

MONITOR

ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO



ISSN 2956-431X

[3]
2023

MONITOR ETP

ukazuje się dwa razy do roku

ROK 2 • NR 3 • GRUDZIEŃ 2023 • ISSN 2956-431X

Od redakcji 3

WARSZTATOWE

Kolektywy jako modele pracy twórczej

KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET Grzybnia. Zespół teatralny z perspektywy obserwacji uczestniczącej.	5
AGATA M. SKRZYPEK Co robimy wspólnie	10
Szmary improwizacji – z osobami tworzącymi Stowarzyszenie Szmary: MAJĄ CIEŚLAK, MICHAŁEM DĘBSKIM, JANKIEM KANNEM i GABRIELĄ WACHOWICZ rozmawia KASIA JERZAK	13
Temperament, integracja, szczerłość i perfekcjonizm, który chce działać – z NATALIĄ KRÓLAK rozmawia JULIA OGONOWSKA	17
Ile twarzy ma kolektywność? z PAULINĄ SZCZĘSNĄ rozmawia ANITA CHOJECKA.	20
„Dobrze działający kolektyw to coś na kształt wieloosobowego związku. Wieloosobowego, więc trudniejszego” – z NATALIĄ DINGES rozmawia HANIA LIBERDA	24
„My jesteśmy grupą przyjaciół i pasjonatów Urzecza”. Czy w zespołach ludowych jest miejsce na kolektywność? – z ALEKSANDRĄ RÓŻYCKĄ rozmawia KASIA SĘK	26
Czy Dom może być kolektywem? – z DIANĄ REVLON rozmawia ADA ŁAKOMIAK	28
Przesuwanie granic hierarchii. O kolektywnej pracy z dziećmi – z WIKTORIĄ HŁADKO rozmawia ZUZIA KLUSZCZYŃSKA	30

Aktorki Teatru Sztuki Ciała

MONIKA RAJTNER Moja mama jest mimem	33
---	----

NOWE W ETP

Teatry i zespoły

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA Teatr Rapsodyczny	39
PIOTR MORAWSKI Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej	56
PIOTR DZIEWOŃSKI Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen.	61
TOMASZ MOŚCICKI Qui Pro Quo	75
ANDRZEJ LINERT Teatr Satyry w Katowicach 1954–1958	84
ROMAN DZIEWOŃSKI Kabaret Artystów „Szpak”.	91

Opisy przedstawień

WANDA ŚWIĄTKOWSKA <i>Miarka za miarkę</i> Krystyny Skuszaneki	99
---	----

Biogramy

MAREK TELER Biogramy Kryńskich rozdzielone	105
--	-----



Na okładce: Paul Gavarni, *Szkola Pierrotów*, z cyklu *Maski i twarze*, listopad 1852.

Grafika publikowana z podpisem: „Czy byłoby niedyskrecją zapytać tych panów o opinię na temat obsady nowego ministerstwa?”

PIOTR DZIEWOŃSKI, JANUSZ LEGOŃ Jerzy Aleksander Kawka	110
MARIA PRUSSAK Stefan Treugutt	114
ROMAN DZIEWOŃSKI Wojciech Młynarski	119
ANDRZEJ LINERT Marcel Kochańczyk	122
GRAŻYNA CHMIELEWSKA Alicja Kruszevska	125
BARBARA OSTERLOFF Dorota Kołodyńska	127

Hasła przedmiotowe

AGNIESZKA KOECHER-HENSEL Malarstwo teatralne, malarnia teatralna, dekoracja teatralna	132
---	-----

ODKRYTE

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI Transgresja w polskiej sztuce współczesnej	139
JANUSZ LEGOŃ Terror erotyczny albo Ostatnia afera teatralna dwudziestolecia międzywojennego.	149
KRZYSZTOF MAJCHRZAK „Kwadrat” Zatorskiego	163
MAREK PODLASIAK Max Reinhardt nie zaprezentował <i>Króla Edypa</i> w toruńskim Parku Wiktorii w 1912 roku.	167
MAREK PODLASIAK Słowo polskie w Teatrze Miejskim w Toruniu – nowe ustalenia	171
MAGDALENA RASZEWSKA Timoszewicz za kulisami	175
Kalendarze Jerzego Timoszewicza	181

PRZECZYTANE

Laudacje książek nominowanych do nagrody PTBT za 2022 rok

AGATA CHAŁUPNIK Gra w klasy	186
KATARZYNA OSIŃSKA <i>Atlas anatomiczny Georga Büchnera</i>	189
EWELINA GODLEWSKA-BYLINIAK <i>Potencjalności transformacji Łucji Iwanczewskiej</i>	191

Najnowsze nabytki Czytelni ETP	192
--	-----

RELACJE I KORESPONDENCJE

ZENON BUTKIEWICZ Do Rijeki? W maju?	193
Z listów do redakcji	196

Słowniki, encyklopedie, problemy...

Zaproszenie do nadsyłania artykułów do 4. numeru „Monitora ETP”

Przy pracy nad elektroniczną Encyklopedią Teatru Polskiego nieustannie napotykałyśmy różnorodne problemy, z których znaczna część ma charakter ogólniejszy, dotyczący nie tylko tej specyficznej publikacji i nie tylko leksykografii teatralnej. Chodzi o narastające od lat napięcie między rosnącą świadomością historyczno-kulturowej względności zjawisk, pojęć i kategorii z jednej strony, a równie silnie odczuwaną potrzebą narzędzi pozwalających stosunkowo szybko odnaleźć się w ich gęstwinie – z drugiej. Wydaje się, że oba procesy wynikają z tych samych źródeł: globalizacji dziedzictwa kulturowego i konieczności znacznego poszerzenia pola badawczego, a tym samym potrzebą zwiększenia zakresu wiedzy, którą obejmować powinny współczesne encyklopedie i słowniki.

Charakter dzisiejszej wiedzy i jej paradygmatów sprawia też wielkie trudności w definiowaniu poszczególnych pojęć, opisywaniu zjawisk, biografii, dzieł itd. Świadomość złożoności procesów historycznych i kulturowych, ogromu czynników i kontekstów składających się na najprostsze zjawisko, może mieć efekt wręcz paraliżujący. Jednocześnie powszechna stała się świadomość wielorakich uzależnień i usytuowań podmiotów badających i formułujących swoje wypowiedzi w określonym języku. Na pewnym poziomie wiedzy i świadomości niemal nie da się już powiedzieć niczego, bo wszystko, co powiedzieć można, wydaje się niesprawiedliwym uproszczeniem i uroszczeniem. Mechanizmy te znane są autorkom i autorom obszernych monografii, a co dopiero osobom stojącym przed wyzwaniem stworzenia hasła encyklopedycznego lub biogramu o ograniczonej objętości.

Przy tym wszystkim żyjemy w świecie, gdzie szybka, syntetyczna i łatwo przyswajalna informacja stanowi towar pierwszej potrzeby. Możemy się na to obruszać, ale nie zmienia to faktu, że jeśli w ogóle wiedza w jakiejś dziedzinie ma się rozwijać, to muszą istnieć źródła i narzędzia pozwalające na zdobycie wiadomości dostępnych bez wysokiego progu wymagań początkowych. Encyklopedie, słowniki, bazy danych – najchętniej osiągalne bez ograniczeń i przez Internet – są konieczne, by wzbudzać zainteresowanie nowych grup użytkowników.

Leksykografia wydaje się więc z jednej strony niemożliwa, a z drugiej – bezwzględnie potrzebna.

Chcemy sami podjąć ten temat i zachęcić innych do refleksji nad tą sytuacją. Zapraszamy wszystkie osoby, które mają doświadczenia z tworzeniem i użytkowaniem słowników, encyklopedii i leksykonów teatralnych do refleksji nad ich kształtem, zasadami ich tworzenia, doboru haseł i wątków etc.: ograniczeniami, jak i pozytywnymi wyzwaniem związanymi z pracą nad nimi i z nimi. Zachęcamy zarówno do analizy konkretnych publikacji tego typu (polskich i zagranicznych), jak i do ogólnej refleksji epistemologicznej, w tym do refleksji nad podstawowymi pojęciami naszej dziedziny, na czele z pojęciem „teatr”. Bardzo interesuje nas też stosunek do encyklopedii badaczek i badaczy reprezentujących różne odmiany postaw związanych ze współczesnymi koncepcjami „usytuowania” wiedzy. Czy i jak, przy zachowaniu świadomości indywidualnej perspektywy i mechanizmów kształtujących szczególną formułę „wiedzy sytuowanej”, możliwe jest tworzenie słowników i encyklopedii? A może właśnie ta możliwość już nie istnieje, a wciąż powstające leksykony to albo fikcje oparte na zapomnieniu, albo „nie-słowniki” grające z kulturową pamięcią o złudzeniu, że możliwe jest ogarnięcie i uporządkowanie jakiegoś obszaru wiedzy?

Na propozycje tekstów dotyczących powyższych zagadnień czekamy do **15 stycznia 2024 roku**. Prosimy je wysyłać na adres: monitor@encyklopediateatru.pl

Od redakcji

Zespoły, kolektywy, grupy i konstelacje twórcze to od lat wysoko ceniony element polskiego życia teatralnego. Nawet u szczytu epoki aktoromanii w XIX wieku w rodzimej myśli teatralnej dominowało przekonanie, że wyrównany zespół użytecznych, doświadczonych i rzetelnie pracujących artystek i artystów dramatycznych jest ważniejszy dla istnienia i rozwoju teatru niż najbardziej charyzmatyczna gwiazda.

W okresie panowania teatru reżyserskich indywidualności było podobnie – to zespół stanowił szczególną wartość, to do stworzenia zespołu dążyli najwybitniejsi dyrektorzy i to z zespołami największe sukcesy osiągnęli czołowi inscenizatorzy. Gdy nadeszło tsunami zmian i wiele osób zachłysnęło się rzekomą swobodą kapitalistycznej konkurencji, właśnie na zespołowość polskiego teatru zwracali uwagę ci, którzy usiłowali ocalić specyfikę rodzimej kultury teatralnej. Dziś też wokół zespołu, kolektywu, procesów niehierarchicznej, demokratyzowanej pracy twórczej koncentruje się i debata, i poszukiwania praktyczne znacznej części środowiska. Trudno wątpić – zespół teatralny odgrywa w polskim teatrze rolę szczególną i szczególne z nim wiążą się wartości.

Osobom usiłującym opisać rzeczywistość teatralną – zarówno historyczną, jak i współczesną – szczególne zjawisko, jakim jest zespół czy kolektyw, przynosiło i przynosi także rozliczne pytania i problemy. O wiele łatwiej opisać instytucję czy – z drugiej niejako strony – biografię twórczą wybitnej jednostki niż zjawisko tak płynne i na miękkich budowane wartościach, relacjach i kompetencjach, jak zespół. Bardzo często decydują jednak o jego sile elementy niemal nieuchwytnie dla osób z zewnątrz. Jego zmienność, wewnętrzna dynamika – często subtelna, choć obdarzona wyjątkową mocą – nie poddaje się kategoryzacji źródłowo-dokumentacyjnej, nie daje się opisać statystycznie. A przecież historyczne znaczenie, wybitność wielu teatrów wynika właśnie z tych „plazmatycznych” procesów, skomplikowanych relacji, wyjątkowych kompozycji ludzkich, które z takim trudem tworzyli i podtrzymywali wielcy dyrektorzy scen polskich od Pawlikowskiego po Hübnera.

W Encyklopedii Teatru Polskiego od dawna zadajemy sobie pytanie, jak mierzyć się z tymi zjawiskami, jak opisywać zespoły – zarówno działające w ramach mocnych, stałych instytucji (ale przecież z nimi nie tożsame!), jak i tworzące środowiska wykraczające poza nie lub wręcz je zastępujące. Na poziomie najprostszych szukaliśmy i szukamy sposobów, by wypełnić strony poświęcone poszczególnym teatrom nie tylko datami premier i nazwiskami pracowników, ale także opisami życia zespołów, które tworzyły się na dłużej i krócej w obrębie poszczególnych instytucji. Jednocześnie, świadomi współczesnych dyskusji etycznych i metodologicznych, szukamy sposobu na wprowadzenie także i tej perspektywy do narracji historycznych. W tym duchu zapraszaliśmy osoby zainteresowane do podzielenia się z nami i Czytelnikami „Monitora” refleksjami dotyczącymi pisania o zespole, starając się zarazem zgromadzić różnorodne narracje encyklopedyczne dotyczące zespołów.

Efekty tych starań tworzą główny nurt trzeciego numeru „Monitora ETP”. Z jednej strony prezentujemy nowopowstałe historyczne opisy zespołów o różnorodnym charakterze. Od niezwyklej konstelacji indywidualności, jaką zgromadzili i relatywnie długo utrzymali w twórczej dynamice twórcy legendarnego Qui Pro Quo (Tomasz Mościcki), przez o wiele luźniejszą, choć częściowo nawiązującą do tej tradycji grupę twórców kabaretu Szpak (Roman Dziewoński) oraz płynną, pozostającą w nieustannym ruchu trupę Teatru Ziemi Mazowieckiej (Piotr Morawski), po ideowy, poddany silnemu liderowi i niemal wyznawczy Teatr Rapsodyczny (Katarzyna Flader-Rzeszowska). Z drugiej strony, proponujemy przybliżenie działalności współczesnych kolektywów, które traktują ramy organizacyjne zaledwie jako stelaż dla działalności pozostającej na pograniczu aktywizmu, osobistej pasji i zawodowego zaangażowania. Przeprowadzone przez grupę studentek warszawskiej Akademii Teatralnej rozmowy z osobami tworzącymi najnowsze, niezwykle różnorodne formy twórczej działalności kolektywnej, a także reportaż o grupie

Sztuka Ciała, wprowadzając w świat wielu osobom ze środowiska teatralnego mało znany, a jednocześnie pokazując, jak w praktyce odkrywane są i niejako na nowo ustanawiane podstawowe zasady pracy zespołowej. Mamy nadzieję, że to podwójne oświetlenie – z perspektywy historycznej i najnowszej – zainspirowuje osoby zajmujące się badaniami teatralnymi do pogłębiania refleksji o zespołach. Łamy „Monitora” i Encyklopedii Teatru Polskiego są dla niej cały czas otwarte.

Trzeci numer naszego „pisma firmowego”, podobnie jak poprzednie, przynosi też różnorodne materiały niezwiązane z głównym tematem. Tak jak wielokształtna, różnorodna i oddana mnogości i pluralizmowi tematów i ujęć jest Encyklopedia, tak i „Monitor” przynosi i przynosić będzie całą gamę wielorakich problemów rozwiązanych bądź do rozwiązania. Naszym celem jest wszak oddanie dynamiki badań teatralnych, ukazywanie na „ekranie” pisma syntetycznego obrazu tego, nad czym pracują osoby związane z Encyklopedią i do czego chciałaby zainspirować badaczki i badaczy teatralnych jej redakcja.

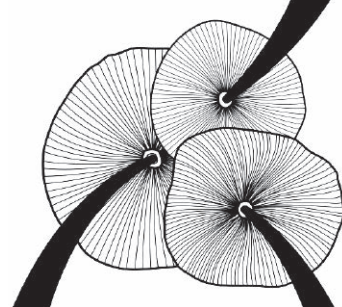
Prezentujemy więc serię tekstów, o których pewnie można powiedzieć, że są „przyczynkarskie”, bo prostują istniejące w dotychczasowej historiografii mylne rozpoznania i mniemania. Tego typu pracom, jak ustalenia Marka Podlasiaka dotyczące historii teatru w Toruniu, rozdzielanie biogramów Ewy i Elżbiety Kryńskich przez Marka Telera czy przypomnienie przez Janusza Legonia dyskusji o „terrorze erotycznym” w teatrach TKKT – oddajemy łamy „Monitora” szczególnie chętnie, wysoko ceniąc tego typu „szczegółarskie” odkrycia, wymagające cierpliwości i pedantycznej niemal pracy, a często nieznaną należnego uznania. W pewnej mierze do tej samej grupy należą też publikowane tu biogramy osób, które dotychczas nie miały swoich sylwetek w ETP, a które stworzyli Grażyna Chmielewska, Andrzej Linert i Piotr Dziewoński.

Kontynuujemy także zapoznanie Czytelników „Monitora” z notatkami Jerzego Timoszewicza (Magdalena Raszevska), archiwami polskiego teatru w Londynie (Piotr Dziewoński), a z drugiej strony – prezentujemy kolejny z napisanych dla Encyklopedii opisów przedstawień (Wanda Świątkowska). Osobne miejsce zajmuje esej Zbigniewa Majchrowskiego o transgresji w polskiej sztuce współczesnej, zapowiadający kolejną książkę autora, a stanowiący interesujący kontekst nie tylko dla wielu wątków i tematów obecnych w tym numerze naszego pisma, ale także dla dyskusji i sporów, prowadzonych w teatrze i wokół teatru w dzisiejszej Polsce.

Relacjonujemy także najnowsze i najwyżej cenione dokonania polskiego środowiska badaczy teatru, publikując laudacje dotyczące książek, które były nominowane do nagrody PTBT za rok 2022. Udało nam się także uruchomić nowy dział „Relacje i korespondencje”, żeby szerzej otworzyć nasze łamy i prezentować zainteresowania czytelników.

Na koniec, odsłaniając nieco redakcyjną kuchnię, przyznajemy, że sami tworząc „Monitor” staraliśmy się wypracować model redakcji zbiorowej i kolektywnej, bez „naczelników” o „nadredaktorów”. „Monitor” to pismo powstające w rozmowie, w dialogu, czasem krytycznym, ale nietłumionym i nieblokowanym. Odbywa się on nie tylko w gronie redakcji, ale też między nami a osobami do „Monitora” piszącymi. Zapraszamy też do niego wszystkie osoby czytające.





KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Grzybnia.

Zespół teatralny z perspektywy obserwacji uczestniczącej

1.

Od 6 września do premiery 18 listopada 2022 prowadziłam obserwację prób spektaklu *Grzyby* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra juniora w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Odbływały się one w sali prób i na małej scenie od wtorku do piątku między 10.00 a 17.00, z godzinną przerwą obiadową, oraz w soboty od 10.00 do 14.00. Miały swój ścisły wewnętrzny rytm, wyizolowany z rytmu pracy instytucji, ale pozostawały od niej zależne. Przejawiało się to na przykład w dostępności sceny, terminowym/nieterminowym wykonaniu scenografii i kostiumów, sprawnej bądź niesprawnej technologii, dyspozycyjności aktorów, którzy grając w spektaklach wpisanych do repertuaru, mogli być obecni na próbach krócej lub, jeśli przewidziana była próba wznowieniowa, nawet wcale. Perspektywa teatru i grupki osób usiłującej zrealizować spektakl okazywały się nie zawsze kompatybilne.

Ta podwójna perspektywa przenika pracę teatralną. Proces twórczy, z natury kreatywny, zanurzony jest bowiem w rutynie i te energie na siebie oddziałują. Raczej jednostronnie, spowalniając twórców, nie będących przecież w stanie wywołać fermentu w całej instytucji. Dobrze, gdy zaktywizowana zostanie „drużyna”, jak Weronika Szczawińska nazywa grupę realizatorów i wykonawców, których nazwiska krytyk przeczyta później na plakacie. Pytanie, czy go to zainteresuje, jeśli nie będzie powiązane ze skandalem nadużycia władzy, a jeśli nawet, jaki model przyłoży do tak a nie inaczej określonych funkcji. To, co nazywamy modelami reżyserii – mistrzowskim, liderskim, horyzontalnym, demokratycznym etc., nie opisuje tylko sposobu pracy reżysera/reżyserki/kolektywu reżyserkiego. Modele te opisują strukturę zespołów, które reżyserka/reżyser/kolektyw reżyserki powołali do danej produkcji.

Na afiszu *Grzybów* nie są wyszczególnieni pracownicy z pionu technicznego i administracyjnego, jednak pierwsza próba odbyła się w gronie wszystkich (ewentualnie przedstawicieli działów/pracowni) zaangażowanych w tę

produkcję. Reżyserka poprosiła, by każda osoba przedstawiła się i w dwu słowach określiła swoje zadanie. Zaczęła od siebie i kiedy zamknął się krąg, performatywnie staliśmy się zespołem, demokratycznym, nastawionym na wspólny cel, zrównującym pracowników i tych, którzy pojawili się gościnnie. Był to ważny moment – nawet jeśli później się rozproszył – konsolidacji na poziomie instytucji. Zaszczepienie grzybni, która miała wrosnąć w jej tkankę i wydać owocnik.

Dalsze działania zespołotwórcze podjęte przez reżyserów dotyczą dwunastu osób. Prócz duetu reżyserkiego będą to kochoreografka Agata Maszkiewicz, Marta Szypulska jako autorka scenografii i kostiumów, Marta Szlaska-Rokicka jako asystentka reżyserów, Katarzyna Tokarska-Stangret jako obserwatorka, inspicjentka Bazhenia Shamovich oraz aktorzy Grzegorz Falkowski (Terapeuta), Mamadou Góo Bâ (Rydz), Natalia Lange (Purchawka), Maria Robaszekiewicz (Kurka), Oskar Stoczyński (Borowik Szlachetny). Jeśli by dalej budować na papierze podziały, wśród powyższych równo połowa jest w stałym zespole Teatru Powszechnego. Druga połowa to gościnnie pracujący zespół realizatorów. Z jednym wyjątkiem.

