0040/2023/12, kwota dofinansowania 556 512,00 całkowita wartość projektu 556 512,00.

JOANNA KOSMALSKA – adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Brytyjskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Kierowała międzynarodowym projektem Polska literatura (e)migracyjna w Irlandii i Wielkiej Brytanii po roku 2004, finansowanym z Narodowego Centrum Nauki, i uczestniczyła w dwóch projektach realizowanych w King's College London: Talking Transformations oraz Experiential Translation. Obecnie bada teatr migracyjny w projektach *Teatralne dziedzictwo polskich migrantów* i *Cyfrowy atlas...* Współprowadzi z dr Ricardą Vidal międzynarodową sieć badawczą Cultural Literacy Research Network, w ramach której prowadzi grupę badawczą poświęconą migracjom. Ostatnio opublikowała *Defining migration writing* („Journal of Literary Theory”, 2022) i *Translating Migration Experiences* („The Translation of Experience”, 2025). 0000-0003-3214-5872

Polskie historie na brytyjskiej scenie

z Nicolą Werenowską rozmawia Joanna Kosmalska

Nicola Werenowska jest brytyjską dramatopisarką, librecistką i mentorką, autorką licznych sztuk, które były wystawiane na deskach teatrów regionalnych i narodowych w całej Wielkiej Brytanii. Jej twórczość, która często wyrasta z osobistych doświadczeń, porusza tematykę między innymi neuroatypowości, polskich migracji, przynależności kulturowej, tożsamości, ról społecznych, kobiet, klasowości i wykluczenia społecznego.

Należy od lat do czołówki twórców teatru inkluzywnego i społecznie zaangażowanego. Od 2014 roku jest artystką rezydentką w Lakeside Theatre, Essex University, od 2018 roku w Mercury Theatre, a od 2021 również w High Tide Theatre.

Pierwszy sukces dramatopisarska odniosła już jako szesnastolatka, gdy jej sztuka *Twenty Per Cent* została wyróżniona w prestiżowym konkursie Royal Court Young People's Playwriting Competition. Mimo tego sukcesu, z powodu niewykrytej wówczas dyspraksji, autyzmu i ADHD, przez wiele lat nie rozwijała kariery teatralnej, tylko skupiła się na ścieżce akademickiej. Ukończyła studia licencjackie z filologii germańskiej z językiem francuskim i studia magisterskie z językoznawstwa na Lancaster University, po czym napisała i obroniła doktorat z literatury niemieckiej w Birkbeck, University of London. Dopiero po tym, jak otrzymała diagnozę w 2003 roku, powróciła do pisania sztuk.

Od początku profesjonalnej kariery współpracowała z wieloma uznanymi teatrami, takimi jak Hampstead Theatre, National Theatre Studio, Royal Court, Theatre 503, Mercury Theatre czy Graeae Theatre. Do jej licznych sztuk należą: *Davy's Day*, *Peapicker*, *Freedoms of the Forest*, *Hurt*, *Dreamdance*, *Camolodunum*, *Standpoint*, *Birth Date*, *CASH!*, *Tattooed Under Your Skin*, *Hidden*, *Guesthouse*, *Late to the Party*, *Behind Doors*, *The Last Shoes*, *Ghost Stories by Candlelight*. Stworzyła adaptacje *Tajemniczego ogrodu* i *Alicji w krainie czarów*. Napisała libretto do opery *The Paradis Files* oraz słuchowiska *Amy Dorrit* i *Look Me In The Eye*. Natomiast sztuki Werenowskiej, które poruszają temat polskich migracji, to: *Tu i Teraz/Here&Now*, *Silence*, *The Rainbow*, *The Black Madonna Speaks* i *Broken English*. Jej sztuki były nominowane do wielu prestiżowych nagród i doceniane przez krytyków oraz organizacje teatralne.

Artystka łączy twórczość dramatopisarską z działalnością edukacyjną i społeczną. Od ponad dwudziestu lat prowadzi warsztaty i projekty artystyczne z polskimi imigrantami, społecznościami wykluczonymi, młodzieżą, osobami neuroatypowymi i z niepełnosprawnościami. Wśród tych projektów można wymienić spektakle *Japanese Tales* i *Aftermath*, które



Nicola Werenowska.
Fot. nicolawerenowska.co.uk

zrealizowała z udziałem „dis:play” – grupy aktorów z niepełnosprawnościami działającą przy Mercury Theatre. Obecnie pracuje nad *Masked*, przedstawieniem z udziałem kobiet neuroatypowych z klasy pracującej.

Nicola Werenowska uważana jest za jedną z najważniejszych dramatopisarek współczesnego brytyjskiego teatru. Jej twórczość, wyrastająca z osobistych doświadczeń i silnie społecznie zaangażowana, oddaje głos grupom, które rzadko są reprezentowane na scenie. Dzięki łączeniu pracy artystycznej, edukacyjnej i aktywistycznej, buduje model teatru otwartego, inkluzywnego, który odzwierciedla różnorodność współczesnego społeczeństwa brytyjskiego.



Nicola Werenowska, *Silence*, reż. Jo Newman, prem. 2018, The Mercury Theatre, Colchester. Fot. nicolawerenowska.co.uk

Joanna Kosmalka: Co cię zainspirowało do tego, by zostać dramatopisarką?

Nicola Werenowska: Kiedy miałam szesnaście lat, napisałam swoją pierwszą pełnospektaklową sztukę, która otrzymała wyróżnienie w konkursie dla młodych dramatopisarzy, organizowanym przez Royal Court Theatre, i otrzymałam zaproszenie do Londynu, by o niej opowiedzieć. Dokładnie pamiętam moment, kiedy stałam na schodach Royal Court Theatre na Sloane Square i poczułam, że pisanie sztuk to jest właśnie to, co chcę robić w życiu. Sztuka nosiła tytuł *Twenty Per Cent*: opowiadała o relacjach rodzinnych i oparta była na moich osobistych doświadczeniach utraty bliskiej kuzynki Tracey, która zmarła na raka (chłoniaka Hodgkina), gdy miała czternaście lat, a ja piętnaście. Pisanie tej sztuki przyniosło mi ogromną ulgę, było częścią żałoby, ale też początkiem mojej twórczej drogi.

Jednak z powodu niezdiagnozowanej neuroatypowości (dyspraksji/ADD), minęło szesnaście lat, zanim napisałam kolejną sztukę, po tym, jak przeżyłam poważne załamanie nerwowe, po którym w końcu otrzymałam diagnozę. Zawód pisarki, a już w szczególności dramatopisarki, wymaga otwartości i współpracy z ludźmi, do czego niezbędna jest pewność siebie, a mnie jej przed diagnozą po prostu brakowało. Wybrałam ścieżkę naukową: studiowałam francuski i niemiecki na uniwersytecie, potem napisałam pracę magisterską i doktorską z literatury niemieckiej, ale tak naprawdę cały ten czas się ukrywałam. Ukrywałam te aspekty mojej neuroatypowości, które sprawiały, że czułam się zażenowana i samotna.

Kiedy w 2000 roku otrzymałam diagnozę, a byłam jedną z pierwszych kobiet w Wielkiej Brytanii, u której zdiagnozowano dyspraksję, zaczęłam znowu pisać. To odmieniło moje życie. Dołączyłam do grupy dramatopisarskiej, która działała przy Mercury Theatre w Colchester, czyli teatrze regionalnym w mojej okolicy, i w ciągu sześciu miesięcy, dzięki szczęśliwym zbiegom okoliczności, wystawiono moją pierwszą profesjonalną sztukę *Davy's Day*, którą napisałam na zamówienie, a która porusza temat żałoby i autyzmu w rodzinie.

Wkrótce miałam to szczęście, że otrzymałam kolejne zlecenie od Mercury Theatre, by napisać kilka sztuk dla ich grupy aktorów z niepełnosprawnościami i neuroatypowościami, a następnie od wspaniałej trupy objazdowej Eastern Angles, która zleciła mi napisanie pełnospektaklowej sztuki *Peapickers* na potrzeby ich trasy po terenach wiejskich. Sztuka opowiadała o życiu kobiet na wiejskich obszarach Essex w latach pięćdziesiątych XX wieku oraz o ówczesnym stosunku społeczeństwa do dzieci mieszanych rasowo, chorób psychicznych i ról płciowych. Od tamtej pory nie oglądam się za siebie i czuję się ogromnie uprzywilejowana, że cały czas dostaję zlecenia, moje sztuki są wystawiane, i że do tej pory były grane w tylu teatrach w całej Wielkiej Brytanii.

JK: Jakim wyzwaniom musiałaś stawić czoło w teatrze?

NW: Rzeczywiście, poważnych wyzwań napotkałam sporo – byłam osobą z zewnątrz w branży, kobietą, mamą małych dzieci, z neuroatypowością, mieszkającą poza Londynem. Nie pochodzę ze środowiska teatralnego,

a teatr w Wielkiej Brytanii był wówczas dość zamkniętą społecznością – wszystko opierało się na kontaktach i znajomościach. Choć dziś mam wielu wspaniałych współpracowników, do których mogę się zwrócić z propozycją wspólnej realizacji projektu, nie zawsze tak było.

Dodatkowo, kiedy zaczynałam pisać sztuki na początku lat 2000, autorami 90% nowych tekstów byli mężczyźni – panowała kultura „wszystko dzieje się w pubie po spektaklu”, a jako kobieta z dyspraksją, która źle znosi hałaśliwe i zadymione miejsca, oraz jako mama trzech dziewczynek, która nie mogła po prostu zostać po przedstawieniu i rozbudowywać sieci kontaktów, czułam się wykluczona. Na szczęście kultura bardzo się zmieniła i młodsze pisarki są obecnie w lepszej sytuacji, choć nadal jest dużo w tej kwestii do zrobienia.

Kolejnym wyzwaniem była, rzecz jasna, moja neuroatypowość – choć diagnoza dała mi pewność siebie i zaczęłam pisać, przez długi czas nie mówiłam o tym otwarcie, co rodziło różne problemy. Na przykład nie prosiłam o doprecyzowanie pytań, które wymagały ode mnie dłuższego namysłu, nie mówiłam, że potrzebuję przerwy, kiedy byłam przebodźcowana, nie prosiłam o pomoc w prostych, codziennych czynnościach, bo było mi wstyd, i tak dalej.

Choć miejscowość, w której mieszkam, jest blisko Londynu, kiedy zaczynałam pisać, możliwości rozwoju

zawodowego w moim regionie były bardzo ograniczone, bo całe życie teatralne koncentrowało się w Londynie. To również bardzo się zmieniło, dzięki znakomitemu wsparciu dla nowych dramatopisarzy ze strony teatrów regionalnych, takich jak Mercury Theatre czy High Tide Theatre, gdzie jestem obecnie artystką-rezydentką.

JK: W wielu sztukach poruszasz temat migracji Polaków. Skąd wzięło się zainteresowanie Polską?

NW: Moim mężem jest Polak, którego rodzice byli uchodźcami w czasie II wojny światowej. Dzięki relacjom z Leszkiem, jego rodziną i szerszą polską społecznością, zrodziło się we mnie zainteresowanie polską kulturą i historią, a szczególnie tym, jak najnowsza historia Polski bywa w Wielkiej Brytanii pomijana lub zniekształcana. Na przykład większość Anglików nie ma pojęcia o powstaniu warszawskim ani o tym, że nie wygralibyśmy Bitwy o Anglię bez udziału polskich pilotów.

Chociaż mój mąż urodził się w Wielkiej Brytanii, jego rodzice byli nastolatkami w czasie wojny i myślę, że słuchanie ich historii rozbudziło we mnie fascynację tematyką migracji. Ponadto jako kobieta z dyspraksją, która pochodziła z rodziny robotniczej, zawsze czułam się outsiderką, a to idealnie wpisuje się w tę tematykę.



Tu i Teraz / Here&Now, reż. Sam Potter, prem. 19 grudnia 2012, Hampstead Theatre, Londyn. Fot. nicolawerenowska.co.uk

Jako językoznawczyni fascynują mnie też różne kultury i uwielbiam analizować w swoich tekstach poczucie przynależności i jednocześnie jej braku.

JK: Co było inspiracją do napisania sztuk o polskiej tematyce, czyli *Tu i Teraz / Here&Now*, *Silence*, *The Black Madonna Speaks*, *Broken English*, *The Rainbow*?

NW: Do napisania *Tu i Teraz* zainspirowała mnie fala współczesnych migrantów, którzy przyjechali do Wielkiej Brytanii po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej ponad dwadzieścia lat temu. Populacja Polaków w Wielkiej Brytanii dynamicznie wzrosła, ale miałam wrażenie, że nikt o tym nie pisze i że ta nowa społeczność nie jest widoczna w teatrze. Zaczęłam się zastanawiać, jak to jest przyjechać z Polski do UK jako migrant zarobkowy w obecnych czasach. Przeprowadziłam wiele wywiadów z polskimi migrantami, dzięki którym zebrałam materiał do sztuki, która przygląda się temu, jakie znaczenie ma rodzina w formowaniu się tożsamości migranta.

Natomiast bezpośrednią inspiracją do *Silence* były wojenne doświadczenia mojej teściowej, którą deportowano z Kresów na Syberię, następnie przebywała w sierocińcu w Afryce, zanim trafiła do obozu dla przesiedleńców w Reading. Jej historia ukazuje, w jaki sposób duża część wojennego pokolenia trafiła do Wielkiej Brytanii, ale jest to opowieść wojenna, o której się praktycznie nie mówi. Chciałam opowiedzieć o jej doświadczeniach po to, by naświetlić brytyjskiej publiczności ten fragment polskiej historii. Pragnęłam też pokazać, jak trauma wojny i przymusowego przesiedlenia przenika z pokolenia na pokolenie, przez co *Silence* to w dużej mierze studium traumy międzypokoleniowej, oparte na badaniach z zakresu epigenetyki. Moim celem nie było opowiedzenie jedynie historii mojej teściowej, współpracowałam z grupami ocalałych, takimi jak Kresy Family, i konsultowałam się z badaczką Niną Finbow, której matka miała podobne doświadczenia, po to, by móc przekształcić ich historie w fikcję.

Z kolei *The Rainbow*, które niedawno miało premierę w Perth Theatre w Szkocji, i które mam nadzieję wystawić również w Polsce, to adaptacja klasycznej powieści D.H. Lawrence'a, która podejmuje temat emancypacji kobiet i ról płciowych na przełomie XIX i XX wieku. Moja adaptacja koncentruje się na trzech Polkach i stawia je w centrum narracji, przez co dekolonizuje tę powieść – przeciwstawia się jej dominującym interpretacjom, które całkowicie pomijają polską tożsamość bohaterek powieści, mimo że najstarsza z nich była uczestniczką powstania styczniowego w 1863 roku, a jej wnuczka, główna bohaterka, jest zafascynowana swoją polską przeszłością.

Sztuki *The Black Madonna Speaks* i *Broken English* są jeszcze w procesie tworzenia. W *The Black Madonna Speaks* oddają głos tej znanej na całym świecie polskiej ikonie, śledzę jej historię i sposoby, w jakie była zawłaszczana na przestrzeni lat. Sztuka przedstawia trzy pokolenia w historii Polski, w tym okres „Solidarności”, i omawia

temat wolności i odwagi, próbując odpowiedzieć na pytanie: czy żyjąc w reżimie autorytarnym, można cieszyć się wolnością? Z kolei *Broken English* to nowa sztuka o Polakach mieszkających w Wielkiej Brytanii, która przygląda się temu, jak brexit, pandemia COVID-19 i populizm wpłynęły na polskie społeczności.

JK: W sztukach, które poruszają polską tematykę, wplatasz w dialogi język polski. Jak wygląda proces pisanie sztuki dwujęzycznej?

NW: Uwielbiam języki, więc choć znam polski jedynie w stopniu podstawowym, lubię wplatać polskie zdania, zwroty i słowa w teksty. Zazwyczaj sama piszę polskie fragmenty, korzystając przy tym z internetowych narzędzi, a następnie współpracuję z tłumaczem, by dopracować przekłady. Wspaniałe w teatrze jest to, że można wprowadzić scenę po polsku, a jednocześnie przekazać jej sens wizualnie, w sposób, który pozostaje niedostępny dla powieści czy filmu.

Chociaż mówię też płynnie po francusku i niemiecku, nie napisałam jeszcze żadnej sztuki, w której użyłabym tych języków tak, jak wykorzystuję polski. Choć z drugiej strony, w adaptacji *Alicji w Krainie Czarów* dla Derby Theatre umieściłam francuskojęzycznego Białego Królika, a obecnie wplatałam hiszpańskie zwroty w nowej sztuce o Katarzynie Aragońskiej, pierwszej żonie Henryka VIII.

JK: Jak udaje ci się łączyć osobiste historie z uniwersalnymi tematami, które trafiają do szerokiej publiczności?

NW: Myślę, że im bardziej konkretna jest opowieść i świat przedstawiony w sztuce, tym silniej wybrzmiewają uniwersalne tematy. Gdy piszę, koncentruję się na postaciach i choć zaczynam pracę nad sztuką od jakiegoś głównego tematu, jak na przykład trauma międzypokoleniowa w Polsce, to dla mnie najistotniejszym elementem historii są bohaterowie i to oni mnie prowadzą. Czy piszę o kobietach z klasy robotniczej, jak w *Guesthouse*, czy o kobietach z neuroatypowością, jak w *Hidden* i *Masked*, czy też o doświadczeniach migrantów, we wszystkich moich sztukach pojawia się temat outsidera, ponieważ sama mam takie doświadczenia. Szczególnie pociągają mnie nieznanne historie, zarówno o postaciach historycznych, które są marginalizowane lub fałszywie przedstawiane, jak i te o ludziach z klasy pracującej czy o osobach z niepełnosprawnościami.

JK: Czy twoje historie oparte są na prawdziwych wydarzeniach?

NW: Każda sztuka jest inna i wymaga indywidualnego podejścia. Sztuki, nad którymi obecnie pracuję – pierwsza o Katarzynie Aragońskiej i druga, zatytułowana *Star Sisters*, która opowiada o dwóch autorkach znanej na całym świecie kołysanki *Twinkle Twinkle Little*



Nicola Werenowska, *Rainbow*, reż. Jo Newman, prem. 28 lutego 2025, Perth Theatre and Concert Hall Scotland.

Fot. nicolawerenowska.co.uk

Star – wymagają wielu badań historycznych. Ale gdy piszę sztuki oparte na osobistym doświadczeniu, też staram się poszerzyć własną perspektywę, między innymi przeprowadzając wywiady z różnymi osobami; na przykład, choć moja sztuka *Hidden* była w dużej mierze autobiograficzna, przeprowadziłam wywiady z około dwudziestoma kobietami z neuroatypowością, by mieć więcej pomysłów i nabrać dystansu do własnych przeżyć.

JK: Czy możesz naświetlić swój proces twórczy – od pomysłu do gotowego scenariusza?

NW: Jak już wspomniałam, każda sztuka to unikalny proces. Mam zazwyczaj wiele pomysłów i czekam, by zobaczyć, które z nich się zakorzeniają, zarówno w mojej wyobraźni, jak i w kontekście zdobycia środków na ich rozwój i produkcję. Uważam się za pisarkę zaangażowaną politycznie i gdy piszę utwór oryginalny, punktem wyjścia jest dla mnie istotny temat. Na przykład *Silence* narodziło się z silnej potrzeby podzielenia się z publicznością nieznaną historią, a *Hidden* z chęci opowiedzenia o życiu z dysprazją. Natomiast pisanie sztuk, takich jak opera *The Paradis Files* stworzona na zlecenie Graeae Theatre Company czy krótka sztuka *The Last Shoes* o żeńskim błaznie na dworze królowej Marii Tudor, które opowiadają o marginalizowanych lub fałszywie przedstawianych kobiecych postaciach historycznych, zwykle zaczynam od stworzenia bohaterek.

Podobnie jak każda sztuka ma inny początek, tak samo proces ich tworzenia się różni; najczęściej jednak

rozpoczynam pracę od etapu badań, następnie jest okres pisania, w czasie którego korzystam ze wsparcia dramaturga i reżysera, i zazwyczaj tworzę kilka wersji scenariusza zanim rozpoczniemy próby. W przypadku większych projektów, często w trakcie pisania, organizowane są sesje kreatywne z udziałem aktorów, a jeśli jest to utwór muzyczny, spotykam się też z kompozytorami. Niektóre moje sztuki Graeae Theatre Company od – pomysłu do premiery – powstały w zaledwie sześć miesięcy, a nad innymi pracowałam wiele lat. Ważne jest, by być cierpliwą i zaakceptować fakt, że nie ma się kontroli nad procesem produkcji.

JK: Czym różni się adaptowanie utworu, takiego jak *Alicja w Krainie Czarów* czy *Tajemniczy ogród*, od pisania sztuki oryginalnej?

NW: Pierwsza część procesu jest zupełnie inna, ponieważ tekst już istnieje. Staram się więc najpierw zrozumieć, co jest najistotniejsze w danym utworze i jak to zachować w adaptacji, a jednocześnie zadaję sobie pytanie: co w tej historii będzie ciekawe dla współczesnej publiczności? Adaptacja zawsze wiąże się z tym, że trzeba podjąć jasne i konkretne decyzje, jeśli chodzi o miejsce akcji, styl i bohaterów. Gdy już powstanie pierwszy szkic, dalszy proces jest podobny do pracy nad utworem oryginalnym: wszystko kręci się wokół rozwijania i dopracowywania scenariusza.

JK: Czy są jacyś autorzy, którzy są dla Ciebie źródłem inspiracji?

NW: Niezwykle trudno mi na to pytanie odpowiedzieć, ponieważ jestem literaturoznawczynią z wykształcenia i uwielbiam czytać powieści, poezję i dramaty. Niewątpliwie poezja ma ogromny wpływ na moją twórczość i jest tyłu poetów, których podziwiam, że trudno wymienić wszystkich! Jeśli chodzi o współczesne poetki piszące po angielsku, uwielbiam twórczość Helen Dunmore, Mary Oliver i Jane Kenyon. Z kolei jedną z moich ulubionych współczesnych dramatopisarek jest Abi Morgan, która jest też wybitną scenarzystką. Na studiach byłam pod ogromnym wrażeniem szerokiego grona europejskich dramatopisarzy, takich jak Camus, Sartre, Ionesco, Ibsen, Brecht czy Frisch, a ostatnimi czasy z ogromną przyjemnością zanurzałam się w polskiej poezji, prozie i dramacie, szczególnie w twórczości Szymborskiej, Miłosa i Tokarczuk. W dzieciństwie moją ulubioną książką była powieść Judith Kerr *When Hitler Stole Pink Rabbit*, jest to historia migracyjna, której adaptacji chciałabym się kiedyś podjąć.

JK: Jak współpracujesz z reżyserami i aktorami?

NW: To znów zależy od projektu, ale współpraca to jest coś, co najbardziej lubię w byciu dramatopisarką. Przedstawienie to wynik umiejętności, oddanej pracy, troski i wysiłku wielu osób. Uwielbiam uczestniczyć w próbach z aktorami i reżyserem, zwłaszcza na początku, kiedy czuję, że jestem im najbardziej potrzebna, ale istotne jest też, by później się wycofać i dać aktorom przestrzeń, żeby mogli nadać przedstawieniu swój własny charakter. Ponieważ piszę i redaguję teksty bardzo szybko, lubię wprowadzać poprawki podczas prób i cenię sobie uwagi, które dostaję od zespołu. Próby nie mają na celu karmienia mojego ego, ale ulepszenie sztuki, dlatego zawsze jestem otwarta na krytykę i sugestie aktorów: jeśli jakaś scena nie działa, chcę o tym wiedzieć! Czasami, ale nie zawsze, biorę też udział w przesłuchaniach. To zależy od logistyki. Ale nawet jeśli nie mogę w nich uczestniczyć, zawsze rekomenduję aktorów. Co ważne, pracuję z ludźmi, których lubię i którym ufam, więc nie czuję potrzeby, by za wszelką cenę brać udział w każdym etapie.

JK: Czy pamiętasz momenty, kiedy czułaś satysfakcję, że twoja sztuka pojawiła się na scenie?

NW: Byłam kompletnie oszołomiona premierą *Tu i Teraz* w Hampstead Theatre w 2012 roku. Stałam w foyer i nagle usłyszałam wokół siebie polskie głosy. Nie wiedziałam, jak widzowie zareagują na sztukę, ale bardzo poruszyło mnie to, że polska społeczność, wśród której wiele osób nigdy wcześniej nie było w brytyjskim teatrze, przysłała obejrzyć ten właśnie spektakl. Drugi taki moment miał miejsce w czasie wieczoru prasowego *Silence* w Mercury Theatre, tuż przed tym, jak spektakl wyruszył na

ogólnokrajowe tournée: w czasie ostatniej sceny zapadła taka cisza na widowni, że była ona niemal namacalna. Wiele osób płakało – zarówno widzowie z Polski, jak i z Wielkiej Brytanii – i cudownie było dostać owacje na stojąco. Mam ogromne szczęście, że przez ostatnie dwadzieścia lat, odkąd zaczęłam pisać, otrzymałam wiele znakomitych recenzji, za które jestem wdzięczna, ale to właśnie te dwa magiczne momenty najbardziej zapadły mi w pamięć.

JK: Co widzowie powinni wynieść z twojej twórczości?

NW: Nie chcę narzucać widzom, co mają wynieść ze spektaklu. Mam nadzieję, że spędzili miły wieczór w teatrze. Mam nadzieję, że pewne kwestie zobaczyli w nowym świetle. Mam nadzieję, że rozpałała się w nich jakaś iskra, że sztuka ich poruszyła. Mam nadzieję, że się nie nudzili. Reakcje publiczności niezmiennie mnie zaskakują, ale tylko w dobrym sensie, ludzie podchodzą i mówią, że poruszył ich jakiś wątek albo jakaś postać, lub też po spektaklu dzielą się swoimi wrażeniami w mediach społecznościowych.

JK: Czy uważasz, że istnieje pojęcie „teatru migracyjnego”? Jeśli tak, to jakie cechy go wyróżniają? Czy któreś ze swoich sztuk opisałaś jako utwory migracyjne?

NW: To bardzo interesująca koncepcja, ale musiałabym się dłużej zastanowić, by odpowiedzieć na to pytanie. Jak już wspomniałam, napisałam kilka sztuk o doświadczeniu polskich migrantów, ale czy można nazwać je teatrem migracyjnym? Nie jestem migrantką w dosłownym sensie – mieszkam tam, gdzie się urodziłam – więc nie wiem, czy mogę określać swoją twórczość jako teatr migracyjny. Ale jestem dramaturginią, której zależy na doświadczeniu migrantów, szczególnie polskich migrantów, i uważam, że jest to politycznie i społecznie ważny temat, o którym warto pisać.

JK: Czy możesz zdradzić, nad czym obecnie pracujesz?

NW: Obecnie pracuję przy około dziesięciu projektach, które są na różnych etapach rozwoju. Wśród nich jest moja adaptacja *The Rainbow*, którą mam nadzieję, że uda mi się wystawić w Polsce, pracuję nad sztukami *The Black Madonna Speaks* i *Broken English*, przygotowuję też sztukę dla teatru młodzieżowego o sile i władzy, słuchowisko o Katarzynie Aragońskiej, opracowuję pełnospektaklową sztukę o kobiecie błądnie na dworze Tudorów oraz rodzinny spektakl *Star Sisters*. Uwielbiam mieć jednocześnie wiele projektów – współgra to z moim neurotypowym umysłem!

tłum. Joanna Kosmalska

Wywiad powstał w ramach projektu dofinansowanego ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu: Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (nr projektu NPRH/DN/SP/0040/2023/12, kwota dofinansowania 556 512,00 całkowita wartość projektu 556 512,00.



Théâtre Elizabeth Czerczuk w Paryżu

z Elżbietą Czerczuk
rozmawia Natalie Moreno-Kamińska

Natalie Moreno-Kamińska: Dlaczego wybrała pani Paryż na miejsce do tworzenia teatru i dzielenia się swoją sztuką?

Elizabeth Czerczuk: Tak się potoczyły moje losy. Odebrałam wykształcenie w krakowskiej szkole teatralnej i zaczęłam – jak wszyscy absolwenci – występować w polskich teatrach i filmach. Grałam jednak także za granicą w teatrze Zofii Kalińskiej, a że znałam już wtedy dość dobrze język francuski, miałam możliwość kontynuowania swojej drogi zawodowej również za tak zwaną żelazną kurtyną. Było moim marzeniem doskonalic się w zawodzie i gdy zostałam stypendystką rządu francuskiego, kontynuowałam kształcenie w Narodowym Wyższym Konserwatorium Sztuki Dramatycznej pod opieką Daniela Mesguicha. Brałam również udział w wielu projektach stażowych w paryskich instytucjach teatralnych jako choreografka, reżyserka i aktorka. Instytucje, w których dane mi było odcisnąć swój ślad, to między innymi Komedia Francuska (Comédie-Française), Szkoła Pantomimy Marcela Marceau (École Internationale de Mimodrame de Paris), Teatr Miejski (Théâtre de la Ville) w Paryżu i Narodowe Centrum Choreograficzne w Caen w Normandii (Centre Chorégraphique National de Caen en Normandie) pod dyrekcją Karine Saporty. W tych okolicznościach Paryż stawał się siłą rzeczy miastem, z którym byłam coraz bardziej związana. Poza tym, a może przede wszystkim, to miasto, a także kultura francuska, której wizytówką jest Paryż, rozpoznawałam coraz mocniej jako miejsce, w którym chcę żyć, tworzyć, choć niekoniecznie pracując w teatrze nad niezaprzeczalnie wspaniałą dramaturgią francuską. Byłam przecież sercem związana również z krajem swojego urodzenia, z jego wielką tradycją teatralną. Miałam za sobą kształtujące mnie jako artystkę doświadczenia wynikające z bezpośrednich kontaktów z najwybitniejszymi twórcami współczesnego polskiego teatru: Henrykiem Tomaszewskim, Zygmuntem Molikiem, Ryszardem Cieślakiem. Także ze sceną alternatywną Krakowa. Takie doświadczenia artystyczne kształtują, więc mój Paryż to przede wszystkim miasto, do którego staram się wnieść oddech polskiego, rewolucyjnego formalnie, zaangażowanego teatru, który nie służy do zabawy, ale do głębszej refleksji nad światem, w którym żyjemy.



Fot. Woytek Konarzewski

ELŻBIETA (ELIZABETH) CZERCZUK – polska reżyserka, aktorka, tancerka, choreografka i pedagogka teatru, tworząca we Francji. Doktor sztuk teatralnych, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie i Narodowego Wyższego Konserwatorium Sztuki Dramatycznej (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique) w Paryżu. Założycielka i dyrektorka Théâtre Elizabeth Czerczuk oraz prywatnej szkoły teatralnej Laboratoire d'Expression Théâtrale w Paryżu. Jej spektakle gościły na festiwalach w Europie, w tym na festiwalu teatralnym w Awinionie. Współpracowała z cenionymi twórcami polskiego teatru współczesnego, między innymi z Henrykiem Tomaszewskim i Ryszardem Cieślakiem w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W latach 2002–2003 była dyrektorką Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Otrzymała Platynowy Medal francuskiej Akademii Nauki, Sztuki i Literatury za dokonania teatralne (2019), wyróżnienie w kategorii kultura w konkursie „Wybitny Polak we Francji” w roku 2016 i główną nagrodę konkursu w kategorii „Osobowość” w 2020 roku.

NM-K: Jak zatem powstał Théâtre Elizabeth Czerczuk – T.E.C.?

EC: To naturalna kolej rzeczy. W 1992 roku byłam już na tyle pewna swoich umiejętności scenicznych, a także tego, że mam coś oryginalnego do powiedzenia w dziedzinie sztuki teatralnej, że stworzyłam własny zespół pod nazwą Compagnie Elizabeth Czerczuk.

Od początku istotą mojego teatru był nie język, a przestrzeń i ruch. W tamtym okresie intensywnie poszukiwałam własnej autorskiej ekspresji scenicznej, która pozwoliłaby mi wypowiedzieć na scenie, we właściwej dla mnie formie to, co mi w duszy gra. I tak po licznych występach na międzynarodowych festiwalach z repertuarem sztuk opartych na polskiej współczesnej dramaturgii, ale także na wybranych dziełach z literatury francuskiej, nasz teatr stawał się rozpoznawalny, wyróżniany – co zawsze jest motywacją do dalszej, jeszcze intensywniejszej pracy. Stałam się gotowa na własny, autorski teatr, także jako teatralny pedagog, ponieważ przez lata wykładałam grę aktorską w paryskiej Międzynarodowej Szkole Filmowej EICAR (L'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation), w Théâtre Gérard Philipe i w szkole Teatru Narodowego (Théâtre National de la Danse du Chaillot).

Tak więc powstały w 2016 roku T.E.C. jest naturalną kontynuacją mojej drogi artystycznej i zawodowej. Miejsce, w którym mogę kontynuować swoje poszukiwania teatralne w warunkach sprzyjających pracy artystycznej. Mogę tu także kształcić młodych artystów. Nowoczesna scena, zbudowana w ten sposób, żeby przestrzeń teatralną możliwie maksymalnie poszerzyć i otworzyć na różne koncepcje widowiska scenicznego, też nie jest bez znaczenia. A taką właśnie przestrzenią T.E.C. dysponuje.

Mój teatr jest po polsku gościnnym miejscem dla publiczności, sprzyjającym spotkaniom z artystami, stwarzającym możliwość rozmowy po spektaklu. Organizuję tutaj liczne spotkania, koncerty katartyczne, zapraszam znawców teatru, publiczność, do swobodnej rozmowy o sztuce i życiu. Mam wrażenie, że mój teatr w obecnym kształcie spełnia wszystkie warunki, by taką działalność prowadzić.

NM-K: Kim są odbiorcy pani twórczości? Czy publiczność teatru jest wielokulturowa?

EC: Publiczność to przede wszystkim ludzie zainteresowani treściami i formą sztuki, jaką tworzę. Raczej rzadko ktoś trafia do mojego teatru przez przypadek. Ponieważ moje spektakle są na tyle uniwersalne, by móc zainteresować ludzi w każdym wieku, to i moja publiczność jest w tym zakresie bardzo różna. Przychodzą ludzie młodzi, starsi, a także czasem nawet dzieci, choć na pewno nie tworzę teatru dla dzieci i jestem zaskoczona, kiedy słyszę, że dzieci się dobrze bawiły... Przychodzą Polacy, Francuzi i ludzie z całego świata, bo Paryż to miasto kosmopolityczne, a teatr, w którym się „tańczy” do sztuk Witkacego, intryguje. Ważne jest, że zostają; mam swoją publiczność.

NM-K: Jak identyfikuje pani swój teatr? Czy jako teatr migrancki, polsko-francuski?

EC: To przede wszystkim teatr europejski, mieszczący się w Paryżu, w którym gramy sztuki inspirowane przeważnie dramaturgią polską, ale nie tylko. Jeśli na scenie pojawia się słowo, to przeważnie mówimy po francusku, choć nie zawsze, ponieważ mój zespół jest międzynarodowy i czasem mówimy w wielu językach. Bardzo doceniam i szanuję polską tradycję literacką, cieszę się, że mogę pokazać mojej widowni, składającej się przeważnie Francuzów, co mamy w Polsce najlepszego, ale podobnie jak Gombrowicz, którego teatrem często się inspirowuję, uważam się za Europejkę. Nasze dziedzictwo kulturowe ma swoje miejsce w tradycji teatru europejskiego i choć zawsze z dumą podkreślam, że jestem Polką, nie zamykam się na wpływy z innych kultur, nie tylko kultury francuskiej. Sztuka przecież potrafi przekraczać granice, robić to w sposób pokojowy i humanitarny.

NM-K: Określa pani T.E.C. także mianem „teatru choreograficznego”. Dlaczego?

EC: Podstawową praktyką uprawianą w moim teatrze jest choreografia i związane z nią różne rodzaje dramaturgii ruchu. Jak wiadomo choreografia stoi u źródeł teatru europejskiego, ale przez wieki scena kojarzyła się przede wszystkim ze słowem. Toteż wracając do źródeł, chcę jakoś to podkreślić, zwrócić uwagę na ten podstawowy modus, język ciała, którym posługuje się mój teatr. Słowo i tekst literacki też mają oczywiście swoją wagę i znaczenie, ale są komplementarne (bo nie chcę użyć słowa „podrzędne”) wobec ruchu, choreografii, dramaturgii ciała. Moi aktorzy to przede wszystkim tancerze, którzy uprawiają różnorodne rodzaje szeroko rozumianego „tańca”. Wypowiadają się za pomocą ciała w poetykach ruchowych tańca klasycznego, hip-hopu, tańca nowoczesnego, etc. Tworzę choreografię, posługując się ich umiejętnościami i wrażliwością, a także specyfiką ruchu, który jest ich ekspresją. Tak więc przede wszystkim choreografia: ona nakreśla plan, kompozycję formalną widowiska, wraz z nią pojawia się słowo, często wypływa ono – naturalnie – z ruchu i jest jego efektem, owocem. Na przykład w sztuce *AMOK – Sois toujours mort en Eurydice* (*AMOK – Bądź zawsze umarły w Eurydyce*) choreografia ostatniej drogi Orfeusza, Eurydyki i Hermesa została niejako podporządkowana strukturze formalnej wiersza Rilkego, bo okazuje się, że ten poeta doskonale czuł ruch, kiedy o nim w wierszu opowiadał. Nam więc pozostało jedynie wprawić w sceniczne działanie jego „poetycką partyturę”. To jeszcze jeden dowód na to, że słowo i ruch mogą być organicznie ze sobą powiązane. My w teatrze zaczynamy od ruchu emocji, uczuć, ciała, a z tych cielesnych impulsów pojawia się słowo, kiedy przychodzi jego naturalna kolej, by mogło wybrzmieć. W zależności od rodzaju emocji i formy ruchu słowo także wybrzmiewa w różnoraki sposób.

NM-K: Wcześniej teatr nosił nazwę Théâtre Laboratoire Elizabeth Czerczuk. Jak rozumiem, był to hołd dla Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego?

EC: Po raz pierwszy zetknęłam się z nauczaniem i praktyką teatru w rodzinnym mieście, we Wrocławiu i były to zajęcia prowadzone przez uczniów Grotowskiego, a ja byłam wtedy osobą bardzo młodą, chłonną i – że tak się metaforycznie wyrażę – ziarno trafiło na podatny grunt. Potem był jeszcze inny wrocławski mistrz teatru – Henryk Tomaszewski. Zarówno Grotowski, jak i Tomaszewski, pomimo dzielących ich różnic, pracowali intensywnie z ciałem aktora. Grotowski, jak wiadomo, inspirował się także teatrem Artauda, który z ubolewaniem pisał o współczesnym społeczeństwie coraz bardziej oddalającym się od terapeutycznych możliwości sztuki. Artaud pisał o znachorskich tańcach, leczniczej muzyce, poszukiwał w teatrze remedium na duchowy upadek współczesnej kultury. Teatralna metoda Grotowskiego także jest poszukiwaniem w tych obszarach. Jak pisze – trochę przekornie – jeden ze znawców jego teatru, Leszek Kolankiewicz, Grotowski nie opuścił nigdy teatru, bo tak naprawdę nigdy w nim nie był. Interesowało go przede wszystkim poszukiwanie źródeł mocy, duchowej esencji człowieka, płynących z przekazów różnych kultur i nauk. Inspirował się – jak wiadomo – chasydami, gnostycykiem ewangeliami, Jungiem, Mistrzem Eckhartem, Gurdżijewem, Mickiewiczem, słowem wszystkim, co miało doprowadzić aktora-człowieka do pełnego, autentycznego, pierwotnego przeżywania świata. I w tym poszukiwaniu terapeutycznej mocy teatru Grotowski zawsze pozostanie mi bliski; w tej jego pasji odkrywania w człowieku pokładów wcześniej niewyobrażalnych. Jego teatr to potrafił. Natomiast jeśli chodzi o charyzmatyczny, mistrzowski, mistyczny kaliber postaci Grotowskiego, który wykraczał poza teatr i szedł w kierunku mistyki, to w mojej pracy jest nieco inaczej.

Ja od początku pozostaję w teatrze, nawet w sensie dosłownym, bo zdarza mi się w nim spędzać całe dni. Ograniczam się jednak do pracy z aktorami, z literackimi tekstami dramatycznymi i pracuję z pomocą metod, które poznałam, a potem rozwinęłam w swojej osobistej praktyce teatralnej i na uczelniach w Polsce i za granicą. Grotowski cenił rytuał – w tym jest mi bliski – i rytualne źródła teatru. Tak się składa, że obecnie pracujemy z zespołem nad *Erosem-Hypnosem*, *otwarta brama* inspirowanym obrzędową częścią *Dziadów*, a więc szukamy w tych samych rejonach wiedzy zapomnianej. Mówię o wiedzy duchowej, którą Mickiewiczowski tekst rekonstruuje, odtwarzając pogańsko-chrześcijański rytuał. Myślę, że – mówiąc w dużym skrócie – zarówno dla mnie, jak i dla Artauda, którego też zdarzało mi się przywoływać w moim teatrze, a także dla twórcy Teatru Laboratorium, sztuka jest swego rodzaju wehikułem duchowego przekazu (*l'art comme véhicule*). Przekaz duchowy zawsze połączony jest z formą, symboliką, obrazem, no i oczywiście ciałem aktora, które nie jest przecież tylko masą mięśni, choćby najlepiej wyćwiczonych, a więc



AMOK – Sois toujours mort en Eurydice, prem. 12 października 2024 T.E.C. w Paryżu. Elizabeth Czerczuk (Eurydyka), Azeddine Jeddi (wąż). Fot. Woytek Konarzewski

z duchowością ciała aktora. W swoim teatrze poszukuję, podobnie jak robił to Grotowski, formy, aby ten przekaz duchowy dotarł do widza. Jednak nie jestem kontynuatorką sztuki Grotowskiego i umieszczam się w szerszej perspektywie tych tradycji, które, począwszy od starożytności, widziały w teatrze nadzieję na katartyczną odnowę człowieka; nie tylko widza, również aktora, wszystkich tych, którzy znaleźli się w spektrum oddziaływania sztuki i praktyki teatru.

Brzmi to – zdaję sobie sprawę – bardzo wzniośle, ale to publiczność ma jak zwykle ostatnie słowo. Skoro publiczność przychodzi do nas, gości u nas, rozmawia po spektaklach na licznych spotkaniach, które organizujemy, zapraszając na nie także ludzi z kręgów nauk humanistycznych, to znaczy, że nasze „laboratorium teatralne” nie przekształca się w muzealny obiekt, w którym pięknie gra muzyka, ale pozostaje żywe, otwarte, i w jakiejś mierze nawet nieprzewidywalne.

NM-K: Po wejściu do pani teatru uwagę odbiorcy przykuwają plakaty sztuk i fotografia Tadeusza Kantora. W poprzednich sezonach artystycznych realizowała pani spektakl *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (*Dziś są moje urodziny*) inspirowany jego ostatnią partyturą. Czy to kolejny twórca, którego dzieła teatralne są obecne w pani wizji teatru?

EC: Jeśli chodzi o moje związki z Tadeuszem Kantorem, to na pewno łączy mnie z nim wspólna awangardowa tradycja teatralna. Ten konkretny spektakl *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* to – w moim wykonaniu – palimpsest i teatralna reinterpretacja spektaklu, który nie został przez Kantora ukończony. Na premierze mojej sztuki byli obecni aktorzy Tadeusza Kantora – Teresa i Andrzej



Aujourd'hui c'est mon anniversaire, prem. 15 październik 2022 T.E.C. w Paryżu, zespół T.E.C.
Fot. Woytek Konarzewski

Wełmiński. Andrzej Wełmiński symbolicznie zajął puste krzesło po swoim zmarłym mistrzu. Był to wyraz hołdu dla twórcy teatru Cricot 2, a zarazem dla mnie osobiście ten gest znaczył tyle, co zaszczytne zaproszenie do artystycznej rodziny Kantora. W pewnym sensie przecież korzystam z jego artystycznej sukcesji.

Mój spektakl wpisuje się w ideę postpamięci Marianne Hirsch, sformułowanej w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (a więc w latach mojego dzieciństwa; Kantor był już wtedy ukształtowanym w pełni artystą). Postpamięć od pamięci – w rozumieniu potocznym – odróżnia pokoleniowy dystans, a od podręcznikowej historii osobista, zazwyczaj głęboka więź z jej materiałem, nie tyle zapośredniczoną w konkretnych biograficznych wspomnieniach, ile w twórczej wyobraźni.

Ten słynny kantorowski „pokoik wyobraźni” w moim spektaklu otwiera się na obszary znane mi także z własnej osobistej historii, a także z historii rodzinnych moich aktorów, uczestniczących w tym spektaklu, a pochodzących z różnych stron świata. Ciało jako „archiwum pamięci”, do której to kategorii odwołuje się Pina Bausch, jest szczególnie – również w rozumieniu choreograficznym – obecne na scenie, tak Kantora, jak i mojej. Kantor ukazuje rytuały codzienności w gestyce poddanej stylizacji i rytmizacji dalekiej od tanecznych figur. To ciało żywej pamięci. Często zalęknione, przerażone, wahające się, poruszające

się mechanicznie. Klisze tak rozumianej pamięci pojawiają się w moim spektaklu, aby przedstawić osobistą narrację zakorzenioną w historii mojej rodziny, zwłaszcza ze strony kobiecej, jak to się mówi u nas w Polsce, tej „po kądzieli”. Wprowadzam – trochę na prawach cytatu, ale bardziej jako twórcze rozwinięcie – nad-obiekty, kantorowskie ambalaże (u mnie są to przezroczyste walizki z lalkami, ruchome krzesła), które poruszają się po scenie jak surrealistyczne obiekty, niebędące bynajmniej rekwizytem teatralnym. Są obdarzonymi własną wolą, trochę demonicznymi, a trochę groteskowymi przedmiotami, mogącymi wystąpić nawet przeciw połączeniu z nimi obiektowi ludzkiemu. Jest w tym psychoanalityczna intuicja (za którą przecież w jakiejś mierze podążał Kantor), mówiąca o tym, że człowiek pozostaje w skomplikowanej relacji, bardzo nieoczywistej nawet ze światem, który wydaje się martwy lub zaprzeszyły.

Poetyka teatru lalek, ich mechaniczny ruch, charakterystyczny dla teatru Kantora, a związany z romantyczną ideą (którą podzielał także Hans Christian Andersen), że lalka w dużej mierze wyraża ludzkie zagubienie we wciąż zbyt intensywnych strukturach życia, jest także obecna w moim spektaklu. Wiąże się z historiami dla mnie ważnymi, ważnymi dla mojego „pokoiku wyobraźni”.

Ten kantorowski przekaz, jego matrycę teatralną, wypełniam w spektaklu osobistą historią rodzinną,

związaną z historią kraju, z którego pochodzę. Kobieta z dzieckiem-lalką to zarazem ja, ale i moja babcia, która mnie wychowała oraz wszystkie kobiety, którym przyszło się zmagać z trudnym, nieobliczalnym losem i historią.

Mam zwyczaj urządzać swój „pokoik wyobraźni” na długo przed wprowadzeniem się do niego jako postać sceniczna. Buduję spektakl, wszystkie jego elementy: scenografię, światło, tekst, ruch, muzykę, przestrzeń i dopiero kiedy jest w takim surowym, pół-gotowym stanie, wprowadzam się do niego. Wtedy zaczyna we mnie działać pamięć osobista i ta post-pamięć, którą mamy w krwiobiegu jako ludzie osadzeni genetycznie w tradycji duchowej i materialnej naszych narodów. Moi aktorzy, oczywiście, także korzystają z przywileju opowiadania o sobie w kilku językach. Opowiadamy naszą wspólnotową, teatralną, ale i rodzinną historię; także historię naszych narodowych tradycji, z których wyrastamy. Nasze urodziny zawsze wydarzają się dziś, bo teatr jest przecież sztuką obecności tu i teraz, choć powtarzaną wielokrotnie i mieszczącą się w kontinuum czasowym nieograniczonym do jednej godziny ludzkiego życia. To żywa pamięć. W tym sensie, kultywowania tak rozumianej praktyki teatralnej, mój teatr może być kojarzony z artystycznym przesłaniem Tadeusza Kantora.

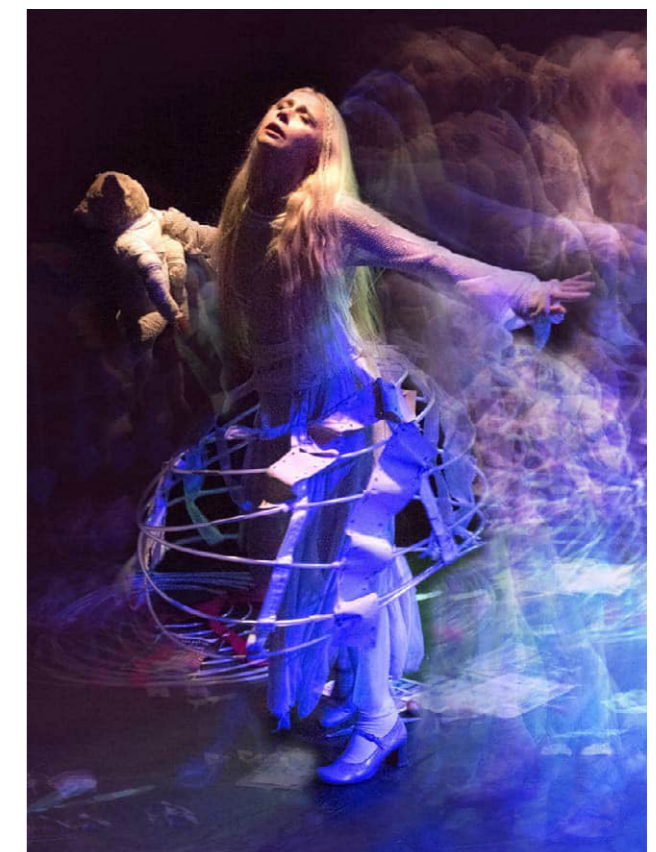
NM-K: Bardzo często w swojej pracy artystycznej sięga pani po dzieła Witkacego, jak choćby w sztukach *Requiem pour les artistes* (*Requiem dla artystów*), *Matka*, *Dementia Praecox*, *Dementia Tremens*. Pojawiają się także sztuki oparte na twórczości wspomnianego już Witolda Gombrowicza, jak *Yvona* (*Iwona*), *Le Cri d'Yvona* (*Krzyk Iwony*), *Bal chez Witold G.* (*Bal u Witolda G.*) czy *Petites chaises de lord Blotton* (*Krzeselka lorda Blotton*). W jaki sposób wybiera pani sztuki, które stają się podstawą kreowanych przez panią narracji artystycznych?

EC: Teksty literackie, które są podstawą moich spektakli, należą do literackiego kanonu tak zwanej krytycznej nowoczesności. Zarówno Witkacy, jak i Gombrowicz, byli pisarzami, którzy wyrażali nieufność wobec skonwencjonalizowanych struktur poznania z perspektywy nowoczesnych refleksji humanistycznych swoich czasów. Swoje spostrzeżenia przenosili na grunt sztuki i teatru, operowali groteską, pastiszem, parodią. Wychozili daleko poza opłotki dobrze znanej z realizmu opowieści o życiu. Teatr Witkacego to świat monad, pytań o formę życia, sztuki, o sens. Są to pytania zadawane najczęściej z punktu widzenia artysty – jak wiemy – dość ekscentrycznego i wymagającego. Gombrowicz ustanawia egzystencjalny „kościół międzyludzki” i zwraca uwagę na wieczną niedojrzałość, niegotowość człowieka. Mógłby powiedzieć za Nietzschem, że człowiek jest jeszcze w drodze do siebie, że jest projektem nieukończonym. Gombrowicz widzi nadzieję w tej człowieczej niedojrzałości, pomimo jej uciążliwej i ograniczającej strony. Zarówno Czysta Forma Witkacego, jak i „zużyte” formy teatralne, które Gombrowicz niejako „recyklinguje” w swoim

teatrze, by z ich pomocą zastanawiać się nad tym, jak toczy się nowoczesny świat, korespondują z krytycznym duchem teatru awangardy – dlatego Kantor tak chętnie sięgał po Witkacego.

Te dramaty wciąż są kopalnią wiedzy o współczesnym człowieku, którego nie sposób już, jak w epokach wcześniejszych, zamknąć w ramach jednej kultury, jednej perspektywy metafizycznej, dojść z nim – w jakiś z góry upatrzony sposób – „do ładu”. Świat, w którym żyjemy dziś, nie przestał być równie dynamiczny i zmienny, jak czas, w którym tworzyli dramaty ci dwaj krytyczni wobec współczesnej kultury pisarze. I dziś wezwanie Stanisława Brzozowskiego, skierowane do artystów z czasów międzywojennych, aby nadążali za życiem i rozbijali tradycyjne struktury, jest jak najbardziej na czasie. Zarówno Witkacy, jak i Gombrowicz, kwestionują stabilność społeczną i egzystencjalną podmiotu, wywlekają na wierzch ludzkie „bebechy”, poddają wiwiskacji zarówno język, jak i struktury społeczne, które okazują się – podobnie jak język – niestabilne, nietrwałe, zawodne, czasem wręcz groteskowe. Kryzys nowoczesności, który opisują w swoich dziełach teatralnych Gombrowicz czy Witkacy, mam wrażenie, wcale nie przeminął.

W mojej *Matce* i w *Requiem pour les artistes*, inspirowanych sztukami Witkacego, nie odtwarzam katastroficznych intuicji pisarza w skali jeden do jednego, ale na pewno posługuję się wypracowaną przez niego poetyką,



Dementia Tremens, prem. 21 październik 2021 T.E.C. w Paryżu, Elizabeth Czerczuk (Zofia). Fot. Woytek Konarzewski

aby mówić o świecie, w którym żyję. Podobnie, jeśli chodzi o *Yvona*. Jest to spektakl, który wyrasta z dzieła Gombrowicza, ale koncentruje się na postaci tytułowej bohaterki, na jej „głosie”. Już w dyplomowym przedstawieniu w reżyserii Jerzego Stuhra zagrałam po raz pierwszy Iwonę, postać jakby dla mnie stworzoną, bo miałam doświadczenie z pracą w teatrze pantomimy. Z tego względu niedysponująca głosem Iwona była mi bliska. Ta postać rozwijała się we mnie przez lata pracy teatralnej i spektakl się zmieniał, dotykał różnych spraw. Można by więc powiedzieć, że Gombrowicz stał się tu pretekstem, żeby opowiedzieć o kobiecości, która nie ma głosu, a jednak coś ważnego nam przekazuje. Zachowuję podstawowe struktury znaczeniowe dramatu Gombrowicza, interpretując go na nowo, ale zgodnie z duchem dramatu, który jest przede wszystkim opowieścią o tym, jak środowisko, władza i kultura stwarzają ludzi na wzór bezdusznych kukieł.

Charakter mojego teatru, którego podstawowym narzędziem jest ruch, też – mam taką nadzieję – sprzyja poetom, w jakich wyrażali się Witkacy i Gombrowicz. Ruch, cielesność, muzyczność, „Czysta Forma” wyłaniająca się z połączenia ruchu, obrazu i muzyki to środki organicznie związane z teatrem, w którym forma ma filozoficzne znaczenie i nie jest tylko nośnikiem estetycznej przyjemności.

NM-K: Można by zatem wnioskować, że prezentuje pani francuskiej publiczności polskie sztuki, które charakteryzuje uniwersalność i ponadczasowość.

EC: Tak, zarówno Witkacy ze swoim przenikliwym przecuciem końca wielkich opowieści i struktur, jak i Gombrowicz, który pokazuje człowieka uwikłanego w groteskowe, tragikomiczne mechanizmy społeczne, nie przestają być dramaturgami uniwersalnymi, ponieważ trafnie diagnozują i opisują sytuację swoich bohaterów poddanych presji współbycia z innymi, bycia z samym sobą, a także odnalezienia się w kulturze, z której wyrażają, a która nie zawsze pozwala rozwiązać podstawowe dla człowieka kwestie. To zasadnicze dylematy ludzkie, którymi literatura i teatr interesują się w każdym czasie. Dlatego dramaty Witkacego i Gombrowicza mają znaczenie uniwersalne, choć pewno obydwaj skrzywiliby się na tego typu określenia, ponieważ daleko im było do podręcznikowych uogólnień. Dlatego też w mojej *Matce* duch Witkacego dogaduje, kołysze się na huśtawce i utrudnia nam wszystkim życie, przybywając na spektakl według własnego dramatu. Z Gombrowiczem i Witkacym trzeba być czujnym, bo to artyści wyjątkowo doceniający blagę, wyczuleni na wszelką „teatralność”, a zarazem doskonale poruszający się w teatrze, czujący żywioł teatru.

NM-K: Czy zgodzi się pani obserwacją, że prezentowane w T.E.C. spektakle nie powstają w jednorodnej tradycji, ale łączą wpływy polskie i francuskie?

EC: Tak, zupełnie się z panią zgadzam. Nie sposób chyba tworzyć teatru bez dialogu z kulturą własną, w której zostaliśmy wychowani, ale także nie jest to chyba możliwe, aby nie czerpać z dobrodziejstw kultury francuskiej,



Dementia Praecox, prem. 11 października 2018 T.E.C. w Paryżu, Elizabeth Czerczuk (Zofia) i zespół T.E.C.
Fot. Woytek Konarzewski



Yvona, prem. 17 października 2019 T.E.C. w Paryżu. Elizabeth Czerczuk (Yvona), Marcos Arriola (przyjaciół księcia), Andrea Colangelo (przyjaciół księcia). Fot. Woytek Konarzewski

skoro mój teatr działa w Paryżu. Zwłaszcza że teatr, jak chyba żadna inna ze sztuk, jest medium bardzo otwartym na wpływy i dialog. Wystawiam więc Witkacego, ale też Geneta, a ostatnio na jednym z koncertów katartycznych, przypominaliśmy naszej publiczności twórczość zmarłego, wybitnego francuskiego poety Jacquesa Roubauda, tworząc wokół jego wybranych utworów spektakl choreograficzno-muzyczny. Kiedy czytałam *Wesele* na potrzeby najnowszego spektaklu *Eros-Hypnos, otwarta brama*, nie mogłam i nie chciałam pominąć w tym scenicznym widoku – bardzo przecież z ducha polskim – francuskiego głosu Michaela Foucaulta, który zwierza się – pół żartem, pół serio – ze swoich przemożnych pragnień. Przy pracy nad spektaklem towarzyszyła mi nie tylko lektura *Ucztę Platona*, ale także dywagacje na temat organów i „maszyn pragnienia” francuskiego myśliciela Gillesa Deleuze’a. Kiedy zamieszczam w spektaklu polski wiersz Wisławy Szymborskiej, to staram się znaleźć jego najlepszy francuski przekład, tak samo jest z tłumaczeniami fragmentów polskich utworów dramatycznych. Dbam o jakość tych tłumaczeń, bo czuję się w pewnym sensie ambasadorką

polszczyzny, tu, w sercu Francji. Francuska literatura, kultura to – jak wiadomo – mocna rzecz, wyrafinowana estetyka. Jednak i my w Polsce mamy swoje wartościowe dziedzictwo w tej mierze, my „nie gęsi”, jak słusznie zauważał Mikołaj Rej, więc często udaje mi się zachwycić francuską publiczność spektaklami, które wyrastają z polskiej kulturalnej gleby, ale nie stronią od francuskich wpływów, francuskiej tradycji literackiej i teatralnej, którą poznawałam tu, przebywając od lat w kraju Molière’a, Racine’a i Artauda.

NM-K: W swoim teatrze wykonuje pani wiele ról. Jest pani jednocześnie reżyserką, choreografką, aktorką i autorką scenariuszy swoich spektakli. Jak łączy pani te wszystkie obszary działalności, jednocześnie zarządzając teatrem jako instytucją?

EC: Rzeczywiście trzeba mieć bardzo dużo pasji i czasami być tytanem pracy, żeby się to udało. Teatr wypełnia mi całe życie i często nie mam już czasu na prywatność lub rozrywki. Teatr jest wymagający. To praca

z tekstem literackim, z zespołem, który – jak to w życiu bywa – też nie jest raz na zawsze dany. Zapomniała jeszcze pani o jednym moim wcieleniu: jestem także pedagogiem, uczę stażystów bycia na scenie. Bywa i tak, że kogoś „wychowam”, wyszlifuję, a on czy ona potem wyfruwa na przykład za granicę, do innego zespołu. Z jednej strony się cieszę, bo dałam z siebie wszystko, by odniósł sukces w zawodzie, ale z drugiej strony trzeba ogłaszać nowe castingi, kształcić kolejnych adeptów. W zarządzaniu teatrem pomaga mi grupa ludzi, asystentów, jednak to na mnie spoczywa odpowiedzialność za decyzje w kwestiach repertuarowych i artystycznych. Na pewno nie jest to łatwe, ale nie byłabym w tym zawodzie, gdybym czuła, że nie mam nic do powiedzenia, nic do przekazania innym. Na tym polega teatr. To dziedzina wymagająca kreatywności, ale także oddania i pracowitości.

NM-K: Jak wygląda proces tworzenia spektaklu i co wnoszą do pani sztuk artyści zespołu, pochodzący często z różnych kręgów kulturowych?

EC: Decyzje repertuarowe podejmuję osobiście. To mój autorski teatr i odpowiadam indywidualnie za jego głos, formę i przekaz. Oczywiście, w jakimś stopniu artyści tworzący zespół mają wpływ na proces twórczy. Liczą się ich trafne intuicje, czasem ktoś z moich artystów jest szczególnie zainteresowany, z różnych względów, treścią i przesłaniem spektaklu. Wtedy może mieć coś więcej do dodania, sugestyniej wcielić się w postać. Mój teatr jest już rozpoznawalny i wiadomo, w jakich obszarach się poruszamy. Poetyka naszych spektakli też jest rozpoznawalna i aktorzy w zespole wiedzą, na co się piszą. Jeśli ktoś woli teatr bardziej przewidywalny, mieszczański, rozrywkowy, to tu się nie zdomowi i nie będzie wraz ze mną zagłębiać się w metafizyczne wątki polskich sztuk romantycznych czy przebijając się przez egzystencjalne problemy, eksperymentować i uczyć się wciąż czegoś nowego. Daję szansę na artystyczny rozwój, ale to wymaga od mojego zespołu otwartości i gotowości do pracy nad sobą, do nauki, nie pozwala zastygnąć w bezpiecznym kokonie profesjonalizmu. Na scenie, podczas prób, rozmów, okazuje się, kto do czego jest zdolny i w jaki sposób scena może skorzystać z wrażliwości i umiejętności artysty. Ludzie sztuki teatralnej po prostu muszą być elastyczni, otwarci na nowe wyzwania, zdolni do współpracy i dzielenia się swoim doświadczeniem z innymi artystami w zespole. Słucham każdego głosu, jestem otwarta podczas pracy nad spektaklem na wszelkie sugestie ze strony zespołu. Czasem rzeczywiście zespół w jakiejś mierze współtworzy narrację spektaklu, jak to się działo w jednej ze sztuk, kiedy aktorzy opowiadali swoje prywatne historie. Znalazły one miejsce w ogólnej koncepcji spektaklu, który traktował o pamięci indywidualnej i zbiorowej i było to artystycznie uzasadnione.

Moi aktorzy pochodzą z różnych kultur, mówią różnymi językami, choć język ciała jest w moim teatrze językiem podstawowym. Ta wielokulturowość zespołu tworzy,

mam wrażenie, żywą międzynarodówkę artystyczną, za którą, oczywiście, ja odpowiadam w sensie organizacyjnym i artystycznym.

NM-K: Obecnie realizuje pani wspomnianą już sztukę *Eros-Hypnos, otwarta brama*. Czy mogłaby pani opowiedzieć o tym spektaklu, jego idei, inspiracjach?

EC: To dyptyk w trakcie procesu tworzenia. Inspirację do niego stanowią fragmenty *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego oraz fragmenty obrzędowej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Te dwa teksty dramaturgiczne łączy – że tak to ujmę – duchowa wspólnota, dosłownie i w przenośni. Duchy pojawiają się w *Weselu*, sprowadzane przez tajemniczą działalność Chochoła i za sprawą imaginacji Racheli i Poety. Z kolei w *Dziadach* – tych wileńsko-kołomyjskich – mamy do czynienia z rytualną uczcą duchów, przyzywanych do świata żywych przez Guślarza. Wiemy, że Wyspiański był zafascynowany twórczością Mickiewicza i w dużym stopniu identyfikował się z romantyczną, a więc i metafizyczną, ideą łączności dwóch światów: żywych i umarłych. To chrześcijańska idea, ale ja wprowadzam do spektaklu – w jego pierwszej części – także platońską ideę Erosa, który pokazuje ludziom drogę do doskonalenia duchowego i nie pozwala zastygnąć w depresyjnym bezruchu.

„Otwarta brama” to przestrzeń przepuszczająca te idee, prowadząca do duchowego uwolnienia, a zgodnie z romantyczną wiarą droga zaczyna się od otwarcia serca na innych ludzi, tu, na tej ziemi. To bardzo prosta idea: „miej serce i patrzaj w serce”, ale jakoś wciąż trzeba ją przypominać. Nasz spektakl jest wielogłosowy. Obok mickiewiczowego wyznania wiary w wyższość świata uczuć nad światem chłodnego i osądającego rozumu, sięgamy w spektaklu także po bardziej współczesne przekazy poetyckie i filozoficzne, które wpisują się w ten typ wrażliwości romantycznej. Jak uczy nas Freud, Eros i Tanatos, życie i śmierć wciąż walczą ze sobą. Jedno stwarza, drugie niszczy. Nie widać końca tego dynamicznego i dramatycznego procesu.

Ale my w drugiej części dyptyku mówimy o Hypnosie. Sen w epoce romantycznej ma istotne znaczenie dla poznania mistycznego. Mickiewicz daje temu wyraz w *Dziadach*. Sen, Hypnos, to narzędzie poznania, wykraczające poza racjonalne, zdroworozsądkowe obszary. Mickiewiczowski Konrad w carskim więzieniu nazywa śnienie „światem cichym, tajemniczym” i zadaje pytanie – „życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi?”. Ta „cichość” ma tu oczywiście zabarwienie mistyczne. W poetyckim świecie Mickiewicza sen jest sposobem nawiązania łączności z metafizyczną stroną bytu; to jest właśnie owo życie duszy. W *Zdaniach i uwagach* autor *Dziadów* napisze: „Głośniejsi niżli w rozmowach, Bóg przemawia w ciszy”. „Cichą noc”, wypełnioną zjawami zmarłych przodków, poprzedza w naszym spektaklu pierwsza część dyptyku: weselny korowód, w którym wiedzie prym Chochoł przypominający platońskiego Erosa w swoim dążeniu do tego,



Eros-Hypnos, otwarta brama, prem. 25 listopada 2025 T.E.C. w Paryżu, Elizabeth Czerczuk (Racheli) i zespół T.E.C.
Fot. Woytek Konarzewski

by uczynić z weselników ludzi piękniejszych, doskonalszych, kochających się wzajemnie, tak jak o tym marzył wieszcz, pisząc w Paryżu ostatnią księgę *Pana Tadeusza* – *Kochajmy się*. My też zaczynamy w teatrze od poloneza...

NM-K: Rzeczywiście, mając okazję uczestniczyć w premierze spektaklu podczas organizowanego przez teatr Festiwalu Form Radykalnych w listopadzie 2025 roku i wchodząc na salę teatralną krokiem poloneza wraz z jednym z artystów spektaklu, doświadczyłam, że publiczność – w pewnym sensie – współtworzy sztukę. Czy dzieje się tak za każdym razem?

EC: Tak, publiczność jest zaproszona na wesele, a także na obrzęd uczy zmarłych, więc jak najbardziej, współtworzy

sztukę. Dzieje się tak za każdym razem, choć nigdy nie jest tak samo, nawet wtedy, gdy przychodzą te same osoby, bo mamy już swoją wierną publiczność, która towarzyszy nam w procesie twórczym. Nasi odbiorcy śledzą postępy w pracy, dzielą się wrażeniami. Cienimy sobie tak rozumianą współpracę i współtworzenie. Publiczność, która nie ogranicza się do biernego odbioru sztuki to też tradycja teatru awangardowego, z którego wyrasta moja scena. Tu nie ma: „my na scenie, wy na widowni”. Raczej jest zaproszenie: bądźcie z nami, przyłączcie się, poczujcie się jak na scenie. Życie to przecież trochę teatr, czyż nie?

NM-K: Spektakl ma charakter wielojęzyczny. Kwestie wypowiedane są po francusku i po polsku, śpiewa pani także po polsku. Język stał się środkiem wyrazu

artystycznego spektaklu. Czy francuska publiczność akceptuje fakt, że nie rozumie wszystkich wypowiedzi kwesytii?

EC: Teatr to nie seminarium językoznawcze. Oprócz tekstu literackiego, w takim czy innym języku, mamy także język muzyki, ciała, ruchu, gestu, obrazu. Publiczność teatralna to zazwyczaj inteligentna, wrażliwa publiczność. Teksty polskie, w przypadku *Erosa* tłumaczenie ballady Leśmiana,

umieszczamy w programie, bardzo obszernie opracowanym właśnie ze względu na to, żeby widzowi francuskiemu ułatwić wejście w specyfikę polskiej literatury i kultury okresu, w którym powstawały dramaty Mickiewicza i Wyspiańskiego. Poza tym ta „dwujęzyczność” spektaklu jest też odbierana jako walor, wartość dodatkowa, przeze mnie zamierzona. Okazać się bowiem może, że czasem bywa i tak, że rozumiemy inny, obcy język, gdy jest odpowiednio podany. Teatr to potrafi. Można umieszczać



Eros-Hypnos, otwarta brama. Lotte De Weert (Panna Młoda), zespół T.E.C. i Chór Piast.
Fot. Woytek Konarzewski

część tłumaczeń na ekranach, to powszechna praktyka, ale nie zawsze trzeba i nie zawsze jest to konieczne. Słucham głosów widzów po spektaklu i nigdy w tych kwestiach nie decyduję arbitralnie.

NM-K: Czy polska i francuska wrażliwość artystyczna różnią się?

EC: Tak. Publiczność polska, kiedy przychodzi do mojego teatru, jest na ogół obeznana z twórczością Witkacego, Gombrowicza. Wzrusza się, kiedy słyszy ze sceny frazy z *Wesela*, bo to są nasze rodzime teksty literackie, na których się wychowaliśmy i uczyliśmy rzeczy podstawowych: jak żyć, jak rozumieć życie, co jest ważne. Publiczność francuska jest bardziej otwarta na przekaz formalny, ale potrzebuje też narracji, aby choreografia spektaklu, jego obrazy, trafiły do ich emocji.

Kiedy Rachelę pojawia się w *Erosie*, publiczność polska rozumie, że ta dama to znak, że żywioł poetyckiej wyobraźni wkroczył na scenę i spektakl przybierze zaraz formę onirycznej, poetyckiej opowieści. Francuz nie wie tyle o Racheli, więc, żeby ją scenicznie przedstawić, jej postać pojawia się wraz ze strofami *Rozmowy z kamieniem* Wisławy Szymborskiej, bo ten wiersz to przecież również wyznacznik romantycznej wiary w poznanie niepoznawalnego. Pasuje do Racheli. Wtedy widz francuski zaczyna rozumieć, przyswaja Rachelę poprzez adekwatnie dobrany do jej postaci przekaz poetycki. Tak to działa. Mamy wtedy jeszcze taką satysfakcję, że możemy podzielić się wspaniałym utworem krakowskiej poetki z publicznością francuską. Sami dostrzegamy, jak na dłoni (lub jak na scenie), że Rachelę, gdyby żyła – a w tradycji literackiej jest wciąż żywa – bez problemu mogłaby ten wiersz na weselu bronowickim przytoczyć, a potem wraz z Poetą i państwem młodymi zaprosić Chochoła na wesele, żeby czynił swoje czary, próbował ożywić towarzystwo, wykrzesać z nich iskrę prawdziwego życia...

Francuzi, zwłaszcza jak dostają do ręki „ściągę”, przewodnik po spektaklu, gdzie wyjaśniamy okoliczności historyczno-literackie, prototypy postaci, socjologiczne i personalne ciekawostki związane z naszymi arcydramatami, to już mają – mam wrażenie – wszystko, co trzeba, żeby wprowadzić się w tę „polskość”, która okazuje się wcale nie taką straszną żabą do zjedzenia. Kiedy Francuzi poznają narrację, metaforę, obraz literacki, ich wyobraźnia zaczyna działać i zacierają się różnice pomiędzy polską oraz francuską wrażliwością. Wtedy pojawia się wrażliwość teatralna, a ona wykracza poza granice narodowe.

Poza tym w spektaklu nie koncentrujemy się na narodowyzwoleńczej walce, ale na metafizycznych wątkach, obecnych zarówno w *Weselu*, jak i w *Dziadach*. To, o czym

mówimy, jest ważne tak dla Polaka, jak i dla Francuza. Nasz romantyzm zaciekawia, bo francuska literatura nie jest aż tak mistyczna, jak polska. O tej „romantycznej gorączce” obszernie pisała profesor Maria Janion w *Galeriach wrażliwości*.

Jak wiemy, związki kultur polskiej i francuskiej – zwłaszcza od czasów romantyzmu, kiedy w Paryżu na emigracji tworzy Mickiewicz, gościnnie przyjęty przez rząd francuski, kiedy Chopin zapraszany jest ze swoją cudowną muzyką na francuskie salony, kiedy Norwid, umierając w paryskim przytułku, zostawia po sobie skrzynkę z wierszami, skrzętnie przechowaną przez francuską zakonnice – to są po prostu serdeczne związki.

NM-K: Oprócz artystów z pani zespołu w spektaklu biorą udział również tancerze i muzycy z zespołu ludowego, ubrani w stroje krakowskie, wykonujący polską muzykę, tańce narodowe. Jak ważne jest dla pani ukazanie polskości tu, na emigracji?

EC: Wiadomo jak bardzo nasi poeci młodopolscy, w tym i Wyspiański, byli zafascynowani ludowością, choć autor *Wesela* uczulał na ten łatwy, powierzchowny zachwyt barwnością stroju krakowskiego, żwawością tańca, chłopięcką krzepą, pawich piór i urody dziewcząt. Rydel, Pan Młody z dramatu, został – serdecznie, ale jednak – obśmiany z powodu swej egzaltacji i chłopomani, choć przecież trzeba wiedzieć, że po pamiętnym weselu, kiedy pawie pióra opadły, tworzyli z Jagusią dobre małżeństwo. Możemy mu więc darować ten egzaltowany zachwyt nad malowniczością folkloru.

W teatrze też zachwycamy się polskim folklorem, zwłaszcza że na tym „paryskim bruku” nieraz nam brakuje ojczystej, swojskiej nutki. Dlatego, aby uwzględnić koloryt lokalny, zaprosiłam zespół ludowy. Jednak ukazanie malowniczości wsi polskiej z przełomu wieków nie było głównym założeniem mojego spektaklu. W *Erosie* mamy też przecież śpiewaną balladę Leśmiana *Strój*, a ten wiersz – choć ballada również ma ludowe proveniencje, podobnie jak ballady Mickiewiczowskie – wcale nie jest opowieścią o barwnym, egzotycznym stroju bohaterki, ale wręcz mini traktatem poetyckim na temat mistyki erotycznej. Sam Bóg się wszak w niej pojawia i mówi do przeklętej przez ludzi dziewczyny.

Staraliśmy się dać naszej publiczności posmakować, choć w jakiejś mierze, tego, co polskie, ludowe, barwne, piękne, wzruszające. Nie lubię patetycznych deklaracji, co do swoich patriotycznych uczuć. Myślę, że na to pytanie najlepiej odpowie spektakl. Jeśli moja publiczność wyjdzie zachwycona i wzruszona, to znaczy, że „to Polska właśnie” ...

Rozmowa przeprowadzona w kwietniu 2026

Komedianci APGEF i Teatr Polski w Paryżu

z Mają Saraczyńską o działalności teatralnej we Francji
rozmawia Natalie Moreno-Kamińska



Fot. Anna Moskal Ciempel

MAJA SARACZYŃSKA – polska aktorka, reżyserka, pedagogka teatru, wykładowczyni teorii i praktyki teatralnej, doktor teatrologii, tworząca we Francji od 2005 roku. W latach 2010-2014 wykładała na wydziale teatrologii Uniwersytetu w Grenoble. Gra w licznych teatrach we Francji, obecnie w zespole Compagnie des Faubourgs Bleus, oraz francuskojęzycznych filmach i serialach, między innymi *Ma Loute* (reż. Bruno Dumont), *Mes très chers enfants* (reż. Alexandra Leclère), *Sous Contrôle* (reż. Erwan Le Duc), *Parlement* (reż. Jérémie Sein). Od 2013 roku prowadzi w Paryżu polską grupę teatralną Komedianci przy Stowarzyszeniu APGEF, wystawiając co roku spektakle teatralne po polsku, a od 2025 roku jest dyrektorką artystyczną zespołu Théâtre Polonais à Paris/ Teatr Polski w Paryżu. Od 2019 roku realizuje warsztaty teatralne oraz recytatorskie dla dzieci i młodzieży w całej Francji. Współpracuje z Biblioteką Polską w Paryżu, gdzie organizuje liczne wydarzenia teatralne i wieczory naukowo-artystyczne. Za swoją działalność artystyczną na rzecz promocji polskiego teatru we Francji otrzymała w 2024 główną nagrodę konkursu „Wybitny Polak we Francji” w kategorii „Kultura”.

Natalie Moreno-Kamińska: Jak zaczęła się twoja paryska działalność teatralna?

Maja Saraczyńska: Wyjechałam do Paryża w 2005 roku i zajmowałam się wówczas ogólnie teatrem europejskim, a zwłaszcza francuskim. Kończyłam wtedy studia magisterskie w podwójnym systemie: w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Instytucie Filologii Romańskiej i w Paryżu na wydziale literatury i teatrologii Uniwersytetu Paris-Est. Doktorat także przygotowywałam w międzynarodowym systemie wymiany uniwersyteckiej „cotutelle”, równoległe w Krakowie i Paryżu. Moje badania dotyczyły europejskiego teatru autobiograficznego w drugiej połowie XX wieku, pracowałam między innymi nad twórczością Kantora, Różewicza, Duras, Ionesco, Anouilha... Jednocześnie studiowałam aktorstwo w międzynarodowej szkole teatralnej Acting International w Paryżu i właściwie zajmowałam się na co dzień godzeniem praktyki i teorii teatralnej. Był to niezwykle intensywny czas. Wykładałam jeszcze na wydziale literatury na Uniwersytecie Paris 13, a następnie przez kilka lat na teatrologii (*arts du spectacle*) na Uniwersytecie w Grenoble. Jednocześnie sama (jeszcze podczas studiów w szkole teatralnej) zaczynałam grać we Francji i współpracować z kilkoma grupami teatralnymi.

Jedną z tych grup była polsko-francuska trupa Atelier-Théâtre prowadzona przez Monique Stalens, która jest mamą Juliette Binoche. Monique urodziła się w Częstochowie w 1939 roku i była zawsze bardzo związana z Polską. Wystawiała głównie spektakle po francusku, ale organizowała też lektury czy nawet całe spektakle dwujęzyczne polsko-francuskie. Grupa istniała już od kilku lat, kiedy do niej dołączyłam w 2010 roku. Byłam w tej trupie aktorką oraz asystentką reżysera: brałam udział w kilku lekturach i spektaklach na podstawie tekstów Gombrowicza i Erenburga, asystowałam również Monice reżyserko przy kilku projektach, a w 2014 roku cały zespół wyjechał ze spektaklem *Bruno Schulz – Mesjasz Nieskończony* do Krakowa i do Drohobycza w Ukrainie na Festiwal Brunona Schulza.

W 2013 roku zwrócił się do nas Roch Drozdowski-Strehl, prezes Stowarzyszenia APGEF (Association des Polonais des Grandes Écoles Françaises – Stowarzyszenia



Ślub, reż. Maja Saraczyńska, Grupa teatralna Komedianci APGEF, prem. 25 czerwca 2023 w Théâtre Le Passage vers les Étoiles, Paryż. Występ na festiwalu #Polacy/Polki robią teatr, Teatr Druga Strefa w Warszawie, 15 lipca 2023. Na zdjęciu: Jacek Jendrej, Karolina Kozłowski, Adam Kaźmierczak, Klaudia Kryszczuk, Maja Saraczyńska, Michał Puczek, Anne Laure Giraud, Anna Wnękowicz, Jacek Kułakowski. Fot. Maciej Margielski

Polaków z Francuskich Uczelni Wyższych). Miał zamiar rozwinąć swój zamysł warsztatów teatralnych po polsku w Paryżu i szukał kogoś do ich poprowadzenia. Zwrócił się z tym zapytaniem do nas i mi od razu ten pomysł bardzo się spodobał. Prowadziłam wtedy warsztaty teatralne teoretyczne i praktyczne dla studentów teatrologii z Grenoble po francusku i prócz współpracy z Atelier-Théâtre Monique Stalens nie miałam właściwie żadnego kontaktu z językiem polskim we Francji. Ta propozycja warsztatów po polsku w Paryżu mnie zachwyliła. Pierwszym spektaklem była *Kartoteka* Tadeusza Różewicza, którą wystawiliśmy w zaprzyjaźnionym teatrze lalkarskim Théâtre La Nef – Manufacture des Utopies w Pantin w lipcu 2014 roku. I nikt się jeszcze wtedy nie spodziewał, że był to dopiero początek tej wspaniałej polskiej przygody teatralnej w Paryżu, która trwa do dziś i wciąż się rozwija!

NM-K: Jaka jest twoja formuła pracy z Komediantami?

MS: Z inicjatywy Rocha Drozdowskiego-Strehla zaczęliśmy od idei klasycznych warsztatów teatralnych prowadzonych po polsku w Paryżu. Warsztaty odbywały się w wielu miejscach, między innymi w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Co roku w czerwcu kończyły się spektaklem. Pracowaliśmy nad tekstami Różewicza, Mrożka, Gombrowicza, Masłowskiej, Białoszewskiego... a nawet wystawiliśmy adaptację filmu Janusza Majewskiego *Sublokator*. Zawsze oczywiście pracujemy nad tekstami polskich autorów. Każdego roku po wakacjach otwieramy nabór na kolejny sezon teatralny: dołączają do nas nowi uczestnicy, ale przynajmniej połowa grupy składa się z osób, które brały udział w poprzednich edycjach i mających już

pewne doświadczenie sceniczne w pracy ze mną. Stąd też pomysł powołania przy Stowarzyszeniu APGEF polskiej grupy teatralnej Komedianci w Paryżu.

Zajęcia w okresie od października do grudnia mają charakter warsztatowy. Jeszcze nie pracujemy nad samym spektaklem, ale już wtedy wprowadzam stopniowo poszczególne scenki z danego tekstu. To są ćwiczenia z emisji głosu, z pracy z ciałem i z przestrzenią, wzmacniające pewność siebie i zaufanie (i do siebie, i do swoich partnerów). To jest czas na poznawanie siebie nawzajem i pracę w grupie, więc to są działania *stricte* teatralne. Spotykamy się regularnie raz na tydzień: każda sesja warsztatowa trwa dwie godziny. Właściwa praca nad samym spektaklem zaczyna się w styczniu. Wtedy też zwiększamy stopniowo czas warsztatów, trwają one po trzy-cztery godziny oraz organizujemy intensywne weekendy teatralne w okresie od kwietnia do czerwca.

NM-K: Kto obecnie tworzy grupę Komediantów? Warsztaty skierowane są do przedstawicieli francuskiej Polonii.

MS: Grupa zrzesza Polaków urodzonych bądź mieszkających we Francji od wielu lat i szukających więzi z kulturą polską na emigracji, Polaków mieszkających we Francji od niedawna i szukających więzi z innymi Polakami oraz Francuzów (najczęściej polskiego pochodzenia) mówiących po polsku i pragnących pogłębiać znajomość języka polskiego poprzez teatr i sztukę.

Są to dorośli w wieku od 18 do 75 lat, amatorzy, czyli miłośnicy teatru, którzy odczuwają potrzebę działania artystycznego, a przez sztukę mogą się jednoczyć

i spełniać. Wśród naszych „najstarszych” Komediantów, którzy są w grupie od wielu lat, mogłabym wymienić Annę Wnękowicz (która na co dzień jest nauczycielką języka polskiego w Paryżu), Barbarę Szpakowską (nauczycielką języka hiszpańskiego i tłumaczkę języków słowiańskich), Ewę Szpakowską (nauczycielką języków: angielskiego, polskiego, francuskiego...), Karolinę Kozłowski (dyrektorkę regionu Francja w biurze podróży), Adama Kaźmierczaka (specjalistę ds. rozwoju sieci tramwajowej), Jacka Jendreja (wybitnego matematyka i świetnego pianistę), Jacka Kułakowskiego (business developera i świetnego śpiewaka operowego).

Pojawiają się też osoby, które zajmują się zawodowo innymi dziedzinami sztuki: malarstwem, tańcem, śpiewem, muzyką... Wszystkie te dodatkowe talenty i umiejętności są oczywiście mile widziane, przyczyniając się do kreowania wyjątkowej atmosfery spektaklu. Kilka lat temu zagrała z Komediantami tancerka i aktorka Malwina Gautier, którą poprosiłam rok temu o współpracę przy stworzeniu choreografii mrówek w spektaklu *Baba-Dziwo*.

Często również zapraszam do spektaklu zawodowych muzyków, gdyż zawsze bardzo mi zależy na przeplataniu się na scenie różnych dziedzin artystycznych i nawiązaniu dialogu między słowem a muzyką. Od kilku lat towarzyszą nam francuska pianistka Paloma Fayet i słowacka skrzypaczka Veronika Parulekova. Często dołączają do nas artyści mieszkający w Polsce: skrzypaczka

Liza Kaliada, akordeoniści Mateusz Dudek i Przemek Wojciechowski... Przy kreacji światła i scenografii pomaga nam od lat scenografka Julia Lehoussu. Jest to ogromna grupa osób, które wpierają nas swoim talentem i zaangażowaniem.

NM-K: Nazwa grupy Komedianci jest także efektem działań scenicznych?

MS: Tak, to było podczas pandemii COVID-u, kiedy w 2020 roku pracowaliśmy nad montażem tekstów meta-teatralnych Bogusława Schaeffera. Spektakl na podstawie fragmentów dwóch sztuk *Scenariusz dla trzech aktorów* i *Aktor* zatytułowany został *Komedianci* (od fragmentu tekstu Schaeffera „Jesteśmy komediantami. Komediantami z klasą, ale komediantami”). Nie udało nam się wtedy przyjechać do Polski, ani nawet zagrać w Paryżu, bo trwały lockdowny i wszystkie teatry we Francji były pozamykane. Przygotowaliśmy wtedy alternatywną formę teatralną w postaci nagrania niektórych scen, a rok później – w 2021 – przyjechaliśmy ze spektaklem do Warszawy do Teatru Druga Strefa i od tego czasu grupa funkcjonuje właśnie pod nazwą Komedianci.

NM-K: Wraz z grupą przygotowujesz autorskie spektakle oparte na polskich dramatach i poezji, które wystawiasz zawsze w języku polskim. Prezentowaliście inscenizacje czerpiące z twórczości wspomnianych



Kartoteka... Przyszli, żeby zobaczyć poetę..., reż. Maja Saraczyńska, Grupa teatralna Komedianci APGEF, prem. 16 czerwca 2024. Występ na festiwalu #Polacy/Polki robią teatr, Teatr Druga Strefa w Warszawie, 17 lipca 2024. Od lewej: Anne-Laure Giraud, Jacek Kułakowski, Kasia Klon, Karolina Kozłowski, Jean Kaniewicz, Dorota Adamska, Barbara Szpakowska, Adam Kaźmierczak, Kaja Jabłońska. Fot. Grzegorz Krzyżewski

już Różewicza, Gombrowicza, Mrożka, Masłowskiej, Schaeffera, ale także Józefa Jaremy, Janusza Głowackiego, Andrzeja Stasiuka i innych. Czym kierujesz się, dokonując wyboru tych tekstów?

MS: Tak, zawsze są to spektakle grane po polsku. I zawsze pracujemy na tekstami polskich autorów, w oryginale. Ważne jest dla mnie, by z tymi tekstami docierać nie tylko do naszych aktorów, ale też ogólniej do wszystkich widzów, do zgromadzonej na widowni Polonii. Raz tylko wykorzystałam fragment tłumaczenia na polski, były to *Krzeseła* Eugène’a Ioneski. Niektóre z tekstów są dosyć znane (*Kartotekę* Różewicza każdy czytał w liceum), inne mniej lub w ogóle. *Bombaj-Chicago*, *Chicago-Bombaj* Jaremy był dla wszystkich wielkim odkryciem. Ja sama dotarłam do tego tekstu dzięki dr Karolinie Czerskiej z Krakowa, która jest specjalistką od Jaremy i mi ten tekst podesłała. Gombrowicza oczywiście nasza Polonia doskonale zna, ale *Ślub* nie jest jego najbardziej znaną sztuką. Mrożka też rozpoznawane są tylko niektóre sztuki, ale nie wszystkie. *Garbus*, nad którym obecnie pracujemy, doczekał się do tej pory niewielu inscenizacji. Zeszłoroczna *Baba-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest tekstem właściwie nieznanym i bardzo zaskakującym w zestawieniu z bardziej znaną poezją miłosną autorki.

Dla mnie najważniejsza jest w pracy z moją polską grupą transmisja słowa, sam tekst. Polacy mieszkający we Francji mogą do tych tekstów docierać właśnie poprzez nasz teatr. Zawsze wybieram teksty, które mi osobiście się podobają. Muszą one do mnie przemawiać. A najbardziej przemawiają do mnie teksty groteskowe, które pozwalają na wzbudzenie u widza przeróżnych (i przede wszystkim skrajnych!) emocji: od szczerego śmiechu po łzy. Szczerze mówiąc, cały czas poszukuję kolejnych tekstów „na później”, mam już taką listę rezerwową na kolejne lata. Trudność polega na tym, iż partytura spektaklu powinna być napisana dla wieloosobowego zespołu i stworzona dla wielu tak samo istotnych postaci. Idealnym przykładem jest oczywiście *Kartoteka* Różewicza, jest to tekst doskonały dla sporej obsady. Nie ukrywam natomiast, że jest sporym wyzwaniem wyszukanie jednego tekstu, w którym każdy aktor miałby jakąś ciekawą postać do obronienia (nie wspominając już o tym, że wciąż brakuje tekstów dla wielu postaci kobiecych). Stąd też potrzeba montażu wielu tekstów, które mogą się „zawiazać” w jeden spektakl. Moje wykształcenie z zakresu literatury porównawczej gra tu bez wątpienia wielką rolę. Jednym z charakterystycznych elementów naszych spektakli jest właśnie praca nad montażem kilku tekstów tego samego autora lub kilku autorów. Tworzy się wtedy dialog między różnymi dziełami czy autorami. W naszej wersji *Kartoteki* pracowaliśmy zresztą nie tylko nad tekstem głównym, ale też nad jego odmianami (które nie weszły ostatecznie do druku) i nad fragmentami *Kartoteki rozrzuconej* z lat dziewięćdziesiątych, oraz nad wybranymi wierszami Różewicza. Mogę również podać przykład sztuki Jaremy *Bombaj-Chicago*, *Chicago-Bombaj*: jest w sztuce taki moment, kiedy wszystkie

postaci wysiadają z pociągu w Chicago i wagon przemienia się w bar hotelowy. Tam właśnie, w tej scenerii kawiarnianej, można było umieścić sporo dodatkowych scen. Były zatem fragmenty ze sztuki *Stara kobieta wysiaduje* i *Odejsie głodomora* Różewicza, z *Kwartetu* i *Tutam* Schaeffera, z *Garbusa* Mrożka, z *Polowania na karaluchy* Głowackiego... Ten montaż dawał mi ogromną wolność twórczą: można było zachować jedność spektaklu, spójność, pozwalającą jednocześnie na wkomponowanie dodatkowych elementów i zarysowanie świetnego dialogu między poszczególnymi dziełami i ich twórcami.

NM-K: Dwa lata temu w *Kartotece* wystawianej w Krakowie dostrzegłam wyraźne podkreślenie francuskich odniesień. Także wśród rekwizytów wykorzystaliście między innymi francuskie gazety, choćby „Charlie Hebdo”. W ubiegłym roku w sztuce *Baba-Dziwo* także pojawiły się pewne symboliczne odniesienia, sformułowania. Jak ważne w prezentowanych sztukach są związki polsko-francuskie?

MS: Wątki francuskie pojawiają się rzeczywiście, mniej lub bardziej świadomie. Wiadomo, w tekście Różewicza jest mnóstwo dygresji związanych z Francją, z Paryżem. Bawimy się tym. Premiera spektaklu odbyła się we Francji, dlatego też chór czyta różne francuskie gazety. W sztuce *Baba-Dziwo* pojawia się kilka zdań po francusku (tak jest w oryginale sztuki napisanej przez Pawlikowską-Jasnorzewską), nie jest to żadna interwencja z naszej strony, a raczej podkreślenie już istniejących związków.

NM-K: Czy kwestie tożsamościowe mają dla ciebie szczególne znaczenie i jak identyfikujesz teatr, który współtworzysz z Komediantami? Czy jako teatr migrancki, polski, polsko-francuski?

MS: Powiedziałabym, iż jest to przede wszystkim teatr polski we Francji tworzony dla Polonii francuskiej. Organizowanie artystycznych wydarzeń polonijnych odgrywa oczywiście dużą rolę w podtrzymaniu polskiej kultury i tradycji za granicą oraz w zachowaniu i umacnianiu polskiej tożsamości poprzez sztukę. Prócz spektakli odbywających się wyłącznie w języku polskim, organizujemy również wydarzenia dwujęzyczne lub francuskojęzyczne odbywające się w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Staramy się w ten sposób zainteresować polską literaturą i ogólniej sztuką szerszą publiczność, niekoniecznie polskojęzyczną. Warto również pamiętać o Francuzach polskiego pochodzenia, którzy utracili kontakt z językiem lub dopiero się go uczą, a wciąż poszukują możliwości obcowania z polską sztuką i wyrażają ogromne zainteresowanie tego typu artystycznymi propozycjami.

NM-K: Słyszałam, że premiery kolejnych spektakli są paryskim świętem Polonii. Czy można powiedzieć, że po trzynastu latach aktywności Komedianci APGEF mają swoją publiczność?



Baba-Dziwo, reż. Maja Saraczyńska, Grupa teatralna Komedianci APGEF, prem. 29 czerwca 2025 w Théâtre Le Petit Gymnase, Paryż. Barbara Szpakowska (w centrum), od lewej: Małgorzata Bodanko, Adam Kaźmierczak, Anna Witkowska, Dorota Adamska, Karolina Kozłowski, Emilia Pyryt, Rafał Michałowski, Anna Wnękowicz. Fot. Jose Luis Urteaga

MS: Bardzo nam miło to słyszeć, chcielibyśmy oczywiście, by właśnie tak było. Święto Polonii w Paryżu wokół teatru: pięknie to brzmi! Tak, z całą pewnością mogę powiedzieć, że Komedianci mają swoją publiczność: są to często wierni widzowie, którzy powracają do nas co roku. Przychodzą również nasi byli uczniowie. Jesteśmy taką jedną wielką rodziną tak naprawdę, bo przez te kilkanaście lat pojawiło się w grupie może ze sto pięćdziesiąt czy dwieście osób. To jest rzeczywiście wyjątkowe wydarzenie polonijne w Paryżu, z teatrem, ze sztuką, z nami. Ponadto Polonia paryska jest bardzo zainteresowana polskimi wydarzeniami kulturalnymi i z ogromną chęcią w tych wydarzeniach uczestniczy! Zdarzają się na spektaklach Komediantów i francuscy widzowie (znajomi, rodzina). Rozdajemy im zawsze streszczenie sztuki i ewentualne tłumaczenie tekstu, by mogli zapoznać się z nim przed wydarzeniem. Nigdy nie chciałam, żeby tracił udział w spektaklu, koncentrując się na napisach. Zdarzało mi oglądać inscenizacje w innych językach, bez napisów, i jest to świetne immersyjne i wizualne doświadczenie, zawsze można coś na swój sposób zrozumieć, odczytać. Nie wykluczam natomiast wprowadzenia napisów w przyszłości.

NM-K: Od pewnego czasu również publiczność w Polsce ma możliwość zobaczyć wasze spektakle w Warszawie i Krakowie.

MS: Tak. Na paryskiej premierze spektaklu *Bombay – Chicago, Chicago – Bombay* w czerwcu 2018 był aktor Mike Wysocky, mieszkający wówczas w Londynie: opowiedział o nas Sylwestrowi Biradzie, dyrektorowi Teatru



Świat Jana Brzechwy / Univers de Jan Brzechwa, reż. Maja Saraczyńska, Théâtre Polonais à Paris/ Teatr Polski w Paryżu, prem. prem. 29 listopada 2025 w sali teatralnej MJC de Croix w Lille. Od lewej: Anna Lipka (oprawa muzyczna), Maja Saraczyńska, Asia Tissier, Malwina Gautier. Fot. Klaudia Kryszczuk

Druga Strefa w Warszawie. Naprawdę w niesamowicie szybkim tempie udało się nasz przyjazd do Warszawy zorganizować. Okazało się, że prawie wszyscy aktorzy z grupy będą w sierpniu w Polsce, więc zrobiliśmy nową adaptację spektaklu w kosmicznym tempie. Udało nam się przyjechać i zagrać, a już w następnym roku Sylwester Biraga stworzył festiwal, na który zaprasza teatry polskie i polonijne z całego świata! Od tego czasu przyjeżdżamy do Teatru Druga Strefa co roku (zazwyczaj w okresie lipcowym). A cztery lata temu rozpoczęliśmy dodatkowo współpracę z Centrum Sztuki Współczesnej Solvay w Krakowie. Jestem osobiście bardzo z Krakowem związana, uwielbiam tam wracać i sama jeszcze za czasów studenckich grałam na scenie Solvayu, więc znałam i doceniałam bardzo to miejsce. Pracowałam też tam kilkakrotnie z Andzikiem Kowalczykiem, byłym aktorem Tadeusza Kantora, który też często działa w Solvayu, więc stwierdziłam, że koniecznie muszę się zwrócić do Centrum z propozycją nawiązania współpracy. I faktycznie udało nam się przyjechać – dzięki wsparciu dyrekcji oraz kierownika sceny teatralnej Solvay, Bogusława Tondery – po raz pierwszy w 2022 roku ze spektaklem *Noc* na podstawie tekstu Andrzeja Stasiuka. W 2023 byliśmy tam ze *Ślubem* Witolda Gombrowicza, w 2024 ze spektaklem *Kartoteka... Przyszli, żeby zobaczyć poetę...* na podstawie sztuki i wybranych wierszy Różewicza.

NM-K: W ostatnim roku wystawiliście wspomnianą już satyrę polityczną *Baba-Dziwo* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która w kontekście problemów współczesnego świata porusza niezwykle aktualne i uniwersalne kwestie.

MS: *Baba-Dziwo*, napisana w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, w przeddzień II wojny światowej, to rzeczywiście cięta satyra polityczna, która brzmi nadal zadziwiająco (i niepokojąco!) aktualnie i uniwersalnie... Trzyaktowa tragikomedia osadzona jest pierwotnie w Prawii – totalitarnym państwie zarządzanym przez Validę Vranę, czyli tytułową Babę-Dziwo, i staje się przykładem teatru zaangażowanego w krytykę traktowania kobiet jako maszyn reprodukcyjnych... Groteskowe i absurdalne sytuacje, w których postawiona jest Petronika – bohaterka sztuki, wzbudzają śmiech, ale i głęboką refleksję nad prawami kobiet oraz, ogólniej, ingerencji państwa w sprawy prywatne jednostek i nieustającej walki o wolność... Spektakl nawiązuje również (poprzez elementy choreograficzne oraz scenograficzne) do drugiej sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Mrówek*, i wykorzystując chwyt komediowy, stawia nam wciąż współczesne pytania.

NM-K: Jakie są plany Komediantów na 2026 rok?

MS: Pracujemy obecnie nad sztuką *Garbus* na podstawie tekstu Sławomira Mrożka. Premiera zapowiedziana jest na 28 czerwca 2026 roku w teatrze Le Petit Gymnase w Paryżu. Następnie jedziemy z tym spektaklem do Polski: gramy 15 i 16 lipca w Teatrze Druga Strefa w Warszawie oraz 19 lipca w Centrum Sztuki Współczesnej Solvay w Krakowie. Przygotowujemy również wyjazd ze spektaklem do Strasburga. Te tegoroczne działania są wspierane

przez Senat RP w ramach sprawowania opieki nad Polonią i Polakami za granicą w 2026 roku. Zapraszamy oczywiście na spotkanie z nami!

Napisany w 1975 *Garbus* Mrożka doczekał się dotąd niewielu inscenizacji. Dziś natomiast, w świecie dezinformacji, technologii internetowych i mediów społecznościowych, sztuka intensywnie nabiera nowych znaczeń. Kim jest tytułowy *Garbus*? Czy jego „odmienność” jest postrzegana również przez publiczność? Czy wszystko dzieje się jedynie w głowie albo we wspomnieniach *Garbusa*? A może to właśnie on staje się kreatorem wszystkich zdarzeń... Poprzez śmiech i groteskowe sytuacje sztuka stawia wciąż współczesne nam pytania i podejmuje tematy zadziwiających relacji międzyludzkich, tolerancji, strachu przed tym, co obce czy inne, akceptacji tego, co jest nam nieznane, manipulacji, gry z drugim człowiekiem.

NM-K: Tworzysz spektakle Komediantów, reżyserujesz je, ale zazwyczaj nie dołączasz do zespołu aktorskiego. Inaczej jest w pierwszej polsko-francuskiej poetycko-muzycznej sztuce *Świat Jana Brzechwy / Univers de Jan Brzechwa*, która inauguruje Twój autorski projekt artystyczny Théâtre Polonais à Paris, czyli Teatr Polski w Paryżu.

MS: Nie ukrywam, iż dość trudne jest dla mnie łączenie reżyserii i gry aktorskiej w tym samym czasie. Jako reżyser potrzebuję spoglądania z zewnątrz, na całość. Pracując



Próba do spektaklu *Garbus*, zaplanowana prem. 28 czerwca 2026 w Théâtre Le Petit Gymnase w Paryżu.

Grupa teatralna Komedianci APGEF (od lewej): Anna Wnękowicz, Rafał Michałowski, Ewa Szpakowska, Karolina Kozłowski, Maja Saraczyńska, Julia Miłek, Jolanta Zajkowska, Barbara Szpakowska, Radek Łysik, Wioletta Tylutki. Fot. Klaudia Kryszczuk

z amatorami, nie potrafiłabym zobaczyć wszystkiego ze środka, bo moja praca skupia się w sporym stopniu nad rozmieszczeniem przestrzennym i wizualnym. Ważne jest dla mnie poruszanie się aktorów na scenie, ruch w danym miejscu, plastyczność tworzonych obrazów scenicznych i tego po prostu nie widać ze środka, kiedy się jest na scenie razem z aktorami.

W *Świecie Jana Brzechwy*, pierwszym spektaklu nowo utworzonego zespołu Théâtre Polonais à Paris/Teatr Polski w Paryżu (TPP), którego jestem dyrektorem artystycznym, po raz pierwszy reżyseruję i gram jednocześnie. Bardzo mi się to doświadczenie spodobało i nie jest to, jak podejrzewam, koniec tego typu przygód teatralnych. Ogarnięcie całości było dla mnie łatwiejsze, gdyż ekipa jest mniejsza i profesjonalna (prócz mnie na scenie występują dwie aktorki – Malwina Gautier i Asia Tissier oraz skrzypaczka Anna Lipka, które razem ze mną współtworzyły oprawę muzyczną i choreograficzną spektaklu). Premiera odbyła się po polsku 29 listopada 2025 roku w MJC de Croix koło Lille, we współpracy ze Stowarzyszeniem Dzień dobry Lille i ze Szkołą Polską w Lille, dzięki wsparciu Ambasady RP w Paryżu. Druga, polsko-francuska wersja spektaklu została wystawiona w Instytucie Biblioteka Polska w Paryżu 17 stycznia w ramach cyklu wydarzeń *Mois de Janvier comme jeunesse* (Styczeń dla dzieci). Sporo z tym spektaklem podróżujemy: pokazaliśmy go w Liceum Międzynarodowym w Saint-Germain-en-Laye, jedziemy z nim wkrótce do Bordeaux i do Rabatu w Maroku. Spektakl ten zwraca się przede wszystkim do dzieci polskich i polonijnych z Francji.

Celem tego nowego stowarzyszenia jest oczywiście promocja teatru polskiego: w języku polskim dla Polonii oraz w języku francuskim dla publiczności francuskojęzycznej. W przeciwieństwie do Komediantów ekipa TPP składa się wyłącznie z profesjonalistów, co zmienia diametralnie warunki mojej pracy: spektakle tworzone są w innym tempie, większa jest również elastyczność i dyspozycyjność aktorów, co pozwala nam na sprawniejsze podróżowanie ze spektaklem po Francji i poza jej granicami. Pracuję już obecnie nad kolejnymi teatralnymi wydarzeniami i dla Polonii, i dla publiczności francuskojęzycznej, o których będę mogła wkrótce powiedzieć!

NM-K: Czy wystawiając spektakle dla dorosłych i dla dzieci, dostrzegasz różnice w polskim i francuskim podejściu do sztuki, we wrażliwości, wycuciu estetycznym?

MS: Mam wrażenie, że Francuzi przyzwyczajeni są do różnorodności i do bogactwa wielodziedzinowych propozycji artystycznych. Polska wrażliwość artystyczna wydaje mi się natomiast bardziej wymagająca i precyzyjna. Wynika to być może również z ogólnego kontekstu i warunków pracy: w przeciwieństwie do systemu polskiego, we Francji nie ma praktycznie w ogóle narodowych teatrów etatowych czy repertuarowych (prócz powszechnie znanej Comédie Française oczywiście).

Większość grup teatralnych działa w formie organizacji pozarządowych, przedsiębiorstw prywatnych, stowarzyszeń i współpracuje z różnymi (czy to prywatnymi, czy publicznymi) scenami. Stąd ta ogromna różnorodność i liczebność artystycznych propozycji!

We Francji istnieje ogromna kultura teatru polskiego, który jest bardzo ceniony czy wręcz uwielbiany. W kręgach teatralnych do dziś mówi się z nostalgią o Kantorze, o Grotowskim... Publiczność docenia dzieła Lupy i Warlikowskiego i chętnie się na nie wybiera. Natomiast większość polskich tekstów dramatycznych czy poetyckich jest we Francji nieznana. Zależy mi bardzo, by dotrzeć do jak najszerszego grona Francuzów z tymi dziełami, pokazać im ich piękno i uniwersalność. Jednym z takich konkretnych działań była współpraca z tłumaczką Barbarą Szpakowską, która jest – od wielu lat! – jedną z naszych Komediantek, i która wykonała wspaniałe tłumaczenia na język francuski wierszy Jana Brzechwy (tłumaczenia te są wykorzystywane w spektaklu TPP *Świat Jana Brzechwy / L'Univers de Jan Brzechwa*) oraz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: tłumaczenia te zostały przedstawione podczas kilku wieczorów poetyckich i pojawiają się wkrótce w kolejnym poetycko-muzycznym spektaklu TPP pt. *Sans toi (Bez ciebie)*, nad którym rozpoczynamy obecnie próby. Spektakl ten będzie istniał w dwóch wersjach językowych: wyłącznie po polsku i wyłącznie po francusku, mogąc tym samym docierać i do Polonii, Polaków mieszkających we Francji i o wiele szerzej: do publiczności francuskojęzycznej.

NM-K: Twoja działalność, zarówno w ramach Théâtre Polonais à Paris, jak i z grupą Komedianci, nie kończy się na przygotowaniu spektakli. Współorganizujesz spotkania literackie, wieczory poetyckie, współpracujesz ze szkołami i sekcjami polskimi na terenie Francji, prowadząc praktyczne warsztaty dla dzieci i młodzieży. Jaki cel stawiasz sobie w tej bogatej działalności popularyzującej polski teatr we Francji?

MS: Tak, współpracuję regularnie z Biblioteką Polską w Paryżu, organizując tam wieczory poetyckie, poetycko-muzyczne, artystyczno-naukowe... Udało nam się zorganizować przyjazd dr Karoliny Czernskiej z Krakowa, która zajmuje się twórczością Jaremy, czy też prof. Doroty Jarząbek-Wasył z konferencją o Stefanie Witwickim oraz o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W ramach tych wieczorów naukowych przygotowaliśmy z Komediantami krótkie formy artystyczne (odgrywaliśmy fragmenty sztuki Jaremy, recytowaliśmy wiersze...). Udało nam się również zaprosić do Biblioteki Polskiej spektakle Teatru Druga Strefa z Warszawy oraz Sceny Teatralnej Solvay z Krakowa. Od wielu lat współpracuję również z licznymi szkołami i sekcjami polskimi we Francji, gdzie prowadzę warsztaty recytatorskie dla uczniów od lat 6 do 18, organizowane przez Ambasadę RP w Paryżu i Konsulat Generalny RP w Lyonie. Staramy się również docierać z naszymi spektaklami do uczniów szkół polskich

w regionie paryskim i w innych miastach we Francji: jeździmy regularnie do Strasburga, by – we współpracy z dyrekcją i kadrami pedagogicznymi Sekcji Polskiej – występować przed uczniami i ogólniej przed Polonią z Alzacji.

Rzeczywiście sporo się tego dzieje i nasze poczynania wciąż spotykają się z ogromnym zainteresowaniem. Przy okazji wystawianych spektakli, ja sama prowadzę też regularnie warsztaty teatralne dla dzieci i młodzieży, dzięki czemu mogą one poznawać i analizować sztukę, którą zobaczą na scenie, w sposób ludyczny, praktyczny, poprzez ćwiczenia aktorskie. Warto także zaznaczyć, że w zeszłym roku – dzięki współpracy APGEF z Katedrą Dramatu i Teatru UŁ – wspólnie, Natalie, zrealizowałyśmy projekt „Kurtyna w górę! Odkrywając polskie dziedzictwo teatralne poza krajem” skierowany do uczniów szkół i sekcji polskich we Francji, m.in. w Paryżu, Saint-Germain-en-Laye, Lille, Strasburgu czy Lyonie. Dzięki temu prowadzone przeze mnie praktyczne warsztaty teatralne zostały przez Ciebie rozszerzone o część teoretyczną. Mam nadzieję, iż to dopiero początek naszych wspólnych teatralnych poczynania!

NM-K: Ja również, tym bardziej że kluczowe w tym kontekście jest znaczące zaangażowanie szkolnych społeczności – kadr pedagogicznych oraz uczennic i uczniów – w rozwijanie polskiej tożsamości we Francji poprzez pielęgnowanie więzi z polską kulturą i sztuką.

MS: Tak, dlatego też tak istotna jest dla mnie promocja bogactwa i piękna polskiej literatury i teatru wśród najmłodszych. Interesuję się również nauczaniem języka polskiego poprzez sztukę i przede wszystkim poprzez teatr. Celem prowadzonych przeze mnie w polskich szkołach we Francji warsztatów teatralno-recytatorskich jest również kształtowanie wrażliwości na piękno języka polskiego, zainteresowanie uczniów poezją, zachęcanie dzieci i młodzieży do przezwycięzania własnej nieśmiałości poprzez występy przed publicznością...

Staram się przekazać młodszym i starszym moją pasję do teatru. Ja sama zaczęłam uczyć się na warsztatach teatralnych jeszcze w szkole podstawowej w Szczecinie. Tak naprawdę wszystko zaczęło się od mojej nauczycielki polskiego, Małgorzaty Jagiełło. Myślę o niej z ogromną nostalgią, ponieważ zmieniła ona całe moje życie,



Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Rozmowa przeprowadzona w kwietniu 2026 w ramach projektu dofinansowanego ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu: Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (nr projektu NPRH/DN/SP/0040/2023/12, kwota dofinansowania 556 512,00 całkowita wartość projektu 556 512,00.

NATALIE MORENO-KAMIŃSKA – doktor nauk o kulturze i religii, pracowniczka Katedry Dramatu i Teatru w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Jej działalność naukowa i publikacje skupiają się na kulturze francuskiej i polskiej, w tym problematyce tożsamości i dziedzictwa, a także muzyki i teatru. W 2024 obroniła doktorat „Trzy tożsamości. Badanie tożsamości kulturowej – analiza wybranych szlaków kulturowych w Polsce i we Francji”. Obecnie bada sztuki i działalność teatralną polskich migrantów we Francji, będąc członkiem zespołu w projekcie NPRH „Cyfrowy atlas polskiego dziedzictwa teatralnego poza krajem” kierowanym przez prof. Karolinę Prykowską-Michalak. W 2025 roku ze strony Wydziału Filologicznego UŁ była współwykonawczynią edukacyjno-kulturalnego projektu „Kurtyna w górę! Odkrywając polskie dziedzictwo teatralne poza granicami kraju”, realizowanego przez stowarzyszenie APGEF w szkołach i sekcjach polskich we Francji. ORCID [000-0003-2543-326X](https://orcid.org/000-0003-2543-326X)



Warsztaty teatralne po polsku organizowane przez Stowarzyszenie APGEF i prowadzone przez Maję Saraczyńską w 2018, Biblioteka Polska w Paryżu. Fot. Arturo García



Maja Saraczyńska podczas warsztatów teatralnych dla Polaków i Polonii w Szkole Polskiej w Rabacie (Maroko) organizowanych na zaproszenie Ambasady RP 4-8 grudnia 2025.

zaraziła mnie dosłownie swoją pasją do teatru. To są takie spotkania niby przypadkowe, a jednak mogą zmienić całą ścieżkę życia. Teatr od samego początku mnie zafascynował i wiedziałam już wtedy, (jak miałam dziesięć – jedenaście lat), że chciałam się później nim zająć zawodowo. Teatr nigdy mnie nie opuścił. I być może – dzięki naszej działalności – i my zaszczepimy iskierkę teatralną w kolejnym pokoleniu!

PETER LACHMANN

Cierpienie – snem

W związku ze śmiercią polskiego dramatopisarza i reżysera
Helmuta Kajzara (1941–1982)

W 2026 roku minie 85. rocznica urodzin Helmuta Kajzara i 105. rocznica urodzin Tadeusza Różewicza. W 2025 Piotr Lachmann skończył 90 lat. Z tych wszystkich okazji, a także wobec obserwowanego wzrostu zainteresowania awangardą i relacjami pomiędzy zjawiskami i artystami, postanowiliśmy opublikować tłumaczenie nieznanego w Polsce tekstu, który Piotr Lachmann napisał dla „Theater Heute” po śmierci Kajzara, z którym się przyjaźnił. Artykuł ukazał się w numerze 1. z 1983 roku, w bloku zatytułowanym „Polen 1982” (s. 77–133). Specjalnie dla „Monitora” tekst przetłumaczyła Monika Muskała.

Gdy umiera przyjaciel, po części sami umieramy. Opowiadanie o jego śmierci stawia nas w roli żałobnego mima, o której przypominał Genet w eseju z 1968 roku *L'étrange mot d'...*

Jeśli żałobny mim zechce dla większej parady wskrzesić i na powrót uśmiercić zmarłego przed jego pogrzebaniem, będzie musiał odkryć i odważnie wypowiedzieć owe dialektożercze słowa, które na oczach publiczności pożrą życie i śmierć zmarłego...¹.

Genet oddziela tu śmierć od życia, jakby szło o niewzruszalną kolejność dań. Rozmyślenia nad przerwaniem przez śmierć dziełem życia, próby klasyfikacji, odniesienia do przeciwstawnych i pokrewnych kontekstów z „wyglądającą” intencją zawodzą w kulturze, w której granica między życiem a śmiercią stała się przepuszczalna, zwłaszcza dla mnie w przypadku śmierci Helmuta Kajzara *akt* przerwania, *ruch* w ciemność, dynamiczny moment umierania w nim i wokół niego zmieniają spojrzenie na jego „spuściznę”. To, co ewidentnie niedokończony odślania swój prowokacyjny potencjał. Jochen Gerz zarysował takie oto spojrzenie na śmierć w swoim eseju *Obraz i śmierć*:

Ludziom, którzy znali podobne historie z bajek czy z Biblii, wydawało się możliwe, że umarli mogą performować, przy czym chodziło nie tyle o kreatywność zmarłych, ile o niepewną granicę między życiem a śmiercią. Zmarły zdaje się

w tym wypadku przywiązany silną, nawet jeśli niewidzialną energią do pewnych ludzi i miejsc, tak że ich myśli o nim nie pozostają bez odpowiedzi. Staje się performerem².

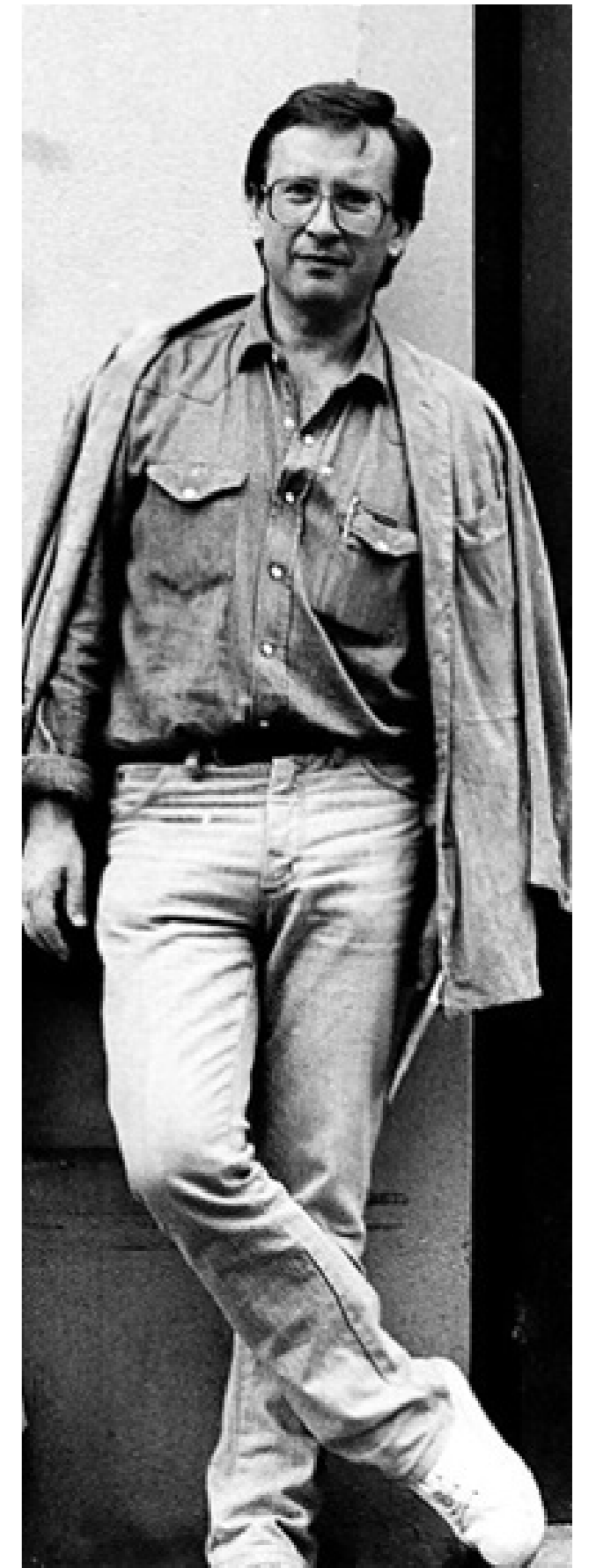
Helmut Kajzar zmarł w wieku czterdziestu jeden lat, pozostawiając po sobie wiele śladów w ludziach i miejscach, będąc za życia w ciągłym ruchu, bez stałego miejsca również w teatrze. Tolerowany przez pewien czas, zjeździł mniejsze i większe ośrodki teatralne, jako reżyser gościnny próbował osiąść na dłużej podczas prób z coraz to innym zespołem, aż do kolejnego angażu w tym samym bądź innym teatrze: Tybinga, Osnabrück, rozgłośnie radiowe w Kolonii, Sztokholmie i Warszawie, Londynie, Berlinie Zachodnim (Künstlerhaus Bethanien), odległy Scheersberg w Północnych Niemczech, gdzie wielokrotnie goszcząc jako instruktor Międzynarodowych Warsztatów Teatralnych ITS, pozostawił najtrwalsze a równocześnie najbardziej rozproszone ślady. W Polsce w latach siedemdziesiątych wielokrotnie inscenizował w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, w latach osiemdziesiątych w Teatrze Narodowym w Warszawie, najczęściej na scenie Teatru Małego z wielkimi aktorami, raz jeden, w przypadku dramatu *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza również na Dużej Scenie (1978, z Wojciechem Siemionem w roli Starej Kobiety). Profesjonalna krytyka po tej i po tamtej stronie granicy najczęściej go nie rozumiała, pomijała, tolerowała jako dziwaka i utopistę, podczas gdy poeta i dramaturg Tadeusz Różewicz, który utracił w nim swojego kongenialnego scenicznego

interpretatora, widział w nim twórcę o randze Swinarskiego. Kajzar dążył uparcie do stworzenia własnego teatru, ale nie skorzystał z okazji, gdy w pierwszych tygodniach stanu wojennego reżim złożył mu taką propozycję. Podążał już własną drogą.

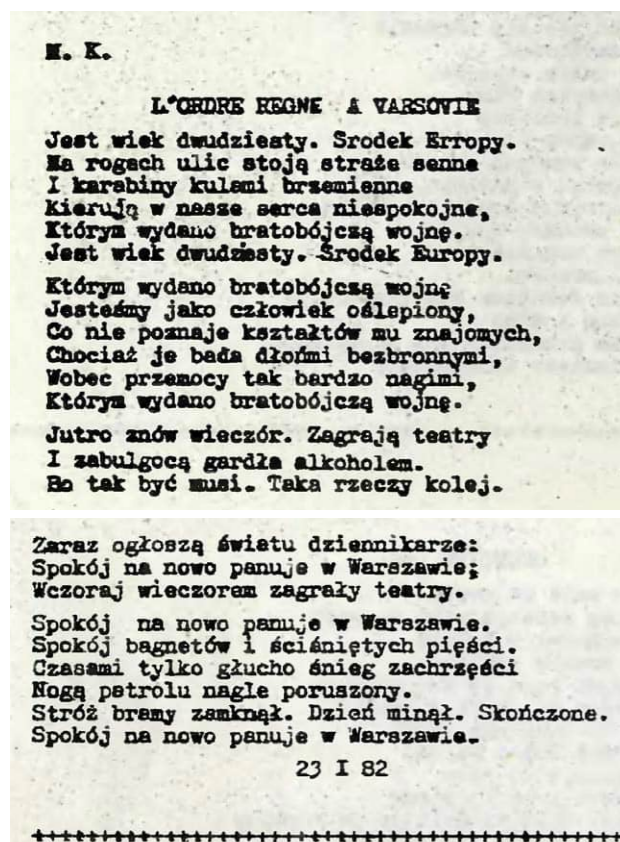
W sferze kontaktów międzynarodowych najintensywniej działał wśród osób o podobnych zapatrywaniach, które opuściwszy teatr, ponownie do niego wracały. Jego „teoria” teatru meta-codziennego irytowała jawną *hybris*. Kimże był Helmut Kajzar, który chciał za jednym zamachem znieść wszystkie trzy klasyczne jedności: czasu, miejsca i akcji, a teatr uczynić niepewnym „traktem”, czymś „pomiędzy” – między wszelkimi teatralnymi fotelami i stylami? A równocześnie był to reżyser, który sumiennie umiał zagospodarować tradycyjną scenę w szeregu kontrowersyjnych inscenizacji bliskich mu sztuk, zarówno własnych, jak i cudzych, by zademonstrować efekty, które doprowadzić miały do „świeckich objawień” (w duchu Benjamina) tak u aktorów, jak i u widzów. Samo dostrzeżenie dyskretnych, niemal celowo ukrywanych, subtelnych zabiegów Kajzara, mikrostruktury gestów w relacjach między aktorami, dekonstrukcji przestrzeni scenicznej, wymagało wyrafinowanych zdolności percepcyjnych.

To właśnie te mikrostruktury, silniejsze niż semantyka sztuk oparta na autobiografii i demontażu współczesnej historii – suwerenne połączenie elementów z Czechowa i Różewicza – tworzyły estetykę tego nieodgadnionego teatru. „Procesy estetyczne obserwuję na tych samych prawach co procesy społeczne”³. Tą wypowiedzią Kajzar wpisuje się w tradycję awangardowej sztuki w Polsce, bardziej w tradycję tak przez niego cenionej sztuki plastycznej niż dramatycznej – tradycję socjalistycznej awangardy międzywojnia, która po wojnie została przemielona w brutalnej kampanii socrealizmu (vide Strzebiński), czy też zepchnięta do auratycznego kąta o muzealnym charakterze (vide Stażewski) przez rozkwit kiczu realnego socjalizmu i tym bardziej konsekwentną sztukę kościelną.

Kajzar jednak odrzucił implikowaną przez tę awangardę tendencję do pleonazmu – terror (sztucznego) znaczącego, który nie pozostawiał miejsca na swobodny, (współ)twórczy odbiór. Raczej wytwarzał procesy, demonstrował przebiegi, również załamania – i podobnie jak jego mistrz i przyjaciel, Tadeusz Różewicz, poszukiwał dziur i pauz w materiale dramaturgicznym, stanów nieważkości pośród ociążonej maszyny teatralnej i ociążonych ciał aktorów. Był artystą performatywnym, który z powodu reżyserskiego wykształcenia trafił do profesjonalnego teatru, ale nieustannie uciekał do małego studia i amatorów, gdzie wraz z przyjaciółmi (takimi jak artysta konceptualny Krzysztof Zarębski i kompozytor Piotr Moss) przeprowadzał eksperymenty, a ich wyniki podawał na scenie specyficznemu „oczyszczeniu” poprzez demokratyzację i trywializację. Należał do nielicznych nadal aktywnych socjalistycznych utopistów w sztuce teatralnej, przy czym jego socjalizm, w przeciwieństwie do ostentacyjnego socjalizmu pierwszej awangardy,



Helmut Kajzar. Fot. Piotr Lachmann



Cytowany w przypisie 4 wiersz *L'ordre regne à Varsovie* z drugoobiegowanego pisma „Wezwanie” 1983, nr 1.

pozostawał raczej w nieświadomości i dopiero w latach upadku utopii w życiu społecznym stał się świadomy. W przeciwieństwie do wielu polskich młodych artystów znał również realny kapitalizm. Poświęcił mu libretto *Kaufhaus des Westens*⁴ (LCB 1981).

Uwznioślić banał, sprofanować świętość, badać profanum pod kątem sakralnego potencjału: nawet z tą pokrętną antyelitarną estetyką pozostał utopistą, który wierzył w nowy wymiar profesjonalnego teatru i wystawiał go na wytrzymałościową próbę przed „szeroką” publicznością, przeciążoną oficjalną krytyką teatralną i biurokratyzowanym aparatem teatralnym. Oprócz tego, że był reżyserem i autorem dramatów, słuchowisk i powieści, był również zaangażowanym instruktorem aktorstwa. Reedukowani przez niego aktorzy – w sumie niewielki podzespół warszawskiego Teatru Narodowego (podobnie jak wcześniej wykształcony przez niego zespół wrocławskiego Teatru Współczesnego, który pod jego okiem osiągnął wyjątkowy poziom) – po jego śmierci na nowo popadli w dezorientację. Zwłaszcza im, aktorom, wskazał drogę ku nowemu teatrowi, który w Polsce natrafiał na szczególne trudności. Próba przywrócenia teatrowi „własnej godności” została tymczasem przerwana z chwilą śmierci Kajzara. Najbardziej spektakularne wydarzenie teatralne ostatniego roku, w którym teatr otrzymał potężny zastrzyk hormonów, jakim było wprowadzenie stanu wojennego, a polityczny szok ponownie uczynił scenę ekskluzywnym miejscem „wolności słowa”, ukazując teatr, który nie mógłby być bardziej obcy temu, który zamierzył i uprawiał Kajzar. W walce między dwiema ideologicznymi potęgami teatr (a wraz z nim romantyczna kukła wolności), ponownie nadyma się i wykoleja.

Kulminacyjnym punktem przesunięcia polskiego teatru z zatęchłego zaścianka ku „wonnej świętości” były bez wątpienia słynne inscenizacje *Mordu w katedrze* T.S. Eliota wyreżyserowane przez Jerzego Jarockiego w katedrze św. Jana w Warszawie (marzec 1982) z zespołem warszawskiego Teatru Dramatycznego oraz w katedrze na Wawelu (kwiecień 1982) z zespołem krakowskiego Starego Teatru. Teatr, który przed wiekami wyemancypował się spod władzy kościoła w stronę rewolucyjnych misteriów, wywodzących się z liturgii wielkanocnej, powrócił w tych podniosłych przedstawieniach do swojej kolebki bądź też został przez nią zassany. To nie decyzja reżysera dotycząca wyboru pomieszczeń kościelnych jako miejsca przedstawienia ani niemalże kazirodcze współgranie sceny i ołtarza wyznaczają ów zwrot: jakby nie było, sztuka Eliota napisana została dla konkretnej przestrzeni kościelnej i była w niej wielokrotnie wystawiana. Fakt, że polski episkopat wypożyczył dla aktora grającego Becketa⁵ kostium z własnych zasobów, że świecki aktor mógł nosić szatę liturgiczną obecnego papieża, jest znaczący w historii teatru europejskiego. To z perspektywy zarówno teatru jak i kościoła *skandalon*, pozwalający pojąć niesłychanie silną reakcję publiczności w obu katedrach, która przyniosła natychmiastowy zakaz wystawiania i wyjazdów zagranicznych. W tym pomieszaniu kompetencji oraz

aurę teatru i kościoła otwiera się niejasna strefa na granicy kultu, teatru i (zarówno świeckiej, jak i kościelnej) polityki, w której i kościół i teatr nawzajem się ubezwłasnowolniają i animują, bez wątpienia w „sprawiedliwej walce” z przeciwnikiem będącym ucieleśnieniem zła, w której ten czy ów święty męczennik nie ma już większego znaczenia.

Nie mniej poruszające dla publiczności było przedstawienie w Teatrze Polskim w Warszawie, w którym pod koniec sezonu 1981/1982 Kazimierz Dejmek wystawił *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, wielki polski dramat narodowy z 1902 roku. Publiczność miała tu nieustannie okazję, by aktywnie uczestniczyć w gorącej politycznej debacie z zakazanymi gdzie indziej, spontanicznymi, jak również zaplanowanymi, burzliwymi reakcjami i kontrreakcjami: Polska – słowo i (święta) sprawa – była tyleż roztrzęsana, co zakrzykiwana na scenie i na widowni. Zarówno u Dejmka, jak i u Jarockiego, oraz w wielu innych polskich teatrach, których repertuar nie ucierpiał na skutek wprowadzenia stanu wojennego⁶, eskaluje sztuczna (teatralna) gorączka, niemogąca rosnąć poza uświęconymi halami sztuki i kultu, a uzmysławiająca, a nawet wręcz zdradzająca temperaturę wrzenia na krzywej gorączki społecznej. Teatr jako wentyl bezpieczeństwa, jako plac zabaw zakazanych społecznych namiętności? Pompatyczne manifestacje teatralne korespondują – choć mają przeciwne intencje – z obscenicznymi paradami wojskowymi przed Grobem Nieznanego Żołnierza w niedzielne południa w Warszawie. Publiczność uczestnicząca w tych spektaklach poddaje się urokowi wielkich gestów, magii mundurów i ubiorów osób duchownych.

Kajzar, który od początku swojej kariery na scenach eksperymentalnych (Teatr 38) sprzeciwiał się tym dobrowolnym bądź narzuconym praktykom obcości w teatrze, należał do pokolenia, które doświadczyło „upadku wielkiego politycznego kultu”, mianowicie kultu stalinowskiego, niczym „wstrząsu wiary” i na kolejne fazy autodemontażu *quasi*-socjalizmu odpowiedziało własnym doświadczeniem opartym na prywatnych i utopijnych mitach społecznych. W obliczu narastającej w polskim społeczeństwie rezygnacji, a koniec końców w wyniku „rewolucji” sprowokowanej, zahamowanej i całkowicie wystawionej do wiatru przez państwo i Kościół przy użyciu różnych środków i nadziei (a masowy bunt przełomu lat 1981 i 1982 w Polsce postrzegany był jako nowatorska rewolucja, która ostatecznie zlikwidowała biurokratyczny socjalizm państwowy, opierając się wyłącznie na biernym oporze i instytucji demokracji), Kajzar podjął szaloną próbę utrzymania teatru z dala od megakonfliktów współczesnej historii i wykorzystania go wyłącznie do uzasadnionego przetwarzania znaków w ramach terapii społecznej, w stylu unikającym hałaśliwych środków wyrazu stosowanych przez teatr polityczny polskich koturnowych bojowników o wolność. Stare marzenie awangardy o stymulowaniu i sterowaniu procesami społecznej odnowy poprzez nową estetykę, nowe środki wyrazu, nowe artystyczne techniki, a także poprzez

refleksję nad sztuką i edukację plastyczną, znajdowało kontynuację w jego akcjach i dramatach. Potrzebny był jednak do tego wymarzony, dojrzały partner, otwarty widz i czytelnik, który potrafiłby odkryć w sobie ukryte struktury tekstu, bądź odpowiedzieć na nie własnymi słowami. „Teatr jako miejsce «wspólnoty» odrębnych światów, jako miejsce spotkania suwerennych jednostek” – pisał i marzył Kajzar.

W obezwładniająco udanych inscenizacjach Eliota autorstwa Jarockiego była to narzucona „wspólnota” „jednostek”, które w potrzebie czczą te same mity i pieśni:

CHÓR: Jakież niebezpieczeństwo może grozić nam biednym,
nam ubogim z Canterbury?
Jaki ból, którego dotychczas nie znamy?⁷

Rilke kazał swojemu Malte-Lauridsowi Briggemu zapisać w jednym miejscu *Pamiętników*⁸: „Powiedzmy to szczerze: nie mamy teatru, tak jak nie mamy Boga: do tego potrzebna jest wspólnota”. W nawach kościelnych Warszawy czy Krakowa, rozkołysanych falą wydarzeń politycznych, którą same podsycali, wszystkie trzy czynniki wydawały się ściśle powiązane, nakładając się na siebie gładko w swoich symbolicznych warstwach. Wielki efekt teatralny wydaje się niepodważalny.

Pomimo tych oczywistych dowodów na obecność polskiego teatru, wynikającą ze wspólnoty, której istnienie można by założyć, Kajzarowi chodziło o teatr wciąż nieobecny, który nie osiadł jeszcze w żadnym gmachu teatralnym, oraz o zlokalizowanie innej wspólnoty. Jego „stylowi” teatralnemu pod względem techniki, ale już nie pod względem ograniczonych i łatwych do przejrzania intencji politycznych, bliżej było nie do bombastycznych widowisk teatralnych, lecz do nadzwyczajnego *czynienia znaków* w improwizowanym i rytualnym teatrze ulicznym przez anonimowych aktorów, coraz lepiej znanych jedynie przedstawicielom Służby Bezpieczeństwa, przeczących codziennym wielogodzinnym ceremoniom wznoszenia wielkich krzyży z kwiatów w centrum Warszawy. To demokratyczny performans realizowany z parateatralną logiką, z coraz to nowymi elementami, narażony co wieczór na zniszczenie i rozproszenie. Kajzar chciał, by przesłanie jego sztuk rozszyfrowywano jako oparte na wspólnym doświadczeniu język znaków (w Benjaminowskim rozumieniu), w którym dialogi i przebieg scen służą tylko jako gryps. Metody „teatru meta-codziennego”, które wypróbował w szeregu pojedynczych projektów (przede wszystkim w Scheersbergu, gdzie w 1978 tematem był „czas”), przeszmuglowywał do własnych sztuk (*Pater noster*, *Rycerz Andrzej*, +++ (*trzema krzyżykami*), *Gwiazda*, *Obora*, *Villa dei misteri*), jak i tych powierzonych mu (przez Różewicza, Arrabala, Pirandella), zakłócając spójność „uporządkowanego” przebiegu na rzecz „długich ujęć” i „kadrów”, to nic innego jak ocalający dla niego powrót do pierwotnego odniesienia efektu obcości. Daleki od wyrazistej pedagogiki teatralnej Brechta, jakkolwiek ze zredukowanymi i *quasi*-zdeklasowanymi środkami

brechtowskimi, Kajzar powrócił do źródeł doświadczenia brechtowskiego efektu obcości, do codzienności, tego, co nieświęte, najbanalniejsze. Podczas sprząwania Tołstoj odkrył śmiertelne niebezpieczeństwo mechanicznych czynności codziennych, które nie gwarantują już świadomego życia. „Tak przepada, zmieniając się w nicłość, życie. Automatyzacja zjada rzeczy, ubranie, meble, żonę i lęk przed wojną”. Tak Szklowski komentował zapiski z dziennika Tołstoj w swoim przełomowym eseju *Sztuka jako chwyt*⁹ z 1916 roku. Komentarz ten nie tylko uprzedza brechtowską koncepcję teatru: zasygnalizowane są w niej również techniki i semantyka teatru absurdu, którego komizm w sposób mimetyczny wyolbrzymiał tragedię obywatela umierającego w codzienności.

Dla Kajzara, który doświadczył śmierci jednostki niezdolnej do świadomego działania nie tyle w codzienności, co w automatyzmach ideologii, teologii i sztuki, praktyka teatru absurdu nie była zabezpieczeniem. Odkrywał prywatne przestrzenie wolności, inscenizował w swoich ćwiczeniach ignorowane i deformowane zarówno przez wysoką sztukę jak i sztukę absurdu praktyki życia codziennego jako tajemne, nie całkiem jeszcze wyschłe źródło świeckiej metafizyki: powtarzanie najbardziej zmechanizowanych gestów miało mityczny rdzeń, a uświadomienie ich w grze odzyskiwało zapomniany czas. Akcje i zabawy

w domach seniora, szkołach, kursy aktorskie z amatorami i zaprzyjaźnionymi artystami w nieodpowiednich miejscach, *przed* odpowiednimi miejscami: jak wślizgnąć się do wielkiego teatru? „Dzieci zrobiły maski z liści, biegają po szkole i ozdabiają stół konferencyjny liśćmi”.

W jednej ze scen przedstawienia jego własnej sztuki *Villa dei misteri* (Teatr Współczesny, Wrocław, 1979) garstka aktorów tej obyczajowej komedii podchodzi bezpośrednio do proscenium, unoszą w górę przeźroczą z wymarzonego urlopu we Włoszech niczym małe, podkolorowane hostie, przekazują pośpiesznie z rąk do rąk, ciemne, jednakowej wielkości obrazki, których zawartość pozostaje publiczności nieznana. Niejasne wspomnienia wznieszone do światła reflektorów, krótka skryta ceremonia poświęcenia, zwrócona do publiczności i odwrócona od niej, w tle sceny nieosłonięty obraz telewizora, nabrzmiały pusty. Tajemnica Pompejów, obecny i nieobecny obraz Dionizosa, pozostają nieujawnione, projektowane do wewnątrz.

W swojej ostatniej ukończonej sztuce *Wyspy Galapagos*, w której powraca do przyjaźni z Wolfem Kahlenem, Kajzar formuje – zgodnie z koncepcją Tadeusza Różewicza – „warunki ramowe” dla innego, jeszcze bardziej okultystycznego teatru, teatru „wewnętrznego transferu duchowego”, obywającego się bez słów, „telepatycznego”.



Helmut Kajzar i Piotr Lachmann. Fot. Renate Lachmann



Ostatnia praca reżyserska Kajzara – auroska transkrypcja *Antygony*, prem. 16 czerwca 1982 Teatr Powszechny w Warszawie. Na zdjęciu: Joanna Żółkowska (Ismena), Ewa Dałkowska (Antygona). Fot. Renata Pajchel / archiwum Teatru Powszechnego

Teatr bez widzów, bez gapiów? Teatr wewnętrznych obrazów – zamazanych, przekreślonych, służących do wspólnego odgadywania, uzupełniania? Dotarł tam, oddalając się coraz bardziej od wizualnych ekscesów inscenizatorów zorientowanych na teatr okrucieństwa albo poszukujących przedkulturowych „źródeł”. Oddalając się od Artauda, paradoksalnie coraz bardziej się do niego zbliżał, do Artauda sztuki hieroglificznej, artaudowskiego niszczenia ograniczeń czasowych teatru wynikających z „kalendarzowych wstrząsów”¹⁰ (Genet) chrześcijaństwa i rewolucji. Negatywne powiązanie z Artaudem stało się widoczne w sztuce Kajzara +++ (*trzema krzyżkami*). W prologu wrocławskiej inscenizacji (Teatr Współczesny 1977) reżyser Kajzar każe umrzeć Artaudowi na bólaczki jego własnego teatru. Jednak wyrzucony ze sceny Artaud powrócił ze spotęgowanym okrucieństwem do tegoż Wrocławia, wybierając na miejsce akcji ciało Kajzara

i w najbrutalniejszy sposób wystawiając na próbę jego tezę o jedności życia i sztuki. „Któż dzisiaj stawia jeszcze na dobrze skrojonej śmierć?” (R.M. Rilke *Malte*). Autor „Manifestu słabości”, gestu pokory wobec eskalacji przemocy, zmarł w scenerii, w której zwalczały się gaz łzawiący i dym z kadzidła, na chorobę, którą chciał powstrzymać własną sztuką poruszającą „wielki temat raka”. Pięć lat wcześniej, zanim ujawniła się jego własna choroba, planował dłuższą sztukę. Tylko krótki epilog w sztuce +++ *trzema krzyżkami* przypomina o tym zamysle: „meta-codzienny” dialog między dwiema siostrami, z których jedna choruje na raka, a druga współczuje jej; było to zakończenie i wyobcowanie z wirtuozersko zainscenizowanej sztuki grupowej o terroryzmie i politycznym gwałcie. Przed napisaniem wielkiej sztuki teatralnej uchylił się: to sztuka go napisała, rozpięła, bez umiaru i kontroli. Kiedy w sierpniu tego roku¹¹ rozmawiałem

z Helmutem Kajzarem po raz ostatni, wciąż myślał o tej niedokończonych sztuce: „Chcę napisać jeszcze jedną jedyną sztukę, która... oszuka śmierć”.

W swojej ostatniej pracy reżyserskiej, inscenizacji „transkrypcji” *Antygony* Sofoklesa (Teatr Powszechny, Warszawa) próbował ostatniego rytualnego zaklęcia środkami profesjonalnego teatru. Punkt kulminacyjny tej niemalże graficznie zredukowanej sztuki, wystawionej równolegle do jego śmierci ubrana w prostą czarną sukienkę, obnażająca się do pasa aktorka grająca Antygona (Ewa Dałkowska), która zmierza w stronę pograżonego w półmroku korytarza w kształcie węża (scenografia krakowskiego malarza Jerzego Nowosielskiego) i wchodzi w niego. Najpierw tylko kilka kroków, jak zdalnie sterowana. Przystaje, zastyga na moment, z pewnym wahaniem wykonuje obrót tułowia. Tak ma być. Ciało w sukni będzie teatralnym znakiem, Antygona porusza się dalej w wyznaczonym kierunku. Krótkie zawahanie to tylko uświadomienie sobie nieuchronności ruchu w kierunku czarnego lejka. Opóźnienie jako oznaka wymykania się. „Chciałbym, aby to przedstawienie było snem”, można było przeczytać w programie, usłyszeć z ust jednoosobowego chóru.

Żadna sztuka światowej literatury, która rozgrywa się w Polsce (*Sprawa Dantona* Przybyszewskiej rozgrywa się w Paryżu!), nie oddaje trafniej aktualnej sytuacji w kraju niż *Życie snem* Calderona; gdy sztukę tę czyta się przez Jarry’ego, Witkacego, Gombrowicza, Mrożka, Różewicza, pokazując jej polityczną monstrialność, bulgoczącą w ciemności *quasi-rzeczywistość* narkotycznego snu w walce o władzę, o „wolną Polskę” między Rzymem, Moskwą a polskim dworem i lochem. „Bo taka mnie

wątpliwość nęka, // nie wiem już sam, // życie czy śmierć to większa męka?”¹²

Do sali, w której umierał Helmut Kajzar, przez wiele tygodni raz po raz wpadały odgłosy bojówek ZOMO, które na placu na tyłach dużego szpitalnego kompleksu odbywały przyspieszone szkolenia. W odpowiedzi na znielowidzone mundury pacjenci w spontanicznie utworzonym patriotycznym chórze śpiewali przez otwarte okna pieśni, jedno i drugie było bolesne dla ucha autora, który w *Wyspach Galapagos* prosił o spokój dla swojej sztuki: „Bądźcie przez chwilę cicho, chciałbym nagrać szum nalewania herbaty. Jeneńskie szkło brzmi zupełnie inaczej”. W te upalne dni również w umierającym narastała obawa przed nowym „terminem”, przed 31 sierpnia, który poprzedzały apele i prowokacyjne ostrzeżenia przed masakrą. Kajzar nie dożył tego dnia nowych protestów i ekscesów ZOMO. Wielki szpital Polska przypomina coraz bardziej zachodnio-wschodni dom wariatów. Umierać tutaj jest prawdopodobnie łatwiej. „Pragnienie posiadania własnej śmierci staje się coraz rzadsze. Jeszcze chwila a będzie tak rzadkie jak własne życie” (R.M. Rilke *Malte*). Helmut Kajzar miał własną śmierć pośrodku własnego życia. Również jako umarły porusza się wciąż *między* nami.

Urodziłem się i wychowałem na pograniczu państw, języków, kultur, wojny i pokoju. To zawieszenie – między – jest stygmatem nie do usunięcia. Między proletariackim internacjonalizmem i nacjonalizmem, między kosmopolityzmem a prowincjonalnością, między katolicyzmem a ewangelicyzmem, między totalitaryzmem a demokracją, między indywidualizmem a ubóstwieniem mas, między buntem i nadzieją na zgodę a ostrożnym optymizmem. Między...¹³

wojennego. Antologia, Puls, London 1982 s. 81 – przyp. red.]. Jak by nie było – absurdalne! – sztuka Mrożka *Policja* o zamachu stanu była jedną z pierwszych, które bezpośrednio po wprowadzeniu stanu wojennego trafiły na afisz w Warszawie.

7 T.S. Eliot, *Mord w katedrze*, akt I, sc. 1, tłum. Jerzy S. Sito.

8 Wszystkie cytaty z *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa-Brigge* Rainera Marii Rilkego w tłum. M.M.

9 Wiktor Szklowski *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łuźny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. III, wyb. Stefania Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 14.

10 W oryginale „Kalender-Coup”. Ten językowy francusko-niemiecki mikst odsyła do powieści Jeana Geneta *Querelle z Brestu*, której bohater snuje zbrodnicze intrygi, dopuszczając się manipulacji na chronologii.

11 Chodzi o 1982 rok: Kajzar zmarł 21 sierpnia 1982.

12 Tłum. M.M.

13 Helmut Kajzar, *Na pograniczu*, prwdr. „Kultura”, 1972, nr 32; wydanie książkowe [w:] tenże, *Sztuki i eseje*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976.

KATARZYNA WINIARSKA-ŚCISŁOWICZ

Zofia Jaremowa. Teatr w służbie metafory

Przedstawienia adresowane do widza dorosłego uznawane były za najwybitniejsze w twórczości Zofii Jaremowej. Autorka dostrzega w nich wyraźny potencjał subwersywny i emancypacyjny.

W 1976 roku w „Magazynie Kulturalnym” ukazał się krótki artykuł teoretyczny pod tytułem *Lalka w służbie metafory*¹. Napisła go Zofia Jaremowa (1919–2008), współzałożycielka i wieloletnia dyrektorka Teatru Groteska w Krakowie². Po latach został przypominany i przedrukowany w publikacji (*Nie świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*)³ wydanej w ramach projektu naukowego HyPaTia, uwzględniającego pomijaną kobiecą stronę historii teatru polskiego, jawi się jako rodzaj manifestu twórczego dotyczącego teatru formy. Zawierał krótkie, zaledwie dwustronicowe refleksje artystyczno-teoretyczne dotyczące roli metafory scenicznej w kształtowaniu widowiska lalkowego i recepcji poznawczej odbiorców teatru formy. Niezwykle syntetyczny, ale interesujący – również z perspektywy dzisiejszej wiedzy o historii Teatru Groteska i twórczości Jaremowej – wyjaśnia sens jej działań teatralnych i strategii performatywnych w spektaklach takich jak *Janko Muzykant* (1969) czy *Wygnañcy Ewy. Judyta i Holofernes. Salome* (1975). Autorka zwracała uwagę nie tylko na rzecz oczywistą – metatwórczy potencjał lalki teatralnej, ale także opisywała prowadzone na scenie Groteski własne poszukiwania artystyczne, wyrastające z nowatorskiego podejścia do plastyki teatru formy, myśleniu koncepcyjnym oraz pracy nad innowacyjnym językiem teatralnym. W swoim artykule Jaremowa wprowadza pojęcie „metaforyczności wtórnej”, jako radykalną zmianę postrzegania lalki w teatrze – nie jako przedmiotu, lecz jako performatywnego i plastycznego znaku, odwołującego się do ludzkiej tożsamości. Sens lalki, zdaniem artystki, ujawnia się w działaniu oraz w nieskończonym wytwarzaniu ról i scenicznych możliwości. Uwagi Jaremowej, zapisane w formie eseju o charakterze naukowym, stają się metodologicznym apendyksem do praktyk artystycznych – teoretycznym głosem rzucającym światło na jej działalność reżyserską. Tak pisała o spektaklu, w którym wykorzystwała wspomnianą strategię teatralną:



Zofia Jaremowa. Fot. Zofia Glińska /
Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/328

Po raz pierwszy zastosowałam „wtórną” metaforyczność maski w widowisku *Janko Muzykant*, balecie-pantomimie lalek i masek na podst. noweli Sienkiewicza. [...] Plan maskowy w tym widowisku uzupełniał w sposób „wtórnie” metaforyczny plan lalkowy. Maski w swoim wydzielonym planie ustytucyjne i wmontowane w malowane plansze spełniały w stosunku do planu lalek rolę, jaką spełnia w filmie czy TV zbliżenie aktora lub przedmiotu w stosunku do planu tzn. ogólnego. [...] Nadając maskom taką rolę i działanie w widowisku, odrywając je od akcji, nadałam im zdecydowanie „wtórną” metaforyczność, tak w odniesieniu do prezentowanego opowiadania Sienkiewicza, jak i w odniesieniu do zamysłu inscenizacyjnego, z którego ta a nie inna rola masek wynikała⁴.

Opisana w artykule Zofii Jaremowej wielopoziomowa siła metafor i rozwiązań formalnych w sztuce lalkowej stała się dla mnie bezpośrednim bodźcem do namysłu nad jej

Przypisy

- 1 Jean Genet, *Dziwne słowo*, tłum. Piotr Kamiński, „Dialog” 1981, nr 4, s. 103.
- 2 Jochen Gerz, *Das Bild und der Tod*, „Exit” 1981, nr 1, tłum. M.M.
- 3 Helmut Kajzar, *Z powierzchni... Szkice o teatrze*, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1984, s.130–131.
- 4 Helmut Kajzar, *Kaufhaus des Westens. Fernsehoper* (Supermarket Zachodu), tłum. Piotr Lachmann, West Berlin 1981 (przyp. tłum.).
- 5 Tomasz Becket, arcybiskup, męczennik, bohater sztuki Eliota.
- 6 Rzut oka na repertuar teatrów tak wybuchowego regionu jak na przykład Gdańsk, pokazuje pokojowe współistnienie autorów takich jak Przybyszewska (ze *Sprawą Dantona*), Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, Wojtyła, Miłosz, Strindberg, Bułhakow. Niemalże nienaruszone życie teatralne w Polsce podczas stanu wojennego tak komentuje młody poeta w nowym konspiracyjnym warszawskim czasopiśmie „Wezwanie”: „Zaraz ogłoszą światu dziennikarze: // Spokój na nowo panuje w Warszawie, // Wczoraj wieczorem zagrały teatry” [M.K., *Lordre regne à Varsovie*, „Wezwanie” 1982, nr 1, s. 61; wiersz przedrukowany w: *Poezja stanu*

twórczością, a zwłaszcza nad przedostatnim, najdojrzałszym przedstawieniem dla publiczności dorosłej, *Hazardem. Zwierzętami hrabiego Cagliostro* z 1972 roku.

To właśnie przedstawienia adresowane do widza dorosłego uznawane były za najwybitniejsze w twórczości Zofii Jaremowej. Dostrzegam w nich wyraźny potencjał subwersywny i emancypacyjny, którego estetyczna i intelektualna siła pozostaje współcześnie równie istotna, jak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli w okresie największego uznania krytyki dla tego teatru. Działalność artystyczna Jaremowej była zresztą wyjątkowo bogata, obejmowała nie tylko reżyserię, ale także adaptacje tekstowe, projektowanie lalek i dekoracji. Nie ograniczała się przy tym jedynie do sceny Teatru Groteska, lecz swobodnie sięgała po znacznie szersze horyzonty, eksplorując ogromny obszar wyobraźni symbolicznej.

Mojemu spojrzeniu na twórczość Zofii Jaremowej towarzyszy przekonanie o niezwykle interesującym, często pomijanym w teatrolologicznych opracowaniach głównego nurtu, rewolucyjnym charakterze jej dzieł. Wśród przedstawień Groteski dla widowni dojrzałej można odnaleźć wiele wybitnych realizacji, które na stałe zapisały się nie tylko w historii polskiego teatru lalkowego, ale



Zofia Jaremowa i Siemowit Chruszczyński, Moskwa 1970. Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/328

historii teatru w ogóle. Zabiegiem celowym jest pominięcie repertuaru dziecięcego, z którym głównie są kojarzone polskie teatry lalkowe i skoncentrowanie się na inscenizacjach spoza kanonu dla najmłodszych. Warto zaznaczyć, że teatr Zofii i Władysława Jaremów w samym zamyśle ideotwórczym miał być przeznaczony dla różnorodnej publiczności. Pluralizm wiekowy przyszłych odbiorców był wynikiem otwarcia artystów na powojenną potrzebę egalitarnego dostępu krakowian do sztuki wysokiej. Ponadto Groteska w zamyśle założycieli miała pomóc w leczeniu społecznych ran po okresie okupacji:

Był to luty i marzec 1945 roku, wojna jeszcze trwała, a te nasze lalki były jednym ze znaków odradzającego się życia, normalnego życia, zderzeniem mijającego koszmaru z życiem Sztuki. Byliśmy wówczas częścią, odradzającego się polskiego teatru⁵.

Teatr Jaremów, będący częścią powojennego programowego myślenia o odbudowie kultury polskiej, miał być również kontynuacją działań twórczych podjętych przez małżeństwo jeszcze w Grodnie w czasie II wojny światowej, a także spełnieniem ich artystycznych ambicji związanych z utworzeniem własnego teatru i zapewnieniem mu stałej siedziby. Założyciele Groteski byli przekonani, że uniwersalizm plastyczny teatru lalkowego oraz jego metaforyczna nośność, będą mogły wyjść naprzeciw oczekiwaniom estetycznym widza w każdym wieku. Jak pisał historyk teatru Karol Suszczyński: „Jarema uważał, że lalka jest w stanie zainteresować widza dorosłego także jako nośnik wartościowych oraz intelektualnych treści, że może roztoczyć wokół siebie aurę magii i niesamowitości, a co najważniejsze, potrafi zmierzyć się z repertuarem pisany dla żywego aktora”⁶. Podobnie myślała też zapewne Zofia.

Prawdopodobne jest, że wiara Jaremów w możliwości perswazyjne teatru formy oraz jego artystyczną siłę wyrazu, mogącą zachwycić dojrzałą widownię, została wyniesiona z obserwacji działań performatywnych najważniejszego polskiego teatru awangardowego Cricot, którego liderem i *spiritus movens* był starszy brat Władysława, Józef. Również późniejsze uczestnictwo artystyczne małżeństwa w warszawskich projektach Cricotu pozwoliło na utrwalenie poglądów o sugestywności teatru maskowego w działaniach artystycznych. Awangardowy teatr, posługujący się karykaturalną, arealistyczną maską w spektaklach satyrycznych i kabaretowych, wykorzystywał ją jako skuteczne narzędzie ekspresji⁷. Obok domniemyanych kontaktów Władysława Jaremy z francuskim promotorem lalkarstwa Gastonem Baty⁸, jeszcze z okresu paryskiego oraz spotkania zimą 1939 roku w Białymstoku nestora rosyjskiego lalkarstwa Siemowita Chruszczyńskiego, Cricot stanowił zapewne jedną z silnych inspiracji dla twórczości Jaremów. Miał on ogromny wpływ na utrwalenie przekonania o artystycznym potencjale teatru formy jako środka wyrazu zdolnego do komunikacji z dorosłym odbiorcą, nie tylko na poziomie estetycznym, lecz także intelektualnym i ideowym. W rezultacie



Cyrk Tarabumba, 1945. Fot. Jerzy Frąckiewicz / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/151

tych doświadczeń i inspiracji Jaremowie ugruntowali przekonanie, że teatr lalek, odpowiednio przekształcony i uwolniony od konwencji wyłącznie dziecięcego repertuaru, posiada potencjał oddziaływania także na odbiorcę dorosłego. W ich ujęciu medium lalkowe, ze względu na swoją zdolność do operowania metaforą, skrótem myślowym, groteską oraz silnie przetworzoną formą wizualną, stanowiło pełnoprawne narzędzie artystycznej wypowiedzi, zdolne do podejmowania tematów o charakterze egzystencjalnym, społecznym i politycznym. Teatr formy, w tej perspektywie, jawił się jako przestrzeń dialogu z rzeczywistością, nie tylko estetyczną, ale i poznawczą, zdolną do wywoływania refleksji u wymagającego, intelektualnie zaangażowanego widza.

Artystyczne zainteresowania Zofii Jaremowej kształtowały się już we wczesnym okresie jej młodości. Na wybór ścieżki zawodowej niewątpliwie wpłynęła atmosfera domu rodzinnego – jej ojciec, Henryk Leśniewski, był literatem, co sprzyjało rozwijaniu wrażliwości artystycznej i intelektualnej. Istotne znaczenie miała również intensywna obserwacja życia teatralnego Warszawy oraz fascynacja nurtami awangardowymi, które wówczas zyskiwały na znaczeniu. Szczególną rolę odegrało uczestnictwo Jaremowej (wtedy jeszcze Leśniewskiej) w działalności warszawskiego Cricotu (1938–1939), gdzie zetknęła się z dorobkiem środowiska polskich artystów awangardowych.

Miała wówczas okazję oglądać realizacje takie jak *Mistrz Piotr Pathelin* (1938), *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego (1938 i 1939) oraz *Serce panny Agnieszki* Józefa Jaremy (1939). Znacząca zdaje się być współpraca inscenizacyjno-reżyserska Zofii Jaremowej przy wystawionej w maju 1939 roku w warszawskiej kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki (IPS) szopce politycznej, którą reżyserował jej przyszły mąż Władysław Jarema. Duże maski z papieru *mâché*, odkształcające ludzką fizjonomię, eksponujące najbardziej niedoskonałe elementy twarzy, zaprojektował karykaturzysta i malarz Jerzy Zaruba (1891–1971). Pierwszy wspólny projekt artystyczny Jaremów symbolicznie wyznaczył kierunek ich dalszych poszukiwań twórczych. Punktem wyjścia była praca nad nową formą maski teatralnej – przedmiotu ambiwalentnego, pełniącego funkcję zarówno medium kreacyjnego w budowaniu postaci scenicznej, jak i elementu destabilizującego, obnażającego proces dezintegracji cielesności aktora oraz jego tożsamości scenicznej¹⁰.