Dwa miesiące przed rozpoczęciem prób napisałam do reżyserów mail, w którym przedstawiłam się, określiłam swoje cele badawcze i poprosiłam o zgodę na obserwację. Reżyserka oddzwoniła do mnie z informacją, że są na to otwarci, ale – ze względu na temat terapii grupowej, który może generować wątki osobiste – przesądzać będzie opinia aktorów. Z listu odczytała też introwertyzm autorki i mając na uwadze mój późniejszy komfort, zaznaczyła, że w sali prób czy na małej scenie nie znajdę ukrytego w mroku dziesiątego rzędu, w którym będę mogła bezpiecznie się ukryć. W tej pierwszej naszej rozmowie komunikowała, że wchodząc na próby, stanę się częścią zespołu *Grzybów*. Było to zarazem – jak się okazało – zaproszenie do współtworzenia, z którego mogłam skorzystać lub nie, w zależności od tego, czego będę potrzebować, realizując swoją funkcję badaczki procesu reżyserkiego. Reżyserzy formowali bowiem zespół na dwóch poziomach. Pierwszy – poprzez otwarty

Próba *Grzybów*. Fot. Paulina Pander

tok rozmów i możliwość feedbacku – rozszerzał kompetencje realizatorów na całą, dwunastoosobową grupę (nie rozmywając funkcji i odpowiedzialności). Drugi – budował zespołowość wykonawców, czyli aktorów.

Używając w tym tekście pierwszej osoby liczby mnogiej, nie czuję się więc uzurpatorką. Włączona do zespołu zostałam jeszcze zanim ruszyły próby i wynikało to z inkluzywnego charakteru pracy Szczawińskiej i Wawra jr., na prapremierze zostałam zaś przez aktorów wywołana na scenę do oklasków, co przypieczętowało sprawę. Ramy „drużyny” zakreślili jednak koreżyserzy. Projektując przyszłą pracę, uwzględniali dobrostan grupy: skład osób, ich konstelację, nawet przestrzeń, w której będziemy przebywać. Zawczasu rozpoznawali też potencjał i indolencję instytucji, żeby z tym pracować, nie narażając się na późniejsze ewentualne konflikty.

Szczawińska reżyserowała wcześniej w Powszechnym spektakl *Lawrence z Arabii* (prem. 22 czerwca 2018), w którym wystąpili z obsady *Grzybów* Góo Bâ, Lange i Robaszkievicz, Wawer jr był aktorem, dramaturgiem oraz współautorem scenariusza, Maszkiewicz tworzyła ruch. Większość więc spotkała się już na próbach, a współpraca była udana, skoro miała zostać powtórzona. Jednak nawet w takich okolicznościach zespół nie formuje się samistnie. Widoczna była dbałość reżyserów o zbudowanie relacji, które będą podmiotowe, nie tylko poprawne i niehierarchiczne.

Udział w tym miały ekspertki, z którymi jednorazowe (dla zespołu, konsultacji reżyserskich było więcej), całodniowe spotkania spełniały naraz dwa cele: merytoryczny i integrujący. Na drugiej próbie (7 września) odbyły się warsztaty z Dobrawą Borkałą, artystką wizualną pracującą z oddechem, terapeutką kliniczną, które pomagały oswoić eksplorowaną w spektaklu sytuację

terapii grupowej i znaleźć cielesne odniesienia do nie-ludzkiego organizmu, jakim jest grzyb. W atmosferze zaufania i zabawy wykonywaliśmy rozmaite zadania grupowe. W ich trakcie pojawiały się: intymność podczas patrzenia sobie w oczy przez dwie minuty, śmiech, kiedy się leżało głową na cudzych brzuchach czy skrępowanie, kiedy trzeba było wymyślić gest na swój ulubiony gatunek grzyba i pokazać go w kręgu. Krąg powracał w trakcie prób. Przez minutę, mierzoną zegarkiem, każdy mógł wtedy powiedzieć (lub zmilczeć), co się u niego dzieje, jak się aktualnie czuje etc. W połowie procesu (29 września) pojechaliśmy pod Warszawę na spacer mykologiczny z Martą Wrzosek, założycielką Polskiego Towarzystwa Mykologicznego. Odślaniał on – dosłownie – bogactwo, bioróżnorodność i zjawiskową dziwność Królestwa Grzybów, ale dawał też przeżywaną wspólnie radość, jakiej przysparza chodzenie po lesie.

2.

Na przykładzie *Grzybów* widać nie tyle narastającą od kilku dekad tendencję do powiększania się zespołów realizatorów, ile dzisiejszy sposób ich funkcjonowania. Osoby reżyserujące zapraszane przez dyrekcje¹, rzadko są solistami, raczej działają w zespołach wraz z twórcami i twórczyniami z obszaru dramaturgii, choreografii, scenografii, muzyki. Z projektu na projekt te indywidualności konsolidują się, stają się dla siebie bardziej przewidywalne, lepiej znające język swojej pracy i sztuki. Zaczynają więc eksperymentować, na przykład zmieniać funkcje, rozwijać narzędzia komunikacji, i w tym sensie stanowią współczesną odmianę kolektywu czy laboratorium. Tyle tylko, że ich wspólna praca odbywa się w instytucjach, gdzie podpisują (osobno) umowy na spektakl.

Instytucje zaś dysponują stałym zespołem aktorskim oraz zespołami wykonawczymi: technicznym i administracyjnym.

To dość powszechny obecnie model, w takim też powstawały *Grzyby*. Odslania inny fragment zespołu-grzybni – sieć wcześniejszych współprac artystycznych Szczawińskiej, Wawra jr, Maszkiewicz, Szypulskiej, Szlasy-Rokickiej, Borkały, kompozytorki Aleksandry Gryki (tu: aranżatorki utworu *All By Myself*) oraz działalność w ramach Instytutu Sztuk Performatywnych (InSzPer), który współtworzą prócz Szczawińskiej, Maszkiewicz i Wawra jr, Michał Buszewicz, Marta Keil, Grzegorz Reske, Anna Smolar. Instytut dążący „do stwarzania inspirujących i bezpiecznych warunków pracy, w których kluczowa jest możliwość wymiany pomysłów, praktyk i doświadczeń”², ma przestrzeń w Teatrze Powszechnym, będącym jednym z bardziej progresywnych teatrów repertuarowych w Polsce, także jeśli chodzi o tak zwany zwrot etyczny. Pod koniec prób *Grzybów*, które były częścią międzynarodowego projektu artystyczno-badawczego *Breaking the Spell*, współprodukowanego przez InSzPer, odbyły się spotkania feedbackowe z Michałem Buszewiczem (6 listopada) i Anną Smolar (11 listopada). Pokazały mi one wspólnotę języka oraz metod komunikacji, które pozwalają przekazać nawet krytyczne uwagi jako wsparcie.

Zespół realizatorów posługiwał się jednorodnymi i ugruntowanymi narzędziami, które aktorzy musieli przetworzyć w swoich procesach twórczych. A ci, choć koreżyserzy i choreografka nieustannie omawiali ich pracę, zrezygnowali z udziału w omówieniach InSzPeru. Czuli się bezpieczniej, otrzymując je w sposób zapośredniczony na następnej próbie. Zatem reorganizacja w modelu pracy realizatorów (oczywiście mowa tu o konkretnym nurcie), niekoniecznie opowiada o współpracy w zespole aktorskim. Stałe zespoły mają własny kodeks reguł, zarazem jednak przy każdym projekcie adaptują reguły wprowadzane przez osoby reżyserujące, metody ich pracy i ich oczekiwania co do efektu scenicznego. To ostatnie w sposób bezpośredni wpływa na grę.

Grzyby, ilustrując kolektywizację pracy zespołów realizatorskich, prezentują też zwrot choreograficzny w sztuce aktorskiej, generowany przez te kolektywy (a nie już samych tylko reżyserów i reżyserki). Czy skład kolektywów wywołuje zmianę, czy odwrotnie, jest moim zdaniem nierozstrzygalne, właściwe czasom³ i odpowiadające na potrzeby teatru. O ile wraz z funkcją dramaturga spektakle zaczęły powstawać w oparciu o improwizacje aktorskie, które rozwijały tekst scenariusza, o tyle coraz większy udział w procesie twórczym choreografek i choreografów reżyserujących (jak również występowanie choreografek czy performerów razem z aktorami), a także wypalenie aktorów, zmęczonych metodą „pisanie (przez nich) na scenie”, powoli wprowadza do aktorstwa nowy walor gry. Nie polega to na naśladowczym wykonywaniu zadanych układów choreograficznych, a na eksplorowaniu ruchu i performatywnym osadzeniu roli

w ciele, skupionym na tu i teraz. I dla aktora dramatycznego, osadzonego w tekście, i (post)dramatycznego osadzonego w dyskursie, grającego na styku fikcji i prywatności, okazuje się to niełatwe. W obsadzie *Grzybów* był do tego przygotowany tylko Mamadou Góo Bâ, który jest również muzykiem-performerem.

Działania Agaty Maszkiewicz i feedback koreżyserów prowadziły do uzyskania różnych jakości gry w różnych częściach spektaklu (jest w nim ślapstik i monolog, gag i spokojna relaksacja, contact impro i praca z przedmiotem, psychologizm i odrealnienie) oraz do gradacji rytmów (w emocjach, w ruchu, w mówieniu, w głośności, w indywidualnym i zbiorowym, w znieruchomieniu i wzmożeniu, w audiosferze – na przykład poprzez sypanie piasku czy nalewanie wody). Z perspektywy widowni raziły momenty, gdy aktorzy tracili wzajemną uwagę, nie reagowali chociażby na głośne mówienie przez telefon jednej z postaci. Stawką *Grzybów* było, by przez cały przebieg spektaklu pięć osób pozostawało ze sobą w żywym kontakcie: działało, a nie grało działanie; nie planowało i nie odgrywało na pamięć scen; nie wyliczało choreograficznie ruchu; podchwytowało impulsy dawane sobie wzajem. Bardzo trudna sceniczna kooperacja, którą równo trudno osiągnąć, co utrwalić.

3.

Nie każdy spektakl tak bardzo jak *Grzyby* polega na współpracy aktorów. Ich aktywnej obecności w niewielkiej przestrzeni otoczonej z czterech stron rzędami widowni. Reżyserzy musieli wiedzieć, że przychodzą do teatru instytucjonalnego z pomysłem na niedługi spektakl, ale aktorsko tak zestrojony, że przypomina partyturę językowo-choreograficzno-dźwiękową, składającą się z czterech – różniących się rytmem i nastrojem – części. Zamach na miarę Cricot 2.

Na nagraniach prób Tadeusz Kantor z wyraźnym zachwytem patrzy na sceny zbiorowe postaci „z dawnych batalii Cricotu”. Czego by nie chciał, aktorzy wykonują to, improwizując (kłębią się na środku sceny, przechodzą przez nią, taszcząc walizki lub machając chusteczkami, kładą się w ławkach, zasypiają, odtwarzają znane lub nowe kwestie) bez wcześniejszych przymiarek, a mimo to, ze strony reżysera nie padają żadne uwagi. Prosi on jedynie, żeby wiele razy te sekwencje powtarzać. Proces budowania takiej zespołowości ciągnie się przez kilkadziesiąt lat i przez wiele spektakli. Tu proces jest jednorazowy i w zasadzie przy każdej następnej produkcji zaczynany od nowa, ponieważ fakt, że artyści spotkali się kiedyś, nie oznacza, że się znają, jeśli to zaledwie druga czy trzecia premiera razem.

Na inauguracyjnej próbie *Grzybów* zaprezentowany został szkic całości i wyjściowy fragment scenariusza. Dalej w założeniu osób reżyserujących spektakl miał rozwijać się teatralnie, nie tylko dramaturgicznie. Oznaczało to, że pomysły będą sprawdzane w strukturze dzieła, a sensy przekazywane w dużej mierze przez



Grzyby, reż. Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 19 listopada 2022. Fot. Magda Hueckel

wpracowane jakości pozajęzykowe. „Zróbcie to jeszcze raz, bo mi jest to bardzo potrzebne”⁴ – prosi Tadeusz Kantor podczas próby *Nigdy tu już nie powrócę* trupę aktorską, z którą pracuje od ćwierćwiecza. Koreżyserzy *Grzybów* proszą aktorów o to samo. Tyle że reżyser gościnnie ma zwykle przed sobą osoby, których prawie nie zna, i które niekoniecznie znają siebie we wspólnej pracy twórczej. Członkowie stałych zespołów aktorskich czasem przecież przez lata nie mają okazji spotkać się na scenie.

Podjęcie przez reżyserów działań zespołotwórczych świadczyłoby o tym, że trudno mówić w teatrze instytucjonalnym o zespole jako takim, który – jak nadal to sobie ahistorycznie wyobrażamy, projektując czasy Dramatycznego za Holoubka na nasze – spędza czas wolny w obleganym, zadymionym bufecie teatralnym, co pokazywał jeszcze (i przedpandemiczny, i nakręcony przed erą nowej etyki pracy, i mitotwórczy) serial *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (2016). Kwestię, czy wszystkim taki tryb pracy/życia odpowiadał, stawia się od bardzo niedawna. Próby *Grzybów* odbywały się zgodnie z regulaminem pracowniczym, po próbie wszyscy wychodzili z budynku, bufet przez cały dzień, poza porą lunchu, pozostawał niemal pusty. Choć w robocie teatralnej zawsze spotyka się człowiek z człowiekiem, teatr jako miejsce towarzyskich spotkań opustoszała. Poczucie wspólnoty buduje pozostawanie w tej samej bańce ideologicznej, to tak zwana nowa nomadyczność, *social media*. Dlatego dla stworzenia więzi może dziś konieczne są zebrane razem w lesie grzyby, z których ktoś przygotuje w domu potrawkę, żeby wspólnie zjeść ją podgrzaną w bufetowej mikrofalówce...

4.

Można ustalić między sobą reguły współpracy i spisać je w formie kontraktów⁵, będących coraz powszechniejszą dobrą praktyką, stosowaną też przez Szczawińską.

Jest to ważne w procesach, w których ugruntowane schematy biorą w łeb i spektakl reżyseruje, na przykład, duet i kochoreografka. Nie odzierają one procesu twórczego z emocji, tyle że próbuje się je komunikować, nie wyładowywać i nie tłumić. Reguły budują tylko ramę, w założeniu bezpieczną, którą każdy musi wypełnić własnym zaangażowaniem, poczuciem odpowiedzialności, przygotowaniem do próby i gotowością do pracy. Problem nie do końca tkwi w tym, że należy pytać, czy druga osoba daje na moje działanie przyzwolenie.

Kiedy grono stałych współpracowników formowało się wokół reżysera etatowego, zwłaszcza w modelu mistrzowskim, byli wśród nich także aktorzy. W konsekwencji mówiło się na przykład o aktorach Swinarskiego, Jarockiego, Grzegorzewskiego, Wajdy w zespole Starego Teatru⁶. „Podzespoły” aktorskie nadal oczywiście funkcjonują, także w Teatrze Powszechnym można dziś wskazać choćby grupę „aktorów Lupy”, którzy znaleźli tu miejsce po rozpadzie zespołu Teatru Polskiego we Wrocławiu. Natomiast zespoły realizatorskie, takie jak przy *Grzybach*, coraz rzadziej zakorzeniają się na dłużej w strukturach teatru. Pojawiają się gościnnie, na okoliczność jednej produkcji, dokonując wyboru obsady według arbitralnych kryteriów. Ta sytuacja jest zarazem artystycznym ryzykiem i szansą. Dla zespołów, dając im możliwość zgrania się w innych konfiguracjach, i dla reżyserów, mogących czerpać z doświadczenia ciągle innych ludzi.

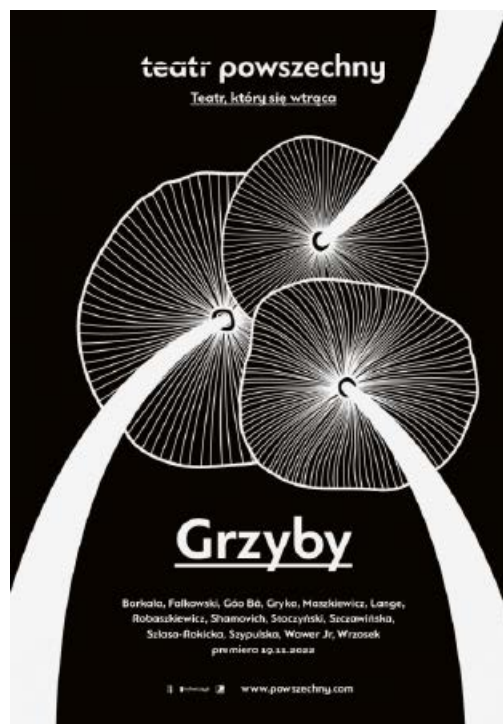
Gdyby zresztą mówić tylko o stałym zespole realizatorów, lecz również wykonawców, byłby to już teatr, a niewielu dąży do założenia własnego teatru, jak zrobił przywołany tu Kantor, a nie zrobił Krystian Lupa. I nie chodzi oczywiście o siedzibę, Cricot 2 przecież też jej nie miał. Chodzi o zespół z budzącej dystans tradycji klasztorów i laboratoriów, który wiąże (także terytorialnie) silniej i na dłużej, często przez dziesięciolecia. Może dzisiejsze kolektywy nie obawiają się wchodzić w struktury administracyjne, ale właśnie tworzenia/performowania

zespołu, interakcji, współpracy i troski na całe dekady. Działając w różnych miejscach, mogą brać w nich odpowiedzialność jedynie na czas prób za grupę zaproszoną do tej współpracy oraz za spektakl.

Ostatecznie spektakle należą do aktorów. Kolektywy realizatorów oddają dzieło do eksploatacji w instytucji, w której podtrzymywac jego żywot będzie już zespół stałych pracowników (zespół danej produkcji po premierze jest więc inny, niż na etapie prób). Konsolidacja grupy we wspólnej sprawie to tylko pierwszy poziom, na którym nabudowuje się coś, co dotyczy tylko aktorów, jest *stricte* twórcze i co określiłabym jako zespołowość. Chodzi przecież o taki team, który będzie intuicyjnie wyczuwał się na scenie i wewnątrznie dostrajał. Szczawińska z Wawrem w *Grzybach* oddawali aktorom strukturę, która wymagała zespołowości, ale też ją podtrzymywała.

W ostatniej scenie *Grzybów*, tak zwanej autokompozycji, Terapeuta przesuwa po ziemi ciała, które przeszły razem przez angażujące doświadczenie, a teraz wreszcie są uspokojone, zrelaksowane, wiotkie. Kładzie je obok siebie i na sobie. Postacie poprawiają pozycje, przyjmują wygodniejsze, szukają kontaktu i serdecznej bliskości. Czas mykoterapii – zarazem czas spektaklu, który był wspólnym wysiłkiem aktorów – minął, *black out*.

Jest w tym finale coś wzruszającego właśnie z perspektywy zespołowości – kiedy i na końcu spektaklu, i na końcu nie zawsze łatwego procesu, rodzi się więź. Rodzi się przestrzeń na swobodną improwizację w ramach wypracowanych struktur. Zespół – cały – doświadczył tego na trzeciej próbie generalnej, która w przeciwieństwie do dwóch pierwszych była zamknięta. To pomysł praktykowany przez Weronikę Szczawińską z myślą o aktorach. Skonfrontowani już z pierwszą publicznością, mogą w wieczór przed premierą zagrać sami dla siebie i dla tych, z którymi uczestniczyli w procesie, umościć się w spektaklu, pobawić nim, mieć z tego przyjemność. W ten sposób wydarzył się najlepszy przebieg *Grzybów*. Reżyserzy podkreślali, by



Projekt plakatu: studio graficzne Homework (Joanna Górska, Jerzy Skakun).

nie próbować go powtarzać na premierze, lecz zachować ten rodzaj frajdy i więzi, które osiągnęli.

Zespół teatralny jest w pewnym obszarze kategorią niemierzalną, impresyjną, opartą na odczuciach i wrażeniach, gdy pojawia się na chwilę i znów osuwa w grupę pracujących ze sobą osób, „dogadanych” bardziej lub mniej. Kiedy oglądam z widowni *Grzyby*, dokładnie widzę to pod warstwą fikcji teatralnej. Grupa ludzi, która każdego wieczora, gdy gra spektakl, razem przechodzi tę samą i zawsze trochę inną drogę, to jednak fenomen, poza teatrem niemożliwy.

Przypisy

- 1 Pokolenie najmłodszych twórców kwestionuje ten model, pytając, jak reżyserka i dramaturżka Wera Makowska, dlaczego dyrektorzy w Polsce nie zapraszają dramaturgów, by mogli oni zrealizować swoje pomysły na spektakl, biorąc do współpracy reżysera/reżyserkę.
- 2 <https://www.inszper.org>.
- 3 Bycie tu i teraz, uważność, osadzenie w ciele są przecież bliskie dzisiejszym tendencjom z obszaru psychologii, jak *mindfulness* czy terapia Lowenowska.
- 4 Wideorejestacja prób *Nigdy tu już nie powrócę* Cricot 2 – archiwum Cricoteki w Krakowie. Płyta nr 4.
- 5 Przy *Grzybach* kontrakty nie zostały spisane.
- 6 Zob. np. Joanna Walaszek, *Wracając do Starego Teatru*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków 2010.

Artykuł został napisany w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2023.

KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET – redaktorka, recenzentka, badaczka sztuki Tadeusza Kantora. Od 2007 roku jest członkinią zespołu miesięcznika „Teatr”, od 2012 sekretarzem tejże redakcji. Autorka polsko-angielskiego słownika *Pokój wyobraźni. Słownik Tadeusza Kantora / The Room of Imagination. A Tadeusz Kantor Dictionary* (2015). Interesuje ją proces twórczy oraz sposoby jego archiwizacji (ukończyła specjalizacje teatrologiczną i filmoznawczą na polonistycę UKSW, na UJ otworzyła przewód doktorski rozprawy nt. dokumentacji filmowej prób teatralnych *Nigdy tu już nie powrócę* Cricot 2).

AGATA M. SKRZYPEK

Co robimy wspólnie

Prezentujemy siedem wywiadów z twórczyniami i twórcami działającymi kolektywnie: Stowarzyszeniem Szmer, Natalią Królak – twórczynią kampanii Spójrż na siebie, Pauliną Szczęsną – pracującą metodą *devised theatre*, Natalią Dinges z Ruchomego Kolektywu, Aleksandrą Różycką z ludowego zespołu Granda na Urzeczcu, Dianą Revlon – członkinią polskiego chapteru House of Revlon oraz Wiktoria Hładko z łódzkiej Szwalni.

Rozmowy te powstały w ramach zajęć fakultatywnych „Kolektywy jako modele pracy twórczej”, prowadzonych przeze mnie dla studentek Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Przeprowadziły je Anita Chojecka, Kasia Jerzak, Zuzia Kluszczyńska, Hania Liberda, Ada Łakomiak, Julia Ogonowska, Kasia Sęk. Teraz, czytane razem, w kolejności, którą proponujemy (ale nie narzucamy) i wzajemnym naświetleniu, wywiady układają się w pejzaż różnorodnych działań zespołowych. Zaproponowałam szerokie rozumienie pracy twórczej jako działań nie tylko *stricte* artystycznych, lecz także interdyscyplinarnych, edukacyjnych, posługujących się sztuką jako narzędziem zmiany społecznej. Trzymałyśmy się jednak z daleka od inicjatyw komercyjnych i zespołów funkcjonujących w zoptymalizowanych, ukierunkowanych na generację zysku modelach biznesowych.

Koncentrowałyśmy się na tym, by rozpracować zespołowość jako różne działania, które z jednej strony formują relacje międzyludzkie i więcej-niż-ludzkie, a z drugiej – z tych relacji się wywodzą. Dlatego też dążenie do utworzenia definicji kolektywu szybko przestało nas właściwie interesować, zeszło na dalszy plan i ostatecznie doszłyśmy do wniosku, że w obliczu rozpiętości potrzeb, założeń i funkcjonowania badanych zespołów, ściśle ramowanie i dookreślanie kryteriów umniejsząłoby jego potencjał. Zamiast dyskutować, czym kolektyw jest bądź nie jest, odkrywałyśmy, jak działa: w jakich okolicznościach następuje jego zawiązanie, co jest potrzebne, by podtrzymać swoją żywotność, jak jego członkinie rozwiązują konflikty, jak finansują swoje przedsięwzięcia i na jaką skalę mogą je organizować. Istotny wątek, obecny zwłaszcza w rozmowie z Pauliną Szczęsną, dotyczy sytuacji, w której idea radykalnej, równościowej kolektywności spotyka się z hierarchicznym zapleczem instytucji uczelni artystycznej. Co ważne, wręcz kluczowe, gdy próbuje się

zestawić ze sobą tematy podnoszone w każdym z wywiadów, okazuje się, że nie wszystkie twórczynie mówią jednym głosem. Zdarza się, że na ten sam temat usłyszymy różne opinie, na przykład w kwestii tego, jaki sens na formalizowanie działalności kolektywu i ile można poświęcić kosztem zdrowia. Z drugiej strony zastanawia fakt, że tak odmienne od siebie grupy (pod względem pola działalności, długości trwania, liczebności, wieku członków, zasobów finansowych etc.) łączą tak wiele.

Może zwrócić uwagę, że zadawane przez nas pytania były właściwie bardzo proste, wręcz pragmatyczne: dotyczyły procesu pracy i jej organizacji. Tymczasem odpowiedzi potrafią być bardzo złożone. W takich momentach widać ścisły związek między przyświecającymi grupie ideałami a sposobami ich realizacji. Może zastanawiać także to, że badaczki często pozostawiają swoje rozmówczynie bez komentarza odnośnie do problemów, z którymi te się mierzą – wynika to z faktu, że przez cały czas starałyśmy się przyglądać kolektywności z dużą otwartością na to, jakie formy przybiera. Szersza nierozpoznawalność nazw, miejsc czy imion, które w tych wywiadach się pojawiają, świadczy – moim zdaniem – o rozpowszechnieniu formatu pracy grupowej i horyzontalnej wśród osób oddolnie inicjujących działania artystyczne. Jednocześnie dobór zespołów, z którymi rozmawiałyśmy, jest znaczący – odzwierciedla obszary, które interesują nas teatralnie-zawodowo bądź teatralnie-prywatnie (praca z dziećmi, improwizacja, kultura ludowa, ballroom, działania artystyczne itd.). Dzięki temu, rozpięte w wywiadach wizje kolektywności są rozproszone i nie reprezentują żadnej z dominujących mód na spłaszczony model pracy twórczej. Co więcej, nie wszyscy rozmówcy byli entuzjastami samej idei kolektywności – bliższe było im poczucie demokratyczności czy zespołowości albo po prostu współrealizacji z innymi swojej pasji. Często też

metody, które ostatecznie przyjęli i doskonalili, wywoziły się z rozpoznania i nazwania bieżących potrzeb, a niekoniecznie z założonego wcześniej pomysłu na strukturę grupy.

Z takiej właśnie „listy potrzeb” często wyłaniały się role i funkcje. W prezentowanych tu rozmowach rzadko pojawiała się potrzeba radykalnego uwspólnienia każdego z podejmowanych i koniecznych obowiązków, co jest zresztą jednym z mitów na temat pracy zespołowej. Kolektyw bywa za to miejscem, w którym objawiają się ukryte talenty, a podział zajęć odbywa się według zainteresowań i chęci, niekoniecznie wykształcenia czy stereotypów (tu i ówdzie interesująco przewija się wątek radzenia sobie z tak zwanymi „kabelkami”). Bieżąca potrzeba zdarza się wyłaniać także osobę liderką – rozumianą jako ktoś, kto ma przywilej i odpowiedzialność podejmowania ostatecznych decyzji, skracających czas debat. Pojawienie się lidera/liderki w takich kolektywach właściwie nigdy nie oznacza jednowładztwa, to prędzej funkcja przyjmowana według pewnych predyspozycji i powoływana na czas intensyfikacji działań lub pojawiająca się zupełnie z zewnątrz, tymczasowo – jak na przykład w działalności zespołu Granda na Urzeczu.

Zdarza się także, że grupy działają na zasadzie inercji, ale jeśli choć jeden element przestaje działać, jak dotychczas, spowolnieniu ulega cały mechanizm. Grupy bez lidera charakteryzuje natomiast działanie bez pośpiechu. Świetnie ten stan rzeczy oddaje przykład Stowarzyszenia Szmary, które doceniłyśmy za szczere wyznanie, że być może jego działalność mogłaby być lepiej zorganizowana, lecz tymczasem nie ma na to perspektyw finansowych. Zrozumieliśmy to jako akceptację warunków, w których przyszło działać członkom i członkiniom kolektywu i przyzwolenie sobie na wyjście poza obowiązujący system

eksploatacji zasobów kognitywnych czy afektywnych, nakazujący trzymać wewnętrzną dyscyplinę mimo wszelkich przeszkód. Ten rodzaj otwartości propagowała także Bojana Kunst, przywołując działalność grupy Chto Delat? jako pożądaną wzór równowagi między aktywnością zawodową a byciem ze sobą w kolektywie prywatnie¹. Natalia Królak czy Diana Revlon podobnie podkreślają wagę tego, by członkinie grupy miały przestrzeń do bycia razem także poza pracą, poza wykonywanymi obowiązkami.

I choć entuzjaści kolektywnej, nowoczesnej pracy, która sprzeciwia się przemocowym strukturom nierównej dystrybucji władzy i przywilejów przepadają za formułowaniem zasad, manifestów, kontraktów i postulatów, to równie ważne, co reguły, okazują się empatia, zrozumienie, szczerłość i zaangażowanie. Wśród naszych rozmówczyń, szczególnie u Wiktorii Hładko, pojawia się refleksja, że zasady niezwykle usprawniają tok pracy, lecz pozostają jednym z efektów wcześniej związanych relacji międzyludzkich. Stowarzyszone w grupach osoby doceniają wzajemnie swoje umiejętności miękkie i to właśnie w nich upatrują przepis na dobre funkcjonowanie zespołu – słowem-kluczem u Pauliny Szczęsnej jest „naturalność” oraz „predyspozycje”. U Natalii Dinges powtarza się „charakter”, u Natalii Królak zaś – „temperament”. Ryzykując otarcie się o banał, lecz nie bojąc się go zanadto, zauważamy, że podstawą udanego działania zespołowego jest poczucie sensu, celu, sprawczości i frajdy, które pielęgnuje w sobie każda z zaangażowanych osób i którym daje wyraz we wspólnym byciu.

Powyższe słowa stanowią małą próbę syntezy refleksji, którymi podzieliłyśmy się ze sobą po przeczytaniu wszystkich gotowych wywiadów. Mamy nadzieję, że zgromadzony przez nas materiał stanowi dopiero początek rozmowy o przemianach w modelach pracy twórczej.

Przypisy

- ¹ Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2016, s. 78–80.
- ² „Mogą to być kategorie związane z performatywnością i tańcem, chodzeniem po wybiegu, tworzeniem kreacji czy makijażu lub posiadaniem superciała i seksapilu”. *Najbardziej przegięta wersja siebie*. Z Adrianem Rutkowskim rozmawia Jakub Wojtaszczyk <https://kulturaupodstaw.pl/najbardziej-przegieta-wersja-siebie>



Szmary improwizacji

Z osobami tworzącymi Stowarzyszenie Szmary: Mają Cieślak, Michałem Dębskim, Jankiem Kannem i Gabriellą Wachowicz rozmawia Kasia Jerzak

Stowarzyszenie Szmary od kwietnia 2022 roku zajmuje się organizacją improwizowanych wydarzeń w Warszawie – Festiwalu Improwizacja Deklinowana oraz Otwartych Scen, czyli spotkań, podczas których każda osoba, niezależnie od doświadczenia, ma okazję spróbować swoich sił w improwizowanych formach z zakresu różnych dziedzin sztuki.

Kasia Jerzak: Jak powstało Stowarzyszenie Szmary?

Michał Dębski: Stowarzyszenie Szmary powstało w kwietniu 2022 roku – wtedy zarejestrowaliśmy się jako stowarzyszenie zwykłe w rejestrze stowarzyszeń zwykłych miasta stołecznego Warszawy. Impulsem do powstania grupy był festiwal, którego nazwa brzmi (i będzie brzmiała w tym roku, bo ponownie będzie przez nas organizowany) Improwizacja Deklinowana. Jego celem było przybliżenie mieszkańcom i mieszkankom Warszawy fenomenu improwizacji w sztuce. Miał pokazać, jak można improwizować w muzyce, ale też w teatrze czy w kuchni lub konstruując różne przedmioty ze znaleźsk na śmietnikach. Samo stowarzyszenie miało być pomocnym podmiotem, który ułatwi nam organizację tego festiwalu.

Gabriela Wachowicz: Czyli na przykład dostawanie grantów. Żebyśmy byli lepiej reprezentowani.

Dębski: Tak, żebyśmy nie byli zrzeszeniem nieformalnym tylko mieli swój NIP i inne rzeczy, które ułatwiają staranie się o pieniądze od podmiotów bardziej zorganizowanych.

Jerzak: Jak zmieniał się wasz skład od powstania?

Dębski: Obecnie jest więcej członków i członkiń, niż było na początku. Natomiast jeżeli chodzi o aktywne osoby w stowarzyszeniu, to ich liczba się zmniejszyła – zakładając, że te nieaktywne teraz osoby udzielały się na początku. Na pierwszym spotkaniu, gdzie nadaliśmy nazwę stowarzyszeniu, było dziewięć osób

Otwarta Scena na PanDymińskiej.
Fot. profil Stowarzyszenie Szmary na Facebooku,
wpis z 6 marca 2023.

założycielskich, a teraz mamy jedenaście osób członkowskich.

Jerzak: Czy jesteście otwarci na nowe osoby i czy macie jakieś kryteria przyjmowania ich?

Dębski: To raczej znajomi.

Maja Cieślak: Osoby z grona znajomych przyszły raz, drugi, trzeci i stwierdziły, że chcą działać.

Dębski: Tak było z Julią i Szymonem – to właśnie są dwie osoby, które dołączyły po pierwszych dziewięciu. Natomiast zawsze są to nasi znajomi, którzy chcą się bardziej zaangażować.

Jerzak: Ale przy organizacji wydarzeń współpracujecie też z osobami, które nie są stricte w stowarzyszeniu. A jak to jest z miejscem?

Dębski: Teraz działamy w PanDymińskiej w Warszawie. To jest takie miejsce, z którym ściślej współpracujemy. Utrzymuje się z wolnych datków, nie ma grantu. My działamy bardzo podobnie, więc...

Cieślak: Narodziła się więź porozumienia.

Dębski: Nie wynajmujemy konkretnego miejsca. Jako stowarzyszenie musimy mieć siedzibę, więc oficjalnie jest nią jedno z mieszkań osób członkowskich, natomiast nie spotkaliśmy się tam ani razu. Jest to formalne miejsce, a nieformalne spotkania odbywają się gdzie indziej.

Cieślak: Ale działaliśmy i będziemy działać ponownie w Rotacyjnym Domu Kultury na Jazdowie. Tak naprawdę

to od niego zaczęła się nasza historia, bo Bartek i Michał wygrali konkurs na wydarzenie, które miałyby miejsce w RDK i na potrzebę jego organizacji powstało Stowarzyszenie Szmerzy.

Dębski: Ostatnio mieliśmy taką inicjację w Forcie Sokolnickiego, gdzie teraz się mieści nowo powstały Żoliborski Dom Kultury. Zorganizowaliśmy takie wydarzenie, podczas którego daliśmy dzieciom bardzo dużo instrumentów i one nimi hałasowały. Przez piętnaście minut bardzo głośno, a przez kolejne pół godziny trochę ciszej. I wtedy dotarło do nas, że nasza oferta nie do końca jest skierowana do dzieci w przedziale wiekowym od zera do trzech lat. Chcemy się otwierać na różne grupy wiekowe, ale chyba tej podziękujemy.

Jerzak: A sprzęt jest wasz, prywatny?

Dębski: Tak, w zasadzie to jest mój sprzęt. Przynosimy nasz prywatny sprzęt, a przez to, że ja na przestrzeni lat zebrałem trochę instrumentów to się nimi dzielę.

Cieślak: Przychodzą też osoby, które przynoszą swoje własne instrumenty, co jest super. Tak naprawdę często się zdarza, że ktoś przychodzi z prywatnymi rzeczami.

Jerzak: To może przejdźmy do finansów. Mówiliście o grantach i wiem, że można też wrzucać pieniądze do puszeki.

Dębski: Jako stowarzyszenie zwykle nie możemy prowadzić działalności gospodarczej. To oznacza, że nie wolno nam sprzedawać rzeczy, ani wystawiać faktur, więc jedyne z czego możemy się utrzymywać to granty, darowizny i spadki. Na razie najwięcej było darowizn, głównie z naszych portfeli.

Wachowicz: Ewentualnie naszych rodziców.

Dębski: Lub bardzo bliskich przyjaciół stowarzyszenia.

Wachowicz: Dostaliśmy dwa razy duże wsparcie: jedno od Domu Towarowego Braci Jabłkowskich. I drugie, niefinansowe, od firmy reklamowej Jet Line, która nas udostępniła na swoich ekranach i zrobiła nam dużą część promocji o wartości około trzech–czterech tysięcy złotych.

Dębski: To były finanse związane z festiwalem. Na bieżące koszty nie korzystamy z niczego oprócz składek członkowskich – to jest jeszcze jedna rzecz, z której się utrzymujemy. Nasze składki członkowskie wynoszą trzydzieści złotych rocznie. Czyli co roku mamy zastrzyk pieniędzy o niebagatelnej wysokości trzystu trzydziestu złotych.

Wachowicz: Tegoroczny już wydaliśmy.

Dębski: Nie prowadzimy księgowości u zewnętrznej firmy...

Wachowicz: Ale to trzeba będzie zmienić. Byliśmy teraz w trakcie rozliczania PIT, bo wynajmowaliśmy osoby, które przeprowadzały warsztaty na festiwalu i jest to prawie nie do zrobienia samemu.

Dębski: Wynająć osobę do księgowości jest taniej, niż samemu prowadzić takie rzeczy. Tak wyglądają nasze finanse – jesteśmy w słabej sytuacji, ale nie cierpimy z tego powodu, bo nie utrzymujemy się w ten sposób i nikt na razie jeszcze na tym stowarzyszeniu nie zarobił.

Wachowicz: Mamy jednak taki komfort, że możemy zrobić coś za darmo w sobotę i wydać na paliwo, żeby przywieźli nam tu rzeczy. Gdyby nie bezpieczna, prywatna sytuacja życiowa, to byśmy nie mogli.

Dębski: To jest nasze hobby i raczej dopłacamy do tej działalności.

Cieślak: Ale też tak naprawdę ta nasza działalność teraz, poza festiwalem, nie wymaga dużych zasobów finansowych. Praktycznie niczego, tylko naszego czasu i zaangażowania, żeby przyjechać tutaj.

Dębski: Od początku mieliśmy ustalone, że nie chcemy się za bardzo angażować dopóki nie ma z tego dużych pieniędzy.

Wachowicz: Jakichkolwiek.

Dębski: Jakichkolwiek. Ani zbyt poważnych wydatków. Stać nas w tym momencie, by raz w miesiącu organizować Otwartą Scenę, czyli właśnie to, co się dzisiaj dzieje.

Wachowicz: Festiwal dobił nas pod tym względem. Trzy tygodnie pracy za darmo to już było *too much* i jeszcze dorzucaliśmy do tego.

Jerzak: Od razu był pomysł, żeby po festiwalu robić Otwarte Sceny, czy pojawił się w trakcie organizacji?

Dębski: Otwarta Scena to był filar festiwalu. Zrobiliśmy pilotażową Otwartą Scenę w sierpniu.

Cieślak: Właśnie tutaj zaczęliśmy, w PanDymińskiej. Pierwsze wydarzenie.

Dębski: W tamtym momencie wyjaśniło się, że możemy to robić i jakoś wyjdzie. To dało nam przekonanie, że możemy zrobić festiwal i nie będzie to jakaś totalna kłapa. A czy było kłapą? Chyba nie... Otwarte Sceny są teraz naszym głównym sposobem wyrażania się jako stowarzyszenie.

Jerzak: A jak wygląda organizacja? Macie konkretnie przydzielone role, wymieniacie się w nich czy wszyscy zajmują się wszystkim?



Michał Bromboszcz (wiolonczela), Mikołaj Pohl (cymbały) i Vola Kasianciuk (ruch performatywny) – festiwal Improwizacja Deklinowana 2023, Dom Kultury Śródmieście – Rotacyjny Dom Kultury na Jazdowie, 23 sierpnia 2023. Fot. Zosia Połaniewicz, Wawrzyn Młynarczyk.
Źródło: profil Stowarzyszenie Szmary na Facebooku, wpis z 7 września 2023.

Janek Kann: Taki pierwotnie był plan, ale teraz wszyscy są od wszystkiego. To znaczy ci, którzy mają więcej czasu i motywacji, żeby się zaangażować robią więcej, a ci, którzy mają mniej czasu i motywacji po prostu przychodzą na wydarzenia.

Wachowicz: W czasie festiwalu te role się wyklarowały. Jedna osoba była od robienia filmików i ich publikacji, a inna ogarniała kable. Niektórzy nie potrafią ogarnąć kabli – na przykład ja się kompletnie na tym nie znam, a z kolei ktoś inny nie zna się na Canvie. Tak było wtedy, a teraz nie ma tak dużo do robienia. Raczej po prostu przyjeżdżamy tu wcześniej żeby wszystko poustawiać. Jak Michałowi się przypomni, żeby zrobić wydarzenie na Facebooku, to je zrobi.

Dębski: Ostatnio ustaliliśmy zasadę robienia wydarzeń wcześniej. To jest ustalenie z naszego spotkania, które mieliśmy niedawno.

Cieślak: Więc podział ról był potrzebny bardziej przy festiwalu, a tutaj ilość pracy jest na tyle nieduża, że ustalenie sztywnego podziału byłoby bezcelowe.