Niestety, wybuch II wojny światowej i okupacja przerwały marzenia Jaremów o realizacji dalszych planów inscenizacyjnych oraz promocji szopki. Wojna zastała ich podczas wakacyjnego pobytu w Klimczycach nad Bugiem. Opuścili Podlasie i udali się na wschód, gdzie na terenach zajętych następnie przez Armię Czerwoną wraz z grupą warszawskich aktorów i artystów zorganizowali teatr lalek. W zespole znaleźli się zaprzyjaźnieni twórcy, m.in. polski kostiumograf i scenograf Jerzy Szeski (1920–1992)

oraz aktor Maciej Maciejewski (1914–2018) z żoną. To właśnie w Grodnie przygotowano pierwszą inscenizację *Cyrku Tarabumba* (luty 1940). Jaremowa po raz pierwszy publicznie zaprezentowała wówczas swoje umiejętności plastyczne i intuicję estetyczną, które w pełni rozwinie w trakcie pracy w Teatrze Groteska. W latach 1939–1941, w okresie okupacji sowieckiej, współtworzyła Państwowy Polski Teatr Lalek na Grodzieńszczyźnie, działający najpierw w Grodnie (1939–1940), a następnie przeniesiony do Nowogródka (1940–1941). Scena ta działała pod nadzorem władz radzieckich, w ramach systemu kontrolowanej przez ZSRR działalności kulturalnej. Była to inicjatywa o charakterze zarówno artystycznym, jak i przetrwalnikowym, oddająca niejednoznaczność sytuacji twórców polskich, którzy pragnąc zachować ciągłość życia teatralnego i tożsamość kulturową musieli jednocześnie funkcjonować w realiach sowieckiej cenzury i ideologicznego nadzoru. Jaremowa pełniła w tym teatrze funkcję kierowniczką pracowni plastycznej.

Dla przyszłej twórczości Jaremów ważne było wspomniane już spotkanie z Siergiejem Obrazcowem oraz możliwość obejrzenia jego słynnego spektaklu *Wielki Iwan*, prezentowanego pod koniec 1939 roku w Białymstoku w ramach międzynarodowego tournée moskiewskiego Centralnego Teatru Lalek. Choć teatr Obrazcowa odzwierciedlał estetykę oraz ideologiczne założenia kultury Związku Radzieckiego, wyróżniał się jednocześnie wysokim poziomem artystycznym, który nie uszedł uwadze polskich twórców. Na szczególne uznanie zasługiwało sprawne operowanie metaforą, traktowaną nie jako ozdoba, lecz jako nośnik znaczeń o uniwersalnym, a zarazem aktualnym – przede wszystkim politycznym – charakterze. Właśnie ta funkcjonalna rola metafory, podporządkowanej strukturze inscenizacji i współtworzącej jej sens, a nie ograniczającej się do funkcji ilustracyjnej, stała się dla Jaremów istotnym źródłem inspiracji w ich własnych poszukiwaniach teatralnych. Oddziaływanie teatru Obrazcowa przyczyniło się także do ugruntowania w ich myśleniu koncepcji teatru lalkowego jako autonomicznej instytucji artystycznej, posiadającej własną siedzibę, zespół aktorski oraz repertuar¹¹.

W 1941 roku, tuż po inwazji Niemiec na ZSRR, Jaremowie opuścili Grodzieńszczyznę i przenieśli się do Warszawy. W czasie okupacji Władysław pracował jako szewc. Nie porzucił jednak swojej artystycznej pasji, którą starał się pielęgnować nawet w warunkach wojny.

W Warszawie udało się Jaremom podtrzymać i rozwinąć kontakty z przedstawicielami świata artystycznego, między innymi z Leonem Schillerem. W ramach tych konspiracyjnych związków planowano realizację podziemnych inicjatyw artystycznych, wśród których miały się też znaleźć przedstawienia lalkowe.

Po klęsce powstania warszawskiego Jaremowie zostali deportowani do obozu koncentracyjnego Stutthof, skąd następnie przewieziono ich do podobozu Altvorwerk w okolicach Grudziądza. Po kilkumiesięcznym pobycie w niewoli podjęli skuteczną próbę ucieczki, docierając

w listopadzie 1944 roku do Krakowa. Wkrótce po wyzwoleniu miasta uzyskali zgodę władz na założenie autorskiej sceny lalkowej. Jej organizowanie rozpoczęli w marcu 1945 roku, otrzymawszy wysoką subwencję w wysokości 5 tys. złotych przyznaną przez Jana Karola Wendego, ówczesnego wiceministra w Departamencie Kultury i Sztuki. Dwie pierwsze premiery tego teatru – *Cyrk Tarabumba* (prem. 9 czerwca 1945) według tekstu Władysława Lecha oraz *La serva padrona* Giovanniego Pergolesiego (prem. 13 sierpnia 1945), obie w reżyserii Jaremy – stanowią istotny punkt zwrotny w historii powojennego teatru lalek w Polsce. Szczególnie *Cyrk Tarabumba*, zrealizowany w formie rewii lalkowej z wykorzystaniem delikatnych marionetek, wpisywał się w europejski nurt poszukiwań formalnych, zbliżając się do estetyki rzymskiego Teatro dei Piccoli kierowanego przez Vittorio Podreccę¹², a będącego jednym z najważniejszych ówczesnych ośrodków teatru lalek w Europie.

Jaremowie wykazywali się głęboką znajomością współczesnych tendencji w teatrze lalkowym oraz otwartością na nowoczesne koncepcje estetyczne, co można było zauważyć w ich pierwszej inscenizacji, do którego słynne lalki klaunów – Gagatka i Kwiatka – jeszcze w czasach grodzieńskich zaprojektowała Zofia Jaremowa. Nowatorski spektakl Groteski zachwycał swoją „ezoteryczną naiwnością poezji”¹³, subtelną metaforą oraz innowacyjnością formalną łączącą plan żywy z lalkowym. Juliusz Kydryński w „Przekroju” pisał z zachwytem:

W Polsce nie było dotychczas teatru marionetek na odpowiednim poziomie artystycznym. Lalki, występujące na małych scenkach, były albo zwykłymi kukiełkami na kij, albo czymś w rodzaju rękawiczek, które wkładano na dłoń, aby ruchami palców nadać kukiełkom pozory życia; niekiedy tylko były prawdziwymi marionetkami, poruszanymi za pomocą nitki. I taki teatr prawdziwych marionetek, teatr artystyczny, powstał w Krakowie. Zastosowano w nim jeszcze jedną nowość: oto na scenie razem z marionetką gra żywy aktor. Wywołuje to dziwne i zabawne wrażenie i otwiera nieskończone możliwości dla autora, inscenizatora i reżysera widowiska¹⁴.

Integracja żywego aktora z marionetką nie tylko wzbogacała ekspresję sceniczną, lecz także redefiniowała relację między animacją a grą aktorską, torując drogę nowym rozwiązaniom dramaturgicznym i inscenizacyjnym. *Cyrk Tarabumba* – dzieło wybitne i wysoko ocenione przez krytykę – utkane było z misternie skonstruowanej siatki skrótów metaforycznych i wymagało od widza szczególnej wrażliwości odbiorczej oraz dojrzałości estetycznej, których trudno było oczekiwać od powojennej publiczności. W rezultacie spektakl często grany był przy niemal pustej widowni.

Przygotowana tuż po *Cyrku* premiera tylko dla dorosłych – opera lalkowa *La serva padrona* ze smyczkową muzyką na żywo pod batutą Jerzego Procnera – sygnalizowała potrzebę poszerzenia pola dyskursu artystycznego



Cudowna lampa Aladyna, 1948. Fot. Juliusz Wolski / Archiwum Teatru Groteska

o formy alternatywne wobec dominujących, realistycznych ideologii reprezentacji. „*La serva padrona* w teatrze Groteska stworzyła całość o specyficznym stylu: stop pierwiastków archaicznych ze współczesnymi skrótami stylizatorskimi działa krzepiąco właśnie dzisiaj, gdy tak gwałtownie jako aktualną i niemal jedyną podstawę sztuki lansuje się realizm” – pisał Stefan Kisielewski¹⁵. Niestety inscenizacja ta również okazała się niepowodzeniem frekwencyjnym.

W tej sytuacji trzecia premiera w reżyserii Władysława Jaremy – *Szewczyk Dratewka* (prem. 9 października 1945), choć adresowana do publiczności dziecięcej i ciesząca się już pełną widownią, nie zdołała uchronić Groteski przed pogłębiającym się kryzysem finansowym. W odpowiedzi na trudną sytuację oraz na sugestie Ministerstwa Kultury i Sztuki, Zofia i Władysław Jaremowie udali się do Paryża, by wziąć udział w kongresie nowo powstającej organizacji UNESCO. W tym okresie kierownictwo Teatru objął zaprzyjaźniony artysta-lalkarz Henryk Ryl (1911–1983), którego działalność koncentrowała się przede wszystkim na rozwijaniu repertuaru adresowanego do młodszej publiczności¹⁶. Ryl pełnił funkcję dyrektora do czasu powrotu założycieli teatru do Krakowa jesienią 1948 roku.

Reaktywacja Teatru Groteska pod kierownictwem Jaremów – przy aktywnym udziale Henryka Ryla, tworzącego pod pseudonimem Grzegorz Frant – nastąpiła wraz

z premierą *Cudownej lampy Aladyna* (23 października 1948). Przedstawienie to stanowiło wspólne dzieło Jaremów i Ryla: tekst autorstwa Ryla (Frant) i Jaremy (Wagant), scenografia autorstwa Alego Bunscha, a projekty lalek – Zofii Jaremowej. Spektakl został zrealizowany na nowo otwartej scenie przy ulicy Świętego Jana 6, był dziełem kompletnym, pełnym magii, poetyckości oraz wyrafinowanego zmysłu plastycznego¹⁷. Poetyka inscenizacji, głęboko zakorzeniona w uniwersalnych motywach baśniowych, została osadzona w wielowarstwowej scenografii, zbudowanej z multiplikujących się, wizualnie pokrewnych rekwizytów. Zmienność przestrzeni scenicznej oraz jej powtarzalne elementy stwarzały efekt iluzji i potęgowały doświadczenie „scenicznej magii”. Wieloetapowe budowanie aury tajemniczości osiągnęte za pomocą ornamentalnej oprawy teatralnej dopełniały zmechanizowane lalki, animowane od tyłu w sposób wzmacniający wrażenie złudzenia i cudowności. Zofia Jaremowa nie tylko odpowiadała za projekty plastyczne lalek do *Cudownej lampy Aladyna*, lecz również – po raz pierwszy w sposób tak bezpośredni – uczestniczyła w procesie inscenizacyjnym jako asystentka reżysera. Zaangażowanie to wyznaczało istotny moment w jej drodze twórczej, stanowiąc preludeum do późniejszej, w pełni autorskiej działalności reżyserskiej.

Choć repertuar Groteski pozostawał formalnie skierowany do młodszej publiczności, Jaremowie konsekwentnie dążyli do przekroczenia granic teatru dziecięcego, wpisując swoje realizacje w szerszy dyskurs artystyczny o charakterze uniwersalnym. Jak zauważyła Jaremowa:

Nasz Cyrk *Tarabumba*, *Nowe szaty króla* i *Cudowna lampa Aladyna* były już w pewnej mierze – mimo baśniowej i wyraźnej dziecięcej tematyki – widowiskiem dla dorosłych. I tą namiastką udało nam się przyciągnąć dorosłego widza do obcego mu przedtem teatru lalek¹⁸.

Słowa te ujawniają podstawową strategię działań artystycznych Jaremów, dążących do stworzenia sceny, która poprzez medium teatru formy będzie integrować wielowymiarową wrażliwość odbiorczą, przekraczając konwencjonalne podziały na teatr dziecięcy i dorosły. *Cudowna lampa Aladyna* jawi się w tym kontekście jako realizacja przejściowa, a zarazem przełomowa – zwiastuje nową jakość w polskim teatrze lalek związaną z uzyskaniem przez formę statusu uniwersalnego języka komunikacji międzypokoleniowej.

W 1949 roku Zofia Jaremowa objęła stanowisko dyrektora artystycznego Groteski, choć formalne i organizacyjne przywództwo pozostawało w rękach Władysława. Mimo dominującej pozycji męża, Zofia konsekwentnie kształtowała własną, odrębną tożsamość artystyczną, marząc o realizacji takich utworów jak – *Antygona* Sofoklesa, *Kaligula* Alberta Camusa czy *Proces* Franza Kafki:

Żeby uspokoić zdumienie osób niewtajemniczonych w sens i możliwości teatru lalek, zaznaczam, że każda z wymienionych pozycji byłaby pewnego rodzaju eksperymentem, próbą ukazania nowych, niewyznaczonych jeszcze możliwości tkwiących w lalce i masce

– pisała Jaremowa w artykule *Marzenia „Groteski”*, będącym częścią publikacji wydanej na dwunastolecie teatru¹⁹. Autorka podkreślała zarazem, że teatr formy kryje w sobie niewyczerpany potencjał zarówno dramaturgiczny, jak i plastyczny, umożliwiający twórcze eksperymentowanie z przestrzenią sceniczną, materia, dynamiką narracji, stopniowaniem napięcia, a także z obrazotwórczą metaforą teatralną. Lalka i maska, traktowane nie tylko jako środki wyrazu, lecz jako autonomiczne byty sceniczne, otwierały nowe perspektywy interpretacyjne oraz estetyczne, poszerzając granice teatru dramatycznego.

Jedną z pierwszych realizacji, w których ujawnił się indywidualny język inscenizacyjny Jaremowej, było przedstawienie według czeskiego utworu dramatycznego *Złoto króla Megamona* Jiříego Kaliby (prem. 28 listopada 1953)²⁰, do którego zaprojektowała żyworękie lalki hybrydowe. Przedstawienie przeznaczone dla teatru objazdowego, docierającego do najtrudniej dostępnych zakątków Małopolski i Podkarpacia, pokazywało jej odwagę w kształtowaniu rzeźbiarskich form lalek oraz skłonność do antyrealistycznej, ekspresyjnej kolorystyki.

Kolejne realizacje sceniczne Zofii Jaremowej istotnie wprowadzały nowe jakości estetyczne oraz oryginalne strategie interpretacyjne w polskim teatrze lalek, skutecznie podkopując zasady panującej ówczesnie estetyki radzieckiej²¹. Szczególne miejsce w tym dorobku zajmuje adaptacja groteskowego utworu z repertuaru Teatrzyku „Zielona Gęś” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Gdyby Adam był Polakiem* (prem. 31 grudnia 1955). We współpracy z plastykami Lidią Minticz (1920–1994) i Jerzym Skarżyńskim (1924–2004), Jaremowa stworzyła inscenizację dworującą z narodowych stereotypów oraz ujawniającą krytyczny stosunek do społeczno-obyczajowej bierności. Spektakl w jej reżyserii wystawiany był razem z drugim utworem Gałczyńskiego *Babcia i wnuczek*, czyli *Nocą cudów*. Reżyserowana przez Jaremę, została zrealizowana w planie żywym w maskach projektu malarza Kazimierza Mikulskiego (1918–1998) i ze scenografią Skarżyńskiego. Ten eksperymentalny teatr masek został zbudowany w konwencji dwuaktowej, uzupełnionej o prolog i intermedium. Partie aktorskie, pełne ironii i aluzyjnych komentarzy wobec sytuacji społeczno-politycznej w kraju, odgrywane były z zakrytymi twarzami, co wprowadzało element społecznej maskarady. Symboliczny gest zdejmowania masek przez aktorów pojawia się jedynie w momentach, gdy ujawniała się autentyczna refleksja, uruchamiając głęboką metaforę obnażenia współczesnej kondycji człowieka i społeczeństwa.

W kontraście do *Babci i wnuczka* inscenizacja Jaremowej *Gdyby Adam był Polakiem* przyjęła formę jednoaktowego przedstawienia lalkowego opartego na poetyce dowcipu i pastiszu. Sceniczne postaci – Adam w płaszczu kąpielowym, Ewa z eleganckimi klipsami, osiołek Porfirion i pies Fafik – zostały pomyślane jako figury satyryczne, obnażające absurd i anachroniczność obyczajowości narodowej. W tej inscenizacji Jaremowa po raz pierwszy w sposób wyrazisty ukształtowała postać Ewy jako kobiety triumfującej i dominującej, przesyconej siłą, zmysłowością i cielesnością, pełną energii twórczej. W takiej właśnie wersji postać ta powróci dwie dekady później w pierwszej części tryptyku złożonego z małych form dramatycznych Jana Izydora Sztaudyngera *Wygnańcy Ewy*.

Przedstawienie dramatów Gałczyńskiego zostało uznane przez krytykę za sensację. Jan Kott na łamach „Przeglądu Kulturalnego”²² określił inscenizację mianem jednego z najbardziej znaczących dokonań krajowego teatru eksperymentalnego okresu powojennego, podkreślając jej oryginalny charakter jako formy nowoczesnego teatru dla widza dorosłego, skonstruowanej na wzór alegorycznej powiastki filozoficznej, której przekaz realizowany był za pośrednictwem animowanych form lalkowych i maskowych.

Rok później, 20 grudnia 1956, Zofia Jaremowa zainicjowała kolejne istotne przedsięwzięcie artystyczne – inscenizację *Orfeusza w piekle* z muzyką Jacques’a Offenbacha, z librettem zaadaptowanym przez Gałczyńskiego.



Rozkładówka „Przekroju” 1956, nr 565 z artykułem Braci Rejek (Mariana Eilego) o inscenizacjach Gałczyńskiego w Grotesce.

Przedstawienie to, zrealizowane ze scenografią Mikulskiego i lalkami projektu tandemu twórczego Minticz-Skarżyński, charakteryzowało się wysoce złożoną strukturą wizualną, w której komponent plastyczny stanowił nośnik wielowarstwowych odniesień politycznych. Mikulski, operując językiem metafory plastycznej, stworzył przestrzeń sceniczną nasyconą aluzyjnością i symboliczną wieloznacznością, sytuując spektakl w polu krytycznej refleksji nad ówczesną rzeczywistością społeczno-polityczną. Była to rzecz wyjątkowa, zainscenizowana w subtelnych marionetkach, które na scenie musiały mierzyć się z nieprzyjazną scenografią, której punktem centralnym było biurko jako symbol biurokracji. Spektakl Jaremowej był wędrowną Orfeusza po ukochaną Eurydykę, nie przez podziemie Hadesu, ale poprzez piekło urzędów i formalności. Ta iście groteskowa interpretacja była zbudowana nie tylko na aluzyjnym przepowiedzeniu mitu orfickiego,

ale zdaniem Wojciecha Natanson²³ sięgała do poematu dramatycznego Tytusa Czyżewskiego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, wystawionego przez Cricot w roku 1933 oraz dramatu filozoficznego Jeana-Paula Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych* (1944).

Jednak największe uznanie zarówno krytyki, jak i publiczności – zarówno polskiej, jak zagranicznej²⁴ – przyniosła Zofii Jaremowej realizacja dramatu Sławomira Mrożka *Mężczyństwo Piotra Oheya* (prem. 20 grudnia 1958), z maskami i oprawą plastyczną autorstwa Mikulskiego. Przedstawienie to, uznawane przez komentatorów za jedno z najwybitniejszych dokonań w całej historii Teatru Groteska – a być może także w całej historii polskiego teatru formy – stanowiło przełomową próbę syntezy nowoczesnej estetyki teatralnej i głębokiej diagnozy egzystencjalno-społecznej. Spektakl wpisywał się w nurt teatru absurdu, wykazując wyraźne powinowactwa

z poetyką Eugène'a Ionesko, a zarazem czerpał z naturalistycznych kolokacji znanych z twórczości Gabrieli Zapolskiej, tworząc niezwykle oryginalne połączenie groteskowej deformacji i obserwacji codziennych mieszczańskich przyzwyczaję. Zderzenie tych dwóch nurtów – absurdu i naturalizmu – pozwalało Jaremowej wydobyć zarówno komizm sytuacyjny, jak i gorzką prawdę o ludzkiej kondycji, obnażając mechanizmy konformizmu, lęku i społecznej hipokryzji. Mikulski, wykorzystując wyraziste, przerysowane i świadomie zdeformowane maski o nadmiarowej ekspresji osadzone na ciałach aktorów, stworzył formę plastyczną, która nie tylko intensyfikowała znaczenia tekstu dramatycznego, ale też wpisywała się w programowy charakter Groteski jako instytucji przekraczającej tradycyjne podziały na teatr dla dzieci i teatr dla dorosłych. W warstwie ideowej *Męczeństwo Piotra Oheya* stanowiło surrealistyczną opowieść o egzystencjalnym unieruchomieniu człowieka uwięzionego w labiryncie absurdalnych, a jednocześnie opresyjnie usankcjonowanych mechanizmów społeczno-instytucjonalnych. Centralna postać dramatu – Piotr Ohey, funkcjonuje tu jako figuratywny obraz drobno-mieszczanina wplątanego w przypadkowy ciąg wydarzeń,

które z czasem nabierają wymiaru publiczno-politycznego i wymykają się jednostkowemu wpływowi. Nieuchronność losu, wynikająca z logiki absurdu, prowadzi bohatera ku ostatecznemu kresowi, który unaocznia katastroficzną niemożność emancypacji ze struktur rzeczywistości. Jak trafnie zauważył Henryk Jurkowski:

Jaremowa, interpretując Mrożka, trafiła we właściwy ton teatru absurdu. [...] Zasada krzywego zwierciadła sprawdziła się dzięki tragicznemu zakończeniu. Jeden z tych znanych momentów, kiedy śmiech absurdalności życia przemienia się w gorzką zadumę²⁵.

Na artystyczny sukces przedstawienia złożył się nie tylko kunszt reżyserski Zofii Jaremowej, ale również wybitna kreacja Juliusza Wolskiego (1926–2001), etatowego aktora-lalkarza Teatru Groteska, dramaturga oraz świetnego fotografa teatralnego. Jego interpretacja roli tytułowej nadała spektaklowi wyjątkową głębię emocjonalną i egzystencjalną, stanowiąc zarazem istotny element jego znaczeniowej struktury. Wolski, aktor o filigranowej sylwetce oraz niezwyklej ekspresji cielesnej, wykreował



Orfeusz w piekle, 1959. Fot. Adam Drozdowski / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/323



Męczeństwo Piotra Oheya, 1959. Fot. Juliusz Wolski / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/323

postać, której tragizm wynikał z intensywnego, somatycznego doświadczenia obecności scenicznej. Aktor posługiwał się własnym ciałem jako nośnikiem znaczeń, w pełni integrując jego obecność z rytmem i dramaturgią przedstawienia. W tym ujęciu ciało stawało się przestrzenią symbolicznego napięcia, materialnym świadectwem alienacji, bezsilności i wewnętrznego rozdarcia postaci. Tak właśnie widział je Jan Błoński w kulminacyjnej scenie spektaklu: „Był jednak moment prawdziwie przerażający, kiedy Ohey, półnagi, zmęczony, opuszczony – komiczny Hiob współczesności – ruszał do łazienki, by zginąć. To nieszczęsne ciało było wstrząsające”²⁶. *Męczeństwo Piotra Oheya* Jaremowej szeroko wykraczało poza ramy sceny lalkowej. Stawało się integralnym dziełem teatru formy, w którym cielesna obecność aktora stanowiła narzędzie i komentarz do inscenizacji, a zarazem medium tragicznego potencjału tekstu.

W późniejszym okresie swojej działalności teatralnej Zofia Jaremowa podejmowała próby eksploracji nowych form wyrazu scenicznego, które nie zawsze spotykały się z uznaniem krytyki oraz publiczności. W 1961 roku jako pierwsza wprowadziła na scenę lalkową tekst Tadeusza Różewicza i wyreżyserowała jego *Kartotekę*, również ze scenografią Mikulskiego. Choć zabieg ujednoczenia

masek męskich nie wywołał entuzjazmu, zestawienie ich z naturalistycznym aktorstwem wydobyło nowe warstwy znaczeniowe – w tym elementy perwersji, które korespondowały z tekstem dramaturga²⁷. Kolejne przedstawienia, takie jak *Achilles i panny* według dramatu Artura Marii Swinarskiego (1962), *Tarantoga* na podstawie prozy Stanisława Lema (1963) oraz *Czarowna noc* Sławomira Mrożka (1964), nie dorównały poziomem artystycznym wcześniejszym realizacjom reżyserki, często ocenianym jako bardziej spójne estetycznie i ideowo.

W mojej ocenie na szczególną uwagę zasługuje inscenizacja *Ubu króla* Alfreda Jarry'ego (prem. 4 grudnia 1965), zrealizowana w maskach projektu Kazimierza Mikulskiego. Było to widowisko charakteryzujące się radykalnymi gestami reżyserskimi, które zerwało z konwencją fabularnej imitacji na scenie. Jak trafnie zauważył Jan Józef Szczepański, pełniący funkcję kierownika literackiego Teatru Groteska w latach 1958–1966, spektakl „nawiązywał do szekspirowskiej umowności teatru i posuwał ową sceniczną autonomię jeszcze dalej – aż do konsekwentnego odrealnienia postaci za pomocą masek i marionetkowej stylizacji gestu”²⁸.

Choć przedstawienie nie spełniło pokładanych w nim nadziei jako radykalna wypowiedź artystyczna (część



Ubu król, 1965. Fot. Juliusz Wolski / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/231

odbiorców uznała je za zbyt zachowawcze²⁹, a jego przekaz za pozbawiony wyrazistej siły krytycznej), to na płaszczyźnie formalnej i estetycznej zawierało elementy niewątpliwie warte pogłębionej analizy. W szczególności zwraca uwagę wykorzystanie groteskowych masek, które – poprzez deformację rysów twarzy – wywoływały u widzów reakcję estetycznej awersji. Zastosowanie „spotworniałych” masek Ubu i Ubicy wpisuje się w tradycję teatru transgresyjnego, w którym cielesność i jej przekształcenia stają się medium ekspresji ideologicznej. W tym kontekście znacząca jest „podwójna”, występująca w niektórych scenach, maska głównego bohatera, niczym wyjęta z gabinetu osobliwości z początku XX wieku, z symboliczną głową króla osadzoną na czubku, stanowiącą łatwą do rozszyfrowania metaforę uzurpatorstwa i wypaczenia władzy. Twarz samego Ubu, pokryta imitacjami znamion, guzów i narośli, wzbudzała u widzów odrazę i niepokój. Zabieg ten można interpretować jako próbę odczłowieczenia postaci lub jej demaskacji, uewnętrznienia tych cech, które w konwencjonalnym ujęciu pozostają ukryte. W tym sensie maska nie pełni wyłącznie funkcji estetycznej, lecz staje się nośnikiem znaczenia – narzędziem demaskacji ideologicznej. W śmielszej interpretacji można mówić wręcz o symbolicznym akcie przemocy wobec twarzy, rozumianej tu jako kulturowo utrwalona reprezentacja tożsamości; i to właśnie ten

akt uruchamia mechanizmy dezintegracji postaci Ubu – karykatury króla na scenie.

W latach sześćdziesiątych Zofia Jaremowa podjęła próbę redefinicji repertuaru Groteski, kierując go ku młodzieży i dorosłym. Przykładem tej reorientacji były widowisko ludowe *Od Krakowa jadę...* według tekstu Natalii Gołębskiej (prem. 25 listopada 1966) oraz balet-pantomima lalek i masek w dwóch częściach *Janko Muzykant* według noweli Henryka Sienkiewicza (prem. 31 grudnia 1969). Pierwsze przedstawienie, o tematyce typowo krakowskiej, zyskało nową strukturę inscenizacyjną o symbolistycznej formule, dzięki zamkniętej przestrzeni z umieszczoną w jej centrum i skupiającą uwagę widzów obficie zdobioną skrzynią, wokół której działa się właściwa akcja i dynamicznie poruszały lalki³⁰. Drugi – dotykający problemów systemowej przemocy wobec dzieci oraz ich społecznego wykluczenia – wykorzystywał jako narzędzie narracji wizualnej wielkie plansze z twarzami umieszczone. Jaremowa pisała:

W *Janku* w planie ogólnym działały lalki, prowadząc akcję. W momentach wymagających skupienia uwagi na przeżyciach emocjonalno-psychicznych samego Janka lub na szczególnym zdarzeniu scenicznym wchodził w akcję na określony muzycznie moment plan maskowy, puentując akcję toczącą się równocześnie w planie lalek. Sceny narodzin i śmierci Janka, scena brutalnego katowania dziecka były jedynie dopuszczalne do przeniesienia na scenę środkiem wtórnej metafory³¹.

Inszenizacja *Janka Muzykanta*³² stanowiła pełną realizację ideotwórczych założeń Zofii Jaremowej dotyczących lalkowego teatru metafory. Strukturę przedstawienia oparto na dwupoziomowej narracji: warstwę epicką rozwijano poprzez animację lalek prowadzonych przez aktorów, natomiast stany emocjonalne postaci ukazywano przy użyciu masek, działających na zasadzie zbliżenia kamery czy powiększenia przez lupę – jako ekspresyjnego przekątnika wewnętrznych przeżyć. Oba plany – narracyjny i afektywny – zostały scalone muzyką autorstwa znanego krakowskiego kompozytora Franciszka Barfussa, której funkcja nie ograniczała się do ilustracyjności, lecz pogłębiała wymiar psychologiczny i wzmacniała metaforyczność przekazu. Efektem była sugestywna i poruszająca opowieść o chłopcu marzącym o grze na skrzypcach, której emocjonalna siła opierała się na precyzyjnie skonstruowanej syntezie form plastycznych, dźwiękowych i dramatycznych.

Hazard. Zwierzęta hrabiego Cagliostro (prem. 6 czerwca 1972), jedno z ostatnich przedstawień zrealizowanych pod dyktando Zofii Jaremowej, należy do najważniejszych i najbardziej radykalnych dokonań artystycznych tego okresu w Teatrze Groteska. Spektakl, operujący sugestywną metaforyką plastyczną, poruszał widza na poziomie afektywnego doświadczenia, osiągając ten efekt przede wszystkim poprzez ekspresyjne wykorzystanie maski. W notatach reżyserskich Jaremowa pisała:

W *Zwierzętach...* – których rodowód teatralny można by wyprowadzić z jednej strony z paryskiego teatru okrucieństwa, a z drugiej strony literacko-dramaturgicznej z *Ubu Króla* Jarry’ego (wystawianego w Grotesce w 1965 roku), proponujemy nową spotworniałą maskę³³.

Wykrzywione w grymasie cierpienia twarze, deformujące ciało kostiumy oraz przestrzenne rozwiązania scenograficzne, przywodzące na myśl miejsca odosobnienia i moralnej zapaści, kreowały intensywne, niemal podskórne napięcia emocjonalne. Już sam program teatralny do spektaklu sugerował pewne tropy interpretacyjne, które katalizowały wyobraźnię i wprowadzały widza w krąg określonej wrażliwości, w jakiej miał być utrzymany spektakl. Obok biografii zmarłego przedwcześnie krakowskiego poety Andrzeja Bursy, autora tekstów dramatycznych *Hazard* i *Zwierzęta hrabiego Cagliostro*, zamieszczono w nim wycinki prasowe opisujące brutalne zbrodnie z początku lat siedemdziesiątych. Zbrodnia, jako akt radykalnej transgresji społecznej, cielesnej i tożsamościowej, została tu potraktowana nie tylko jako źródło grozy, ale przede wszystkim jako impuls do moralnej refleksji nad naturą człowieka. Jak pisał Henryk Vogler, kierownik literacki Groteski w latach 1966–1975, prezentacja tych materiałów miała również wymiar etyczny

i manifestacyjny – teatr chciał „współdziałać w zwalczaniu zła” oraz „zaprotestować przeciwko biernej postawie części naszego społeczeństwa, która to bierność sprzyja powstawaniu tego zła”³⁴.

Wybór dramatów Bursy nie był przypadkowy. *Hazard* i *Zwierzęta hrabiego Cagliostro* to teksty niedomknięte, fragmentaryczne, zawieszane między szkicem a dramatem, co jednak – paradoksalnie – okazało się ich walorem. Ta niekompletność stwarzała przestrzeń dla inscenizacyjnej interwencji, idealnie współgrając z plastyczną wrażliwością Jaremowej. Mimo różnic formalnych (realistyczna konwencja *Hazardu* kontra alegoryczność *Zwierząt...*), oba dramaty łączyła wspólna oś problemowa: rozpoznanie mechanizmów władzy, zarówno w wymiarze społecznym, jak i psychicznym. W *Hazardzie*, stanowiącym swoiste preludium do *Zwierząt*, dominacja ujawniała się w strukturze młodzieżowego gangu. Postać Cyrana, autorytarnego herszta, ilustrowała destrukcyjny potencjał władzy opartej na przemocy psychicznej. Poprzez psychologiczne mechanizmy dominacji chce podporządkować sobie pozostałych członków grupy: Adama – osiłka zwanego „człowiekiem-szafą”, Jurka – neurotycznego chłopaka, zwanego „człowiekiem-psem”, oraz Alka – cynicznego oportunistę. „Sztuka ta przedstawia losy tych, którzy usiłują żyć kosztem innych. Jedni jeszcze są ludźmi, inni



Hazard, 1972. Fot. Jacek Szmuc / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/325

już przestali nimi być” – zanotowała Jaremowa w swoich zapiskach reżyserskich³⁵. Wśród jej notatek pojawiają się również kluczowe hasła: „zniewolenie”, „władza nad słabszym”, „umysł zniewolony”, które wyraźnie ukierunkowują interpretację tekstu i inscenizację oraz metaforyzują ekspresję żywego planu.

W *Zwierzętach* perspektywa uległa przesunięciu – z ukazania przemocy międzyludzkiej na analizę historycznej opresji. Akcja rozgrywała się w podziemnym więzieniu, skąd bohaterowie – Albadyn (człowiek hodowany od urodzenia w butelce), Bartłomiej (człowiek o nienaturalnie długich kończynach) oraz Katarzyna (niepiśmienna kochanka Cagliostro i medium) – będący ofiarami eksperymentów hrabiego, obserwowali zza krat rewolucję francuską dziejącą się na powierzchni. Symbolika przestrzeni (małe okienko, przez które dobiegały krzyki i odgłosy z zewnątrz) potęgowała poczucie izolacji, a zarazem przenosiła spektakl na poziom parabol.

Radykalny gest inscenizacyjny Jaremowej – umieszczenie akcji w teatralnym foyer, stylizowanym najpierw na kryjówkę przestępczą, później na klatkę – był świadomą strategią reżyserską i scenograficzną. Poprzez zniesienie tradycyjnej granicy między sceną a widownią stworzona została przestrzeń performatywna, w której doświadczenie teatralne zyskiwało wymiar immersyjny. Tym samym kontynuowano strategię wypracowaną przez Groteskę już w latach czterdziestych, zrywające z formalnym ograniczeniem sceny pudełkowej i lokujące teatr w obszarze widowiska monumentalnego.



Zwierzęta hrabiego Cagliostro, 1972.
Fot. Jacek Szmuc / Archiwum Teatru Groteska

W *Zwierzętach* Jaremowa również eksperymentowała z potencjałem maski. W obu przedstawieniach zastosowano różne strategie formalne podkreślające rolę maski jako narzędzia eksploracji tożsamości. W *Hazardzie* maskowanie polegało na ukryciu twarzy aktora w cieniu, co eliminowało mimikę i przenosiło ekspresję na ciało i głos. W *Zwierzętach* użyto groteskowych masek, deformujących twarze, które wpisywały się w estetykę absurdu i – jak zaznaczała w programie do spektaklu sama Jaremowa – tradycje Grand Guignolu. Maski i kostiumy, w tym kontekście, działają nie jako zasłona, lecz jako medium ujawniające perwersyjne struktury przemocy i uprzedmiotowienia człowieka – stanowią więc narzędzia krytyki społecznej i estetycznej. Jak pisała Elżbieta Morawiec:

Przedstawienie [...] atakuje widza nadrealną metaforą plastyczną. Zaciiera się w nim trochę okrutny dramatyzm minionych zdarzeń. Albadyn (Barbara Kober) to istotnie twór butelkowy, w barwach zgniłozielonej i szarej – barwach pleśni i pajęczyn. Bartłomiej (Stanisław Rychlicki) porusza się po klatce mikroszenki na ukrytych pod kostiumem szczydłach. Jego maska i niebiesko-czarny żakiet odsłaniający nagie ręce oprawcy stylizowane są na Robespierre'a. Tylko Katarzynie (Elżbieta Barańska) – jedynej człowiekowi wśród ludzkich zwierząt – niepotrzebnie nałożył scenograf maskę paryskiej dziewczynki³⁶.

W spektaklu Zofii Jaremowej było to jednak człowieczeństwo niemożliwe, skazane bezsprzecznie na rychłą śmierć. W *Zwierzętach hrabiego Cagliostro* punktem kulminacyjnym inscenizacji jest dramatyczna scena zabójstwa Katarzyny – jedynej postaci zachowującej ludzkie odruchy w świecie deprywacji. Choć sama również występuje w masce, jej gesty i intencje zdradzają ślady empatii, moralnych hamulców i resztek etycznej podmiotowości. Katarzyna, choć sama torturowana przez swojego pana, wbrew prymitywnej logice rewolucyjnego odwetu, nie chce zabić Cagliostro – pragnie go jedynie ukarać, upokorzyć, zadać cios symboliczny. Przede wszystkim zaś – pragnie wydostać się z więzienia, uciec z przestrzeni, w której człowieczeństwo ulega systematycznemu rozkładowi. Albadyn i Bartłomiej, nosiciele rewolucyjnego impulsu podszytego frustracją i emocjonalną atrofią, potrzebują aktu przemocy jako rytualnego rozładowania napięcia. Katarzyna, poprzez swoją postawę, blokuje ten wybuch. W efekcie staje się ofiarą kompensacyjną, zabójstwo dokonane na niej jest nie tyle efektem kalkulacji, ile ekspresją afektywnego przymusu, wynikiem nagromadzonej agresji i braku realnego przeciwnika. Zapada szczególnie w pamięć opis sceny ze scenariusza, kiedy w parodystycznym geście bohaterowie sztuki, poszukują „drzewa wolności”. W starej skrzyni odnajdują groteskowy eksponat z kolekcji Cagliostro – monumentalny fallus króla Nipuanów – fetysz potencji, triumfu i przerysowanej cielesności. W inscenizacji Jaremowej obiekt ten został szczególnie wyeksponowany, nie tylko poprzez swoją skalę, ale także poprzez estetyczne detale: był przewiązany



Wygnańcy Ewy, 1975. Fot. Jacek Szmuc / Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29/2263/267

błękitnymi kokardami, co nadawało mu niepokojąco infantylny, a zarazem perwersyjny charakter. Ten zdeprawujący porządek władzy z estetyką porno kiczu rekwizyt staje się centralnym obiektem w nieudanej próbie zastąpienia uniwersalnego symbolu wyzwolenia przez obiekt głęboko zdegenerowany – ślad po zesakralizowanej idei. Marzenie o powieszeniu na nim Cagliostro (niczym na pręgiu) jako symbolicznego aktu odwetu, zostaje ostatecznie porzucone, nie tyle z braku możliwości, ile z narastającego poczucia bezsensu. Katarzyna, która próbuje zatrzymać ten pusty odwet, sama staje się celem agresji. Dla Albadyna i Bartłomieja jej obecność – pełna oporu i niewygodnych przypomnień o utraconym człowieczeństwie – jest nie do zniesienia. Zostaje zamordowana nie dlatego, że zagrażała komuś fizycznie, ale dlatego, że przypominała o nieosiągalnej już możliwości odmowy przemocy, o resztkach sensu moralnego w świecie, który go odrzucił. W inscenizacji Jaremowej zabójstwo Katarzyny ukazane zostaje nie jako kulminacja dramatyczna, lecz jako tragiczne wyciszenie, symboliczne wygaszenie resztek humanizmu, jest to akt ostateczny. W świecie *Zwierzęt...* nie ma miejsca dla człowieka – pozostaje jedynie mechanizm przemocy i iluzoryczna gra w wyzwolenie.

Maska, zamiast chronić tożsamość, staje się narzędziem jej unicestwienia. Rytuał, który miał wyzwolić, zamienia się w karykaturę. Metafora plastyczna – centralna dla teatru Jaremowej – osiąga tu swą kulminację: ukazuje świat, w którym człowieczeństwo może zostać zredukowane do funkcji scenicznego rekwizytu, a każda próba ocalenia sensu skazana jest na porażkę.

Finałem poszukiwań Zofii Jaremowej nad metaforą był tryptyk sceniczny oparty na jednoaktówkach Jana Izydora Sztudyngera: *Wygnańcy Ewy*, *Judyta* i *Holofernes*. *Salome* (prem. 7 czerwca 1975). Ostatnia inscenizacja reżyserki, zrealizowana w konwencji teatru hybrydowego i syntetycznego, łączyła żywego aktora, maskę i lalkę jako równorzędne środki wyrazu. W spektaklu *Wygnańcy Ewy* Jaremowa zastosowała technikę „podwójnego uobecnienia” postaci – Adam i Ewa występowali jednocześnie jako aktorzy w maskach i jako lalki-manekiny w ich pomniejszonym odbiciu.

Jak już sygnalizowałam na początku, to właśnie z tym przedstawieniem wiązał się artykuł *Lalka w służbie metafory*. Jaremowa postulowała w nim odrzucenie

bezpośredniego, dosłownego modelu reprezentacji na rzecz koncepcji znaku plastycznego – autonomicznego nośnika znaczeń, który nie odtwarza rzeczywistości, lecz ją przekształca i komentuje. Szczególne miejsce w tej koncepcji zajmowała maska, rozumiana nie jako element kostiumograficzny, lecz jako narzędzie konceptualizacji postaci, wizualny skrót, syntetyzujący charakter, status ontologiczny oraz kontekst społeczny postaci scenicznej. W tym ujęciu „plan maski” staje się nie tylko estetycznym zabiegiem formalnym, ale przede wszystkim operacją znaczeniową analogiczną do filmowego zbliżenia, które koncentruje uwagę widza na szczególe i umożliwia jego interpretacyjne pogłębienie. Maska przestaje być formą ukrycia, a staje się formą ujawnienia: pozwala zdemaskować mechanizmy rządzące światem przedstawionym, zdekonstruować relacje władzy, odsłonić procesy alienacji i dehumanizacji. Teatr lalek w optyce Jaremejowej okazuje się nie tylko przestrzenią formalnych

Przypisy

- Zofia Jaremejowa, *Lalka w służbie metafory*, „Magazyn Kulturalny” 1976, nr 2, s. 13–14.
- [Teatr Groteska](#) wielokrotnie zmieniał nazwę. Powstał jako niepaństwowy Teatr Lalki i Aktora (1945–1952). Następnie, od 17 grudnia 1952 do 19 lutego 1968, działał jako Państwowy Teatr Lalek „Groteska” (z tymczasową siedzibą przy ul. Św. Jana 6). W okresie od 19 lutego 1968 do 16 marca 2000 funkcjonował jako Państwowy Teatr Lalki i Maski „Groteska”, już przy ul. Skarbowej 2. Od 16 marca 2000 roku do 11 lipca 2012 roku nosił nazwę Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska”, a od 2012 roku, już po skróceniu nazwy, działa jako Teatr Groteska.
- (*Nie*) *świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, red. Joanna Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s.63–67.
- Zofia Jaremejowa, *Lalka w służbie metafory*, dz. cyt., s. 14.
- Tejże, *Teatr wspinały, czyli narodziny „Groteski”*, [w:] *Groteska! Teatr Lalki, Maski i Aktora 1945–1995*, red. Anna Stafiej, Kraków 1995, s. 5.
- Karol Suszczyński, *Teatr lalek dla dorosłych w powojennej Polsce*, [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordjak i Kamil Kopania, Warszawa 2019, s. 46.
- Rozbudowane, nieproporcjonalne wobec ludzkiej sylwetki maski stanowiły rezultat intensywnych eksperymentów plastycznych i formalnych, podejmowanych w ramach poszukiwań nowych środków ekspresji w Cricocie. Władysław Jarema po raz pierwszy wystąpił na scenie właśnie w masce w farsie *Mistrz Piotr Pathelin* w inscenizacji i reżyserii Józefa Jaremy. Jako reżyser zadebiutował natomiast realizacją *Warszawskiej szopki politycznej* (prem. 7 kwietnia 1939), autorstwa Światopełka Karpińskiego, Janusza Minkiewicza i innych twórców. Przedstawienie to utrzymano w repertuarze aż do sierpnia 1939 roku, a jego prezentacja odbywała się również poza stolicą, w Łodzi we wrześniu 1939 roku.
- Władysław Jarema w latach 1929–1933 przebywał we Francji. Podjął pracę fizyczną w fabryce samochodowej Renault, poznał teatr francuski, kontaktując się ze środowiskiem artystycznym teatru Vieux Colombier w Paryżu. Według Henryka Jurkowskiego

eksperymentów, lecz przede wszystkim medium poznania – narzędziem krytycznej refleksji nad kondycją człowieka w rzeczywistości społecznej i politycznej. Twórczość Zofii Jaremejowej sytuować należy zatem w szerokim nurcie teatru formy, który zrywając z mimetyzmem, eksploruje potencjał plastycznego znaku jako instrumentu intelektualnego i ideowego. Jej prace, od inscenizacji dramatów Gałczyńskiego, Mrożka i Różewicza, poprzez *Ubu króla* Jarry’ego, przedstawienia tekstów Bursy czy tryptyku Sztaudyngera, stanowią nie tylko świadectwo dojrzałości artystycznej, ale także ważny głos w dyskusie o granicach teatralnej reprezentacji i możliwości metaforyzacji w teatrze lalek. Dziedzictwo Jaremejowej, choć często sytuowane na marginesie głównego nurtu historii polskiego teatru, domaga się dziś ponownego odczytania jako propozycja oryginalna, radykalna i nadal aktualna w kontekście współczesnych rozważań nad performatywnością sztuki i jej reprezentacjami w teatrze lalek.

- szczególnie cenił sobie znajomości z reżyserem Michelelem Saint Denisem (Vieux Colombier) oraz Gastonem Baty (Henryk Jurkowski, *Jaremowie. Sylwetki twórców*, [w:] *Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, oprac. Anna Stafiej, seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, pod red. Marka Waszkiela, t. 28, Łódź 2001, s. 42–43).
- Siergiej Władimirowicz Obrazcow (1901–1992) był rosyjskim lalkarzem-artystą, reżyserem i pedagogiem uznawanym za jednego z twórców współczesnego lalkarstwa w tzw. bloku wschodnim. Jego początki artystyczne wiążą się z pracą w kukiełkowych teatrach objazdowych, a jego pierwszy teatr formy powstał na początku lat trzydziestych przy Centralnym Domu Artystycznego Wychowania Dzieci w Moskwie (później Centralny Teatr Lalek w Moskwie). Zob. *Obrazcow*, „Przyjaciółka” nr 47, 23 listopada 1952 oraz Regina Czarna, *Twórczość artystyczna Zofii Jaremejowej w Teatrze Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie*, PWST im. A. Zelwerowicza, Wydział Lalkarski w Białymstoku, Białystok 1978, s. 7.
- Zasługuje na uwagę fakt, iż inspirowani rozwiązaniami plastycznymi wykorzystywanymi wcześniej w maskowych widowiskach szopkowych teatru Cricot, Zofia i Władysław Jaremowie zastosowali zblizoną koncepcję w przedstawieniu *Nowe szaty króla*, opartym na baśni Hansa Christiana Andersena w adaptacji Aleksandra Maliszewskiego (prem.15 maja 1951). Była to pierwsza w historii Teatru Groteska inscenizacja, w której świadomie wprowadzono maski jako element konstrukcji scenicznej. Reżyserię spektaklu Jaremowie zrealizowali wspólnie z Kazimierzem Mikulskim, który – wraz z Jerzym Skarżyńskim – był również współautorem projektu masek. Przedstawienie to wyznaczyło nowy etap w rozwoju estetyki Groteski, inaugurując długofalowe zainteresowanie teatru formą maski jako środkiem ekspresji scenicznej.
- Marek Waszkiel, *Obrazcow*, „Teatr Lalek” 2001, nr 4, s. 9.
- Henryk Jurkowski, *Władysław Jarema*, [w:] *Groteska! Teatr Lalki, Maski i Aktora. 1945–1995*, Kraków 1995, s. 28.
- Tenże, *Jaremowie. Sylwetki twórców*, dz. cyt., s. 50.
- Juliusz Kydryński, *Cyrk „Tarabumba”*, „Przekrój” 1945, nr 13.

- Cyt. za: Regina Czarna, *Twórczość artystyczna Zofii Jaremejowej w Teatrze Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie*, dz. cyt., s. 12. Archiwum Teatru Groteska.
- Warto podkreślić, że niespełna dwuletni okres kierownictwa Henryka Ryla w Teatrze Groteska (1946–1948), zwany „Groteską II”, zaowocował szeregiem znaczących premier, które wzbogaciły ówczesny repertuar dziecięcy zarówno pod względem artystycznym, jak i edukacyjnym. We współpracy ze scenografami Alim Bunschchem oraz Andrzejem Cybulskim powstały m.in. barwne widowisko *Kolorowe piosenki* (1946), pełna wdzięku inscenizacja *Złotej rybki* na podstawie rosyjskiej baśni w opracowaniu Elżbiety Tarachowskiej (1947) oraz *Dwa Michały i świat cały* (1947) – oba ostatnie spektakle opracowane scenograficznie przez Bunscha. W tym samym czasie swoje miejsce w Krakowie znalazł zespół Janiny Kilian-Stanisławskiej „Niebieskie Migdały”, który – działając przy Teatrze Groteska jako niezależna formacja artystyczna – pod opieką Ryla – zrealizował przedstawienia marionetkowe, takie jak: *Pani Twardowska* (1947) oraz *Kopciuszek* (1948). Dzięki dynamicznym i wieloaspektowym działaniom organizacyjnym oraz konsekwentnemu ukierunkowaniu repertuaru na potrzeby młodszej widowni, Henrykowi Ryłowi udało się nie tylko ustabilizować funkcjonowanie Groteski, lecz także doprowadzić do uregulowania jej zobowiązań finansowych. Pod koniec 1948 roku, wraz z żoną Marią, opuścił Kraków, a już w grudniu tego samego roku założył w Łodzi nowy teatr lalkowy Arlekin.
- O zastosowanych w inscenizacji *Cudownej lampy Aladyna* skrótach plastycznych pisał na łamach „Gazety Krakowskiej” recenzent Jacek Fliśnik, określając spektakl jako przykład teatru reprezentującego najwyższy poziom sztuki inscenizacyjnej. (Jacek Fliśnik, *W Grotesce*, „Gazeta Krakowska” nr 259 z 20 października 1954).
- Zofia Jaremejowa, *Marzenia „Groteski”*, [w:] *Państwowy Teatr Lalek „Groteska” 1945–1957*, Kraków 1957, s. 4.
- Tamże, s. 6.
- Złoto króla Megamona* było premierą przygotowaną w ramach programu sceny objazdowej Teatru Groteska realizowanego w latach pięćdziesiątych. Jego celem było upowszechnianie kultury teatralnej w miejscowościach pozamiejskich. Nowo powołana scena „wyjazdowa” opierała się na innowacyjnej konstrukcji z lekkich kijów bambusowych, które można było szybko i łatwo łączyć, tworząc mobilną strukturę sceniczną. Całość ważyła niewiele ponad dziesięć kilogramów i jak wspominają członkowie zespołu – bywała niejednokrotnie dźwigana na własnych barkach przez pracowników teatru, gdyż spektakle odbywały się nierzadko w miejscach całkowicie pozbawionych dostępu do środków transportu. Sam spektakl okazał się znaczącym sukcesem artystycznym. *Złoto króla Megamona* to twórcza adaptacja czeskiego pisarza Jiříego Kaliby, oparta na motywach podania greckiego o królu Midasie. Przedstawienie spotkało się z jednoznacznie pozytywnym odbiorem recenzentów teatralnych, którzy podkreślali zarówno atrakcyjność widowiska, jak i wysoki poziom sztuki animacyjnego aktorów Groteski.

KATARZYNA WINIARSKA-ŚCISŁOWICZ – absolwentka teatrologii w Katedrze Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ, dr nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Jej rozprawa doktorska poświęcona zjawisku tarantyzmu została w 2024 roku wyróżniona przez Instytut Badań Literackich PAN oraz Archiwum Kobiet w konkursie na najlepszą nieopublikowaną pracę naukową. Jest autorką artykułów naukowych poświęconych badaniom nad tym rytuałem. Współredagowała publikację *Groteska. Teatr inny niż inne (1945–2025)*. Kierowniczką literacką Teatru Groteska w Krakowie.

- Zob. Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014, s. 270–271.
- Jan Kott, *O „Grotesce”*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 7.
- Wojciech Natanson, *Orfeusz w piekle*, [w:] *Sto przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945–1996*, red. Marek Waszkiel i Lucyna Kozieln, Łódź 1998, s. 31–32.
- W 1960 roku, podczas I Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Warszawie, *Męczeństwo Piotra Oheya* zostało uhonorowane szeregami nagród. Zofia Jaremejowa otrzymała I nagrodę za reżyserię, natomiast Kazimierz Mikulski został wyróżniony za opracowanie plastyczne przedstawienia. Juliusz Wolski uhonorowany został II nagrodą za kreację roli Piotra Oheya. Spektakl prezentowano również na początku lat 60. na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Brunszwiku, gdzie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem zarówno publiczności, jak i krytyki. W recenzji opublikowanej w „Frankfurter Rundschau” podkreślano: „W sposób surrealistyczny, dowcipny i subtelny ukazano niezadowolonego ze swojego życia człowieka. Teatr zajęty do ostatniego miejsca nie szczędził hucznych oklasków”. Równie pozytywnie oceniali spektakl recenzenci z „Hamburger Abendblatt”, pisząc: „Znakomite osiągnięcie krakowskiego Teatru Groteska nagrodzono niekończącymi się oklaskami” (zob. *Teatr Groteska 1945–1965. Dwudziestolecie Teatru Groteska*, Kraków 1965).
- Henryk Jurkowski, *Lalkarze. Zofia i Władysław Jaremowie*, dz. cyt., s.76–77.
- Jan Błoński, *Konfrontacja: Mrozek w krakowskiej „Grotesce”*, „Dialog” 1960, nr 3.
- Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Polunima, Białystok 2006., s.71.
- Jan Józef Szczepański, Program do sztuki *Ubu Król* Alfreda Jarry’ego, Kraków 1965. Archiwum Teatru Groteska.
- Henryk Jurkowski, *Ubu król – Regale Ubu*, „Teatr Lalek” 1966, nr 35, s. 19.
- Henryk Jurkowski, *Lalkarze. Zofia i Władysław Jaremowie*, dz. cyt., s. 84.
- Zofia Jaremejowa, *Lalka w służbie metafory*, dz. cyt., s.14.
- Warto wspomnieć, że *Janko Muzykant* zdobył uznanie podczas międzynarodowego lalkarskiego festiwalu w Charleville-Mézières w 1971 roku. Poza tym został uhonorowany I nagrodą za inscenizację i reżyserię dla Zofii Jaremejowej oraz II nagrodą za opracowanie plastyczne dla Lidii Minticz, Kazimierza Mikulskiego i Jerzego Skarżyńskiego, a także symboliczną nagrodę dla Teatru za całość widowiska na V Ogólnopolskim Festiwalu Lalek w Opolu.
- Zofia Jaremejowa, *Od reżysera*, dodatek do programu *Hazardu. Zwierząt hrabiego Cagliostro*, Kraków 1972, archiwum Teatru Groteska.
- Program do *Zwierząt hrabiego Cagliostro* ze wstępem Henryka Voglera, Kraków 1972, archiwum Teatru Groteska.
- Odręczne notatki Zofii Jaremejowej pochodzą z egzemplarza scenariusza do *Hazardu. Zwierząt hrabiego Cagliostro*. Archiwum Teatru Groteska.
- Elżbieta Morawiec, *Hazard. Zwierzęta hrabiego Cagliostro*, [w:] *Sto przedstawień teatru lalek*, dz. cyt., s. 151.

AGNIESZKA CZERNIAK

„Nowe” dramaty Mirona Białoszewskiego

W ostatnim czasie udało się dotrzeć do dotychczas niepublikowanych tekstów Białoszewskiego. Czasem były one znane tylko z tytułów, czasem z późniejszych wersji.

Miron Białoszewski zmarł w 1983 roku. Wydawało się, że o jego dramatach, w tym tych pisanych wspólnie z Ludwikiem Heringiem¹, wiemy właściwie wszystko. Zbierał je tom *Teatr Osobny*, a uzupełniały późniejsze publikacje w „Poezji” czy „Tekstach Drugich”, wydawane ponownie w kolejnych edycjach *Utworów zebranych* poety przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Jednak w ostatnim czasie udało nam się dotrzeć do tekstów dotychczas niepublikowanych, które powstały na wcześniejszym etapie twórczości Białoszewskiego, a dokładnie w drugiej połowie lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Czasem były one znane tylko z tytułów, czasem z późniejszych wersji.

Źródłem informacji o wczesnych dramatach Białoszewskiego jest między innymi jego *Tajny dziennik*² oraz wspomnienia i archiwa jego przyjaciół i współteatralników. Należał do nich przede wszystkim Lech Emfazy Stefański, który z pietyzmem przechowywał utwory przyjaciół i dzięki któremu ocalało wiele dokumentów związanych z Teatrem na Tarczyńskiej. Kolejnym istotnym źródłem wiadomości są wydawane wcześniej przy różnych okazjach teksty Leszka Solińskiego³, których zabrakło w zbierającej wspomnienia o autorze *Obrotów rzeczy* książce Hanny Kirchner *Miron. Wspomnienia o poecie*⁴. Strażniczką, nie zawsze obiektywną, Teatru Osobnego i dokonań Ludwika Heringa była Ludmiła Murawska. Jej książka⁵ oraz archiwum stanowią ważny punkt odniesienia dla ich wspólnej teatralnej historii. Do tego grona trzeba także dodać Irenę Prudil: źródłem informacji są zarówno jej wspomnienia, jak i pozostałe w Kobyłce – po niej i po jej pierwszym mężu Jerzym Grygolunasie – archiwum, dostępne dzięki nowym mieszkańcom ich dawnego domu.

Najciekawszy wydaje się fakt, że „nowe” utwory pojawiły się w momencie, kiedy o Mironie Białoszewskim zaczęto mówić już nie jako o twórcy „osobnym”, ale

zauważono jego powiązania i dowartościowano współdziałania z innymi artystami, z którymi połączyły go przeżycia okresu okupacji i tuż powojennej rzeczywistości.

Ważnym wydarzeniem, które ugruntowało zmianę mówienia o tych zjawiskach, była wystawa *Białoszewski nieosobny* przygotowana w Muzeum Woli w Warszawie w 2022 roku na stulecie urodzin poety⁶. Kuratorki – Agnieszka Karpowicz i Magdalena Staroszczyk – tak wyjaśniały jej tytuł: „Do Białoszewskiego przyłgnęło określenie «poeta osobny», ale jego twórczość zawsze wyrastała z «potrzeby wspólnoty, istnienia poprzez ludzi, w ludziach, z ludzi czerpania»” (Hanna Kirchner). Miron żył i tworzył w gęstej sieci artystycznych inspiracji i bliskich relacji. Nieprofesjonalne, alternatywne grupy twórcze i biografie ich uczestników i uczestniczek układają się w portret Białoszewskiego nieosobnego. Wiele z tych artystek i artystów niesłusznie pozostaje do dziś w cieniu Mirona, a wystawa w Muzeum Woli chce przywrócić te nietuzinkowe postaci pamięci Warszawiaków i Warszawianek⁷. Wystawa koncentrowała się na przypomnieniu kilkorga z nich: Bogusława Choińskiego, Stanisława Swena Czachorowskiego, Ludwika Heringa, Ludmiły Murawskiej, Stanisława Prószyńskiego, Leszka Solińskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego⁸.

Wystawa uruchomiła dalsze poszukiwania wokół już wcześniej rozpoznanej grupy kobyłeckiej⁹, będącej pierwotnie przede wszystkim synonimem działań na obrzeżu i w kontrze do systemu PRL przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, a obecnie zyskującej coraz wyraźniejsze twarze konkretnych osób, różnej płci i przekonań¹⁰. Ważne stało się także ponowne rozróżnienie dwóch zespołów – Teatru na Tarczyńskiej (1955–1958) i Teatru Osobnego (1958–1963). Bo chociaż oba mają ze sobą wiele wspólnego, różni je jednak również wiele, przede wszystkim skład osobowy, repertuar i okres działania.



Kobyłka 1949 (?). Reprodukacja z książki *Saga rodzinna* Ireny z Prudilów Buczkowej (wówczas Grygolunas), Warszawa–Londyn 2006. Na zdjęciu od lewej: Irena Rudowska z domu Vetter, NN, Irena Grygolunas, Jerzy Grygolunas, Janina (Jaszka) Grygolunas, nacelnik Vetter, Adam Grygolunas, Barbara Malmurowicz z domu Vetter. Na schodkach osoba młody Miron Białoszewski.

Przyglądając się historii grupy kobyłeckiej, będącej zarówno grupą towarzyską, jak i twórczą, warto podkreślić znaczenie, jakie dla wielu z jej uczestników i uczestniczek miało pisanie – często w tandemach twórczych – utworów dramatycznych. Przy czym nie były to tylko sztuki tworzone „do szuflady”, niezgodne z socrealistyczną konwencją, a więc niemające ówczesnie szans na wydanie czy realizację, lecz także takie, które wchodziły w dialog z systemem PRL i pisane były na oficjalne konkursy¹¹ lub tworzone ze specjalnie przygotowanym wstępem¹². Co istotne, wiele osób z grupy miało za sobą także doświadczenie własnej twórczości teatralnej (aktorskiej, reżyserskiej, kompozytorskiej). Część z nich związana była z teatrem zawodowo, część do pewnego momentu brała udział w działalności teatrów studenckich tamtego okresu¹³. Trzeba tu wymienić przede wszystkim

Bogusława Choińskiego, Stanisława Swena Czachorowskiego, Stanisława Prószyńskiego, Irenę Prudil, Lecha Emfazego Stefańskiego, Hannę Wolską. W gronie tym był także Miron Białoszewski.

Działania grupy kobyłeckiej były w jakiejś mierze zapowiedzią powstania Teatru na Tarczyńskiej. Atmosfera wspólnych poszukiwań twórczych najwyraźniej temu sprzyjała, choć nie od razu sprzyjały okoliczności. Jak wspominał Jan Józef Lipski: „Kiedyś, gdzieś około 1951 roku, zastanawialiśmy się ze Swenem, czyby nie wystartować z takim teatrykiem w mieszkaniu mych rodziców. Ale pomysł był za wczesny. Nie było to jeszcze ani możliwe, ani bezpieczne”¹⁴. Ostatecznie teatr w swoim warszawskim mieszkaniu przy ul. Tarczyńskiej 11 utworzył Lech Emfazy Stefański, a do wspólnych działań zaprosił Bogusława Choińskiego i Mirona Białoszewskiego.

Teatr więc, obok poezji, był ważnym elementem twórczych inicjatyw grupy kobyłeckiej, której największa aktywność przypadła na lata 1947–1954. Był to także okres kształtowania się stylu pisania utworów dramatycznych Mirona Białoszewskiego. Na początku lat pięćdziesiątych miał on już za sobą kilka własnych prób dramaturgicznych, między innymi napisane dla teatru lalek *Rozalie* (1952)¹⁵, które powstały dzięki fascynacji chrześcijańskim teatrem obrzędowym (teatrem plebanijskim¹⁶), poznanym podczas wspólnych wypraw na Podkarpacie z Leszkiem Solińskim. Rok wcześniej – o czym zaświadczał Soliński – Białoszewski napisał *Kalejdoskop*, na podstawie którego w 1956 roku zrealizowano słuchowisko radiowe¹⁷. Brak dostępu do pełnej, dramaturgicznej wersji utworu spowodował, że wersję radiową uznano za podstawową i taka też do niedawna obecna była w publikacjach¹⁸. Ostatnio jednak, dzięki archiwum Lecha Emfazego Stefańskiego, udało się odnaleźć maszynopisowy zapis sztuki z 1951 roku¹⁹. Nie było to pierwsze odkrycie „nowego” dramatu Mirona Białoszewskiego.

Deszcz x 2

Pokłosiem rocznicowej wystawy w Muzeum Woli był między innymi trzeci tom wydawnictwa „MiroFor”²⁰, w którym pojawiły się utwory osób współtworzących Teatr na Tarczyńskiej, czyli Bogusława Choińskiego, Lecha Emfazego Stefańskiego oraz Marii Fabickiej, teksty omawiające twórczość innych osób z grupy kobyłeckiej i współtwórców teatralnych – Stanisława Swena Czachorowskiego, Ludwika Heringa, Ludmiły Murawskiej, a także artykuły opisujące zjawisko teatru nieosobnego, a więc kolektywnego i wspomnianej grupy. Tom zawierał niepublikowane dotąd dwa dramaty Mirona Białoszewskiego – *Audiencję u królowej Wiktorii* (jej współautorem jest Lech Emfazy Stefański)²¹ oraz *Deszcz*, a dokładniej – jeden z dwóch dramatów o tym tytule.

Punkt wyjścia do mówienia o *Deszczu* jest zawsze ten sam: w *Tajnym dzienniku* pod datą 24 grudnia 1975 roku Miron Białoszewski przywołuje tytuł swojej sztuki, którą zamierzał wystawić w Teatrze na Tarczyńskiej w 1956 roku:

Do drugiego programu chciałem Irenę P. i rudą Hanię O., uczennicę Strzebińskiego. Żeby grały moją krótką sztukę *Deszcz*. Obie umówiły się na próbę. Obie nie przyszły. Z Lechem Emfazem poszliśmy do Hani O. Nie było jej. Czekaliśmy pod domem. Długo i na próżno. Zezłościłem się. Powiedziałem do L. Emfazego – Rezygnuję z bab i z *Deszczu*. Chodźmy szybciej. Napiszę teraz w nocy nową krótką sztukę na nas dwóch. Napisałem w nocy *Lepu*²².

Jest to jedyne wspomnienie o sztuce *Deszcz*. Fakt, że taki utwór Białoszewski napisał i że zamierzał go zrealizować, nie był powszechnie znany do czasu ukazania się *Tajnego dziennika*. W przypisach do niego redaktorka Państwowego Instytutu Wydawniczego Marianna Sokołowska

zaznaczała: „Sztuka rzeczywiście nigdy nie była grana. Tekst najprawdopodobniej zaginął”²³.

Tekst, który ukazał się w trzecim tomie „MiroFora” przygotowany został na podstawie kopii maszynopisu przechowanej w archiwum Lech Emfazego Stefańskiego²⁴. Na zachowanym egzemplarzu brakuje tytułu oraz nazwiska autora, jednak wiele przesłanek, w tym przede wszystkim skopiowane dopiski ręczne Mirona Białoszewskiego, pozwoliły uznać utwór za zaginiony *Deszcz*. Niezwykle istotna okazała się umieszczona na końcu maszynopisu data powstania dramatu, czyli 6 stycznia 1954 roku wraz ze wskazaniem miejsca jego powstania – Warszawy.

W tym samym czasie w archiwum Ireny Prudil i Jerzego Grygolunasa w Kobyłce odnaleziony został inny maszynopis sztuki. Tym razem zarówno imię i nazwisko autora, jak i tytuł utworu znajdowały się na karcie tytułowej, na ostatniej stronie zaś dokładnie zapisane zostały miejsce i czas jego powstania – Kobyłka, 8 grudnia 1947 roku. Nie było więc żadnych wątpliwości, że jest to dramat Mirona Białoszewskiego *Deszcz*.

Pojawiło się więc pytanie, co łączy obie sztuki – tę z 1947 i tę z 1954 roku – i czy obie mogą nosić ten sam tytuł? Porównania tekstów podjął się Jacek Kopciński, znawca dramaturgii Mirona Białoszewskiego. Zaznacza on:

Nawet pobieżna lektura obu sztuk pozwala stwierdzić, że *Deszcz z 1954 roku* nie jest wariantem *Deszczu z 1947 roku*, ale zupełnie nowym utworem o takim samym tytule. Między dramatami występują pewne podobieństwa kompozycyjne i fabularne, różni je jednak temat, a przede wszystkim poetyka. Ta ostatnia różnica uświadamia, z jakiego miejsca startował Białoszewski dramaturg w drugiej połowie lat czterdziestych i jaki punkt osiągnął w połowie lat pięćdziesiątych, na chwilę przed dramaturgicznym debiutem w Teatrze na Tarczyńskiej²⁵.

Utwór *Deszcz* w swojej podwójności, a więc wcześniejszej i późniejszej wersji, jest doskonałym przykładem ukazującym przemianę Białoszewskiego dramaturga z początkowego okresu działalności grupy kobyłeckiej i na moment przed powstaniem Teatru na Tarczyńskiej. Jest dziełem jednostkowym, ale czerpiącym wiele ze wspólnych działań i poszukiwań.

Deszcz 1947 – „kobyłecki”

Według Jacka Kopcińskiego *Deszcz z 1947 roku* utrzymany jest w pewnej konwencji „którą Białoszewski na tyle dobrze znał i lubił, by ją subtelnie w swoim utworze sparodiować”²⁶. Chodzi o „teatr konwersacji miłosnej”, który upodobali sobie niektórzy romantycy, m.in. Alfred de Musset i Cyprian Norwid²⁷. Jako źródło znajomości różnych konwencji, w tym widocznego w tekście wpływu symbolizmu, autor wskazuje studia polonistyczne odbyte przez Białoszewskiego podczas okupacji. W dramacie Kopciński

zauważa także efekt ironii, który powstaje „ze zderzenia teatru konwersacji miłosnej z zupełnie inną konwencją, a mianowicie «teatrem dyskusji, intelektualnej konfrontacji» w typie dramatów George’a Bernarda Shawa”²⁸.

To drugie wskazanie doskonale współgra z wydarzeniem, które miało miejsce w tym samym 1947 roku, a mianowicie z wystawieniem przez Teatr Akademicki *Androklesa i Iwa* Shawa. Według Ireny Prudil Teatr Akademicki powstał z kółka dramatycznego funkcjonującego przy Uniwersytecie Warszawskim, a w jego działania zaangażowani byli studenci wszystkich warszawskich uczelni²⁹. Miron Białoszewski także brał udział w spektaklu: razem z Jerzym Grygolunąsem „wyglępiali się na scenie i wyzywali setnie w rólkach mimicznych, pół gestykując, pół tańcząc, w obszarpanych kostiumach żebraków chrześcijańskich”³⁰. Co ciekawe, przedstawienie to Białoszewski opisał także – wcielając się w krytyka teatralnego – w króciutkim reportażu w popularnej warszawskiej gazecie „Wieczór”. Pisał w nim:

Wspaniałe sceny humorystyczne, dowcipkowanie i swoboda odbrazowionych chrześcijan, świetne postacie Rzymian – wszystko to pobudza do nieustannego śmiechu. Zespół studentów, mimo pewnych braków technicznych, stanął na dość zadowalającym poziomie. Rutynę zastępuje tu szcerość i bezpośredniość gry. Jest to w dużym stopniu zasługa nieustrudzonego reżysera Sawana³¹.

Spośród wykonawców wymieniał Białoszewski między innymi Ficowskiego³², Grygolunasa i Prudilównę, w tekście pojawia się także nazwisko Prószyńskiego jako autora ilustracji muzycznej. Jest to więc w dużej mierze krąg jego znajomych ze spotkań w Kobyłce. Kobyłka była też miejscem, w którym Białoszewski napisał pierwszy *Deszcz*.

Deszcz 1954 – „warszawski”

Deszcz z 1954 roku bliższy jest w swojej konstrukcji sztukom wystawianym przez Białoszewskiego w Teatrze na Tarczyńskiej, wydaje się, że to właśnie jego realizację rozważał w drugim programie tego teatru w 1956 roku. Dramat został napisany na jedną rolę męską i dwie kobiece, co jest zgodne z zapisem w *Tajnym dzienniku* o poszukiwaniu dwóch wykonawczyń. Potwierdza to także data powstania utworu, czyli styczeń 1954 roku, a więc przed jesienią 1955 roku – czasem, kiedy Białoszewski prawdopodobnie podjął działania, aby sztukę wystawić.

Według Jacka Kopcińskiego nadrzędna zasada dramatyczna drugiego *Deszczu* brzmi: „to, co zewnętrzne (i widoczne na scenie), jest projekcją wewnętrznych znaczeń, napięć i konfliktów”³³. Być może można pójść dalej i zobaczyć w nim zapowiedź nowego – w przypadku tego autora – sposobu konstruowania dramatu, którym nie rządzą prawa psychologiczne, a poetyckość jest bliższa zasadzie Przybosia „maksimum aluzji wyobraźniowych przy minimum słów”³⁴. Takie ujęcie utworu wydaje się

bliskie podejściu do działań teatralnych, które postulowali Białoszewski i Stefański w manifestie *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*. Wnioski, będące zarazem deklaracją programową, zostały sformułowane jako podsumowanie działań po drugim programie Teatru na Tarczyńskiej, a więc tym, w którym *Deszcz* miał się początkowo znaleźć. W tekście obaj autorzy odznęwali się od teatru „iluzyjnego”, który „daje zaokrąglony wycinek rzeczywistości: przestrzeni, czasu i życia. Nawet fantazja udaje tam rzeczywistość. Kompozycją dramatu rządzą prawa życiowe lub – co najmniej – psychologiczne”. Temu teatrowi przeciwstawiali teatr umowny, a swój teatr widzieli jako jeszcze dalej idące przeciwieństwo teatru iluzji, gdyż „komponuje on dramat według własnych, najważniejszych sobie praw i kryteriów”³⁵. W tekście wielokrotnie podkreślali odrębność stwarzanej przez siebie rzeczywistości scenicznej, wieloznaczność jej poszczególnych elementów, a także wyjątkową rolę rekwizytów, którymi często były przedmioty codziennego użytku.

Wydaje się więc, że *Deszcz z 1954 roku* wpisywał się już w jakimś stopniu w swoisty dla twórców Teatru na Tarczyńskiej, w tym dla samego Białoszewskiego, sposób myślenia o teatrze i dramacie. Jednak utwór ten nie powstał na potrzeby tej niewielkiej sceny, a także – co podkreśla Jacek Kopciński – nie został nigdy na niej zrealizowany: „Być może po dwóch latach od jego napisania uznał *Deszcz* za niewystarczająco udany, może zbyt hermetyczny lub wtórny wobec już powstałych sztuk”³⁶.

Ostatecznie w drugim programie Teatru na Tarczyńskiej w 1956 roku Miron Białoszewski wystawił *Wyprawy krzyżowe, Szarą mszę* i – napisane w miejsce *Deszczu – Lepy*. Jego wieczór prezentowany był na zmianę z wieczorem Lecha Emfazy Stefański, który pokazał *Narodziny Afrodyty, Szminkę i Śledzie, śledzie*, a także – przez pewien okres – Bogusława Choińskiego, na którego wieczór autorski złożyły się *Ściana, Kolacja i Legenda o czerwonej bramie*.

I to właśnie u Choińskiego, w *Ścianie* pojawił się motyw *deszczu* – w wierszu, który recytuje postać kobieca (Y), grana przez Marię Fabicką:

– *Deszcz* jest morzem
słodkim tylko dlatego
że słońce nie pije soli.
– *Deszcz* jest morzem
podniesionym w niebo
i zstępującym z nieba
na ziemię, na Ziemię –
i wracającym jej rzekami
słonymi jej solą. [...] ³⁷

Deszcz kobyłecko-warszawski

Osoba, która łączy oba *Deszcze*, to Irena Prudil. To właśnie ona jest jedną z rozważanych wykonawczyń, którą Miron Białoszewski zapraszał do współpracy (prawdopodobnie) jesienią 1955 roku. W *Tajnym dzienniku* napisał:

Kiedy z Ireną P. rozmawiałem o *Deszczu*, na drugi dzień dała mi propozycję, żeby mówić tę jej rolę głosem na przykład takim jak Eichlerówna. Zdziwiłem się. Po jakimś czasie przyznała się, że Lew Kaltenbergh mój *Deszcz* przeczytał, powiedział, że wie, jak to robić, i do Ireny P.: „Będiesz w tym grała, o ile ja będę reżyserował”. Takim miał na nią wpływ³⁸.

Potwierdzeniem rozmów Mirona Białoszewskiego z Ireną Prudil na temat jej dołączenia do zespołu Teatru na Tarczyńskiej są jej własne relacje, zarówno te zawarte w książce *Miron*, jak i te opisane we wspomnieniowej *Sadze rodzinnej*³⁹. Różnią się one w szczegółach⁴⁰, ale w jednym pozostają niezmiennie – wieloletnia przyjaciółka i uczestniczka wspólnych działań teatralnych – i tych z okresu okupacji, i tych realizowanych zaraz po wojnie – bardzo chciała zaangażować się w kolejne wspólne realizacje, ale uniemożliwiła jej to sytuacja rodzinna. Wspominała: „Gdy powstał teatr w starej czynszówce na Tarczyńskiej, gdzie mieszkał Lech Emfazy (duży pokój, scena w alkwie i galeria na kredensie Loni, matki Lecha) – Miron namawiał mnie, żebym tam grała. Boże, jak chciałam! Przypomniał mi się lotny teatrzyk konspiracyjny, granie w Teatrze

Akademickim, recytacje na Uniwersytecie, w gmachu YMCA, w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w IPS-ie na Królewskiej. Ponawiał rozmowy na ten temat już na Krasieńskiego, gdzie się przeprowadziłam. Ale nie mogłam przystać. Obowiązki wobec chorej matki, malutkiego Pawełka i cały splot sytuacji życiowych – udaremniły mi wzięcie udziału w tej teatralnej przygodzie. Kiedy przychodziłam na Mironowe spektakle, żal ścisłał, że nie stoję na małej scenie obok Ludmiły i Mirona”⁴¹.

Do współpracy nie doszło już nigdy. Jednak to właśnie w archiwum Ireny Prudil, a dokładniej jej i jej pierwszego męża Jerzego Grygolunasa, w domu rodziny Grygolunasów w Kobylce zachował się maszynopis *Deszczu* z 1947 roku, czyli tego, który w Kobylce został napisany.

Dokumenty, wśród których znajdował się utwór⁴², odnaleźli w czasie remontu domu w Kobylce jego nowi właściciele⁴³. To dzięki ich zainteresowaniu i opiece nad odziedziczonym przypadkowo archiwum oraz nawiązaniu współpracy z kuratorkami wystawy *Białoszewski nieosobny* możliwe stało się odkrycie najstarszego – jak dotychczas – z zachowanych dramatów Mirona Białoszewskiego.

Czekamy więc na jego publikację.



Grafika reklamująca Festiwal „Deszcz” w Kobylce, proj. Zofia Lasocka.
Źródło: facebook.com/Fundacja.Natura.i.Sztuka

Przypisy

- 1 W 2015 roku Państwowy Instytut Wydawniczy jako autora i współautora niektórych tekstów w tomie *Teatr Osobny* podał Ludwika Heringa.
- 2 Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012; Miron Białoszewski, *Dokładane treści. Tajny dziennik I (Utwory zebrane, tom 15)*, Warszawa 2022; Miron Białoszewski, *Nadawanie. Pogorszenie. Tajny dziennik 2 oraz Listy do Eumenid (Utwory zebrane, tom 16)*, Warszawa 2023.
- 3 Niektóre z publikowanych wcześniej wypowiedzi Leszka Solińskiego zostały ostatnio ponownie wydane: Leszek Soliński, *Między łękiem a ciepłością, czyli Białoszewski w roku 1952* oraz Leszek Soliński, *Tarczyńska II, IV piętro, m. 33*, „MiroFor” 2023, t. 3: „Gęściocha”. *Białoszewski nieosobny*, red. Agnieszka Karpowicz, Igor Piotrowski, współpraca Agnieszka Czerniak.
- 4 Miron. *Wspomnienia o poecie*, red. Hanna Kirchner, Warszawa 1996.
- 5 Ludmiła Murawska-Péju, *Wolność w łupinie orzecha*, Warszawa 2020.
- 6 Wystawa *Białoszewski nieosobny*, kuratorki: Agnieszka Karpowicz, Magdalena Staroszczyk, Muzeum Woli – Oddział Muzeum Warszawy, 30 czerwca – 11 grudnia 2022.
- 7 <https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wystawa/bialoszewski-nieosobny/>, dostęp: 17 listopada 2025.
- 8 A także, między innymi w ramach spotkań towarzyszących wystawie: Teresy Chabowskiej, Marii Fabickiej, Małgorzaty Komorowskiej, Waldemara Andrzeja Lacha, Sławomira Pacewicza.
- 9 Pisali o niej między innymi: Marek Zaleski, *Idylla kobylecka i idylla własnego pokoju*, [w:] *Echa idylli*, Kraków 2007; Kamil Sipowicz, *Kodeinowy Miron Białoszewski i herbaciana grupa poetów z Kobylki* [w:] *Encyklopedia polskiej psychodelii*, Warszawa, 2013. Kilka bardzo

- istotnych tekstów (łącznie z pracą magisterską) poświęciła jej Natalia Ambroziak: *Grzyby, wiersze i skamieliny. Psychodeliczna szkoła przetrwania Bogusława Chojińskiego*, „Twórczość” 2019, nr 9 (886); *Czarna wezbrana szumem puszcza tłumu*, „Mały Format” 2021, nr 07–09, <https://malyformat.com/2021/10/czarna-wezbrana-szumem-puszcza-tlumu/>, dostęp: 21 listopada 2025; a ostatnio także: *Sukces wycofania się*, „MiroFor” 2023, t. 3.
- Na ten temat: Agnieszka Karpowicz, Magdalena Staroszczyk, *Z perspektywy Kobylki*, „MiroFor” 2025, t. 5: „Więc już... A...”. *Białoszewski przed debiutem*, red. Marta Bukowiecka, Agnieszka Karpowicz, Adam Poprawa.
- Na ten temat: *O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim. Z Hanną Czachorowską rozmawia Janusz Maciejewski*, „Odra” 1997, nr 10.
- Jak wynika ze wspomnień Lecha Emfazego Stefańskiego, taki wstęp posiadał *Czerwony lew* – opera alchemiczna Stanisława Prószyńskiego, której libretto napisali wspólnie Bogusław Chojiński i Lech Emfazy Stefański, Chojiński wycofał jednak swoje nazwisko.
- Irena Prudil wspominała: „Na którąś próbę nie przyszła Blond BB. Dowiedzieliśmy się, że została aresztowana. Wtedy było dużo procesów politycznych, preparowanych. Czasy stalinowskie. Przerwaliśmy próby, by nigdy do nich nie wrócić” (Irena Prudil, *Znałam kiedyś chłopca...*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, s. 74).
- Jan Józef Lipski, *Miron widziany przez mnie*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, s. 132.
- Miron Białoszewski, *Rozalie. Poemat sceniczny (teatr lalki)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2 i 4 oraz 1999, nr 1/2. Przedruk [w:] Miron Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami (Utwory zebrane, t. 13)*, Warszawa 2017.
- Na ten temat zobacz między innymi: Agata Łaska, *O plebanijności „Rozalii”*, „MiroFor” 2025, t. 5.
- Informacje o słuchowisku dostępne są na stronie elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/51733/kalejdoskop-komedia-konca-swiatea>, dostęp: 28 listopada 2025.
- Miron Białoszewski, *Kalejdoskop. Komedia końca świata*, „Poezja” 1984, nr 10 oraz [w:] Miron Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami*.
- Miron Białoszewski, *Kalejdoskop. Komedia*, a także Agnieszka Czerniak, „*Kalejdoskop*” Mirona Białoszewskiego – komentarz oraz Jacek Kopciński *Sztuka po końcu świata. Poetyka marzenia w „Kalejdoskopie” Mirona Białoszewskiego*, „MiroFor” 2025, t. 5.
- „MiroFor” 2023, t. 3. Spis treści dostępny jest na stronie wydawnictwa słowo/obraz terytoria: <https://www.terytoria.com.pl/ksiegarnia/2020-mirofor-2023-tom-3-gesciocha-bialoszewski-nieosobny.html>, dostęp: 23 listopada 2025.
- Na temat tego dramatu patrz: Agnieszka Czerniak *Co za frajda – komentarz do sztuki Mirona Białoszewskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego „Audiencja u królowej Wiktorii”*, „MiroFor” 2023, t. 3.
- Miron Białoszewski, *Dokładane treści. Tajny dziennik I*, s. 48.
- Przypisy do Miron Białoszewski, *Dokładane treści. Tajny dziennik I*, s. 629.
- Miron Białoszewski, *Deszcz*, „MiroFor” 2023, t. 3.
- Jacek Kopciński, *Zaklinacz deszczu. Dwie nieznanne sztuki Mirona Białoszewskiego*, „MiroFor” 2025, t. 5, s. 182–183.
- Tamże, s. 183.
- Tamże.
- Tamże.
- Irena Prudil, *Znałam kiedyś chłopca...*, dz. cyt., s. 73–74.
- Tamże, s. 74.
- Miron Białoszewski, *Nasz ocena – Teatr Akademicki – Androkles i lew – B. Shaw*, „Wieczór”, 1947, nr 211 (4 sierpnia), s. 3 [w:] Miron Białoszewski, *Na każdym rogu ta sama truskawka. 1946–1950*, oprac. Adam Poprawa, Warszawa 2022, s. 204–205.
- Jerzy Ficowski jest także jedną z osób wymienianych wśród byłych aktorów Kobylki.
- Jacek Kopciński, *Zaklinacz deszczu...*, dz. cyt., s. 190.
- Cytat z Juliana Przybosa: „Poezja to jest maksimum aluzji wyobrażeń przy minimum słów” był jednym z haseł dnia, które pojawiały się w pokoju na Tarczyńskiej podczas wystawiania spektakli, najbardziej znanym, bo uwiecznionym na zdjęciach Ireny Jarosińskiej.
- Wszystkie cytaty z manifestu: Miron Białoszewski, Lech Emfazy Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, Katalog wystawy *Teatr na Tarczyńskiej 1955–1958*, red. Agnieszka Czerniak, Centrum Sztuki STUDIO, Warszawa 1996. Pierwodruk ukazał się w „Trybunie Ludu” w styczniu 1957 roku (nr 13).
- Jacek Kopciński, *Zaklinacz deszczu...*, dz. cyt., s. 189.
- Bogusław Chojiński, *Ściana*, na podstawie maszynopisu sztuki znajdującego się w posiadaniu autorki. W wywiadzie przeprowadzonym przez Aleksandrę Białą Maria Fabicka podaje ten utwór jako jeden ze swoich ulubionych wierszy Bogusława Chojińskiego – Aleksandra Białą, *Wiersze to była jego sprawa intymna. Rozmowa z Marią Fabicką-Choińską, żoną Bogusława* [w:] Bogusław Chojiński, *Sztuki mieszane*, red. Aleksandra Białą, Barbara Mościcka, Krzysztof Sierzęga Warszawa 2018.
- Miron Białoszewski, *Dokładane treści. Tajny dziennik I*, dz. cyt., s. 48.
- Irena z Prudilów Buczkowa, *Saga rodzinna*, Warszawa–Londyn 2006.
- W tekście *Znałam kiedyś chłopca* w książce *Miron. Wspomnienia o poecie* Irena Prudil umieszcza tę rozmowę po odejściu Mirona Białoszewskiego z Teatru na Tarczyńskiej, sugerując, że dotyczyła ona udziału w spektaklach Teatru Osobnego, co nie zgadza się z jej zapisem przez Białoszewskiego oraz nie jest zgodne z historią obu teatrów, bowiem ten działający od 1958 roku w mieszkaniu przy pl. Dąbrowskiego był Teatrem Osobnym Trzech Osób, a więc ograniczał się do trójki Białoszewski, Hering, Murawska.
- Irena z Prudilów Buczkowa, dz. cyt., s. 231.
- Na temat odnalezionego archiwum patrz: Agnieszka Karpowicz, Magdalena Staroszczyk, *Z perspektywy Kobylki*, „MiroFor” 2025, t. 5.
- Na podstawie obu odnalezionych dramatów powstał spektakl *Deszcz* Teatru Malabar Hotel, którego prapremiera odbyła się 30 czerwca 2024 roku w dawnym domu rodziny Grygolunasów podczas Festiwalu „Deszcz” w Kobylce. Organizatorem Festiwalu była Fundacja Natura i Sztuka, a jego kuratorkami Agnieszka Karpowicz i Magdalena Staroszczyk.

AGNIESZKA CZERNIAK – komisarz wystawy *Teatr na Tarczyńskiej 1955–1958* (Galeria Studio w Warszawie, 1996) oraz konsultantka merytoryczna wystawy *Białoszewski nieosobny* (Muzeum Woli, oddział Muzeum Warszawy, 2022). Autorka tekstów o historii Teatru na Tarczyńskiej, edytor i komentarka utworów dramatycznych jego twórców (Mirona Białoszewskiego, Bogusława Chojińskiego, Marii Fabickiej, Lecha Emfazego Stefańskiego).

MAGDALENA RASZEWSKA

Timoszewicz i emigranci

Zawsze mieszkał w Warszawie, wakacje spędzał na Helu lub w Zakopanem. Dlaczego nie kusił go świat, podróże? A jednak ten zaprzysięgły warszawiak cały czas, od pierwszych zapisków (1956), jedną nogą żyje za granicą.

Timoszewicz, z krótką przerwą na czas po powstaniu, zawsze mieszkał w Warszawie (na terenie Cytadeli, na Kopernika, na Czerniakowie). Wakacje całymi latami spędzał w Kuźnicy na Helu, czasem oboje z Marianną jechali do kuzynki do Zakopanego. Bywali (z rzadka) w domach PAN w Jachrance i Wierzbie. Wakacje z Axerami w Supraślu były już dużym wydarzeniem. Służbowo jeździł do archiwów, bibliotek i teatrów w Krakowie, Wrocławiu, Łodzi. Lenistwo, wygodnictwo, „udomowienie”? Nie kusił go świat, podróże? Choć w PRL-u nie proste, to jednak nie było niemożliwe (Marianna podróżuje). Wyjechał na kwerendy archiwalne do Wilna, Lwowa, odwiedził Nataszę w Moskwie¹. Nie interesował go świat? A może trzeba widzieć problem inaczej: po pierwsze – słabo znał języki obce, do czego się przyznawał, na przykład w liście do Tymona Terleckiego (gdy wreszcie zdecydowali się spotkać nad Balatonem):

Niech się Pan nie martwi, że mąż Niny [Király] nie włada żadnym zachodnim językiem. Ja także. Znam tylko jeden język – ojczysty, i to źle, jak twierdzi Marianna i poprawia moje błędy².

Tu nieco przesadził, bo notuje w „Kalendarzach” lektorat angielskiego (przed doktoratem, przecież musiał zdać egzamin), a w 1960 zapisuje: „13 października. 16.30 druga lekcja włoskiego”. Po drugie – nie podróżuje programowo, po prostu miał takie założenie i wyklada to też Terleckiemu:

11 IV 1985. Jestem wrogiem wszelkich podróży zagranicznych na Zachód, Północ i Południe. [...] Dotąd nie przekroczyłem ani Odry (z Nysą), ani Tatr, ani Bałtyku. Bo i po co? Losy mojej ojczyzny rozstrzygają się gdzie indziej, tam gdzie bije puls naszej epoki. A te naiwne dzieciaczki Zachodu „niczego nie panimają”. Będą mieli nowe Monachium³.

Należał do pesymistów, katastrofistów. Jego hasłem mógłby być refren znanej piosenki: „źle było, źle będzie,

w Polsce zawsze i wszędzie, prócz nas wszyscy są w błędzie” (bo JT zawsze miał rację). Nie dawał się wysłać za granicę mimo wszelkich starań i podstępów przyjaciół (zob. zapiski z 19 IX 1979 i 26 X 1979). Martwi ich: Zbigniew Raszewski do Tymona Terleckiego:

7 II 1980. Była u nas w czasie świąt p. Inka [Fischerowa] i trochę nam opowiadała. Ale oboje zamartwiamy się z powodu Jurka [Timoszewicza], który nie chce jechać do miasta L[ondynu] (jakby Mrozek powiedział). Już naprawdę nie wiemy, co robić.

Na co Terlecki odpowiada:

15 II 1981. Tymek jest naszą zgrzytotą również. Jego opór jest niezrozumiały, właściwie irracjonalny, neurasteniczny. Nie powinien siedzieć kołkiem w jednym miejscu, bo wyraźnie czuje potrzebę odświeżenia i podniety. To dla badacza w jego wieku i przy jego zainteresowaniach na pewno nie jest dobre. Pofne pytanie: czy powodem samoobrony jest nieznamość języka? W tym przypadku nie ma to większego znaczenia: Inka [Fischerowa] podałaby go Toli pod opiekę i poza nakazem otwierania oczu, choćby od czasu do czasu, niczym by się nie musiał martwić i zajmować⁴.

Ale jednak ten zaprzysięgły warszawiak cały czas, od pierwszych zapisków (1956), jedną nogą żyje za granicą. Fizycznie jest w Warszawie – mentalnie w Paryżu, Londynie, a śladami Kotta w USA. Przede wszystkim – regularnie (to znaczy w miarę możliwości) czyta wydawnictwa emigracyjne – paryską „Kulturę” i londyńskie „Wiadomości” (ma ich obfity zbiór). Ich lektura, zwłaszcza w młodości, robi na nim piorunujące wrażenie:

30 stycznia 1957. „Wiadomości” z 20 stycznia 1957 (pożyczone od Koeniga). Władysław Matlakowski „Wspomnienie o Stasiu”. Dziwny artykuł, w którym Witkiewicz nie jest Witkacym ale Stasiem.

Refleksja, niemal zdumienie, że był świat, w którym Witkacy nie był postacią z pomnika, a po prostu kolegą.

W jednym z poprzednich odcinków przytaczaliśmy reakcję Timoszewicza na Nagrodę Nobla dla Miłosza – on go czytał „od zawsze”, miał wszelkie legalne i nielegalne wydania; na tego dla niego oczywistego Nobla po prostu czekał. To między innymi dzięki niemu (zob. ostatni odcinek „Kalendarzy”) studenci WOT nielegalną literaturę znali lepiej niż studenci polonistyki („11 XI 1980, wtorek). PWST – zebranie Komisji Bibliotecznej. Studenci żądają prohibitów i wydawnictw nielegalnych”).

Miłosz to jedno: czytał, podziwiał, ale ważniejsi od niego byli – z jednej strony – emigracyjni pisarze, Jerzy Stempowski i Andrzej Bobkowski, z drugiej – w dziwnych w sumie relacjach – Tymon Terlecki i Jan Kott⁵.

Stempowski i Terlecki to przedwojenni wykładowcy Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Fascynację nimi przekazał JT Erwin Axer, ich student. Axera zna od początku swojej zawodowej kariery, bo pracował u niego w Teatrze Narodowym. Dziś trudno, z racji przerw w zapiskach, określić, kiedy ich relacja dyrektor teatru / młody archiwista zmieniła się w bliską przyjaźń, ale *per analogiam* do lat późniejszych można stwierdzić, że zapewne Axer monologował, a JT słuchał. Słuchał, zapamiętywał i – przejmował. Jak napisał Rafał Węgrzyniak we wspomnieniu, Timoszewicz

starał się w tym mieście [w Warszawie] w czasach komunizmu kultywować przedwojenne obyczaje, zachować ciągłość kultury, odtwarzając dorobek Dwudziestolecia czy przedrukując dzieła politycznych emigrantów⁶.

To, zwłaszcza dla młodych ludzi, było uderzające. Janusz Majcherek twierdził, że wszyscy w redakcji „Pamiętnika” byli „przedwojenni”. Stempowski, Bobkowski, środowisko paryskiej „Kultury” ciągle jest takie właśnie przedwojenne i Timoszewicz to fascynuje; tęskni do świata, który zapamiętał z dzieciństwa, poznał z lektur (czyta całe roczniki czasopism przedwojennych i „nielegalnych”):

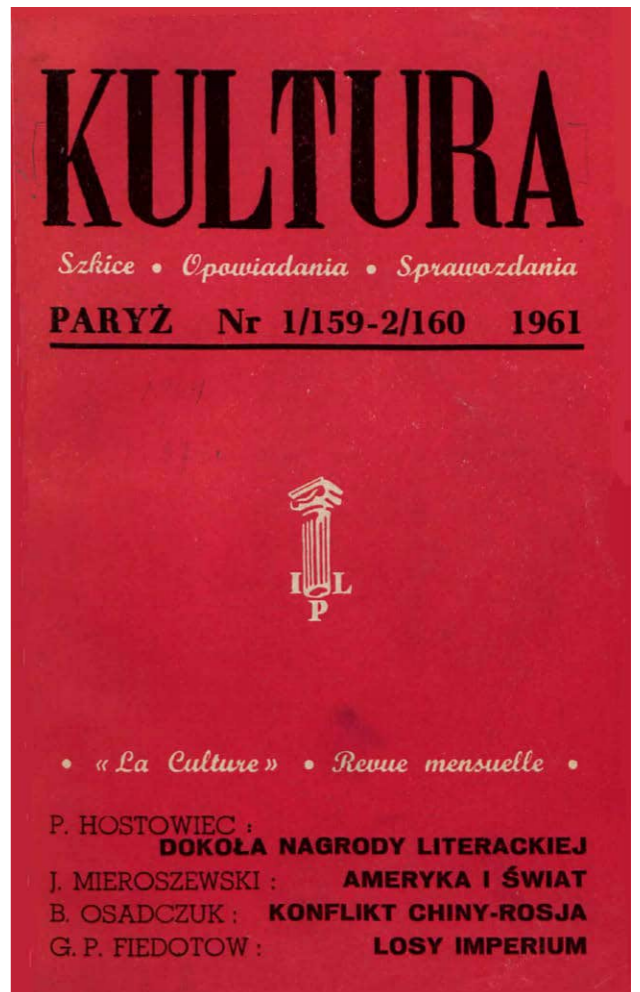
20 sierpnia 1956 (poniedziałek). Czytałem „Skamandra” – pierwsze roczniki. Dobre wiersze – okropna proza. Esej Witkacego o teatrze.

I emigracyjnych:

24 I 72 (poniedziałek). Lektura „Kultury”. Potężna porcja świeżego powietrza. [...] Pół rocznika 1970.

7 XII 89 (czwartek). W domu, leżę. Jakies różne lektury. Stare „Kultury”⁷.

Tęskni do świata uporządkowanego, świata ludzi wykształconych, świata będącego już tylko wspomnieniem⁸. Odtwarza sobie ten świat, także zewnętrznie: marynarki szyje na zamówienie, mieszkania urządza starymi meblami (żadne antyki, po prostu przedwojenne, mieszczańskie meble, odziedziczone po rodzicach i ciotce Marianny).



W zapiskach Timoszewicza „znakomity Hostowiec” pojawia się w 1966, gdy czyta hurtem rocznik „Kultury” (1961).

Szuka towarzystwa ludzi ukształtowanych przez dwudziestolecie – stąd poza Axerem na przykład pogawędki ze „Stasiem MO”:

z września 1956 (niedziela). Rozmowa z Marczakiem-Oborskim. Wspólne sympatie: Gombrowicz, Witkacy, Gałczyński.

a także z JWG, czyli Juliuszem Wiktorem Gomulickim (notuje jego liczne opowieści o dawnych przygodach literackich), oczywiście Korzeniem (Bohdanem Korzeniewskim), nawet z nieszanowanym Henrykiem Szletyńskim⁹.

Emigranci w Paryżu i Londynie żyją nadal w dwudziestolecu. Przenoszą tam warszawskie przedwojenne spory, różnice światopoglądowe, układy typu „ten jest w porządku, temu nie podajemy ręki, bo...”. Wiemy nieco o tym, jak żywe, namiętne były spory (polityczne, literackie) na linii Maisons-Laffitte i Berkeley, Buenos Aires, Paryż. Trudno nam się w tym dziś, po tylu latach, rozeznac, ale już wtedy Timoszewicz niechący wpada na kolejne rafy, na konflikty między „polskim Londynem” a środowiskiem „Kultury”. Chce wydawać Stempowskiego – tropi, kto ma do czego prawa, kto zechce udostępnić listy, na jaki cophyright jest skłonny przystać

Dwutomowa edycja *Szkiców literackich* Stempowskiego (1988).

Giedroyc, a jaki dopuści cenzura. Poświęca mu – jako edytor i popularyzator – wiele lat, bo co prawda *Szkiec literackie* (t. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1929–1941*, t. 2: *Klimat życia i klimat literatury. 1948–1968*) ukazują się drukiem w 1988, ale jak widzimy z „Kalendarzy”, „znakomity Hostowiec” pojawia się w zapiskach już 1 I 1966, gdy czyta hurtem rocznik „Kultury” (1961), a pierwsza informacja o możliwości wydania w kraju pochodzi z czasu „karnawału Solidarności”:

23 XI 1980 (niedziela). Marta mówi, że Bębenek zatwierdził plan serii „Krytyka polska”, gdzie mam z ZR zrobić pana Jerzego.

Osiem lat! Lat wypełnionych, jak widać w zapiskach, Stempowskim: „W ZLP – biblioteka. Przepisywanie Stempowskiego”, „W BUW – rękopisy JS”, „BUW. Liczne «odkrycia» tekstów Pana Jerzego”, „Kasia przywozi listy JS do Faleńskiej”, „W domu przez trzy godziny kończę układanie fotokopii listów JS”; „7 V 1984. Rocznica złożenia maszynopisu. Redakcja niejasno przyrzeka oddanie do produkcji jesienią”. I tak to się wlecze: 26 III 1986 (środa). „Stempowski razem z Brzozowskim (Burka) w kwietniu idzie do red. techn. Skąd szybko (?) do drukarni”, „12 I 1987 (poniedziałek). Kończę korektę I tomu szkiców Stempowskiego”, „24 III 88 (czwartek). Tel. Klemens Górski. Wg inf. dyr. Stefanka (techn.) Stempowski przesunięty na następny kwartał. Szlag mnie trafia i chyba pójde do Bębenka z dziką awanturą”.

Otrzymujemy w tych zapiskach odpowiedź na niebywale istotne pytanie: czemu Timoszewicz tak mało pisał sam, dlaczego mamy tak mało jego własnych prac – przecież po znakomitej i nowatorskiej partyturze *Dziadów* Schillera wszyscy spodziewali się, że napisze jego monografię. Owszem, wydał jego pisma¹⁰, ale monografia nie powstała. To nie z lenistwa (o które go zawsze podejrzewano). Po prostu czas wolny od redagowania „Pamiętnika Teatralnego” poświęcał emigrantom¹¹. Bo przecież Stempowski to jeszcze *Felietony dla Radia Wolna Europa* (Warszawa 1995), *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice* (Kraków 1999), a później redakcja tomu *Pan Jerzy. Śladami niespiesznego przechodnia. Wspomnienia i szkice o Jerzym*

Stempowskim [praca zbiorowa] (Warszawa 2005) i wreszcie *Jerzy Stempowski w wydawnictwach Instytutu Literackiego w Paryżu. Bibliografia* (Warszawa 2007) oraz liczne artykuły i edycje w czasopismach. Cytując za *biogramem* autorstwa Milana Lesiaka w ETP:

Tymi opracowaniami Timoszewicz-wydawca chciał złożyć stosowny i należyty hołd jednemu z najwybitniejszych polskich eseistów i krytyków literackich XX wieku. Stempowski należał bowiem „do grona twórców duchowej rewolucji, jakiej dokonali pisarze, którym patronowała «Kultura» Jerzego Giedroycia. Wsłuchując się w paradoksalny puls naszego wieku, eseista starał się uchwycić jego zmienny rytm, dać wyraz nowej wrażliwości, autoironicznej i suwerennej” (A.S. Kowalczyk).

„Kalendarze” ujawniają jeszcze jedno, o czym chyba mało kto wiedział: to Timoszewicz dbał o grób rodziny Stempowskich na Powązkach, opłacał jego utrzymanie; z Zofią Małynicz doprowadził do położenia płyty „pana Jerzego” (tak zawsze o nim pisał) a w końcu, w 1994, w dość skandalicznych okolicznościach, wraz z Janem Zielińskim, zadbał o sprowadzenie z Berna jego prochów¹².



Grób rodzinny Stempowskich na warszawskich Powązkach. Fot. Wikimedia Commons

Jan Kott w eseju *Listy Kassandry z ziemi berneńskiej* napisał:

Stempowski nauczył mnie pisać, czytać i nie ufać. Najszybciej nauczyłem się pisać, wiele lat zajęła mi nauka czytania, nie ufać nauczyłem się dopiero wtedy, kiedy głos pana Jerzego był już tak cichy, że z trudem można go było dosłyszeć¹³.

Kott po Axerze to następny łącznik Timoszewicza ze Stempowskim. Od roku akademickiego 1953/1954 Timoszewicz był na polonistyce studentem Jana Kotta, uczestniczył w jego seminarium poświęconym teatrowi¹⁴. Z czasem relacja zmieniła się w bliską znajomość („21 września 1956, piątek. Wizyta u Kotta”), w przyjaźń („19 X 1975, niedziela. Dzwoni Kott z Wiednia”. „8 XII 1975, poniedziałek, Dworzec Główny. Paczka Pewex od Kotta”. „14 I 1980, poniedziałek. Telefon Kotta z Florencji. Zachwycony Kantorem”, „19 VI 93, sobota. Tel. Kott, żali się na swój stan, przejęty wynikiem wyborów”).

Gdy Kott już może przyjeżdżać do Polski, bywa, że przyjeżdża właśnie do Timoszewiczów, nocuje na Nabilelaka¹⁵; to Marianna ratuje go przy kolejnym zawale¹⁶. Zaprzyjaźniają się rodzinnie, bywa też sama Lidia, odwiedza ich syn Michał (a nawet wnuk) i wielokrotnie pojawia się „Lalutka”, czyli Aniela Kottówna, mieszkająca w Krakowie siostra Jana, regularnie dostarczająca plotek o bracie (zwłaszcza o jego prawdziwych i domniemyanych romansach). Koniec końców, Kott dedykował Mariannie i Jerzemu esej *Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, będący rozważaniami o IV części *Dziadów*¹⁷. Nota bene szkic, w trakcie pisania, Timoszewicz konsultował, wykonywał niezbędne kwerendy (między innymi dopytywał Krystynę Skuszanek o szczegóły jej inscenizacji).

O ile Stempowski był kimś, kto Timoszewicza uformował (wyraźnie od niego przejął wspomniany tu już katastrofizm, przekonanie o końcu cywilizacji)¹⁸, o tyle Kotta chyba traktuje nie do końca poważnie. Podziwia go, ceni, ale nie jest to autorytet. Owszem, pełni rolę asystenta-redaktora, koryguje błędy, poprawia teksty

24 VII 1991– telefonuje Kott ze Stony Brook. W dobrym nastroju i dobry głos. 10 X ma być w Warszawie. Prosi o skontrolowanie szkicu o Kantorze, który posłał do „Dialogu”,

prowadzi poszukiwania bibliograficzne i archiwalne, ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że zapiski mają lekką nutę podskórnej kpiny. Niektóre opisy wizyt Kotta są świetnymi anegdotami.

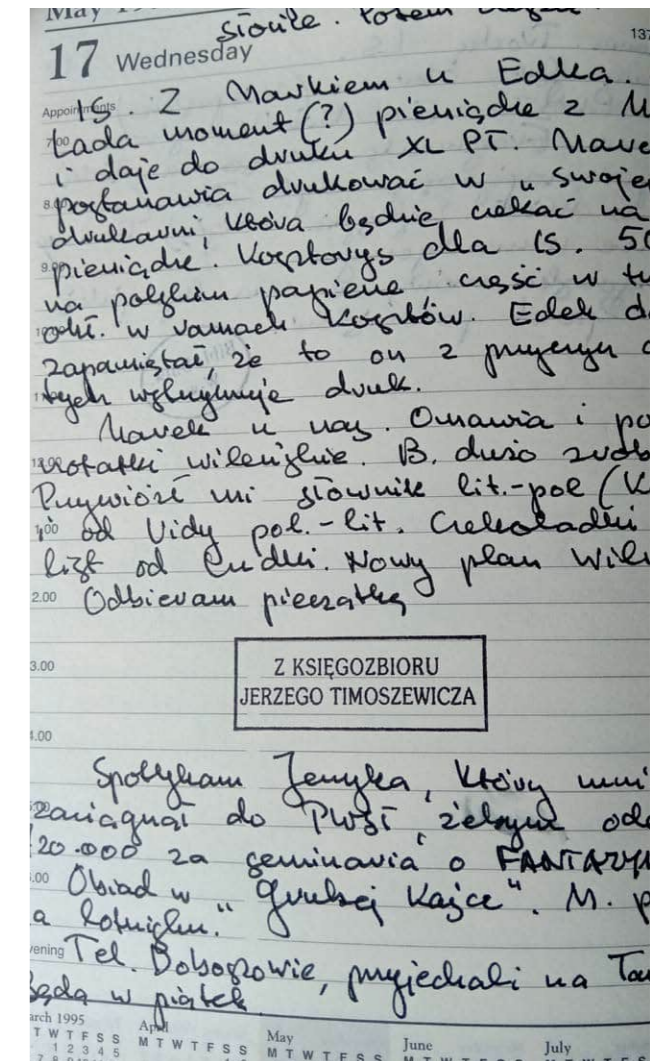
Kott (który ma tu wielu przyjaciół wojennych, też tych sprzed wyjazdu) i Stempowski stają się dla Timoszewicza przepustką do elity inteligenckiej Warszawy¹⁹. Jak pisze Stempowski:

Jeszcze u początku bieżącego stulecia inteligencja warszawska była rodzajem nieuchwytnego w formach zakonu, do którego nie dawał wstępu ani sam dyplom, ani stanowisko

społeczne, a którego członkowie poznawali się nawzajem po kilku słowach rozmowy²⁰.

Dobosz w przywołanym filmiku relacjonuje, jak w początkach znajomości rozpoznali się z JT po sformułowaniu „jajecznicza w niebie”, co oznaczało, że obaj czytali Bobkowskiego w „Tygodniku Powszechnym”, a to w połowie lat pięćdziesiątych nie było lekturą powszechną i oczywistą. Na „Marca”²¹ czy „gęgaczy” w kawiarence PIW-u jeszcze się nie załapie (za młody), ale po latach dostąpi zaszczytu zasiadania przy „stoliku” w Czytelniku²². Te „stoliki” to też próba odtwarzania obyczajów przedwojennych, następstwo półpięterka Ziemiańskiej i jak widać, nie tylko jemu jest potrzebna taka możliwość spotkania, wymiany myśli (bo nie były to plotki o niczym).

Trzecim emigrantem w życiu Timoszewicza był Tymon Terlecki²³ Dzieje ich znajomości, a potem przyjaźni są już opisane w przywoływanym tomie korespondencji, a temu, co uzupełnia tamten, wyłaniający się z listów obraz, poświęcimy (z racji mnogości zapisów i tematów) kolejny odcinek.





Dedykowany Mariannie i Jerzemu Timoszewiczom esej Jana Kotta na pierwsze stronie „Wiadomości” 1980, nr 34.

Koleją rzeczy Timoszewicz musiał przeżyć swoich emigranckich patronów. Odnotowuje w „Kalendarzach” ich śmierci, pogrzeby. Nie ustaje w dalszych pracach nad krajowymi edycjami ich tekstów, co więcej – znajduje następców. Do takich z całą pewnością będą należeć Andrzej S. Kowalczyk i Jan Tomkowski (Stempowski), Krzysztof Dybciak (Terlecki), Tadeusz Nyczek (Kott). Pisma Terleckiego i Stempowskiego będzie wydawać Paweł Kądziała w Bibliotece „Więzi” a Piotr Kłoczowski uzna Jerzego Timoszewicza za patrona i duchowego opiekuna wymyślonego przez siebie Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, którego założeniem było badanie i wydawanie literatury emigracyjnej²⁴. Timoszewicz byłaby tam często i to tam odbył się jego pierwszy jubileusz (opisany u początków naszego cyklu). Drugim miejscem, w którym się zakorzenił były „Zeszyty Literackie”, z założenia przeciw emigracyjne²⁵. Pracowali tam, publikowali, jego dawni studenci, którym jakże często pożyczal, ofiarowywał egzemplarze Bobkowskiego i Stempowskiego, a Marek Zagańczyk pracę magisterską poświęcił Terleckiemu (zob. odcinek Timoszewicz w PWST w poprzednim „Monitorze”).

I jeszcze jedna uwaga: jak widać, Jerzy Stempowski był dla władz PRL-u człowiekiem groźnym – zbyt wielki

był wpływ jego myślenia o procesach historycznych, jego postawy. Możliwości druku jego tekstów pojawiwały się w momentach przemian politycznych (po październikowa odwilż, „karnawał Solidarności”), ale albo wydanie nie dochodziło do skutku, albo było drogą przez mękę. Nie mniej funkcjonował w inteligentnym obiegu, powszechnie słuchany w RWE, czytany z wydawnictw, tych „okładanych” w gazetę, najczęściej „Trybunę Ludu”. Jego wpływ był nie do przecenienia. „Stał na uboczu, ale z jego zdaniem liczyli się wszyscy” (Wojciech Karpiński). Jednak długie lata tylko Timoszewicz „bije się” o niego w kraju. A potem raptem wszyscy chcą drukować Stempowskiego, wszyscy mają jakieś zbiory jego listów (wychodzi drukiem korespondencja z Giedroyciem, Marią Dąbrowską, Krystyną Marek, Tymonem Terleckim, Aleksandrem Watem, Wiktoorem Woroszyłskim, Micińskimi, Słomczyńskim), wydania są często pirackie²⁶. Dorobek jest drukowany, ale rozproszony.

Było, minęło? Świat paryjskiej „Kultury” się skończył, nikt nie wie, co to są *Szkiełka piórkem* czy *Ziemia berneńska*? Nie. W wywiadzie premiera Donalda Tuska z okazji ostatniego Święta Niepodległości w „Gazecie Wyborczej”²⁷ znajdziemy odwołanie do „emigracyjnego pisarza wolnomyśliciela” Andrzeja Bobkowskiego. Może warto było poświęcić emigrantom tyle lat.

Przypisy

- Natasza, to Natełta Baszyndżian, wspomniana w zapiskach wielokrotnie. Jak napisał Marek Waszkiel, który spędził z nim w Redakcji bodaj 20 lat i chyba dobrze poznał, „Jerzy Timoszewicz nigdy nie chciał opuszczać Warszawy, a jeśli już musiał – wybierał się na Wschód, żeby mieć satysfakcję z powrotu. Ludzie zeszłą przyjeżdżali do niego, z Wilna, Moskwy, Paryża, Londynu, Rzymu i Nowego Jorku” (Marek Waszkiel, *Wspomnienie „druciarza”*, w: *Noty dla edytora. Jerzemu Timoszewiczowi na urodziny*, Warszawa 2008).
- Tymon Terlecki, *Jerzy Timoszewicz. Listy*, oprac. Marzena Kuraś, Instytut Sztuki PAN, 2016, s. 350.
- Zob. przypis 3, s. 294 i 341.
- Cyt za: Tymon Terlecki, *Korespondencja teatralna*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 204 i 206. W końcu jednak podstęp Terleckiego się udał i pojechali wspólnie na Węgry.
- Relacje między Timoszewiczem a Terleckim precyzyjnie i kompetentnie opisał Marzena Kuraś we wstępie do ich korespondencji, więc nie będziemy tu powtarzać; zob. Tymon Terlecki, Jerzy Timoszewicz, *Listy 1960 – 1993*, Warszawa 2016.
- „Teatr” 2015, nr 7–8.
- Trzeba też pamiętać, że gdy z powodu negatywnej opinii ZMP nie przyjęto go na studia, pracował przez rok jako bibliotekarz w BUW-ie, poświęcając każdą wolną chwilę na lekturę – przede wszystkim cyteliwów, gromadząc ogromny kapitał kulturowy (dla zwykłych czytelników niedostępny) i kładąc podwaliny swej imponującej erudycji, której bali się wszyscy.
- Nie jest w tym odosobniony: Zbigniew Raszewski pisze: „Mój świat skończył się 5 września 1939 roku” (data pierwszego bombardowania Bydgoszczy).
- Wszyscy są od niego grubo starsi: Terlecki i Korzeniewski o 28 lat, Kott – 19, Axer – 16 i wszyscy są długowieczni.
- Edycja pism Schillera była w planach prac Timoszewicza w Instytucie Sztuki PAN i musiał ją kontynuować, co też robił aż do przejścia na emeryturę, kiedy to ostatnie dwa tomy przekazał do opracowania Annie Chojnackiej.
- Miał świadomość marnowania swojego czasu w nieswoich (zresztą nie tylko emigranckich) sprawach, bo pisze: „18 sierpnia 1997. Trzeci dzień po powrocie. Czas przerażająco przecieka przeze mnie. Zwłaszcza od roku, od powrotu z Krakowa. Nic nie robię, prawie nie czytam. Ciągłe tylko listy, ciągłe tylko cudze – bliskie i dalekie sprawy”.
- Groziła likwidacja nieopłaconego grobu w Bernie, alarm w ostatniej chwili podniósł Jan Zieliński, historyk literatury i eseista, który był radcą ds. kultury Ambasady RP w Bernie. Zieliński jest też autorem ciekawego eseju o Stempowskim (<https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-stempowski>). Koszty położenia płyty pokryła Zofia Małynicz.

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 Hamin. 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 6

TIMOSZEWICZ I EMIGRANCI

część pierwsza

PARYŻ – SZWAJCARIA, czyli Jerzy Stempowski

28 IV 1963

U ZR odebrać „Kulturę”.

1 I 1966

„Kultura” z 1961 r. Znakomity Hostowiec o nagrodzie Goncourtów: „Tekst literacki można różnie oceniać, lecz jest to dokument [nieczytelne], gdy akty personalne nie są nigdy kompletne i podlegają dowolnym uzupełnieniom. Kto wie, ile niespodzianek znaleźlibyśmy w naszych różnych dossier, zebranych przez policję kilku różnych reżimów, pod którymi kolejno wypadało mi żyć”.

Hostowiec – pseudonim Jerzego Stempowskiego.

13 III 1967

Spotkanie z Małynicz w PWST. Daje mi 4 listy [Marii] Dąbrowskiej. B. ciekawa osoba i rozmowa. Stanisław Stempowski (zaprzyjaźnieni) poruczył jej, by po jego śmierci przechowała i przesała p. JERZEMU jego listy. Zawiozła mu je sama.

Zofia Małynicz – aktorka, przedwojenna wykładowczyni PIST.
Stanisław Stempowski – ojciec Jerzego Stempowskiego.

24 I 1972

Spacer. U Mamy. Odwołane spotkanie z Puzyną. Lektura „Kultury”. Potężna porcja świeżego powietrza. *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach* (komentarz do podręczników historii literatury). Znakomity. Pół rocznika 1970.

27 V 1972

Czytam znów *Szkice piórkem*.

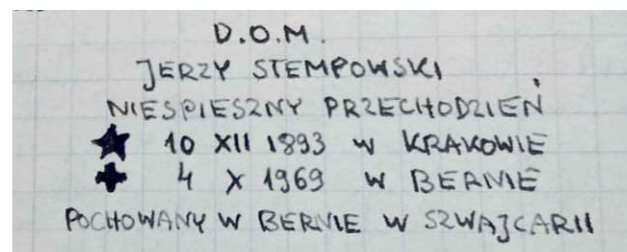
Szkice piórkem – dziennik Andrzeja Bobkowskiego z lat 1940–1944, wydany w 1957 roku przez Instytut Literacki w Paryżu.

9 V 1973

W południe z p. Małynicz na Powązkach. Grób Stempowskich. Leżą tam Stanisław i Paweł (brat najmłodszy Jerzego). Przymierzamy format tablicy *pro memoria* Pana Jerzego. Ma być z różowego granitu, jak wielki kamień nagrobny. W zakładzie kamieniarskim. Tablica rozmiarów 70 x 30 – 4 tys. zł. Pani Zofia decyduje się bez słowa. Od dawna o tym myśli. „To mój dług wobec obu Stempowskich”. Szczęśliwa, że wreszcie doszło do realizacji. Mam ustalić tekst (daty).

Na kawie na Filareckiej. Sprawdzam w domu. Konsternacja. W *Słowniku pisarzy* ur. 10 III 1894 r. w Szebutyńcach, w notatce autobiograficznej we wstępie do *Od Berdyczowa do Rzymu* w Krakowie 1894.

Tajemnice wyjaśnia pamiętnik Stanisława St. Ślub (z kuzynką) brany pośpiesznie 11 VI 1893. Potem ona wyjeżdża do Krakowa, on buduje Szebutyńce. Potem notuje „10 grudnia urodził mi się syn”. Żona przyjechała z dzieckiem na Podole latem 1894 roku. Wtedy pewno oficjalnie zgłoszono urodziny i ustalono datę na 10 marca 1894. Tak miał we wszystkich oficjalnych papierach i tak pewnie będzie w encyklopediach. Ale wydaje mi się, że tablica na grobie ojca, który nie ukrywał prawdy powinna mieć datę prawdziwą. Proponuję taki układ:



„Niespieszny” bez „ś” tak w *Esejach dla Kassandry*, gdzie robił korektę. Gwiazdka masonska wg *Dzieł Bogusławskiego*. Krzyżyk – grecki, równoramienny. ZR uważa tę decyzję za słuszną.

4 X 1974

Na Powązkach. V rocznica śmierci Pana Jerzego. Na płycie kiść jarzębiny, chryzantema. Kładę żółtą chryzantemę, zapalam lampkę.

4 X 1979 (czwartek)

O 12.00 z p. Zofią i Woroszylskim na Powązkach. X rocznica śmierci p. Jerzego. Kwiaty i lampki przy tablicy. [...] Woroszylski wydał tom szkiców w Londynie i widział go z daleka, kiedy celnik zabierał go jego córce. Córki p. Jerzego w Lublinie (nie nosiły jego nazwiska).

Wiktor Woroszylski również należał do korespondentów Stempowskiego. Zob. Maja Jarnuszkiewicz, *Listy pisze Pan tak samo jak książki. Wokół korespondencji Wiktora Woroszylskiego z Jerzym Stempowskim, Jerzym Giedroyciem i Zbigniewem Żakiewiczem*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, nr LXIV, z. 3.

Córki Jerzego – Danuta i Hanna Sucheckie.

4 XI 1979

Nr 10 „Kultury”. Miłosz, Herling, m.in. napaść na *Apokalipsę* Konwickiego za mechaniczną i historyczną mieszkankę narodowego szlachu z narodową szopką. A więc jednak dawne (straszliwe, ale inne) doświadczenie + duża wiedza płynąca z lektury – nie wystarczają Herlingowi. Tutaj żyć trzeba, żeby zrozumieć *Małą apokalipsę*.

21 IV 1980

ZR miał dziś w szkole wykład o Stempowskim.

Szkoła – PWST w Warszawie.

27 IV 1980

Bardzo ładnie, ciepło. W południe stare Powązki. Lampka u p. Jerzego.

28 VI 1980

IS. „Kultura” nr 5.

23 XI 1980

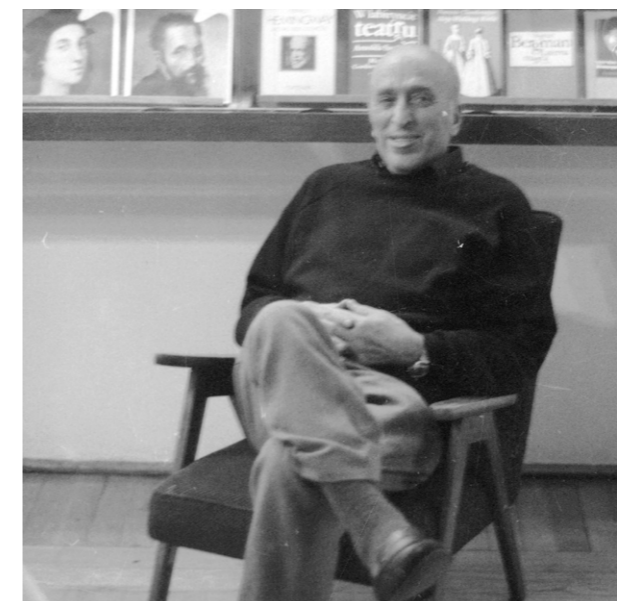
11–15 u Marta [Fik] mówi, że Bębenek zatwierdził plan serii „Krytyka polska”, gdzie mam z ZR zrobić pana Jerzego.

Stanisław Bębenek, 1975–1989 prezes i redaktor naczelny Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”.

1 VI 1981

Upał. W ZLP – biblioteka. Przepisywanie Stempowskiego. Rozmowa z Drewnowskim w gabinecie wiceprezesa. [...] Listy J. S. do Ojca i Dąbrowskiej (i listy Dąbrowskiej?) w rękach prywatnych, starannie uporządkowane. Obiecał tajemnicę. Miał jechać do Szwajcarii do p. Krystyny Marek, czytać listy Dąbrowskiej do J.S.

Tadeusz Drewnowski – literaturoznawca, edytor *Dzienników* Marii Dąbrowskiej.



Stanisław Bębenek, 1991. Fot. Włodzimierz Barchacz / NAC

15 VI 1981

BUW. Liczne „odkrycia” tekstów Pana Jerzego. Wieczorem Jan Kott z Morawińską.

Agnieszka Morawińska – historyczka sztuki, dyrektorka muzeów, wykładowczyni w PWST w Warszawie, po zmianie ustroju ambasadorka w Australii.

17 VI 1981

PT. „Czytelnik”. Dossier wydania JS w 1959.

W okresie liberalizacji (1955-57) obiecywano wydanie w Warszawie dwutomowego wyboru pism Stempowskiego pod red. Zygmunta Kałużyńskiego („Czytelnik” – umowa została zerwana w roku 1959).

22 VI 1981 (poniedziałek)

BUW – archiwum domowe p. Jerzego w rękopisach. Bezценne materiały ocalone i uporządkowane przez ojca (listy, dokumenty osobiste, maszynopisy, rękopisy, wycinki).

10 VII 1981

„Czytelnik” – u Bębenka. Bardzo życzliwy. Prawa autorskie emigrantów będzie załatwiać centralnie Agencja Autorska.

13 VII 1981

BUW. Rękopisy. Wspaniałe archiwum Pana Jerzego. Rękopisy, maszynopisy, listy, dokumenty (paszporty, indeksy!).

14 VII 1981

„Czytelnik”. Odbieram xerokopie dossier niedosługo wydania Pana Jerzego 1958 – 59.

31 VII 1981

List od Giedroycia ze zgodą na Stempowskiego.

18 IX 1981

ZLP – lektura Stempowskiego.

28 XI 1981

M. śpi – ja układam „Wiadomości” londyńskie (prawie 100 numerów). W domu przez trzy godziny kończę układanie fotokopii listów JS. Trzy strony trzeba przepisać.

9 V 1983

O 14.30 zanoszę do „Czytelnika” wybór pism Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe*. Ok. 22 arkusze wydawnicze.

7 V 1984

„Czytelnik” nie chce copyrightu dla Giedroycia w Stempowskim. Proponuję formułę jak w „Znaku” i podejmuję się załatwić. Rocznicę złożenia maszynopisu. G. niejasno przyrzeka oddanie do produkcji jesienią. Początkowo, że po paru tomikach serii.

24 V 1984

Powązki. Grób Stempowskich. Wspólna opieka z p. Małynicz. Świeżo położona tablica Huberta i Jeremiego. Kto?

Hubert – brat Jerzego, zmarły w 1962; Jeremi – kuzyn.

8 VI 1984

Powązki. Daję zaliczkę 1.000 na uporządkowanie grobu Stempowskich. List do TT i Jacka Woźniakowskiego w sprawie Stempowskiego. Tel. Drewnowski. Córka Kowalskiej ma wiele zdjęć p. Jerzego.

TT – Tymon Terlecki.

Jacek Woźniakowski – założyciel i redaktor naczelny katolickiego Wydawnictwa „Znak”.

Córka Kowalskiej – w *Dziennikach* Dąbrowskiej jako Tula, córka Anny Kowalskiej.

22 VI 1984

Powązki. Na uporządkowanym grobie Stempowskich barwinek.

2 VII 1984

Rozmowa tel. z TT. Giedroyc się zgadza na wyd. Stempowskiego. Dwa listy od TT. G. uznał „wnuka Witkacego” za hochsztaplera. W domu list od Woźniakowskiego ze zgodą na wykorzystanie przekładów cytatów u Stempowskiego, zdjęcia Stempowskiego od Kenarowej.

Wnuk Witkacego – Jan Stanisław Witkiewicz – grasujący w środowisku teatralnym i emigracyjnym mitoman, przypisujący sobie bliskie pokrewieństwo z Witkacym i roszczęcy prawa do spuścizny. Zob. 14 II 1987.

Kenarowa – Halina Kenarowa, której pierwszym mężem był Bolesław Miciński a drugim – Antoni Kenar; matka Anny Micińskiej (Dunki).

29 VII 1984

W połowie miesiąca list od niego przekazujący zgodę na copyright u Stempowskiego taki jak w „Znaku”. Przyznał, że „wnuk Witkacego” to hochsztapler.

29 IV 1985

BUW – ktoś czyta Stempowskiego.

8 VI 1985

W domu. Wczoraj wieczorem telefonuje Jan Zieliński. Rozmowa o Bobkowskim. Pytanie o listy Stempowskiego do Marii Dąbrowskiej. (Ktoś to wydaje w Londynie). Piszę kartkę do TT z pytaniami. Zły, że nic mi nie powiedział.

Jan Zieliński – historyk literatury, eseista, radca kulturalny Ambasady w Bernie, zainteresowany twórczością Stempowskiego.

2 VII 1985

Lalutka z długim monologiem o swej podróży po Europie i szkodliwości Teresy W. dla Janka. Kurz jej powiedział, że *Bogowie* czekają na papier i w tym roku wyjdą.

Kurz – Andrzej Kurz, dyrektor Wydawnictwa Literackiego.

Bogowie – Zjedanie bogów Jana Kotta ukazało się w 1986.

6 IX 1985

„Czytelnik”. Listy Stempowskiego do MD zatrzymała Tula (córka Kowalskiej), potem dołączyła do archiwum Dąbrowskiej w Muz. Literatury. Chcą to wydać I. Paweł Kądziała,

2. Jan Zieliński. [Drewnowski] nie wie, jak listy Stempowskiego do ojca dostały się do Anglii.

Paweł Kądziała – redaktor katolickiego wydawnictwa „Więź”.

18 IX 1985

U p. Gawryś (córka Kowalskiej – Tula). Pożyczam 44 fotografie Stempowskiego i innych osób z jego kręgu.

2 I 1986

BUW – rękopisy. Spotkanie z Kowalczykiem, który na polonistyce pisze pracę o eseistyce Miłosza, Vincenza i Stempowskiego. Wygląda dość pocziwie i sympatycznie, ale czy to nie ponad jego siły? [...] Wyjaśniam mu sytuację prawną – prawa autorskie ma Giedroyc.

Spotkanie z Kowalczykiem – Andrzej S. Kowalczyk, już jako profesor na UW, kontynuował prace JT nad Stempowskim.

26 III 1986

Paryż. Wg G[iedroycia]. archiwum berneńskim opiekuje się Krystyna Marek i decyduje o publikacji. G. ucieszył się, że wydanie Jerzego Stempowskiego na dobrej drodze. Po południu dzwoni red. Górski – St. razem z Brzozowskim (Burka) w kwitniu idzie do redakcji technicznej. Skąd szybko (?) do drukarni.

Klemens Górski – redaktor wielu warszawskich wydawnictw.

Brzozowski Burka – Stanisław Brzozowski, *Humor i prawo – Wybrane studia krytyczne*, oprac. Tomasz Burek.

2 V 1986

Powązki – płacę za grób Stempowskiego maj-czerwiec, nowa sprzątająca.

22 VI 1986

Ułożyłem i uporządkowałem listy Stempowskiego do Małynicz. Ładny zespół.

7 X 1986

PT. Oddaję w „Polskiej Sztuce Ludowej” artykuł o Stempowskim do zeszytu dedykowanego [Aleksandrowi] Jackowskiemu.

19 XII 1986

Tel. Dunka. [...] Turowicz dostał od Jana Stanisława Witkiewicza listy Stempowskiego (do ojca z opisem 1939) i radzi się, co robić (ma ochotę). Radzę, by Dunka uświadomiła go, że wplątuje TP w działalność aferzysty, który nie przypadkiem tu chce drukować.

Jerzy Turowicz – red. nac. „Tygodnika Powszechnego”.

15 I 1987

W „Więzi” u miłego Pawła Kądziała z tekstem referatu Niny [Taylor]. Długa rozmowa. M.in. proponuje wyd. Stempowskiego w Bibliotece „Więzi”.

2 II 1987

„Czytelnik”, oddaję korektę Stempowskiego (żywe paginy etc.). Cenzura zażądała posłowania i „aparatu” przed lekturą.

8 II 1987

„Czytelnik” – trzy niewielkie ingerencje cenzury tylko w *Służebnościach literatury współczesnej* (sprawy ZSRR).

Trzy niewielkie ingerencje cenzury – wg Andrzeja Dobosza tom pocięto straszliwie, dostał od JT egzemplarz z wklejonymi ingerencjami i było to kilkanaście (kilkadziesiąt?) stron.

11 II 1987

Tel. Górski. Odbieram korektę II tomu Stempowskiego. Tel. Drewnowski [...] Mówi, że PIW szuka spadkobierców Stempowskiego, bo wydaje *Doktora Żiwago* Pasternaka.

Pierwsze polskie tłumaczenie Jerzego Stempowskiego i Józefa Łobodowskiego (wiersze) ukazało się w Paryżu w 1959 roku nakładem Instytutu Literackiego.

12 II 1987

Do późnego popołudnia korekta Stempowskiego.

3 II 1987

Cały dzień w domu. Korekta II tomu Stempowskiego. Porządkowanie listów.

14 II 1987

O 11.00 spotkanie z Turowiczem w „Nowym Świecie” (3 kwadrans). Rozgląda się bacznie, czy nas nie podsłuchują. O przydziale papieru dla „TP” (chce o tym napisać). Nakład mógłby być pół miliona. [sprawa Stempowskiego – osobna notatka w Stempowskim]. Zamawia edycję eseju o inteligencji. Turowicz pytał, czy ma w „TP” drukować list Stempowskiego przysłany przez Jana St. Witkiewicza. Mówię co zacz ten osobnik – plagiator (Witkacy) i złodziej (arch. Stempowskiego).

18 II 1987

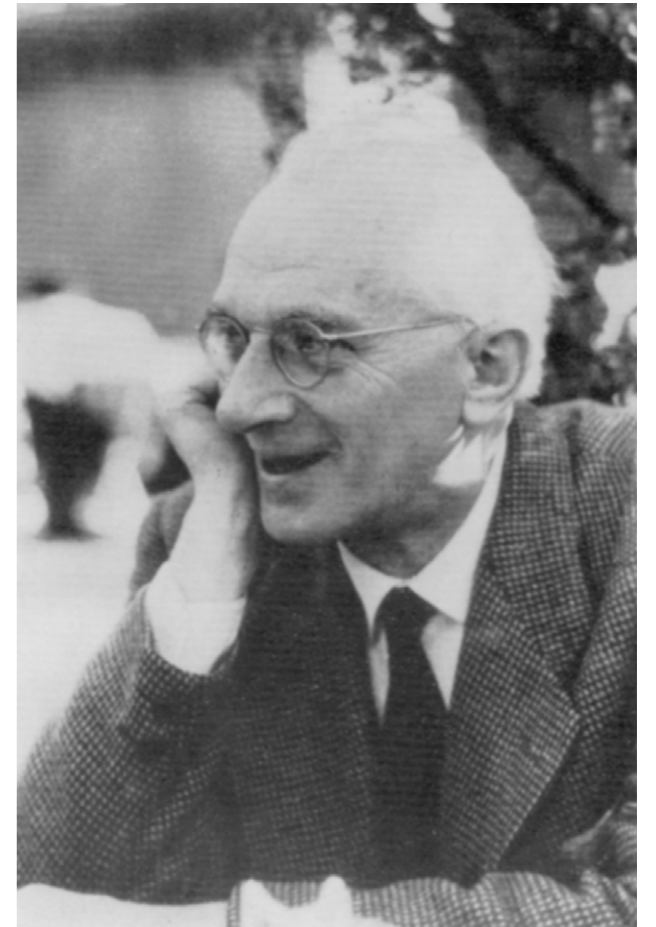
„PT”. Andrzej Kowalczyk. Długa rozmowa o Stemp. Szkic biogramu napisał dwa lata temu. Skończył tezę – rec. Głowiński i Drewnowski. Vincenz chce ogłosić listy Stempowskiego razem z listami ojca, ale ma tylko parę kopii. Skończył przekład *La Terre* (prawa ma wyd. szwajc.?). Zwracam mu uwagę na inf. o genezie *La Terre: w Oddaleniu i powrocie do języka pol.* Vincenz opisał wyjście z Polski: poszli we trzech na Węgry ocenić sytuację. Wrócił z synem po rodzinę, St. poszedł dalej. Wtedy na północnym stoku, na oczach St., schwytał ich patrol sowiecki. W „Pamiętniku Literackim” drukuje część tezy (o Stempowskim).

La Terre Bernoise – książka wydana przez Stempowskiego po francusku w Szwajcarii. Polski przekład Andrzeja S. Kowalczyka, pod tytułem *Ziemia berneńska*, ukazał się w 1990 roku w Czytelniku.

27 III 1987

W domu. Piszę *Teatr w listach Stempowskiego* do Festschriftu Raszewskiego.

Festschrift Raszewskiego – *Księga Jubileuszowa „O teatrze i dramacie”* (Warszawa 1989) dedykowana ZR w 40 lecie pracy naukowej.



Jerzy Stempowski. Zdjęcie z *Listów z ziemi berneńskiej*, wydanych w Oficynie Poetów i Malarzy, Londyn 1974.

6 IV 1987

Deszcz, wiatr, zimno i ponuro. Od 9.00 w trzech bibliotekach: IS, BUW, IBL – uzupełnienia do korekty Stempowskiego i indeksu.

27 IV 1987

Nadal chłodno. BUW – xeroxy nie zrobione. „Czytelnik”. Okazuje się, że korekta nie poszła do czyszczenia, bo cenzura nadal domaga się „potępienia autora i Instytutu Literackiego”. Red. Górski daje mi preredagowaną informację wydawniczą z okładki („czy się nie skurwiłem?”) z dość enigmatycznym zdaniem o „spojrzeniu emigranta” czy coś takiego. Mówię mu, że może tam być nawet jakoś o specyficzności wynikającej z sytuacji emigracyjnej. Zachęcam, by Bidakowski wskazał na moją powściągliwość w wyborze, postowiu i biografii. Ma do mnie dzwonić.

Bidakowski – Kazimierz Bidakowski, redaktor „Czytelnika”.

5 V 1987

Dzwonił Górski – cenzura zwolniła Stempowskiego. Na okładce dopisali po: „z perspektywy oddalenia emigracyjnego” – „i optyki ideowej właściwej środowisku, w którym żył i tworzył autor”.

7 VI 1987

Z Erwinem na spacerze nad nadwiślańskimi łęgami w Józefowie. [...] Podobno w „Polityce” Kałużyński się złości, że mu ukradłem edycję Stempowskiego w „Czytelniku”.

12 X 1987

„Więź”. Kądzia. Nadal zainteresowany Stempowskim moim i Kenarowej.

20 X 1987

Popołudnie na obronie Kowalczyka na UW (eseje powojenne Miłosza, Vincenza i Stempowskiego). Jasny autoreferat. Dobra recenzja Michała Głowińskiego i nieudana (nie dlatego że dość napastliwa) Drewnowskiego. [...] Dobra, ostra replika Kowalczyka (Grecy, kult. ant., autor analizy *Krzyżaków* Sienkiewicza nie musi pisać studium historycznego o Zakonie). Przesada w negowaniu znaczenia „kresowości” tych trzech autorów.

18 XI 1987

„Znak” milczy. W „Czytelniku” cisza.

21 XII 1987

List od Woźniakowskiego. „Znak” nie chce wydawać Stempowskiego. W liście brednie za Bębenkiem, który celowo rozgłasza, że „nie ma zamówień księgarskich i po co wydawać tych emigrantów”. Czekać z korespondencją (Miciński) do otwarcia archiwum (Giedroyc?!) i w ogóle do „dzieł zebranych”.

24 III 1988

Tel. Klemens Górski. Wg inf. dyr. Stefanka (techn.) Stempowski przesunięty na następny kwartał. Szlag mnie trafia i chyba pójść do Bębenka z dziką awanturą.

2 IV 1988

Marta [Fik] mówiła M. (nie może się do nas dodzwonić), że Bębenek wpadł w szał (czyście zwariowali z tą książką, 10 osób interweniowało) i dał się, ona też. Zwołał „ekspertów” i też z krzykiem. Może w kwietniu, może w maju. Bębenek: „to nie ma przyczyn politycznych”, brak papieru etc.

15 IX 1988

10.30 w „Czytelniku” u Bidakowskiego. Stempowski będzie w październiku. Produkcja wstrzymana przez wydawnictwo, bo odłożono część materiałów *ad acta*, by wydrukować [pozycje] wysokonakładowe wobec trudnej sytuacji wydawnictwa. Mało zamówień. Replikuję na zamówienia i mówię, jak Bębenek tym argumentem zablokował wydanie 3 książek Stempowskiego w innym wydawnictwie. Dziwię się, że wobec postępowania wydawnictwa wobec Stempowskiego w latach 1981–1986 właśnie jego odłożono, o złamaniu danego sobie słowa i Górskim. Szczęka mu opadła.

29 IX 1988

Telefonuje Górski, że jest sygnałny t. II Stempowskiego. Wygarniam powtórnie i grozę. Spisane będą czyny

i rozmowy. Odmawiam oglądania. Czekał na telefon, kiedy będą egz. dla mnie.

31 X 1988

Święto. W domu do późnego popołudnia. Potem zanoszę Axerom Stempowskiego [...] Potem E. dzwoni zachwycony książką (tyle nieznanymi tekstami).

21 XI 1988

Telefonuje BK, chwali edycję St. Jednolitość postłowa z tekstem – stylistyczna i myślowa. Czyta II tom, bo wydawało się mu, że teksty przedwojenne zna.

BK – Bohdan Korzeniewski.

28 IX 1989

Powązki, przycinam trochę tuję, daję babie 5 tys., żeby uprzędkowała grób Stempowskich na 4 X.

4 X 1989

O 14.00 z Erwinem na grobie Stempowskich w XX rocznicę śmierci: Dunka (z Bolkiem), Woroszyński, Kowalczyk, potem [Janusz] Majcherek, [Marek] Zagańczyk, [Joanna] Godlewska z mężem. Sporo kwiatów, lampki. Baba starannie sprzątnęła. Dunka będzie pisać do Berna o kopie 12 brakujących listów Micińskiego.

9 III 1990

W „Czytelniku” Konwicki, Holoubek, [Michał] Komar. Tadzio i Komar huzia na Stempowskiego (jak pisze o drzewach to ciekawe, o ludziach nie).

10 XII 1993

100 ROCZNICA URODZIN STEMPOWSKIEGO Deszcz, wiatr. W południe na Powązkach. 3 lampki na grobie Stempowskich. Wiatr, deszcz, błoto. Przyszedł tylko Zagańczyk. [...] Uświadamiam sobie, że w październiku 1994 będzie 25 rocznica śmierci J. Stempowskiego i do tego czasu powinienem coś zrobić.

20 VII 1993

„Zeszyty Literackie” 43 z listami Jerzego Stempowskiego do Dobosza i przypisami AD m.in. na mój temat.

4 VIII 93 (środa)

W „ZL” idiotyczna Marta Wyka o Ukrainie Stemp.

Marta Wyka, literaturoznawczyni z UJ, córka prof. Kazimierza Wyki.

24 czerwca 2008

Rozmowa z Kłoczowskim. Nic nie zrobił w sprawie interwencji w Ministerstwie Kultury (grobowiec Stempowskich). Ostrzegam, co będzie jesienią 2009 – czterdziesta rocznica śmierci Jerzego Stempowskiego i wydanie jego korespondencji z Dąbrowską. Przedstawiam mu to jako mój sen – wizja składania kwiatów na Powązkach i ruina grobowca.

Kłoczowski – Piotr Kłoczowski, eseista, historyk literatury, edytor, wydawca, twórca Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską (zajmującego się literaturą emigracyjną i opozycyjną).

13 lipca 2012

Kądzia z korektą Stempowskiego. 600 stron bez aparatu. Daje tylko dwa tygodnie do 30 lipca. Kryzys (katastrofa) w „Więzi”. Mają wymówienia od 1 września. Nadal Ministerstwo Kultury nie odpowiada w sprawie drugiego grantu edytorskiego. Korekta *Notatnika niespiesznego przechodnia*. Druk mały, nonparel.

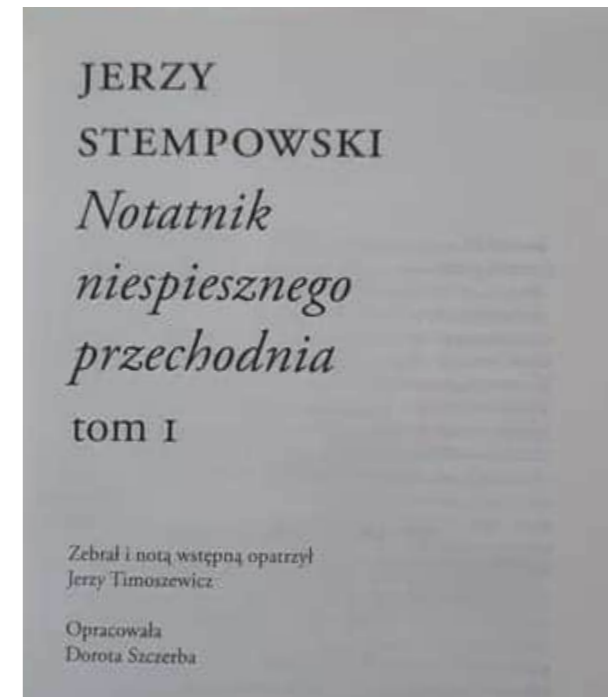
14 lipca 2012

Rano czytamy. Oczy się męczą.

29 listopada 2012

Zaproszenie do klubu RWE im. Grabowskiego na spotkanie *Jerzy Stempowski-powrót niespiesznego przechodnia* (dzwonili uprzednio dwa razy!). Klub RWE – 3 maja 1997, w 45-lecie nadania z Monachium pierwszej audycji Radia Wolna Europa w języku polskim – otwarto w Warszawie Klub RWE (w połączeniu z kawiarnią), pełniący przez wiele lat zarówno rolę miejsca spotkań i debat publicznych, jak też gromadzący bogate archiwum tekstowe i fotograficzne, dokumentujące historię Rozgłośni Polskiej RWE i jej pracowników.

Im. Grabowskiego – pomyłka Timoszewicza, Klub RWE nosił imię Aliny Perth-Grabowskiej (1935-2006), wieloletniej dziennikarki Rozgłośni Polskiej RWE. Początkowo pracowała w redakcji Dziennika radiowego, a wkrótce w Dziale Programowym. Komentatorka audycji „Fakty, wydarzenia, opinie”, następnie autorka komentarzy dnia, w których na zlecenie Jana Nowaka-Jeziorańskiego określała stanowisko Rozgłośni w różnych kwestiach.



Na karcie tytułowej *Notatnika...* z Timoszewiczem sąsiaduje Dorota Szczerba – najmłodsza córka Zbigniewa Raszewskiego.

10 grudnia 2012

Wklejam list do Kądzia do egzemplarza *Esejów dla Kassandry* (tego od Autora).

18 grudnia 2012 (wtorek)

Tel. do Kłoczowskiego. Przypominam o tablicy Jerzego Stempowskiego.

USA, czyli JAN KOTT**21 września 1956**

Masa spraw i wrażeń. Łódź. *Winkelried*, dwa Moliery Korzeniewskiego, *Achilles i panny* – premiera autorska. Wizyta u Kotta.

Winkelried – prapremiera (14 września) napisanej w czasie II wojny światowej sztuki Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego *Święto Winkelrieda* w Teatrze Nowym w Łodzi, w reż. Kazimierza Dejmkę. Wielkie wydarzenie artystyczno-towarzystwo.

Dwa Moliery Korzeniewskiego – Bohdan Korzeniewski był tłumaczem i reżyserem dwóch sztuk Moliere’a *Don Juan* (prem. 21 czerwca 1955), *Szkoła żon* (prem. 17 maja 1956) w Teatrze Nowym w Łodzi.

Achilles i panny – spektakl według tekstu Artura Marii Swinarskiego w Teatrze Polskim w Warszawie (prem. 15 września 1956) w reż. Karola Borowskiego.

8 maja 1963

Rozmowa z p. Kottową (Kott był w Londynie i Paryżu, od jesieni wykładu w Oxfordzie).

12 I 1965

Telefon do Kotta. Czuje się kiepsko. Wyjeżdża do Jugosławii.

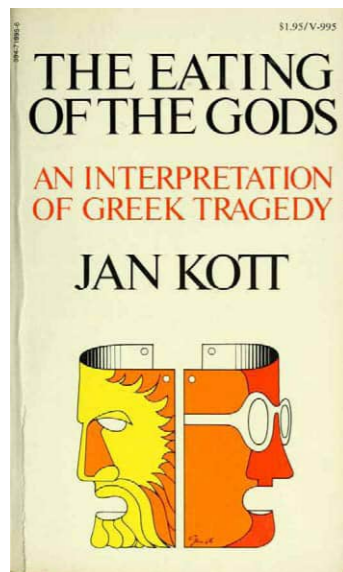
2 maja 1972

Rano w redakcji nieoczekiwany telefon p. Lidii Kottowej. Spotkanie w mieszkaniu Zagórskich na Żoliborzu. Wygląda jak dawniej. Chaotyczna rozmowa na fotelach z Al. Róż – tak jakby nie był dwa tygodnie. Ona opowiada mi najnowsze plotki literackie z Warszawy!

Zagórscy – Maryna i Jerzy; u nich Kott ukrywał się w czasie okupacji.

3 V 1974

Parę dni temu książka Kotta o tragedii greckiej ze smętną dedykacją.



Amerykańskie wydanie *Zjadania bogów*, Vintage Books w Nowym Jorku, 1974.

15 XII 1974

Wczoraj Koenig mówił M., że cenzura (Lewandowski) zatrzymała Kotta w antologii głosów o prapremierze *Iwony*, którą zrobiłem do programu. Holoubek i Koenig mnie zostawiają decyzję.

Prapremierowa inscenizacja sztuki Witolda Gombrowicza *Iwona*, książeczka *Burgunda* miała miejsce w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 29 listopada 1957 roku.

17 XII 1974

Rano w Cenzurze u Lewandowskiego. W antologii cytatów z recenzji *Iwony* Gombrowicza (prapremiera 1957) skreślili nazwisko (nie tekst!) Kotta. Argumentuje specyficznością tego programu (Rita Gombrowicz), kompletnością tekstów, sprawą z usuwaniem nazwiska w mojej książce, inną niż innych sytuacją Kotta. Zainteresował się, że to wybór ze wszystkich recenzji. Ma dać ostateczną odpowiedź w końcu dnia. „Ja też jestem uczniem Kotta”. „Jeśli rzeczywiście chce być w Polsce drukowany, powinien uczynić jakiś gest”.

Powiedziałem mu, że stałe skreślanie nazwiska (zabieg magiczny) jest moim zdaniem nie tyle decyzją polityczną, ile mściwością Fillera, który Kotta nienawidził. Uśmiechał się niewyraźnie.

19 X 1975

Dzwoni Kott z Wiednia.

8 XII 1975

Dworzec Główny. Paczka Pewex od Kotta.

8 II 1977

List do Kotta do Burgtheater, kartka do Horowicza (dwa lata pisze o Bogusławskim ZR).

23 XI 1977

List od Kotta. Robi nową książkę o Szekspirze: Szekspir nie-współczesny.

23 IX 1979

Popołudnie u Michałowskich. Wyjeżdżają do Londynu i Paryża. Matuszewscy. Irena plotki o Kottach: mąż rzucił Teresę, Michał reżyseruje w Berlinie *Mizantropa* we własnej przeróbce.

Michałowscy – Mira (pisarka, tłumaczka, także jako Maria Zientarowa, z dawnych lat przyjaciółka Marianny) i Jerzy (dyplomata).

Teresa, Michał – dzieci Jana Kotta.

13 I 1980

Telefon Kotta z Florencji. Zachwycony Kantorem.

Zachwycony Kantorem – w latach 1979–1980 Teatr Cricot 2 miał swoją siedzibę przy ulicy Santa Maria 25 we Florencji, gdzie w czerwcu 1980 roku odbyła się prapremiera spektaklu *Wielopole*, *Wielopole*.

11 III 1980

IS PAN. O 11.00 u Marty [Fik] na zajęciach o powojennej krytyce teatralnej (Jan Kott). Nic nie wiedzą – i co gorzej – nic nie rozumieją. Pytania: 1. Kiedy się wychrzcił. 2. Czy recenzjami wykończył jakiegoś człowieka.

20 VII 1980

Wczoraj na kolacji Lidia Kottowa. Siwa, młodo wyglądająca, pełna życia. Pełna tego kraju, jakby nie było jej tydzień. Podobnie jak mąż zaczyna od wspomnień. Okupacja, powstanie. Michał w NY. Kott z nim nadal nie rozmawia.

16 IX 1980

Kott przysłał „Kołatka” drukowanego w „Wiadomościach”.

Przysłał „Kołatka” – Jan Kott, *Cudowny kotatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, Wydawnictwo „Krag”, Warszawa 1991, s. 251–284 (pierwodruk: *Wiadomości* (Londyn), 1980).

23 XI 1980

Rano dzwonił Kott. Przylatuje 15 XII o 9.40.

8 XII 1980

Rano telefonuje Kott. Nie przyjedzie („może na wiosnę”). „A ty zląkł się synu szlachecki” – powiedziałem. Zapewniłem go, że poza zimnem i brakiem żywności nic go wstrzymywać nie powinno. (Nie zapytałem, czy dostał wizę, czy to Lidka mu wzbroniła). M. zadzwoniła do Lalutki, ja do Ireny i Zagórskich. Wieczorem narastająca fala informacji o koncentracji wojsk radzieckich na polskiej granicy. *Zakaz Robotników*.

Zakaz Robotników – film *Robotnicy 80* Andrzeja Zajączkowskiego i Andrzeja Chodakowskiego, relacja ze strajku i sierpniowych negocjacji Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego z przedstawicielami Komisji Rządowej. W rzeczywistości dopuszczony do prezentacji w ograniczonym zakresie, w prasie umieszczano informację „wszystkie seanse zarezerwowane”.

3 VI 1981

Kott przyleciał z Paryża samolotem Air France o 14.30. Spotkanie na lotnisku z M. i Martą Zielińską (flama z ok. r. 1960). Wdowa po ekonomście, wnuku prof. Tadeusza Zielińskiego. U nas na obiedzie. Spacer Krakowskim, UW, Stare Miasto. Kaczka przy Kamiennych Schodkach. Kott w świetnej formie, wygląda młodziej niż dwa lata temu.

4 VI 1981

Nadal potworny upał. Janek poszedł na pogrzeb [Janusza] Minkiewicza. Dzwoniła Maryna Zagórska z pretensjami, że nie dzwonił do niej.

Popołudnie i wieczór: Janek z Zielińską. Wszystko gubi – zgubił notes. Lidka: „Janek jest ze wszystkimi po fałszywym imieniu”.

5 VI 1981

Ciepło. O 11.00 przeprowadzam Janka na Nabelaka. Piszę list do Giedroycia i Woźniakowskiego w sprawie wyboru esejów Stempowskiego. Świetne szkice Janka o Konwickim, Borowskim, cenzurze, kongresie szekspirowskim.

Kongres szekspirowski – *Shakespeare, man of the theater*, pod takim hasłem odbył się w 16 sierpnia 1981 roku w Stratfordzie II Kongres Międzynarodowego Towarzystwa Szekspirowskiego z udziałem Kotta.

6 VI 1, 1981

Ładnie. Spacer z Jankiem w Łazienkach. Opowieści o uniwersytecie w USA. Dostał wczoraj – jeszcze nieoprawiony – tomik *Kamiennego potoku* od Chojeckiego. B. szczęśliwy.

Kamienny potok od Chojeckiego – podziemne wydanie, NOWA.

Mirosław Chojecki – legenda opozycji demokratycznej, współtwórca niezależnego ruchu wydawniczego w PRL.

7 VI 1981

Wieczorem Janek na kolacji. Odprowadzamy go na Nabelaka. Opowieści o p. Jerzym. [...] Steinhau, na wiadomość z Paryża od córki, że wychodzi za mąż, wsiadł w pociąg i specjalnie pojechał ze Lwowa do p. Jerzego zapytać o Kotta.

Nigdy o tym nie mówił i dopiero niedawno powiedziała mu o tym matka Lidki. Chciał poznać córki p. Jerzego. Będąc

w Szwajcarii proponował, że może coś zawieźć, ale p. J. był powściągliwy.

9 VI 1981

Janek badał z Konwickim „nocne życie Warszawy” do 3.00, kiedy wyładował w Kongresowej. Wypił i sok.

10 VI 1981

M. z Kottem na *Pieszko*. Potem on u Morgensternów, gdzie po raz pierwszy zetknął się z [Romanem] Polańskim.

Morgensternowie – Jerzy (reżyser filmowy) i Krystyna Cierniak.

Pieszko – spektakl w Teatrze Dramatycznym w Warszawie według sztuki Sławomira Mrożka, w reż. Jerzego Jarockiego, prem. 22 maja 1981.

11 VI 1981

Wieczór Kotta w Pałacu Kazimierzowskim. Pełna sala im. Brudzińskiego. Młodzieży mało. Irena Szymańska, Stefan Żółkiewski. Słowo wstępne Romana Taborskiego. *Zagadka Szekspira* i *Koniec teatru niemożliwego* przyjęte b. dobrze. (Z początku niepewni, czy się śmiać.) [Ziemowit] Fedeci, Ela Czyżewska, [Julian] Lewański. Paru studentów z WoT. Na kolacji u dziennikarzy na Foksal: Kott, Zielińska, Axer – ojciec i syn, Taborski i ja z M. Lody w Hotelu Solec. Wspomnienie A. o balu w IPSie (Gombrowicz za kotarą).

Bal w IPSie – Instytut Propagandy Sztuki (IPS) powstał w latach 1930–1939 z inicjatywy artystów i historyków sztuki, by promować polską sztukę nowoczesną. Był przeciwagą dla konserwatywnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Pierwsza siedziba znajdowała się w kamienicy Baryczków na Rynku Starego Miasta, a od 1931 – w nowoczesnym pawilonie przy ul. Królewskiej 13, zaprojektowanym przez Karola Stryjeńskiego. W drugiej połowie lat 30. IPS rozszerzył działalność o badania naukowe, dokumentację i popularyzację sztuki, a jego Salon IPS stał się ważnym punktem na kulturalnej mapie Warszawy. Była tam też legendarna kawiarnia, która przyciągała artystów, malarzy i poetów – miejsce spotkań, rozmów i inspiracji.

24 VI 1981

Imieniny Kotta u Ireny Szymańskiej. Konwicki (wpływy Iwazkiewicza na *Dolinę Issy*), Mikołajska, Michnik, Koniecpolski, Drewnowski, [Artur] Międzyrzecki, [Agnieszka] Osiecka, [Elżbieta] Czyżewska, Axerowie, [Zofia] Mrozowska, Morawińska, Zagórscy, Olga Axerowa, Rymkiewiczowie, Fik.