Wachowicz: Pewnie mógłby być – moglibyśmy na przykład wstawiać posty po każdej Otwartej Scenie i w ten sposób, robić promocję, ale nikt z nas chyba nie ma aż takiej potrzeby.

Dębski: Przed nami są teraz rozmowy przed kolejnym festiwalem, który odbędzie się w Rotacyjnym Domu

Kultury [Festiwal odbył się w dniach 23–27 sierpnia 2023]. I tam będziemy starali się zorganizować jakieś pieniądze, ale też dzięki doświadczeniom z zeszłoroczną edycją, wiemy, że nie powinniśmy się za bardzo wysilać finansowo. Zrobiliśmy też taki program, że w razie załamania się wszystkich finansowych źródeł da się ten festiwal zorganizować trochę większym nakładem pracy.

Jerzak: Wspomniałeś, że ustaliliście coś na ostatnim spotkaniu – czyli widujecie się regularnie by omówić sprawy organizacyjne?

Cieślak: Na tym spotkaniu, na które wtedy się umówiliśmy, ustaliliśmy sobie taki plan, że spotykamy się na Otwartych Scenach. To jest taka rzecz, która dzieje się regularnie, raz na miesiąc. Najlepiej, by pojawiło się jak najwięcej z nas, bo tam wynikają ewentualnie rozmowy.

Kann: To ma sens, bo wtedy jesteśmy na świeżo po wydarzeniu i mamy różne przemyślenia związane z tym, co można usprawnić, co się sprawdziło, a co by można zmienić. Spotykając się bezpośrednio po Otwartej Scenie możemy się tym wymienić i w przyszłości robić fajniejsze rzeczy.

Jerzak: A jak rozwiązujecie konflikty?

Dębski: Taką sporną kwestią ostatnimi czasy była decyzja, czy improwizacja będzie głównym zajęciem naszego stowarzyszenia. Może bardziej niż przedmiotem sporu było to taką otwartą kwestią: czy chcemy zajmować się tylko improwizacją, czy też innymi obszarami szeroko

pojętej sztuki – organizowaniem wystaw i tak dalej. Ta kwestia została otwarta tak samo jak są Otwarte Sceny.

Jerzak: A łączy was wspólne podejście do improwizacji, czy macie bardziej zróżnicowane poglądy w tej kwestii?

Wachowicz: Mnie bardzo mało łączy z improwizacją. Organizacja festiwalu wiązała się z moimi studiami – one trochę zajmują się organizacją takich wydarzeń. Chciałam się po prostu sprawdzić.

Cieślak: Ja ze swojej strony powiem, że też niedużo miałam wspólnego z improwizacją, a przyciągnęła mnie tu chęć działania, zorganizowania czegoś w fajnym gronie.

Kann: Działa wraz z nami grono osób z różnych sfer artystycznych i improwizacyjnych, więc tworząc Otwarte Sceny zawsze staramy się to wykorzystywać, łączyć różne media. Wydaje mi się, że ze względu na to zróżnicowanie w naszym zespole wszyscy mogą wyrazić siebie. Prawda jest taka, że każda z Otwartych Scen jest inna. Instrumenty często przeważają, ale zdarza się, że schodzą na dalszy plan, a na pierwszy wychodzi teatr albo rysunek.

Cieślak: Dziś były filmy, a ostatnio koncepcja z partyturami graficznymi. Najpierw zorganizowaliśmy pierwszą część rysowania partytur, potem każdy je odgrywał. Myślę, że staramy się i będziemy się starać wymyślać nowe warianty Otwartej Sceny, żeby się sami nie znudzić, żeby kolejne spotkania były nowością również dla nas.

Kann: Mimo tego, że jest kilka osób w naszym stowarzyszeniu, które nie mają zbyt wiele wspólnego z improwizacją, te wydarzenia są na tyle otwarte, że każdy znajduje



Improwizacja Deklinowana 2023. Źródło: profil Stowarzyszenie Szmary na Facebooku, wpis z 7 września 2023.

coś, co go zainteresuje. Nawet jeżeli w jednym miesiącu zdarzy się format, który komuś odpowiada nieco mniej, to są szanse, że w następnym stworzymy coś, co tę osobę zadowoli bardziej. Wydaje mi się, że ciekawie połączone mamy towarzystwo.

Dębski: To jeszcze tak tylko dorzucę, może bardziej szczerze, albo z pragmatycznej strony patrząc, że improwizacja jest o tyle wdzięcznym sposobem działania i czymś, co można zorganizować w dowolnej przestrzeni, bo ona nie jest z założenia produktem albo jest bardzo niepewnym produktem i nie wymaga zbyt dużo przygotowania. Nie trzeba wybrać sztuki, którą się zagra, dobrać konkretnych obrazów na wystawę albo porozumiewać się z konkretnymi artystkami i artystami. Nie wymaga praktycznie żadnej dodatkowej pracy twórczej oprócz tego, żeby przywieźć rzeczy, rzucić to wszystko na podłogę i czekać, aż coś się stanie. Trochę upraszczam i może to źle brzmi, ale fakt, że to wymaga tak mało, ułatwia nam organizację jako stowarzyszeniu, które na razie nie otrzymuje grantów i nie dysponuje dużymi kwotami. Właśnie takie działania improwizacyjne, które można zorganizować przy pomocy domowych środków są prostsze i na każdą kieszeń.

Kann: To działa też w drugą stronę. Przez to, że forma jest taka prosta, jest też bardziej przystępna. Na nasze wydarzenia przychodzi masa osób, która nie ma nic wspólnego z żadną dziedziną sztuki, a już tym bardziej improwizacją. Przychodzą tutaj i występują, robią po kilka kilkuminutowych utworów na scenie z ludźmi, których wcześniej nie znali i wydaje mi się, że to jest w pewien sposób wyjątkowe dla tych wydarzeń. Można przyjść i zrobić coś, nie mając wcześniejszego przygotowania. Często widzimy, jak ludzie naprawdę otwierają się na różne formy sztuki.

Dębski: Istotne jest, przynajmniej ja tak czuję, że wszystko w tworzeniu tych wydarzeń jest na razie w fazie eksperymentalnej. My nie mamy poczucia, że robimy to super. Teraz przychodzimy na wydarzenia krótko przed rozpoczęciem albo nawet spóźnieni. To jest w przyjacielsko-luźnej atmosferze. Nie mamy presji, żeby to był produkt, który ma mieć swoją jakość, że jak ktoś przyjdzie, to dostanie coś konkretnego. My też się uczymy na tych wszystkich wydarzeniach, jak je organizować. Nawet dzisiaj, spotykając się w tak nielicznym gronie, patrzymy, jak działamy. Zorganizowaliśmy na razie około dziesięciu Otwartych Scen. Mam wrażenie, że cały czas przekonujemy się, jak to działa, przeżyliśmy już na nich bardzo dużo różnych sytuacji, a myślę, że przed nami jeszcze wiele. Dlatego też nie załamujemy się, kiedy jest mała frekwencja, bo to jest po prostu kolejna informacja, że coś mogło zawieść. Tak, jak mówił Janek, spotykamy się potem i obgadujemy to. Dzisiaj nikt nie przyszedł i dlaczego tak jest? Nie wiem, czy zdążymy później o tym pogadać, ale może będziemy pamiętać, że można inaczej zrobić parę rzeczy w przyszłości.

Marzec 2023

Temperament, integracja, szczerłość i perfekcjonizm, który chce działać

Z Natalią Królak rozmawia Julia Ogonowska

Natalia Królak jest współtwórczynią kampanii *Spójrz na siebie* – pierwszej w Polsce ciałopozytywnej kampanii angażującej młodzież. Jej cel to uświadomienie nastolatków, że wygląd zaczyna się w głowie. Natalia jest edukatorką, pedagogką teatru, dramaturżką, graficzką, wiceprezeską Fundacji Fala Nowej Kultury, absolwentką Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Szkoły Krytyki Teatralnej. Osobiście znam Natalię z akademickiego korytarza i dwa lata temu udało nam się porozmawiać o założeniach i działaniach kampanii *Spójrz na siebie*, a dziś rozmawiam z nią o funkcjonowaniu i prowadzeniu kolektywu, który w 2023 roku obchodzi już trzecie urodziny.

Julia Ogonowska: Zaczniemy od kwestii podstawowych. Kampanię założyłaś wraz z Marysią Pyrek. Kto teraz jeszcze stoi za *Spójrz na siebie*?

Natalia Królak: Dołączyły jeszcze trzy nastolatki: Patrycja Terech, Natalia Olechnowicz i Weronika Fierek, które przez pierwsze dwa lata uczestniczyły w naszych warsztatach plastycznych i teatralnych lub obserwowały nas na Instagramie *Spójrz na siebie*, potem zaangażowały się trochę bardziej, aż zaczęły realizować działania jako koordynatorki i działaczki. Dodatkowo wsparciem naszej pracy daje też psycholożka Patrycja Szczepańska.

Ogonowska: Jak wprowadziłyście Patrycję, Natalię i Weronikę? Czy to były jakieś szkolenia podnoszące kompetencje edukacyjne?

Królak: Rok temu nasza działalność rozkręciła się do tego stopnia, że pojawiła się potrzeba rozszerzenia zarządczej części naszej fundacji. Wynikło to z tego, że od samego początku nasza idea opierała się na odpowiadaniu na bezpośrednie potrzeby młodych ludzi. Zawsze w ramach ewaluacji pytałyśmy, czego dokładnie dotyczą. Na bazie tych potrzeb pojawiały się nowe propozycje projektów. Przykładowo, mówiono nam, że „ja bym chciał/chciała/chciało nauczyć się pisać teksty dramatyczne”, a my organizowałyśmy warsztaty dramaturgiczne albo dramatopisarskie. Coraz więcej osób, które przysły raz, wracało do nas. I ta podstawowa zasada naszego działania sprawiła, że mamy dzisiaj dwudziestoosobową grupę,

która stale uczestniczy w naszych wydarzeniach. Z tej grupy wyłoniły się dziewczyny, które chciały się zaangażować jako organizatorki, koordynatorki, *stricte* jako działaczki. Weronika na przykład rozglądała się za stażem na studia. Akurat dostałyśmy bardzo duży grant, w ramach którego potrzebowałyśmy drugiej koordynatorki. Ja mieszkam w Warszawie, działania prowadzimy w Trójmieście, więc to po prostu było niemożliwe, żebym ja podjęła się tych obowiązków. I Weronika idealnie w tym czasie się odnalazła. Można powiedzieć, że przyjęcie Weroniki odbyło się na tej samej zasadzie, co nasze pierwsze działania: pojawiło się hasło „potrzebuję...”. Krok po kroku Weronika zaczęła przejmować sprawy, które była w stanie zrobić. Dzisiaj funkcjonujemy na zasadzie zarządu. W ramach spotkań rozmawiamy o tym, jak idzie nam wypełnianie obowiązków, kto jest w stanie zrobić daną rzecz lub czego jeszcze nam do tego potrzeba?

Ogonowska: Czyli podział obowiązków wypadł naturalnie?

Królak: Tak. Wystarczy, że to lubisz i to jest twoja działka. Spotkania zarządu wypełniają nam tematy organizacyjne, związane, z mojej strony na przykład, z kwestiami księgowości, pisaniem grantów i rozliczeniami finansowymi. Działką Marysi są kontakty z mediami, promocja, rekrutacja, rozliczenia merytoryczne projektów. Przestrzeń Weroniki to kontakt ze szkołami i nauczycielami, organizacja warsztatów w placówkach edukacyjnych,



Fot. Instagram/spojrznasiebie, wpis z 30 września 2021.

komunikacja z osobami prowadzącymi inne projekty, sporządzanie dla nich umów i tym podobne. Te spotkania są czysto sprawozdawczo-koordynacyjne i administracyjne. Ani Natalia, ani Patrycja nie czują, że chcą w nich brać udział, ale dyskutowaliśmy o tym wspólnie i uzgodniłyśmy, że nie ma na razie takiej potrzeby.

Ogonowska: Jestem też pod ogromnym wrażeniem, że pomysł dwóch osób urósł do takich rozmiarów. Zwłaszcza, że zaczęłyście działać w trakcie pandemii – widać w tym wasze serce.

Królak: No, to powstało z jakiejś naszej ogromnej potrzeby, wydaje mi się, że w świecie organizacji

pozarządowych, kolektywów i grup nieformalnych jest to podstawowa zasada. W naszym przypadku powstało z jakiegoś bardzo dużego wkurwu. Gdy założyliśmy fundację, ja miałam dwadzieścia jeden lat, a Marysia dwadzieścia trzy. Miałyśmy bardzo mocne doświadczenie bycia nastolatkami, czułyśmy potrzebę działania, chciałyśmy poprawiać ludziom rzeczywistość. Naszym pierwszym ideałem było to, żeby młodzi ludzie mieli przestrzeń do wyrażania siebie. Zrodziło się z tego przekonanie, że potrzebujemy działać na rzecz wzmocnienia dobrostanu młodych ludzi. Robimy to poprzez sztukę, samorzecznictwo, edukację, wsparcie psychologiczne. Teraz kilka osób jest u nas na bezpłatnej terapii. Mam wrażenie, że pracujemy holistycznie. Co ciekawe, mimo, że rozliczamy się co roku z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wiele z naszych grantów zostało przez warszawskie Biuro Kultury odrzuconych jako zbyt prospołeczne – choć były inicjatywami artystycznymi, jak na przykład warsztaty plastyczne, tworzenie wystawy, filmu, spektaklu. Uznawano, że nasze uzasadnienia projektów za mocno koncentrują się na wymiarze społecznym.

Ogonowska: Co doradziłabyś ludziom, którzy też chcieliby stworzyć taki kolektyw? Jak sprawić, by dobrze funkcjonował? Jak wy to robicie?

Królak: Wydaje mi się, że podstawą jest szczerłość i komunikowanie sobie nawzajem swoich indywidualnych potrzeb. To trudne, bo nie jesteśmy tego nauczeni, wręcz odwrotnie – choć jest to umiejętność, z jaką się rodzimy, to w ramach socjalizacji i wychowania jesteśmy uczeni, żeby blokować tę ekspresję. A warto współpracować na takim poziomie, by można było sobie bezpiecznie wszystko powiedzieć: o dzieleniu obowiązków. Myślę też, że ważne jest, by spędzać ze sobą czas poza pracą. Żeby budować sytuacje, w których kolektyw jest wspólnie, ale nie pracując. Po to, żeby się dalej lubić jako ludzie. Bo jeżeli się nie lubimy jako ludzie, to nie jesteśmy w stanie ze sobą pracować na takim poziomie, który jest fajny i rozwijający. Więc, po pierwsze – szczerłość, po drugie – integracja poza pracą. Żeby widzieć siebie nawzajem, a nie tylko listę obowiązków. Po trzecie, istotny jest jakiś rodzaj... nie wiem, jak to powiedzieć..., by dopasować się temperamentem. To ten najbardziej nieprzewidywalny aspekt. Gdy zaczynałyśmy z Marysią współpracować, pochodziłyśmy z bardzo różnych kontekstów i środowisk. Miałyśmy odmienne przekonania o świecie. Łączyło nas tylko to, że lubimy teatr, który zmienia i że mamy ogromną potrzebę wspierania innych. Ja jestem walczącą ateistką, feministką. Marysia jest osobą wierzącą, która parę lat temu nie używała feminatywów w ogóle, ale dzisiaj jest w tym pilniejsza niż ja. Śmieję się, bo my od początku kłóciłyśmy się o rzeczy ważne w dyskursie. Sprzeczałyśmy się na tematy związane z transpłciowością, czy adopcją dzieci przez pary queerowe. Różniłyśmy się światopoglądami i to się jakoś wyrównało w ramach pracy, gdy przychodziła do nas młodzież, która miała ten konkretny problem

i konkretną trudność w życiu. Bardzo dużo naszej młodzieży jest trans. I myślę, że właśnie to, że... Myślę, że to wszystko udało się rozwinąć tylko dlatego, że dopasowałyśmy się temperamentem i perfekcjonizmem, tym, który napędza do działania.

Ogonowska: Cudowne, że mimo różnic światopoglądowych zbudowałyście wspólnie coś tak pięknego. Wspomniałaś o kłótniach, a mnie bardzo interesuje, jak radzicie sobie w trakcie konfliktów i kryzysów?

Królak: To są trudne momenty. Właśnie przechodziłyśmy jeden z nich, bo ja planuję odejść z fundacji ze względu na poczucie, że nie jestem w stanie dawać tyle od siebie, ile chciałabym. Zamierzam oddać swoje obowiązki. Wydaje mi się jednak, że jeżeli zależy ci na drugiej osobie jako na człowieku, to jesteś w stanie zrozumieć jego postawę, jej uzasadnienie i skupić się na wspólnym dobru. Inaczej zależy ci na współpracy, gdy znasz dobrze osobę, z którą pracujesz, a ta właśnie przeżywa kryzys. Bierzesz pod uwagę jej emocje, uwzględniasz jej uczucia w decyzjach. Wymaga to miękkich kompetencji. Wydaje mi się, że nie da się wyszczególnić tu jakichś konkretnych działań. Jeżeli spełnia się kategorie szczerłości i integracji poza pracą, to jest się też w stanie zaopiekować konfliktem. Porozmawiać o nim.

Ogonowska: Jak z perspektywy końca pewnego etapu myślisz o tych trzech latach? Jaką lekcję wyniosłaś z tego doświadczenia pracy kolektywnej?

Królak: Naprawdę i bez żadnego zawahania wierzę, że artystyczne, samorzeczniczne działania zmieniają życie człowieka. Obserwuję, jak przez te lata rozwinęły się osoby, które przyszły do nas na warsztaty i dziś, mimo trudności psychicznych, mimo środowisk, z jakich się wywodzą, przemocy, której doświadczyły, odwyków, prób samobójczych i innych cholernie strasznych, ciężkich doświadczeń, są empatycznymi, czułymi, troskliwymi, mądrymi i odważnymi osobami. Widzę, jak potrafią się cieszyć i dbać o siebie nawzajem. Wierzą, że mogą wiele zrobić, że proponują coś od siebie i potem zaczynają koordynować swoje działanie, zarządzać tysiącami złotych i wspierać kolejne osoby. Ten efekt kuli śnieżnej jest dla mnie po prostu niepojęty. To niesamowite, jak pozwolenie komuś na wypowiedzenie się językiem sztuki potrafi zmienić człowieka. To jest w ogóle, kurwa, nieprawdopodobne! Dużo dyskutuje się o tym, czy sztuka zaangażowana ma jakiś sens, do kogo możemy trafić, czy ona faktycznie coś zmienia. I rzeczywiście, taki spektakl w teatrze to pewnie nie. Ale jak tworzysz spektakl z młodą, zagubioną osobą i robisz to mądrze, to masz potem tak niesamowitych ludzi, że to jest szok. To jest podstawowa rzecz, którą wyniosłam. Moja początkowa intuicja zmieniła się w wiedzę, w pewność, że to ma po prostu głęboki sens. Żeby pracować sztuką jako narzędziem, które wspiera drugą osobę.

Ile twarzy ma kolektywność?

Z Pauliną Szczęsną rozmawia Anita Chojecka

Z moją rozmówczynią spotkałam się w małej, klimatycznej kawiarni na Mokotowie. Paulina Szczęsna jest absolwentką London International School of Performing Arts w Berlinie oraz aktorką Warszawskiego Centrum Pantomimy. Obecnie współpracuje przy wielu projektach z różnymi kolektywami w całej Europie. Dużo podróżuje.

Poznałyśmy się około ośmiu lat temu, kiedy Paulina prowadziła warsztaty aktorstwa i pantomimy w studiu tańca La Flaca, w którym byłam tancerką. Kiedy spotkałyśmy się na kawie, powiedziałam Paulinie, że interesuje mnie sposób organizacji pracy w kolektywach, z którymi miała do czynienia: jak się takie grupy tworzy, jak radzić sobie z konfliktami. Z przejęcia spotkaniem nie włączyłam dyktafonu na czas. Na początku Paulina postanowiła opowiedzieć mi o kolektywie, który powstał w ramach pracy na studiach w Berlinie.