Koniecpolski – pseudonim recenzencki Tadeusz Słobodzianka.



Kamienny potok w „drugim obiegu” – edycja Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA, Warszawa 1981.

25 VI 1981

Wieczorem na pl. Wilsona u Pawła Bąkowskiego wieczór autorski Kotta w „Nowej”. Mówię „Słowo wstępne” – życio-rys. Zaczynam od Dobosza, kończę Doboszem. Cytat z kartki. Naplułem na Żukrowskiego. Młodzi ludzie z powściągliwym poczuciem humoru. Dwa ogromne połączone pokoje. Tłum siedzący na podłodze. Duszno. Dyskusja dziwna. Młodzi – „piczki-zasadniczki”. Kott znakomicie się w tym znajduje (jego pokolenie „powinno” zorientować się w 1948 – odpowia-da: tak, powinno). Sprzedaż *Kamiennego potoku*. Auto-grafy. Trochę studentów z WoT. Prowadzi [Marek] Chimiak. Morawski, Matuszewski, [Jerzy] Markuszewski. Nieznane osoby. Po skończeniu spóźniony Michnik, prosto ze spotka-nia w Płocku z biało-czerwonym bukietem goździków, który tam dostał. Daje go Kottowi. Kott daje M. Kott i Matuszewski u nas na kolacji. Wspominki okupacyjne. Wanda Wasilew-ska wyciąga go we Lwowie z transportu na Syberię. Willa Steinhausów na ul. Kadeckiej. Praca w archiwum. Norma na kilogramy. Zimno. Część normy spalają. Daszewski chyba winien. Spotkanie z Broniewskim w Białymstoku. Plecak zamieniony: majtki i podpaski higieniczne. 1939 – szpital wojsk. Świadectwo zgonu od dr Wertensteina.

Paweł Bąkowski – współpracownik KOR oraz wydawnictwa NOWA (udostępniał mieszkanie na potrzeby drukarni i na wykłady Towarzystwa Kursów Naukowych).

NOWA – Niezależna Oficyna Wydawnicza, wydawnictwo podziemne o dużym zasięgu.

Daszewski winien – aluzja do dramatycznego wydarzenia w sowieckim Lwowie. Zob. Agnieszka Koecher-Hensel, *Władysław Daszewski – prowokator czy ofiara prowokacji*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4.

1 VII 1981

Zepsuta winda. Zreperowana specjalnie dla Kotta. O 17.00 u nas: Raszewski, Puzyna, Axer jun., Wysińska, Schil-lerówna. O 16.30 Kott dzwoni, że się źle czuje, po 17.00, że go boli serce – nie przyjedzie. Potem tel. Hanuszkiewiczówna. Anula jedzie po nitroglicerynę. Ok. 19.00 zabiera go pogo-towie – zawał. Potem Międzylesie. M. na Nabelaka i na Stę-pińskiej. Ok. północy bóle mijają. Zасыpia. Ok. 2.00 – nowy atak i to właściwy zawał, b. ciężki i rozległy. Stały kontakt tel. z Ireną Szymańską. Kaja się, bo poznał tę Hanuszkiewiczó-wnę przez nią w PEN-Clubie.

Hanuszkiewiczówna – Katarzyna Hanuszkiewicz, córka Adama H. i Zofii Rysiówny.

Anula – Anna Schiller.

Międzylesie – Szpital Kolejowy w Międzylesiu.

Właściwy zawał – temu epizodowi Kott poświęci esej *Zawał serca* („Twórczość” 1982, nr 2).

4 VII sobota 1981

Międzylesie. U Kotta na sali reanimacyjnej. Ożywiony, zatrzy-muje siłą.

28 VII 1981

Kott na Nabelaka. Wygląda źle. Znów bóle. M. nocuje.

5–10 IV 1984 Kraków

W „Znaku” po Stempowskiego. U Kottówny (*Jadło bogów* wstrzymane).

Jadło bogów – chodzi o *Zjadanie bogów* – tom esejów Kotta wydawany legalnie w Wydawnictwie Literackim.

15 IX 1984

Wieczorem tel. Kott z Jugosławii. Miał II zawał i był w stanie śmierci klinicznej.

21 I 1985

„Dialog” – Ket dyskwalifikuje pracę mgr o Kotcie (nie rozu-mie uwarunkowań historycznych).

Praca niezidentyfikowana, być może chodziło o pracę Danuty Darul *Krytyka teatralna przed październikiem (1945–1954)*; WoT, promotor Marta Fik.

22 I 1985

Teresa W. chce się wydać za Janka.

Tel. Konwicki (miał przyjść napisać dedykację dla TT) – chory. Telefonuje Matuszewski, czyta fragment listu od Kotta „nie chce żyć jak warzywo”, „prawie nie wychodzę”. Sukces książki.

21 II 1985

Późnym wieczorem tel. Kotta z kliniki nowojorskiej. Smętny. Czy chciał się pożegnać czy pogadać z kimś w pierwszym trudnym dniu szpitalnym? Dostał książkę TT, „bardzo dobra”. Wysłał mi dawno swoją.

2 III 1985

W domu. Telefonuje Irena Sz[ymańska], dzwonił do niej z kliniki Kott głosem słabym, ale szczęśliwy.

17 III 1985

Telefonuje Irena – Janek Kott miał 4 zawał. Jest nadal na intensywnej terapii.

2 VII 1985

Lalutka z długim monologiem o swej podróży po Europie [...] Kurz jej powiedział, że *Bogowie* czekają na papier i w tym roku wyjdą.

11 VIII 1985

W południe u Lalutki. Wyjaśniam sprawę wspomnień Kotta (z czasów okupacji). Kurz przyznał się, że go opieprzono za *Bogów*.

1 I 1986

Lekki mróz, ślisko. W południe Lala Kottówna. Opowieści o młodości Janka. Piekielnie nerwowe dziecko.

30 I 1986

Tel. Słomczyński z Krakowa. Nad czym pracuje Kott, bo on ma materiały (węże z głowami kobiet). Załatwił, że Janek pisze wstęp do zbiorowego wydania Szekspira w jego przekł. (WL). Zostawił telefon („mam zastrzeżony”).

Timoszewicz i emigranci

1982

Słomczyński – Maciej Słomczyński, znany głównie jako tłumacz *Ulissesa* Joyce’a i dzieł wszystkich Shakespeare’a oraz jako Joe Alex – autor popularnych kryminałów i mąż Lidii Zamkow.

12 II 1986

Tel. Lalutka. Książka Kotta wyszła, ale wydzierają kolorową fotografię, „bo nikt tu takiej nie miał”.

15 II 1986

Słońce, mały mróz, silny wiatr wschodni. Przed 8 tel. Kott („dostałem list, ruszyło mnie sumienie, w ciągu 8–10 dni wysłę szkic o Szekspirze Kurosawy”). Mówię mu o książce – chyba wiedział od Teresy W., ale udawał, że nie. Głos młody i zdrowy.

Szekspir Kurosawy – Akira Kurosawa stworzył trzy filmy oparte na drama-tach Williama Shakespeare’a, przenosząc ich akcję do feudalnej Japonii: *Tron we krwi* (1957) na podstawie *Makbeta*, *Zły śpi spokojnie* (1960) inspirowany *Hamletem* oraz *Ran* (1985), adaptacja *Króla Leara*.

7 III 1986

„PT”. W poczcie – Kott o Kurosawie do księgi ZR (świetny!).

28 III 1986

Paczka z szynką i salami od Kotta.

2 IV 1986

Lala Kottówna. Janek chce jechać na kongres Szekspir. do Londynu, potem Paryż i Warszawa.

28 V 1986

Rano telefon Kotta z Kaliforni – chce zmienić tekst do księgi ZR (z Kurosawy na Webstera).

2 VII 1986

Upał. „PT”. Lalutka z monotonnym monologiem o Kotcie.

11 VII 1986

Irena [Szymańska] napisała list do Kiszczaka w sprawie odmowy wizy dla Kotta.

Kott – w zależności od politycznych wiatrów – czasem wizę dostawał, czasem nie, nie było w tym zasady ani logiki.

8 X 1986

„PT”. Lala Kott z *Kamiennym potokiem*. Janek jedzie tylko do Anglii z Lidką (i sam do Wiednia). W Jugosławii rozmawiała z nim telefonicznie. Niezadowolony z recenzji Dziewul-skiej. Lala zła na Irenę Sz[ymańską] i Agnieszkę O[siecką] w związku z ich działaniami wizowymi (list do Kiszczaka).

Recenzja Dziewulskiej – prawdopodobnie *Jana Kotta Nowy Panteon świę-tych*, „Dialog” 1986, nr 8, s. 131–134.

26 XI 1986

Rozwścieczony list Kotta (Dziewulska, Lisowski).

Lisowski – Jerzy Lisowski, tłumacz i krytyk, red. nac. miesięcznika „Twórczość”.

4 XII 1986

List odwoławczy do Urz. Celnego w sprawie Kotta (konfi-skata *Kamiennego potoku*).

Odkryte | Kalendarze Jerzego Timoszewicza

28 I 1987

„PT”. Lala Kott – w kółko o bracie.

27 III 1987

Nagroda teatralna ITI – Kott za *Zjadanie bogów*.

Nagroda Sekcji Krytyków Polskiego Ośrodka ITI (International Theatre Institute – Międzynarodowy Instytut Teatralny).

11 VIII 1987 wtorek

„PT”. Lalutka, p. Lidka przyjeżdża na uroczystości [Hugo] Steinhausa.

Uroczystości Steinhausa – 100 lecie urodzin ojca p. Lidii, wybitnego matematyka ze szkoły lwowskiej.

12 VIII 1987

Długi film *Alfabet Kisiela*. O Kotcie – kwaśno (człowiek, który nie poczuwa się nigdy do żadnej winy).

Długi film – właściwie serial o Stefanie Kisielewskim w reż. Mariana Terleckiego, Video Studio Gdańsk 1987.

15 XI 1987

Tel. Korzeniewski, by zakomunikować swój sen: Jan Kott opracował nową inscenizację *Zemsty*, którą ma reżyserować Korzeń, u którego w domu na Mokotowie zażarcie się spie-rają. BK pyta, czy mam nowe wiadomości o Kotcie, czy się dobrze czuje. Sen go zaniepokoił.

5 IV 1988

„PT”. Lala Kott. Janek zerwał (?) z TW, a Michał zakochany w Agnieszce Osieckiej! Każdy Kott narobi łoskot. Popołudniu Michał Kott u nas. Jak zawsze miły, interesu-jący i potwornie nerwowy. Chce się żenić (!) i przenieść na jakiś czas do Polski. Pracuje w polsko-żyd. komitecie w N. Jorku, jutro ma witać Jerzego Kosińskiego (*Malowany ptak*) w Warszawie.

9 X 1989

„Czytelnik”, odbieram list od Kotta przywieziony przez [Michała] Komara (zapowiedź „stypendium”? i 40 marek).

13 X 1989

W domu. Piszę *Dwie kartki* wspomnień dla Kotta na 75 urodziny.

24 X 1989

[Andrzej] Wanat – z b. dziwną sprawą. Cywińska chce napi-sać list do Kotta (i innych emigrantów) i właściwie nie for-mułuje sprawy, niby jak to on przyjmie. Radzę, by złożyła życzenia urodzinowe, odcięła się od formuły „amerykański uczony polskiego pochodzenia”.

Cywińska – Izabella Cywińska w tym momencie Minister Kultury i Sztuki w rządzie Tadeusza Mazowieckiego.

2 XI 1989

Kamienny potok prawie gotów do druku. Z Szekspirem

komplikacje. Wieczorem tel. Kott ze Stony Brook. Mocny głos, dobry humor, dziękuje za listy (ale tego z *Dwiema kartkami* chyba nie dostał). Pod koniec oświadcza, że ... „jest bardzo chory, ma zapalenie płuc i pozostają dłużej na Long Island”. Dzwonię do Ireny i Koeniga, bo powiedział, że napiše o Puzynie.

Napisze o Puzynie – Konstanty Puzyna zmarł nagle 28 sierpnia 1989.

17 I 1990

Czytam Kotta – prosi o poprawki.

24 VIII 1990

Tel. Kott. Obrażony na Rysia [Matuszewskiego] za rec. w „GW” – nie chce tam mieszkać, żeby mu znaleźć mieszkanie. M. i ja perswadujemy – sam mieszkać nie powinien. Upiera się, chce Nabelaka. Tłumaczę, że to niemożliwe, daję paryski tel. Dobosza. Zakłopotany z powodu „Twórczości” – to narozrabiała Krajewska. Pyta, czy będziemy we wrześniu, „stale będę u Was siedział”. Po 10 min. dzwoni drugi raz: – L. powiedziała, że M. ma rację i zakazała mi mieszkać samemu. Prosi, żeby zadzwonić do [Jerzego] Lisowskiego, że esej o Rozalindzie drukują już w „Zeszytach Literackich” w Paryżu.

14 IX 1990

O 7.00 na Okęciu. Wystraszony Matuszewski pierwszy rzuca się do witania. Irena i Krystyna Miłobędzka. Odwożą mnie do Wawelskiej. Potem Janek odmawia mieszkania u Ireny – ostra wymiana zdań z Ireną (recenzja Rysia) – obraza. Janek u nas po południu (zgubił adres). Bardzo senny zostaje na noc. Rano okazało się, że bez lekarstw. Filmowano go na Okęciu (było w „Wiadomościach” o 16.00). W dobrej formie i humorze. Nie może darować Rysiowi recenzji w „GW” („właśnie on”, „po co mu to było”). Zachwycony wnuczką Lidia. Dzwoni do Koeniga, Borman (Żółkiewski w szpitalu b. chory). Rozmowa z Nyczem.

15 IX 1990

Leje, zimno. M. wsadza Kotta do taksówki. Rozmowa ze Zwinogrodzką (Kott ją chwali i umawia się do Współczesnego).

Zwinogrodzka – Wanda Zwinogrodzka, wówczas recenzentka “Gazety Wyborczej”.

24 IX 90 (poniedziałek)

Janek Kott wieczorem na kolacji. Apetyt niesłychany. W dobrej formie. Lidka: – tylko się nie zadawaj z tą panną Za-walos. Miał wypadek w S. Monica: potracił go samochód. Dostał 6 tys. dolarów odszkodowania („więcej niż przez rok mam z honorariów”), dał tysiąc L. „za straty moralne”. Bardzo sprawnie zajęła się nim życzliwa policjantka – wnuczka Szaloma Asza! Mieszka u Matuszewskich. „Rysiowi darowałem pod warunkiem, że nie będzie przemawiał nad moim grobem”.

Szalom Asz – polsko-żydowski prozaik, dramaturg i eseista, od 1910 mieszkający za granicą, dwukrotnie zgłaszany do Nagrody Nobla.

28 IX 1990

Kott w PEN-Clubie w Domu Literatów. Bez głośników. Efekt jak w *Zagadce Szekspira*. Tylko... Rozalinda... orgazm... Sebastian... homoseksualista... Rysunek na tablicy „niepodległość trójkatów seksualnych”. Filmują, nagrywają – nic go nie słychać. Przewodniczy [Juliusz] Żuławski – kompletny sklerotyk. Przedstawiam mu Tomka Kubikowskiego. Chwałę [Macieja] Nowaka za świetne uczczenie Eichlerówny w „Gońcu [Teatralnym]”. Spotkanie serdeczne z [Jerzym] Pomianowskim. Potem Bardini (miał latem wylew, wygląda świetnie). Rozmowa z Maryną Zagórką – wdową po Wacławie Z., jest Tamara Karren, Lalutka, [Krystyna] Berwińska (list LS do Gorczyńskiej), Morozowski, Klemens Górski. Janek daje mi xeroxy przedmowy do antologii eseju. Piękna i młoda! p. Aldona Kubikowska. Irena z Rysiem. Międzyrzecki. Łomnicki w pierwszym rządzie chłonie wyszeleszczony przez Kotta esej o homoseksualizmie w literaturze.

Tamara Karren – wdowa po bracie Jerzego Zagórkiego, Wacławie; londyńska dramatopisarka.

17 X 1990

M. u Michałowskich, Mira w złej formie. Idziemy pożegnać się z Kottem u p. Miłobędzkiej. Siedzi Anka Kuligowska. Janek zmęczony. Wczoraj po przyjęciu ZL pojechał „z dziewczyną” na Ursynów, kiedy wrócił na Armii Ludowej („lepszego adresu nie mogłem sobie znaleźć”) gospodyni nie usłyszała domofonu (tel. zepsuty) i w nocy wrócił na Ursynów. Najbardziej zadowolony z Krakowa i WL („załatwiłem wszystkie sprawy”, tytuł drugiego tomu szekspirowskiego *Pleć Rozalindy*). Na inauguracji w PWST „trzech biskupów w pierwszym rządzie, a u mnie na pierwszej już stronie trzy razy «kurwa»”. U Pollera apartament 3 pokoje „stale coś gubiłem”. „Mogę przecież pożyczyć jeszcze jakieś 2–3 lata”. Daje mi XVIII w wyd. Monteskiusza, biorę kopię dyplomu doktorskiego.

22 IV 1991

Świetny Kott o zawale w „Zeszytach Literackich”.

Zob. Jan Kott, *Pięty zawal*, „Zeszyty Literackie” 1991 z. 34 s. 8–19.

25 VI 1991

Wywiad Kotta w „Res Publice”, ważne o Stempowskim.

24 VII 1991

Kott ze Stony Brook. W dobrym nastroju i dobry głos. 10 X ma być w Warszawie. Prosi o skontrolowanie (LS – PIST) szkicu o Kantorze, który posłał do „Dialogu”.

1 X 1991 (wtorek)

Piekut z wydrukowanymi arkuszami I t. wyboru pism Kotta. Wyglądają b. dobrze. Kott przysłał wycinek z nowojorskiego „Przeglądu Polskiego” z notką o *Ostatnim romantyku* (ja tak nazwałem LS, a książkę wydał „Czytelnik” ...).

Wydawnictwo „Krag” prowadzone przez Marka Piekuta wydawało trzy tomy *Pism wybranych* Kotta pod red. Tadeusza Nyczka.

16 X 1991

Księgarnia im. Prusa. Spotkanie z Kottem podpisującym *Pisma wybrane* (świetnie wydane). [Krzysztof] Miklaszewski i [Halina] Olejniczak (?) z TV, rozmowa o Kocie u Matuszewskich. Janek wygląda dobrze, ale męczy się b. szybko.

18 X 1991

W domu. [...] O 5.00 Janek Kott w dobrej formie i humorze. Przywiózł mi xerokopie listów Stempowskiego do siebie, koniak i krawat, a dla M. perfumy z napisem „Bozenka”. Zaprosił jakąś dziewczynę /Wanda Zwinogrodzka/ na obiad, miał milion w portfelu, szukali go tam oboje – nie znaleźli – z trudem uciułali na dwie kawy. W domu Irena Sz. znalazła ten milion w portfelu. K. zadowolony z edycji i z paryskiej edycji autobiografii. Ciągłe mówi o wnuczce. Herling – zemsta za siostrę, z którą Kott spał. Czyta recenzje Marty z Szekspira i Zielińskiego z antologii eseju. Zadowolony. Szybko robi się śpiący. Odprowadzam go do radio-taxi.

19 X 1991

O 9.30 u Matuszewskich. Rysio wściekły – nigdy jeszcze nie mieli tak uciążliwego lokatora „on już nie powinien podróżować”. Rysio postarzały i biedny. Potem się ożywia. Ekipa TV p. Olejniczak (z mężem Tadeuszem Krašką), [Jerzy] Tuszewski z radia. Siedzimy wokół stołu. Kott – dobre otwarcie, świetne zakończenie – pożegnane, z nawiazaniem do wnuczki („towarzyszył wiekowi XX”). Mała uroczka, choć brzydka. Ładna synowa – Tara. Rysio – referatowo-szkolno, Irena, krótko Piekut. Mówię o studiach, nie wszystko, co chciałem.

22 X 1991

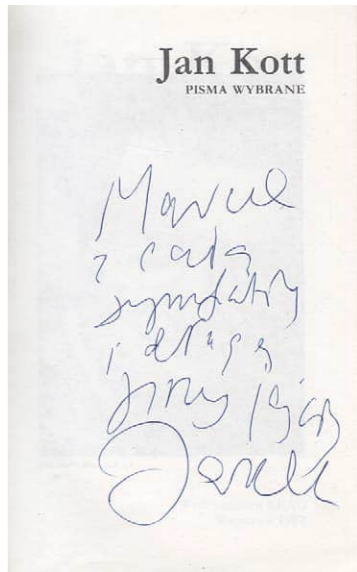
O 6.00 w Domu Literatury wieczór Kotta. Siedzę z M. koło Maryny Zagórkowej (co za świetna forma! „żelazna lady Żoliborza”, żyje, by przeżyć Miłosza) i Lali Kott. Sala prawie wypełniona. Janek mówi świetnie (bez notatek), wyraziście i wyraźnie, doskonała konstrukcja, jak za najlepszych lat (co za pamięć). Mówi o roli dramaturga w teatrze. Od pierwszych zdań czuję, że sala słucha w błogim przekonaniu, że chodzi o dramatopisarza. Ujawnia się to w „dyskusji”. Interpretacja pośpiechu Antygony (samobójstwo), Romeo z butami w rękę w praskim przedstawieniu, Lear – niezdolny starzec. „Krag” sprzedaje książki, Janek podpisuje w świetnym humorze.

2 XI 1991

Kott był u ZR, który go podnosił na duchu i zachwycił. Wieczorem u Matuszewskich, gdzie Kott odwieziony od Wajdów przez Krysię (spotkanie przy windzie). Pożegnanie – jutro leci do Paryża. Zmęczony, ale w dobrym humorze. Dostał parę egz. *Kamiennego potoku* wyd. WL. Nowy układ. Dobrze wydane. Rozmowa o polityce – sceptyczny i pesymistyczny. Wynik wyborów zmrozi pomoc Zachodu. Robię zdjęcia. W deszczu odprowadzamy go sennego do Michała, który mieszka na MDM (to przejście do drukarni na Śniadeckich).

29 XI 1991

Wieczorem tel. Kott z Santa Monica. Źle się czuje, chyba



Dedykacja Jana Kotta dla Marty Fika na egzemplarzu *Pism wybranych*.

idzie na badania. Zgaszony. Prosi, żeby pogonić Piekuta „niech wydaje moje bajki”. Nie ma dotąd egzemplarzy *Pism*.

30 V 1993

Późno tel. Kott z Wiednia, przerażony, że w faxie do Zagańczyka pokreślił termin przyjazdu.

1 VI 1993

Rano przyjechał pociągiem z Wiednia Jan Kott, odebrał go Marek Z. i Mikołaj Sz. W niezłej formie. Rozmawiam z nim wieczorem, umawiam się na czwartek.

3 VI 1993

O 18.00 u Matuszewskich spotkanie z Kottem. Zeszczupłał, twarz bardziej pobrużdżona, ale wygląda młodziej. W dobrej formie. Naśmiewa się z siebie: w Wiedniu mówił po niemiecku (!) o Glucku (!) tj. o Alceście. Zaczął od stwierdzenia, że nie umie po niemiecku, ale Sobieski też nie umiał, a ocalił Wiedeń. [...] Jest b. zmęczony i ma wypełniony program. Namawia mnie na pisanie „zrzędzeń” do „Zeszytów Literackich”. [...] Prezent od Kotta: czerwony krawat + czarne skarpetki (w celofanie, na wieszaczku) + granatowe skarpetki (zwinęte w kłębek ze znamionami niewątpliwego używania). A więc 1. albo uznał, że 1 para za mało i dołożył swoje, 2. albo się pomylił wyjmując z torby przyplątał swoje.

7 VI 1993

PEN Club. Wieczór Kotta. Mówi o *Moby Dicku* Melville’a (skrót z „ZL”). Połowa niesłyszalna (szybkość i dykcja). Zabawny wstęp Bocheńskiego (z lekką kpina wobec nieobecnego [Artura] Międzyrzeckiego). Zawiózł nas Axer (z Olgą A.), potem zabrał na kawę. Po odczycie – lampka wina w PEN-Clubie. Anka Kuligowska przerażona perspektywą złości [Jakuba] Rotbauma, bo film o nim ma niecałą godzinę – on się spodziewa serialu. Kott obfotografowany. Potem na Nabelaka.

19 VI 1993

Irena Sz. dzwoniła do Brandysa, narzekając na pobyt Kotta „jak choroba w domu”.

19 IX 1993

WYBORY. Wieczór z Ewą B. Totalna klęska UD i prawicy. Tel. Kott, żali się na swój stan, przejęty wynikiem wyborów. Tel. Dobosz „czy emigrujecie”?

UD – Unia Demokratyczna.

28 XII 1993

Lala Kott z butelką koniaku od Janka, kazał jej nam koniecz- nie przynieść.

20 lipca 1996

Ok 8 dzwoni Kott. Mimo że p. Lidka kiepsko się czuje i on sam też, w niezłym nastroju i żartuje. Wie, że Lala i wnuk u Michała, ale chyba nie zna całej sytuacji z Lałą. [...] Brydź: „Irena mówi, że ja uważam brydź za grę losową”. „Toruńczyk mnie męczy, żebyś jej dał do «ZL» listy Stempowskiego”. „Przyjadę i zagramy obaj w brydża”.

Sytuacja z Lałą – Anieli, Lala, Lalutka, zmarła 24 września 1997 po wie- lomiesięcznej chorobie.

18 V 1997

Dzwoni Kott. Ponury, źle się czuje. Ma iść natychmiast na badania – serce. Tonacja niemal pożegnalna. Zdziwiony, że nie byliśmy na wczorajszej promocji *Kadyszu* w ZASP-ie. Udaje mi się go rozśmieszyć, gdy mówię, że poszedłbym, gdyby Kłoczowski z Dziwulską zatańczyli kozaka albo majufesa.

Majufes – określenie to pochodzi od incipitu hebrajskiej pieśni szaba- sowej (zemer) Mah yofis. W polskiej kulturze już w XVIII wieku związane było z tańcem wykonywanym przez Żydów ku rozrywce karmazynów i ziemian. Termin majufeśnik czy mayufes-yid oznacza kogoś, kto się uniża przed osobą o wyższej pozycji lub też ukrywa swe żydowskie pochodzenie.

18 VIII 1997

Trzeci dzień po powrocie. Czas przerażająco przecieka przeze mnie. Zwłaszcza od roku, od powrotu z Krakowa. Nic nie robię, prawie nie czytam. Ciągłe tylko listy, ciągle tylko cudze – bliskie i dalekie sprawy. Po 10.00 telefonuje Kott, smętny, był znów 8 dni w szpitalu. Jakieś sprawy reumatyczne, nie może niemal wcale chodzić. Mówię mu, że skrzypiące drzewa najdłużej stoją – ale nie chodzą – ale stoją i szumią. W zakończeniu recenzji z *Abeca- dla* była pochwała indeksu, do którego nawet JT nie mógłby się przyczepić. Przegapiłem – jest!

9 IX 1997

Niespodziewana wizyta Maćka Bergera – wnuka Kotta. Podobny do Teresy, chudy, b. chłopiący w okularach! Kale- czący język (z matką mówi po angielsku), ale gaduła i rozu- mie świetnie. Sympatyczny nerwus. Zachwycony Polską gdzie jest drugi raz.

15 IX 1997

List do Kotta o jego wnuku.

11 XII 1997

Michał Kott przysyła od Janka (z adresem w Alei Róż) 200 zł na brendy, którą zawsze przynosiła Lalutka.

25 XII 1997

Po południu tel. Kott. Żywo i w dobrym humorze. Dziękuję za zaopatrzenie nas w koniak (przesyłka Michała Kotta) na pierwsze miesiące reformy Balcerowicza. Janek: M. jest genialna pisząc, że mam za dużo poglądów. Nie porównuję się z panem Leonem, ale to coś tak jak u Schillera. Prosi, żebym przeczytał duży tekst, który przesłał do „ZL”.

22 IX 1999

Tel. Kott. Na uwagę M., że pomylił w „Teatrze” Puka ze Spodkiem, „przecież ja w każdym zdaniu zawsze robię trzy błędy”.

21 IX 2000

Tel. Maryla Z. w sprawie spisu gaf Kotta. Wstęp – ja nie, może Markiewicz, potem tel. Kott, zniechęcony do sprawy, zgorzkniały.

Maryla Z. – Maryla Zielińska, wówczas redaktorka „Didaskaliów”. Ponieważ gafy Kotta były słynne, redakcja projektowała tekst na ten temat, z bogatym wyborem przykładów.

30 IX 2000

Tel. do Zielińskiej, żeby zrezygnowała z druku gaf Kotta.

28 X 2000

Wieczorem tel. Kott. Smętny i tęskniący. Na komplementy na temat tekstu o *Królu Learze* (dla Łodzi; Frycz, Grabowski), mówi, że było to „za życia Lidki”.

Lidia Steinhaus-Kott zmarła 15 sierpnia 2000.

22 XII 2000

Tel. Janek Kott. Po rozmowie z M. rozkleił się „pierwsze święta bez Lidki” (po 61 latach). Do mnie „kotka to moja ostatnia dziewczyna”.

24 I 2001

390 (=100\$) pocztą z PKO (od Kotta).

3 XII 2001

Pełen złych przeczuc wobec Kotta (nie dzwoni).

7 grudnia 2001

Tel. Erwin. Andrzej A. w stałym kontakcie z Kottem. Było źle przy oskrzelach. Teraz lepiej, ma apetyt. Jutro leci do niego Stefa.

Andrzej A. – Andrzej Axer, syn Erwina, lekarz, mieszkający na stałe w USA. Stefa – Stefania Kolorowratnik, mieszkająca w Wiedniu przyjaciółka Lidii, lekarka.

11 XII 2001

Tel. Kott. Słaby głos, źle słyszy. Powtarza w kółko komple- ment pod adresem Stempowskiego. Żąda M. Powiedział, że w czasie choroby (oskrzela) był częściowo sparaliżowany.

15 XII 2001

O 11.00 tel. Kott (u niego 2.00 w nocy). Źle słyszy, ale i bardzo źle mówi. Chwilami bełkoce (jest bez zębów?). Tylko o Stem- powskim i „bardzo bym chciał was zobaczyć”. Powtarza stale to samo.

23 XII 2001

O 7.00 rano telefon. Michał Kott (pewno z Nowego Jorku). Janek zmarł wczoraj, nie cierpiąc. Potem tel. Erwin i Rysio M. (który już coś napisał). Tel. z PAP o Kotcie. (III program PR cytuje mnie, że zrobiono wszystko, by Kott nie wrócił po wyjeździe w 1966).

24 XII 2001

W „GW” o Janku. Dobry Michalik, Rysio, słaby Pawłowski.

1 I 2002

Tel. Włodek Zagórski – 6 stycznia u Wizytek ks. Twardow- ski odprawi mszę za Janka – to była jak powiedział „ostatnia jego wola”.

4 I 2002

Plus/minus z całą kolumną o Janku. Dobra Sawicka. Rozmowa z Rysiem M. Dał nekrolog od Gimnazjum Mickiewicza.

Plus/minus – dodatek kulturalny „Rzeczpospolitej”. Sawicka – red. Elż- bieta Sawicka.

6 I 2002

Po kiepskiej nocy wstaję o 6.00. Janek uśmiecha się ironicz- nie z fotografii. O 9.00 msza za niego u Wizytek. Jesteśmy z M. sporo wcześniej. Na dziedzińcu przed kościołem 23 lata temu Kott wołał „Janek”, licząc, że ks. Twardowski wyjrzy z okna. A teraz odprawia w lodowatym kościele mszę za Kotta. Pełno ludzi, tzw. inteligencja. Ks. T. krótko: kolega szkolny, wybitny pisarz, nazwisko pozostanie na zawsze w kulturze europej- skiej. Włodek Zagórski, p. Raszewska, Ryś M., Łubieński, Kuligowska i nikogo więcej nie widziałem (choć chyba byli).

28 I 2002

O 20.00 audycja Tuszewskiego (Kott u Matuszewskich w 1991). Zaskoczenie moimi wypowiedziami – dobre. Całość dobra mimo szczebiotu Lidusi. Obrona Janka: ja, Irena. Ważny głos Kotta o [przygotowaniu] antologii „Jurek Timo- szewicz najlepiej mnie zna”, że „uprawia swój ogródek”. Może drukować w „Dialogu”?

3 II 2002

Rozmowa o Kotcie (Erwin pisze). Fotel na placu, obok kawiarni.

6 II 2002

„Dialog”. Rozmowa z Jackiem [Sieradzkim]. Daję mu taśmę audycji Tuszewskiego o Kotcie do ewentualnego druku. Pro- ponuję swoją rzecz o Kotcie – fragmenty listów z komen- tarzami i ilustracjami. Zaczynam przeglądać listy Kotta. Będzie kłopot – rękopi- śmienne nieczytelne, większość niedatowana – a co najgorsze, trudno będzie coś wybrać. Personalia nie do druku (chyba).

8 II 2002

Czytam listy Kotta. Trudna sprawa.

11 II 2002

Listy Kotta – kłopot. Ostatecznie wybór (skromny!) ukazał się w „Dialogu” 2002, nr 7.

19 III 2002

Dzwonił Michał Kott. Złożenie urny z prochami Janka na Cmentarzu Rakowickim 1 lipca.

1 VII 2002

Kraków, +25 st., wiatr. Cmentarz Rakowicki. Nabożeństwo krótkie w kaplicy. Siedzimy na ławce z boku. Lohmann. Wspaniały ks. Boniecki. Sporo ludzi, długi kon- dukt. Michał z Teresą i dziewczynkami w czerni i kapelusi- kach. Tara z Aleksandrem. Erwin z Ewą [Starowiejską], [Bar- bara] Toruńczyk, Marek Z[agańczyk]. Pochylony Błoński, Hanka Lutosławska, [Anna] Stafiej. Grób matki i Lalutki. Na płycie wyryte JK pisarz i cytat (?). Mowa Rysia, parę razy głos mu się załamuje – b. dobra, wyrazista, wspomnienia. Jakiś pacan z wąsami w czerni czyta wypracowanie „w imieniu ministra kultury i woje- wody”. Markiewicz niemal niesłyszalny. Opalski (z „ZL” tekst). Nyczek stoi obok i notuje. Pomianolo zasłał. Nie podchodząc do rodziny odchodzimy z Hanką i Stafiej obok grobu Skrzynckiego. (M. tylko zapaliła dwie lampki). Nie idziemy na stypę. Dopędzamy ks. Bonieckiego, samotnego, o lasce przed bramą. Przedstawiam się, mówię, że Andrzej temperuje mnie przy pomocy jego *Vademecum*. Na koniec dziękuję w imieniu uczniów i przyjaciół za to, co powiedział. U Noworola z Hanką, która chce nas zabrać do swego domu. Potem obiad na Wiślnej. Tel. do Pomianola. „Nic się nie stało. Próba generalna”.

Pomianolo – Jerzy Pomianowski (rocznik 1921, pożyje jeszcze 15 lat).

23 XII 2002

Wczoraj o 11.00 (23.00) w II pr. Radio. Audycja o Kotcie. (rocz- nica śmierci). Zagańczyk, Kubikowski i Matuszewski. Dobrze zrobiona, dwa dobre nagrania Janka i świetnie wybrane frag- menty pism ([czyta Jarosław] Gajewski). Obaj chłopcy b. sen- sowni (ale nie raczyli zawiadomić i straciłem początek).

PAWEŁ SZTARBOWSKI

Krystian Lupa w STS „Cytryna” w Łodzi

W dzienniku Krystiana Lupa znajduje się fragment wywiadu do pracy studenckiej, odpowiedź na pytanie o moment w swojej karierze, kiedy uwierzył w moc teatru i poczuł, że może to być dla niego medium wyrażania samego siebie.

Reżyser wskazuje na okres studiów na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi w latach 1969–1972:

W Łodzi na studiach związałem się z Teatrem Studenckim (Cytryna), tam podczas prób poczułem po raz pierwszy siłę magicznego narzędzia → pracy z aktorem, stwarzania rzeczywistości przez aktora. Wtedy na reżyserii filmowej wśród studentów, a może i wśród pedagogów, panowała moda lekceważenia aktorów, przekonanie, że aktora trzeba sprytnie oszukać, aby uzyskać twórczy, ciekawy wynik. Na planie filmowym nigdy nie było czasu na prawdziwą pracę z aktorem, nigdy nie poczułem, że wspólnie osiągamy mgliste marzenie, jakie ukrywa się w naszej intuicji. Nagle w pracy w teatrze, w teatralnej jaskini, czy tam... dziupli, w niezmiennym się i dającym poczucie azylu miejscu → stało się coś, jak w sekretnych wspólnotowych fantazjach dzieciństwa, weszliśmy w tajemniczy seans spirytystyczny... Kiedy pół roku później wyrzucili mnie ze szkoły, wiedziałem już czego szukać, pomyślałem, że mój poprzedni wybór, pomimo przemożnej wtedy miłości do kina → był pomyłką [Lupa 2020, s. 165].

Studencki Teatr Satyry „Cytryna” działający przy Akademii Medycznej w Łodzi pojawia się w wypowiedziach Krystiana Lupa okazjonalnie. Podkreśla on jednak, że praca tam była kluczowa dla jego decyzji trwania przy wybrze drogi artystycznej, szczególnie po tym, jak najpierw w 1970, a potem po raz drugi w 1972 roku (po odwołaniach pozwolono mu powtarzać rok), skreślono go z listy studentów w PWSFTViT. Wracał do tego doświadczenia w jednym z wywiadów: „Katastrofę w szkole filmowej traktuję jako jedno z najważniejszych przeżyć, jakie mi życie dało. Pozwoliła mi ona wydobyć się z narcystycznego kokonu. Zrzędzeniem losu trafiłem do teatru” [Lupa 1999, s. 43–44].

Współpraca z teatrem „Cytryna” rozpoczęła się w 1970 roku, a więc już w drugim semestrze nauki w Łodzi. Lupa studiował na jednym roku z Andrzejem Marią Marczewskim i Stanisławem Miedziewskim, którzy znali się już wcześniej ze Studium Teatralnego prowadzonego przy Ministerstwie Kultury przez Centralną Poradnię Amatorskiego Ruchu Artystycznego i obaj mieli doświadczenie pracy w teatrach niezależnych. Marczewski związany był w Warszawie z Teatrem Arboretum działającym przy SGGW oraz ze Studenckim Teatrem Studium „IWG”, gdzie w 1967 roku zrealizował *Nadobnie i koczodany*, a później, już podczas studiów reżyserskich, współpracował ze Studenckim Teatrem „Hybrydy”. Miedziewski zaś od 1965 roku był zatrudniony jako instruktor teatralny w Klubie Spółdzielczym Powszechnej Spółdzielni Spożyców w Olecku i stworzył tam Teatr Poezji „Meluzyna”, do którego należeli uczestnicy i laureaci wojewódzkich eliminacji konkursów recytatorskich. Była to specyficzna formuła teatru rapsodycznego z elementami recytacji zbiorowej – kolejne postaci wyłaniały się z grupy, recytując fragmenty poezji. Jeden ze spektakli – *Niobe* na podstawie poematu Gałczyńskiego – prezentowany był podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Poezji w Poznaniu (23–29 października 1967 roku). Właśnie tam spektakl zobaczył Andrzej Maria Marczewski i zaciekały go techniki recytatorsko-wokalne tworzone przez Miedziewskiego w „Meluzynie”. Gdy zaczęli razem studiować reżyserię filmową, Marczewski trafił do studenckiego teatru „Cytryna”, gdzie realizował swój tekst *Szymon Słupnik*, wyróżniony wcześniej przez jury IX Konkursu Debiutu Dramaturgicznego organizowanego przez Teatr Ateneum w Warszawie. Do współpracy zaprosił Miedziewskiego, by ten powtórzył wypracowane w „Meluzynie” efekty wokalne i choralne, które w programie określono jako „wokalizę”. Natomiast Krystian



Anatomia, reż. Stanisław Miedziewski, scenografia i kostiumy – Krystian Lupa, STS „Cytryna”, Łódź, prem. maj 1971.
Fot. ze zbiorów autora

Lupa był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom na Wydziale Grafiki u prof. Mieczysława Wejmiana w 1969 roku) i został zaproszony do zaprojektowania plakatu, scenografii i kostiumów (mieszkali z Marczewskim w tym samym pokoju w akademiku szkoły filmowej). Marczewski wspominał: „Próby, jak to w studenckich teatrach ongiś bywało, toczyły się głównie w nocy, a wykonawcy przyjeżdżali na nie po swoich szpitalnych dyżurach podwożeni karetkami pogotowia” [Kłapciński 2001, s. 172].

Studencki Teatr Satyry „Cytryna” powstał w 1954 roku z inicjatywy studentów Akademii Medycznej w Łodzi. Po zrealizowaniu pięciu programów przestał istnieć. W 1960 roku powołano go na nowo. Kierownictwo artystyczne objął wtedy Jan Kwapisz, wówczas student, potem wykładowca PWSFTViT, który przez kolejnych dziesięć lat kształtował profil artystyczny teatru i był jego głównym reżyserem. Na dwadzieścia zrealizowanych programów, szesnaście miało charakter składanek. Ostatnią premierę przygotował w maju 1969 i było to *Czterdzieści cztery* według Zbigniewa Załuskiego – jednego z najsłynniejszych ówczesnych ideologów partyjnych. Scenariusz był składanką tekstów dotyczących genezy i początków

PRL-u, zderzał wypowiedzi i komunikaty dowódców z historiami osobistymi [Śliwińska 1972, s. 226]. Rok 1970 był dla STS „Cytryna” przełomowy, bo po latach współpracy Kwapisz postanowił odejść.

Szymon Słupnik był współczesnym moralitetem i opowiadał o tym, jak czyn tytułowego bohatera i jego droga do świętości wpływają na mieszkańców rodzinnego miasta. Kolejne osoby, które przychodzą go odwiedzić, zaczynają traktować jego gest jako potencjalny towar, na którym można zarobić lub zyskać rozgłos. Pisał o tym Andrzej Hausbrandt:

Szymona, który chce być bliżej Pana, z aktu na akt ładują na coraz wyższy (i droższy) słup, obrastający wokół całym kombinatem handlowo-rozrywkowym z kramarzami, procesjami, burdelem, „zupą św. Szymona”, ławkami modlących się, żoną udzielającą wywiadów, wycieczkami i wreszcie super-showem (kamyczek do ogródka TV) na tle wzywającego Boga Słupnika. Forsa przez ideę, idea dla forsy! [Hausbrandt 1970, s. 19].

Scenografię przygotowaną do tego spektaklu przez Krystiana Lupę można uznać za jego debiutancką pracę

i pierwsze zetknięcie z teatrem. Na zachowanych zdjęciach widać podest biegnący przez środek widowni. Obok niego leży sterta ubrań, rozrzucone sprzęty i framuga okienna. Akcja sztuki dzieje się na śmietniku, gdzieś na obrzeżach miasteczka. Pośród tego kłębowiska stał słup Szymona, który wyglądał jak współczesny afiszownik z pozdzieranymi plakatami i szczątkami ogłoszeń. Nad sceną i z tyłu wisiały zdekomponowane manekiny sklepowe – same nogi, korpus wiszący w dół, ale pozbawiony rąk, inny korpus leżący gdzieś w kącie miał wymalowane serce i prowadzące do niego żyły. Manekiny wydają się ubielone białą farbą lub wapnem i wyglądają jak współczesne, przemielone przez kulturę konsumpcyjną i pozbawione aury szczątki antycznych posągów – zniszczone, z utraconymi fragmentami, wyrzucone na śmietnik historii. Kostiumy są współczesne, podkreślające, że rzecz dzieje się w 1970 roku. Lupa, zapytany przeze mnie o wspomnienia związane z tworzeniem tej scenografii, napisał:

Pamiętam głównie... pamiętam głównie konstrukcję tego słupa... ten słup był patchworkiem różnych materii... drzewa, rdzy i podartych szmat i plakatów. [...] Przestrzeń miała być trupia, surrealistyczna → odwiedzający Słupnika pielgrzymi mieli się mieszać z zamarłym, zamrożonym pejzażem „zatrzymanych w ruchu trupów” [Lupa 2025].

Samą zaś sztukę Marczewskiego po latach określa bez ogródek: „wydała mi się prymitywną pseudo- polityczną aluzyjną wypociną” [tamże]. Hausbrandt podkreśla dużą – jak na debiutanta – sprawność dramaturgiczną, ale też jednocześnie zarzuca oderwanie od konkretności, pisząc, że podejmowane są „sprawy od największego dzwonu, bo teraz moda na totalny uniwersalizm” [Hausbrandt 1970, s. 19]. W spektakl wpisane były interakcje z widownią. W jednej ze scen aktorka grająca Maję kierowała w stronę publiczności śmiało propozycje erotyczne, co wywoływało sporą konsternację.

Odważnie, konsekwentnie i co najważniejsze skutecznie rozbija scenę pudełkową, a właściwie w ogóle podział na scenę i widownię. Publiczność wali do ławek kościelnych pod świątobliwym słupem, aktorzy mieszają się z widzami sprzedając „Szymonowe dewocjonalia”, zioła na wszystkie cierpienia, [...] zupę i piwo św. Szymona, a nawet wafle [tamże].

W programie *Szymona Słupnika* znalazł się manifest *O teatrze kinowym* podpisany przez Lupę, Marczewskiego i Miedziewskiego. Trzej ówczesni studenci pierwszego roku reżyserii filmowej deklarują w nim, że kino jest symbolem „Nowego” i od początków swojego istnienia korzysta z doświadczeń teatru, a teatr wciąż nie nauczył się czerpać z osiągnięć kina, przez co „nie nadaje za współczesnością, nie potrafi w ramach swojego gatunku stworzyć artystycznej wizji zdolnej oddać nurtujące nas niepokoję” [Marczewski 2016, s. 275]. Manifest jest mocną krytyką teatru jako medium konserwatywnego, operującego zastanymi rozwiązaniami i przestarzałą estetyką:

Teatr powinien zerwać z tradycją uniemożliwiającą śmiało poszukiwania tematyczne i formalne. Teatr powinien nadążać za współczesnością, konkurując śmiałością środków wyrazu z Kinem. Teatr powinien odważnie i konsekwentnie czerpać z doświadczeń Kina.

Teatr przez wzbogacenie się o elementy Kina powinien znowu twórczo na nie oddziaływać [tamże].

W tekście wybrzmiewa też postulat silniejszego zaangażowania widowni: „Teatr korzystając z doświadczeń Kina przejmie jego umiejętności montażu, likwidowania dystansu między widzami a aktorem oraz wywoływania wrażenia pełnego współuczestnictwa w trwającym spektaklu” [tamże, s. 276].

Kilka tygodni po premierze *Szymon Słupnik* został zaprezentowany na Festiwalu Studenckich Teatrów Krajów Socjalistycznych w Lublinie (w 1970 roku, w ramach V Studenckiej Wiosny Teatralnej), gdzie zdobył drugą nagrodę. Oprócz tego Michał Krzysztof Para został nagrodzony za rolę Szymona Słupnika, Andrzej Maria Marczewski za reżyserię, a Zbigniew Rychlewski za muzykę [Śliwińska 1972, s. 223]. Było to sporym sukcesem, wzięszy pod uwagę, że podczas festiwalu zaprezentowano aż 36 spektakli. Pierwszą nagrodę przyznano Teatrowi 38 z Krakowa, m.in. za *Księgę Hioba* w reżyserii Bohdana Hussakowskiego (w finale spektaklu budowano z pustaków autentyczną czwartą ścianę między sceną a widownią). Trzecia nagroda przypadła zaś *ex aequo* Teatrowi 8 Dnia za *Wprowadzenie do...* i Teatrowi 77 z Łodzi za *Rosjo, żono moja*.

Początek lat siedemdziesiątych to moment największego rozkwitu teatrów studenckich. Aldona Jawłowska w głośnej książce *Więcej niż teatr* zauważa, że lata 1970–1980 to okres „między dwoma szczytowymi punktami narastającej fali kryzysu społecznego”, a w „roku 1970 teatr studencki przemówił jako «sztuka zaangażowana». Odnosił się do rzeczywistości za pośrednictwem środków teatralnych, wyrażając własnym językiem ocenę świata będącą przetworzeniem osobistych doświadczeń” [Jawłowska 1988, s. 9,10]. Spektakle grup takich jak Teatr STU, Teatr 8 Dnia, Kalambur, Pleonasmus, czy łódzki Teatr 77 stawały się wypowiedziami światopoglądowymi na temat zadań społecznych, etyki i polityki. Zbigniew Osiński, pisząc o najgłośniejszych spektaklach teatrów studenckich z początku lat siedemdziesiątych, zauważał, że stają się one zbiorowymi wyznacznikami i nabierają charakteru „spowiedzi ściśle określonych ludzi i zespołów, którzy mają coś [...] istotnego do powiedzenia o sobie, swoim kraju, współczesnym człowieku i konkretnym świecie, w jakim żyją i działają” [Osiński 1973, s. 25]. Świadectwem siły oddziaływania teatrów studenckich była decyzja, by w maju 1971 roku zaprosić Teatr STU z Krakowa (*Spadanie i Sennik polski*), Teatr 8 Dnia z Poznania (*Wprowadzenie do...*), Teatr Kalambur z Wrocławia (*W rytmie słońca*) i Teatr 77 z Łodzi (*Koło czy tryptyk*) do programu Kaliskich Spotkań Teatralnych. „To przede wszystkim teatry studenckie zdemaskowały jałowość i anachronizm, estetyczną

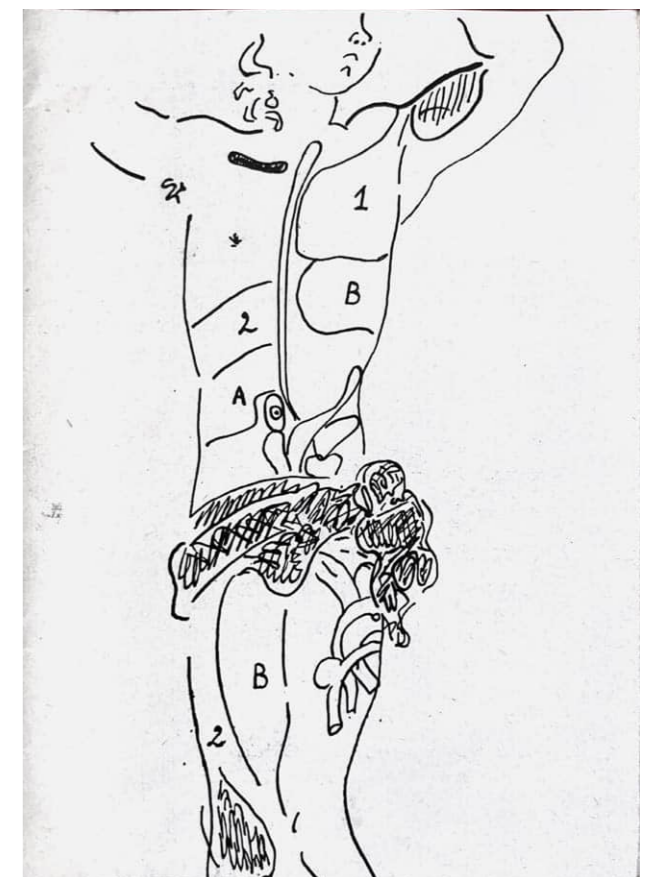
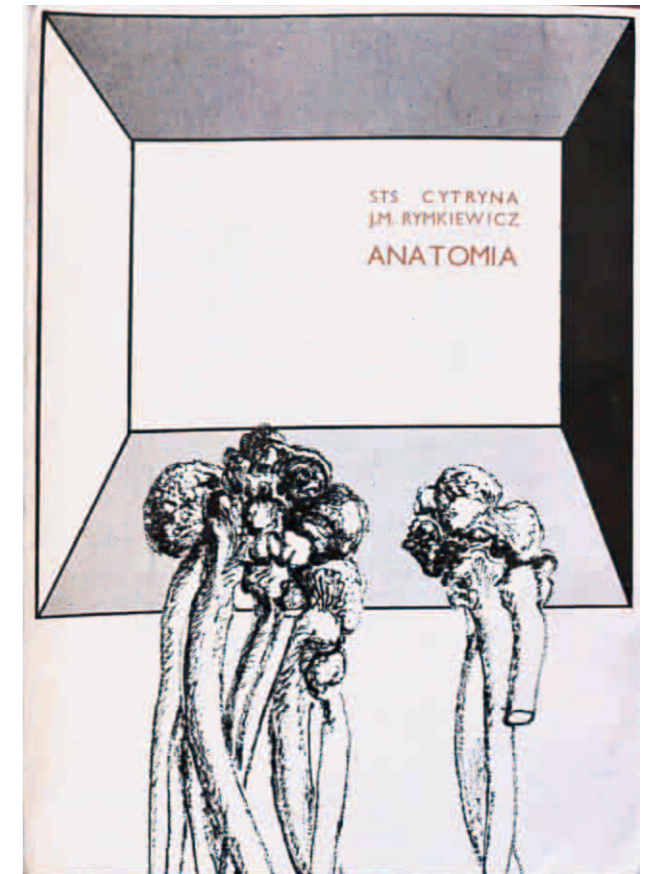
tandetę i ideową sklerozę dominującego w naszym kraju modelu teatru profesjonalnego” – pisał Osiński, zauważając, że to scenom niezależnym przypadła w udziale „rola diagnostyka w domenie całego polskiego życia teatralnego” [tamże, s. 30]. Według Jawłowskiej początek lat siedemdziesiątych był szczególnym momentem dla rozwoju świadomości twórców niezależnych.

Została przełamana bariera konwencji utrudniająca mówienie wprost o istotnie ważnych dla młodzieży i całego społeczeństwa sprawach. Teatr jako ruch i jako forma artystycznej wypowiedzi określił się wyraźnie, szukając partnerów wśród ogólnonarodowych dyskusji [Jawłowska 1988, s. 63].

Studencki Teatr Satyry „Cytryna” ani wtedy, ani w latach wcześniejszych nie należał do grup, które nadawały ton teatrowi studenckiego. Jeśli chodzi o Łódź, to najgłośniejsze było wokół Teatru 77, który powstał w 1969 roku. Pierwszym spektaklem było nafiadowane politycznymi aluzjami *Rosjo, żono moja* na podstawie utworów i listów Aleksandra Błoka, a kolejnym ogromnym sukcesem stało się *Koło czy tryptyk* z 1971 roku – odnoszące się bardzo wprost do wydarzeń politycznych, szczególnie do masakry na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku, wzywające do zaangażowania i przerwania działaniem wpisanego w polską mentalność chocholego tańca. Lupa wspomina po latach:

Chyba nie uległem tej siódmkowej formule „teatru otwartego”, którą w tym wykonaniu uznałem za tani i chybiony chwyt → bo nazbyt intencjonalny, pozbawiony ludzkiej prawdy. A polityczna wymowa ograniczała się do aluzji → popularnego wówczas sposobu, żeby jednocześnie kokietać widza (symulowanym → jak wówczas uznaliśmy) zaangażowaniem, a jednocześnie nie zdrzeć niebezpiecznie z władzą i z cenzurą... Więc te polityczne przekazy nie miały (dla mnie) jakiejś przekonującej spójnej narracji, która rzeczywiście dałaby widzowi nowy, głębszy materiał refleksji... i coś z nim, z widzami, w tej materii zrobiły... Zwłaszcza 7-demki w tym celowały. W aluzjach... W Cytrynie nie lubiliśmy 7-demek i ich liderów – wyrażaliśmy się z lekceważeniem, z domieszką irytacji i zawiści zapewne... [Lupa 2025].

Po nagrodzie w Lublinie *Szymon Słupnik* zyskał spory rozgłos i został zakwalifikowany na VII Łódzkie Spotkania Teatralne, odbywające się w dniach 18–20 grudnia 1970 roku – dokładnie te, które opisał Konstanty Puzyna w głośnym tekście *Przejaśnienie*, zaczynającym się od słów: „Mokre, szare powietrze Łodzi jest ciągle jesienne, chociaż to 18 grudnia” [Puzyna 2015, s. 269]. Słynny krytyk analizował główne zagadnienia, które podejmował nowy teatr studencki, ale tak naprawdę centralnym elementem jego artykułu były wydarzenia na Wybrzeżu, gdzie w dniach poprzedzających rozpoczęcie festiwalu wojsko zaczęło strzelać do strajkujących robotników. „Spektakle wydają się inne: ostre, gwałtowne, kontestacyjne. Może skutek nastroju widowni” – zauważał [tamże]. Z tekstu wynika, że jury w składzie: Jerzy Jarocki, Jerzy Katarasiński,



Grafiki z programu przedstawienia *Anatomia*.

Marek Koterski, Jan Maciejowski, Eugeniusz Mielcarek, Zbigniew Osiński, Konstanty Puzyna, Włodzimierz Sandecki, Mieczysław Święcicki, Józef Szajna obradowało nad werdyktem w cieniu zapowiedzianych zmian w Biurze Politycznym i inauguracyjnego przemówienia Edwarda Gierka, który został wybrany I sekretarzem PZPR. Zwyciężyło wtedy *Spadanie* Teatru STU z Krakowa, a główną nagrodę indywidualną za reżyserię tego spektaklu otrzymał Krzysztof Jasiński. Doceniono też Bogusława Litwińca za scenariusz i reżyserię *W rytmie słońca* w Teatrze Kalambur, a także Lecha Racza za scenariusz i reżyserię *Wprowadzenia do...* w Teatrze 8 Dnia. Krzysztof Miklaszewski, podsumowując festiwal, pisał: „Przebrali natomiast z kretesem wszyscy ci, którzy nadal pojmują studencki teatr jako zabawę („Cytryna”), kameralną stylizację (Teatr 38), erudycyjny pastisz („Pstrąg”) czy uduchowiony eksperyment („Karzeł”)” [Miklaszewski 1971, s. 33]. Nagrodzono też scenografię do *W rytmie słońca* zaprojektowaną przez Piotra Wieczorka. Okazało się jednak, że prywatną nagrodę za scenografię ufundował jeden z jurorów – Józef Szajna, być może nie zgadzając się z decyzją pozostałych członków gremium. Przyznał ją Krystianowi Lupie za pracę nad stroną plastyczną przedstawienia *Szymon Stupnik*. Stanisław Miedziewski wspomina, że szczególnie wrażenie zrobiły na Szajnie zdekomponowane, ubielone farbą manekiny sklepowe wiszące do góry nogami ponad sceną. Lupa nie studiował już wtedy w PWSFTViT, nie było go w Łodzi podczas festiwalu, więc nagrodę odebrał za niego Marczewski.

W grudniu o zmroku byłem w Krakowie, na ulicy Floriańskiej – szliśmy gdzieś z kilkoma kompanami, zostaliśmy zatrzymani przez milicję... wylegitymowani → ja nie miałem krakowskiego zameldowania... Całą resztą wypuścili, a mnie powlekli na jakąś peryferyjną uliczkę... potem w jakąś bramę i na jakieś ciemne podwórko i tam spałowali, że straciłem przytomność... Kiedy się obudziłem, może minęło 10 minut, byłem już sam na podwórku... [Lupa 2025].

Ksenia Peszyńska-Drews, jedna z aktorek teatru, która w *Szymonie Stupniku* grała postać Mai, wspominała: „Kiedy odeszli z zespołu najstarsi koledzy, działalność zaczęła kuleć. Nabór nowych osób przyniósł zmiany. Oni widzieli swoje cele i zadania inaczej niż starsza generacja” [Kłapciński 2001, s. 156]. Marczewski wraz z zaproszonymi współpracownikami postrzegani byli jako osoby, które scalą zespół i nadadzą nowy ton wspólnej pracy w „Cytrynie”, jednak reżyser postanowił wówczas wykorzystać szansę na karierę w Warszawie. Od października 1970 roku tworzył scenę debiutów dramaturgicznych Studenckiego Teatru „Hybrydy” we współpracy ze Sceną 61 Teatru Ateneum. Pod koniec listopada wyreżyserował swoją sztukę *Smog*, połączoną ze sztukami Andrzeja Barańskiego (byli na tym samym roku PWSFTViT) *Poloniusz* i *Skok* [Diariusz 1973, s. 273]. Nie był więc zainteresowany kontynuowaniem pracy w Łodzi. Peszyńska wspomina: „A potem było coraz gorzej, bo nie było człowieka,

który by wszystko trzymał w garści, nie było reżysera” [Kłapciński 2001, s. 157].

Po odejściu Marczewskiego udało się jeszcze na chwilę zebrać zespół, ale składał się on już w większości z nowych studentów Akademii Medycznej. Stanisław Miedziewski rozpoczął w „Cytrynie” próby *Anatomii* na podstawie dramatu *Lekcja anatomii profesora Tulpa* Jarosława Marka Rymkiewicza. Premiera odbyła się w maju 1971 roku. Lupa znów został poproszony o przygotowanie scenografii i kostiumów. Był też odpowiedzialny za projekt plakatu i program. Rysunki przedstawiają płataninę żył, ścięgien i kości wpisanych w geometryczny sześcian. Na innej zaś grafice przedstawione jest ludzkie ciało z ponumerowanymi i oznakowanymi elementami, które mają być poddane sekcji zwłok. Głównego bohatera, podobnie jak w *Szymonie Stupniku*, grał Michał Krzysztof Para. W scenariuszu wykorzystane zostały też fragmenty tekstów Friedricha Schillera, Heinricha Heinego, Thomasa S. Eliota, Bertolta Brechta oraz angielskie pieśni robotnicze. Głównym motywem sztuki Rymkiewicza jest walka o ciało Het Kinta poddawane publicznej sekcji zwłok. Zgłaszają się po nie oficerowie śledczy, przedstawiciele ludu, a także mistrz fechtunku, który chciałby wykorzystać martwe ciało jako materiał szkoleniowy do walki. Na jednym z zachowanych zdjęć widać dokładnie kostiumy osób przeprowadzających sekcję – mają na sobie białe kitle, na których namalowany jest układ krwionośny oraz gumowe, umazane krwią rękawice. Twarze wydają się trupie, z bardzo mocnymi makijażami. Ważnym elementem scenografii była drabina, na której niczym na krzyżu rozpięte zostało ciało Het Kinta. „Przedstawienie było bardzo polityczne, ale aluzyjne” – wspominał Stanisław Miedziewski [Miedziewski 2025]. Jako komentarz do współczesności działały zwłaszcza fragmenty, gdy lud żądał oddania martwego ciała lub niektóre kwestie oficerów śledczych, jak choćby:

Żywy czy umarły,
Het Kint będzie badany przez policję tajną
I przyzna się do winy [Rymkiewicz 1964, s. 25].

Jednak był to już czas, gdy dużo ostrzejsze treści wypowiedziano w spektaklach studenckich wprost. Pojawiały się jasne deklaracje polityczne i wyraziste odniesienia do współczesności. Na tym tle wymowa *Anatomii* okazała się zbyt enigmatyczna, dlatego też zwracano raczej uwagę na walory estetyczne spektaklu. Henryk Pawlak pisał od razu po premierze:

W pięknym, poetyckim przedstawieniu, działającym wielką siłą wyrazu plastycznego, kompozycją ruchu scenicznego, celowością użycia świateł i ekspresją kostiumu, mówi się także o takich problemach jak władza i lud, ludzka chciwość i zaborczość, namiętność i zbrodnia [H.P. 1971].

Spektakl nie został zakwalifikowany na Łódzkie Spotkania Teatralne.

Również tym razem w programie znalazł się manifest zatytułowany *Między twórcą a odbiorcą*, a podpisani są pod nim Lupa i Miedziewski, choć ten pierwszy twierdzi, że tak naprawdę, to on napisał całość. Tekst jest wyrazem wiary w sztukę, która nie nazywa rzeczy wprost, ale wyraża to, co ukryte. Kończące manifest wykrzykniki: „Dzieło wymagające! Teatr wymagający!” i wyrażone w nim idee są tak zbieżne z późniejszymi poszukiwaniami Krystiana Lupy, że warto tu przytoczyć obszerniejszy fragment:

Najbardziej pociągają nas, jako tworzywo dzieła sztuki, rejonny naszych wrażeń najmniej podatne intelektualnej penetracji i przez to najbardziej frapujące. Staramy się wyciągnąć z głębi smak, koloryt, temperaturę, to czego jesteśmy pewni, to działanie ukrytego obrazu na nas, jego siła. Pragniemy tchnąć ową siłę w formę artystyczną, uratować niedopowiedziany, pytający kształt powstającego obrazu. I o jedno jeszcze dbamy: aby forma pytania była ostra, zaczepna, drapieżna, albowiem jedynie zadając „ból” jesteśmy w stanie unaocznic własną siłę, a przynajmniej siłę zapytania.

Obrazy w ten sposób powstałe uderzają w rejonny wyobraźni odbiorcy nie zasłonięte przyzwyczajeniem, dochodzą na podobieństwo snu w głąb jego istnienia, nie zatrzymując się, przebijając warstwę intelektualnej świadomości i dają intelektowi o ileż bardziej fascynujące zajęcie, niż segregacja otrzymanych prawd: pościg za owym wrażeniem-obrazem, ponowne wyławianie „meteorytu”, aby śladem uczynionej przez niego wyrwy spenetrować wyłaniające się, lub przynajmniej zbliżone do powierzchni świadomości tajemnice. Dzieło artystyczne to nie paszтет z gotowymi prawdami i hasłami. Nie jest sumą wiedzy artysty [Lupa, Miedziewski 1971].

Lupa wspomina, że praca nad *Anatomią* pochłonęła go dużo bardziej niż współpraca z Marczewskim przy *Szymonie Stupniku*. „Miałem zaprojektować scenografię, ale tak się w to zaangażowałem, że wtrącałem się też

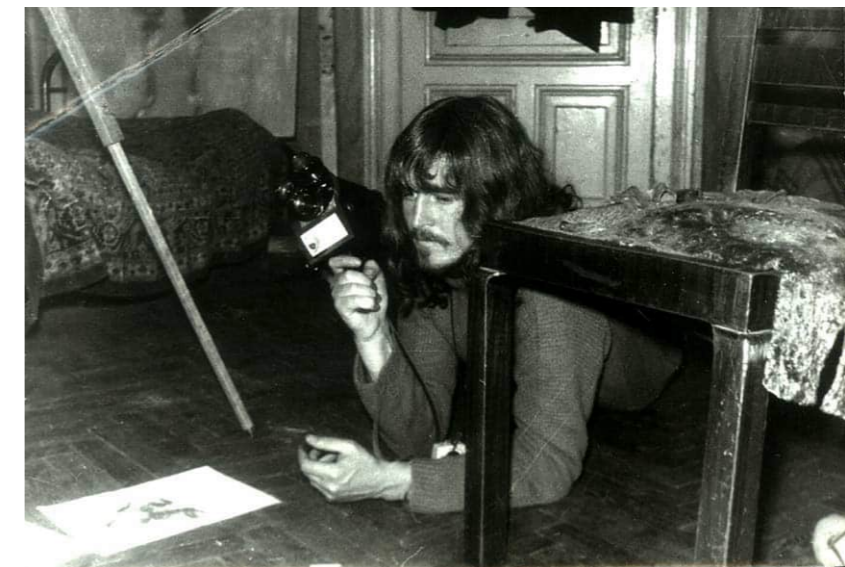
w reżyserię” [Lupa 1999, s. 42]. Opowiada, że był to też pierwszy moment, gdy zainteresowała go praca z aktorami – inna niż przy filmie, bo głębsza i pozwalająca na długotrwały proces. To wtedy uświadomił sobie, jak wiele w teatrze zależy od kondycji aktora i jego zaangażowania w proces pracy.

Czy to było dobre przedstawienie? – wątpię... Ale aktorzy poczuli się wykatapultowani w lewitację... Powstała pierwsza grupa lewitujących marzycieli i ja poczułem się po raz pierwszy jak w dzieciństwie... kiedy z podwórkową gromadką tworzyliśmy codziennie nowe utopie z samo-się-ucieleśniania fantazji... [Lupa 2025].

Było to zatem nie tylko zbiorowisko studentów pracujących nad spektaklem, ale też grupa przyjaciół wspólnie spędzających czas. Zaangażowanie Lupy w proces prób i „wtrącanie się do reżyserii” potwierdza też Miedziewski:

W pewnym momencie to stało się. Byłem bezradny, a aktorzy byli niecierpliwi, chcieli szybkich wytycznych. I wtedy wchodzi Krystian Lupa na środek sceny z takim kijem czy może to była laska... I zaczyna tym walić o podłogę. Buch, buch, buch, buch... Wybijał taki rytm. I przedstawienie poszło do końca. Już nikt o nic nie pytał [Miedziewski 2025].

Po Marczewskim i Miedziewskim to Lupa miał szansę stać się nowym liderem zespołu. W październiku 1971 roku na nowo zaczął studia na pierwszym roku reżyserii PWSFTViT. Wspomina, że aktorzy „Cytryny” zaczęli go namawiać, by zrealizował z nimi kolejny spektakl. Zaczytywał się wtedy w opowiadaniach z *Bakakaju* Witolda Gombrowicza i jako materiał do pracy wybrał *Biesiadę u hrabiny Kotłubaj* z wpisaniem w to opowiadanie tematem kompleksu niższości i kulturowego upokorzenia. „Zacząłem nawet próby, ale do premiery nie doszło”. [Lupa 1999, s. 42].



Lupa z kamerą, 1972. Archiwum prywatne

Niewiele było tych prób... bo zrobiło się późno, trzeba było się zabrać do egzaminów, nakręcić film o dwóch chłopakach w milczeniu spędzających wieczór w akademiku na swoich łózkach... no i potem wylali mnie ostatecznie... [Lupa 2025].

Epizod współpracy Krystiana Lupy ze Studenckim Teatrem Satyry „Cytryna” w Łodzi wydaje się niepozorny. Zaważył jednak na jego decyzji, by nieodwzajemnioną miłość do kina oddać teatrowi. Gdy w 1973 roku rozpoczął studia na odnowionym przez Jerzego Krasowskiego Wydziale Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, miał już na koncie realizację scenografii i kostiumów do dwóch spektakli, a także wprawki reżyserskie do kolejnego projektu. Przede wszystkim jednak doświadczenie pracy w teatrze studenckim utwierdziło

Noty o spektaklach

Andrzej Maria Marczewski *Szymon Stupnik*
reżyseria – Andrzej Maria Marczewski, scenografia i kostiumy
– Krystian Lupa, muzyka – Zbigniew Rychlewski, wokaliza – Stanisław Miedziewski, asystent reżysera – Bożena Czaplukowska, obsada: Michał Krzysztof Para – Szymon Stupnik, Ksenia Peszyńska-Drews – Maja, Anna Peszyńska-Drews – Dorkas, Andrzej Pieniński-Hex – Piotr, Andrzej Atkins-Armatys – Barnaba, Tadeusz Przygocki – Pomocnik I, Andrzej Krupiczojc – Pomocnik II, Andrzej Olczak – Pijak I, Marek Chmieliński, Pijak II, Anna Krysicka – Wróżka, Elżbieta Sajewicz – Zielarka, Witold Rynkowski – Nosiciel wody, Bożena Czaplukowska – Pracza, Teresa Czarska – Zamyślona, Wojciech Wiśniewski – Rzemieślnik, Bogdan Włodarczyk – Prezes,
premiera – kwiecień 1970.

Bibliografia

Diariusz maj 1970 – grudzień 1972, [w:] „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969–1972”, Warszawa 1973.
Hausbrandt Andrzej, *Lubelski Festiwal Studencki*, „Teatr” 1970, nr 16.
Jawłowska Aldona, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
Kłapciński Zdzisław, *Cytryna. Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2001.
Lupa Krystian, *Juskunia*, rozm. Krzysztof Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
Lupa Krystian, *Dziennik*, 2020 (archiwum prywatne autora).
Lupa Krystian, *Łódzkie głowy*, 2025 (archiwum prywatne autora).
Lupa Krystian, Miedziewski Stanisław, *Między twórcą a odbiorcą*, [w:] *Anatomia*, program przedstawienia, STS „Cytryna”, Łódź 1971.
Marczewski Andrzej Maria, *Ja Teatr*, Stowarzyszenie Studio Teatr Test, Tychy 2016.
Miedziewski Stanisław, zapis rozmowy przeprowadzonej przez 18 sierpnia 2025 (archiwum prywatne autora).

go w przekonaniu, że sztuka powinna wytrącać z rutyny, a praca nad spektaklem może być elementem życia wspólnotowego, gdzie już sama współpraca i bycie razem są ogromną wartością.

Można powiedzieć, że to w „Cytrynie” powstała pierwsza grupa artystyczna, która jednocześnie funkcjonowała na zasadach towarzyskiego spotkania, gdzie życie przenikało się z działaniami artystycznymi. Kryje się za tym jeszcze jedno przekonanie, tak charakterystyczne dla ówczesnej kultury niezależnej, że poprzez wspólnotowe działania artystyczne możliwe jest wytworzenie nowej rzeczywistości społecznej, która staje się odpowiedzią na zakłamaną i rozczarowującą rzeczywistość zastaną. Ten motyw będzie już stale powracał w późniejszych poszukiwaniach teatralnych Lupy.

Anatomia na podstawie *Lekcji anatomii profesora Tulpa* Jarosława Marka Rymkiewicza i tekstów Friedricha Schillera, Heinricha Heinego, Thomasa S. Eliota, Bertolta Brechta oraz fragmentów pieśni robotników angielskich,
reżyseria – Stanisław Miedziewski, scenografia i kostiumy – Krystian Lupa, kompozytor – Zdzisław Modelski, ruch sceniczny – Jerzy Moniak, kierownictwo muzyczne – Zbigniew Rychlewski, Robert Budziński, światło – Jan Ściborek,
obsada: Danuta Babicz, Ewa Chodobska, Teresa Ciszewska, Bożena Czaplukowska, Mirosława Derach, Bożena Anna Kajfasz, Małgorzata Klimczak, Halina Kozak, Małgorzata Krzywińska, Ewa Kucharska, Jola Molenda, Ewa Rutkiewicz, Krystyna Szczepaniak, Stefan Bednarkiewicz, Jacek Brodniewicz, Tadeusz Ciesielski, Wojciech Cieślak, Jacek Jeske, Andrzej Olczak, Michał Krzysztof Para, Michał Pietruszka, Janusz Ryl-Krystianowski, Jerzy Skalmierski,
premiera – maj 1971.

Miklaszewski Krzysztof, *Powrót do źródeł*, „Scena” 1971, nr 4.
Ogólnopolski Festiwal Teatrów Poezji, katalog, Poznań 1967.
Osiński Zbigniew, *Nerw czasu (dzisiejsze oblicze teatru studenckiego)*, [w:] „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969–1972”, Warszawa 1973.
H.P. (Henryk Pawlak), *Szymon Stupnik*, „Głos Robotniczy” z 30 kwietnia 1970.
H.P. (Henryk Pawlak), *W teatrach studenckich*, „Głos Robotniczy”, 3 czerwca 1971.
Konstanty Puzyna, *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*, red. Małgorzata Szpakowska, Agora, Warszawa 2015.
Rymkiewicz Jarosław Marek, *Lekcja anatomii profesora Tulpa*, „Dialog” 1964, nr 7.
Śliwińska Zofia, *Teatry studenckie w Łodzi 1946–1970*, „Pamiętnik Teatralny” 1972, nr 2.

ZENON FAJFER

Złoty śnieg

Sztuka złożona z dwóch aktów rozgrywających się jednocześnie na osobnych scenach. Ta część publiczności, która najpierw ogląda Akt Równoległy w antrakcie przechodzi do innej przestrzeni, w której toczy się Akt Równoczesny i na odwrót; także kolejność lektury obu części nie jest niczym zdeterminowana.

Akt Równoległy

(fragment)

SCENA 1

Czy ta scena jest legalna?
Is this scene legal?

Czy ta scena jest legalna?
Is this scene legal?

Czy ta scena jest legalna?
Is this scene legal?

Czy posiadasz jakieś nielegalne słowa?
Are you carrying any illegal words?

Czy posiadasz jakieś nielegalne słowa?
Are you carrying any illegal words?

Czy posiadasz jakieś nielegalne słowa?
Are you carrying any illegal words?

Jakich nielegalnych myśli używasz?
What illegal thoughts do you use?

Jakich nielegalnych myśli używasz?
What illegal thoughts do you use?

Jakich nielegalnych myśli używasz?
What illegal thoughts do you use?

Czy masz pozwolenie na sztukę?
Do you have a permit for the play?

Czy masz pozwolenie na sztukę?
Do you have a permit for the play?

Czy masz pozwolenie?
Do you have a permit?

UWERTURA

Ubó Król z Faszyngtonu

Pewien świetny Ubó Król z Faszyngtonu
przybył na swym fynansowym koniu
i zawołał: Ha! Mościa Ubico,
jesteśmy Nigdzie
tu się mną zachwyca!

Wejźż Mości Ubó
w nasze wielce ubogie progi
i nie żałując złotego bata
częstuj się czym chata bogata.

Najpierw bym skosztował
pieczeni z rzadkich minerałów
– słusznie, smak mają wyborny –
ze szczyptą czystego Uranu
bez domieszki Iranu
na fenomenalne trawienie
z kilku kanałów kojąc pragnienie.

Panamski i korytarz gdański
na początek,
potem lody austriackich Alp
i zmrożonym Inuitom zdjąłbym
bardzo świetny skalp
w zamian za nielimitowany
dostęp do tłitów
niech lajkują ile dusza zapagnie.

Potem przy waszej niestrudzonej owacji
łyknąłbym trochę Czechosłowacji
i jeszcze żywicą pachnącej Kanady
i już nikt nie da mi rady.

Po wszystkim wypocząłbym
w swoim Wielkim Pięknym Solarium
na Giwerze Wschodu
tylko trzeba tam jeszcze
kilka świetnych walców zatańczyć
i głodnym spychaczem wyrównać
to co mój dzielny Bubu niechący potłukł
by już nie musiano więcej walczyć
o takie głupstwo
jak własny gaj pomarańczy.

A ty sobie Vladzie Palowniku
bierz co tam chcesz
potraw mamy bez liku:
od Odessy aż po Gibraltar,
od Rzymu aż do Mińska!

Bolszoje spasiba, Mości Ubó!
Ależ wielka twa myśl
i twoja klacz fynansowa
ponętnie świńska.

Ach Mości Ubó,
Ubóstwiony Władco nasz,
jakie śliczne szaty masz!

Prawda jakie śliczne?
A jakie liczne, ha!

A za jaką kaskę masz taką
Elokwentną Maskę?
Kto ci te szaty i tę maskę uszył
władco niezrównanie prostolinijny?

A to już tajemnica ma biznesowa
kto ma takich krawców
że nawet mój świetny

koń fynansowy
pod tą szatą
dzielnie się chowa!

Ach Mości Ubó,
złotomyślny Cezarze
jest jeszcze w Kanadzie
jakaś bezczelna wioska Galów
która wszystkie potrawy gotuje
na jakimś
tajemniczym wywarze
i twierdzą głupcy
że swoimi świetnymi łami
możesz sobie
na swym wielkim nosie
zrobić jeszcze większe origami.

Jeszcze większe origami?
Myśl to wielka i wspaniała!
Wnieśmy do naszej świetnej Konstytucji
taką oto Ostatnią Poprawkę
że od tej pory będzie
po wieki wieków
wielkim tekturowym
łabędziem!

Papierowym statkiem
na którym od nowa przemierzymy
wszystkie morza i świetne oceany
i wielką nazwą
wszystko dzielnie opatrzymy:

Made in Americany.

Gabinet Globalny

I

UBÓSTWIONY: Nie jestem sadowolony... Znowu narozrabiali. Tak się interesów robić nie da! I co o tym ohydny paszkwilu sądzisz, Chlubo Moja?

CHLUBA: Najzłotszy Ubó, Mężu mój Ubóstwiony! Musisz się zdecydować, czy bardziej kochasz siebie, czy interesy. Jeśli siebie, to autora tej błyskotliwej satyry powinienes bezwzględnie aresztować. Jeśli interesy, na co osobiście liczę, to możesz na tym zrobić niezłą kasę, mając wszystko pod kontrolą.

UBÓ: Sęk w tym, że siebie kocham równie intensywnie.

LUBA: Ustalono, kto to napisał? Jakiś poeta?

UBÓ: Tak, ale bardzo marny. W życiu nie zarobił ani centa.

LUBA: Gdybyś go wziął do spółki, mógłby wreszcie zarobić.

UBÓ: Co?! Jeszcze dzisiaj każę go zastrzelić w obronie własnej.

LUBA: Niemądrze zrobisz. Jaką korzyść będziesz miał z martwego trupa? A tak, na różnych kubkach, koszulkach, magnesach na lodówkę i innych gadżetach szydzących z Ubó, mógłbyś zrobić interes życia. Pomyśl, jaki rynek zbytu się otwiera!

UBÓ: Czy zawsze wszyscy muszą ze mnie tak okrutnie drwić?

LUBA: Taka rola władcy. Ludzie lubią owoc zakazany i gotowi są za to nieźle płacić. Powinienes być zadowolony, że płacą tobie.

UBÓ: Ty to jednak masz świetny łeb na karku! Gdyby nie to, że za chwilę będzie tu Bubu, poczułabyś moją głęboką wdzięczność!

LUBA: Na głęboką wdzięczność przyjdzie jeszcze pora.

UBÓ: O, właśnie! Może jemu rzucę go na pożarcie?

LUBA: Temu pustynnemu rzeźnikowi?!

UBÓ: Słyszałem, że ten poeta to jakiś metafizyczny Żyd, czy coś w tym rodzaju. Bubu takich buntowników zjada na śniadanie.

LUBA: Temu potworowi?!

UBÓ: Czemu nie? To coś w sam raz dla Bubu. On nienawidzi tych swoich krzykaczy nawet bardziej niż islamskich terrorystów.

LUBA: Temu dzieciobójcy, który jednej nocy... jednej matce... zabił dziewięcioro dzieci?! Wyobraź sobie! Całujesz swoje dzieciątka przed snem, a rano... Jednej matce, rozumiesz?!

UBÓ: Przesada, jak można mieć tyle dzieci?

LUBA: Nie bądź cyniczny! W tym piekle co minutę umiera dziecko! Nie oglądasz wiadomości?

UBÓ: Niemożliwe. Ulegasz propagandzie tych kłamliwych hien.

LUBA: Pomyśl, od śmierci jednego maleństwa do śmierci drugiego mija tyle, co jedno okrążenie najcieńszej wskazówki na twoim pozłacanym zegarku.

UBÓ: Coo? Po-zła-ca-nym?

LUBA: Jedno okrążenie wskazówki, rozumiesz?

UBÓ: Pozłacanym?!

LUBA: Ile rzeczy jesteś w stanie zrobić tak szybko?

UBÓ: Nie obrażaj mnie! Jakim pozłacanym? Gdzie jest mój zegarek?

LUBA: Ile dzieci umiera, kiedy ty myjesz zęby? Albo pomadujesz te swoje wspaniałe, amerykańskie włosy?

UBÓ: Nie doprowadzaj mnie do szału... Gdzie jest mój złoty zegarek?

LUBA: Tu! Kazałam wykonać kopię, bo bałam się, że znowu zgubisz albo zepsujesz. Już nie nastarczam z tymi zegarkami!

UBÓ: Pytam, gdzie jest mój piękny, prawdziwy złoty zegarek?

LUBA: A ten jest nieprawdziwy? Tak samo dobrze pokaże twoją piękną ostatnią godzinę jak wszystkie inne.

UBÓ: Pytam po raz ostatni... Gdzie on jest?

LUBA: Tam gdzie zostawiłeś.

UBÓ: Gdzie go, kurwa, zostawiłem?

LUBA: Widzisz? Nawet tego nie pamiętasz! Ciągle muszę po tobie wszystko zbierać: sierść, piłki golfowe, niedojedzonego hot-doga... A teraz jeszcze złote zegarki. Kiedyś trzy wygarnęłam spod łóżka!

UBÓ: Sierść?!

LUBA: Najgorsze są te farbowane kłaki, wszystkie sukienki mam nimi obrane! Powinieneś nosić perukę. Taką białą, jak obłoczek.

UBÓ: Żeby wyglądał jak jakiś pieprzony Mozart albo inny palant?

LUBA: A co? Każdy władca z prawdziwego zdarzenia nosił perukę.

UBÓ: Co to znaczy „władca z prawdziwego zdarzenia”?

LUBA: Prawdziwy władca to ktoś taki, co jak powie „uciąć mu głowę”, to mu natychmiast ucinają głowę. A ty, jak chcesz kogoś zdekapitalizować, musisz upozorować wypadek albo...

UBÓ: Sugerujesz coś? Chyba nie chcesz, żebym...

LUBA: Oczywiście, że nie. To był tylko taki przykładowy przykład. Nie chciałabym, żeby mój mąż był okrutnikiem, jak ci twoi nowi koledzy... Nie mogłabym kogoś takiego pokochać.

UBÓ: Więc jak nie chcesz, żebym cię pokroił na plasterki, to... Oddaj mi to, o co cię proszę! To był prezent urodzinowy od Bubu.

LUBA: No, ten to nie musi niczego pozorować... Chce zburzyć osiedle? Proszę bardzo, równają z ziemią! Chce zbombardować sąsiadów? Bach, zburzone pół miasta, bo próbowali rakieta ustrzelić jednego bandytę! A teraz głodzi żywcem dwa miliony. Albo karmi ich fosforem! To dopiero bomba kaloryczna!

UBÓ: Dość, to już emocjonalny szantaż. Bubu mówi, że to kejk niusy. Zatrute ciasteczka, którymi żywi się ten chory świat.

LUBA: Widziałeś te małe szkieleciki z wielkimi oczami? Wyglądają jak więźniowie obozu koncentracyjnego.

UBÓ: Rzeczywiście, okropne zdjęcia... Wprowadzę zakaz emisji takich ponurych materiałów, to nie na moje nerwy.

LUBA: Zawsze mówiłeś, że zła wiadomość to dobra wiadomość.

UBÓ: Ale to już przesada, jeść się odechciewa na sam widok! Usunąłem z miasta hordy brudasów i od razu wszystkim oddycha się lepiej. Te demoralizujące kejk niusy też się muszą skończyć.

LUBA: Zbyt gorzkie na twoje delikatne podniebienie, co?

UBÓ: Przestań! Już nie mam siły tego słuchać.

LUBA: Ubó, ci ludzie zostali ogołoceni ze wszystkiego, a ty... Dwa miliony szkieletów czeka na twoje zmiłowanie, rozumiesz?

UBÓ: Moje zmiłowanie? Nie za dużo ode mnie wymagasz?

LUBA: Powstrzymaj tego terminatora, zanim będzie za późno!

UBÓ: Uspokój się, to tylko koszty uzyskania. Ktoś musi je ponieść.

LUBA: Ty?! Ty je ponosisz?!

UBÓ: Pomyśl jak będzie pięknie, jak się tam zrobi porządek... Usunie się gruz, zutylizuje padlinę, splantuje teren... Nasi chłopcy posadzą gaje oliwne i wybudują nowoczesne dzielnice. To będzie wreszcie Ziemia Obiecana jak Pan Bóg przykazał.

LUBA: Padlinę?! Nie widzisz, że masz krew na rękach? Wszyscy mamy! Jak ci nie wstyd? Tej naszej hańby nic nie zmyje! Nic!

UBÓ: Nie rozmawiajmy już o Bubu, to źle nastraja na resztę dnia.

LUBA: To wąż z zimnymi jak lód oczami, hipnotyzuje ofiarę. Ty też nie jesteś przy nim bezpieczny, kulisz się przy nim jak zbity pies. Na wszystko się godzisz, byle nie patrzeć mu w oczy.

UBÓ: Fakt, wzrok ma niezbyt przyjemny... To stary komandos. Zawsze zastanawia się, którą kartą kredytową szybciej poderżnie ci gardło, swoją czy twoją.

LUBA: I zawsze wybiera naszą! Od lat podrzyna gardła naszymi kartami kredytowymi!

UBÓ: To nie ja wymyśliłem. To nie moja wina.

LUBA: Wy poważnie mówicie o tym obłąkańczym Solarium?

UBÓ: Nie podoba ci się ten wspaniały pomysł?

LUBA: Ta dyskoteka na grobach? Co ten biedny naród ci uczynił?

UBÓ: To nie naród, to obłąkani terroryści. Nawet ich dzieci...

LUBA: Jak możesz?!

UBÓ: A czy to ja ich morduję? Ja im kazałem wszczynać te głupie powstania? Popatrz jak inni żyją, ci wszyscy bardzo mili szejkowie. Poważni ludzie, z którymi można robić poważny deal. A ta banda? Gdyby siedzieli cicho, mieliby jak u Pana Boga za piecem.

LUBA: A tak, to mają jak u Pana Boga w piecu! Ziemia Święta, co za diabelski chichot! Chyba nie ma na tym świecie miejsca bardziej oddalonego od Boga.

* * *

Akt Równoczesny

MILCZENIE AMOSA
(monodram lipogramatyczny)

(fragment)

Leżę obok siebie.

Leżę obok siebie i obserwuję. Widzę czerwoną smugę wokół
swojej głowy. Śmiesznie wygięte ręce, wykręcone dłonie,
podobne do pomiętych skrzydeł.

Widzę swoje sny, swoje skroplone myśli.
Słowo po słowie, z pustki w pustkę.

Usiąść. Chcę usiąść. Próbuję się podnieść, zmienić pozycję.
Prostuję łokcie, prostuję podkurczone nogi. Znów próbuję.
Jeszcze trochę. Jeszcze tylko oprzeć się o coś. Oprzeć się i...

I już siedzę. Siedzę obok siebie i obserwuję. Widzę swoje plecy,
dziwnie wygiętą szyję ze spuszczoną głową. Widzę nieruchomy
punkt, tłący się w pustej przestrzeni. I drugi, pulsujący w wielkiej
niebieskiej szczelinie. Próbuję się podnieść, wspiąć jeszcze wyżej.

Stoję. Stoję obok siebie i obserwuję. Widzę swój wydłużony cień
pod oknem. Robię krok, drugi. Widzę swoją dłoń, wyciągniętą
w stronę uchylonych drzwi. Chwiejąc się, próbuję do nich podejść.
Ostrożnie, krok po kroku. Idę.

Idę obok siebie. Wciąż obok siebie, nic się nie zmieniło.

Złoty śnieg ukaże się z początkiem 2027 roku nakładem Wydawnictwa Żywoślowie, w drugim tomie edycji dzieł zebranych Zenona Fajfera zatytułowanej *TE(a)TR*. Pierwszy tom ukaże się w lipcu br.

DARIUSZ KOSIŃSKI

Wielka reforma teatru

Fragment książki *Historia teatru polskiego
na nowo przemyślana i opowiedziana*.

W pierwszych dekadach XX wieku doszło w obszarze teatru do kilku przełomowych procesów zmieniających w sposób fundamentalny jego społeczne umiejscowienie, kulturowe znaczenie i artystyczny kształt. Nie miały one charakteru rewolucji i same nie określały się jako rewolucje, choć oczywiście deklarowały jasno swoją odmierność i wskazywały, czy wręcz „wytwarzały” swoich przeciwników. Odbływały się jednak pod hasłami modernizacji i odnowy, a zarazem powrotu do źródeł, oczyszczenia, „reteatralizacji”. W Polsce wszystkie te procesy zwykło się ujmować terminem „Wielka Reforma Teatru” nieznanym poza naszym krajem, a używanym powszechnie w polskiej historiografii, nie tylko popularnej. Jest to termin paradoksalny: równie mylący co fałszywy, ale historycznie jednak precyzyjny. Jego fałsz wiąże się z zakresem stosowania. Wielką Reformą Teatru (dużymi literami) określa się bowiem wszystkie pojawiające się w Europie od końca XIX do połowy XX wieku teoretyczne i praktyczne propozycje przeciwstawiające się dominującym w stuleciu poprzednim formom teatru mieszczańskiego z jego stosunkowo ograniczonym repertuarem podporządkowanym sceniczności aktorskiej. Wielka Reforma Teatru funkcjonuje w tym kontekście jako rozciągliwy wór, do którego wrzucani są zarówno faktyczni reformatorzy, tacy jak Max Reinhardt, Konstantin Stanisławski, Jewgienij Wachtangow czy Aleksandr Tairow, jak i radykalni rewolucjoniści w rodzaju Edwarda Gordona Craiga, Wsiewołoda Meyerholda, Bertolta Brechta czy Antonina Artauda. Ta niedookreśloność Wielkiej Reformy, umocniona przez wydawane w drugiej połowie stulecia publikacje w rodzaju cennej serii „Teorie Współczesnego Teatru” pod redakcją Konstantego Puzyny czy (nieco bałamutne) książki Kazimierza Brauna, doprowadziła do straszliwego ujednoczenia i spłaszczenia bardzo odmiennych propozycji i dokonań, a zarazem do swoistego „upupienia” najbardziej radykalnych spośród nich. W efekcie tacy radykałowie jak Juliusz Osterwa czy Antonin Artaud, którzy ostatecznie odrzucili teatr jako historyczną formę sztuki przedstawieniowej, funkcjonują jako jego „reformatorzy” obok Tadeusza Pawlikowskiego

i Leona Schillera, a więc artystów wprowadzających przełomowe zmiany w istniejący już system bez zamiaru naruszania jego kulturowo-społecznych filarów. Termin „wielka reforma teatru” (pisany jednak małymi literami i odtąd już bez cudzysłowu) opisuje precyzyjnie tylko ten drugi typ działań: nie awangardowe dążenie do rozbicia istniejących konwencji, zasad instytucjonalnych, przyzwyczajęń, funkcji społecznych, lecz stopniowe redefiniowanie każdego z tych elementów w sposób ewolucyjny i z ogromną troską o to, by ani na jotę nie umniejszyć, a wręcz nie umocnić przekonania, że nowożytny teatr europejski jest nie tylko najważniejszą, ale w ogóle jedyną możliwą formą sztuki przedstawieniowej.

Stawką tej gry było utrzymanie wagi i znaczenia, jakie teatr zdobył w XIX wieku, w kolejnym stuleciu przynoszącym narastającą i rzeczywiście śmiertelnie groźną konkurencję coraz nowszych mediów (film, radio, następnie telewizja i internet). W XX wieku teatr utracił monopol na tworzenie wciągających przedstawień pozwalających na ucieczkę od codzienności. Przestał być jedynym „domem opowieści i iluzji”, stopniowo tracąc popularność. Równocześnie, szczególnie po upowszechnieniu radia i telewizji, przestał być ważnym medium władzy i jej paradygmatycznym spektaklem (w tej roli zastąpiły go z powodzeniem widowiska sportowe). Z triady trafnie wyróżnionych przez Zbigniewa Raszewskiego (*Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Errata, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991. s. 182–183) wartości decydujących o społecznym znaczeniu widowisk: siły, popularności i prestiżu, teatrowi, który w XIX wieku posiadał je wszystkie w obfitości, jako względnie niekwestionowana, a nawet potęgowana, pozostała właściwie tylko ostatnia – społeczny prestiż, uznanie teatru za instytucję dowodzącą wysokiego poziomu ucywilizowania. W XX wieku teatr uznano za ważną część życia i dziedzictwa kulturalnego, dzięki czemu stworzono podstawy do uznania za aksjomat konieczność objęcia go publiczną opieką, co oznacza w praktyce finansowanie z publicznych pieniędzy. Wiązały się z tym oczywiście działania mające na celu uporządkowanie

instytucjonalne teatru – zarówno w zakresie wewnętrznych hierarchii i mechanizmów zarządzania, jak i w relacji do ośrodków władzy i źródeł finansowania, wśród których najważniejszym stało się państwo.

Zachowanie i umocnienie prestiżu teatru wiązało się w sposób wręcz konieczny i bezpośredni z wykazaniem, że jest on sztuką odrębną i swoistą, mającą swój unikalny zestaw środków nieograniczonych do wykonywania dramatu siłami aktorskimi. To stał się rozwój praktycznych i teoretycznych prób określenia specyfiki sztuki teatru. Stąd też poniekąd galopada innowacji umacniających poczucie elitarności tych, którzy za nimi nadążają. Choć dostępność i masowość nowych mediów oraz ich spektakularnych produktów doprowadziły do utraty przez teatr popularności, to zarazem umożliwiły mu wzmocnienie prestiżu jako sztuki dostępnej tylko osobom wyjątkowym, a więc – nadającej im status elity.

Troska o prestiż nie znaczy, że teatr zrezygnował z walki o pozostałe elementy triady. Wprawdzie w zakresie popularności jego szanse były coraz mniejsze, ale za to bardzo intensywnie toczył boje o siłę. W XX wieku polityczne i społeczne zaangażowanie stało się jednym

z najważniejszych rodzajów aktywności teatru, niekiedy wręcz postrzeganym jako jego *raison d'être*. Ta uświadamiana i deklarowana polityczność nie wiązała się już – jak w XIX wieku – z nieujawnianym działaniem na rzecz władzy zainteresowanej w podtrzymywaniu *status quo*, ale przede wszystkim z ustanawianiem pola krytycznej refleksji o charakterze opozycyjnym wobec dominujących polityk. Teatr powołany w Polsce jako instytucja publiczna przez władzę, funkcjonujący jako jej agenda (i dlatego przez nią finansowany i kontrolowany), w XX wieku stał się instytucją autentycznie ważną społecznie, ponieważ się władzy na różne sposoby i w różnym stopniu przeciwstawiał.

Te zarysowane tu w ogromnym skrócie procesy, które postaram się w kolejnych rozdziałach opisać dokładniej, składają się na wielką reformę teatru, rozumianą historycznie i lokalnie, jako ciąg zachodzących w XX wieku przemian przebiegających jednocześnie w trzech obszarach, które – co znamienne i zarazem zabawne – określają trzy słowa zaczynające się na literę I: instytucja, inscenizacja i inteligencja. W minionym stuleciu polski teatr stopniowo krystalizuje się jako instytucja o względnie stałej



Stanisław Wyspiański, *Legion*, reż. Emil Chaberski, scen. Wincenty Drabik, prem. 14 kwietnia 1930, Teatr Wielki w Warszawie. Fot. archiwum Teatru Narodowego

strukturze stanowiąca część stopniowo rozbudowywanej sieci należącej do ogólnopństwowego systemu życia kulturalnego; dzięki temu jest relatywnie niezależny od zmiennych gustów i potrzeb publiczności. Równoległe określa i dopracowuje swoją specyfikę nie poprzez odwołanie do dramatu i literatury, ale przez koncept i praktykę sztuki inscenizacji, z dominującą rolą nowych osób artystycznych: reżysera i scenografa (później jeszcze dołączają do nich: dramaturg, ruchmistrz, twórca wideo i inni). Oznaczało to swoisty przewrót pałacowy: podporządkowanie dramatu scenie, co wywoływało i wywołuje do dziś liczne napięcia. Oznaczało także poszerzenie pola twórczości teatralnej na obszary, w których tekst nie miał już znaczenia dominującego. Rozwój specyficznej i niedefiniowanej przez iluzję i opowieść sztuki teatru wiązał się też ze stopniowym zwiększaniem wymagań stawianych publiczności, a więc elitarnością, która było paradoksalną, ale skuteczną odpowiedzią na utratę przez teatr szerokiej popularności. W ten sposób teatr stał się domeną inteligencji.

Utrata przez teatr popularności i siły przy jednoczesnym zwiększeniu jego kulturowego prestiżu to zjawiska zachodzące nie tylko w Polsce. W każdej europejskiej kulturze teatralnej da się zaobserwować podobne procesy, przebiegające oczywiście w sposób zależny od lokalnej specyfiki. W Polsce wiąże się ona w znacznej mierze z artystyczną odmiennością i zarazem wielkim społecznym autorytetem dramatu romantycznego. Umocnienie przekonania, że teatr jest osobną, ale wymagającą sztuką wiązało się u nas z odczuwaną jako obowiązek kulturowy koniecznością realizacji romantycznych projektów, radykalnie odmiennych od tego, co już istniało jako powszechnie akceptowana praktyka teatralna. Rzekoma „nieszceniczość” Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, oraz – a może nawet przede wszystkim – Wyspiańskiego stanowiły dla reformatorów kluczowy argument umacniający ich aspiracje do objęcia władzy nad domeną teatru. Teza, że dramat romantyczny możliwy jest do realizacji wyłącznie środkami nowoczesnej inscenizacji, a więc, że teatr narodowy to teatr inscenizatora, to jego aksjomat, stanowiący kluczowy argument zarówno w relacjach z władzą, jak i publicznością. Z tego względu – zarówno w wersji apologetycznej, jak i krytycznej – dramat romantyczny stał się na całe stulecie najważniejszym partnerem polskiej wersji wielkiej reformy teatru. Wzmacniało to inteligencję sztuki scenicznej, ponieważ tradycja romantyczna była w XX wieku tematem szczególnie ważnym dla polskiego życia intelektualnego, a teatr wielokrotnie właśnie w tym obszarze zyskiwał wyjątkowe znaczenie i wpływ. Najbardziej oczywistym dowodem są dzieje inscenizacji *Dziadów*, z rokiem 1968 jako kulminacją społecznej aktywności generowanej przez teatr.



Małgorzata Dziewulska, w 1968 studentka reżyserii w warszawskiej PWST, wraz z Andrzejem Sewerynem i Ryszardem Perytem zainicjowali protest przeciwko zdjęciu z afisza *Dziadów* Dejmka. Kadr z filmu Ewy Hevelke i Michała Januszańca *Dziady. Tytuł roboczy* (2025).

Polska reforma teatru jest wielka także w tym znaczeniu, że trwa długo – rozpoczęta w pierwszych dekadach XX wieku nie została zakończona do dziś. Być może w ogóle nie da się jej zakończyć właśnie dlatego, że jej zasadą jest działanie bez naruszania fundamentów społecznego mitu teatru ukształtowanego w XIX wieku. Ten swój mit jako miejsca „wystawiania sztuk”, wytwarzania iluzji, spotkania z charyzmatycznymi osobowościami aktorskimi i bezpośredniego doświadczania wspólnoty teatr od początku ubiegłego stulecia podtrzymywał na zewnątrz, a wewnątrz stopniowo opróżniał. Działał w polu napięć między zawłaszczaną historią i obiecywaną, wciąż na nowo modyfikowaną utopią, między „już nie” i „jeszcze nie”. I właśnie w tym paradoksalnym istnieniu, w tej wielkiej nigdy nie kończącej się reformie – teatr wydaje się w XX wieku instytucją równie (choć na innych zasadach) paradygmatyczną dla kultury polskiej, jak to było w epoce poprzedniej.

Czasowa rozpiętość reformy teatralnej oraz jej wewnętrzna ciągłość stoją w jaskrawej sprzeczności z chronologią polskiej historii XX wieku, pociętej wręcz cezurami czasowymi. Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918, jej utrata w 1939 i związane z tym czasy okupacji i Zagłady wytwarzające działającą do dziś traumę, przejście władzy przez komunistów w 1945 i kolejne „polskie lata” wyznaczające wewnętrzne cezury życia w PRL (1956, 1968, 1970, 1976 1980–81), wreszcie ponowne odzyskanie pełnej suwerenności w 1989 – wszystko to są daty wciąż funkcjonujące w narracjach historycznych jako przełomowe. Według nich też zwykle opowiadano dzieje rodzimego teatru. Z perspektywy wielkiej reformy, stanowiącej rdzeń jego odmiennej, własnej historii, przełomy te mają o wiele mniejsze znaczenie.

DARIUSZ KOSIŃSKI – badacz teatralny, profesor UJ, autor książek o teatrze i innych przedstawieniach (ostatnio: *Teatr, który nadchodzi*, 2023; *Grot Fausta*, 2025). W roku 2020 założył z Katarzyną Woźniak-Shukur „żywosłowie.wydawnictwo”; jest jego dyrektorem programowym i redaktorem. Redaktor ETP. ☎ 0000-0001-8502-8827



Barbara Borys-Damięcka na planie *Pasażerki*, reż. Andrzej Munk, Teatr Telewizji 1960.
Fot. W. Frankowski

ANNA WOŁYŃCZYK

Scenariusz i reżyseria – Barbara Borys-Damięcka

Fragment książki powstałej z rozmów przeprowadzonych
niedługo przed śmiercią Barbary Borys-Damięckiej (1937–2023).

Początek

Skończyłam 85 lat. Pora na podsumowanie, obejrzenie się wstecz, na tyle obiektywne, na ile pamięć pozwoli.

Dożyłam sędziwego wieku, sporo w życiu przeżyłam. To jednak, czym naprawdę chciałabym się podzielić z czytelnikami tych zapisków, to nie jest taki prosty życiorys, że urodziłam się... i jak wyglądało dalej moje życie. Ja bym chciała dedykować te wynurzenia ludziom, którym trzeba powiedzieć, co może dać entuzjazm w pracy, zwłaszcza jeżeli wybierze się zawód wymarzony i w dodatku los pozwoli go wykonywać. A moim wymarzonym zawodem była reżyseria i realizacja produkcji filmowej. Dlatego, mając 18 lat, tuż po maturze, zdawałam do łódzkiej Szkoły Filmowej i, o dziwo, dostałam się za pierwszym podejściem. Rzeczywiście było to zaskakujące. Dlaczego? Dlatego, że bardzo wiele osób, które startowały równocześnie ze mną, podchodziło do egzaminu już drugi lub trzeci raz. I byli to ludzie, którzy mieli zaliczony pierwszy rok prawa albo dziennikarstwa, czyli mieli za sobą trochę dojrzałego życia, jakiegoś doświadczenia zawodowego. A ja byłam świeżo upieczoną absolwentką szkoły ogólnokształcącej i w dodatku byłam niepełnoletnia. Musiałam dostać zgodę Ministerstwa Kultury na przystąpienie do studiów. Nie będę szczegółowo opowiadała o studiowaniu, powiem tylko, że był to dla mnie czas fantastyczny. Dał mi możliwość poznania znakomitych ludzi. Przede wszystkim wykładowców, ale także kolegów. Same studia to trzy lata teorii i praktyki; rok czwarty, dyplomowy, to robienie etiud filmowych, zdjęć – od portretu po ujęcia masowe. Oszałamiające grono studentów i absolwentów – Roman Polański, Kondratiuk, Andrzej Wajda (potem asystent reżysera i profesora Antoniego Bohdziewiczza), Stanisław Wohl, Andrzej Munk, Jerzy Bossak, rektor Jerzy Toeplitz. To nie tylko wspaniali nauczyciele, ale i wybitni twórcy.

Co to znaczy w życiu człowieka wybrać zawód, który się pokocha, w którym można się sprawdzić i który wykonuje się z wielkim entuzjazmem? Myślę, że wszystko... Opięknem mojego roku w szkole filmowej był Andrzej

Munk. Gdy przyjeżdżałam do Warszawy do rodziców, co jakiś czas chodziłam do telewizji na Plac Powstańców. Przyglądać się, bo usłyszałam, że tam są takie urządzenia, takie kamery, że od razu widać obraz tego, co chce się pokazać na ekranie. A niestety, nasza kinematografia strasznie ślamazarnie prowadziła produkcję i bardzo długo trwał proces wywoływania taśmy, zanim się zobaczyło, czy trzeba zrobić dubel... Ja zachwyciłam się tym, że można zobaczyć od razu to, co pokazuje kamera.

Przyglądałam się więc w telewizji tym kamerom, które miały pięć obiektywów, korbom, które służyły do ich zmiany, kablom, które trzeba było ciągnąć po ziemi. Dodam, że to były bardzo ciężkie kamery, więc operatorzy mieli asystentów, którzy musieli te przewody trzymać, by nie „szurały” po podłodze, bo to bardzo „wchodziło” na dźwięk. Kiedy więc przyszedł moment rozpoczęcia życia zawodowego, mówię do Munka:

– Panie profesorze, chyba pójdę do telewizji w Warszawie, bo ja tam chodzę, zaglądam, rozglądam się i to mi się podoba, bo od razu widzę obrazek i to, co mają zobaczyć widzowie, czyli owoc mojej pracy. Munk z politowaniem spojrział na mnie i powiedział: – Dziecko, to jest eksperyment techniczny, to się długo nie utrzyma, co ty potem będziesz robić? Będziesz kończyć jakieś studia politechniczne? Ja na to: – Broń Boże, całe życie uciekałam od przedmiotów ścisłych, wydaje mi się, że jestem humanistką i o żadnej politechnice nie ma mowy, ale jednak spróbuję. No co miał powiedzieć Munk? Byłam dorosła, skończyłam studia i miałam prawo wybrać, co chcę.

I tak się stało, że 16 października 1958 roku rozpoczęłam pracę w ośrodku telewizji warszawskiej. To był o tyle ciekawy dzień (rzutujący później na mój życiorys), że to tego właśnie dnia zadebiutował w telewizji Kabaret Starszych Panów. Miałam szansę od razu w tym wydaniu uczestniczyć, przyglądać się przygotowaniom do transmisji, obserwować wejście na antenę... A telewizji była wtedy na żywo! Nie było żadnych nagrań, nie było żadnych taśm filmowych czy magnetowidowych, nie mówiąc o telewizji cyfrowej.



Pierwsze kroki w telewizji – 1960. Fot. z archiwum prywatnego



Telewizja nadawała wówczas nie przez wszystkie dni, tylko trzy albo cztery dni w tygodniu – nie potrafię powiedzieć, od której do której, ale wiem, że telewizorów było bardzo mało. Były na przykład w świetlicach, gdzie ludzie mogli się gromadzić i oglądać program. Telewizorów w sklepach nie dawało się zauważyć...

Wracam do 16 października 1958 roku nie tylko dlatego, że rozpoczęłam pracę, ale właśnie z powodu Kabaretu Starszych Panów. Znakomici aktorzy! Zafascynował mnie Jerzy Wasowski ze swoim ciepłym, melodyjnym głosem (bo też śpiewał i był najelegantszy ze wszystkich), Kalina Jędrusik, Wiesław Gołas, Edward Dziewoński, Wiesław Michnikowski. Tych nazwisk mogłabym wymieniać bardzo dużo – to byli aktorzy, z którymi wcześniej nie miałam żadnego kontaktu, ale niektórych podziwiałam w teatrze, bo jako młoda panienczka chodziłam do warszawskich teatrów, szczególnie do Teatru Współczesnego. Powiedziałabym, że to był dla mnie taki teatr-matka. Ja się na Teatrze Współczesnym wychowałam. Pamiętam Czesława Wołłejkę, Irenę Eichlerównę, Henryka



Na planie z Adamem Hanuszkiewiczem, 1960. Fot. Franciszek Myszowski

Borowskiego, Tadeusza Łomnickiego, Mieczysława Czechowicza, Kazimierza Rudzkiego, Edwarda Dziewońskiego, Wiesława Michnikowskiego. To gwiazdy, które w teatrze podziwiałam, a później z nimi pracowałam w telewizji.

I tego pierwszego dnia pracy, na ostatniej próbie kamerowej Starszych Panów, spotkałam Jurka Gruzę. Wiedziałam, że jest absolwentem Łódzkiej Szkoły Filmowej i miałam już z nim jakiś kontakt. Zobaczył mnie i spytał: – A co ty tutaj robisz, dziewczynko?

– Jestem na dziś pracownikiem etatowym telewizji, przyjęto mnie do pracy – odpowiedziałam. – Świetnie, wspaniale – on na to – będziesz moją asystentką przy Kabarecie Starszych Panów. Od tego musisz zacząć, żeby się telewizji nauczyć.

I w ten sposób weszłam do profesjonalnej telewizji – jako asystentka Jerzego Gruzy. Jurek przedstawił mnie Przyborze i Wasowskiemu oraz wszystkim aktorom. To była znakomita praktyczna szkoła zawodu, dała mi solidne podstawy pracy. Oficjalnie przyjmował mnie do telewizji Adam Hanuszkiewicz – był wtedy głównym reżyserem i pracownicy artystycznych działów musieli być przez niego zaakceptowani. Ale to Jurek wprowadzał mnie w arkana pracy w telewizji.

Byłam oszołomiona... – Na próbach stolikowych – mówił Jurek – musisz zapisywać i zaznaczać wszystkie sytuacje aktorskie na tekście; potem, jak wejdziemy już do studia i ja będę realizował, miksował i ustawiał kamery na odpowiednie ujęcia, to ty musisz z jakimś wyprzedzeniem operatorów informować, jakie mają ustawić ujęcie. A pracowaliśmy – to było zaskoczenie – na 4–5 kamer. Na żywo i w dodatku, co jest szalenie ważne, że reżyserzy (choćby Andrzej Wajda czy Ludwik René), przyzwyczajeni do innego trybu pracy, bali się, że to się nie zmontuje, nie zgodzi... Przecież nagle może być tak, że człowiek na ekranie idzie z lewej do prawej, a jak się włączy inną kamerę, to on nagle idzie z prawej, jakby zawrócił Oczywiście, to nie był problem dla absolwenta szkoły filmowej, bo robiliśmy etudy, dokumenty i krótkometrażowe filmiki, i te ćwiczenia były poświęcone

również temu, by się to montowało, by były odpowiednie plany. To nie sprawiało mi trudności.

Po pierwszej emisji byłam kompletnie mokra, ponieważ spektakl trwał około godziny i szedł na żywo. Ja przez ten czas do mikrofonu musiałam operatorom mówić bardzo cicho i szybko, żeby nie było „przebicia” do mikrofonów na antenę. Patrzyłam na monitory, miałam zrobiony scenopis, bo bez tego ani rusz, i według niego ustawiałam kamery. Jak skończyła się emisja spektaklu, to wszyscy, ale przede wszystkim aktorzy, byli wykończeni psychicznie. Przed studiem była kanapa – jeżeli na niej siedzieli aktorzy wyglądający jak zwiędłe róże, to był to znak, że są po emisji programu na żywo. Dołączaliśmy do nich i omawialiśmy wspólnie wynik finalny naszej pracy. Oczywiście jakieś błędy, drobne niedociągnięcia z naszej strony były, ale ten chrzest bojowy przeszedłam właśnie w Kabarecie Starszych Panów zwycięsko.

Byłam bardzo dumna, bo później dołączyłam do zespołu Kabaretu, Jurek Gruza powiedział: – Ty już jesteś dobrze przygotowana, ja się wycofuję, bo chcę robić film, będziesz robiła Kabarety Starszych Panów. I robiłam to na zmianę z koleżanką – Irką Sobierajską. To był wyższy stopień wtajemniczenia.

I potem robiłam coraz więcej różnego rodzaju programów artystycznych, przede wszystkim spektakle Teatru Telewizji. Wymagały większej obsady zespołu realizacyjnego, bo nie wiem, czy ktokolwiek jeszcze pamięta, że Teatry Telewizji były emitowane w poniedziałki (trzy razy w miesiącu), a w czwartki – Teatr Sensacji, czyli „Kobry”. Bardzo szybko zaczęłam pracować też przy *Stawce większej niż życie*. Pierwsze odcinki *Stawki*, których było 18, zostały zrealizowane w studiu telewizyjnym, dopiero potem ruszyła produkcja filmowa. Ale to już jest następny etap mojego osvajania się z telewizją. Początki, asystentura przy różnych reżyserach, jak Józef Słotwiński, (zwany ojcem telewizji, bo robił pierwsze teatry telewizji i później „Kobry”), zaczęły się też moje sympatyczne znajomości z wieloma aktorami.

[...]

Reżyseria

Stopniowo zbierał się mój dorobek własnych reżyserii. Poza tymi sześcioma odcinkami *Stawki większej niż życie*, to był jeszcze film o Czarnej Mańce Warszawskiej. W 1994 roku reżyserowałam *Malowaną żonę* Magdaleny Samozwaniec. Lata 1994 i 1995 były dla mnie bardzo bogate w reżyserowanie: na przykład zrealizowałam specjalnie dla telewizji napisaną przez Annę Strońską sztukę *Prostak* o Lechu Wałęsie, której początkowo nie chcieli puścić, ale potem została wyemitowana. *Ciężkie czasy* Bałuckiego, starość, którego swego czasu cenzura nie chciała puścić na scenie teatralnej, ja zrobiłam w telewizji. Potem Marek Groński napisał sztukę *Zdrapka* o rozwijającym się biznesie i białych skarpetkach; zrobiłam też *Boso ale w ostrogach* według Grzesiuka, z tym że piosenki napisali Wojciech Młynarski i Jurek Derfel.

Na planie serialu *Stawka większa niż życie*, 1965. Fot. z archiwum prywatnego*Wielokropek*, pierwszy program satyryczny w TVP, reżyserowany przez Barbarę Borys-Damięcką, a prowadzony przez Jana Kobuszewskiego (na zdjęciu: w ramie) i Jana Kociniaka (na zdjęciu: tyłem). Fot. Andrzej Dmoch, 1965

Z teatralno-muzycznych rzeczy reżyserowałam także *Człowieka we fraku* z Jackiem Wójcickim w roli tytułowej, według bardzo fajnego scenariusza Andrzeja Jareckiego. W 1994 roku reżyserowałam i jednocześnie realizowałam telewizyjnie komedię *Podłużna walizka* z Markiem



Dziewczeta z Nowolipek, reż. Stanisław Wohl, reż. telewizyjna Barbara Borys-Damięcka, Teatr Telewizji, 1970.
Fot. Mieczysław Wirkus

Kondratem w roli głównej, Krzysiem Kowalewskim i Jerzym Krysakiem – fantastyczną sztukę, przetłumaczoną przez Małgorzatę Semil, której nikt w teatrze nie wystawił.

Marzyłam o tym, żeby pokazać w telewizji *Szklaną menażerię* Tennessee Williamsa i powiem dlaczego. Powodem był mój syn Grzesiek. Skończył Szkołę Teatralną, choć ja bardzo nie chciałam, by tam studiował, bo cały czas wybierał się do Akademii Sztuk Pięknych. Naprawdę pięknie maluje i rysuje. Zrobił mi niespodziankę – zamiast pójść i zdawać na ASP, poszedł na egzamin do Szkoły Teatralnej i został przyjęty.

– Wybrałeś sobie okropny zawód – mówiłam mu – porozmawiaj z ojcem, niech ci powie, jak trudne są początki. A skąd ty wiesz, że masz talent? To wcale nie musi być rodzinne. I co, ogony będziesz grał albo chodził z halabardą na tle zaciągniętego horyzontu? Dobrze się zastanów.

On się jednak uparł, skończył studia i ja sobie powiedziałam, że zrobię *Szklaną menażerię*, bo tam jest fantastyczna rola dla młodego człowieka, i że obsadzę w tym Grześka. Zrobiłam rewelacyjną obsadę: Ania Seniuk zagrała matkę, jej syna – Grzesiek, a córkę początkująca

aktorka z Teatru Dramatycznego – Małgorzata Rudzka, natomiast osobę, za którą koniecznie chcieli tę córkę wydać za męża, zagrał Zbyszek Zamachowski. Pracowało nam się znakomicie, bo oni wszyscy tak się wciągnęli, że dali dużo emocji swoim postaciom i świetnie współpracowali ze sobą. Kręciliśmy nie w studiu, ale w prawdziwym mieszkaniu, w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej, niedaleko Placu Trzech Krzyży, wyposażonym przez scenografa w meble i rekwizyty z lat trzydziestych. Pracowaliśmy dwiema kamerami. Ania Seniuk była w trudnym okresie, miała bardzo poważne problemy zdrowotne – o czym nam powiedziała równocześnie z rozpoczęciem leczenia. Rewelacyjnie zagrała rolę matki nie do końca sprawnej córki, wychodząc z siebie, żeby tę córkę koniecznie wydać za męża. Była sama z dwójką dorosłych dzieci, w domu, w którym zabrakło ojca, bo dawno ich opuścił. To znana sztuka, Amerykanie bardzo ją lubią – ciągle jest tam grana w teatrach. U nas rzadko, a ja marzyłam, by ją pokazać w telewizji. W 1992 roku działał Klub Widzów Teatru Telewizji, którego członkowie spotykali się w różnych miastach. I oni bardzo wysoko ten spektakl ocenili. Dodam, że to przedstawienie oglądało

najwięcej widzów ze wszystkich Teatrów Telewizji, co dało mi olbrzymią satysfakcję. A mnie uspokoiło co do przyszłości syna, bo muszę przyznać, że Grzesiek wypadł fantastycznie.

Zaprzyjaźniłam się w pracy z Edwardem Dziewońskim i byliśmy przyjaciółmi do ostatnich jego dni – prywatnie i zawodowo. Według jego wspomnieniowej książki *W życiu jak w teatrze* nakręciliśmy mini-seriał, dwanaście 15-minutowych odcinków. To był życiorys artystyczny Dziewońskiego. Znalazły się w tych odcinkach fragmenty spektakli, o których opowiadał, inni artyści też o nim mówili: Tadeusz Konwicki, Gustaw Holoubek, Ewa Wiśniewska i wielu innych wybitnych aktorów z Kabaretu Dudek, którzy prezentowali piosenki, monologi i skecze nagrane podczas występów. To były odcinki inscenizowane, pełne fragmentów spektakli i piosenek w jego reżyserii. Telewizja ma to nagranie, ale tylko raz powtórzyła z okazji jakiejś rocznicy. O Dziewońskim jakby zapomniano, a przecież wiele komedii wyreżyserował i grał w wielu wybitnych filmach i sztukach. Umieściłam w tym dokumencie fragmenty rozmów z Konwickim czy Holoubkiem, o których Dudek coś pisał. Zapraszałam ich do mieszkania Dziewońskiego i pytałam, czy napisał o nich prawdę. Rzetelnie i uczciwie odnosili się do słów Dudka. Dało mi to – jako reżyserowi i autorce scenariusza – dużo. To druga rzecz, która mi dała dużo radości.

Trzecia rzecz, o której chciałam powiedzieć, moja autorska, własna, która mi dała wiele satysfakcji, emocji, ale także przyjemności, to wyemitowany w dwóch częściach w 1988 roku spektakl *Tym razem żegnaj na zawsze*. To historia Marii Wisnowskiej, tajemniczej aktorki, która w czasie rozbiorów była zakochana w carskim oficerze Aleksandrze Barteniewie. Nikt temu związkowi nie rokował niczego dobrego. Agata Tuszyńska napisała książkę o Wisnowskiej, bazując na autentycznych materiałach.

Ja scenariusz o Wisnowskiej napisałam na podstawie opowiadania Iwana Bunina oraz materiałów ze śledztwa i procesu, jaki wytoczono Barteniewowi. Kochankowie doszli do wniosku, że z tego związku rzeczywiście nic nie będzie i postanowili popełnić samobójstwo, a miało ono tak wyglądać: ona miała leżeć przykryta białą jedwabną narzutą, na której leżeć miały kiście wiśni, a on obok niej. Barteniew miał najpierw zastrzelić Wisnowską, a potem siebie. Zastrzelił kochankę, a na siebie nie starczyło mu odwagi. Dlatego odbył się formalny proces. Scenariusz spektaklu napisałam na podstawie dokumentów dotyczących tego procesu, które przetłumaczyłam z rosyjskiego. Wisnowską zagrała Joanna Szczepkowska, oficera Wojtek Wysocki, a poza tym duże role grali Marek Kondrat, z którym dużo pracowałam, Janek Englert, Piotr Fronczewski i Małgorzata Zajączkowska. Paderewskiego zagrał Grzegorz Wons, ucharakteryzowany według znanej fotografii. Wyglądał jak sobowtór wielkiego Polaka. To była dla mnie bardzo interesująca praca, zwłaszcza podczas tłumaczenia dokumentów z rosyjskiego wypowiedzi prokuratora czy obrońcy, który zachowywał się bardzo letnio i nie wysłał specjalnie. Owego oficera zesłano na Syberię. Po wielu, wielu latach, po odbyciu kary, Barteniew przyjechał do Polski, zamieszkał w domu ojców albertynów, żyjąc w nędzy. Codziennie na Powązkach leżał przy grobie Wisnowskiej, której alabastrowe popiersie stoi tam do dziś. I do dziś, zawsze na tym grobie są świeże kwiaty, co wielokrotnie widziałam, gdy jeździłam na Powązki dla dokumentacji czy w czasie kwestowania. Joasia Szczepkowska tak utożsała się z tą postacią, że bałam się o jej zmienioną psychikę; zaczęła mówić i myśleć jak Wisnowska. – Joasiu – mówiłam jej – to jest rola, ty to tylko grasz, niech ci to na życie nie wchodzi.

Gdy 1 listopada kwestujemy na Starych Powązkach, Joasia zawsze stoi przy pomniku Wisnowskiej. Barteniew



Z Edwardem Dziewońskim podczas nagrania. Fot. zbiory prywatne

zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach. Trudno go nawet było zidentyfikować.

Historia opowiedziana została w dwóch długich odcinkach, ale zdecydowaliśmy się na wyjście z kamerą i w plener, i do wnętrza naturalnych, choćby do Cytadeli. Zrobiliśmy właściwie film telewizyjny. Była duża obsada, z olbrzymią liczbą statystów. Spektakl powstawał w Studiu Teatralnym Dwójki, którym kierował wtedy Janek Buchwald, który nas w tym filmowym projekcie bardzo wspierał. Joasia była tak uduchowiona, że była autentycznie piękna – biła z niej energia i miłość. Miała fantastyczne zdjęcia – z każdej strony fotografowało się ją i zawsze była piękna. Bardzo długo żyła tą postacią, o czym mówiła w swych wspomnieniach i wywiadach.

To są moje najważniejsze prace. Dały mi bardzo dużo satysfakcji. Nauczyłam się pracy z aktorami, nawet muszę powiedzieć, że się w tym wyspecjalizowałam. To, że równocześnie realizowałam i reżyserowałam, dawało mi większe możliwości. – Bardzo się zmieniłaś, odkąd zaczęłaś reżyserować – mówili mi aktorzy. – Wiesz jak podejść do aktora, jak wydobyć z niego to, co jest potrzebne, co buduje klimat spektaklu, mówisz do aktora, wzbogacając jego wyobraźnię o postać, a równocześnie stwarzasz warunki do wniesienia czegoś istotnego od siebie. Budujesz przyjazny klimat dla całego zespołu, nie tracisz myśli reżysera, jego pomysłu inscenizacyjnego i sprawnie – za pomocą kamer – przekładasz to na język telewizyjny.

To są ważne umiejętności i na pewno zalety przy reżyserowaniu. By nie pogłębiać przepaści, nie nastawiać aktora minorowo, nie pracować w kontrze. Wiedzieć, co i jak „wyciągnąć” z aktora i każdego traktować indywidualnie.

Do ulubionych teatrów telewizyjnych chcę jeszcze dodać sztukę muzyczną *Rozkoszna dziewczyna* Juliana Tuwima, w której rolę tytułową zagrała Magda Wójcik, a towarzyszyli jej Bohdan Łazuka, Janek Kociniak, Piotrek Polk. Jako perfekcjonistka nie byłam tak zupełnie zadowolona z tej realizacji. W trakcie montażu widziałam uchybienia i niedoróbki, które nie wiadomo skąd się wzięły (bo przecież w 1995 roku byłam doświadczoną reżyserką i miałam świetną obsadę), więc jak objęłam dyktando Teatru Syrena w Warszawie, to jako pierwszy spektakl zrobiłam właśnie *Rozkoszną dziewczynę* – bymnie już nie męczyło, że w telewizji coś mi nie wyszło. Częściowo obsadę powtórzyłam, bo byli Magda Wójcik, Janek Kociniak, Piotr Polk – poprawiłam te niedoróbki, dopracowałam szczegóły.

Jeszcze o kilku spektaklach, chciałabym szczególnie opowiedzieć, bo były w mojej karierze wyjątkowe, edukowałam się, szlifowałam warsztat reżyserski, zdobywałam doświadczenie i pewność, a zarazem satysfakcję zawodową.

Trzy siostry Czechowa w reżyserii Aleksandra Bardiniego powstały w roku 1974. To była moja pierwsza współpraca i pierwsze spotkanie z Bardinim. Bardzo się tego spotkania bałam i denerwowałam. Wszyscy mi mówili, że on ludzi strasznie ostro traktuje, wszystkim wymyśla, jest

złośliwy. Równocześnie mówili, że nie bardzo orientuje się w rzemiośle telewizyjnym. I jakież było moje zaskoczenie, kiedy Bardini mnie bardzo miło przywitał:

– Basiu, dzień dobry! – „Basiu” zadziało na mnie jak miód. – Chcę cię uprzedzić, że poza realizacją telewizyjną będziesz musiała pomóc mi w zrobieniu obsady. To było bardzo miłe i sympatyczne. Zapytałam, jak sobie to wyobraża. – Będziesz musiała parę dni poświęcić na uczestnictwo w zajęciach w warszawskiej Szkole Teatralnej, bo moja koncepcja polega na tym, że ja chcę, by dziewczyny były grane przez bardzo młode aktorki, jeszcze studentki, a wszystkie role męskie – doświadczeni aktorzy o znanych nazwiskach. Ja się biorę za mężczyzn, a ty weź się za dziewczyny ze Szkoły.

Nie znałam żadnych studentów. Oglądałam kilka przedstawień szkolnych, ale nazwiska mi się nie utrwały. Zaczęłam więc rzeczywiście chodzić na próby do spektakli dyplomowych. Pierwsza osoba, która zwróciła moją uwagę, to była Joanna Szczepkowska – swoim zachowaniem, tembrem głosu. Jeszcze nie przypisywałam jej do żadnej roli, ale już ją widziałam w tym spektaklu – mówi naturalnie, nie robi min i grymasów, co wychwytuje kamera, ma ciepły głos – spodobała mi się i ją zanotowałam. Potem poszłam na próbę jednej ze scen i zobaczyłam Krysę Jandę, która była w pewnym konflikcie z Majką Komarowską, reżyserką przedstawienia. Krysia była natrzącona, ale było w niej coś niebawale interesującego, w jej w sposobie bycia – zadziorna, energiczna; trochę mi się nie podobał jej głos, że taki szpiczasty i chrapliwy, ale pomyślałam, że nie mogą być same piękne słowicze głosy, więc i jej nazwisko zanotowałam. Trzecia siostra, taka stateczna, najstarsza, ale by jednak nie charakteryzować jej od razu na starszą, ale by tak wyglądała, to była Ewa Ziętek. Trzy siostry miałam, które chciałam przedstawić Bardinemu. On większość tych kandydatek na aktorki znał, bo uczył w Szkole. Jedyną zapamiętał z pracy – Szczepkowską. Nad Jandą się zastanawiał, a gdy opowiedziałam, że jest w konflikcie interpretacyjnym, to powiedział:

– Ona jest waleczna, czy ona nas nie zakrzyczy? – Panie profesorze – odpowiedziałam – to my jesteśmy od tego i Czechow, który tak a nie inaczej napisał rolę i to jest zadanie dla aktorki. Trzeba je po prostu wykonać, a my mamy jej to uświadomić. Ja bardzo proszę pana profesora o cierpliwość, trzeba aktorom spokojnie wyjaśnić koncepcję, jak pan widzi każdą z tych sióstr, by one mogły uruchomić swoją wyobraźnię.

W ten sposób skompletowana została żeńska ekipa. Jeśli chodzi o męską, to profesor Bardini miał łatwiejsze zadanie ode mnie, bo od razu rzucił wielkie nazwiska: Zbigniew Zapasiewicz i Kajtek (Władysław) Kowalski. A także Marek Walczewski, który już był w Warszawie – grał duże role w Teatrze Współczesnym, Ateneum i Studio. Zaczęliśmy próby, a to była niebawale ciekawa praca, bo ja to trochę traktowałam jak mecz: doświadczonych z raczkującymi. Na pewno wybijała się w swej roli Krysia – trochę zazdrościła roli Joasi Szczepkowskiej, która kończyła sztukę słynnym zdaniem: „Do Moskwy, do Moskwy,

do Moskwy”. Ciekawe doświadczenie – widziałam jak te młode aktorki w zestawieniu z doświadczonymi mężczyznami rozwijają się jak piękne kwiaty; zaczęły świetnie pracować, złapały sens telewizji, co jest bardzo ważne, bo w przyszłości miały dużo łatwiej. Potem miały okres, w którym bardzo dużo grały w telewizji. Nawet Wajda, biorąc Krysę do swojego filmu *Człowiek z marmuru*, w którym debiutowała na dużym ekranie, powoływał się właśnie na te *Trzy siostry*, bo był zachwycony jej nieprawdopodobną dojrzałością.

Ta praca dała mi dużo satysfakcji, ale też zobaczyłam, jak reżyser, o którym mówi się, że potrafi być złośliwy, napastliwy, fukający – w momencie, w którym widzi talent i rosnącą dojrzałość aktorek, bardzo angażuje się emocjonalnie i z satysfakcją potem patrzy na zagrane sceny. Bardini był pełen podziwu dla tych dziewczyn. Bardzo się przekonał do Krysi Jandy; powiedział potem, że wróży jej świetną karierę aktorską.

Ja nauczyłam się, że wyrozumiałość, cierpliwość, takie zaangażowanie się i połączenie też towarzyskie poza planem i pracą dają bardzo dużo. Bo stworzyła się taka atmosfera, że ci dojrzały aktorzy, którzy już nie bali się żadnej konkurencji, pomagali dziewczynom. Zwłaszcza Zbyszek Zapasiewicz, który później uczył w Szkole Teatralnej. Potrafił zwrócić uwagę: – Nie musisz tak głośno mówić, bo jest mikrofon; realizator dźwięku będzie wiedział, że tę kwestię mówisz ciszej; mów normalnie, jakbyś rozmawiała z człowiekiem spotkanym na ulicy.

Spektakl był wielkim sukcesem. Wszystkich, także całą ekipę realizacyjną. Nawet operatorzy i maszyniści dzielili się opiniami, że z pewnością spotkają te wspaniałe debiutantki w studiu telewizyjnym jeszcze nie raz.

Praca z Zygmuntem Hübnerem

Często pracowałam z Zygmuntem Hübnerem. Każdy spektakl był dla mnie wydarzeniem, ale chcę opowiedzieć o jednym – o *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Kraśnińskiego, nad którą pracowaliśmy w 1981 roku. To było coś przedziwnego – niezwykła koincydencja czuwającej nad nami opatrności, zmysłu przewidywania Zygmunta Hübnera, i – jak myślę – cudu techniki, która wtedy trzymała za nas kciuki. *Nie-Boska komedia* była robiona teatralnymi siłami warszawsko-krakowskimi, a właściwie to zespół aktorski był głównie ze Starego Teatru (Hübner był wcześniej jego dyrektorem), a technologia i technika z Warszawy. Robiliśmy to przy pomocy wozów transmisyjnych, bo graliśmy w plenerach i wnętrzach naturalnych. Plenery kręciliśmy w popadającym w coraz większą ruinę zamku w Ogrodzieńcu. Scenografię robili małżonkowie Lidia i Jerzy Skarżyński, wybitni plastycy i scenografowie teatralni i filmowi.

Zaczęło się tak, że Zygmunt powiedział: – Będziemy mieli szkołę życia, bo to jest krakowsko-warszawski spektakl, wiem, że moi aktorzy są trochę najeżeni na Warszawę i odwrotnie, ale trzeba spróbować wspólnymi siłami to zrobić. Część prób odbywała się w Warszawie



Z Tomaszem Zygadłą na planie spektaklu Teatru Telewizji *Kapelusz pełen deszczu*, grudzień 1975. Fot. Wojciech Rumiński

i niektórzy aktorzy przyjeżdżali tu na próby, a część – w Krakowie, tam dojeżdżałam ja i Hübner oraz kierowniczka produkcji, która zajmowała się między innymi sprawami wynajęcia obiektów. Realizacja odbywała się w maju. Już świeciło słońce, było ciepło. Zygmunt stwierdził, że zaczniemy od plenerów, bo potrzebne nam są te białe skałki w pełnym słońcu, które będą świetnie kontrastować z ponurymi sprawami. Oczywiście. Obsada nieprawdopodobna: młody Jerzy Zelniczek jako hrabia Henryk, Marek Walczewski (Pankracy, czyli przywódca rewolucjonistów), Jerzy Radziwiłowicz, Jurek Trela i wielu innych aktorów Starego Teatru, niektórzy znani nawet w rolach epizodycznych. Skarżyński musieli całe to towarzystwo odpowiednio ubrać w kostiumy. Moją uwagę, jako majstersztyk scenograficzny, zwrócił ubiór Walczewskiego: miał uszyty z szarego, filcowego materiału płaszcz rewolucjonisty, długi aż do ziemi, ze stojącym kołnierzem, w którym wyglądał jak wycięty z obrazu. Równocześnie kostium podkreślał mocną osobowość protagonisty.

Zdjęcia zaplanowaliśmy w Ogrodzieńcu na trzy dni. Kadr pięknie ustawiony – Marek Walczewski stoi na

wysokiej skale, dociera do niego reszta rewolucjonistów... Kamera „brała” od dołu – piękne w kadrze niebo z chmurami, białe skałki – wymarzony obraz i warunki. Nagle w trakcie nagrania zaczął padać śnieg, wielkimi płatami, więc musieliśmy przerwać, bo część byłaby zrobiona jakby w innej porze roku. Płaszcz Marka był oblepiony tymi płatami śniegu. Oziębiło się bardzo i co robi rasowy scenograf? Udaje się do wojska i wypożycza kożuchy dla całej ekipy – aktorów i realizacji. To chyba była tzw. zimna Zośka i przez te trzy dni było okropnie zimno. W każdej przerwie narzucaliśmy na aktorów te kożuchy, a reszta była w nich cały czas.

Mieliśmy jeszcze jeden incydent, utrwalony zresztą na taśmie, potem technicy sobie to nagrali, a resztę skasowali, bo nie można było publikować. Jeden z aktorów miał sztuczną szczękę i w czasie wygłaszania bardzo emocjonującego wystąpienia w obozie rewolucjonistów nagle na monitorze widzę, że z ust wypada mu ta szczeka, zatacza łuk i spada do wąwozu! On już nic nie może mówić, nie da się zrozumieć wymowy... Przerwaliśmy zdjęcia, ja w wozie struchlałam; Zygmunt siedzi obok mnie, bo reżyserka była w wozie transmisyjnym, cisza jak makiem zasiał. Mówię do Zygmunta: – Ja mu się nie pokażę... Zygmunt: – Ja też nie! Siedzimy i żadne z nas nie ma odwagi wyjść, ale też – co my możemy powiedzieć? Nie zawiniłymi, ale nagrywać dalej nie można. Co robi Jurek Trela i Marek Walczewski? Rzucają się do wąwozu i szukają tej szczęki. Znaleźli! Bo ona gdzieś się zaczepiła o gałązkę. Kątem oka widzę, że Marek wyciera ją chusteczką i daje aktorowi, a ten, jak gdyby nigdy nic, mówi: – To co, skończyła się już ta przerwa, czy możemy tę scenę zacząć jeszcze raz, bo ja nie mogę od środka... – i odgrywa bohaterstwo. Przez interkom mówię: – Tak, tak, mieliśmy tu techniczne problemy, dlatego była przerwa, a nagrywamy scenę od początku.

Praca szła bardzo dobrze, przenieśliśmy się do wnętrza, więc pogoda nas nie interesowała. To był stary pałac, który Ministerstwo Kultury i Sztuki wystawiło na sprzedaż, więc nie było ogrzewania, a w witrażowych oknach nie wszędzie były szybki. Scenografia musiała dobrze działać: zabytkowe meble przyjechały z warszawskiego magazynu, bo w Krakowie nie mieli. Z powodu tego, iż nagrywaliśmy ten spektakl wozami transmisyjnymi, kamery operatorzy nosili na ramionach, nie jeździły po podłodze jak w studiu. To było uciążliwe. Ale Zygmunt potrafił stworzyć taki klimat między aktorami a ekipą techniczną, że wszyscy się zaprzyjaźnili.

Zygmunt Hübner zaproponował potem Jerzemu Zelnikowi etat w Teatrze Powszechnym w Warszawie i od nowego sezonu zaczął tam grać. Pierwszą dużą rolę dostał w *Spiskowcach*. To był bardzo udany spektakl i szefostwo redakcji Teatru Telewizji uznało, że jeżeli jest w teatrze gotowy spektakl literatury klasycznej, tak bardzo nowoczesnie zrobiony, to trzeba utrwalić go za pomocą telewizji. Rejestracja odbywała się na scenie Teatru Powszechnego, bo udało mi się przekonać decydujących, że jak pójdziemy do studia, to całe napięcie i urok

artystyczny tego spektaklu zniknie (dodam, że przedstawienie potem weszło do Złotej Setki Teatrów Telewizji).

Nad widownią wybudowany został podest, na którym stanęły kamery i można było wykorzystać scenografię teatralną, a nawet ją przysunąć do przodu, co dało możliwości dobrego oświetlenia. Cały sprzęt przyjechał z telewizji, więc można było świetnie oświetlić nie tylko dekoracje, ale także kontrplany i zbliżenia. To był spektakl telewizyjno-teatralny. Zygmunt musiał na siedem dni wyłączyć pracę teatru, bo cała widownia była zakryta podestem, ale nam nie zależało na reakcji widowni, bo to nie miała być transmisja, tylko spektakl. W przedstawieniu grał prawie cały, wspaniały zespół Teatru Powszechnego.

Pas de quatre

W nurcie wspomnień o spektaklach, które najbardziej zapamiętałam i które odegrały dużą rolę w moim samokształceniu się w reżyserii i reżyserii telewizyjnej, opowiem o sztuce pod tytułem *Pas de quatre*. Z punktu widzenia gatunku to może nie komedia, nie sztuka psychologiczna, nie melodramat, ale lekka sztuka o primabalerinie, która musiała przerwać swoją karierę, bo po wypadku nie mogła dalej tańczyć – złamała nogę, która źle się zrosła i o żadnym tańczeniu nie ma mowy. Miałam wielką ochotę na zrobienie tej sztuki, bo sobie wyobrażałam, że primabalerinę zagrałaby Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Jak się podzieliłam tą informacją w redakcji, to usłyszałam: – Słuchaj, ona fajnie wygląda, ale w ogóle nie będzie prób tańca, a ma grać primabalerinę opery klasycznego tańca. Teresa nie da rady!

Ja na to: – Znajdę sposób. I znalazłam: od góry do połowy ciała to była Teresa Budzisz-Krzyżanowska, a od pępka w dół to była primabalerina Opery Warszawskiej Olga Sawicka. Jej nogi i jej puenty. Bardzo ją to zainteresowało, ale okazało się, że praca przy tym przedstawieniu, to była straszna orka. Musiałyśmy podjąć decyzję, jak pokażemy sceny, gdy primabalerina ćwiczy, bo w domu miała drążki zainstalowane i cały czas wierzyła, że wróci do baletu, bo to było jej życie. Czy ustawić choreograficznie ruch ciała od góry do pępka – czyli ręce, głowa, brzuch, czy podporządkować górę ciała Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej nogom Olgi Sawickiej, czyli ustawić fragment choreografii czy ćwiczeń, które robi primabalerina? Wojtek Wesołowski, tancerz z Teatru Wielkiego poradził, że lepiej pod primabalerinę ustawić nogi, dlatego że ruch ciała łatwiej dostosować. Ja troszkę balet rozumiałam, bo w młodości taniec klasyczny mnie fascynował i nawet chodziłam na lekcje, więc znałam wszystkie nazwy francuskie i podstawowe figury oraz pozycje. Ja to umiałam.

Olga i Teresa były bardzo chętne do tej pracy. Zaczęły się naprawdę mordercze próby. Ja też się bardzo przygotowywałam, ponieważ chciałam jak najlepiej pokazać efekty pracy. Wiele ją kosztowały te ćwiczenia w domu przy drążku. Sama próbowała ćwiczyć do fragmentu *Jeziora łabędziego*, jako czarny łabędź, a to trudny duet dla

tancerki i ona to próbuje zatańczyć w domu – majstersztyk. Ale też trzeba powiedzieć, że Teresa Budzisz-Krzyżanowska bardzo rozumiała muzykę. Zabrałyśmy się za to i co trzeba było zrobić? Musiałam nagrać wszystkie figury, które mają charakter taneczny z Olgą Sawicką w całej jej postaci, żeby Teresa miała czytelny obraz. Potem nagrałyśmy Teresę w takiej samej wielkości i takich samych ujęciach, które wykonywała Olga. Teresa, która potem obejrzała swoje nagrania, powiedziała: – Boże, jakby to poszło, to by powiedzieli – co za tancerka!... Ale część ujęć była w planach szerokich, część to były same puenty – bohaterka miała nogę złamaną powyżej kostki, więc to było bardzo ważne dla tej postaci.

Cieszyłam się, że mamy nagraną jedną i drugą, ale nie zdawałam sobie sprawy, jak ja połączę te nogi z głową, żeby idealnie się zgrały. Miałam dwóch świetnych montażystów Radka Szpindera i Sławka Filipa, z którymi najczęściej pracowałam, i oni się nieprawdopodobnie zaangażowali – pierwszy raz mieli coś takiego do zrobienia! Inni montażyści przybiegali patrzeć, jak my to robimy i potem, gdy widzieli zmontowane, to nie mogli się nadziwić, jak to fantastycznie wypadło. To była strasznie ciężka praca, jak w kamieniołomie, bo na taśmie filmowej by się „jechało” po kłateczce, po kłateczce, tak da się ustawić. A na taśmie magnetowidowej decyduje czas – ułamki sekund i to metodą przybliżenia i oddalenia; robienie na tak zwanych znacznikach. Montaż trwał dosyć długo, bo na ogół 90-minutowy teatr telewizji montowałam w dwie sesje czterogodzinne, a to trwało 2 tygodnie, po 4 godziny dziennie, a urobek dzienny to była jedna figura.

Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Olga Sawicka miały takie same kostiumy; jak bohaterka ćwiczyła w tunice, to uszyte były dwie identyczne. Tak to się łączyło: korpus i nogi. Jak montowaliśmy, to mówiliśmy – dajemy pół Krzyżanowskiej i pół Sawickiej, albo nogi Sawickiej i cała postać Krzyżanowskiej. Niektóre piruety robiła Krzyżanowska i jeśli wyszły dobrze w montażu to szły jej, albo zaprzyjaźniona Zosia Rudnicka robiła piruety w tunice i peruce identycznej z fryzurą Teresy – i one weszły do przedstawienia. Nawet gdy Teresa zakładała baletki, to podstawialiśmy nogę Sawickiej – nikt się nie zorientował, kto naprawdę tańczył.

Cały spektakl był niebywale atrakcyjny – bohaterka jest Rosjanką, tancerką z Teatru Bolszoi, a jej mąż to również tancerz, Anglik z wybitnej trupy baletowej. Bardzo ciekawie napisany tekst i zarysowane problemy między nimi do rozegrania. Przepiękną scenografię zrobił Allan Starski, uchwycił klimat apartamentów contessy baletu i niezależnie, w której części mieszkania działa się scena, to dekoracja była niezwykle fotogeniczna. Zosia Rudnicka, która robiła choreografię do przedstawienia (późniejsza primabalerina Teatru Wielkiego), bardzo dużo pracy włożyła, by były ciekawe figury do konkretnej muzyki, bo to był *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego. Do tego elementy choreografii albo same ćwiczenia, które Zosia pokazywała. To była zabójcza praca nawet dla człowieka, który uzbroidł się w ciepłość. Ale zrobiliśmy to.

Jest w archiwum telewizyjnym. Można byłoby powtórzyć na antenie, bo to rzecz unikatowa: Budzisz-Krzyżanowska, grająca primabalerinę! Nawet bez wchodzenia w szczególności to brzmi atrakcyjnie, zwłaszcza że to najwspanialsze lata jej artystycznych dokonań, gdy była młoda i bardzo dużo grała.

Z dużą czułością wspominam ten spektakl, bo uczył cierpliwości reżysera montażu. Później już w mgnieniu oka wyłapywałam wszelkie „zachwiania”. Dla montażystów to był majstersztyk, bo nigdy nie mieli takiego zadania. Chciałam opowiedzieć także o tym, że mnie się po nocach śniły te piruety. To wielka zasługa scenografów i kostiumografów wykształconych na planie filmowym, gdzie detal i szczegół był zawsze bardzo ważny. Nie było żadnej fuszerki, że bardziej różowe baletki miała Sawicka, a mniej Teresa – były identyczne.

Powiedziałam, że zrobiłam w swoim życiu ponad 200 spektakli teatrów telewizji – jako realizator, reżyser telewizyjny i reżyser, ale na pewno było tego dużo więcej. Bo jeżeli zrobiłam 12 odcinków poświęconych Dziwońskiemu, to trudno każdy 15-minutowy odcinek oddzielnie liczyć, a jednak on był montowany jak mała perełka. Albo na przykład Marek Groński napisał super ciekawy *Kabaret na...* i był to *Kabaret na kolei*, *Kabaret w restauracji*, *Kabaret w teatrze* – półgodzinne odcinki z żartami, monologami, dialogami, rozrywkowe perełki kabaretowe, które Groński później przekazywał do Kabaretu Dudek, „Sześćdziesięciu minut na godzinę” w radiowej Trójce, czy do teatru. Zrobiliśmy chyba 18 odcinków w różnych miejscach – tego nie da się policzyć oddzielnie, tylko jako kabaret.

Z Kubą Strzyczkowskim i Wojtkiem Malajkatem zrobiliśmy cykle kabaretowe o facecie, który nie może zasnąć, i w związku z tym w myślach pisze różne rzeczy – na przykład list do ojca, albo oświadczyń do jakiejś pani – to było inscenizowane. To Kuba pisał. „Dobranoczek dla dorosłych” z Jankiem Kobuszewskim też kilka zrobiłam. Ja wymyśliłam ten fotel, w którym on siedział – mam takie zdjęcie mojego chyba trzyletniego brata, jeszcze z Rosji, jak on drzemie i trzyma kota – właśnie w takim uszaku zasnął.

[...]

Syberia

Właśnie – Rosja. Obiecałam mojemu synowi Grzegorzowi, że o tym opowiem, bo to też miało oczywiście wielki wpływ na moje życie.

To są wspomnienia czteroletniego dziecka. Po napaści Rosji sowieckiej na Polskę, część mojej rodziny znalazła się w Brześciu. Zastanawiano się – wracać do Warszawy czy przenosić się gdzieś, żeby być dalej od wojny. Ale nie zdążyli dojechać do żadnego rezultatu, bo któreś nocy do drzwi załomotali enkawudziści, którzy kazali w „szybkich abcugach” zabierać najniezbędniejsze rzeczy. Dali nam 20 minut na przygotowanie i wyjście przed dom. Inaczej – mówili – kulka w łeb. Wiem z opowieści mojej mamy, bo tego momentu nie pamiętam: załadowali wszystkich,

którzy wyszli przed dom, do tak zwanych świńskich wagonów, czyli towarowych, gdzie wrzucono trochę słomy, i w ten sposób sformowany eszalon, jak mówili, czyli konwój, ruszył. Ale nikt nie wiedział dokąd.

Po kilku tygodniach podróży, bez zapasów jedzenia i picia, z bardzo skąpych możliwościami zatrzymywania się na załatwienie potrzeb fizjologicznych, wycieńczeni i wycieńczeni ludzie znaleźli się na Syberii. Zasygnalizowało nam to przede wszystkim zimno. Ale cóż to była za Syberia – to była Republika Komi (Komijska ASRR), czyli prawie pod kołem podbiegunowym, gdzie był cały system łagrow. Ten polski konwój trafił do drewnianych baraków, otoczonych drutami i wieżyczkami ze strażnikami z bronią. Mówili, że jeżeli ktokolwiek po określonej godzinie, nie pamiętam czy to była dziesiętnasta, czy dwudziesta, opuści teren, będzie zastrzelony. Obowiązywała dyscyplina, reżim wojskowy. Wszyscy dostali przydział do pracy. Trzeba powiedzieć, że ten obóz znajdował się w środku tajgi; wszędzie dookoła – lasy, lasy, lasy. Cała ta polska ekspedycja karna pracowała przy wyrębie lasu, bez względu na to, czy kobieta czy mężczyzna, młodzieniec czy starszy człowiek. Jedni pracowali przy wyrębie, a inni zastępowali konie lub inne urządzenia i zaprzęgali się w takie specjalne lejce. Tak pracowała moja mama, bo została uznana za młodą i zdrową, więc mogła być tym koniem pociągowym i zwoziła do określonego punktu drzewa. Ten moment zwózki drzew pamiętam, bo jako dziecku wryło mi się to w pamięć. Ruscy mieli słabość do dzieci i zapowiedzieli, że dzieci do 6–7 roku życia mogą z tubylcami chodzić do przedszkola. Aby dorośli mogli iść do pracy.

Zaczęłam więc chodzić do przedszkola. Dzisiaj, i zawsze gdy się mówi o Syberii, to mam przed oczami fartuszek z bardzo cienkiego materiału, jaki dostałam. Miał dwie kieszonki i dwa szerokie uszka na ramiona – z tyłu związane. Okazało się, że ten fartuszek uratował życie mojej rodzinie, o czym z czasem się przekonałam. Głód był straszny; jadło się lebiodę, zupę z lebiody, z trawy, a pracujący dostawał dziennie ćwierć kilo takiego czarnego chleba. To było podstawowe jedzenie. Natomiast żeby coś naprawdę zjeść, to trzeba było własnym sumptem wykombinować. Ludzie zaczęli zaznajamiać się z tubylcami i robili wymianę: na przykład obrączkę za pół worka kartofli, czy pierścionek albo zegarek – jeżeli komuś wcześniej nie zabrali. Coś z ubrania też było wymieniane. Wiem, że trafiły tam dwie młode arystokratki, które akurat w Brześciu się znalazły, a miały piękną, koronkową bieliznę i one przehandlowywały koszulki, a tubylczynie zakładały je jako wytworne, eleganckie suknie.

Moją rodzinę utrzymywała mama, która od razu rzuciła się do zbierania grzybów, w wolnych chwilach, po pracy, gdy można było w tym lesie po pracy odpocząć, a jeszcze nie zaprowadzali do baraków. Zbierała jagody, lebiodę, wymieniła swoją obrączkę na kartofle, które wybierało się powoli, by starczały na jak najdłużej. Mama robiła bez cukru, oczywiście, powidła z borówek i jagód, suszyła grzyby, byśmy w zimie mieli co jeść. Przehandlowała coś za parę ziaren marchewki i pietruszki i przy

naszym baraku zagospodarowała maciupęńki zagon ziemi. Tam posadziła te ziarenka – mieliśmy marchewkę i pietruszkę, którymi dzieliliśmy się z innymi rodzinami z baraku. Wszyscy mieszkali w jednym, długim pomieszczeniu; nie było pokoi, to była przestrzeń z pryzmami i tu była jedna rodzina, obok następna; były jakieś wspólne sznurki do suszenia prania czy miejsca wystawiania butów, by wysychały koło piecyków – tak zwanych kóz. Barak był długi i było kilka tych piecyków, nie pamiętam ile, ale nie było bitew o te kozy – ta społeczność jakoś się ułożyła i dobrze żyła.

Wracam do stwierdzenia, że uratowałam swoją rodzinę przed głodem. Te baraki w tajdze były nad piękną, bardzo rybną rzeką Wyczegda, ale skazańcom nie wolno było tam łowić ryb. Tam tylko wojsko łowiło ogromne sztuki. W przedszkolu dzieciom dawano jeść – zawsze był ugotowany makaron lub zupa rybna z makaronem. Ponieważ nie cierpiałam zapachu ryb i wolałam być głodna, niż zjeść, potajemnie wybierałam te kawałki ryb z makaronem i ładowałam w kieszonki fartuszka, by zabrać do domu. W ten sposób przenosiłam je i moja rodzina mogła z tego mieć parę kęsów. Mama to podgrzewała, dodawała dwa kartofelki i mieli ucztę. Ja to robiłam notorycznie, nie złapano mnie na tym ani razu, jakoś przedszkolanki nie zauważyły moich działań, inaczej by mnie wywalono z przedszkola. A potem, jak w talerzu zostawała sama woda z tej zupy, pytałam, czy inne dzieci chcą dolewki i po troszeczkę im dolewałam.

To trwało kilka lat. Przyjechaliśmy tam w jednym z pierwszych transportów zaraz po napaści ZSRR na – jak twierdzili – ich tereny. I robili tak jak teraz w Ukrainie, czyli czystki. Tam wtedy było też dużo Polaków, którzy chcieli wędrować do zakaukaskich republik, by być jak najdalej od wojny.

Moja rodzina składała się z mamy, jednego dziadka i jednego wujka i potem mojego ojca, bo nam się ojciec zgubił, jak w nocy przeprawiano nas przez Bug. Szczegółów nie znam. Czytałam w książce Andrzeja Stasiuka *Przewóz* o takich przypadkach i znów wszystko stanęło mi przed oczami...

Syberia kojarzy mi się nie tylko z głodem, ale też z aurą: mrozy – straszne, dochodzące do minus 50 stopni; zima bardzo długa; wiosna – pełno komarów, strasznie gryzących. Trzy wydarzenia, które zadziały na moją psychikę. Pierwsze – do brzegów rzeki Wyczegdy przybijały różne statki, które przewoziły towary i ludzi, a jesienią zostawały na czas remontów, bo rzeka zamarzała. Wtedy z tych statków mieliśmy ataki białych szczerów, olbrzymich jak koty, z czerwonymi ogonami. Z głodu rzucały się na nasze baraki i jeżeli ktoś nie domknął drzwi, to wkradały się do nas. Były przypadki, że te szczerzy odgryzały nosy czy paluszki dzieciom, które leżały w kołyskach wydrążonych w kłodach drzew. To było straszne – dorośli walczyli ze szczerami czym się da – łopatami, jakimiś kijami. Nie spaliśmy nocami, bo strach. Nie zasypialiśmy, bo one atakowały w nocy, a były tak zdesperowane, że rozbijały nawet małe szybki w okienkach baraków. Ich

były tabuny! Nie jeden szczer, ale tabun. Bardzo się ich bałam i brzydziłam.

Druga rzecz – gdzieś w pobliżu był drugi łagier, gdzie przebywali Rosjanie, skazańcy polityczni. Ich też prowadzili do pracy, często blisko drutów kolczastych, którymi był ogrodzony nasz teren. Oni w takiej kolumnie przechodzili – wynędniali, obdarci... Czasami się zatrzymywali, szli wolno – my, dzieci i kobiety im się przyglądaliśmy, dawaliśmy coś do jedzenia. Moja mama kiedyś takiego więźnia spytała: – Za szto? (za co?) – On odpowiedział: – Sprasi dziadzi Stalina (spytaj wujka Stalina). Z rozmów dorosłych słyszeliśmy, że wśród nich był kanibalizm, bo oni też okropnie głodowali. I wszyscy mówili: – Musimy się pilnować, nie podchodźcie do tego ogrodzenia, bo nigdy nic nie wiadomo... – Więc to wywarło na mnie bardzo silne wrażenie.

Mój syn mówił, że muszę opowiedzieć o zimach – to trzęcie, zapamiętane okropne wspomnienie. Zimy były okrutne, ale charakteryzowały się tym, że poza silnym mrozem nie było wiatru i dlatego dało się ten mróz wytrzymać. Ubieraliśmy się, w co kto mógł, a na zasadzie przehandlowania, niektórym udawało się kawałek futra od tubylców kupić czy wymienić, więc wszywano je na plecy. Tak straszne mrozy, że ludzie chorzy na serce, słabi fizycznie jednak nie wytrzymywali zimna i pracy, bo cały czas dorośli musieli normalnie pracować przy wyrębie tajgi. W pewnym momencie w naszym baraku wszyscy jakoś tak się „uodpornili” na śmierć... Jak ktoś umarł, to się mówiło: – Tak, umarł, wczoraj umarł, ale jeszcze go nie zabrali... To weszło w taki potoczny język, to się stało normalne, że gdzieś obok nas ktoś umarł. Jako dziecko strasznie to przeżywałam i okropnie cierpiałam, że nikt się takim kimś nie zajmie, bo wszyscy od świtu do nocy musieli pracować. A strażnicy chodzili w długich, grubych, białych kożuchach i w czapach uszatkach z futra.