Paulina Szczęsna: Drugi rok London International School of Performing Arts w Berlinie, obecnie Arthaus Berlin, polegał na tym, że w pewnym momencie dyrektor chciał uskutecznić tę filozofię, którą wprowadził w życie Jacques Lecoq, czyli pozwolić swoim studentom samodzielnie nawigować proces do końca. W pierwszym semestrze przechodziliśmy przez szereg procesów, na przykład pod tytułem „night-sea journey”, czyli coś, co w filozofii Carla Gustava Junga jest wejściem w ciemność i pracą z emocjami, które budzą się w nas wtedy, kiedy dotykamy tego, czego się lękamy. Historie, nad którymi pracowaliśmy, zawsze musiały jednak dążyć do momentu, w którym możemy z nich wyjść. Bardzo piękna, pogłębiająca proces grupowy praca, a dla nas, jako kolektywu, niezwykle spajający czas. Bo siedzieliśmy dzień w dzień, przez miesiąc, czy półtora, drążąc rzeczy, które są mroczne, trudne, ale nie mówiąc: „hej, chcę się zabić, bo nie wiem, co z tym zrobić”, tylko raczej odwołując się do archetypów, sztuki, symboli. W drugim semestrze mieliśmy czas na przygotowanie swoich projektów. Mogliśmy konsultować się z nauczycielami, ale to my, jako kolektyw, decydowaliśmy, jak to robimy, kto z kim pracuje, w jakiej formule odbędzie się pokaz naszych prac. Pojawił się więc pomysł, żeby po raz pierwszy w dziejach naszej szkoły, zorganizować festiwal na potrzeby prezentacji finałowych pokazów. Chcieliśmy zaprosić także innych artystów, którzy skończyli szkoły prowadzone w duchu pedagogiki

Lecoqa w Londynie lub Berlinie. I wtedy zaczęła się jazda, czyli kolektywne planowanie, gdzie pomysł każdej osoby jest równoważny, a dyrektora, który by decydował, nie ma. On oczywiście odbywał z nami spotkania, ale umywał ręce, i kolektyw w liczbie dwunastu czy trzynastu osób codziennie miał się zbierać, dyskutować i podejmować decyzje. To było strasznie trudne, bo niewielu z nas wywodziło się z demokratycznej edukacji – jednak każdy przeszedł kiedyś przez szkołę, czy pracę, gdzie był podporządkowany hierarchicznie. W takim systemie każdy z nas wykonywał zadania albo był kierowniczką projektu, ale nigdy wcześniej nie współtworzył sytuacji słuchania się nawzajem przez trzy godziny. W naszej pracy pojawiało się więc pytanie, jak utrzymać moc wypowiedzi mniej charyzmatycznych osób i jaką metodą najlepiej podejmować decyzje. W mojej szkole edukuje się metoda *devised theatre*, to znaczy, że w toku pracy role wypracowują się spontanicznie, każdy sam określa zakres swoich działań. Na etapie organizacji festiwalu musieliśmy dojść do porozumienia, jak wykorzystać nasze mocne strony. Ja wyłączałam wtedy, pamiętam, w ekipie technicznej. Byłam dobra w kabelki, w światła, w projektory. Większość z nas zaskoczyła wtedy samych siebie, bo czasem spodziewaliśmy się, że ktoś powinien mieć predyspozycje, żeby zająć się na przykład komunikacją albo zbieraniem funduszy czy promocją, a tymczasem ta osoba wybierała coś, co nie wymagało kontaktu z ludźmi. Wiele się wtedy o sobie dowiedzieliśmy. Zapytałaś, jak przebiegała ta praca... Na bieżąco wymyślaliśmy metody, stosowaliśmy też techniki, które już znaliśmy. Dużo pracowaliśmy metodą burzy mózgów, które ja zawsze pilnie podsumowywałam, spisując wszystko na karteczkach (bo układaliśmy karteczki z kamyczkami w celu utworzenia jakiejś struktury naszych obowiązków). Każde, absolutnie każde spotkanie zaczynaliśmy od krótkiego omówienia, jak się tego dnia czujemy, gdzie jesteśmy w naszym procesie, gdzie z projektami i czy ktoś przypadkiem nie czuje się odrzucony, odsunięty. Oczywiście zdarzały się



Projekty *Tanzwut*, Performance Collective Kitchen Rave, Berlin. Kadr z materiału wideo *Inner Opressor*.

Źródło: profil Performance Collective Kitchen Rave na Facebooku, wpis z 24 kwietnia 2020.

konflikty, złość, płacz i wszystko, ale to bardzo nam pomagało w pracowaniu ze sobą na co dzień, bo wiedzieliśmy, co się u nas nawzajem dzieje.

Chojacka: Jestem ciekawa, czy był taki moment, w którym określiliście się jako kolektyw pracujący w ustalonym składzie, według konkretnych zasad, czy też wszystkie role, liczba zaangażowanych osób i reguły wykreowały się płynnie, w procesie?

Szczęсна: Myślę, że to kreowało się płynnie, głównie dlatego, że przez większą część naszych studiów korzystaliśmy z narzędzia *devised theatre*. Było dla nas naturalne, że gdy dojdzie do tworzenia dużego projektu, będzie wypracowywany na tej samej zasadzie, co wszystkie pomniejsze wcześniej. To zapewne także efekt pedagogiki Lecoq'a. Czy idealny? Nie wiem, bo było w nas dużo buntu i sprzeciwu wobec tych założeń. W toku wcześniejszej edukacji przyzwyczailiśmy się do dostawania zadań, dość jasnych

wytucznych, zaliczania etapów i ocen. A w Arthouse Berlin czegoś takiego w ogóle nie było i nie wiedzieliśmy czasem, jak sobie poradzić z tym, że nikt nie przychodzi, nie sprawdza, nie ocenia. Tak mogłabym podsumować tę szkołę – dyrektor powtarzał, że nie ma czegoś takiego jak „dobrze” i „źle”. I w pewnym momencie to było bardzo trudne i stanowiło olbrzymie wyzwanie dla nas. Dodatkowo – większość z nas wywodziła się z różnych miejsc na świecie i znalezienie porozumienia w międzynarodowym środowisku stwarzało dodatkowe trudności. Jak komunikować pewne rzeczy z osobą, dla której podstawową kulturą potrzebą jest przegadanie każdego najmniejszego aspektu, łącznie z tym, że ktoś nie posprzątał śmieci albo z osobą, która trzyma powściągliwość, poprzez którą stara się elegancko i profesjonalnie opowiedzieć o czymś trudnym dla niej?

Te dwa stanowiska są bardzo różne, kulturowo stanowiły duże wyzwanie, ale cały czas mieliśmy świadomość, że gramy do tej samej bramki.

Chojecka: Czy przyszedł taki moment, w którym mieliście potrzebę nazwania swoich zasad pracy, określenia podziału zadań, sposobów na rozwiązywanie konfliktów?

Szczęsna: To także formowało się na bieżąco. Każdy, tak jak w życiu, ma swoje mocniejsze strony – jedni są lepsi w planowaniu przestrzeni, inni są ludźmi procesu, a jeszcze inni, jak moja przyjaciółka z Izraela, była bardzo wrażliwa na ludzkie emocje. Jeśli wyczuwała, że coś się dzieje, wrzucała to od razu do kręgu, żebyśmy o tym pogadali. To było bardzo lecznicze, a jednocześnie nie byłam do tego przyzwyczajona, więc mnie też czasem męczyło, że za każdym razem mamy pogadankę o emocjach. „O, dzisiaj Anita jest zła, musimy o tym pogadać, dzisiaj Paulina jest zła, musimy o tym pogadać”, ale tak naprawdę Irma była bardzo pomocna, stając się adwokatem każdej z tych osób, która nie była w stanie przemóc się, by dać nam znać, gdy coś niedobrego się u niej dzieje. Więc myślę, że się po prostu uaktywniły nasze mocniejsze strony. Natomiast najciekawsze było to, że my na tyle głęboko weszliśmy w ten proces kolektywny, że wzięliśmy całkowitą odpowiedzialność za wszystko: zaplanowaliśmy i dyskusje, i wystawę, i cały program, i odbieranie artystów z zagranicy, sami robiliśmy też swoje projekty. To było świetnie, bardzo profesjonalnie zrobione. Ustawiliśmy światła, przerobiliśmy piękne studio w EDEN Studios w Berlinie i nawet przestawianie reflektorów czy inne prace na wysokościach robiliśmy sami. Cała ta praca była jednak okupiona zarwanymi nocami, bo siedzieliśmy w szkole od godziny siódmej rano do drugiej w nocy. Do tego dochodzi fakt, że każdy z nas mieszkał daleko od szkoły. W końcu spotkaliśmy się z dyrektorem na podsumowanie. Chciał się dowiedzieć, jak to było z tym festiwalem, jak nam się to organizowało. Padło z naszej strony wówczas dużo skarg, że byliśmy ogromnie przepracowani, że musieliśmy zajmować się również tą techniką i tak dalej. A on odpowiedział coś niesamowitego: „ale nigdy nie powiedzieliście, że potrzebujecie technicznego”. No i wtedy do nas dotarło, że to była pułapka naszego myślenia o kolektywności. Myśleliśmy, że skoro mamy stworzyć „coś z niczego”, to nawet organizacja śmietnika na odpadki produkowane podczas naszego procesu czy technika jest na naszej głowie. Wzięliśmy odpowiedzialność za to wszystko, a wcale nie trzeba było. W hierarchicznym układzie domyślnie każdy jest za coś odpowiedzialny, a w tym kolektywie wyszło tak, że wszyscy wzięliśmy odpowiedzialność za wszystko. Ostatecznie okazało się to szalonym, bardzo niezdrowym doświadczeniem, szczególnie pod koniec tej pracy. I ja się bardzo mocno zastanawiałam nad tym, czy się w ogóle da zrobić taki demokratyczny kolektyw, czy jednak nie jest potrzebna osoba, na której grupa się opiera.

Chojecka: Dużo rozmawialiśmy na zajęciach czy między sobą o tym, że może być też tak, że demokratyczna praca wcale nie wyklucza istnienia jakiejś jednostki bądź dwóch, które sprawują jakąś pieczę nad tym wszystkim,

są osobami, nie chcę powiedzieć decyzyjnymi, bo to narzucało by jakąś dyktaturę, ale...

Szczęsna: Nawigującymi.

Chojecka: Tak! To jest to jest bardzo dobre słowo. Albo będącymi mediatorami w konfliktach.

Szczęsna: Wiesz, ja teraz będę pracować z jeszcze innym kolektywem. Od wielu lat współpracuję z Bartkiem Ostapczukiem, z którym zaczynałam swoją ścieżkę teatralną w Warszawskim Centrum Pantomimy i biorę udział także w innych organizowanych przez niego inicjatywach. Przez lata pracowałam z różnymi ludźmi, a z niektórymi współpracę zaczęły się powtarzać. Po pewnym czasie zauważyłam, że działam w zespole. Ale nie polegało na tym, że istniejemy w zamkniętych ramach, czy jesteśmy ochrzczonym kolektywem, nie zarejestrowaliśmy działalności wspólnej, ale, jeśli mam jakiś projekt, pierwsze osoby, które zapraszam do współpracy, to są te same osoby. Czyli to działa trochę jak kolektyw, z tym, że każdy ma zupełnie inną, własną przestrzeń. Z tego, że działamy na zasadzie przyjacielskiej wymiany, wynika niestety często brak budżetu na pracę. Spotkaliśmy się ostatnio w trzy osoby i zaczęliśmy myśleć o jakimś sformalizowaniu naszej działalności. Planujemy teraz eksperyment teatralny, więc być może to dobry moment, by się trochę powiększyć i zrobić coś na kształt Teatru Academia? Zauważyłam, że wszyscy odczuliśmy doniosłość tego momentu, w którym decydujemy się coś powołać. Co to znaczy dla nas? Kim będziemy wobec siebie? Fundacja ma prezesa – kim byłby w naszej sytuacji prezes? Taka wolność, którą mamy teraz, jest o wiele bardziej spontaniczna i sama myśl o tym, żeby się sformalizować odwołała nas do jakiejś formy niechcianej dyktatury, którą już „zaliczyliśmy” w życiu. Ale cały czas się zastanawiam, czy uda nam się zachować zdrowe, kolektywne relacje, jeśli byśmy zdecydowali się na zarejestrowanie naszej działalności. Kusi mnie stworzenie przestrzeni dla osób z bardzo różnych środowisk artystycznych, które spotykają się i tworzą. Ale jednocześnie, nawet na etapie samego myślenia, mam wątpliwości, czy to się uda.

Chojecka: To mi się trochę skojarzyło z tym, co robi Rimini Protokoll, bo oni teoretycznie są sformalizowaną grupą, ale robią swoje projekty w bardzo różnych konfiguracjach – solo, czy z udziałem ludzi z drugiego końca świata. Pojawia się oczywiście pytanie o ciąg dalszy takich współprac, do czego prowadzą, czy mają szansę na kontynuację, czy były tylko doraźnymi spotkaniami.

Szczęsna: Bardzo wiele osób po szkołach artystycznych rozjeżdża się po świecie, gdzie spotykają osoby, z którymi chciałyby współpracować, ale nie mogą sobie pozwolić na taką codzienną systematyczność. Duży problem stanowi dofinansowanie. Przykładowo, jeśli obie mieszkamy w Warszawie, to możemy spotkać się u któregoś z nas

w mieszkaniu i nie myśleć o kosztach wizy, lotów, noclegów. A w przypadku współpracy po międzynarodowych studiach artystycznych te właśnie sprawy stanowią główne zaplecze i generują potrzebę konkretnego dofinansowania. To trudne przede wszystkim dla osób bez wyrobionego nazwiska, które zarabiają mało. Obserwuję niektóre roczniki po mojej szkole i znam osoby, którym udaje się funkcjonować w mikrokolektywach. Spotykają się najczęściej w Berlinie, przede wszystkim dlatego, że to miasto ma bardzo sprzyjające warunki prób, w tym tanie przestrzenie do wynajmu. Jest dość łatwo coś wystawić, pokazać, nawet zagrać sobie w klubie. Ale też, co jakiś czas, urządzają sobie nawzajem takie rezydencje w każdym z państw, z których pochodzą. Jestem ciekawa, jak te osoby wypracowują sobie sposób pracy. Mam wrażenie, że tam jest zawsze ten jeden *spiritus movens*, ta jedna osoba, która potrafi pisać granty, ma kontakty w różnych miejscach, podkręca ten mechanizm. Być może bez tego *spiritusa* się nie da? Ale nie wiem, Anita, cały czas się zastanawiam.

Chojacka: Ja też nie mam odpowiedzi na to pytanie i myślę, że niekoniecznie da się ją znaleźć. Ale zazwyczaj, nawet w dynamice grup towarzyskich, pojawia się taka osoba. Może nie trzeba jej jednoznacznie wskazywać, zamykać w jednej definicji? Myślę, że w kolektywach działa to podobnie.

Szczęsna: Innym kolektywem, który jest bardzo bliski mojemu sercu i z którym z doskoku współpracuję, jest Casa Branca z Portugalii. To małżeństwo artystów wizualnych, które założyło w Lizbonie duet artystyczny. Ich działalność w pewnym momencie rozrosła się do kolektywu, wielu współpracujących satelicko osób, lecz w jego centrum zawsze pozostają oni dwoje. Działają projektowo. To bardzo sprytne, bo mamy tu bardzo spójną wizję osób, które reżyserują, tworzą działania, są mocnym teamem również w życiu prywatnym, więc nie da się tutaj osłabić roli tego centrum – a przy okazji mają bardzo dużą otwartość na głosy swojego kolektywu, który jeździ z nimi i z projektami po całym świecie, gdzie tworzy projekty społeczne, do których są angażowani ludzie z zewnątrz. Na przykład w Polsce był robiony *Atlas*, do tworzenia którego zaangażowano stu warszawiaków, a osoby z kolektywu zajmowały się realizacją tego projektu – dramaturgią, światłami i tak dalej. I to nie jest tak, że głos ma wyłącznie centralny duet. Dzielą się nim. Ale dzięki temu, że są mocnym tandemem, mają też bardzo wyrobioną markę w Portugalii, na bieżąco dostają całkiem spore pieniądze, więc mogą sobie zarządzać tym kolektywem, mogą sobie pozwolić na pewne rzeczy, bo to jest intratne dla wszystkich, którzy dołączają. Kiedy kolektyw nie ma pieniędzy, jak to było na przykład u mnie w szkole, to raczej się rozpadnie.

Chojacka: Czy potrafisz wskazać jeszcze inne powody, przez które kolektywy kończą działalność? Z przykładów,

które udało nam się przestudiować, wynika, że często członkowie kolektywów nie potrafią wskazać momentu, w którym rozwiązują swoją działalność.

Szczęsna: Mam doświadczenie tworzenia kolektywu, który nie miał zbyt długiej kariery, bo pokrzyżowała ją pandemia koronawirusa. Założyliśmy go z międzynarodową grupą znajomych ze szkoły i nazwaliśmy Kitchen Rave. Zaczęliśmy tworzyć projekt, w którym odtwarzaliśmy performatywnie XVI-wieczną taneczną plagę, *Tanzwut*.

Chojacka: Ludzie wpadali w manię tańca, przyłączali się do innych i tańczyli na śmierć?

Szczęsna: Tak. Kończyło się to śmiercią. Chcieliśmy się trochę odwołać do sceny klubowej w Berlinie. Dostaliśmy się nawet na festiwal Performing Arts Platform. W pandemii próbowaliśmy nagrywać materiały, tworzyć online, ale to nie było dla nas. Festiwale, na których mieliśmy grać, przesunięto o rok lub dwa lata, więc trwaliśmy w oczekiwaniu, zwłaszcza, że to miał być też debiut naszego kolektywu. A ponieważ Berlin to miasto satelitów, więc ludzie się rozjeżdżają, znikają, wracają i nasz materiał się po prostu zmęczył, zanim zdążył zobaczyć światło dzienne. Tak się zdarza, to nie z naszej winy. Oficjalnie zdecydowaliśmy o zamknięciu strony internetowej. To był nasz koniec, ale jeszcze wisimy gdzieś w Sieci.

Chojacka: Na Instagramie. Widziałam te materiały.

Szczęsna: No właśnie, wisimy gdzieś na Instagramie, więc to nie jest takie całkowite zamknięcie w stylu: „dobrze kochani, to teraz zamykamy trumnę”.

Chojacka: Czyli jednak tkwicie w zawieszeniu?

Szczęsna: Tak. Być może dlatego, że nie jesteśmy sformalizowani, to nie trzeba się też zamykać do końca – wiesz, o co chodzi? Nie dotyczą nas żadne konsekwencje tego, że „wisimy”.

Chojacka: To do niczego nie zobowiązuje, prawda? Niektórzy twierdzą, że stają się kolektywem momencie, w którym zaczynają się nazywać kolektywem. W innych wypadkach ta kolektywność pojawia się płynnie, niepostrzeżenie. Ja mam natomiast wrażenie, że nie zawsze trzeba się określać, nazywać, a mimo to grupowa praca może mieć znamiona kolektywu. Nie musi być dążyć do dookreślenia.

Szczęsna: Racja. To ciekawe, gdy się zestawi styl pracy Kitchen Rave z Casa Brancą. Jest coś romantycznego w tym, że gdy się taki kolektyw nazwie, to się czuje jego częścią i ma poczucie wspólnoty w tej jednej całości. A kolektyw, który jest nie do końca nazwany, niesformalizowany, jest trochę jak związek otwarty, nie? Tutaj się zaprosimy, tu się nie zaprosimy, nikt nie ma pretensji, bo przecież nie ustaliliśmy nic konkretnie.

„Dobrze działający kolektyw to coś na kształt wieloosobowego związku. Wieloosobowego, więc trudniejszego”

Z Natalią Dinges rozmawia Hania Liberda

Natalia Dinges – tancerka, choreografka, performerka, absolwentka Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie (2013), była współzałożycielką oraz członkinią Ruchomego Kolektywu, w którego skład wchodził także Kamil Wawrzuta, Paulina Józwicka, Jan Lorys, Krystian Łyson i Oskar Malinowski. Wspólnie stworzyli dwa spektakle – *Profanum* w Warszawskiej Operze Kameralnej oraz *we are not superheroes* w Teatrze Ochoty; współpracowali też przy przedstawieniach innych twórców.

Natalia Dinges: Nasz kolektyw wyrósł naturalnie z dobrego schematu pracy, jaki zaproponowano nam już na etapie edukacji (Wydział Teatru Tańca) – działanie zespołowe i realizacja pomysłów w ramach projektów. Zostaliśmy przygotowani do tego, że świat tańca współczesnego w Polsce wymaga naszej indywidualnej, ale i wspólnej pracy. Nie ma w Polsce tylu teatrów tańca, by zapewnić etat wszystkim tancerzom, raczej otrzymają go nieliczni. Byliśmy nastawieni na rozwój artystyczny, tworzenie własnego języka wypowiedzi scenicznej, samonawigowanie w doborze projektów, tworzenie niezależnych produkcji. Nauczyliśmy się samoorganizacji, konstruowania wniosków dotyczących dotacji, rezydencji, konkursów zarówno w Polsce, jak i za granicą. Przede wszystkim sam tok studiów przygotował nas do pracy zespołowej – wielość realizowanych projektów od razu pokazała, kto do czego ma tak zwaną „żyłkę”: kompetencje reżyserskie, organizacyjne, wykonawcze, manualne. Co więcej, zaliczyliśmy także praktyki, w ramach których można było działać nie tylko w obszarze wykonawczym, ale i technicznym (np. reżyseria oświetlenia) czy organizacyjnym. Dzięki temu nasze umiejętności morfowały i dawały wzajemne zrozumienie podczas pracy. Tak też było w Ruchomym Kolektywie.