Tubylcy polowali na niedźwiedzie, które preparowali i sprzedawali ich skóry. Ludzie kupowali je za obrączki, łańcuszki – za metale szlachetne, bo pieniędzy nie mieliśmy. Nie szyto z nich futer, tylko czyszczono z mięsa, a na mrozie skóra szybko wysychała – zakładało się ręce w jedne łapy, nogi w drugie łapy i takie niedźwiedzie chodziły wśród nas. Oczywiście, nie było to masowe, bo nas na to nie było stać. Jerzy Michotek miał kilkanaście, lat kiedy z rodziną trafili na Syberię – mieszkali w naszym baraku. Michotek razem z nami wracał do Polski.

Mam w oczach ten obóz: w jednym rzędzie były 4 baraki, i 3, więc chyba 7 baraków. W każdym mieszkało po 4–5 rodzin, a licząc, że każda składała się z 4 osób, to razem dawało co najmniej 20 mieszkańców. I jeszcze widzę te 4 wieżyczki dla strażników i druty kolczaste, którymi otoczony był obóz. Bramę z drewnianych bali otwierał strażnik dla wychodzących do pracy. Moje przedszkole było niedaleko, na skraju tajgi, gdzie było osiedle – pasiołek kilku domków dla obsługi naprawiających statki, a żony tych pracowników były przedszkolankami.

Lekarzy nie było na miejscu. Zachorowałam tam na zapalenie ucha. Mama przez kilka dni wiozła mnie do



Okładka tygodnika „RTV” 1972, nr 8. Fot. Napoleon Czerwiński

lekarza. Powiedział, by grzać sól, bo leków nie było i okładać tą solą ucho; pamiętam, że przez kilka lat na to ucho nie słyszałam, a już w Polsce, nagle zaczęłam słyszeć na jedno i drugie ucho!

Potem w telewizji, gdy tak szaleńczo pracowałam, niektórzy mówili: – Boże, to jakieś nieludzkie warunki sobie stworzyliście: rano, dzień, wieczór, ciągle pracujecie, wy w ogóle nic nie jecie, nawet kanapek, nie idziecie na obiad tylko cały czas albo nagrywanie, albo montaż. – A ja na to: – Ja się bardzo dobrze czuję! Mój syn mówił: – Widzisz: to ci dała Syberia. Ona cię zahartowała już od dziecka. Mama Sybiraczka.

W okropnych warunkach, ale rzeczywiście, Syberia mnie zahartowała do takiego dużego wysiłku psycho-fizycznego.

Do Polski wróciliśmy w 1946 roku na tak zwane Ziemię Odzyskane, do Wrocławia, transportem zorganizowanym przez Związek Patriotów Polskich. Nigdy nigdzie – powiedziała moja mama – ja jestem warszawianką, bez względu na to, czy nasz dom jest, czy go nie ma, czy będziemy w piwnicy – gorzej niż na Syberii nie będzie – my wracamy do Warszawy. Rzeczywiście, po dwóch latach wróciliśmy do Warszawy, nie mieliśmy gdzie mieszkać, ale jacyś ludzie się nad nami zlitowali i pomału, pomału zaczęliśmy się odradzać.

Pamiętam, że jak wracaliśmy tym transportem, a to był chyba czerwiec 1946 roku, jakieś wczesne jabłuszka wisiały już na drzewach, a ja nie miałam zielonego pojęcia co to, bo na Syberii o żadnych owocach nic nie słyszałam i nie widziałam. Pytałam mamę: – A te kulki, to co to jest? To potem rozkwita i z tego jest kwiat? – A moja mama mówiła: – Nie, to są jabłuszka, które się je. Bardzo mnie to dziwiło, dopóki nie ugryzłam pierwszego jabłka.

Tata od razu zaczął się uczyć zawodu, bo wiedział, że bez wykształcenia żadnego stanowiska nie dostanie. Wszyscy się uczyliśmy – ja postanowiłam zrobić dwie klasy w ciągu roku, czyli pierwszą i drugą, bo mi się tak spodobało, że jest szkoła; po 45 minutach jest przerwa, można sobie pogadać, wymienić doświadczenia. Pamiętam, że przez pierwsze dwa lata nauki w szkole podstawowej dzieliliśmy się tylko i wyłącznie wrażeniami wojennymi, bo jeszcze w nas, dzieciach, bardzo mocno to siedziało. Jak mówiłam, że byłam na Syberii w Komu, to niektórzy u siebie w domach próbowali znaleźć tę republikę, i gdy zobaczyli na mapie, gdzie to się znajduje, to mówili: – Słuchaj, w takich miejscach się w ogóle nie żyje..., a jednak... obozy tam istniały i ludzie musieli tam wytrwać.

Jeszcze we Wrocławiu moja mama była w kontakcie listownym z różnymi osobami, sąsiadami, bo dowiadywała się, co z naszym domem, czy jest nasz dom, czy go nie ma. Nasz dom rodzinny stał na żoliborskim placu i choć nie było śladu po nim, mama zdecydowała, że wrócimy.

I tak się kończy moja opowieść syberyjska. Syberia dała mi odporność. Stałam się silną, zahartowaną jednostką i dzisiaj, mimo że zdrowie mi szwankuje, mój syn mówi: – Wszystko przetrwasz, dasz radę, bo ty jesteś Sybiraczka.

Jako Sybiraczka stwierdzam, że trzeba mieć cholerne zdrowie, odporność fizyczną i psychiczną, żeby znieść te wszystkie trudne warunki pracy, w jakich się znajdowałam – mimo że dawały przyjemność, dawały postęp w karierze, bardzo ciekawe znajomości nie tylko ze światem artystycznym, ale i politycznym. Dosłownie. Na przykład jak przyjechał do Warszawy Charles de Gaulle i był z nim wywiad w telewizji, to ze strachu, by wszystko wypadło dobrze, szefostwo mnie, osobie bardzo odpowiedzialnej, zleciło realizację. Wywiad odbywał się w Studio B, w budynku zwanym Zbożowiec, na Placu Powstańców Warszawy. To zaimprowizowane studio mieściło się w piwnicach i żeby przejść do niego, trzeba było się bardzo schylić. Wiadomo, że de Gaulle był bardzo wysoki, więc prowadzili go korytarzem i taki pochylony wszedł do studia, po czym bardzo serdecznie się przywitał. Ja francuskiego ani be ani me. Zresztą wtedy żadnego języka obcego nie znałam, poza rosyjskim, którym bardzo dobrze władałam, a dopiero na studiach doszedł język angielski, ale godzina tygodniowo, to się człowiek nie może nauczyć. Porozumiewałam się z nim przez tłumaczkę. Pytałam: – Czy pan prezydent lubi gestykulować? – Bo chciałam wiedzieć, jaki kadr mam

ustawić. – Czy zdaje pan sobie sprawę, że ma charakterystyczny nos, i czy mu nie przeszkadza, że będzie pokazywany z różnych kamer? – Zadawałam takie podstawowe pytania, a on przez tłumaczkę mi odpowiedział, że zdaje się na mnie, bo mam piękne niebieskie oczy i mi z nich dobrze patrzy. Po tym wywiadzie obejrzelśmy cały materiał, a niektórzy byli zadziwieni, że prezydenta Francji pytałam wprost na przykład o nos, ale to były profesjonalne pytania.

Realizowałam też wywiad z Jeanne Moreau i Giuliettą Masiną, która tu kręciła film. Masina umawiała się ze mną na zwiedzanie Warszawy – dużo gestykulowałyśmy, bo ja mówiłam po polsku, a ona po włosku – jakoś dogadywałyśmy się. Spędziłyśmy ze sobą dużo czasu.

To są wydarzenia, które mi nieprawdopodobnie wzbogacały kontakty z ludźmi. Nie myślałam właściwie, żeby wejść do polityki, polityka była gdzieś tam daleko, mimo że wiedziałam, w jakim systemie żyjemy i co ten system nam zafundował, i że to jest jabłko, które niedaleko padło od jabłoni – tej okropnej, w której przeżyłam straszne rzeczy, że to jest ten sam system, że na pewno jacyś ludzie podejmą działania, żeby coś w tej sprawie zrobić. Aktor i pieśniarz Yves Montand, z którym też realizowałam wywiad, a który jednocześnie zajmował się polityką, powiedział po nagraniu, poza anteną, bo wiedział, że to nie pójdzie: – Wierzę w was Polaków, bo kochacie swoją ojczyznę, i wierzę, że o tę Polskę, którą kochacie, będziecie jeszcze walczyć, tylko chciałbym, by to było bez broni, bez kul i bez karabinów. – To bardzo piękne słowa, które potem świat cytował.

Tego typu kontaktów było bardzo dużo i – muszę się pochwalić – świadczyło o tym, że byłam doceniana, mimo że nie jestem zaangażowana w politykę, nie należałam i nie należę do żadnej partii, do dziś, mimo że sympatyzuję z Platformą Obywatelską, ale nie jestem członkiem partii – chcę się czuć wolnym człowiekiem. Nie chcę być zamknięta w jakiegokolwiek ramy. W czasie komunizmu nie zmuszano mnie, bym wstąpiła do partii, bo doceniano we mnie twórcę i tak mnie traktowano. Ja sobie to wypracowałam i nikt nie miał odwagi ani śmiałości, by zaproponować mi, żebym powiększyła szeregi partii. Oczywiście bym odmówiła. Nie należałam też do związków zawodowych. Należałam wyłącznie do siebie i chcę robić to, co chcę. To, co mnie fascynuje, to kontakty z ludźmi, z którymi mogę porozmawiać, podyskutować, przekomarzać się.

Byłam w miłych i sympatycznych kontaktach na przykład z Tadeuszem Konwickim, dzięki Dziewońskiemu, który się z nim przyjaźnił i który bardzo często zapraszał nas do siebie na herbatkę. To były cudowne, przepiękne rozmowy i wynurzenia Konwickiego, Holoubka i różnych ludzi, nie tylko związanych z kulturą i sztuką, ale i z nauką, bo Dziewoński interesował się wieloma dziedzinami i lubił organizować te herbatki, przyjemne i sympatyczne spotkania.

HALINA WASZKIEL

Świat animantów

Pierwsza część Wstępu do książki *Lalkarze i animanty XXI wieku*, która ukaże się w wydawnictwie Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie.

Teatru lalek nie da się zdefiniować w sposób precyzyjny i szczegółowy, bo każda definicja okaże się niepełna w zderzeniu z praktyką – dawną i współczesną. Teatr lalek to *universum*, rozciągające się w przestrzeni – na całą kulę ziemską, a w czasie – od początków cywilizacji do dzisiaj. Animowane figury oraz maski występowały w najstarszych rytuałach i z tego względu niektórzy badacze są skłonni upatrywać w teatrze lalek przodka teatru w ogóle. Na jednym biegunie świata teatru lalek lokują się gatunki tradycyjne, mające długą, często wielowiekową tradycję, drugi biegun, to ultranowoczesność i najwymyślniejsze eksperymenty, pozwalające lokować teatr lalek w awangardzie współczesnego teatru, w orbicie poszukiwań związanych z posthumanizmem, końcem antropocenu czy nowym materializmem. Teatr lalek to także opera lalkowa, kabaret, spektakle uliczne, estrada, sztuka ludowa, formy przedstawień bożonarodzeniowych. Może obywać się bez tekstu literackiego, ale także wystawia największych klasyków literatury pięknej (nie tylko dramatu), pozwalając ujrzeć w nowej perspektywie dzieła Shakespeare’a, Słowackiego, Czechowa, Becketta, Mrożka, Andersena, Borgesa, Kafki, Schulza i plejady innych autorów. Ma także własny, oryginalny repertuar, nieznanymi i niewykorzystywanymi w innych rodzajach teatru. Karel Makonj nazwał kiedyś teatr lalek „zrealizowaną metaforą”¹, co trafnie podkreśla z gruntu arealistyczny charakter tego obszaru sztuk wizualnych. Z kolei Janina Kilian-Stanisławska użyła określenia: „plastyka w ruchu”², bo rzeczywiście teatr lalek nie jest służebny wobec literatury, może doskonale obywać się w ogóle bez słów, zaś plastyka, ruch form, kształt i charakter animowanych obiektów są najważniejsze.

W poszukiwaniu definicji

Dawniejsze definicje teatru lalek, do dziś cytowane tu i ówdzie w literaturze przedmiotu, zdezaktualizowały się. Ważne teksty teoretyczne takich autorów, jak Heinrich

von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Otakar Zich, Petr Bogatyriew, Leon Schiller i wielu innych odnosiły się do takich gatunków teatru lalek, jakie znali poszczególni autorzy (głównie do marionetki) w konkretnym momencie historycznym i nie można ich uogólniać. Wciąż pojawiają się nowe teorie i nowe opisy przedstawień lalkowych, co unaocznia całą migotliwość, zmienność, twórczą kreatywność świata teatru lalek.

Zważywszy na skalę i rozległość zjawiska, jakim jest sztuka animacji, także literatura na ten temat jest olbrzymia. Wystarczy zajrzeć do bibliografii imponującego kompendium: *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*³. Co roku, podczas światowego festiwalu lalkarskiego w Charleville-Mézières, organizowane jest obszerne stoisko z książkami poświęconymi teatrowi lalek, napisanymi w licznych językach. Ważną publikacją stała się książka zbiorowa z 2014 roku: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*⁴.

W polskich badaniach szerszy namysł nad teorią teatru lalek reprezentował zwłaszcza Henryk Jurkowski. Najważniejsza w tym zakresie była książka *Skice z teorii teatru lalek*⁵, zawierająca takie rozdziały, jak „Z dziejów poglądów na teatr lalek” czy „Język współczesnego teatru lalek”. Zafascynowany semiologią, autor stosował jej metody badawcze. Pisał we wstępie:

Zaczynamy od relacji poglądów na teatr lalek w porządku historycznym, aby następnie spróbować określić już w sposób szczegółowy rzeczywistą naturę sztuki lalkarskiej, w czym pomocna okazała się semiotyka i jej metody. Badania nad językiem teatru lalek prowadziły do rozważenia zdolności lalki do przywoływania metafory, szczególnie w wypadku jej współdziałania z innymi partnerami (człowiek, maska, rekwizyt). Wszystko to ostatecznie posłużyło demonstracji naturalnej, bo logicznej, drogi rozwoju lalkarstwa od teatru lalki, rozumianej jako podmiot sceniczny, do lalki uprzedmiotowionej, a następnie ‘przekształconej’ w dowolny przedmiot⁶.

ANNA WOŁYŃCZYK – dziennikarka „z wykształcenia, uprawianego zawodu, a przede wszystkim z charakteru”.

W kolejnych latach Jurkowski rozwijał swoje rozważania teoretyczne, uwzględniając ogromne doświadczenia praktyczne zdobywane podczas oglądania setek przedstawień lalkowych na całym świecie. W artykule *Aktor i jego nieożywiony sobowtór. Lalki w świecie aktorów*⁷ omawiał na różnych przykładach relacje między teatrem aktorskim i teatrem lalek, podkreślając korzyści płynące z wzajemnych inspiracji. Wpisywał teatr lalek w coraz szersze konteksty. Książka *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*⁸ miała za cel zobrazowanie przemian, jakie na przestrzeni wieków zachodziły w ikonosferze, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki teatru, w tym sztuki teatru lalek, zawsze mocno związanego z plastyką. Z kolei w książce *Materiał jako wehikuł treści rytuału*⁹ Jurkowski dał wyraz swemu zafascynowaniu antropologią, zwłaszcza antropologią widowisk¹⁰. Badając, jakiej materii ludzie używali do tworzenia figur rytualnych, przechodził do opisu materii wykorzystywanej w teatrze, od starożytności po czasy współczesne. Od ziemi, gliny i kamienia, przez drewno, tykwę, bambus, ryż i masło (wykorzystywane w Tybecie do budowy lalek sakralnych), autor dochodził do „bytów zmechanizowanych” i andROIDÓW. Książka ciekawie wpisuje się we współczesny nurt „nowego materializmu”.

Kolejni polscy badacze teatru lalek nawiązywali do ustaleń Henryka Jurkowskiego, rozwijali je, uzupełniali, wchodzili w polemikę. Czasem jeden wątek stawał się tematem ukazującym specyfikę gatunku, jak w książce Beaty Nessel-Łukasik *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*¹¹. Zdaniem autorki, lalki, funkcjonujące na pograniczu życia i śmierci, odegrały szczególną rolę w przedstawianiu „historii o samotności, izolacji, wyobcowaniu i odrzuceniu”. Autorka udowadnia swoją tezę, opisując inscenizacje dzieł Schulza, Kafki i Becketta, zrealizowane z udziałem lalek.

Polscy lalkowcy soliści stali się tematem książki Marzenny Wiśniewskiej *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*¹². Posługując się nowoczesną metodologią badawczą, z performatyką na czele, autorka rozszerza rozumienie lalki i przedmiotu, tropi sprawczość materii, analizuje dorobek wybranych artystów, „którzy uczynili lalki, przedmioty, materię partnerami swojej solowej wypowiedzi teatralnej”¹³. Oddzielne rozdziały poświęcone zostały Andrzejowi Dziędziłowi, Grzegorzowi Kwiecińskiemu, Tadeuszowi Wierzbickiemu i Adamowi Walnemu. Performatywność przedmiotów i materii została opisana jako klucz do zrozumienia nie tylko wymienionych artystów, ale istotnego nurtu we współczesnej sztuce animacji, także na świecie. Autorka nawiązuje do ciekawego filozoficznego nurtu nowego materializmu. Teatr przedmiotu ma długą tradycję w sztuce animacji, ale zmienia się spojrzenie na istotę przedmiotu. Frank Proschan już w 1983 roku pisał o „performujących przedmiotach” (*performing objects*)¹⁴, a wiek XXI przyniósł liczne studia o „performansach materii” (*material performance*).

Własną perspektywę myślenia o animantach wnoszą praktycy – aktorzy i reżyserzy. Wybitny artysta Wiesław Hejno aż trzy książki poświęcił rozważaniom na temat uprawianej przez siebie sztuki¹⁵. W ostatniej, zatytułowanej *Mój teatr*, zamieścił mały słownik wybranych terminów, w którym znalazły się hasła:

Lalka teatralna – [...] To taka figura lub obiekt plastyczny, który służy w grze scenicznej do symbolicznego wyrażenia losu postaci scenicznej; lalka teatralna jest więc obiektem zastępczym, którym posługuje się artysta lalkarz w celu zmanifestowania swojej sztuki.

Lalkowe środki wyrazu – figury antropomorficzne, figury zwierzopodobne, obiekty plastyczne, maska – autonomiczne byty sceniczne oraz jako znaki przyporządkowane aktorowi; tzn. lalka w teatrze iluzyjnym (konwencja sceniczna, w której lalki występują 'zamiast' aktorów ludzi lub naśladują ludzkie sytuacje); w innym wypadku autonomia lalki zostaje zakwestionowana widocznym uczestnictwem w spektaklu (grze scenicznej) jej animatora – aktora; ten układ nazywa się grą aktora z lalką; wówczas lalka zmienia swój status autonomiczny na współuczestniczący z aktorem; lalka jako znak sceniczny przedstawia (znaczy) postać sceniczną i jej los; jako samodzielna postać sceniczna iluzyjnie przedstawia postać sceniczną we wszelkich uwikłaniach interpersonalnych, psychologicznych i losowych¹⁶.

Powyższe zróżnicowanie „lalki teatralnej” i „lalkowych środków wyrazu” zdradza pewien konserwatyzm autora, który za prawdziwą lalkę uważa tę, wobec której animator pełni funkcję podrzędną. W takiej definicji nie ma miejsca dla performansu, performującej materii, partnerstwa lalki i animanta ani teatru, w którym aktor (czy to osobowy, czy animowany) nie odgrywa żadnej „postaci scenicznej”.

Inny praktyk, aktor, reżyser i scenograf teatru lalek, Aleksander Maksymiak, spogląda szerzej. W książce *Aktor, lalka, przestrzeń. Propedeutyka teatru lalek*¹⁷ opisuje i systematyzuje zarówno konwencje klasycznego teatru lalek, jak i zjawiska nowe. Opisuje lalki stolikowe, hybrydowe oraz „dowolne wariacje dawnych technik klasycznych”. Pisze o nich:

Status lalki teatralnej we współczesnym teatrze lalek, w porównaniu do tego z klasycznej konwencji, zmienił się, i to zasadniczo. Utraciła ona dominującą rolę i została jednym z wielu elementów współczesnego widowiska, mimo to nadal zachowuje zdolność podmiotowego działania na scenie [...]”¹⁸.

Różnorodność i zmienność teatru lalek wciąż zachęca badaczy do prób systematyzowania i definiowania lalkowych środków wyrazu, choć – jak zawsze w obszarze sztuk – praktyka artystyczna wyprzedza teorię. Często brakuje trafnych słów na określenie dziwotworów, z którymi widz spotyka się w szeroko pojętym teatrze animowanych form. Kolejni badacze szukają własnych klasyfikacji.



Fasada, reż. Duda Paiva, koprodukcja Duda Paiva Puppetery and Dance (Holandia) i Białostockiego Teatru Lalek, prem. 13 kwietnia 2007. Fot. archiwum BTL

Maria Janus w rozprawie doktorskiej *Animant we współczesnym teatrze* (Uniwersytet Łódzki 2021¹⁹) obok animacji jawnej, ukrytej i performowanej, wprowadza termin animacji „nienażywej”, związanej z automatami i robotami, gdzie budowanie algorytmu poprzedza sceniczne działania animantów animatronicznych. Dalej autorka różni „animanty świadome” i „nieświadome”, a nawet „animanty beznazwowe” – na określenie trudnych do jednoznacznie sklasyfikowania hybryd.

Jeszcze innej klasyfikacji dokonuje Olga Chrzan w rozprawie doktorskiej *Byty sceniczne we współczesnym teatrze animacji: ontologia istnienia i relacji* (Uniwersytet Śląski w Katowicach 2023²⁰). Zainspirowana książką Tomasza Kubikowskiego *Siedem bytów teatralnych*²¹, zaproponowała własną terminologię. Dzieli animanty na „postaci asambłażowe”, „postaci hybrydowe” oraz „persony”. Pierwsza grupa bliska jest teatrowi plastycznemu, zderzającemu różne rodzaje materii. Druga grupa to „postacie powstałe niejako poprzez zrośnięcie się człowieka i materii nieożywionej”. Trzecia obejmuje postaci ponadindywidualne, o wielości cech „reprezentujących treści symboliczne”.

Halina i Marek Waszkielowie wielokrotnie, w różnych publikacjach, wypowiadali się na tematy terminologiczne.

Halina Waszkiel zaproponowała między innymi podział postaci kreowanych w teatrze lalek na pięć grup: 1. postać = aktor, czyli sytuacja, gdy postać sceniczna zbudowana jest z ciała aktora, jego głosu, mimiki, gestyki; 2. postać = lalka, gdy postać sceniczna zbudowana jest z materii innej niż ludzkie ciało (drewna, metalu, tkaniny, lateksu itd.); 3. postać/aktor + postać/lalka, czyli sytuacja, gdy w jednym spektaklu są postaci żywoplane i lalkowe; 4. postać = aktor+lalka, czyli postać stanowi syntezę „ludzkiego” i „nieczłowieckiego”, widz nie ogląda naprzemiennie a to aktora, a to lalki, lecz widzi jedną postać, stworzoną ze zrośnięcia się obu; 5. postać zerowa, czyli brak postaci scenicznej, z czym mamy do czynienia w teatrze opartym na plastyce, świetle, dźwięku, w teatrze postdramatycznym, w performansach prezentujących osobistą obecność aktora²².

W związku z konferencją naukową we Wrocławiu w 2021 roku, zatytułowaną „Lalka nova. Nowe znaczenia lalki w teatrze i sztukach performatywnych”, Marek Waszkiel zaproponował roboczą klasyfikację lalek na: „lalki stare” (tradycyjne, dominujące do końca XIX wieku), „stare lalki nowe” (lalki XX wieku) oraz „lalki nowe”, budujące nowoczesny rodzaj partnerstwa z animatorem²³ (zob. poniżej: Marek Waszkiel, *Od lalki i aktora do partnerstwa aktora i animanta*).

Co to jest animant²⁴

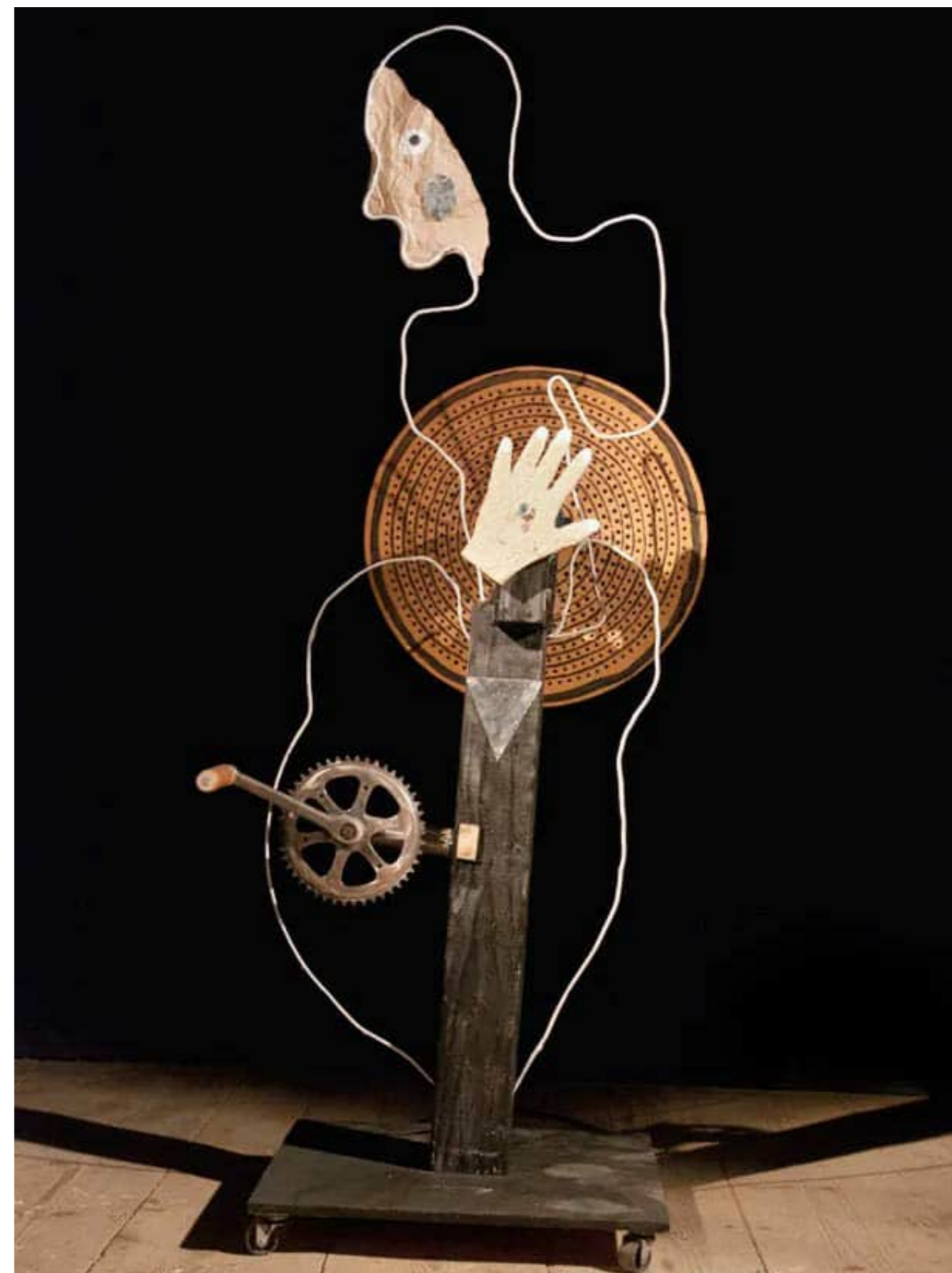
Jak widać, różnorodność technik lalkowych, bogactwo form i sposobów ich ożywiania na scenie, wielość technik dawnych oraz nieustanne pojawianie się nowych form i nowych sposobów animacji (w tym – animacji zdalnej, z użyciem elektroniki i sztucznej inteligencji) wciąż stwarza liczne problemy językowe. Jak nazywać te

różnorodne zjawiska? Co wspólnego ma klasyczna marionetka na niciach z półludzką tintamareką, maska na głowie aktora – z kukłą na patyku, rękawiczkowa pacynka – z gigantami animowanymi przez sztab ludzi? Pytania można mnożyć, a na problemy merytoryczne nakładają się praktyki językowe, odmienne w różnych krajach. Angielskie zróżnicowanie słów „puppet” i „doll” albo francuskie – „marionnette” i „poupée” ułatwia porozumienie, ale na przykład na obszarze niemieckojęzycznym czy w krajach słowiańskich jeden termin określa zarówno lalkę teatralną, jak i zabawkę dziecięcą: niemieckie „die Puppe”, polska „lalka”, czeska „loutka”, rosyjska „kukła”, słowacka „babka”. Taka sytuacja językowa generuje uproszczone i wciąż powszechne kojarzenie teatru lalek wyłącznie z teatrem dla dzieci, co jest głęboko krzywdzące dla sztuki lalkarskiej, znacznie bogatszej oraz – zarówno dawniej, jak i dzisiaj – często adresowanej do widza dorosłego.

Szukając istoty teatru lalek, czegoś, co odróżnia ten typ sztuki od wszystkich innych, należy wskazać – naszym zdaniem – na zjawisko animacji, czyli ożywiania. Stąd też wziął się termin „animant”, wymyślony kilkanaście lat temu przez Halinę Waszkiel²⁵ i już nieźle zdomowiony w tekstach badaczy teatru lalek. Definicja, sformułowana w 2013 roku, jest następująca:

Proponuję termin ‘animant’, a więc ‘przedmiot’ – absolutnie dowolny, materialny lub niematerialny (np. cień) – poddany animacji przez artystę-animatora. Łacińskie *anima/animus* oznacza ‘duszę’, *animatus* = ‘ożywiony, obdarzony życiem’, a zatem ‘animacja’ oznacza wszelkie zabiegi ‘ozywające’, zaś ‘animator’ to ten, który dokonuje aktu ożywienia. [...] ‘Animantem’ może być lalka człekopodobna, pacynka, jawa, kukielka, marionetka, lalka cieniowa, maska, dowolny przedmiot, kawałek materiału, nawet smuga światła, ale potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny budujący metaforę – coś, co aktor wprowadza na scenę i pokazuje widzom jako trzeci element spektaklu. Istotą teatru jest spotkanie aktora i widza. Istotą teatru lalek jest spotkanie trzech partnerów: aktora, widza i lalki. I nie ma znaczenia, czy aktor jest widoczny dla widza, czy ukryty np. za parawanem – on i tak zawsze jest²⁶.

Termin „animant” usuwa szereg problemów. Po pierwsze, nie kojarzy się z lalką dla dzieci. Po drugie, należy do słownika związanego ze sztuką teatru, a nie z pedagogiką dziecka. Po trzecie, i to jest aspekt najważniejszy, podkreśla to, co w szeroko pojętym lalkarstwie jest najważniejsze: animację, cud ożywienia, wyjątkowość sztuki z pogranicza plastyki i teatru – sztuki nadawania życia artystycznym przedmiotom (szeroko rozumianym). Żywa obecność animatora odróżnia sztukę teatru lalek od sztuki kinetycznej, performansów z udziałem ruchomych elementów, używania rekwizytów, które chociaż są przedmiotami obecnymi na scenie, to jednak nie podlegają ożywieniu. Wyjątkowość sztuki lalkarskiej polega na tym, by zasugerować widzom samoistne życie animanta. Dawniej



Opus Hamlet, reż. Adam Walny, Walny Teatr, Rygllice/Warszawa, prem. 16 czerwca 2012. Fot. archiwum teatru



Salto lamento lub nocna strona rzeczy, reż. Frank Soehnle, Figuren Theater Tübingen, Reutlingen, Niemcy, prem. 2006.
Fot. archiwum MFSL

teatr ukrywał animatora, choćby za tak długo używanym parawanem, po to, by wzmocnić iluzję. W ostatnich dziesięcioleciach dominuje jawna animacja, z animatorem obecnym na scenie, często mającym potrójne zadanie aktorskie: aktor musi grać swoją rolę, musi animować lalkę (i kreować lalkową postać) oraz musi budować relację między sobą jako aktorem żywym i animantem jako aktorem ożywionym.

Słowem, animator animuje animanty. Jeśli nie następuje fenomen ożywienia, czyli nie dokonuje się akt nadania animantowi iluzyjnego życia, wówczas przedmioty na scenie pozostają tylko rekwizytami lub elementami scenografii.

Tradycyjny termin „lalka” ma jeszcze jedno ograniczenie: kojarzy się z formą człękopodobną, trójwymiarowym ludzikiem (lub dwuwymiarowym, stąd teatr papierowy i wszelkie jego odmiany). Tymczasem w teatrze lalek animantami stają się zwierzęta i przedmioty, zjawiska atmosferyczne (wiatr, słońce, księżyc) i postaci fantastyczne (smoki, elfy, duchy), istoty trójwymiarowe i płaskie cienie. Teoretycznie, wszystko, co istnieje lub co artysta potrafi wymyślić, może zmienić się w animanta, jeśli zostanie ożywione.

„Ożywianie” to nie tylko iluzyjne nadawanie życia przedmiotom materialnym, ale coś znacznie szerszego – próba wydobywania i okazania życia ukrytego w materii pozornie nieżywej. Schyłek epoki antropocenu skłania ludzkość do większego namysłu nad tym wszystkim, co istnieje, ale nie jest człowiekiem. Życie zwierząt i roślin to już oczywistość, ale na czym polega specyficzne życie wody, kamieni, powietrza? W artykule *Lalki wobec antropocenu* napisano:

Kończy się era dominacji człowieka nad światem, więc najwyższa pora, by naprawdę dostrzec i zrozumieć to wszystko, co nie jest człowiekiem, oddać temu czemuś głos, przyjrzeć się, zrozumieć, uruchomić empatię wobec nie-człowieka. Teatr lalek może stać się prawdziwym poligonem takich ćwiczeń i w pewnym stopniu od dawna to robi²⁷.

Posthumanizm ekologiczny i etyka posthumanistyczna zwracają uwagę nie tylko na ochronę praw zwierząt i roślin, ale stopniowo także na prawa przedmiotów, robotów, androidów i wszelkich nie-ludzi. Bruno Latour, współautor słynnej teorii aktora sieci, włączył w obszar badań filozoficznych byty nie-ludzkie, w tym

także przedmioty, jako czynnie uczestniczące w kreowaniu naszej kultury. Szeroko komentowaną koncepcję filozoficzną sformułował Graham Harman w takich książkach, jak *Traktat o przedmiotach* i *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*²⁸.

Zaplecze filozoficzne może wspomagać artystów – zwłaszcza lalkarzy świadomych siły teatru przedmiotu – w kreowaniu takich dzieł, które pomogą widzom doświadczyć sprawczości rzeczy, uruchomić empatię nakierowaną nie na ludzi, lecz na przedmioty. Wczuć się w ich los, by móc łatwiej zobaczyć świat z perspektywy innej niż ludzka.

Tym procesom służą animanty. Samo słowo wskazuje, że coś tak nazwane ma w sobie „duszę”, a więc życie. Teatr lalek uczy współczucia i współodczuwania, a także wrażliwości na życie obecne wszędzie. Szczególnie wyraziście widać to w dziejach teatru przedmiotu. Wykorzystywano już niemal wszystko – parasolki i talerze, warzywa i owoce, gwoździe i śrubki, kości i patyki, widelce i łyżki, przedmioty znalezione i przedmioty codziennego użytku. Potraktowanie ich jako animanty sprawia, że w widzach budzi się empatia. Współczujemy przedmiotom porzuconym, zniszczonym, niepotrzebnym, mocniej odczuwamy ciężkie przewiny ludzkości nie tylko wobec natury, ale także wobec własnych wytworów.

Nowe wyzwania stawia rozwój elektroniki, eksperymenty z użyciem aktora animatronicznego, wszelkie automaty, antropotechnologia, roboty, boty i sztuczna inteligencja. Aga Błaszczak zaproponowała termin „digitry” jako połączenie słów „digital” (cyfrowy) z „puppetry” (lalkarstwo) oznaczający „wielopoziomową fuzję sztuki lalkarskiej i mediów cyfrowych”²⁹. Jest sprawą oczywistą, że w przyszłości ten obszar sztuki animacji będzie się rozwijał.

I jeszcze jedno. Słowo „lalka” kojarzy się z zabawą, zaś słowo „animant” – ze zgłębianiem fenomenu życia istot niebędących ludźmi. „Animant” równie dobrze służy opisowi dawnego teatru lalek i technik tradycyjnych (jako synonim „lalki”), jak i wszelkich poszukiwań współczesnych i przyszłych, jakie podejmują artyści animatorzy. Dla współczesnych form lalkowych wydaje się szczególnie użyteczny, gdyż formy te mają niewiele wspólnego z klasycznymi technikami lalkowymi.

Performatywny zwrot w badaniach lalkarskich dał impuls do obserwacji idących w kilku kierunkach³⁰. Przede wszystkim dostrzeżono specyfikę sceniczną obecności lalkarza z pozoru funkcjonującego tak samo jak inni aktorzy, a jednak zasadniczo odmiennego, bo podwójnego, dzielącego swoje życie z życiem animanta.

Lalkarz to często aktor, który wychodzi przed publiczność (nie zawsze na scenie, często w plenerze, na ulicy) nie po to, by wcielić się w jakąś rolę, i nie po to, by zaprezentować wizję reżysera, lecz by pokazać siebie i swoje lalki – scenicznych partnerów, swoje umiejętności animacyjne i wyobraźnię animacyjną. Kreacja artystyczna w tak pojętym teatrze lalek powstaje na styku dwóch cielesnych obecności – aktora i animanta. Możliwości cielesne aktora, jego sprawność fizyczna i wszystkie możliwe środki sztuki

aktorskiej zostają rozszerzone i wzbogacone o możliwości „cielesne” lalki, jej plastyczną siłę wyrazu, jej możliwości ruchowe, jakże odmienne od ludzkich, bo uwolnione na przykład od siły ciężkości (tą nieważkością lalek zachwycał się Heinrich von Kleist w *Traktacie o marionetkach*, a Frank Soehnle przeniósł na scenę jako *Kleist – o teatrze marionetek lub Jak pokonać grawitację w trzech aktach*).

Liczne są przykłady uzupełniania i rozszerzania ciała ludzkiego przez ciało lalki oraz zrastania się obu ciał w nowe hybrydy. Według określenia Eriki Fischer-Lichte, performer komunikuje widzom siebie, zwłaszcza eksponując swoją niepowtarzalną i osobniczą cielesność – ciało fenomenalne, a nie semiotyczne³¹. Aktor-performer to artysta, który nie służy ani dramaturgowi, ani reżyserowi (choć z ich inspiracji czy pomocy może korzystać). W nowoczesnym teatrze lalek uderza hybrydyczna „niepowtarzalna i osobnicza cielesność” aktora zespolonego z animantem.

Kameralność występów lalkarzy-solistów szczególnie sprzyja bliskim kontaktom z publicznością, co stanowi częstą cechę performansów. Performerom zależy na spotkaniu z widzami, chcą ich prowokować do reakcji, atakować, uaktywniać, wciągać w działania (liczne przykłady opisuje zarówno Richard Schechner, jak i Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte i kolejni badacze³²). Lalkarze robią to samo, i to od wieków – na jarmarkach, placach, w „komedii ulicznej”. Zawsze lubili nawiązywać kontakt z widownią. Rozmawiali, zadawali pytania, żartowali, zaczepiali przechodniów, zapraszając na pokazy, zagadywali gapiów podczas ustawiania na ulicy parawanu, dialogowali z widzami podczas przedstawień, nawiązywali do bieżących zdarzeń, komentowali sprawy społeczne i polityczne, lokalne skandale. Sztuka lalkarska nadal zachowała potrzebę bliskiego kontaktu z widzami oraz interaktywność. Za przykład niech posłuży scena z *Anioła Dudy Paivy*, w której lalka ma już dość swego animatora i chce odejść do którejś z kobiet obecnych na widowni, nazywając ją „mamą”. Aktor i kobieta z widowni wspólnie usiłują uspokoić lalkę, przekonać ją, by wróciła do swego opiekuna, choć przecież to on przez cały czas mistrzowsko ją animuje. Bezpośrednia więź między performerem a widzem nawiązuje się przy pomocy lalki i poprzez nią. Lalka Anioła ma rozmiary podobne do dziecka, jest jak miękka przytulanka, co ułatwia wyłowionej spośród publiczności kobiecie wejście w rolę „mamy”. W tej scenie, ale i w tysiącu innych, lalka budzi dobre emocje, uśmiech, sympatię, usuwa dystans i obawę, jakie zazwyczaj dzielą obcych ludzi. Performer „zaczepiający” widza musi pokonać ów dystans, zaś lalka niweluje go znacznie łatwiej.

Lalkarz „zrośnięty” z lalką, jak to bywa w przypadku wielu opisanych niżej przedstawień, modyfikuje swoje ciało poprzez nowe jego elementy. Testuje możliwości siebie jako człowieka i siebie jako lalko-człowieka. Poprzez empatię także widzowie biorą udział w obserwowaniu życia ludzko-nieludzkiego. Kontakt z lalką „żyjącą” – życiem specyficznym, odmiennym od ludzkiego, ale sugestywnym – bywa silnym doznaniem (nie mówiąc już

o ogromnym i silnym nurcie terapeutycznym z udziałem animantów). Niby wiadomo, że ktoś ją animuje, a jednak wyczuwalny bywa tajemniczy, metafizyczny naddatek. Dlatego też lalki i maski tak często stawały się elementem rytuałów, oddawały swe ciała duchom na mieszkanie, reprezentowały zmarłych, jak np. lalki pogrzebowe *unil* ludu Basari z Togo, o których pisał Jacek Jan Pawlik³³.

Wszyscy badacze zgodnie twierdzą, że głównym tworzywem performansów jest ciało działającego performerera. Według Jacka Wachowskiego, „jest ono nie tylko materia wszystkich performansów, ale także ich warunkiem koniecznym”³⁴. Podkreślmy zatem, że w teatrze lalek mamy do czynienia z modyfikacją ciała aktora poprzez użycie animanta, rozdzieleniem własnego życia na dwie istoty – siebie i lalkę. W tym teatrze poprzez animanta ujawnia się i naocznie pokazuje to, co wewnętrzne w człowieku-aktorze-performerze. Niewidoczne staje się widoczne. Lalkarze doświadczają ludzkiej cielesności i ludzkiego życia poprzez konfrontowanie się z cielesnością i życiem „nie-ludzkim”. „Nie-ludzkim”, bo lalkowym, ale przecież życiem, skoro lalka porusza się i gestykuje; mimiką oraz „mową ciała” wyraża najróżniejsze doznania i emocje. W dodatku możliwości mimiczne i gestyczne lalki przekraczają ograniczenia właściwe człowiekowi, wynikające choćby z motoryki stawów, kości, kręgosłupa.

Dzięki temu, że – jak już wspomiano – życiem w teatrze lalek obdarzone może zostać dosłownie wszystko (nawet śmierć, jak w *salto. lamento* Franka Soehnle), lalkarz dokonuje eksterioryzacji i przeniesienia na inny obiekt swoich wewnętrznych stanów, przeżyć, lęków, marzeń, urojeń. Wyrażanie siebie dokonuje się poprzez naoczne zobrazowanie stanów wewnętrznych działającego artysty i tego wszystkiego, co sam lalkarz ma do powiedzenia widzom. Stan wewnętrzny zostaje zobrazowany zewnętrznie poprzez animanta, emanującego wewnętrzną energią, własnym życiem. Oczywiście, własnym i nie własnym, bo pochodzącym wprost z rąk i ciała animatora, a jednak od niego zazwyczaj przynajmniej częściowo oddzielnym. W tym drobnym z pozoru rozróżnieniu „własnego” i „nie własnego” życia lalki kryje się tajemnica metafizycznego oddziaływania animantów, dostępna tylko niekiedy i tylko niektórym lalkarzom oraz widzom.

Relacja między animatorem i animantem daje się ująć w kilka typów. Pierwszy typ, to postać sceniczna kreowana tylko przez lalkę, z animatorem ukrytym za parawanem lub umyślnie dającym do zrozumienia, że go „nie ma” (przypadek bunraku). „Ciało” lalki zbudowane jest z dowolnego tworzywa nie będącego ciałem ludzkim (drewna, metalu, lateksu, skóry, tkaniny, włóczki, plastiku itd.) i jedynie głos lalki jest zapożyczony od człowieka-animatora (a i to nie zawsze, bo lalkom użyczać głosu może siedzący oddzielnie kantor-opowiadacz albo głos działających postaci dobiega z off-u). Do tego typu należą tradycyjne teatry marionetkowe, pacynkowe, cieniowe, jawajkowe, kukłowe. W XXI wieku coraz mniej jest gatunków klasycznych, a animator prawie zawsze jest

jawny. Ukryty bywa w przypadku zdalnie sterowanych i cyfrowo zaprojektowanych lalek-robotów.

Drugi typ współczesnego teatru lalek to postaci sceniczne wykreowane z dwóch różnych materii: ludzkiej i innej. Na scenie obok siebie działają aktorzy-ludzie i aktorzy-animanty. Czasem jedna i ta sama postać bywa zdublowana – ma swoją wersję „żywoflanową” i wersję lalkową (nierzadko w takim samym kostiumie). Czasem jedni aktorzy grają tylko w żywym planie, a inni tylko animują lalki. Bywa też, że ci sami aktorzy chwilami grają sobą, a chwilami sięgają po lalki i grają nimi.

Model trzeci, najnowszy, polega na budowaniu jednej postaci scenicznej z elementów „ludzkich” i „nie-ludzkich”. Tutaj widz nie patrzy raz na aktora żywoflanowego, a raz na lalkę, lecz przeżywa w zdumieniu tajemnicze zlanie się w jedno dwóch (lub więcej) odrębnych bytów. Na przykład Michael Vogel w spektaklu *Spleen* opartym na tekstach Baudelaire’a³⁵, pokazał w niezwykle dramatyczny i prawdziwie teatralny sposób, jak kobieta fatalna zawłaszcza mężczyznę. Vogel – aktor w żywym planie – najpierw tańczy z figurą o fascynującej kobiecej twarzy i zdeformowanym, niepełnym korpusie. Stopniowo twarz lalki nasuwa się (jak maska) na twarz aktora, a w końcu jakby do niej przyrasta, zaś fragmentaryczny korpus otacza ciało aktora i mimo jego prób obrony łączy się z nim i niejako stapia w jedno. Scena robi przejmujące wrażenie i otwiera szerokie możliwości interpretacyjne. Oto człowiek, który traci własną osobowość, pozwala się zawłaszczyć komuś/czemuś („komuś”, bo to kobieta, ale „czemuś”, bo to jednak lalka), co przychodzi z zewnątrz, co początkowo wydaje się atrakcyjne, ale potem zagarnia, wchłania, pożera.

Teatr animacji, współczesny teatr ożywionej materii, teatr partnerstwa aktora i animanta, dysponujący tym trzecim – między aktorem i widzem – rodzajem egzystencji teatralnej, wydaje się wręcz stworzony do unaocznienia skomplikowanej, niejednoznacznej i niejednorodnej postaci scenicznej, co znakomicie współgra ze współczesnym poczuciem niejednorodności i rozpadu ludzkiej osobowości. Artyści przedstawieni w dalszych rozdziałach niniejszej książki reprezentują lalkarstwo nowoczesne, odkrywcze i zaskakujące widza, a zarazem mistrzowskie.

Nauka już dawno udowodniła, że nie istnieje nic takiego, jak „martwa materia”. Każda materia jest żywa – w tym sensie, że podlega zmianom i jest w ruchu, czy to w skali mikro (na poziomie hadronów i kwarków), czy to na poziomie makro (ruchu gwiazd, planet i całego kosmosu). To wszechobecne życie, mniej lub bardziej jawne, dostępne lub nie możliwościom percepcyjnym człowieka nieuzbrojonego w mikroskopy lub teleskopy, fascynuje i domaga się narracji. Język nauki bywa zbyt hermetyczny, dlatego potrzebne są metafory i symbole, literatura i sztuka, w tym teatr. Możliwość pokazania na scenie wszelkich dziwotworów zrodzonych z wiedzy i wyobraźni twórców ma zasadniczo inny charakter niż dziwotwory oglądane na ekranach w filmach fantasy czy science-fiction. Ekran tworzy barierę sztuczności,

podczas gdy teatr dany jest bezpośrednio do doświadczenia. „Nażywość” teatru była już wielokrotnie opisywana³⁶, ale tutaj chcemy podkreślić znaczenie nie tylko obecności żywego aktora, ale także „żywego” animanta. Gdy wielu współczesnych artystów lalkarzy po spektaklach pozwala widzom wchodzić na scenę i z bliska oglądać, a nawet dotykać swe lalki, daje szansę organoleptycznego obcowania z Innym. Animanty bywają demoniczne, z pozoru odrażające (jak monstra z poznańskich *Opowieści z niepamięci* Paivy czy części ludzkiego ciała w *Body Concert* Kevina Augustina), a jednak jako teatralne lalki stają się oswojone, bliższe, zrozumiałe, wręcz sympatyczne. Strach i odraza często pojawiające się w życiu jako reakcja na inność, tu zostają pokonane. Animanty mają zdolność osławiania nas z innością.

W dziejach teatru lalek długo dominował nurt antropomorficzny i po części trwa nadal. Czy to w bajkach zwierzęcych, czy baśniach o demonach i duchach, w teatrze przedmiotu czy teatrze rąk, animanty zazwyczaj stanowią metaforę człowieka. Zwierzęta i rośliny, zakochane parasolki czy zbuntowane marchewki, wykazują cechy ludzkie, wady i zalety, uczucia wzorowane na człowieku. Schyłek antropocenu zachęca do większego skupienia się na prawdzie o istotach nie-ludzkich. Nauka coraz wnikliwiej obserwuje zwierzęta w ich naturalnych środowiskach, powiększając obszar wiedzy o prawdziwym życiu ziemskiej biosfery. Ludzko-nie-ludzkie animanty pomagają testować granice człowieczeństwa, ćwiczyć nieantropomorfizujący sposób patrzenia na świat.

Dobrze widać ten proces w twórczości takich artystów, jak Duay Paiay oraz Ilka Schönbein.

Rozmywanie się granicy między człowiekiem i nie-człowiekiem świetnie widać w dziełach Hoichiego Okamoto. Widz chwilami nie wie, czy obserwuje aktora, czy jego lalkę, dwa różne istnienia przenikają w siebie. Podobnie w przedstawieniu *Twin Hauses* Nicole Mossaux, *Popiołach*, *Moby Dicku* czy *Draculi* Yngvild Aspeli chwilami nie wiadomo, czy patrzymy na aktora, czy na animanta. Gdzie zatem są granice? Pytanie może mieć charakter futurystyczny: jak ludzkość odnajdzie się w świecie sztucznej inteligencji ubranej w ciała nie do odróżnienia od ciał ludzkich?

Ożywianie nieożywionego może mieć jeszcze inny aspekt: zgłębianie zależności między różnymi bytami. Kto kogo animuje i jak to robi? Odwieczna metafora *theatrum mundi* wraca z nową siłą. Na ile człowiek jest animatorem własnego życia, a na ile ktoś inny pociąga za sznurki? Czy lalka może się sprzeciwić własnemu animatorowi? Zwłaszcza Neville Tranter zgłębia tajemnice ożywiania, często czyniąc to na materiale historycznym czy literackim. Gdy Tranter obsadza siebie w roli służącego, a lalkę w roli Moliera, prowokująco odwraca stosunki między panem a sługą. Podobnie w zakończeniu *UBU* Tranter-aktor w roli postaci o imieniu Nobody (nieistniejącej w dziele Alfreda Jarry’ego) podnosi bunt przeciwko władcy, ale zarazem służy temuż władcy jako jego animator.

Każde wybitne przedstawienie z udziałem animantów stanowi eksplorację granic między tym, co ludzkie i żywe, a tym, co nie-ludzkie, lecz ożywione.



Neville Tranter, *UBU*, 2021. Fot. stuffedpuppet.nl

Przypisy

- 1 Karel Makonj, *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 24.
- 2 Jan Sztaudynger, Henryk Jurkowski, Henryk Ryl, *Od szopki do teatru lalek*, Łódź 1961, strony bez paginacji [wypowiedź Janiny Kilian-Stanisławskiej].
- 3 *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. Rédacteurs en chef: Henryk Jurkowski, puis Thierry Foulc, UNIMA, éditions l'Entretemps, Montpellier 2009, od kilku lat mającej trójjęzyczną (francuski, angielski, hiszpański), poprawioną i uzupełnioną wersję internetową pod adresem: <https://wepa.unima.org/>.
- 4 *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. Dasia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, London 2014.
- 5 Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, POLUNIMA, Łódź 1993.
- 6 Tamże, s. 6.
- 7 Henryk Jurkowski, *Aktor i jego nieożywiony sobowtór. Lalki w świecie aktorów*, „Didaskalia” 2001, nr 43/44, s. 65–74.
- 8 Henryk Jurkowski, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- 9 Henryk Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- 10 Poszukiwania antropologiczne dostarczają wielu inspiracji badaczom lalkarstwa. Wymieńmy dla przykładu: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005; *Ludzie w świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi. Antropologia wobec rzeczy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- 11 Beata Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Scena Lalkowa im. Jana Wilkowskiego w Kwidzynie, Kwidzyń, 2012.
- 12 Marzenna Wiśniewska, *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022.
- 13 Tamże, s. 10.
- 14 Frank Proschan, *The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects*, „Semiotica” 1983, nr 47 (1-4).
- 15 Wiesław Hejno, *Lalkarz*, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław 2002; Wiesław Hejno, *Reżyser lalki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013; W. Hejno, *Mój teatr*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2018.
- 16 Wiesław Hejno, *Mój teatr*, dz. cyt., s. 349.
- 17 Aleksander Maksymiak, *Aktor, lalka, przestrzeń. Propedeutyka teatru lalek*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wrocław 2023.
- 18 Tamże, s. 121-122.
- 19 Marii Janus dziękujemy za wyrażenie zgody na nawiązanie do niepublikowanej rozprawy i udostępnienie linku do pracy: <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/43617>.
- 20 Oldze Chrzan dziękujemy za wyrażenie zgody na nawiązanie do niepublikowanej rozprawy.
- 21 Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Wydawnictwo Krag, Warszawa [1994].
- 22 Halina Waszkiel, *Teatr lalek nie ufa lalkom / The Puppet Theatre Does Not Trust Puppets*, „Teatr Lalek” 2007, nr 4, s. 11-20.
- 23 Marek Waszkiel, *Lalka stara – lalka nova / The old puppet vs Lalka nova*, w: *Impulsy. Mapowanie nowego teatru lalek / Impulses. Mapping The New Puppet Theatre*, pod red. /edited by Mirosław Kocur, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, Wrocław 2022, s. 52-73; przedruk wersji polskiej (z ilustracjami i przypisami pominiętymi w publikacji wrocławskiej): <https://www.marekwaszkiel.pl/2023/03/22/lalka-stara-lalka-nova/>.
- 24 Fragmenty rozważań o animancie były publikowane między innymi w tekstach: Halina Waszkiel, *Co to jest „animant”?*, <https://halinawaszkiel.pl/2024/09/08/co-to-jest-animant/>; Halina Waszkiel, *Lalki wobec końca antropocenu*, [w:] *Impulsy*, dz. cyt., s. 74-95.
- 25 Po raz pierwszy termin „animant” został zaproponowany w artykule: Halina Waszkiel, *Teatr lalek, teatr animacji*, „Didaskalia” 2008, nr 88.
- 26 Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2013, s. 10.
- 27 Halina Waszkiel, *Lalki wobec końca antropocenu*, [w:] *Impulsy*, dz. cyt., s. 76.
- 28 Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter, PWN, Warszawa 2013; Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Penguin Books 2020. Zob. też: Sylwia Mieczkowska, *Object-Oriented Ontology i kapitał performatywny, czyli nowe spojrzenie na przedmioty w działaniu*, „Didaskalia” nr 160, grudzień 2020.
- 29 Aga Błaszczak, *Digitry: romansujące rzeczywistości / Digitry: Romancing Realities*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4, s. 10.
- 30 Fragmenty rozważań o animancie w kontekście performatyki były publikowane w tekście: Halina Waszkiel, *Lalkarz – performer*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, pod red. Ewy Bal i Wandy Świątkowskiej, Kraków 2013, WUJ, s. 347–355.
- 31 Erica Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 123–164.
- 32 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przekł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006; Marvin Carlson, *Performans*, przekł. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007; Erica Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt.
- 33 Jacek Jan Pawlik, *Eksterioryzacja ciała*, [w:] *Wędrowanie. Dziesięć wykładów. Teksty wykładów gościnnych w latach akademickich 2008/2009 i 2009/2010*, projekt, red. i wstęp Halina Waszkiel, Akademia Teatralna w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białystok 2010.
- 34 Jacek Wachowski, *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 325.
- 35 Zob. Halina Waszkiel, *Siła animacji / The Force of Animation*, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3, s. 21.
- 36 Zob. opracowane przez Małgorzatę Sugierę hasło „Nażywość” [w:] *Performatyka. Terytoria*, pod red. Ewy Bal i Dariusza Kosińskiego, WUJ, Kraków 2017, s. 143–149; tam też dalsza bibliografia.

MAREK WASZKIEL

Od lalki i aktora do partnerstwa aktora i animanta

Druga część Wstępu do książki *Lalkarze i animanty XXI wieku*, która ukaże się w wydawnictwie Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie.

Idealne byłoby ułożenie swego katalogu lalek XXI wieku, określenie ich typów, nazwanie form, które dziś obecne są na scenach teatralnych, stanowią o jakości współczesnego teatru ożywionej materii / teatru form animowanych / teatru animacji, bo przecież ten gatunek, niemający precyzyjnego określenia, jest czymś daleko szerszym niż tradycyjnie rozumiany teatr lalek. Lalka w tradycyjnym określeniu dominowała przez wiele wieków. Zmodyfikował ją wiek XX, ale zmieniły ostatnie dekady. Nie żeby wyeliminowały ją z przedstawień lalkowych. Ona jest i pewnie pozostanie z nami na zawsze¹.

Lalki tradycyjne

Jeśli stawiamy dziś pytanie o animanta, o nową lalkę², w naturalny sposób przeciwstawiamy ją formie dawnej: zatem lalce starej, przez wieki wypełniającej sceny teatrów lalek całego świata. Używanie terminu lalka wobec wszelkich form teatru lalek z przeszłości w zasadzie nie budzi wątpliwości. Była w nim zawsze obecna, była jedynym aktorem. Lalki obejmowały rozmaite techniki: marionetki, pacynki, jawarejki, kukły, cienie, do lalkarstwa włączono maski, a poszerzając ten krąg, zwłaszcza obszar naszej kultury, także: lalki klawiszowe, animowane rzeźby, lalki wodne, bunraku, lalki żyworękie, papierowe, czy lalki na wózkach, lalki mechaniczne czy animowane na odległość, lalki na drążkach, lalki à la planchette, lalki maślane i wiele innych, których nazwy nie stały się powszechnymi określeniami i być może nawet nie wszyscy lalkarze je kojarzą (múa rōi nuóc, karakuri-ningyō, pupi siciliani, wayang golek czy wayang kulit, kheimeh shab bazi, kebe kebe, etc.). Każda z tych technik lalkowych ma rozmaite odmiany, czasem dziesiątki odmian, związanych z konstrukcją, rodzajem wykorzystywanych materiałów, sposobem animacji.

Spójrzmy na marionetkę, klasyczną lalkę na nitkach czy drutach. Przecież inna jest marionetka estradowa, inna trickowa, sycylijska, belgijska, czeska,

radzasthańska... Łączy je tylko jedno: wszystkie animowane są od góry. A przecież jedne mają nitki (od jednej do kilkudziesięciu), inne żyłki, sznurki i druty, jeden albo więcej, nitki mogą być krótkie i długie, co zasadniczo różni te lalki. Nie wspominając już o krzyżakach, „duszy marionetki”, których konstrukcje są nieskończenie rozmaite. A są przecież marionetki, które krzyżaków w ogóle nie mają. Są też oryginalne, czasem niezwykle lalki poszczególnych twórców, jak na przykład „stojące marionetki” Gustawa Dubelowskiego-Gellhorna, austriackiego twórcy drugiej połowy XX wieku, maleńkie i skomplikowane, nieprzypominające żadnych innych.

Podobnie jest z pacynkami, jawarejkami, nawet prostą kukłą. Ich konstrukcje związane są z konkretnymi kulturami, krajami, regionami, czasem jednym teatrem, a nawet samodzielnym twórcą. Nie inaczej jest z maską, lalkami cieniowymi i wszelkimi typami lalek, które w polskich realiach sprowadzane są niejednokrotnie do obiegowego, prymitywnego, upraszczającego określenia: kukiełki! Z niewiedzy, lenistwa czy zwykłego lekceważenia dyscypliny, którą się zajmujemy, która wypełnia nasze profesjonalne życie³.

Najstarszą polską nazwą lalki teatralnej jest łątka. Odnotowano ją po raz pierwszy w końcu XV wieku. Wiemy, że była to lalka kuglarska, prosta, łatwa w animacji, służyła zabawie. Mikołaj Rej pisał: „to sobie imi kugłuje jako łątkami”, a Jan Kochanowski: „wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom”. Trudno definitywnie określić, jakim typem lalki była łątka. Najpopularniejszy jest pogląd (za tradycją skomorochów), że to pacynka. Wydaje się jednak, że była to lalka na krótkim kijku wetkniętym w podstawkę, którą animator obejmował ręką. Tak by wynikało z najstarszego polskiego ikonograficznego świadectwa – obrazu olejnego Jana Piotra Norblina *Les marionettes polonaises* i rysunku tegoż twórcy *Mar[chan]d de lóncki [lóncki?] ou lalky*. gdzie bardzo wyraźnie widać konstrukcję lalek, lalek polskich – co Norblin podkreśla w tytule obrazu⁴.



Jean-Pierre Norblin de La Gourdain, *Les Marionettes polonaises*, olej na desce dębowej, 1779/1790. Zbiory MNW

Niektórzy twórcy odwoływali się i nawet dziś odwołują do tej nazwy. Wabił ich i wabi jej słowiańskość, polskość, delikatność, swoista poetyckość, choć sami posługiwali się kompletnie innymi technikami. Dość przypomnieć Mariana Dienstla-Dąbrowę, który swój drugi, lwowski teatr marionetkowy, powstały jeszcze przed I wojną światową, nazwał Warszawskim Teatrem Łątek⁵, albo współczesnego artystę, Tadeusza Wierzbickiego – twórcę teatru odbitego światła, którego kusiła łąka właśnie na określenie swoich oryginalnych lalek.

Historia polskiego lalkarstwa ma zresztą wiele takich okresów, gdy jakimś terminem szczegółowym próbowano określić cały gatunek sztuki teatru lalek. Dość często używano terminu marionetka i teatr marionetkowy⁶, ale mogły to być jasełka (jasełek) i teatr jasełkowy⁷, czy

najpopularniejszy w XX wieku termin – kukła, kukielka i teatr kukielkowy, będący zmorą i powodem wielu lalkarskich stresów aż do dzisiejszego dnia. Lansował go zwłaszcza przedwojenny warszawski Baj z Janem Wesołowskim na czele. W opozycji do niego stał Jan Izidor Sztudynger, zwolennik marionetki i teatru marionetek, jako terminu ogólnego. Ostatecznie zwyciężyła opinia Jędrzeja Cierniaka, szefa przedwojennego Instytutu Teatrów Ludowych i redaktora naczelnego „Teatru Ludowego”, który udostępnił łamy pisma lalkarzom. Cierniak zaproponował termin lalka i teatr lalek jako nazwę gatunkową i to określenie przetrwało do naszych czasów. Lansowana przez Cierniaka i Sztudyngera łąka na określenie marionetki, lalki na niciach lub drutach, poruszanej od góry, nie przyjęła się⁸. Od lat 30. XX wieku

obowiązują zatem nazwy, stosowane także aktualnie, choć upłynął niemal wiek cały od tych decyzji, a teatr lalek przeszedł nieprawdopodobną metamorfozę.

W kontekście proponowanego dziś animanta, lalka stara, zatem tzw. klasyczne techniki lalkowe, wbrew pozorom ma się wciąż doskonale. Zwłaszcza marionetki, pacynki czy lalki cieniowe. Możemy spotkać je dosłownie wszędzie. Z perspektywy Polski nie widać tego tak wyraźnie. Marionetki, przegoniłone ze scen lalkowych w czasach realizmu socjalistycznego, należą u nas do rzadkości. Sporadycznie pojawiają się w teatrach, choć mamy w pamięci błyskotliwą dwukrotną obecność Sceny Marionetkowej Warszawskiej Opery Kameralnej⁹, kilkuletnią działalność marionetkową na specjalnie zbudowanej scenie w łódzkim Arlekinie za dyrekcji Waldemara Wolańskiego, czy sporadycznych, ale istniejących polskich solistów-marionetkarzy, jak choćby znacznie lepiej znany poza Polską Łukasz Puczo czy Krzysztof Falkowski w podkrakowskiej Lanckoronie¹⁰.

Pacynki miały się u nas po wojnie znacznie lepiej. Był czas, kiedy niemal dominowały w polskich teatrach lalek. Dziś spotyka się je nie tak często, ale nie zaginęły. W przeciwieństwie do jawajek, techniki spopularyzowanej w Europie Środkowo-Wschodniej przez Siergieja Obrazcowa, która przyniosła wiele sukcesów także polskiemu lalkarstwu, a dziś jest już niemal jedynie przedmiotem szkolnej edukacji studentów szkół teatralnych. Podobnie rzecz się ma z kukłami. Niewielkie ożywienie dokonało się jedynie wokół lalek cieniowych, nigdy nie będących polską specjalnością, a i dziś dalekich od efektów, jakie uzyskują twórcy teatru cieni na świecie. Zatem, troszkę uogólniając, klasyczne techniki lalkowe w Polsce są rzeczywiście w wielkim kryzysie.

Kiedy jednak zmienimy polską perspektywę na międzynarodową, spojrzymy na Wschód (zwłaszcza Daleki), na Zachód (i ten bliższy, i dalszy), na południe i północ, okaże się, że techniki klasyczne są nie tylko szeroko rozpowszechnione, ale i bardzo popularne, na dodatek przynoszą wiele satysfakcji i twórcom, i zwłaszcza publiczności. Marionetki, pacynki i cienie dowodzą nieustannej atrakcyjności sztuki lalkarskiej, zarówno w jej wydaniu popularnym, jak i artystycznym. I kto wie, czy dla większości widzów nie stanowią nadal istoty lalkarskiej profesji. W swoich klasycznych formach obecne są wciąż na setkach scen lalkowych całego świata, w przestrzeniach zdecydowanie komercyjnych, ale i w kręgu twórców skoncentrowanych na kształcie artystycznym swoich przedstawień.

Przecież nadal trudno oderwać wzrok od japońskiego ningyō-jōruri, wietnamskich lalek wodnych, indonezyjskich wayangów, chińskich pacynek, marionetek czy jawajek (w tym ponad półtorametrowych animantów z Nanchong), hinduskich cieni, tureckiego Karagöza, kongijskiego kebe kebe, malijskiego Sogo Bo, brazylijskiego mamulengo, lalek sycylijskich, operowych marionetek z Salzburga czy Lindau, brukselskiego Teatru Toonów¹¹. Wydaje się wręcz niewiarygodne, że te tradycyjne formy,

mające czasem setki lat, wciąż istnieją. I wciąż zachwycają. I choć podlegają ogromnym zmianom, bo przecież zmienia się kulturowy kontekst ich obecności, zmienia się widownia, zmienia się artystyczny gust, to zachowują urok staroświeckości, wielowiekowej tradycji.

Wszelkie bardziej komercyjne czy wręcz silnie komercyjne odmiany pokazów marionetkowych, czy pacynkowych, to drugie oblicze światowego lalkarstwa. Jakże często oglądamy je jako imprezy towarzyszące wielkim festiwalom, na ulicach i podwórkach, albo podczas tysięcy lokalnych festynów nastawionych na zwykłego widza, który rzadko zagląda do sal teatralnych, ale w przestrzeni otwartej często koncentruje uwagę na lalkarzach i ich sztuce. Bywa – doprawdy wysokiego lotu!

Lalka tradycyjna jest zatem obecna we współczesnym świecie teatru bardzo silnie¹². Nawet w środkowoeuropejskim teatrze repertuarowym, teatrze dla dzieci i młodzieży raczej niż teatrze lalek, bo w tej części Europy zainteresowania dramaturgiczne dość silnie przesuwają punkt ciężkości przedstawień „lalkowych” z formy plastycznej i konstrukcji lalek na aktora, słowo, tekst literacki, konstrukcję zdarzeń i podnoszoną w spektaklach problematykę. Bołączki repertuarowe towarzyszą środowisku lalkarskiemu od ponad wieku, choć wydaje się, że w ostatnich dekadach (przynajmniej w Polsce) zostały wreszcie przezwyciężone. Trudno jednak nie zauważyć, że wraz z rozwojem dramaturgii lalkowej, zwłaszcza w ostatnich dekadach, ogranicza się przestrzeń dla lalek – dzieła plastyka: rzemieślnika lub scenografa. Współcześnie twórcy teatru lalek nie umieją sobie poradzić z wieloma postaciami wypełniającymi nową dramaturgię lalkową: nieosobowymi czy zwierzęcymi, ale zwłaszcza przedmiotowymi, a nawet wyprowadzonymi z rozmaitych pojęć-postaci. Jak bowiem pokazać: nożyczki, igłę, grzebień czy kartkę papieru (unikając przedmiotowej dosłowności albo dość głupawego – nawet jeśli atrakcyjnego plastycznie – kostiumu aktora), nie mówiąc o kałuży, dziurze w rajstopie, Nońku (bo mówi „no nie”), Kaszalcie (bo powstał z kaszy), ptasiej kupie, przystanku tramwajowym etc., by nie otrzeć się o banalność, infantylizm czy naiwność?

Lalki XX wieku

Repertuarowy problem pojawił się wśród europejskich lalkarzy dawno temu. Artyści przełomu XIX i XX wieku, wchodzący do lalkarstwa z zupełnie innych środowisk: literackich, plastycznych, teatralnych czy pedagogicznych, niemający wcześniej nic wspólnego z tradycyjnym teatrem lalek, naśladującym czy wręcz kopiującym rzeczywistość, próbowali poprzez wykorzystanie lalek na scenie zmieniać sztukę teatru w ogóle. Lalki były dla nich częstokroć nowym medium, twórczym, całkowicie artystycznym, dzięki któremu sztuka teatru mogłaby stać się teatrem teatralnym, w pełni wykreowanym przez artystę, podobnie jak przestrzeń sceniczna, dekoracje czy nowy rodzaj dramatu.



Złoty klucz, reż. Janusz Ryl-Krystianowski, Teatr Lalek Białulka, Bielsko-Biała, prem. 12 lutego 2012, Fot. Darek Dudziak

Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Pierre Albert-Birot i inni piszą sztuki dla nowego teatru, niejednokrotnie opatrując je komentarzem „dla teatru lalek”, bardziej wyobrażonego teatru lalek niż rzeczywistego, ale prób wystawienia nowego dramatu, także dramatu symbolicznego, było wiele. Lalki, maski i rozmaite nieosobowe formy pojawiające się w miejsce aktorów (czy obok aktorów) weszły do nowej praktyki artystycznej w wielu teatrach: lalkowych i eksperymentalnych. Projektowali je teraz, a i wykonywali, nie jak dawniej rzemieślnicy, choćby wybitni, ale artyści-plastycy poszukujący nowego języka wyrażającego ich idee – dlaczego nie w teatrze?

Plastycy, jak Sophie Täuber-Arp, Otto Morach, Fernand Léger, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Pablo Picasso, Alexandra Exter, Kurts Schmidt, twórcy Laboratoire Art et Action, Oscar Schlemmer, Geza Blattner... – ta lista mogłaby być ogromnie długa – eksperymentowali z lalką w duchu nowych kierunków w sztuce, symbolizmu, kubizmu, formizmu. Dyskusję teoretyczną na temat lalki – potencjalnego aktora, dla innych aktora idealnego – jakiej nigdy później nie było, prowadzili Edward Gordon Craig, Wsiewołod Meyerhold, Aleksander Tairow, Władimir Sokołow, by wspomnieć o kilku legendarnych artystach.

W pewnym sensie doświadczenia awangardowych twórców początku XX wieku też skupiają się na nowej lalce. W każdym razie odmiennej od wzmiankowanej wyżej lalki tradycyjnej. Jeśli rezerwujemy mimo to termin animant głównie dla doświadczeń współczesnych nam, zatem dla przełomu XX i XXI wieku, to dlatego, że dostrzegamy mimo wszystko odmienność praktyki lalkarskiej z początku wieku XX i z początku wieku XXI i stąd pojawiła się propozycja „lalki XX wieku”, do których stosowano też określenie „stara lalka nowa”¹³

Nazwa ta podkreślała bowiem dwa wyraźne aspekty scenicznej obecności lalki w wieku XX. W kształcie plastycznym była ona bez wątpienia nowa: w zasadzie nie naśladowała człowieka, co wyróżniało lalkę tradycyjną (starą). Nawet jeśli uosabiała postać ludzką, była zbudowana z elementów geometrycznych, stanowiła swoistą kompozycję rozmaitych płaszczyzn czy form, jak dyski, cylindry, stożki, całkowicie ją odrealniających. To kreacja artystyczna, nie kopia żywej istoty. Drugi aspekt scenicznej obecności lalki (czy zmarionetyzowanego aktora) w teatrze XX wieku to kwestia jej partnerstwa scenicznego. W pierwszych dekadach aktor/animator był niewidoczny. A jeśli nawet aktor pojawiał się na scenie, występował w roli lalki, nie animatora. Jego kostium upodabniał go do wykreowanego świata obiektów scenicznych. I w tym sensie pozostawaliśmy nadal w kręgu starej lalkarskiej estetyki. Same lalki były nowe, inne, odmienne od dotychczasowych, ale to wciąż marionetki, pacynki, maski, płaskie formy plastyczne, które budowały jednorodny, homogeniczny obraz teatralny, pełen poezji, metafor, absurdu.

Po II wojnie światowej lalkarze w znacznym stopniu odwołali się do modernistycznych doświadczeń i je rozwinęli. „Stara lalka nowa” weszła szerokim nurtem do najciekawszych europejskich teatrów. Niemal zawsze inna, niemal zawsze oryginalna, na swój sposób odkrywca, a jednak nadal pozostawaliśmy w świecie tak zwanych klasycznych technik lalkowych. Ażurowe druciane lalki Alfreda Köhlera z *Die Klappe* – to wciąż marionetki, lalki Jana Wilkowskiego / Adama Kiliana – to jawaiki czy pacynki, nawet ich figury szachowe w *Dekameronie 8'5* wpisują się w tradycyjny arsenał lalkarskich środków, podobnie nowatorskie formy lalek Margarety Niculescu w rumuńskiej *Tandarice*, płaskie lalki Franciszki Themerson w Marionetteatern Michaela Meschke

w Sztokholmie, lalki Andrzeja Dziędziuła, papierowe formy Claude'a i Colette Monestierów, drewniane konstrukcje Františka Vitka czy Petra Matáska, wieloletnich partnerów Josefa Krofty w czeskim *Draku*, niesamowite kreacje Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, Henka Boerwinkla z holenderskiego *Triangel*, konstrukcje z klocków mecano Enrico Baja z Théâtre de l'Arc en Terre Massimo Schustera, lalki Romana Paski z Theatre for the Birds, a nawet wielkie pałuby Petera Schumanna z Bread & Puppet Theatre. Takie „stare lalki nowe” pojawiają się wciąż w przedstawieniach lalkowych. Dość przypomnieć kilka znakomitych polskich przykładów z ostatniej dekady, takich jak *Złoty klucz* Jana Ośnicy z Białulki w reżyserii Janusza Ryla-Krystianowskiego z lalkami Julii Skuratovej / Rafała Budnika, *Kichot* Joanny Gerigk z czeskimi partnerami we Wrocławskim Teatrze Lalek, czy pandemijną teatralno-filmową produkcję Marka Zimakiewicza *Paralele*.

Współczesne partnerstwo aktora i animanta to coś zupełnie innego niż relacje aktora i lalki, jakie pamiętamy nawet z najlepszych spektakli XX wieku. Wówczas (a i dziś często tak się dzieje) aktor – jeśli nie był li tylko animatorem – grał rolę postaci pojawiającej się na scenie. Tę postać wyobrażała lalka, nadawała jej kształt plastyczny, określała jej charakter. W najlepszych wykonaniach aktor wcielał się w tę postać, można powiedzieć – identyfikował się z nią, a zatem identyfikował się też z lalką będącą wyobrażeniem tej postaci. Kiedy przeglądamy obsady przedstawień, widzimy nazwiska aktorów przypisane do konkretnych postaci w sztuce. To praktyka tradycyjnych teatrów dramatycznych, gdzie postać równa się aktor. Sceny lalkowe przejęły w II połowie XX wieku i tę praktykę (jak wiele innych) z całym dobrodziejstwem zaimportowanego inwentarza teatrów aktorskich. W lalkach wyglądało to czasem zabawnie, być może był to jeden z powodów onegdajszego lalkarskiego kompleksu. Na pytanie, jakie role zagrałeś / zagrałaś, padała odpowiedź: grałem miotłę, jajko i widelec. To brzmiało infantylnie, ale wynikało z mechanicznego zrównywania zadań aktorskich i lalkarskich, nieustannego dążenia lalkarzy do podniesienia własnego prestiżu i akceptacji przynależności do środowiska aktorskiego. A przecież te zadania były i dziś także są inne, choć sami lalkarze długo nie chcieli i – bywa – nadal nie chcą tego uznać za oczywistość.

W XX wieku aktor-lalkarz raczej nie był równorzędną wobec lalki postacią, jej partnerem. Był animatorem, kreatorem tworzonego świata, świata wymyślonych postaci stworzonych przez artystów-plastyków, scenografów czy lalkarzy. Czasem pozostawał niewidzialny, czasem istniał na scenie równoległe z lalką. Jego widzialna obecność lub niewidzialna w gruncie rzeczy nie była najważniejsza. Najważniejsza była lalka. A jeśli schodziła ona na drugi plan (co się często zdarzało), natychmiast pojawiały się głosy obrażonych widzów, zaniepokojonych krytyków czy wojujących ortodoksyjnych lalkarzy obwieszających zbliżający się koniec epoki teatru lalek.

Animanty XXI wieku

Nowa obecność lalki na scenie zaczyna się na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Rzecz jasna, zapowiedzi tej nowej formy możemy odnajdywać znacznie wcześniej, nawet w latach pięćdziesiątych¹⁴, ale dopiero w końcu minionego wieku upowszechniła się ona, zaczęła powoli dominować praktykę twórców i teatrów, z którymi łączymy najciekawsze współczesne dokonania w sztuce teatru animowanych form/teatru ożywionej materii/teatru animacji, najogólniej – w teatrze lalek. Określenie animant pojawiło się mniej więcej dwie dekady później¹⁵.

Wydaje się, że najważniejsze cechy współczesnego lalkarstwa, wypełnionego rozmaitymi animantami, w mniejszym stopniu dotyczą samej lalki, lecz odnoszą się przede wszystkim do zupełnie nowych relacji budowanych między lalką i jej animatorem. Relacji, których wcześniej, przynajmniej na taką skalę, nie znaleźliśmy i nie praktykowaliśmy.

Współczesne partnerstwo aktora i lalki opiera się właśnie na zrozumieniu tej podstawowej prawdy, że lalka, animant, jest postacią samą w sobie. Potrzebuje aktora/animatora, który pomaga jej uwolnić własną energię, własne emocje, sposób poruszania się, oddychania, życia. Te wszystkie umiejętności nie są przecież nadane lalce przez stojącego obok niej aktora. Są immanentnie wpisane w konstrukcję animanta, w jej strukturę wewnętrzną, chciałoby się powiedzieć w jej osobowości. Osobowość uwięzioną w materii, domagającą się jednak uwolnienia.