Pierwszy projekt (*Profanum*) zaczęliśmy w ramach konkursu Warszawskiej Opery Kameralnej. Tak się złożyło, że jednocześnie realizowałam ten sam konkurs z dwoma teamami. Ta druga ekipa nie stworzyła zespołu na dłuższy czas. My natomiast nazwaliśmy się Ruchomym Kolektywem. Pomysłodawcą całego przedsięwzięcia był Kamil Wawrzuta. Wzięcie udziału w konkursie „Polowanie na Motyle” to także jego pomysł, jego koncepcja spektaklu, choć nad scenami pracowaliśmy wspólnie. Kamil objął

funkcję reżyserską. Miał cierpliwość, która przy pracy kolektywnej jest niesamowicie ważna, bo większość decyzji musi być dyskutowana. Lubię demokratyczny model pracy, ale z założeniem wyznaczenia osoby, która podejmie ostateczną decyzję w momencie całkowitej niezgodności opinii. To czyści sytuacje i relacje. Jeśli nikt nie chce dokonywać wyborów, to spektakl staje się miąłki, nie ma charakteru, a kiedy wyznaczymy osobę decyzyjną, problem znika. Osoba ta staje się rodzajem „miękkiego” lidera. Przynajmniej ja preferuję takie rozwiązanie. Można też dyskutować, aż wynegocjuje się wspólny konsensus, trzeba tylko wiedzieć, że zajmie to więcej czasu. Bardzo lubię wspólny namysł, rozwiązywanie problemów, kolekcjonowanie idei, challengowanie siebie w bezpiecznym środowisku, sprawdzanie odmiennych podejść, strategii choreograficznych i strategii pracy. W naszym kolektywie konflikty pojawiły się, kiedy chcieliśmy organizować kolejne spektakle – najczęściej poprzez brak odpowiedzi na maile. Takie organizacyjne problemy i naturalna chęć rozwoju każdego, poszukiwanie własnej drogi sprawiło, że nie przedłużyliśmy współpracy, choć zawsze jest opcja powrotu.

Hania Liberda: Bardzo nie chciałam ci przerywać pytaniami, bo opowiadasz z ogromną pasją, ale powiedz mi proszę, co było kluczowym elementem tego, że zdecydowałaś się na pracę kolektywną?

Dinges: Ja jestem społecznica, po prostu, charakterologicznie. Moi rodzice tacy byli, cała moja rodzina taka jest. Cenię sobie demokratyczne rozwiązania, ale też widzę, że całkowita demokracja często w teatrze nie działa. Dlatego właśnie lubię, gdy w kolektywie jest jedna osoba,

która decyduje ostatecznie w momencie konfliktu, dla dobra spektaklu, a przede wszystkim grupy. Taki rodzaj pracy doceniam też dlatego, że nie jestem typem solistki, wolę pracę grupową. To może wynikać z doświadczenia sportu, który wcześniej uprawiałam. Akrobatyka to sport zespołowy.

Liberda: A co uważasz za klucz do udanej pracy kolektywnej? Jakie warunki muszą zostać spełnione, żeby praca była efektywna?

Dinges: Specyficzna kompilacja osobowości. Czas także weryfikuje. Tak jak nas zweryfikował po dwóch spektaklach, a w zasadzie trzech, bo pracowaliśmy jako kolektyw też z Eweliną Marciniak w Teatrze Śląskim przy spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci*. Nie ma co ukrywać – byliśmy już trochę zmęczeni pracą z sobą, wspólnym mieszkaniem. Przebywanie ze sobą dwadzieścia cztery godziny na dobę daje w kość. W pewnym momencie każdy chce rozwijać siebie, iść w swoją stronę. Podsumowując – z pewnością trzeba być oddanym temu, co się robi, gotowym na ustępstwa, otwartym na propozycje i negocjowanie decyzji.

Liberda: Mówisz, że mieliście momentami siebie dość, czyli pojawiały się konflikty. Czy opieraliście się na osobie decyzyjnej przy ich rozwiązywaniu, czy mieliście może jeszcze jakieś inne strategie?

Dinges: Rozmowę, choć czasami rozmową nie dało się czegoś rozwiązać i to pozostawało miałkie, a decyzja niepodjęta. Reagowała wtedy osoba uznana za decyzyjną, w tym przypadku Kamil, ale najczęściej staraliśmy się rozwiązywać konflikty rozmową. Nawet jak ktoś się wkurzył i wyszedł z próby, to na następny dzień trzeba było to znowu przegadać. W inny sposób nie dałoby się tego zrobić, zwłaszcza w pracy z ciałem. Gdy musisz komuś partnerować, podnieść go i nie wejdziesz w odpowiednim momencie, to ten ktoś upadnie, ma skręconą nogę i rok kariery czy pracy z głowy.

Liberda: A co uważasz za największe wady pracy kolektywnej? Problem z rozwiązywaniem konfliktów? Że rozmowa nie zawsze jest w pełni skuteczna? A może coś zupełnie innego?

Dinges: Za największą wadę uważam to, że jeżeli nie ma osoby, która decyduje, to wtedy spektakl traci na wartości, bo nie nabiera specyficznego charakteru. Dostrzegam też, że można się mocno skonfliktować, jeśli nie ma się dojrzałego podejścia i chęci kompromisu. Dobrze działający kolektyw to coś na kształt wieloosobowego związku. Wieloosobowego, więc trudniejszego.

Liberda: Jakie widzisz największe zalety tego związku?

Dinges: Mnogość pomysłów i budowanie niesamowitych



we are not superheroes, reż. Kamil Wawrzuta, choreogr. Kamil Wawrzuta wraz z wykonawcami, Ruchomy Kolektyw, prem. 12 lutego 2016. Fot. Marta Ankiersztejn

relacji międzyludzkich, które wchodzą na wyższy poziom, bo wiesz, że na kogoś możesz zawsze liczyć, bo ten ktoś zawsze odpisze na maila. Zawsze, nawet o dwunastej w nocy, dzwoni się z tobą, bo trzeba coś na szybko wysłać następnego dnia i wiesz, że możesz liczyć na taką osobę. To są bardzo pogłębione relacje. W teatrze niezależnym, bo zazwyczaj kolektywy idą w parze z szeroko pojętym teatrem niezależnym, buduje się niesamowite oddanie i zaufanie. Poczucie, że razem możemy wszystko i że nawet, jak się coś zawali na dziesięć minut przed spektaklem, to i tak jesteśmy w stanie go zagrać, ale po prostu w inny sposób i nic złego się nie stanie. To też jest wspaniałe uczucie, że możemy sami dla siebie zrobić coś dobrego, stworzyć swój świat, własny tryb pracy, a nie jesteśmy uzależnieni od świata teatru repertuarowego, gdzie decyduje jedna osoba. Tutaj możesz zaprosić do współpracy tego, kogo chcesz. To jest oczywiście dużo trudniejsze, jest dużo większa odpowiedzialność, napięcie, mniej wygody, ale warto, bo to ty decydujesz.

Liberda: Czyli jesteś absolutnie przekonana co do skuteczności tej metody?

Dinges: Tak, jeśli zaistnieje odpowiednia kompilacja osób pod względem charakterów, to jak najbardziej tak.

„My jesteśmy grupą przyjaciół i pasjonatów Urzecza”.

Czy w zespołach ludowych jest miejsce na kolektywność?

Z Aleksandrą Różycką rozmawia Kasia Sęk

Granda na Urzeczu jest kolektywem tworzonym przez wielopokoleniową grupę przyjaciół i pasjonatów kultury Urzecza. W swoich śpiewograch ożywiają tradycje mikroregionu usytuowanego na południe od Warszawy, w dolinie wiślanej. Członkowie i członkinie zespołu rekonstruuje język, muzykę i stroje dawnych mieszkańców regionu. Prowadzą też działania wśród społeczności lokalnej. Jedną z członkiń grupy jest Aleksandra Różycka, choreografka i aktorka.

Kasia Sęk: Jak to wszystko się zaczęło, jak powstał zespół Granda na Urzeczu?

Aleksandra Różycka: Szukając początków Grandy na Urzeczu, sięgnę do mojej przeszłej aktywności, która polegała na byciu choreografką w zespole Urzeczeni. Jest to zespół, który do dzisiaj funkcjonuje. Prowadziłam go choreograficznie przez kilka lat i tam tańczyli wtedy oraz śpiewali przyszli twórcy Grandy na Urzeczu. Zamarzyliśmy o czymś innym. Konwencja tańca ze śpiewem przestała spełniać nasze oczekiwania, chcieliśmy zacząć tworzyć śpiewogry, czyli widowiska teatralne, które pokazywałyby tradycję i obyczaje Urzecza. W ten sposób wyodrębniło się kilka osób z zespołu Urzeczeni, które rzeczywiście są zakorzenione w tradycji Urzecza. W zespole mamy między innymi osoby, które zajmują się kuchnią regionalną, kulturą flisacką czy dyrektora Ośrodka Kultury w Górze Kalwarii. Mając już tę grupę szukaliśmy kogoś, kto napisze nam tekst śpiewogry i taką osobą został Leszek Zduń. Napisał on już w tym momencie dwie części naszej sztuki [*Swaty przez Wisłę – wieczór paniński* oraz *Swaty przez Wisłę – bocian, czyli obcy* – przyp. K.S.], która pomyślana jest jako tryptyk. Teraz przygotowujemy się do napisania trzeciej części, właściwie Leszek przygotowuje się do napisania, a my do wystawienia. Tak już od 2019 roku funkcjonujemy jako grupa.

Sęk: Chciałam się dopytać o rolę Leszka Zdunia. Powiedziałaś, że zaprosiliście go do współpracy. Jest on pełnoprawnym członkiem grupy czy nadal pozostaje kimś z zewnątrz?

Różycka: Leszek był kimś z zewnątrz w momencie, w którym przyszedł do nas ze scenariuszem. Natomiast my działamy w sposób bardzo rodzinny. Sam fakt, że spotkamy się w domu jednej z naszych aktorek i to, że ćwiczymy w domu, tworzy taką relację pomiędzy nami. W tę atmosferę wciągnęliśmy również Leszka. Nie powiedziałabym, żeby miał on jakąś nadrzędną rolę. Każdy w naszej grupie ma swoją funkcję, ale są one całkowicie spontaniczne i wynikające z naszych umiejętności i predyspozycji, a niekoniecznie z tego, że coś zostało formalnie ustanowione.

Sęk: Wspomniałaś, że spotykacie się w domu jednej z członkiń zespołu. Jak wygląda w waszym przypadku organizowanie prób, bo domyślałam się, że zebranie grupy osób, które mają również zobowiązania zawodowe i prywatne nie jest łatwą sprawą?

Różycka: Na pewno nie jest to łatwe, natomiast wydaje mi się, że jeśli robi się coś z pasją, to wygląda to zupełnie inaczej. Organizacja jest wtedy z pewnością łatwiejsza. Nie ukrywam, że mamy sytuacje sporne, kiedy jakiś występ czy nasza reprezentacja musi się gdzieś pojawić, a akurat koliduje to z naszym życiem prywatnym. My spotkamy się raz w tygodniu, w środy i odbywamy wtedy dwugodzinne próby. Kiedy mamy przygotowania do różnych przeglądów, to wtedy intensyfikujemy te próby i spotykamy się częściej, ale z założenia jest to raz w tygodniu. Oczywiście wszystko polega na tym, że siadamy ze swoimi kalendarzami i uzgadniamy, kiedy jesteśmy dostępni, a kiedy nie. Tak samo jest w przypadku występów.



Swaty przez Wisłę – bocian, czyli obcy, Granda na Urzeczcu. Występ na II Festiwalu Zespołów Ludowych i Grup Folklorystycznych „Nasza tradycja” w Tarczynie, 19 maja 2023. Fot. Marek Zdrzyłowski

Sęk: Macie czasem odmienne zdania co do wyglądu waszych występów?

Różycka: Nie mamy konfliktów, myślę, że darzymy siebie dużym zaufaniem w grupie. Wierzymy nawzajem w swoje kompetencje i na nich polegamy. Jeśli na przykład, ja układam choreografię, to raczej rzadko kiedy ktoś polemizuje z układem. Oczywiście, możemy dyskutować, czy coś jest wykonalne, czy coś innego będzie może ładniejsze. Mamy już wszyscy doświadczenie, więc głosy całego zespołu są istotne. Jeżeli Leszek, który jest naszym reżyserem, pisze nam teksty, proponuje coś, co nie brzmi dobrze, mówimy o tym głośno. Wtedy Leszek mówi: „Dobra w takim razie zmienimy, poprawimy tak, żeby wam się wygodniej grało”. Każda osoba w zespole ma możliwość decydowania, jeśli chodzi o elementy sztuki. Nie jest też tak, że przygotowujemy coś i pytamy, czy wszyscy się zgadzają z tym, co jest napisane. Nie ma takiej potrzeby. Mamy do siebie zaufanie, że jeśli ktoś zajmuje się którąś z rzeczy, to ma wiedzę i wie, co robi.

Sęk: Widziałam waszą śpiewogrę w Teatrze Polskim w Warszawie. Z informacji, jakie znalazłam na stronie Teatru, wynika, że podczas przygotowań do występu, mieliście opiekę artystyczną zawodowego reżysera. Jak przebiegały wtedy wasze przygotowania? Mieliście poczucie, że zaburzało to jakoś pracę waszej grupy?

Różycka: Szczerze mówiąc, nie wiedziałam nawet, że funkcja ta była określana mianem opiekuna artystycznego. Poznaliśmy się z Edwardem Wojtaszkiem na Ogólnopolskim Przeglądzie Sejmików Teatralnych w Tarnogrodzkiem i po prostu potraktowaliśmy go jako osobę,

która pomaga nam w próbach do finałowego występu. Dostaliśmy wsparcie, jeśli chodzi o prawidłowe ustawienie światła i zagraliśmy próbę. Nie było żadnych wskazówek dotyczących bezpośrednio naszej śpiewogry, nie czuliśmy zupełnie, aby pan Edward był jakimś intruzem, czy kimś, kto włącza się do grupy. Potraktowaliśmy to tak: jest próba generalna, my robimy swoje, a obok jest osoba, która nas widzi i pomaga dostosować światła.

Sęk: W waszych śpiewograch odtwarzacie bardzo wiernie kulturę Urzeczca nosicie ludowe stroje, które, jak wiemy, są dość kosztowne. Tworzycie również sami scenografię. Jak wygląda finansowanie waszej grupy? Popularyzujecie kulturę ludową, czy w związku z tym macie możliwość ubiegania się o różnego rodzaju dotacje?

Różycka: Na początku działalności robiliśmy wszystko z własnych funduszy. Kiedy powstawała pierwsza część naszej gry, nie wiedzieliśmy czy dostaniemy jakiegokolwiek dofinansowanie. Dopiero potem udało się je uzyskać. Mamy osobę, która jest bardzo kompetentna, jeśli chodzi o pisanie wniosków na poziomie województwa i nie tylko. Dofinansowywał nas na przykład Marszałek Województwa Mazowieckiego czy Starosta Piaseczyński, ale to wszystko na poziomie dotacji, które zostały nam przyznane na skutek wniosków, które piszemy. To, co we wnioskach napiszemy i zadeklarujemy, staje się naszym budżetem. Teraz na przykład wiemy, że jeśli będziemy chcieli stworzyć trzecią część, będziemy potrzebowali pieniędzy na honorarium dla osoby piszącej scenariusz, że będą też jakieś inne wydatki. Wiemy, że pieniądze są nam potrzebne i dlatego piszemy różne wnioski i liczymy na to, że ktoś wesprze naszą pracę.

Czy Dom może być kolektywem?

Z Dianą Revlon rozmawia Ada Łakomiak

Diana Revlon to transpłciowa performerka, voguerka, uczestniczka społeczności Ballroom¹, członkini House of Revlon założonego przez Tony'ego i Danielle Revlon w 1989 roku.

Ada Łakomiak: Czy można określić Dom jako kolektyw?

Diana Revlon: Nie jest to do końca trafne określenie, jeśli chodzi o Dom Ballroomowy, bo jesteśmy swego rodzaju rodzinką. Nasz polski chapter House of Revlon to część dużego międzynarodowego Domu, a my jesteśmy jego mniejszym odłamek. Wspieramy się nawzajem w Ballroomie i poza nim, natomiast perfo i inne artystyczne rzeczy, jakie robimy razem, to jest tylko dodatek do bycia razem. Więc nie jesteśmy kolektywem twórczym, tylko rodzinką, i o to chodzi w Domu Ballroomowym.

Łakomiak: Czy jest stały podział ról przy tworzeniu wspólnych występów?

Revlon: Jeżeli chodzi o Balle, to każda z nas ma swoje kategorie², ja mam Realness i Face, Madlen ma New Way i Fem, Kama chodzi w Runway, Sinoa też jest w Runway i Face. Każda więc przygotowuje się indywidualnie, nie ma wypracowanego systemu, natomiast naradzamy się, doradzamy sobie nawzajem. Przygotowując takie perfo, spotykamy się na paru próbach. Madlen jest choreografką i ma największe doświadczenie w ustawianiu ludzi do występu, ale każda z nas ma jakieś swoje koncepcje, chce robić własne rzeczy, więc to jest praca na zasadzie rzucania różnych pomysłów i podczas próby, jak robimy przebieg perfo, te pomysły wychodzą organicznie. Są pewne ramy, ale bez określonych konkretnych ruchów.

Łakomiak: Co jeśli pojawia się wiele pomysłów?

Revlon: Patrzymy, co wygląda najlepiej, nagrywamy się, robimy sobie playbacki i to, co jest najlepsze, zostaje. Nie było sytuacji, żeby coś zostało narzucone, oprócz premiery Sama Smitha, gdzie miałyśmy wybrane przez organizatorów piosenki, ale samo perfo to była wolna amerykanka, mogłyśmy zrobić, cokolwiek chciałyśmy.

Łakomiak: Czym różni się branie udziału w Ballu od występu w klubie?

Revlon: Ball to nie jest perfo w klubie, nikt za to nie płaci i to jest zupełnie inna przestrzeń niż płatny job. To jest coś, co chcesz robić, miejsce dla twojej ekspresji, wydarzenie zupełnie odmienne, bardziej osobiste. Ball należy do społeczności Ballroom, jest to nasza bezpieczna przestrzeń wzajemnej celebracji, ma określone wymagania i zasady, wokół których my tworzymy nasze wyjścia w kategoriach. Natomiast płatne perfo są okazją do eksploracji sztuki performansu poza ramami Ballu, w zależności od tego, do czego zostałyśmy zatrudnione – jakie są oczekiwania względem nas i jaki mamy poziom dowolności. Jest to też dobra okazja, żeby nabierać doświadczenia w różnych środowiskach (przestrzenie teatralne, klubowe, estrady).

Łakomiak: Czym jest dla ciebie Dom i ile tobie daje bycie w nim?

Revlon: Dla mnie najważniejsze jest, że daje system wsparcia. Gdy jadę gdzieś za granicę, na przykład do Londynu, to nawet jeśli nikogo nie znam, ale wiem, że jest tam ktoś z Revlon, to będę miała z tą osobą *instant connection*. Osoby w House'ie są dobierane na zasadzie: *zavibeuje* albo nie, więc jest 99% szans, że członkowie danego Domu, którzy jeszcze się nie znają, polubią się przy spotkaniu od razu. Zawsze mogę liczyć na pomoc od osób z Revlon, na to, że się ktoś mną zajmie (oczywiście w ramach swoich możliwości) i na takie ogólne rodzinne wsparcie.

Łakomiak: Jak można dołączyć do Domu?

Revlon: Nie ma na to tak naprawdę formuły. Może być tak, że słayniesz na Ballu i ktoś z House'u cię zauważy, zobaczy, że masz dobrą energię, jesteś fajną, sympatyczną osobą, która do danego Domu pasuje, to albo cię zaprosi, albo pogada z kimś, kto będzie miał taką możliwość. Generalnie takie rzeczy się dzieją organicznie. Ale też możesz sama o to poprosić i jest możliwe, że wtedy osoby z House'u zaczną zwracać na ciebie uwagę. To jest

zależne od tego, czego dany House w osobach szuka. Więc nie ma reguły.

Łakomiak: Co łączy osoby w House of Revlon?

Revlon: Ja sobie cenię najbardziej to, że jesteśmy rodziną złożoną z różnych osobowości, dobrze się bawimy i spędzamy razem miło czas. A to, że jesteśmy zawsze przygotowane, slay’ujemy i generalnie mamy bardzo wysoką jakość w Ballroomie i zdobywamy najczęściej Grand Prize, jest dodatkiem. Ta jakość Ballroomowa to po prostu coś, co osoby wchodzące do Revlon już mają.

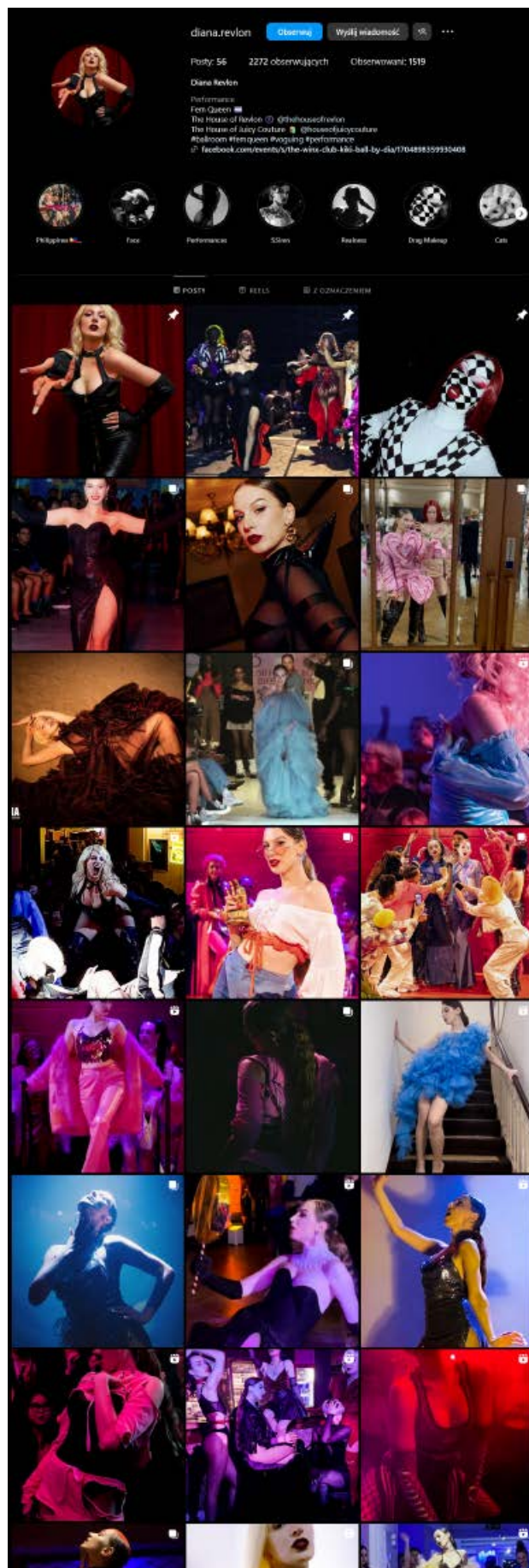
Łakomiak: Jak często się widujecie?

Revlon: Polish chapter nadaje ze sobą cały czas na czacie. To jest ciągle wsparcie – nie ma tak, że gadamy raz na tydzień, tylko widzimy się kilka razy w tygodniu, a piszemy ze sobą codziennie, non stop. A jeśli chodzi o międzynarodowe osoby – też często piszemy, ale mówię tu o sobie, bo w Revlon jest sto albo dwieście osób i ciężko byłoby mieć kontakt codziennie z każdą. Wiadomo, jeśli się z kimś bardziej zawiębuje, to więcej się ze sobą pisze na insta. A jeśli jest jakiś międzynarodowy Ball, gdzieś pojedą i są tam Revlonki, to zawsze idziemy na jakieś lunche, kolacje, wspólnie spędzamy fajny czas.

Przypisy

- 1 „Bale voguingowe to wydarzenia performatywne wpisane w kulturę LGBTQ+, podczas których osoby uczestniczące rywalizują między sobą w licznych kategoriach wizualnych, modowych i tanecznych, zdobywając trofea i nagrody. [...] Ballroom to wspólnota złożona z domów – przybranych rodzin”. Bartosz Kolczykiewicz, Ballroom jest jak kościół, jest jak religia – relacja z Tripping Mashroom Ball w Warszawie, <https://queer.pl/artykul/206303/ballroom-jest-jak-kosciol-jest-jak-religia--relacja-z-tripping-mashrooms-ball-w-warszawie>
- 2 „Mogą to być kategorie związane z performatywnością i tańcem, chodzeniem po wybiegu, tworzeniem kreacji czy makijażu lub posiadaniem superciała i seksapilu”. Najbardziej przegięta wersja siebie. Z Adrianem Rutkowskim rozmawia Jakub Wojtaszczyk <https://kulturaupodstaw.pl/najbardziej-przegieta-wersja-siebie>

Konto Diany Revlon na Instagramie



Przesuwanie granic hierarchii. O kolektywnej pracy z dziećmi

Z Wiktoria Hładko rozmawia Zuzia Kluszczyńska

Teatr Szwalnia to łódzka przestrzeń otwarta dla działań artystycznych i edukacyjnych, działająca jako filia Poleskiego Ośrodka Sztuki, który razem z innymi czterema łódzkimi domami kultury jest częścią Miejskiej Strefy Kultury. Stały zespół teatru, czyli Marcin Brzozowski i Ewa Łukasiewicz, zaprasza do współpracy artystów i organizuje spektakle, wydarzenia performatywne, koncerty, wystawy, pokazy filmów, zabawy taneczne, warsztaty. Kluczową częścią ich działań jest aktywizacja lokalnej społeczności oraz popularyzacja łódzkich twórców.

W ramach projektów *Kolektyw Szwalnia* i *Kolektyw Szwalnia Kontynuacja* w latach 2021–2022 wśród wielu wydarzeń organizowano warsztaty dla dzieci i młodzieży. Pierwszy z nich, *Wyspa Młodych*, skupiał się na aktywizacji dzieci z pobliskiego osiedla. Drugi, *Momo*, łączył ze sobą młodzież g/G, słabosłyszącą i słyszącą. Obie grupy po serii zajęć spotkały się, aby razem stworzyć spektakl. Wiktoria Hładko była jedną z twórczyń i osób prowadzących warsztaty.

Zuzia Kluszczyńska: Dlaczego zdecydowałaś się wziąć udział w projekcie?

Wiktoria Hładko: To nie jest taka częsta sprawa, że osobie z niewielkim doświadczeniem daje się możliwość poprowadzenia grupy. Mogłam w praktyce wykorzystać te wiadomości czy umiejętności, które jako teatrolożka zdobyłam na studiach. Po drugie, miałam szansę nauczyć się obcowania z grupą małych minionów. Ewa Łukasiewicz przedstawiła nam interesujący rys projektu. Miałśmy kręcić się wokół książki *Momo* Michaela Ende. Możliwość doświadczenia takiej pracy, kiedy od początku do końca razem się planuje i pisze kolektywnie scenariusz wydała mi się świetna. Co więcej, kiedy usłyszałam, że będziemy pracować wspólnie z młodzieżą słabosłyszącą, to pomyślałam, że jest to też okazja, by nauczyć się języka migowego oraz zobaczyć, jak współpracują ze sobą dzieci słyszące z Głuchymi i słabosłyszącymi.

Kluszczyńska: Czy współpracę między tobą a dwiema pozostałymi realizatorkami nazwałabyś pracą kolektywną?

Hładko: Tak.

Kluszczyńska: Co zmienia takie podejście do pracy? Przyszło naturalnie, czy wymagało wysiłku?

Hładko: Myślę, że jakbyśmy więcej o tym myślały, nasza praca mogłaby przebiegać sprawniej. Nie byłyśmy tak usystematyzowane na początku. Miałymy niejasną wizję, że jesteśmy grupą projektową, trochę myślenie korporacyjne: robicie burzę mózgową, macie pomysł i go realizujecie. Tylko nagle orientujecie się, że jednak nie wszyscy dają tyle samo od siebie do projektu. I to jest wyzwanie. Jeszcze większe, jeśli kontakt pomiędzy wami jest dość bliski, jak w naszym przypadku, gdzie my się też prywatnie znamy i dosyć lubimy. Przyznanie się, na przykład: „ja jednak tego nie dam rady zrobić” albo „może jednak podzielimy inaczej obowiązki” staje się wyzwaniem społecznym. Dosyć długo się z tym borykałyśmy, ale w pewnym momencie zorientowałyśmy się, że dwie z nas, w tym ja, jesteśmy mocniejsze w takiej pracy na bieżąco, kreatywnej, na scenie, z dziećmi, a jedna z nas lepiej czuje się jako realizatorka muzyki. Okazało się, że nie wszystkie mamy identyczny ciąg do konkretnych zadań, czy umiejętności potrzebne do ich wypełnienia.

Na początku o pracy kolektywnej myślałyśmy ideowo, że „samo się wyjaśni”. Kiedy przychodziłyśmy do teatru, niewiele rozmawiałyśmy o tym, kto co ma robić. Dużo czasu schodziło nam na jakąś prywatę, pogaduchy. Nadejście dzieciaków zawsze nas trochę dezorientowało, bo nie wiedziałyśmy, która się ma czym zająć. I jak sobie z tym poradziłyśmy? Zarządziłyśmy, że na dzień przed każdym spotkaniem z dziećmi robimy sobie godzinną dzwonek. To była dodatkowa praca, żeby dokładnie omówić sobie, co będziemy robić, kto się czym zajmie i jakie zadanie poprowadzi. Z intencją, by przeszło sprawnie i żeby żadna z nas nie czuła, że robi mniej albo

za dużo – i tak dalej. Z pracy ideowej, bez planu i z optymistycznym podejściem, wyklarowały się metody, które faktycznie wszystkim nam ułatwiły życie.

Kluszczyńska: Cieszę się, że od razu zaznaczyłaś trudne kwestie. Było ich więcej? Czy udało wam się wypracować jeszcze jakieś metody?

Hładko: Wiadomo, że na początku jest etap burzy mózgow. Dobrze jest wtedy spisywać pomysły. Okazało się, że w tym najlepiej sprawdzała się Ola, która nie mogła pozostać na etapie chaosu i zarzucania się propozycjami.

Musiała to porządnie spisać. Faktycznie, potem nam było łatwiej powrócić do niektórych tematów. Nie wyznaczyłyśmy jej żadnej funkcji, tylko ona sama się wyklarowała. Każda z nas miała inne potrzeby.

Na pewno pomogło nam przyszpilanie każdego pomysłu i upewnienie się, czy wszystkie trzy się z nim zgadzamy. Często stosowałyśmy tę praktykę. Dopytywałyśmy się: „A ty Gabi, a ty Ola? Tak? Podoba ci się?”. Wiesz, nie można też nad każdym problemem deliberować dziesięć minut. Nie – to były takie szybkie strzały. Podoba ci się? Tak? Nie podoba ci się? Nie? Mówisz czemu i robimy coś innego. To akurat przychodziło nam bardzo łatwo.



Z pokazu prac warsztatowych projektu Jesteśmy g/G. Fot. Michał Niedzielski. Źródło: profil Teatr Szwalnia na Facebooku.

Podobnie, gdy już jakiś pomysł wypływał na powierzchnię, łapałyśmy go i nie odkładałyśmy na później, tylko od razu rozdzielałyśmy zadania. Kto prowadzi dane zadanie? Kto jedzie do sklepu po materiały?

Kluszczyńska: Czy trudno zrzec się autorstwa na rzecz kolektywu?

Hładko: W pierwszej chwili chciałam powiedzieć, że nie, ale potem przypomniałam sobie takie sytuacje, w których któraś z nas czuła potrzebę, żeby podkreślić swoje autorstwo. Nie tylko w naszym gronie, ale także w stosunku do dzieci czy rodziców. Pamiętam, że kiedy powiedziałam, że coś zrobiłam, przygotowałam, napisałam, wymyśliłam, to automatycznie się później poprawiałam, że zrobiłyśmy, przeprowadziłyśmy i tak dalej. Czułam jednak w sobie minimalną niezgodę. Zauważyłam, że nie tylko ja miałam z tym problem, ale wiedziałyśmy, że pracujemy na wspólny efekt. Podpisywałyśmy się zbiorowo jako realizatorki, bez rozróżnienia na role. Wydawało mi się to, akurat wtedy, bardzo sprawiedliwe.

Kluszczyńska: A masz poczucie, że w pracy kolektywnej jakiś stopień zaznaczania autorstwa nie jest możliwy?

Hładko: Teraz myślę, że byłoby bardziej sprawiedliwe, gdybyśmy chociaż zaznaczyły oddzielnie dziewczynę, która zrobiła muzykę. To jednak była jej praca. W sumie byłyby to ciekawy eksperyment albo zadanie: podejść do każdej z nas i zapytać się, kim ona się czuje w tym projekcie? Co zrobiła? Może zostawić pole na samookreślenie się, a potem przepuścić przez zgodę reszty? Chociaż i tak powinno chyba mieć to mniejsze znaczenie.

W Szwalni nie ma jasno określonych ról, wiadomo tylko, że tam dyrektorem artystycznym i programowym jest Marcin Brzozowski. Nie ma struktury jak w teatrze etatowym: kierownika działu literackiego, specjalisty od social mediów, nawet nie zawsze jest obsługa widowni, jeśli my albo Ewa, czy czasem wolontariusze, nie przyjdą. Obowiązki są rozproszone, każdy robi wszystko po trochu.

Właśnie mi się przypomniało, że rozmawiałyśmy kiedyś o tym między sobą (co prawda była to rozmowa prywatna i w uśmiechach, prowadzona podczas czyszczenia trawnika obok budynku). W momencie, kiedy jedna osoba na naszym profilu na Facebooku określiła siebie jako choreograf Teatru Szwalnia, spotkała się z pewnym ostracyzmem w prywatnych rozmowach: „Ona się tu określiła, ona samozwańczo nazwała swoją funkcję wobec tego teatru!”. A my podejmujemy się zadań z różnych dziedzin i nigdy konkretnie się do niczego nie przypisałyśmy. Może trochę chciałyśmy, ale nie wiedziałyśmy, czy powinnyśmy? Sytuacja pracowania od projektu do projektu nie sprzyja wyznaczaniu ról. Spotykamy się tylko na trzy, cztery miesiące i finalizujemy jednym, maksymalnie dwoma pokazami spektakli. Fakt, że ktoś nazwał się kimś dokładnie związanym z tym teatrem był bardzo dla nas niewygodny. Może to jest właśnie ta szara

strefa? Ta osoba widocznie miała potrzebę, żeby się tak nazwać, podkreślić swoją rolę. Nasza reakcja była czymś do zastanowienia się. Skąd ona się brała?

Kluszczyńska: Dzisiaj skupiłyśmy się na procesie waszej pracy, nie na jej efekcie. Nie wybaczę sobie jednak, jeśli nie zapytam, czy udało wam się przenieść kolektywne metody pracy na relacje z dziećmi i młodzieżą? Zachęcić do takiego rodzaju myślenia o współpracy?

Hładko: Dzieci na pewno nas nie hierarchizowały, Do każdej z „pań” podchodziły tak samo. Pamiętam, że gdy zabrakło jednej z nas, one od razu zapytały, „a gdzie jest ta pani”? Widocznie postrzegały nas jako jedno ciało prowadzące, które zawsze jest w komplecie. Bardzo mnie teraz interesuje rozbijanie hierarchii w pracy z dziećmi. Co zrobić, aby funkcje były jeszcze bardziej płynne? Na ile my możemy się odsunąć i dać im więcej przestrzeni do samodzielnych wyborów? Jestem wyczulona na to żeby, jeśli mogę, proces decyzyjny oddać im. Jakie zadanie bardziej wolą? Czy chcą je jakoś zmodyfikować? Czy chcą być w tej przestrzeni czy innej? Oddawanie sprawczości jest także dobrym ćwiczeniem dla mnie.

Bardzo ciężko zachęcić do tego dzieciaki. Przychodzą z systemu szkolnego, gdzie my jesteśmy „paniami”, chociaż na początku zawsze proponujemy, żeby zwracały się do nas po imieniu, ale one nie czują się z tym komfortowo. To jest kolejne zadanie: jak zrobić kolektyw nie tylko z nas dwóch czy trzech, a nas i dzieci razem? Jak razem wyjść do tematu, który chcemy przedstawić? Oczywiście to jest trudne, bo one by najchętniej robiły coś o zwierzątkach i bajkach Disneya. Jak nie traktować ich jak bezmyślne istoty? Nie pieścić się z nimi? Podchodzić do nich jak małych dorosłych, którzy tylko wiedzą trochę mniej? Przy tym jednak oczywiście trzeba pamiętać, żeby nikt nie zrobił sobie krzywdy i całość się nie rozpadła.

Moje podejście zmieniało się w trakcie pracy. Na początku byłam pewna, że tak dużo ode mnie zależy, tak bardzo powinnam być przygotowana. Czułam, że na każde zajęcia muszę spisać gotowy scenariusz, a to w ogóle się nie pokrywało z dynamiką zajęć. Byłam wtedy ślepa na bieżące potrzeby dzieci. Teraz raczej przyglądam się temu, czego one potrzebują. Już wiem, że one nie mogą od razu usiąść do stołu i robić burzy mózgow, tylko muszą pobiegać, porobić coś ruchowego, bo tego potrzebują ich młode ciała, które cały czas rosną i się rozwijają.

To jest cały czas proces nauki. I właśnie ten kolektyw mi to umożliwia. Wydaje mi się, że w teatrze repertuarowym, jako na przykład specjalistka do spraw edukacji, nie miałabym możliwości być na tyle niezorganizowaną na tle zorganizowanej struktury. Tam byłyby określone cele, które trzeba spełnić: zrobić spektakl i nauczyć dzieci konkretnych rzeczy. Nie wiem, czy miałabym aż taką możliwość do obserwowania ich potrzeb i usuwania hierarchii. Przesuwania granic sprawczości tak, żebyśmy mieli jej albo po równo, albo żeby dzieci miały jej nawet trochę więcej.

MONIKA RAJTNER

Moja mama jest mimem

Zamiast wstępu

8 marca tego roku na swoim Facebooku reżyserka Anna Karasińska opublikowała następujące życzenia:

życzę nam kobietom, artystkom aby skończyła się władza boomerów: dyrektorów i recenzentów nad nami, z ich nawykami wiedzenia lepiej, umniejszania, wychowywania, terroryzowania, zawłaszczania sukcesu, zawiści i finansowego oszustwa kobiety artystki. Zamieszczam cytaty z Doroty Masłowskiej na screenie, zawsze lepiej jak powie ktoś sławniejszy: „Wtedy mnie olśniło, że mój talent zawsze ściągał różnych właścicieli. Mężczyzn, którzy chcieli go mieć i nim zarządzać. Inni z kolei chcieli go opiniować, ewaluować, deprecjonować. Mój talent był za duży, bym mogła go sama jako kobieta obsługiwać. W domyśle: spieprzyłabym to. Żeby to wszystko dobrze szło, trzeba by mi mówić, co pisać, a ja bym to pisała... [...] Miałam na koncie dużo osiągnięć, a wypalone chłopy, których dawno przerosłam dorobkiem, ciągle mówiły o mnie jako o «Dorotce», która robi te «swoje głupoty w teatrze». Chwilę później zaczęły do tego dodawać, że przecież jestem już stara...”

(fragment wywiadu przeprowadzonego przez Łukasza Łacheckiego zamieszczony 4 lutego 2023 w „Krytyce Politycznej”; całość na: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/lukasz-lachecki-dorota-maslowska-literatura-muzyka-glos-kobiet-meska-przemoc>, dostęp: 10 października 2023)

Czytając wypowiedzi obydwu artystek zdałam sobie sprawę z faktu, że pracuję w wyjątkowym – matriarchalnym – teatrze. U jego genezy nie było jednak feministycznego manifestu, choć debiutancki performans *Kobieta kalendarz* w reż. Eweliny Ciszewskiej doskonale się na takowy nadawał. Połączyły nas zainteresowania i umiejętności – wszystkie czerpałyśmy z jednego źródła techniki pantomimy, występowałyśmy w jednym zespole, ale to macierzyństwo było inspiracją by „pójść na swoje”. Cięża, karmienie piersią, opieka nad małym dzieckiem, których kolejne z nas doświadczały, wykluczały nas z pracy w teatrze na dotychczasowych warunkach. Na pewno łączą nas wspólne idee, estetyka, inspiracje i marzenia, uzupełniamy się potencjałem – to wszystko buduje nasz zespół, ale kluczowe w tworzeniu własnego teatru okazały się warunki pracy, które potrzebowałyśmy sobie stworzyć.

Artykuł Moniki Rejtner – teatrolożki, dramaturżki, powstał jako lekka lajfstajlowa opowieść o nas na Dzień Matki. Wkrótce po jego publikacji na Facebooku dały się słyszeć głosy, że to coś więcej niż tekst do kobiecej prasy – przykład zwrotu etycznego i krytyki instytucjonalnej, układ współrzędnych: relacji, wartości artystycznych i osobistych twórców.

Anna Ługowska

Mama i aktorka

Jak być pełnoetatową mamą i pełnoetatową aktorką? Czy da się stworzyć własny teatr i jednocześnie stworzyć rodzinę? Czy teatr dla dzieci to też teatr z dziećmi? Jak gra się spektakl między karmieniem a pieluchą? Aktorki Teatru Sztuka Ciała od lat szukają... i znajdują(!) odpowiedzi na te pytania.

– Ostatnio policzyłam ile dzieci urodziło nam się w Sztuce Ciała w ciągu 14 lat istnienia teatru. Wyszło mi dziesięcioro – mówi Anna Ługowska, mama Józka, Kazika i Lucynki.

– A jak wzięłam pod uwagę jeszcze naszych stałych współpracowników, to naliczyłam 25 sztuk. Policzyłam dzieci mam i tatów z zespołu. Nie wykluczamy mam i tatów z prób, tylko dlatego, że mają dziecko pod opieką. Zdarzało nam się ćwiczyć choreografię z dziećmi w chustce, przewijać na zmianę i podrzucać sobie nawzajem,

gdy ktoś miał fragment intensywnej obecności na scenie, niektóre próby odbywały się z dzieckiem przy piersi. Nie jest to sytuacja idealna do skupienia, ale w innym przypadku trzeba by w ogóle zrezygnować z grania, a tego żadna z nas by nie chciała.

Pstryk

Kiedy Teatr Sztuka Ciała powstawał, nikt nie przypuszczał, że będzie nie tylko miejscem realizowania pasji, ale i unikalnym eksperymentem połączenia macierzyństwa i pracy.