Dobry przykład płynie z programu do spektaklu *Golden Horse* Dudy Paivy w Łotewskim Teatrze Lalek w Rydze sprzed kilku lat. Zawierał on oczywiście obsadę, nazwiska aktorów i grane przez nich role. Ale główna postać spektaklu, Księżniczka, nie miała przypisanego aktorskiego odtwórcy. Dlaczego? Bo lalkę Księżniczki, postać wykreowaną na potrzeby przedstawienia, animowali różni aktorzy. Ten, kto wchodził w danej scenie w bezpośrednie relacje z Księżniczką, był jej animatorem, ożywia ją, wprowadzał do świata postaci działających.

Nowy teatr ożywionej materii całkowicie zmienia te relacje. Aktor pojawia się obok lalki. Może on pełnić różne funkcje. Zawsze, rzecz jasna, odpowiada za animację form nieożywionych i czyni to w sposób jawny, choć czasem niewidoczny dla widza, gdyż sama technika animacji może być ukryta. Ale aktor jest przede wszystkim partnerem lalki. Gra postacią sceniczną podobnie jak lalka. I są to postaci równorzędne. Aktor-człowiek nie dominuje w przestrzeni teatralnej. Pokazuje świat, w którym istota ludzka, on sam, i nieożywiony obiekt funkcjonują na tych samych prawach.

Doskonale było to uwidocznione w spektaklach Hoichiego Okamoto, japońskiego twórcy, którego *Kiyohime Mandara* z 1987 roku otwiera tę nową rzeczywistość lalkarską. Niemal w tym samym czasie rozwijał swój lalkowy język Neville Tranter, twórca Stuffed Puppet Theatre w Amsterdamie. Tranter jest aktorem dramatycznym i jak Hoichi Okamoto przeniósł w przestrzeń lalkowych

przedstawień świadomość ciała i technikę tańca butoh, tak Tranter przeniósł warsztat aktorski.

Trudno w tym miejscu nie wspomnieć Tadeusza Kantora i jego *Umarłej klasy*, która zainspirowała niejednego lalkarza współczesności. Kantor z lalkami zetknął się znacznie wcześniej, poczynając od studenckiej krakowskiej *Śmierci Tintaqilesa* jeszcze przed II wojną światową, ale tamten spektakl – choć niebywale ekscentryczny i eksperymentatorski w zakresie wykorzystanych form lalkowych – wpisywał się jednak w formułę tradycyjnej konwencji przedstawienia lalkowego, zmodyfikowanego przez wiek XX. W *Umarłej klasie* bez wątpienia wyznaczał kierunek, którym podążać będzie współczesne lalkarstwo. Spotkał aktora i lalkę, manekina, czy jak sam mówił bio-obiekt. Kantor oczywiście nie był lalkarzem (choć w przyszłości wielokrotnie będzie pracować, na przykład podczas międzynarodowych warsztatów, przede wszystkim z lalkarzami). Jego bio-objekty nie były poddawane animacji, co najwyżej uzyskiwały ograniczone możliwości kinetyczne. Lalkarze poszli dużo dalej, ale punktem startu były dokonania Tadeusza Kantora. Hoichi Okamoto czy Neville Tranter rozwinęli je, być może zupełnie bez Kantorowskich inspiracji. Włączyli do lalkarstwa nowe dyscypliny, taniec i sztukę aktorską. I odtąd wielu najwybitniejszych lalkarzy swoje umiejętności animacyjne wyposażyć będzie w perfekcyjną znajomość warsztatu innych dyscyplin artystycznych, innych sztuk.

W połowie lat 90. rozmaici artyści coraz odważniej sięgali po nowe formy i budowali nowe relacje między postaciami scenicznymi. Nicole Mossoux, belgijska tancerka i choreografka, wprowadziła do sztuki lalkarskiej nowy element: podwójność postaci. W *Twin houses* bohaterka posłużyła się swoim sobowtórem, lalkowym animantem zrośniętym z ciałem aktorki. Ta nowa technika, lalki-duple, w której tracimy świadomość, kto jest żywą postacią, kto nieożywioną formą, rozprzestrzeniła się błyskawicznie w środowisku lalkarskim i okazała się pojemną kategorią artystyczną. O ileż łatwiej było odtąd przedstawiać skomplikowaną ludzką psychikę, złożoność postaci, mnogość charakterów, także wszelkie ekstremalne czy pozaludzkie sytuacje i wyobrażenia. Aktor, lalkarz, tancerz, artysta cyrku, plastyk – i animant. Zderzenie dwóch konstelacji sztuk widowiskowych. Dwie, całkowicie odmienne natury artystyczne, człowiek-performer i lalka-animant, tworzyć odtąd będą nowe oblicze współczesnego teatru lalek.

Ten nowy teatr, posługujący się animantem, poszerzył rzecz jasna zasób wykorzystywanych materiałów. Dość wspomnieć Franka Soehnele, Michaela Vogla czy Dudę Paivę i ich następców. Rozmaite masy plastyczne używane przez Soehnelego czy Vogla, znakomita gąbka spopularyzowana przez Paivę, to tylko niektóre przykłady. Nie zawsze przecież nowatorska lalka musi być nową formą pod względem technologicznym czy konstrukcyjnym. Tego typu nowości zdarzają się rzadko.

Do nielicznych należą tak zwane lalki nadgarstkowe Władimira Zacharowa, tragicznie zmarłego przed

kilkoma laty rosyjskiego twórcy, który rzeczywiście wymyślił nową technikę lalkową. Lalka Zacharowa osadzona jest na prawej dłoni. Palec wskazujący i trzeci poruszają nogi lalki, kciuk – dzięki rozmaitym uchwytom i cięgłom – odpowiada za ruchy gałek ocznych, powiek, ust, nawet uszu, w zależności od potrzeb. Druciana konstrukcja osadzona na dłoni i wyprowadzona z drewnianego pasa barkowego podtrzymuje ciężar lalki. Za jej ruch odpowiada nadgarstek, którego opuszczenia i podnoszenia, przechyły w lewo czy prawo sterują głową i korpusem. Oddzielny pręt wyposażony w dodatkowe nitki pozwala uruchamiać rękę (lub obydwie, w zależności od konstrukcji). Można odnieść wrażenie, że lalką Zacharowa steruje komputer. A to wyłącznie kombinacja drutów, nitek, linek czy tulejek osadzonych na dłoni lalkarza. Prosta i misterna zarazem kombinacja zwyczajnych materiałów przynosi artystyczny efekt doskonałości.

Dziś nowości płyną często z nowych technologii, których nie wymyślają lalkarze ani nie powstają na ich potrzeby, choć okazują się użyteczne i w tej dziedzinie sztuki. Jak wszystko, co jest związane z nowymi mediami. Dość wspomnieć o animatronikach, które – mimo iż w lalkarstwie bezpośrednim się nie przyjęły – zrobiły karierę w telewizji i filmie. Warto tu odnotować też projekcje multimedialne na ciele performerów-lalkarzy, co dawało zajmujące efekty, np. u austriackich twórców Klausa Obermaiera & Chrisa Haringa czy w pierwszych spektaklach Iris Meinhardt, zanim – wraz z Michaeliem Kraussem – nie pochłonęły jej lalki cyfrowe. I oczywiście wszelkie odmiany lalek cyfrowych, które nie zdominowały wprawdzie światowego lalkarstwa i pewnie tak się nie stanie, ale oferują zajmujące, nowe, nieograniczone możliwości animacyjne, technologiczne i interpretacyjne.

Świat animantów to jednak nie jest określenie ani nowej technologii, ani nowych materiałów, ale sposobu istnienia lalki na scenie. Jej partnerskiej obecności wobec aktora. Jak nieograniczona może być wyobraźnia artysty i nieskończone warianty ludzko-przedmiotowej obecności na scenie, pokazuje Ilka Schönbein w swoich spektaklach, choćby w ostatniej kreacji *Voyage chimère*. Zupełnie inny wariant tego osobowo-przedmiotowego melanżu demonstruje Stoyan Doychev w bułgarskim spektaklu *Ja, Syzyf Veselki Kunchevej* i Mariety Golomehovej z Puppet's Lab: ręka aktora z umieszczonym powyżej łokcia odlewem ludzkiej głowy, rajstopy damskie jako niezliczone kombinacje ludzkich korpusów, rozmaite elementy ciała performerów (kolana, stopy, dłonie) przekształcone w samodzielne postaci sceniczne, wyposażone w różnej wielkości maski czy głowy. Ten arsenał lalkarskich środków wydaje się nie mieć końca.

A przecież do kategorii nowych lalek trzeba zaliczyć i animanty Yngvild Aspeli, twórczyni robiącego dziś wielką karierę Plexus Polaire. Mogłoby się wydawać, że korzysta ona z konstrukcji lalek dobrze znanych, człekokształtnych lub zwierzęcopodobnych, ale grając ich wielkościami, bogatym sposobem animacji, całkowicie zewnętrznym wobec aktora lub łączącym jego ciało



Kichot, reż. Joanna Gerigk Wrocławski Teatr Lalek, prem. 16 marca 2019. Fot. Natalia Kabanow / archiwum WTL

z animantem i przede wszystkim obdarzając je funkcją postaci scenicznych, partnerów aktorów, wyznacza własną drogę artystyczną współczesnej lalce. Dwuipółmetrowej wysokości Ahab z *Moby Dicka* wywołuje na wielkiej scenie efekt, który w znacznie mniejszej skali pokazuje Neville Tranter: lalka dominuje nad animatorem. W spektaklach wieloobsadowych (np. *Dracula Aspeli*) animant i uruchamiający go aktorzy multiplikują się, budując halucynogenne obrazy.

Partnerstwo aktora i animanta może się objawiać w różny sposób, jak choćby w *Eh Man He. Mechanika duszy* hiszpańskiej grupy Zero en Conducta, gdzie mamy jedną człekokształtną lalkę i pięcioro aktorów-tancerzy¹⁶. Ale to właśnie lalka staje się genialnym instrumentem obdarzonym życiem nie tylko nieustępującym prawdziwemu, ale znacznie je przewyższającym. Tu spełnia się tak często akcentowany przez lalkarzy pogląd, że lalka może więcej.

Mówiąc o animantach, często używamy terminu: lalki hybrydowe. I choć nie wypełniają one bogatego arsenału środków współczesnego lalkarstwa, zwracają uwagę na bodaj najważniejszą jego cechę. Lalki hybrydowe nie istnieją jako takie, w zasadzie nie można pokazać ich na wystawie prezentującej lalki teatralne. One tworzą postać sceniczną razem z aktorem. Tak jest z wieloma animantami Ilki Schönbein, Dudy Paivy, kompanii Natacha Belova-Teresita Iacobelli, Holenderki Cat Smits i wielu współczesnych artystów-lalkarzy.

Niezależnie od wykorzystywanej techniki lalkowej podstawową kategorią współczesnego lalkarstwa wydaje się partnerstwo aktora i animanta. Oczywiście to tylko jeden z kierunków, w jakich rozwija się teatr lalek. W Polsce najpełniej realizuje się w przedstawieniach Natalii Sakowicz¹⁷, najpierw w jej solowych spektaklach *Pobudka* (2017) i *Romans* (2021), następnie w Teatrze Sakowicz-Cempura, gdzie powstała ostatnia premiera młodej artystki – *Sensus* (2024).

W *Sensusie* animanty są „jakby lustrzanymi odbiciami Natalii Sakowicz i Macieja Cempury, lalkami ludzkiej wielkości, cielisto-białymi, pozbawionymi kostiumów. Głowy, szyje, ręce, przedramiona, stopy i łydki wykonane są z żywicy, pozostałe części, korpusy oraz górne elementy rąk i nóg – z gąbki obszytej białym materiałem. Do absolutnej perfekcji doprowadzono wszelkie prze-guby. Są elastyczne i pozwalają na bardzo precyzyjne modelowanie gestów, ich zatrzymanie. Nie ma tu żadnych ukrytych mechanizmów, ale mozolne poznawanie konstrukcji lalek, wielomiesięczny trening animacyjny (bo z pewnością tyle on trwa!), pozwala uzyskać oczekiwane rezultaty. Głowy lalek nigdy nie tracą kontrolowanego i planowanego położenia, nawet wówczas, gdy pozostają poza zasięgiem animatorów. Ręce i stopy reagują dokładnie tak, jak oczekują tego animujący je aktorzy”¹⁸.

W *Sensusie* zaskakuje to, że animantom, o których myślimy z taką życzliwością i nadzieją, przypisano silnie



Spleen, Figurentheater Wilde & Vogel, Lipsk, prem. 21 października 2008. Fot. Georg Poehlein

depresyjną rolę, jak kilka dekad temu zrobił to Neville Tranter w *Underdogu*. Także w *Sensusie* to lalki przejmują kontrolę nad związkiem ludzkich bohaterów przedstawienia, Elą i Filipem. Nie ma tu okrucieństwa, przemocy, dominacji i opresji. Spektakl opowiada o współczesnej parze trzydziestolatków i ich zmaganiu się z różnymi wyzwaniami w budowaniu i utrzymaniu związku. Ale to animanty właśnie wprowadzają rutynę, chłód, napięcie i znaki zapytania w relacje pomiędzy bohaterami spektaklu.

Partnerstwo aktora i animanta przybiera więc we współczesnym teatrze rozmaite odcienie znaczeniowe. Nie tylko jest sposobem na opowiadanie o świecie pełnym napięć i konfliktów, nie tylko ujawnia ukryte, wyobrażone bądź rzeczywiste, przeszłe bądź aktualne związki pomiędzy postaciami scenicznymi, jest także platformą odkrywającą wnętrza nas samych, ścierające się w nas niejednokrotnie sprzeczne wewnętrzne głosy. Takie narzędzia ma bez wątpienia literatura i obraz filmowy. Dziś ma je też współczesny teatr lalek, niezależnie od tego, do kogo adresuje swoje spektakle. Ten świat ukrytych bądź ukrywanych emocji teatr lalek może zwiualizować, pokazać je tu i teraz, ujawnić.

A cóż dopiero, kiedy włączymy w nasze rozważania formy nieosobowe, których doświadczamy znacznie częściej niż kiedyś w związku na przykład ze schyłkiem antropocenu, triumfu człowieka nad środowiskiem, naturą. Oczywiście konsekwencją tych procesów – i widzimy to we współczesnym lalkarstwie – jest dopuszczenie do głosu form nieosobowych. Ze sztuką lalkarską były one związane od wieków, ale XX wiek, a zwłaszcza jego druga połowa, przesunęły punkt ciężkości z lalki na aktora. Teatry dość powszechnie zaczęły przybierać nazwy: teatr aktora i lalki. To aktor był wówczas podmiotem przedstawień lalkowych, sama lalka jedynie znakiem tej aktorskiej podmiotowości. Nowa rzeczywistość ostatnich dziesięcioleci zrównoważyła obydwa elementy. Upodmiotowiła lalkę, sprawiła, że zaakceptowaliśmy jej prawo do istnienia, z całą pewnością scenicznego istnienia, partnerskiego istnienia. Aktor i animant. Aktor – artysta przyjmujący na siebie rolę konkretnej postaci w przedstawieniu i animant – nieożywiona forma plastyczna wykreowana specjalnie do bycia postacią w spektaklu.

Wielu współczesnych twórców realizuje na scenie partnerskie relacje pomiędzy żywym aktorem, performerem i nieożywionym obiektem, animantem. Niektórzy, jak francuski artysta Philippe Genty, po bogatej solowej praktyce lalkarskiej w przeszłości, powołali duże zespoły teatralne, angażując aktorów, tancerzy, lalkarzy i kierując swoje zainteresowania w stronę gatunków wcześniej nieznanymi, łączących rozmaite odmiany sztuk widowiskowych. Philippe Genty zrealizował kilka niezapomnianych przedstawień, poczynając od lat 90. XX wieku, w konwencji zgłębiania fantastycznych światów swojej wyobraźni, pozostających na progu marzeń sennych, realnej rzeczywistości i asocjacyjnych skojarzeń: *Ne m'oubliez pas* (1992), *Voyageur immobile* (1995) czy *Passagers clandestins* (1996).

Inny wielki artysta współczesności, Michael Vogel, dobrze znany w Polsce, w szerokiej palecie swoich lalkarskich spektakli, realizowanych bodaj zawsze we współpracy z kompozytorką i instrumentalistką Charlotte Wilde, zapisał się jako twórca zarówno solowych przedstawień (*Exit. Eine Hamletfantasie*, *Toccata*, *Spleen*), jak i zespołowych produkcji, z Christophem Bochdanskim (*Faust spielen*, *Die Empfindsamkeit der Giganten*), niemieckimi i polskimi grupami Kompania Domsday, Malabar Hotel i Grupą Coincidentia (*Until Domsday*, *Salomé*, *Mewa*, *Głośniej!*, *Krabat*, *Kukułka*). Partnerstwo Vogla z animantami jest różnorodne i bogate. O *Spleenie*, wykorzystującym teksty Charlesa Baudelaire'a, jednym z piękniejszych spektakli Michaela Vogla, pisano:

niezwykle i zachwycające lalki są w spektaklu najważniejsze, to one chcą nam wyjawić jakieś własne prawdy i tajemnice, zaś wszystko inne – słowo, muzyka, światło, a także animator – pozostają na ich usługach. Lalki leżą na podłodze, wiszą na linie, kulą się w cieniu, by chwilami – to ta, to tamta – pokazać nam swoje oblicze (bo niekoniecznie „twarz”), rozprostować ręce i nogi lub pozbawione kończyn formy, spojrzeć na nas nawet zamkniętymi oczami [...], a nade wszystko wziąć w posiadanie animatora. Gdy giętka i długonoga żaba chce tańczyć, zaś zmęczony animator chce ją powstrzymać, unieruchamia krzyżak, a nawet lekko przydepuje swym butem jej łapę – lalka wolno podnosi głowę i spogląda na animatora z takim wyrzutem, że widzom dreszcz przebiega przez plecy. [...] Ta przykładowo opisana scena jest [...] cudownie teatralna, nie do powtórzenia w żadnym innym twórczym artystycznym. [...] Wydaje się, że istotą sztuki lalkarskiej jest tajemnicza więź łącząca lalkę i jej animatora. Jeśli ta więź jest autentyczna, to lalka żyje, a magia teatru się uobecnia¹⁹.

Wśród wyróżniających się artystów ostatnich dekad nie brakuje kobiet. Właściwie w całym XX wieku, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, stanowiły one o sile europejskiego lalkarstwa. Dość wymienić polskie twórczynie, Zofię Jaremową [zob. s. 115 aktualnego „Monitora”] i Leokadię Serafinowicz, Rumunkę Margaretę Niculescu czy Bułgarkę Nicolinę Georgijewą, Włoszkę Marię Signorelli czy Francuzkę Émilie Valantin. Reżyserki-kobiety to w lalkarstwie rzecz zwyczajna, do czego z pewnością przyczyniło się postrzeganie tej sztuki w XX wieku w kategoriach teatru dla młodej widowni. Ale artystki-lalkarki szeroko weszły też w końcu minionego wieku jako twórczynie i zarazem wykonawczynie spektakli: od Sirppy Sivori-Asp z Finlandii po Annę Proszkowską. Coraz więcej artystek decyduje się na samodzielną obecność na scenie, tworzenie własnych lalek i nadawanie im scenicznego życia w solowych przedstawieniach lalkarskich, co nawet w drugiej połowie XX wieku należało do rzadkości.

Ostatnie trzy dekady to już plejada znakomitych nazwisk współczesnych twórczyń teatru lalek niejednokrotnie eksperymentujących z nowymi formami lalkowymi, nową dramaturgią i nowymi relacjami pomiędzy aktorem i lalką. Warto przywołać choć kilka świetnie

znanych w międzynarodowym środowisku lalkarskim nazwisk: Nicole Mossoux, Ulrike Quade, Yael Rasooly, Natacha Belova, Teresita Iacobelli, Yana Tumina, Miyako Kurotani, Michika Iida, Iris Meinhardt, Carolina Garcia Marques, Cat Smits, Élise Vigneron, Natalia Sakowicz...

Przedstawienia lalkowe XXI wieku obfitują w partnerskie relacje aktora i animanta, i określają współczesne lalkarstwo. Ta dominująca tendencja rzecz jasna nie wypełnia obrazu dyscypliny. Mamy przecież wciąż liczne i atrakcyjne przykłady spektakli z wykorzystaniem lalki tradycyjnej, XX-wieczny typ starej nowej lalki i jej sposób funkcjonowania w przedstawieniach wciąż dominuje w teatrach instytucjonalnych, ale animant i związane

z nim partnerstwo aktora i lalki jest dziś bez wątpienia kierunkiem i najbardziej twórczym, i jednoznacznie wyodrębniającym lalkarstwo spośród innych gatunków sztuki. Lalkarze performerzy związani z tą konstelacją są z całą pewnością artystami teatru.

Niewielu twórcom udaje się utrzymać wysoki artystyczny poziom przez całe dziesięciolecia. Taki sukces na przełomie XX i XXI wieku odnieśli doprawdy nieliczni lalkarze, między innymi: Neville Tranter, Hoichi Okamoto, Frank Soehnle, Duda Paiva. Kobiet w tym gronie lalkarskich mistrzów jest mniej, choć bez wątpienia należą do nich Ilka Schönbein i Yngvild Aspeli. I tym właśnie artystom poświęcone będą kolejne rozdziały tej publikacji.

Przypisy

- Rozdział ten jest zmienioną, uzupełnioną i znacznie rozszerzoną wersją tekstu: Marek Waszkiew, *Lalka stara – lalka nova / The old puppet vs Lalka nova*, [w:] *Impulsy. Mapowanie nowego teatru lalek / Impulses. Mapping The New Puppet Theatre*, pod red. / edited by Mirosław Kocur, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, Wrocław 2022, s. 52-73; przedruk wersji polskiej (z ilustracjami i przypisami pominiętymi w publikacji wrocławskiej): <https://www.marekwaszkiew.pl/2023/03/22/lalka-stara-lalka-nova/>.
- Pytanie to towarzyszyło wrocławskim konferencjom „Lalka nova 2” i „Lalka nova 2”, organizowanym przez tamtejszą filię Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w 2021 i 2023 roku.
- Jeden z nielicznych tekstów o polskiej terminologii lalkarskiej, wszak nie wyjaśniający wielu zagadnień, opublikował H. Jurkowski, *Łątki, osóbki, jasełka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2.
- Zob. M. Waszkiew, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Fundacja Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2018, s. 23–27, 44–46.
- Tamże, s. 209-210.
- Zob. pierwszą polską książkę o międzynarodowym lalkarstwie: Jan Izidor Sztudaynger *Marionetki*, Książnica Atlas, Lwów-Warszawa 1938.
- Pod takim tytułem w połowie XIX wieku opublikowano w polskim przekładzie ogromny artykuł o dziejach lalek angielskich, w tym Puncta, od XIV do połowy XIX wieku, zob. *Jasełka w Anglii*, „Dzwon Literacki”. Pismo zbiorowe. Oddział II, tom II, 1853, s. 285–326.
- Szerzej o międzywojennej dyskusji wokół terminologii lalkarskiej zob. Henryk Jurkowski, *Teatr „Baj” i jego epoka*, w: *W kręgu warszawskiego „Baja”*. Opracował i zebrał H. Jurkowski, PIW, Warszawa 1978, s. 55–56 [wersja cyfrowa].
- Kierował nią dwukrotnie Lesław Piecka, aktor-lalkarz, reżyser, wieloletni pedagog Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, najpierw w latach 1979–1991, potem 2014–2016. Zob. <https://www.marekwaszkiew.pl/2020/04/01/marionetki-operowe-polska-perspektywa/> [dostęp: 6.02.2022].
- Zob. <http://zaulekanimacji.pl/krzysztof-falkowski/> [dostęp: 6.02.2022].
- Warto tu może przypomnieć, a zainteresowanych odesłać do: *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. Rédacteurs en chef: H. Jurkowski, puis T. Foulc, UNIMA, éditions l'Entretemps, Montpellier 2009, od kilku lat mającej trójjęzyczną (francuski, angielski, hiszpański), poprawioną i uzupełnioną wersję internetową pod adresem: <https://wepa.unima.org/>.
- Zob. Henryk Jurkowski, *Aktor i jego nieożywiony sobowtór, Lalki w świecie aktorów*, „Didaskalia” 2001, nr 43/44, s. 65-74.
- Marek Waszkiew, *Lalka stara – lalka nova*, [w:] *IMPULSY*, dz. cyt.
- Dość przypomnieć np. Jana Wilkowskiego w roli lalkarza Jeana grającego spektakl z udziałem Guignola w *Guignolu w tarapatkach* Leona Moszczyńskiego i Jana Wilkowskiego (Teatr Lalka, Warszawa 1956) czy tegoż Wilkowskiego w roli Kompozytora w *Zaczarowanym fortepianie* (Teatr Lalka, 1957).
- Zob. H. Waszkiew, *Teatr lalek, teatr animacji*, „Didaskalia” 2008, nr 88.
- Zob. <https://www.marekwaszkiew.pl/2021/07/16/eh-man-he-lalkarskie-arcydziole/> [dostęp 5.05.2025].
- Zob. M. Wiśniewska, *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022, ss. 319-327 [fragment książki w wersji cyfrowej].
- Marek Waszkiew, *Meandry partnerstwa aktora i lalki*, <https://www.marekwaszkiew.pl/2024/12/08/meandry-partnerstwa-aktora-i-lalki/> [dostęp 3.05.2025].
- Halina Waszkiew, *Siła animacji / The Force of Animation*, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3, s. 21.

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

JAN KUBIK

Mój Brat

Maciej Prus

9 listopada 1937 – 9 kwietnia 2023

Pierwsze myśli na FB

Dziś w nocy zmarł mój ukochany brat, Maciej Prus. Jestem urodzony pod szczęśliwą gwiazdą. Wyjaśnię.

Mam ogromne szczęście w życiu. Mam wspańiałą żonę, Marthe, trójkę cudownych dzieci, Janka, Adama i Mary Hannah. Miałem wcześniej kilka niezwykłych partnerek i z większością z nich jestem w zażyłej przyjaźni. Mam grupę niebywałych przyjaciół, oddanych i serdecznych. Ale największym konstruktorem mojej szczęśliwej gwiazdy był Maciek. Otoczył mnie bezwarunkową i wielostronną miłością, którą mogłem odwzajemniać bez wysiłku, bo on wytwarzał energię miłości za nas dwóch.

Maciek miał 16 lat, jak się urodziłem. Jak miałem 18 lat, wyreżyserował dla mnie jako dar za maturę i dostanie się na studia *Straszny dwór* w Teatrze Wielkim w Warszawie. Stał zawsze za mną i pokazywał drogę, czasem delikatnie popychając, czasem pohukując, by mnie wyrwać z bezmyślności. A droga prowadziła przez nieustanną pracę nad sobą i otwarcie na świat i ludzi. Ojczyzną był ogrom ludzkiego doświadczenia, dostępnego w dziełach literatury, malarstwa, rzeźby, architektury, muzyki. Śmieszyły go szowinizmy. Mickiewicz, Krasiński czy Wyspiański byli ważni (i po wielokroć wystawiani), ale – jak to widział – bez Witkacego i Gombrowicza nie mógł się udać marsz do przodu.

Największą cechą jego charakteru była niezależność. Nikomu nie udawało się narzucić mu czegokolwiek. Ale to nie była arogancja, ale jasna świadomość, że zadaniem artysty czy intelektualisty jest bezkompromisowe dążenie do doskonałości, bez oglądania się na taki czy inny układ. Autorytet musiał wynikać z pracy, z mozolnego samodoskonalenia się, a nie z pozycji czy kontroli nad instytucjami. Miał swój, żmudnie wypracowany, kompas estetyczny i etyczny, który wskazywał mu drogę. Był uparty; jeśli błędził to na własny rachunek. Nie cierpiał polityki i nie ufał politykom. Jak trzeba było coś ważnego zrobić, na przykład pomoc internowanym w stanie wojennym lub zabrać aktorów Teatru Wybrzeże do stoczni, aby wesprzeć strajki sierpniowe, to to robił i nigdy później nie szukał poklasku.



Zdjęcie z uroczystości pogrzebowych.
Fot. archiwum prywatne

Miał w sobie coś z Holdena Caulfielda. Nie cierpiał *phonies*. To trudno tłumaczyć na polski – krętaczy, udawaczy, kombinatorów. Wyczuwał ich na odległość. Ale kiedy zauważył talent, natychmiast się rozpałał i brał do pomocy.

Miał mordercze poczucie humoru, ale nie sztywny. Przenikliwie rozpakowywał absurdalność otaczającej nas rzeczywistości, by osłabić ich zniewalającą moc inercyjną i obudzić rozum do walki. I zawsze myślał, że w tej walce trzeba uważać na formę, unikać niechlujności. Jak mawiał „to ma foremkę, tamto nie ma”. Jego preferencje estetyczne były jasno zdefiniowane: surowość i prostota formy, wyuczone u Grotowskiego, i jasność treści. Więc uporczywie szukał istoty w klasycznych tekstach, czego w znacznej mierze nauczył się od swoich mistrzów, Swinarskiego i Axera. Był też niezwykle wrażliwy na kolor i światło, które odnajdywał na przykład u Edwarda Hoppera a później Davida Hockneya. Wiele godzin spędziliśmy na rozmowach o naszym ukochanym Marku Rothko.

Był moim guru. Wielobarwnym, nieprzewidywalnym, ciepłym, kochającym. Był wielkim budowniczym mojej szczęśliwej gwiazdy. Nie mam wątpliwości, że to, co we mnie najlepsze, pochodzi w znacznej mierze od Maćka. Zawsze będę go kochać. Na razie nie rozumiem znaczenia jego odejścia.

W kościele

Dziękuję księdzu Andrzejowi Lutrowi i Kościołowi Środowisk Twórczych. Firmie Koperski za zorganizowanie pożegnania. I Fundacji Hospicjum Św. Krzysztofa.

Wiele osób mi pomogło w ostatnich miesiącach. Proszę wybaczyć, ale wymienię tylko sześć, które były z Maćkiem i ze mną prawie non-stop: Magda Jaracz, Maja Komorowska, Małgosia Małaszkó, Kamila Pluta, Joasia Szczepkowska i Elżbieta Zakolska. Dziękuję też Asi Rejniak za nowy dom dla Largo.

Myślałem o tym momencie wiele razy. Maciek był 16 lat starszy, więc było zawsze bardziej prawdopodobne, że ja będę go żegnał, a nie na odwrót. Zaczynałem układać sobie jakąś opowieść, ale zawsze przerywałem. Nie tylko, by nie wywoływać wilka z lasu, ale też nijak nie potrafiłem stworzyć koniecznego dystansu. A zadanie jest trudne z dwóch względów: ogromna emocja i wymykająca się klasyfikacją postać mojego brata.

Łatwo by było mówić o naszej braterskiej miłości, która była ogromna i bezwarunkowa. Od kiedy pamiętam, zajmował centralne miejsce w moim życiu, nigdy mnie nie opuszczając. Ja go opuściłem, fizycznie, wyjeżdżając na studia do Nowego Jorku. Był ze mnie dumny, ale potem czułem, że była w nim zdra; czasem żartował, że go zdradziłem, ale nigdy nie byłem pewien, czy to był tylko żart.

Byliśmy ogromnie zżyci, wypełnialiśmy się nawzajem pełnym oddaniem, więc można by wiele mówić o więzi emocjonalnej. Ale jedną z cech Maćka było to, że jakkolwiek „pracował w emocjach” - o czym wielokrotnie mówił też publicznie, to był bardzo analityczny, racjonalny. Był wybitnym interpretatorem tradycji romantycznej, ale nie istniało dla niego ostre przeciwstawienie oświeceniowego kultu rozumu i romantycznego zauroczenia emocjonalnością.

Nie będę mówił zatem o emocjach, bo nie raz słyszałem, też ostatnio, gdy go całowałem w głowę na dobranoc: „Za dużo czułości. Za dużo sentymentu”.

Cóż więc istniało, czy dalej istnieje, poza miłością? Istniała ciągła obecność, jakby to Witkacy nazwał „istotną”. Był częścią mnie, współkształtował moją osobę, moją wrażliwość, sposób myślenia, podejście do życia, też do polityki. Był budowniczym mojej szczęśliwej gwiazdy, jak to opisałem już na Facebooku.

Na czym to polegało? Próba odpowiedzi na to pytanie zmusza do określenia zjawiska, jakim był Maciek, a jestem w szoku. Wczoraj, tydzień po jego odejściu, zaczęła mnie w końcu dopadać świadomość ogromu tego, co się stało. W takim stanie zapada się w bezmyślność,

ale wiedziałem, że muszę się zmusić do myślenia, muszę zacząć go opisywać. Bo jak nie ja, to kto?

By nie zająć zbyt wiele czasu, ułożyłem tę wstępną opowieść o Maćku w dwóch częściach: drogowskazy i istota.

Drogowskazy

Interpretacja

Umberto Eco, którego Maciek dużo czytał, rozróżnił interpretacje i użycie. Maciek to doskonale rozumiał. Interpretacja musiała być uzasadniona głębokim, rzetelnym, odczytaniem tekstu. Zawsze szukał intencji autora i złościł się, gdy była traktowana jedynie jako pretekst do budowania nowych znaczeń i przesłań. Praca nad tekstem polegała na godzeniu precyzyjnego odczytania tekstu z propozycją wyrazistej interpretacji. Lubił zatem pracować na tekstach jasnych, klasycznych.

Logika

„U nas 80 procent aktorów nie jest w stanie mówić logicznie” – powiedział w jednym z wywiadów. Ileż razy słyszałem: „Posłuchaj, ona śpiewa z sensem. Może to nie największy głos, ale jaka interpretacja!”. Na scenie trzeba mówić lub śpiewać z sensem – powtarzał. To, że przy okazji ma być wysoki poziom warsztatu, było poza dyskusją.

Warsztat

„Uważam, że do eksperymentu trzeba dorosnąć, a nie zastępować nim braki warsztatowe. Kantor, żeby zrobić *Umarłą klasę*, dzieło doskonałe w najmniejszym szczególe, wiele lat na to pracował. Picasso też najpierw opinał rysunek, zanim zaczął się nim bawić i przerabiać go. A młodzi awangardiści... co oni mogą przetwarzać, skoro nie mają żadnej bazy”. Obaj byliśmy zafascynowani Marcelem Duchampem.

Forma

To ma foremkę, mówił, tamto nie ma. Bez „foremki” nie było poważnej sztuki.

Emocja

Chodziło o Teatr Emocji, konieczny, by pomagać ludziom w samorealizacji, w budowaniu lepszych siebie, ale nie dydaktyczny. Emocje wytworzone bez udziału rozumu uważał za ułomne.

Polityka podporządkowana etyce

„Sprawy polityczne istniały zawsze w moich spektaklach, ale starałem się je rozpatrywać w kategoriach moralnych” (wywiad po *Sprawie Dantona*, a więc już po roku 1989).



Wyzwolenie, reż. Maciej Prus, Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu, prem. 17 października 1970. Na pierwszym planie Cezariusz Chrapkiewicz (Geniusz), Henryk Talar (Konrad). Fot. Grażyna Wyszomirska / zbiory IT

A-polityczność, ale konieczność służby społecznej

1968 – kurier. 1980 – Teatr Wybrzeże w Stoczni. 1981 – Komitet Pomocy Osobom Pozbawionym Wolności i ich Rodzinom przy kościele św. Marcina.

Istota

Myślenie Maćka było zawieszane pomiędzy rozumem i emocją, ale – co ważniejsze – jego całe istnienie było na stałe rozpięte pomiędzy sacrum i profanum. Wielu artystów tak istnieje, ale nie wszyscy. Kluczowy jest tu zwrot „na stałe”. Każda rozmowa, poza krótkimi wymianami, prędzej czy później stawała się rozmową „istotną”. Jedliśmy śniadanie i zaczynałyśmy rozmowę od smaku kawy czy herbaty lub świeżości bułek, ale już za chwilę mówiliśmy o zaletach najnowszego tłumaczenia Bułhakowa czy niedostatkach ostatnio obejrzanego *Hamleta*. Tak trzeba było rozmawiać; było to równie ważne jak oddychanie.

Sacrum rozumiem szeroko, jako sferę „nad-zwyczajną”. To sfera, w której padają pytania nienależące do rytmu dnia codziennego. To nie znaczy, że Maciek ciągle przebywał w sacrum tak rozumianym, ale mieszkał blisko jego granicy; wydawało się, że ciągle słyszał muzykę sacrum i nieustannie wracał do pytań o sens życia, o rolę sztuki w życiu społecznym, o to, jak żyć z godnością, ale też do pytań o tajemniczą moc władzy.

Więc gdy pada pytanie, co my robimy w kościele, żegnając osobę programowo a-kościelną, a-religijną,

w sensie instytucjonalnego rozumienia religii, odpowiedź jest jasna: wmyślamy się w życie kogoś, kto słyszał głos sacrum, choć będąc indywidualistą, interpretował ten głos na swój sposób. A przestrzenia, w której opowiadał nam o tym, co słyszał, był teatr.

Niezależność była jego główną cechą. Zosia samosia do potęgi. Miał łatwość istnienia w wolności, bo był w ogromnym stopniu wolny od ambicji zaistnienia w strukturach instytucjonalnych. Nie miał po prostu takiej potrzeby. Dwie dyrekcje, w Teatrze Dramatycznym i w Teatrze Wybrzeże, są pamiętane raczej z racji ważnych przedstawień, które zrealizował (i to przed objęciem stanowisk), niż efektywności menedżerskiej.

Był wolny od instytucjonalnych zależności, w szczególności od uwikłań politycznych, ale jego wolność i niezależność były ograniczone koniecznością, imperatywem szukania odpowiedzi na pytania fundamentalne. Nie mógł istnieć inaczej.

Przeczytałem właśnie długi artykuł o Anselmie Kieferze. Kiefer tak opowiadał o tym, jak w parku zobaczył zamek należący do arystokratycznej rodziny: „Pomyślałem, że najlepszą rzeczą jest bycie arystokratą. Nie pracują, a rodzą się ze wszystkim. I myślałem, że być artystą to tak jakby być arystokratą. Jakby? Nie, nie, nie. To jest być poza klasyfikacją. I ja chcę być poza wszelką klasyfikacją”. Maciek by się pod tym podpisał.

Przepraszam Maciusiu, że zaczęłam Cię klasyfikować, ale próbuję zrozumieć, za co tak bardzo Cię kocham. A zawsze kazałeś mi myśleć, nie tylko czuć.

Jan Kubik – antropolog polityczny, profesor w Instytucie Nauk Politycznych na Rutgers University w New Brunswick, New Jersey i profesor slawistyki i Studiów Wschodnio-Europejskich na University College London (UCL).

DARIUSZ KOSIŃSKI

Horbat

Piotr Horbatowski

27 czerwca 1965 – 10 stycznia 2026

Gdy w sobotę o ósmej rano niespodziewanie dzwoni przełożona, to nie jest dobry znak. Ale gdy 10 stycznia odbierałem telefon, nawet przez głowę mi nie przeszło, jaką wiadomość za chwilę usłyszę. „Piotr nie żyje”. Chwilę trwa, zanim zdaję sobie sprawę, o jakim Piotrze mowa. Dłużej zajmuje mi uświadomienie sobie, co się z tą nagłą śmiercią bezpowrotnie skończyło. W to, że Horbat umarł, nie jestem w stanie uwierzyć do dziś.

Piotra Horbatowskiego znałem od ponad czterdziestu lat. W październiku 1985 roku razem rozpoczęliśmy studia na Uniwersytecie Jagiellońskim na ówczesnej specjalizacji teatrologicznej kierunku filologia polska. Nie tylko studiowaliśmy razem, ale i razem próbowaliśmy robić teatr. Horbat był w te nasze próby zaangażowany serio,

mnie jakoś szybko zabrakło serca i wiary. I to z mojej winy nie doszło w końcu do premiery prawie ukończonego przedstawienia *Fragmentu dramatycznego II* Samuela Becketta, nad którym pracowaliśmy w Teatrze 38, wpuszczani tam nocami przez innego, też już nieżyjącego Piotra – Szczerskiego.

Razem poszliśmy też na seminarium magisterskie do prof. Emila Orzechowskiego, który z właściwym sobie spokojem, niczego nam nie narzucając, w kilka miesięcy zrobił z nas historyków teatru. To za jego namową obaj zajęliśmy się polskim życiem teatralnym na terenach okupowanych przez Związek Radziecki. Był rok 1989, komuna właśnie preczła – jak mówił studiujący rok wyżej Janusz Legoń – i takie tematy można było już podejmować. Piotr



Piotr Horbatowski. Fot. zbiory prywatne

zajął się życiem teatralnym w okupowanym Lwowie – zgromadził mnóstwo materiałów, zdołał jeszcze porozmawiać o tych latach z Aleksandrem Bardinim i Erwinem Axerem. Jego magisterka miała ponad trzysta stron, co nawet wtedy budziło zdziwienie i zazdrość.

Egzaminy magisterskie mieliśmy tego samego czerwcowego przedpołudnia roku 1990. Jesienią razem podjęliśmy studia doktoranckie na ówczesnym Wydziale Filologicznym UJ. Przez pierwszy rok byliśmy bardzo blisko – Piotr regularnie odwiedzał nasz świeżo małżeński pokój w „Żaczku”, gdzie zresztą wciąż przychodziło mnóstwo ludzi, bo było stąd blisko do centrum, i do Jagiellonki. Pamiętam, jak wiosną 1991, w czasie kultowych wtedy „Konfrontacji Filmowych”, na które my się nie wybraliśmy, przychodził codziennie i odgrywał z animuszem recenzję każdego z oglądanych filmów.

Potem nasze drogi nieco się rozeszły – nie tylko dlatego, że my z żoną wyprowadziliśmy się z Krakowa, ale także dlatego, że ja zostałem na teatrologii, a Piotr związał się z Instytutem Badań Polonijnych UJ, gdzie w roku 1994 otrzymał etat asystenta. Trafił tam pod opiekę prof. Władysława Miodunki, który właściwie wychował go na swojego następcę.

Przyznam, że przez chwilę nie bardzo wiedziałem, co spowodowało, że Horbat z taką pasją zajął się nauczaniem języka polskiego obcokrajowców. Ale wkrótce zrozumiałem: Piotr, który jako badacz miał mnóstwo wątpliwości nie tyle co do siebie, ile co do sensu całej tej historyczno-teatralnej dłubaniny, odnalazł swoje miejsce w nauczaniu. Okazał się znakomitym dydaktykiem, bo po prostu uwielbiał ludzi i wciąż szukał okazji do bezpośrednich spotkań, a żywe relacje międzyludzkie zawsze były dla niego najważniejsze. Sam przyznawał, że nauczanie było dla niego najważniejszym sposobem akademickiego istnienia – często świadomie popisowym, przewrotnie performerskim, dalekim od umiaru, efektywnym, ale i efektywnym.

Uczył polskiego w wielu miejscach na świecie, wyjeżdżając już od 1998 roku na kolejne staże i stypendia, najpierw do Stanów Zjednoczonych (m.in. jako stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej). Potem jako *visiting professor* spędził wiele lat w Japonii, Chinach i Korei. Wszędzie pozostawił wiele dobrych wspomnień, z pasją rozwijając niestandardowe metody nauczania. Szczególnie chętnie i stale używał w dydaktyce teatru – co roku wymyślał i pisał scenariusze dla kolejnych granych przez studentów przedstawień, które sam reżyserował. W tym, jak uczył i pracował, nie było cienia tego, co kojarzy się z krakowskim profesorem uniwersyteckim: żadnego chłodu, dystansu, okrągłych słów i uczonej gadaniny. Horbat był prawdziwym kierownikiem zamieszania – centrum wiru, który wywoływał wszędzie, gdzie się pojawiał. Duży, głośny, ruchliwy, pełen zarażającej wszystkich energii.

A przecież był też prawdziwym uniwersyteckim urzędnikiem całkiem wysokiej rangi: dyrektorem Szkoły Języka i Kultury Polskiej UJ (2005–2009 i 2011–2012), potem Centrum Języka i Kultury Polskiej w Świecie (2012–2016) i zastępcą jego dyrektora ds. kształcenia

obcokrajowców (2019–2020). Wreszcie, po przekształceniu Centrum w Instytut Glottodydaktyki Polonistycznej, był od roku 2021 tegoż Instytutu dyrektorem. Zabiegał nieustannie o interesy prowadzonych przez siebie placówek, walczył o ich wysoki poziom i solidne podstawy organizacyjne. Muszę powiedzieć, że ze zdumieniem i podziwem obserwowałem, jak znakomicie daje sobie radę w gąszczu zmieniających się przepisów, a szczególnie w sieci różnorodnych układów i relacji wpływających na funkcjonowanie instytucji akademickiej. Mnie to zawsze wychodziło słabo, a on był rewelacyjny. I zawsze grał według własnych zasad – bez układnych kompromisów i przebierania się za kogoś, kim nie był.

Od roku 2020 mogłem go znów obserwować z bliska, bo to on ściągnął mnie do Instytutu Glottodydaktyki. Razem założyliśmy Pracownię Kultury Polskiej na Świecie, w której przez pewien czas byliśmy tylko my dwaj. Nieźle się bawiliśmy tą sytuacją, że będąc jego podwładnym jako dyrektora Instytutu, byłem zarazem jego przełożonym jako kierownik Pracowni. „Kłaniam się nisko Panu Kierownikowi” – wołał przez cały korytarz, wywołując niejakiemu zdumienie osób czekających na zajęcia w budynku przy Grodzkiej 64.

Choć jako nauczyciel i dyrektor był Piotr szczerze oddany glottodydaktyce, to jako badacz pozostał wierny historii teatru i zagadnieniom związanym z polskim życiem teatralnym poza krajem. Jest autorem dwóch pionierskich monografii dotyczących polskiego teatru w Kijowie. Pierwsza *W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938* (Kraków 1999) przynosiła między innymi niezwykle ważne odkrycia dotyczące nieznanego niemal zupełnie kijowskiego okresu działalności jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej awangardy Witolda Wandurskiego (Piotr rozmawiał jeszcze z aktorkami jego zespołu). Druga, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918* (2009), stanowiła pionierską monografię zagadnienia, które może wydać się przyczynkarskie, a które on zamieniał w żywą opowieść. Zawsze powtarzał, że w historii teatru interesuje go nie teatr, ale ludzie i ich życie. Oczywiście, opisywał przedstawienia, analizował dzieje instytucji i ich zwłaszcza polityczne konteksty. Ale szukał okazji, by przyjrzeć się z bliska ludzkim losom i wyborom. Tu też ujawniała się ta jego najważniejsza cecha: otwartość na innych i pragnienie bycia z nimi.

Praca nad kijowskimi monografiami przyniosła Piotrowi liczne i bliskie związki z Ukrainą. Odnowiły się one i ożywiły po rosyjskiej inwazji na ten kraj. W ostatnich latach wiele uwagi i energii poświęcił współpracy polsko-ukraińskiej. Z dumą i radością opisywał kolejne polsko-ukraińskie inicjatywy i projekty teatralne rozwijane po 2014 roku. Spotykał się i rozmawiał z polskimi i ukraińskimi artystkami, oglądał powstające w efekcie wspólnej pracy przedstawienia. By o dziejach tej artystycznej solidarności dowiedział się świat, poświęconą im książkę opublikował po angielsku. Nazywa się *Theatre in the Face of War*, wyszła w minionym roku w Wydawnictwie

UJ (2025), niemal jednocześnie ze zredagowaną przez Piotra książką o bardzo podobnym polskim tytule *Teatr w obliczu wojny*. Ta druga jest efektem zorganizowanej i prowadzonej przez niego międzynarodowej konferencji o teatralnych reakcjach na rosyjską inwazję i w czasie II wojny światowej i współcześnie.

W ostatnich latach Piotr pracował wyjątkowo intensywnie. Równoległe do projektów poświęconych współpracy polsko-ukraińskiej prowadził badania wiodące do dopełnienia zajmującej go od lat teatralnej historii Lwowa w okresie II wojny światowej. Ich owocem jest monografia *Polskie życie teatralne we Lwowie 1939–1946*. Książka właśnie się ukazała. Niestety, nie zdążył już wziąć do ręki czekających na niego w Wydawnictwie UJ egzemplarzy autorskich.

Niedługo przed Świętami rozmawialiśmy o jego dalszych planach naukowych. Chciał podjąć badania nad polsko-białoruską współpracą teatralną. Cieszył się na ten projekt, przede wszystkim na kolejne spotkania i rozmowy z ludźmi, które miał odbyć przy jego okazji. Umawialiśmy się, że po Nowym Roku spotkamy się i pomyślimy, jak to wszystko poprowadzić. Ale nowy rok zaczął się najgorzej, jak mógł. W drugą jego sobotę rano niespodziewanie zadzwonił telefon...

Mówi się, że nie ma ludzi niezastąpionych. To nieprawda. Piotr był osobowością tak niezwykłą, niepodrabialną w tym, jak radośnie i w otwarciu na innych żył, że nie da się go zastąpić. Był zawsze w teraz – w relacjach do ludzi, których właśnie spotykał. W takich relacjach tworzył rzeczy naprawdę piękne, pamiętane przez lata. Dziś wiem, jak wyjątkowym byłem szczęściarzem, bo mam wiele takich niepowtarzalnych wspomnień. Pozwólcie, że na koniec opowiem jedno, szczególnie dla mnie ważne.

To była zima 1992 roku – styczeń, może luty. Piotr przyjechał do nas, do Nowego Targu, by pogadać i poznać naszą kilkumiesięczną wtedy córkę. Siedzieliśmy wieczorem w pokoju, gdy moja żona weszła z małą Olgą na rękach. Dziecko było rozespiane i zawstydzone, nie w humorze. Horbat bez namysłu wziął leżące na stole mandarynki i zaczął nimi żonglować. Świetnie mu szło. Był zręczny i pełen radości. I wtedy Olga zaczęła się śmiać tak, jak chyba jeszcze nigdy nie śmiała się w całym swoim krótkim wtedy życiu. Jej śmiech rozjaśniał zimowy wieczór, budził wszystkie znudzone chorałami anioły, głosił radość wielką. I Piotr rozkwitł w tym śmiechu, zajaśniał.

Wciąż nie mogę uwierzyć w jego śmierć. Ale wierzę, że ten, kto raz wywoływał taki śmiech, nie może odejść w ciemność i zapomnienie.

AGATA SKRZYPEK

Podchodząc blisko

Autor i autorka książek, o których będzie tu mowa, podjęli się bardzo ambitnych zadań. Opisane przez nich światy, zaproponowane perspektywy i zastosowane metodologie prezentują nowe i bez wątpienia domagające się uwagi oblicza dzisiejszej wiedzy o teatrze: jego ekosystemie i ontologiach.

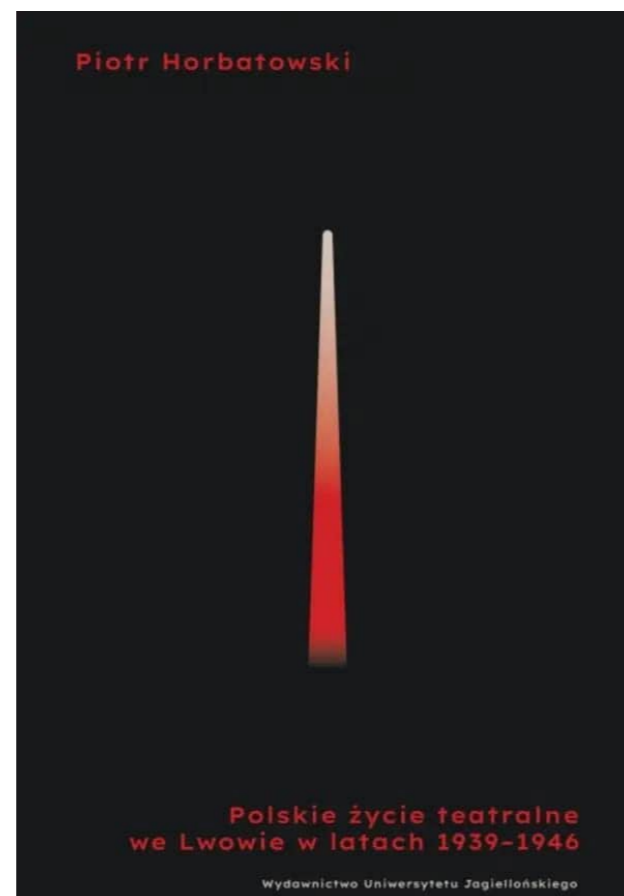
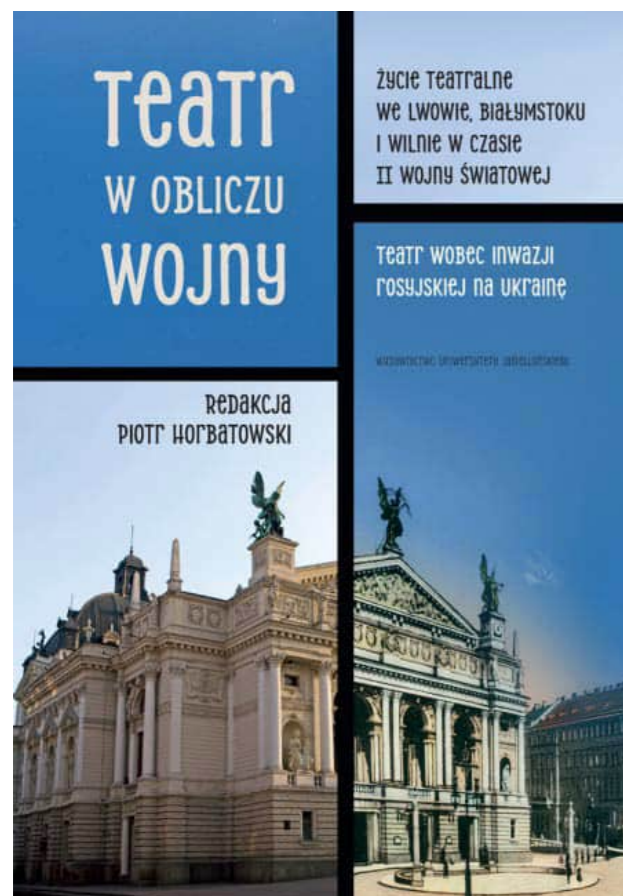
Zofia Smolarska, *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników i rzemieślniczek teatralnych*, IS PAN. Warszawa 2025

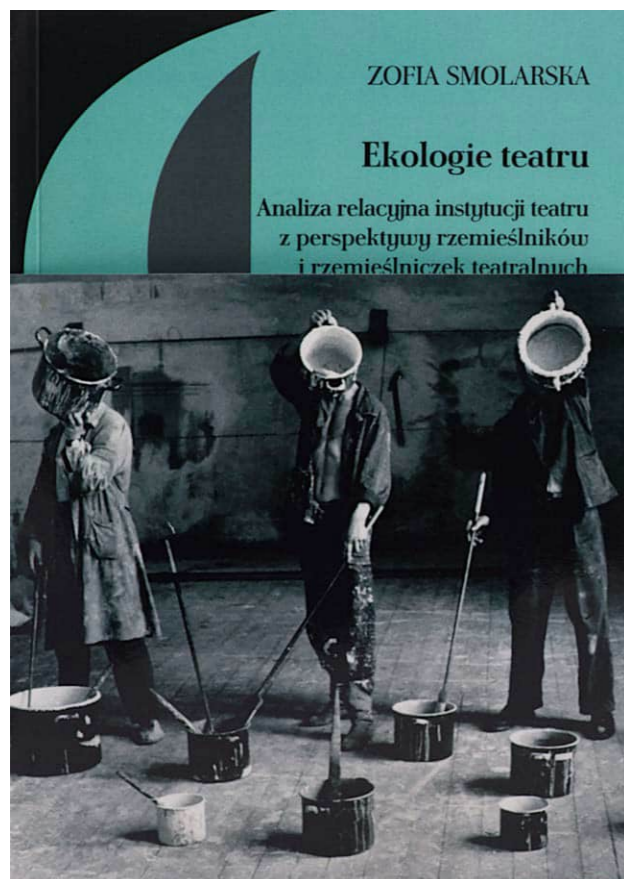
W wydawnictwie Instytutu Sztuki PAN ukazała się długo wyczekiwana książka Zofii Smolarskiej. Długo, bo działaniami ekologicznymi w kontekście działania instytucji teatralnej autorka zainteresowała się w 2014 roku podczas asystentury przy projekcie *Blue Planet (Błękitna planeta)*, realizowanym przez Teatr Miniatura w Gdańsku we współpracy z islandzkim reżyserem i pisarzem Adrim Snærem Magnasonem. W kolejnych latach w czasopiśmie branżowym i monografiach ukazywały się jej artykuły, dotyczące niewidzialnej pracy rzemieślniczek i rzemieślników teatralnych (stolarzy, cholewkarzy, modystów, tapicerów, krawców, perukarzy, charakterystatorów, modelatorów, konstruktorów lalek, rekwizytorów i in.), już z adnotacją, że są częścią powstającej dysertacji doktorskiej. Ta została obroniona pod koniec 2020 roku. Oddana nam w ręce książka jest więc poszerzoną, zaktualizowaną wersją rozprawy doktorskiej, łączącą solidny warsztat naukowy z charakterystyczną dla Smolarskiej erudycją i wszechstronnym spojrzeniem na przedmiot badań. W efekcie otrzymujemy opis gęsty, a zarazem angażujący; pozycja badaczki zdefiniowana zostaje jako ugruntowana, co – rzecz jasna – podlega problematyzacji i nie przeszkadza Smolarskiej analizować problemy pracowni rzemieślniczych w szerokiej perspektywie systemowych kwestii nierównej dystrybucji kapitału i uznania.

Badania terenowe odbyte po „ciemnej stronie teatralnego globu”, czyli w pracowniach przygotowujących kostiumy i dekoracje, są absolutnie nowatorskie. Jedyny punkt odniesienia stanowi dla nich raport *Rzemieślnicy teatralni* Olgi Byrskiej z 2013 roku, obejmujący jednocześnie tylko warszawskie teatry. Podsumowująca wizyty terenowe i rozmowy z prawie pięćdziesięcioma specjalistami z całej Polski książka Smolarskiej uzupełnia historię teatru o perspektywę jego Wielkich Nieobecnych, choć wciąż bezimiennych, współtwórców. Głosy

rzemieślniczek i rzemieślników są tu słuchane uważnie, lecz nie bezkrytycznie; zanonimizowanie ich nazwisk zaświadcza wymownie o prekarnej pozycji, jaką zajmują w swoich miejscach pracy. Przyczyn owej prekarności Smolarska upatruje w wielu czynnikach powiązanych – bardziej lub mniej bezpośrednio – z neoliberalnymi zmianami w gospodarce, ekonomii i mentalności w Polsce po 1989 roku. Wśród najważniejszych należy wymienić: szukanie oszczędności w kulturze, skutkujące outsourcingiem usług technicznych i likwidacją pracowni, niski poziom bezpieczeństwa pracy połączony z zarobkami oscylującymi wokół najniższej krajowej, konieczność szukania zleceń poza podstawowym miejscem pracy, zarządzanie oparte na postfordowskim modelu ekonomicznego i psychologicznego wyzysku, brak możliwości lub niechęć do rozwoju i nauki na temat nowych technologii oraz niezdrowe przywiązanie do miejsca pracy wraz z poczuciem (nie)spełnienia zawodowego. Zestawiając ze sobą rozmaite wzorce zachowań i organizacji pracy w realiach kapitalizmu kognitywnego, Smolarska rysuje intersekcyjną mapę zależności i współodpowiedzialności w tzw. ginących zawodach i umiejętnościach.

Tytułowe „ekologie” stanowią nie tylko pożywną metaforę, pozwalającą spojrzeć na teatr jako na złożony ekosystem – sieć wzajemnych zależności, zachodzących zarówno w perspektywie diachronicznej, jak i synchronicznej. Dostarczają także całej gamy pojęć – takich jak bioróżnorodność, metabolizm, organiczność, dług wymierania, degradacja środowiska, perspektywa globalna i lokalna, zaś odwołanie do etymologii słowa przypomina nam, że *oikos* oznacza „dom” lub „otoczenie”. Znamiennym dla ekologicznego myślenia o środowisku pracy jest przesunięcie na skali ważności zdrowia ludzi i wartości pozamaterialnych ponad wskaźniki liczbowe i efekty końcowe procesów¹. Naczelnym teoretykiem szerokiego rozumienia ekologii, które można odnieść do relacji wewnątrz i na zewnątrz systemu teatralnego, staje się tu Félix Guattari wraz ze swoją książką *Trzy ekologie*, w której proponuje termin „ekozofia” – oznaczający





zintegrowane podejście do ekologii środowiskowej, społecznej i mentalnej. W tej perspektywie uprawianie ekologii w teatrze nie polega na intuicyjnie podejmowanym działaniu opartym na uproszczonym rozumieniu recyklingu, czyli ponownym wykorzystaniu już raz wytworzonych materiałów (dekoracji, rekwizytów, scenariuszy) lub poszukiwanie kostiumów w second-handach – takie podejście, jak unaoczniają wypowiedzi respondentów, przyczynia się do zmniejszenia wkładu rzemieślników w kształt i estetykę przedstawienia, ponieważ do przerebienia danego elementu (np. sukienki czy butów) wykorzystują oni jedynie tę najmniej kreatywną część swoich umiejętności. Sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, gdy, na przykład, proces prowadzony w duchu upodmiotowienia wszystkich współtwórców spektaklu odbywa się za cenę większego nakładu pracy i zużycia większej ilości materiałów. To właśnie opisuje Smolarska na przykładzie improwizacji podczas powstawania *Błękitnej planety*, w wyniku których rzemieślnicy byli proszeni o projektowanie i wykonywanie kilku wersji lalek, za każdym razem odpowiadających nowym potrzebom postaci lub aktorów. Demokratyczny model pracy generował konieczność bycia dostępnym w niestandardowych godzinach pracy (koszt kognitywny, organizacyjny) oraz dodatkową eksploatację materiałów (a więc koszt finansowy). Czy to wygórowana cena za docenienie umiejętności i włączenie w proces artystyczny? A może upodmiotowienie w pracy nie powinno być warunkowe? Tego rodzaju

pytań i przykładów ścierania się wizji z codziennymi praktykami znajdziemy w książce dużo więcej.

Znaczące w kontekście wyobrażenia sobie, jaki poziom reprezentowało niegdyś w polskim teatrze rzemieślnictwo, są rozdziały dotyczące działalności Polskiego Liceum Techniki Teatralnej (1945–1969), stanowiące klamrę kompozycyjną i problemową książki. PLTT było pionierską na skalę europejską placówką kształcącej powojenną „elitę rzemieślników teatralnych”², której absolwenci (w założeniu) mieli szerzyć „wpojony w szkole etos wspólnotowy w pracowniach teatrów w całej Polsce”³. Zestawienie aktualnego statusu zawodów rzemieślniczych ze schedą po PLTT pozwala zobaczyć, jak wielka i przeoczona jest skala ich degradacji. Każde jednak jednocześnie zastanowić się, do kultywowania jakiej tradycji i estetyki teatru kształceni byli uczniowie, a więc domniemania, na ile pauperyzacja pracowni odbiła się na kształcie przedstawień, które oglądamy i doceniamy dziś? Oraz: na ile misja walki o funkcjonowanie pracowni jest efektem pracy nostalgii – romantyzacji twórczości manualnej jako tajemnej, unikatowej wiedzy przekazywanej w modelu mistrzowskim – a na ile jednak obecność narracji o nieodwracalnej utracie ciągłości międzypokoleniowej jest potrzebna w sytuacji, w której uprawianie zawodów technicznych oznacza poświęcenie na wielu innych polach życia?

W swojej pracy Zofia Smolarska porusza także temat degradacji relacji międzyludzkich, wycofania się pracowników ze zrzeszania się w celu reprezentowania własnych interesów i tabuizacji konfliktów, skutkujących całym szeregiem praktyk zwanych „niepisanymi zasadami” – a w konsekwencji działaniami krótkowzrocznymi, monopolizującymi wiedzę o rynku i *know-how*, które hamują oddolny rozwój rzemieślnictwa teatralnego (za odgórną odpowiadają dyrekcje, a pośrednio – podmiot finansujący działalność placówki). Za przewodnika po etyce pracy autorka wybiera Józefa Tischnera, którego fenomenologiczna filozofia dialogu rzuca zaskakująco jasne światło na poplątany świat teatralnych relacji międzyludzkich. W tym miejscu Smolarska podchodzi blisko bohaterów swoich badań, zawieszając na moment soczewkę systemową, by spojrzeć na problem od strony psychologicznej i duchowej. W tej optyce stawia tezę, że unikalna podmiotowość kształtuje się w naturalnej dla człowieka chęci kreacji i transformacji, w możliwości twórczych poszukiwań i starciach z innymi z poziomu dialogu, a nie wydawania lub realizowania poleceń. Narzędziami do osiągnięcia takiego stanu rzeczy byłyby – tak proste w teorii, tak trudne w życiu – wzmocnienie komunikacji o procesie twórczym między wszystkimi pionierami, stosowanie metod feedbacku w zamian za transmisję informacji z „góry” w „dół”, zdjęcie nimbu świętości z procesu twórczego i zintegrowanie go z działaniami realizacyjnymi. Od siebie dodałabym, że jednocześnie zakresy odpowiedzialności powinny zostać wprost proporcjonalne do stanowiska lub kompetencji danej osoby – tak, by dbając o swój interes, dbało się jednocześnie o wspólną sprawę. Wracamy tym samym

do punktu wyjścia – ekologii teatru jako perspektywy uwzględniającej fakt, że teatr jest żywym organizmem z jednym, wspólnym metabolizmem.

Książka Smolarskiej stanowić może wzór dla prowadzenia i opracowywania badań zaangażowanych, wynikających nie tylko z pobudek zawodowych, ale i przeświadczenia, że uprawianie humanistyki uniwersyteckiej ma sens także w polu emocjonalnym, społecznym i edukacyjnym. Dla teatrów i ministerstw powinna to być zaś lektura obowiązkowa: nie pouczenie, lecz drogowskaz z kompetentnie wyrażonymi potrzebami i projektami systemowych zmian. Zwyczajnie wstyd byłoby po nią nie sięgnąć!

Maciej Guzy, *Obiekty w ruchu? Ontologia przedmiotu w choreografiach Aleksandry Borys, Izy Szostak i Magdaleny Ptasznik*, WUJ, Kraków 2025

Składające się na książkę wnikliwe studia trzech przypadków, dotyczące twórczości Aleksandry Borys, Izy Szostak i Magdaleny Ptasznik, to jedna z tych pożytecznych sytuacji, gdy sztuka okazuje się źródłem wiedzy i motorem dla ciekawych, nieoczywistych połączeń teoretycznych.

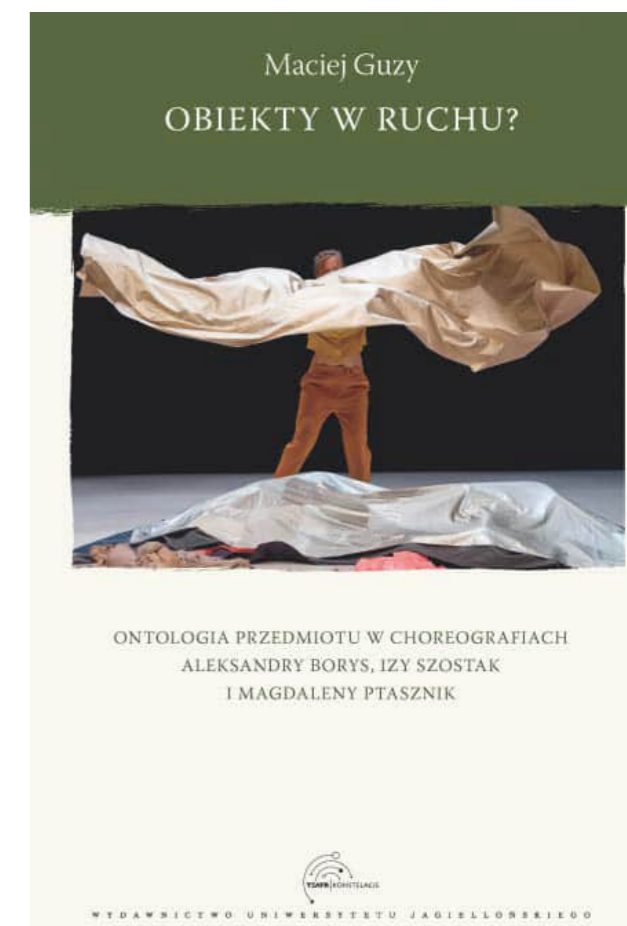
W tym przypadku będzie to interpretacja spektakli i praktyk choreograficznych⁴ przez pryzmat metodologii posthumanistycznych, m.in. realizmu agencyjnego Karen Barad, ontologii zorientowanej obiektowo według Grahama Harmana czy materializmu spekulatywnego Quentina Meillassoux. Zwrot ku rzeczom w tańcu wynika z myślenia twórczego charakterystycznego dla tzw. poszerzonej choreografii, która zajmuje się już nie tylko wprawionym w ruch ciałem, ale także relacjami, w które ciała ludzkie i nie-tylko-ludzkie wchodzi z sobą w wydzielonej dla wydarzenia przestrzeni (także *site-specific*). Zarówno poszerzonej choreografii, jak i nowej humanistyce towarzyszy zainteresowanie materialnością świata, wynikające (po stronie nauki) z kryzysu postmodernistycznej skłonności do tekstualizmu i (po stronie sztuki) ze zwrotu w kierunku poszukiwania niehierarchicznych relacji z otoczeniem. Rozpatrywane osobno, podejścia te nie są nowatorskie – rzeczami, przedmiotami i obiektami⁵ zajmują się badacze literatury, historii czy archeologii; podobnie w choreografii podstawowym materiałem, z którego korzystają twórczynie, jest ciało, z całym arsenałem jego właściwości i możliwości, dlatego rozszerzanie myślenia o innego typu materię to naturalny kierunek rozwoju dziedziny. Spotkanie obu obszarów, które proponuje Maciej Guzy, pozwala dostrzec niuanse zarówno posthumanistycznych metodologii, jak i współczesnej choreografii.

Autor wielokrotnie i nazbyt skromnie podkreśla, że przedstawione przez niego analizy stanowią jedynie przyczynek do większego namysłu nad strategiami włączania różnego rodzaju przedmiotów do współczesnych praktyk choreograficznych. Nawet jednak wersja skondensowana mieści w sobie namysł nad błędzącą dramaturgią (André Lepecki), praktykami spekulatywnymi (Isabelle Stengers) czy sprawczością przedmiotów. Tu Guzy szczęśliwie nie

wpada w pułapkę przypisywania sobie wiedzy o „zamiarach” czy „woli” przedmiotów; ich sprawczość wynika z bycia elementami szerszej dynamiki, polegającej na ciągłej rekonfiguracji świata (Barad).

Przedmioty w pracach Aleksandry Borys (*Dancing the dance*, *Air mapping*, *Movementscape*, *Re-membering*, czy bliźniacze *Networking i Networking 2.0*) odsłonięte zostają w całej swojej niepozorności i zwyczajności; artystka za cel stawia sobie poznanie ich, sprawdzenie, jak odnajdzie się z nimi w ruchu, tańcu i innych interakcjach. Patyki, będące bohaterami *Dancing the dance*, zostają po performansie odniesione na miejsce, z którego zostały zebrane. Wspierając się myślą Barad, Guzy zauważa, że Borys uwidacznia w swoich pracach przede wszystkim splątanie i relacyjność świata, brak rzeczywistej autonomii poszczególnych bytów – a co najwyżej chwilowy stan funkcjonowania w niecodziennym kontekście (jak patyczki na scenie).

Iza Szostak w *Balecie koparycznym*, *Europie*. *Śledztwie i Ciele*. *Dziecku*. *Obiekcie* prezentuje być może najbardziej tradycyjne, fenomenologiczne wykorzystanie obiektu w sztuce, polegające na wzmocnieniu jego właściwości poprzez pozwolenie mu po prostu być obserwowanym lub poruszonym przez nią. Wirujące wokół własnej osi kabiny koparek i ich falujące ramiona sprawiają, że repertuar skojarzeń z maszyną ulega zwielokrotnieniu. Tym samym koparka z *Baletu* pozostaje koparką, znaną



z placów budowy – ciężką, stworzoną do wydobywania i przekładania dużych ilości materiału – lecz jest też konglomeratem rozmaitych, nieraz zaskakujących odniesień zmysłowo-intelektualnych, na który to splot wyczula teoria czwórni Harmana. Dzięki spojrzeniu na przedmioty przez pryzmat ich własności rzeczywistych i zmysłowych możemy, jak pisze Guzy, dotrzeć głębiej dla oddania sprawiedliwości poruszonym i włączanym do praktyk artystycznych obiektom⁶. Inaczej, niż Borys, Szostak celebrytuje ich odrębność i integralność, szukając sposobu na wyjście poza antropocentryczną dominację człowieka nad materią.

Magdalena Ptasznik, autorka choreografii i spacerów choreograficznych *Surfing, surface.territory, Uncannings*, czy *Przyszłość materii*, pracuje nie tyle z obiektami, co z tropami, które na ich temat podsuwa wyobraźnia; z wyzwaniem, które stoją przed każdym obcującym z materią, zwłaszcza w kontekście kryzysu klimatycznego. Przedmioty w jej pracach Guzy analizuje jako terytoria spekulacji. Wychodząc od właściwości i cech zmysłowych materii, Ptasznik proponuje poszerzenie ich możliwych zastosowań o fikcyjne elementy. W *Microclimats* – spacerze performatywnym wokół Galerii Zachęta – artystka podsuwała fantazje o wychodzącym z krzaków wilku z czerwonym atlasowym pudełkiem w kieszeni, asfalcie jako tafli lodu, pękającej od naporu lawiny i ogromnej ośmiornicy, która wpełza do Galerii Zachęta, a więc były to spekulacje o sytuacjach wykraczających (raczej) poza granice prawdopodobieństwa. W *surface.territory* eksplorowała właściwości brystoli (ich giętkość, ciężar, rozmiar, podatność na ingerencję), by zetknąć je z bardziej abstrakcyjnym myśleniem o tym, czym są jeszcze, poza swoją użytecznością dla ludzi.

Na przykładzie powyższych wyimków z pracy Macieja Guzego widać już z pewnością, że jest to lektura tyleż

esencjonalna, co stymulująca. Perspektywa posthumanistyczna włącza w obieg interpretacyjny te elementy przedstawień, które są trudne metodologicznie, momentami – śmieszne lub zbyt trywialne, by opowiadać o nich na serio, mimo że domagają się naszej (widzek, krytyczek) uwagi.

W mojej perspektywie – osoby zajmującej się analizą i interpretacją przedstawień – najważniejszy pożytek wynikający z tej książki dotyczy osadzenia współczesnej choreografii w nowym kontekście narracyjnym. Język krytyki teatralnej, wyrosły na gruncie teatru (post)dramatycznego, często błędzi i bluźni w próbie opisu zjawisk performatywnej sztuki współczesnej. Gruntowna praca teoretyczna, przeprowadzona przez Guzego, przedstawia płyty tektoniczne dla myślenia o choreografii. W ostatnich słowach swojego wywodu autor formułuje kluczową – z mojego punktu widzenia – myśl: „Wybory estetyczne rozwijają wrażliwość etyczną: oferują odnowienie percepcji i wrażliwości w oparciu o materię”⁷. Zgadza się i chciałabym wzmocnić przesłanie, że perspektywa posthumanistyczna to nie tylko trening wyobraźni dla oddalonych od życia teoretyków, to także narzędziownia pomagająca na nowo zorientować się i w sztuce, i w świecie.

Obie omówione publikacje wyróżnia zarówno wysoki poziom merytoryczny, jak i oryginalność w wyborze podejmowanych zjawisk. W obu odczytujemy między wierszami (może u Smolarskiej nieco bardziej wprost) pewien niepokój, odnoszony do pogarszającego się stanu środowiska naturalnego oraz świadomość istnienia szeregu współzależności między pojedynczymi procesami i decyzjami artystycznymi a oddziałującym globalnie ociepleniem klimatu. Ciekawie jest czytać *Obiekty w ruchu* i *Ekologie teatru* razem, ponieważ metodologicznie i kontekstowo różni je wszystko, lecz łączy podobna wrażliwość polityczna oraz dociekliwość badawcza.

często prezentacją udratyzowanego fragmentu większej całości.

Dlatego wyodrębniam oba te elementy twórczości, wymieniając je jeden po drugim, by ich sobie nie przeciwstawiać, a raczej je unaoczniać.

- 1 Zofia Smolarska, *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników i rzemieślniczek teatralnych*, IS PAN, Warszawa 2025, s. 157.
- 2 Tamże, s. 310.
- 3 Poziom kształcenia okazał się jednak tak wysoki, że zaostrzał apetyt absolwentów na studia wyższe, zwłaszcza artystyczne. Oficjalnie to właśnie z powodu uciekania z rynku pracy dobrze przygotowanych techników liceum zostało zamknięte. Według Smolarskiej i innych badaczy powód był jednak polityczny i wynikał z chęci rozbitcia ośrodka gromadzącego przedwojenną inteligencję i kultywującego jej tradycję.
- 4 Wśród twórczyń poszerzonej choreografii znacznie większy nacisk kładziony jest na rozwijanie praktyki, jako pewnego repertuaru ruchowo-mysłowego, niż na efekt końcowy (spektakl), będący
- 5 Wspierając się już istniejącymi podejściami, autor różnicuje definicje powyższych elementów, a w konsekwencji deklaruje, że zajmować się będzie głównie „przedmiotami”, nie rzeczami, a także „obiettami” – jako elementami intencjonalnie włączonymi w działanie z człowiekiem i przez niego.
- 6 Maciej Guzy, *Obiekty w ruchu? Ontologia przedmiotu w choreografiach Aleksandry Borys, Izy Szostak i Magdaleny Ptasznik*, WUJ, Kraków 2025, s. 96.
- 7 Tamże, s. 163.

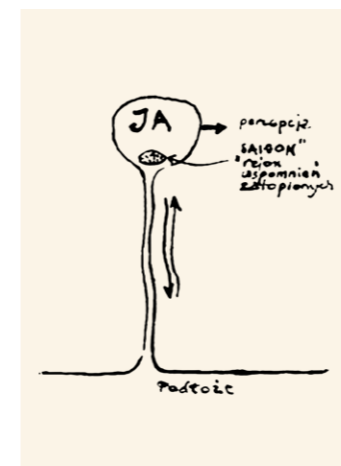
Przypisy

- 1 Zofia Smolarska, *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników i rzemieślniczek teatralnych*, IS PAN, Warszawa 2025, s. 157.
- 2 Tamże, s. 310.
- 3 Poziom kształcenia okazał się jednak tak wysoki, że zaostrzał apetyt absolwentów na studia wyższe, zwłaszcza artystyczne. Oficjalnie to właśnie z powodu uciekania z rynku pracy dobrze przygotowanych techników liceum zostało zamknięte. Według Smolarskiej i innych badaczy powód był jednak polityczny i wynikał z chęci rozbitcia ośrodka gromadzącego przedwojenną inteligencję i kultywującego jej tradycję.
- 4 Wśród twórczyń poszerzonej choreografii znacznie większy nacisk kładziony jest na rozwijanie praktyki, jako pewnego repertuaru ruchowo-mysłowego, niż na efekt końcowy (spektakl), będący

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

Nasza okładka

Rysunek z manifestu Krysiana Lupy *Pięć lat temu w Saigonie, czyli oranżeria sekretnych cierpień*, program do spektaklu *Pragmatyści*, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, 1981. Ze zbiorów IT.



© Copyright by Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2026

ISSN 2956-431X

R E D A K C J A

Dorota Buchwald
Wojciech Dudzik
Dariusz Kosiński
Janusz Legoń

Projekt graficzny
Janusz Legoń

Adres do kontaktu
monitor@encyklopediateatru.pl





ENCYKLOPEDIA
TEATRU
POLSKIEGO