Działania Teatru Sztuka Ciała zapoczątkowały w 2010 roku Katarzyna Markowska i Joanna Płóciennik, zapraszając do współtworzenia kobiecego spektaklu-manifestu między innymi Agatę Brzozowską-Kazimierską i Katarzynę Wróbel. Do dziś to silny trzon zespołu, do którego dołączyła kilka lat później Anna Ługowska.



Korzenie teatru wywodzą się z praktyki pantomimy i teatru ruchu, ale w swoim twórczym działaniu artystki inspirują się też innymi formami ruchu: tańcem współczesnym, butoh czy cyrkiem. Od wielu lat zespół tworzy spektakle teatralne i plenerowe, dla dzieci i dorosłych. Najważniejsza jest w nich ekspresja ciała – stąd nazwa Sztuka Ciała – ale istotne są także projektowane przez artystów kostiumy i skomponowana specjalnie do spektakli muzyka, często grana na żywo.

– Każda z nas zaczynała od teatru ruchu i pantomimy – wspomina Katarzyna Markowska, mama Michała, Wojtka i Tomka.

– Mimo że sztuka pantomimy jest obecnie bardzo sfeminizowana, to nie miałam nigdy poczucia, że jest w nim miejsce na łączenie życia rodzinnego z teatralnym. Teatr miał być zawsze na pierwszym miejscu.

Katarzyna Wróbel, mama Marysi, dodaje:

– Przyjmuje się, że tryb jaki narzuca praca w teatrze, jest nie do pogodzenia z macierzyństwem. I tak było rzeczywiście w innych zespołach teatralnych, w których byliśmy. To dopiero w Sztuce Ciała odkryliśmy, że może być inaczej. Od początku tak to zostało zbudowane, stworzone i to działa. Dla nas to już oczywiste, ale ogólnie Sztuka Ciała to jakiś fenomen, ewenement – dodaje.

Ania Ługowska mówi, że właśnie ta otwartość na łączenie życia rodzinnego i teatralnego, przyciągnęła ją do Teatru:

Ja do Sztuki Ciała trafiłam stosunkowo późno. Urodziłam już Józka i wiedziałam, że nie wystarczy mi życia na to by być mamą, pracować (byłam wtedy głównie muzykoterapeutką) i kontynuować naukę w studio pantomimy. Aby teatr nie zniknął z mojego życia, musiał wskoczyć na półkę z pracą. I wskoczył. Na Dzień Dziecka zaprosiłam do własnego ogródka Joannę ze spektaklem *Wombat nie śpi*. (Szukałam atrakcji dla dzieci z rodziny. Kasia Wróbel, którą znałam ze studia pantomimy, poleciła mi Asię z jej produkcją dla najmłodszych i właśnie tak ją osobiście poznałam). Przy okazji pogadałyśmy o życiu i teatrze. Ja się zachwyciłam tym, że „siedząc z dzieckiem w domu” można zrobić spektakl i bardzo zapragnęłam tego samego... A teraz – kilkanaście spektakli później, jestem sama dowodem, że się da. *Pstryk* i *Krzęzek* to takie właśnie produkcje.

Kobieta Kalendarz

– Mamy taki żart, nie żart – mówi Anna Ługowska – że każda kolejna premiera to czyjaś ciąża. Pamiętam jak robiłyśmy spektakl *Wdech – wydech* w reżyserii Marii Seweryn i na którejś z prób ktoś powiedział, że to chyba jeden jedyny raz, kiedy żadna z nas w ciąży nie jest. Ja wiedziałam już, że może być inaczej – trzy dni później

zrobiłam test i to był... Kazio. Tradycji stało się zadość – śmieje się.

W Teatrze Sztuka Ciała ciało jest najważniejszym narzędziem. Wszelkie zmiany w ciele – kontuzja czy ciąża, wpływają na to narzędzie. Zespół jest dość mały, każde wyłączenie na dłuższy czas może zdezorganizować pracę. Może, ale nie musi. Aktorki Sztuki Ciała udowadniają, że przy dobrej formie wystarczy determinacja, współpraca i otwartość, by bardziej wymagający okres w życiu nie był okresem wykluczenia z teatralnych działań.

Katarzyna Markowska:

Dowiedziałam się, że jestem w ciąży kilka dni po tym jak zaproponowano mi pierwszą poważną rolę w teatrze pantomimy. Postanowiłam, że nie zrezygnuję z roli i będę grać, ile się da. Miałam specjalnie uszytą spódnicę na rzep, którą można było regulować. A w jednym momencie mogłam nawet usiąść i odpocząć (śmieje się). Grałam do siódmego miesiąca. Urodziłam i szybko wróciłam na scenę. Już bez rzepa.

Joanna Płóciennik, mama Niny, dowiedziała się o ciąży, gdy akurat dostała angaż do Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Wrocławski teatr to jedyny instytucjonalny, zawodowy teatr pantomimy w Polsce. Angaż w nim to spełnienie marzeń każdego mima. Joanna miała wtedy 26 lat i życie w zawodzie przed sobą.

Pojechałam do Wrocławia – wspomina dziś Joanna. – Powiedziała dyrektorowi, że chyba nic nie będzie z wchodzenia w spektakle, ale że może chociaż chwilę popracuję i posmakuję prób. Chodziłam na wszystkie treningi zespołu, nawet na akrobatykę. Fikałam salta oraz oglądałam jak funkcjonuje zespół, wyciągałam swoje wnioski z obserwacji tego, jaka jest tam komunikacja i styl zarządzania. Wróciłam i zdecydowałam się zaważczyć o własny teatr. Tak zaczęłyśmy z Katką pracować nad naszym pierwszym spektaklem *Kobieta Kalendarz*, który był naszym manifestem – protestem wobec tego, że w teatrze mówiono nam, co możemy, a czego nie możemy. Powstało pięć postaci i performans o kobietach, w którym grałam z coraz większym brzuchem.

Joanna na początku 2011 roku wróciła z Wrocławia do Warszawy na dobre, w lipcu urodziła Ninę, a już w grudniu przygotowała spektakl dla najnajów *Wombat nie śpi*. Jest to pierwszy spektakl Sztuki Ciała stworzony dla dzieci.

Star, Wars i Sawa

Dziś Sztuka Ciała ma w swoim repertuarze ponad 15 spektakli rodzinnych. Katarzyna Wróbel opowiada, jak dzieci nie tylko testują spektakle rodziców, ale i inspirują:

Kobieta Kalendarz, Teatr Sztuka Ciała, 2018.

Fot. Kasia Chmura-Cegiełkowska / sztukaciale.com

Dostałyśmy zlecenie od warszawskiego Ratusza, by stworzyć spektakl na bazie legendy o Warszawie i Sawie. W ramach szukania inspiracji wybrałam się z córką, lat 5, na inny teatrzyk, który wystawiał tę legendę. Po spektaklu spytałam Marysię, jak jej się podobało. Nie podobało się. – Dlaczego? – Bo nie było Vadera. – Ale skąd tu miał być Vader? – Bo Wars. Star Wars. – i tak się narodził pomysł na spektakl *Star, Wars i Sawa*.

Bywają jednak chwile, gdy zaangażowanie własnych dzieci i ich chęć do udziału w działaniach mamy sprawia poważne kłopoty.

Katarzyna Markowska wspomina spektakl *Star, Wars i Sawa* z niespodziewanym udziałem swojego syna:

Na początku spektaklu jest zabawa papierem. Biegamy z nim, przebieramy się, wygłupiamy. Tomek dopiero się urodził, jeszcze go karmiłam, a Wojtek miał zaledwie 2,5 roku. Nie rozstawaliśmy się jeszcze na bardzo długo, więc tata chłopców krążył dookoła sceny z nimi w wózku. Wojtek uznał, że zabawa z papierem jest przednia i postanowił do niej dołączyć. Przebrał się w to co znalazł na scenie, a potem stanął między nami. Tata próbował go z tej sceny ściągnąć, ale wtedy Wojtek uciekał i biegał dookoła. Zrobili tak ze trzy okrażenia, zanim Wojtek dał się złapać. Oczywiście skradli nam show!

Agata Brzozowska-Kazimierska dodaje:

Jak gramy *Starwarsy* i pojawia się czarodziej to zawsze jakieś dziecko płacze, ale najgłośniej się słyszy, jak to właśnie twoje zaczyna płakać i krzyczeć, że się boi...

Między oWadami

Wiele anegdot dotyczących teatru i dzieci, nakładania się ról mamy i aktorki, związanych jest z obecnością dzieci na spektaklach. Potomstwo, często w wózku, ogląda spektakle mam albo krąży pod opieką ojców, babć i dziadków po okolicy. Jest kilka przyczyn takiego stanu rzeczy: trudności ze zorganizowaniem dłuższej opieki, granie w weekendy, kiedy przedszkola i szkoły są nieczynne. Wreszcie, w przypadku małych dzieci, konieczność regularnego karmienia. Próby są długie, spektakle grane po kilka dniennie. Trudno znaleźć czas, by dojechać do domu i nakarmić niemowlaka. Takie rozwiązanie wydaje się więc często najprostsze... Tylko co w przypadku, kiedy grasz w skomplikowanym kostiumie i z pełną charakteryzacją?!

Czasem o tym, że próba albo spektakl się przedłuża, informują nas mokre plamy na bluzce. Bywa i tak, że to kostium bywa przeszkodą dla karmienia. Wie o tym doskonale Maja, która gra w Sztuce Ciała na miarę tego, jak pozwalają jej na to: Józek, Stefka, Stach, Konstancja i Benio. Jako główna bohaterka spektaklu *Między oWadami* wyłania się z poczwarki – taniec ćmy ze skrzydłami mieniającymi się w świetle księżyca to puenta spektaklu o gąsienicy poszukującej swojej tożsamości. Tylko że te skrzydła Maję zdjęła do karmienia tuż przed wyjściem na

scenę! Na szczęście, pantomima pozwala pokazać to czego nie ma, więc zagrała, że ma skrzydła i nikt z widzów nie zorientował się, że ta scena miała pozostać jej najgorszym teatralnym wspomnieniem.

Anna Ługowska z kolei chciała jak najszybciej dotrzeć do domu i tam nakarmić córkę. Z oszczędności czasu postanowiła wrócić do domu w pełnej charakteryzacji:

W spektaklu *Pędy* występowałam w roli Maka Polnego i spieszyłam się do Lucynki. Pomyślałam, że skoro wracam samochodem pod sam dom, nie będę się przebierać i zmywać makijażu. Okazało się jednak, że spotkanie z osobą, która ma głos i zapach mamy, ale czerwono-zieloną twarz i doklejone rzęsy może być przerażające dla niemowlaka. Lucyna odmówiła karmienia a potem bała się nawet samego kostiumu na suszarce z praniem.

Rój

Teatr Sztuka Ciała nie mógłby być tym czym jest bez całej sieci pomocy, wielopokoleniowych rodzin, mężów, partnerów, wujków i cioć, dziadków i babć. To właśnie ci pomocnicy opiekują się dziećmi podczas prób, wożą je w wózkach dookoła placu zabaw, a nawet aktywnie i promocyjnie wspierają produkcję. Szczególnie mamy – czyli babcie, bywają zaangażowane i niezwykle pomocne w artystycznym życiu.

Katarzyna Wróbel:

To czego nie widać na zewnątrz to cały sztab wspierających członków rodziny, partnerów, mam, babć, tatów, dziadków, wujków i innych bliskich, którzy mogą być z naszymi dziećmi kiedy my szalejemy w twórczym wirze, tańczymy jako rośliny, doklejamy nosy, robimy teatr w parku itp.

Agata Brzozowska-Kazimierska o swojej mamie:

Moja mama jest najbardziej oddaną fanką naszego teatru. Nie mogłabym pracować nie mając jej wsparcia. Mama, jak może, stara się być na wszystkich spektaklach, wspiera fundację, krąży z wózkiem dookoła i co najważniejsze – rozumie moją miłość do teatru. Bez niej nie dałabym rady być aktorką i jednocześnie mamą.

Anna Ługowska ma podobne refleksje:

Ja bym w ogóle nie mogła robić tego, co robię, bez wsparcia i wyrozumiałości dziadków. Moja mama zapowiedziała że latem, weźmie na wakacje oprócz czwórki starszych wnuczków 2-letnią Lucynę. Tylko po to, żebyśmy mogli zagrać *Tańcząc ku korzeniom* na festiwalu w Augustowie. To jeden z tytułów, w którym gramy oboje, z mężem. Takie wsparcie bardzo wiele znaczy, naprawdę.

Joanna Płóciennik, kiedy urodziła Ninę i musiała na nowo ułożyć swoje życie zawodowe, też mogła liczyć na zrozumienie i pomoc mam:



Pędy, reż. Marek Kowalski, Teatr Sztuka Ciała, prem. 26 stycznia 2021. Fot. Matylda Durka

Kiedy Nina miała 3 miesiące, zorganizowałam warsztaty na ponad 30 osób – dwie najlepsze aktorki z Wrocławskiego Teatru Pantomimy, prowadziły dla nas warsztaty w Warszawie. Z dzieckiem na rękę i przy ogromnym wsparciu obu babć, dałam radę.

Katarzyna Wróbel:

Pamiętam te warsztaty. Kilkundniowe szkolenie mistrzowskie z legendami Wrocławskiego Teatru Pantomimy. I pamiętam Asię – organizatorkę. Pełna profeska, wycisk, ćwiczenia fizyczne. A pod drzwiami sali warsztatowej koczowała jej mama z Niną w wózku i co jakiś czas Asia wymykała się ją karmić czy lulać.

Joanna Płóciennik:

Z kolei w naszej codzienności spektaklowej moja mama wspiera nas ogromnie jako krawcowa, jej umiejętności są na wagę złota, bo usterki w kostiumach, przy takiej ilości grań, pojawiają się regularnie.

Klaunada

W zeszłym roku Teatr Sztuka Ciała został finalistą programu Mam Talent w TVN. Nota bene w programie pokazali sceny teatralne o życiu rodziny, tyle że rodziny

klaunowskiej. Podczas programu, artystki wspierały ich rodziny i dzieci, kibicowały i trzymały kciuki. Choć nie wygrały tej edycji, to po tym programie posypały się propozycje grania spektakli z całej Polski. Mogłoby się wydawać, w takim razie, że jedyne o czym myślały aktorki była rywalizacja i stres związany z brakiem wygranej. Otóż nie, każda z nich wspomina etap półfinałowy, jako moment zupełnie innego niepokoju.

Katarzyna Wróbel:

Nie spodziewaliśmy się, że przejdziemy do finału i jak nagle się okazało, że przechodzimy, to pierwszym tematem było, kto ma opiekę dla dzieci na jutro, by się wyrwać następnego dnia do Dzień Dobry TVN na wywiad.

Anna Ługowska:

Kiedy czekałyśmy na werdykt, ja tylko myślałam o tym, że jeśli przejdziemy dalej to następnego dnia ma być wywiad w TVN, a to jest już kolejny dzień, kiedy wychodzę o świcie. Na szczęście Agata, Kasia i Joanna dzielnie nas reprezentowały, a ja mogłam tego ranka być przez chwilę zwykłą mamą (śmieje się).

Z widowni zmagania w programie oglądały najstarsze dzieci Sztuki Ciała: Nina, Marysia i Michał, który po występie powiedział: „Mamo, myślałem, że to będzie jakiś teatr, a to było BARDZO FAJNE!”



Klaunadzińscy (wersja sceniczna). Występują: Anna Ługowska, Katarzyna Markowska, Joanna Płóciennik, Katarzyna Wróbel, Aneta Brzozowska. Źródło: sztukaciale.com

Jak widać nikt nie jest prorokiem we własnym domu, czy też aktorką we własnej rodzinie, ale to dzieci mogą nam powiedzieć czy było bardzo fajnie.

Bycie razem, na dobre i na złe, w karmieniu i zmęczeniu, w ciąży i w nowym projekcie, jest chyba najważniejsze w Teatrze Sztuka Ciała. Aktorki zgodnie odpowiadają na pytanie czy można być pełnoetatową aktorką i pełnoetatową mamą – Można! Zwłaszcza jak się ma własny teatr.

I Sztuce Ciała udało się ta sztuka!

Teatr Sztuka Ciała od 14 lat tworzy teatr ruchu i pantomimy z atrakcyjną warstwą muzyczną oraz wizualną. Są to uniwersalne środki przekazu, pozwalające na swobodę odbioru i interpretacji treści. Grupa jest teatrem „latającym” – nie ma swojej stałej siedziby, a specyfiką

działania jest pojawianie się w różnych miejscach Warszawy i Polski. Jesienią 2022 Teatr Sztuka Ciała dał się poznać szerokiej publiczności w finale programu „Mam Talent!”, co znacznie poszerzyło grono fanów. Specjalizują się w przedstawieniach rodzinnych – wychodzących do widza, budujących most pomiędzy kulturą wysoką a rozrywką, ale w ich repertuarze nie brakuje także performansów dla wytrawnych widzów. Sztuka Ciała otrzymała (z Markiem Kowalskim) Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu „Lalka Też Człowiek” oraz nagrodę za animację kultury na Bielańskiej Gali Kultury w 2022 roku a także Warszawską Nagrodę Edukacji Kulturalnej 2020, a w ramach Konkursu im. Jana Dormana 2018 organizowanego przez Instytut Teatralny w Warszawie zrealizowała spektakl *Wdech – wydech* w reżyserii Marii Seweryn.

MONIKA RAJTNER – teatrolożka i dramaterapeutka. Ukończyła wydział Wiedzy o Teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie i Dramaterapię na wydziale English, Media and Theatre Studies na Uniwersytecie w Maynooth, Irlandia. Pracowała w Teatrze WarSawy i Teatrze Studio. Zasiadała w Radzie programowej Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego. Reżyseruje i tworzy spektakle zaangażowane społecznie.

ANNA ŁUGOWSKA – aktorka, performerka, animatorka kultury. Zajmuje się muzyką i ruchem. Najbliżej związana z Teatrem Sztuka Ciała i duetem Tulipaństwo. Odnajduje się w teatrze fizycznym, plastycznym, performensie jak również w najnajach, gra na instrumentach smyczkowych – od piły po kontrabas. Ukończyła kulturoznawstwo sławistyczne i muzykologię na UW oraz kształcenie muzyczno-ruchowe i pedagogikę szkolną – pedagogikę zdolności na APS.



KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

Teatr Rapsodyczny

Teatr Rapsodyczny, nazywany również Teatrem Słowa, działający w Krakowie w latach 1941–1967, którego założycielem, twórcą podstaw programowych, dyrektorem, kierownikiem artystycznym, głównym dramaturgiem, inscenizatorem i aktorem był Mieczysław Kotlarczyk. Historia sceny dzieli się na trzy okresy: okres I – okupacyjny (1941–1945), okres II – powojenny zamknięty w latach 1945–1953, do pierwszej likwidacji instytucji (powód – „teatr obcy kulturze socrealistycznej”) i okres III, 1957–1967, od restytucji Teatru do jego ostatecznej likwidacji („z powodu nieprowadzenia Teatru zgodnie z wymogami i potrzebami polityki kulturalnej w mieście Krakowie i braku gwarancji, aby w przyszłości stan ten mógł ulec zmianie na korzyść”) [Ciechowicz 1992, s. 91].

Zespół w pierwszym okresie tworzyli młodzi miłośnicy teatru, przyjaciele należący w większości do przedwojennego aktorskiego Studia 39: Krystyna Dębowska (studentka Wyższej Szkoły Handlowej), Halina Królikiewicz (polonistka), Danuta Michałowska (polonistka), Karol Wojtyła (polonistka) oraz rzeźbiarz Tadeusz Ostaszewski. Wymienione aktorki należały do zespołu także w drugim okresie działalności Teatru; Wojtyła w 1942 roku wstąpił do Seminarium, a w 1946 roku przyjął święcenia. Po wojnie w Teatrze Rapsodycznym pracowało w różnych sezonach ponad 40 aktorów, a w ostatnim etapie działalności – 80. Zdecydowaną większość programów wyreżyserował Mieczysław Kotlarczyk, który tylko kilkakrotnie zgodził się, by inni Rapsodycy inscenizowali spektakle w jego Teatrze. Przywilej ten mieli: Danuta Michałowska, Tadeusz Malak, Ryszard Machowski, Danuta Jodłowska i Łucja Karelus-Malska. Teatr Rapsodyczny przygotował łącznie 73 premiery.

Znanymi Rapsodykami, którzy pracowali później na scenach teatralnych Polski byli między innymi: Danuta Michałowska, Halina Królikiewicz-Kwiatkowska, Tadeusz Malak, Jan Adamski, Mieczysław Voit, Barbara Horawianka, Stanisława Waligórzanka, Zbigniew Poprawski, Zbigniew Gorzowski, Adolf Domin, Tadeusz Szybowski.

Geneza

Powstanie Teatru Rapsodycznego ściśle wiąże się z powołaniem w 1940 roku „Unii” – organizacji konspiracyjnej Polski Podziemnej o programie chrześcijańsko-społecznym. Jej założycielami byli Jerzy Braun, Tadeusz Kudliński i Stanisław Bukowski. W skład „Unii” wchodziło pięć zespołów: Unia Pracy, Unia Społeczna, Unia Kobiet, Unia



Kamienica przy ul. Komorowskiego 7 w Krakowie. W 1941 roku został tam zainaugurowany tajny Teatr Rapsodyczny; widok współczesny. Źródło: Wikimedia Commons.

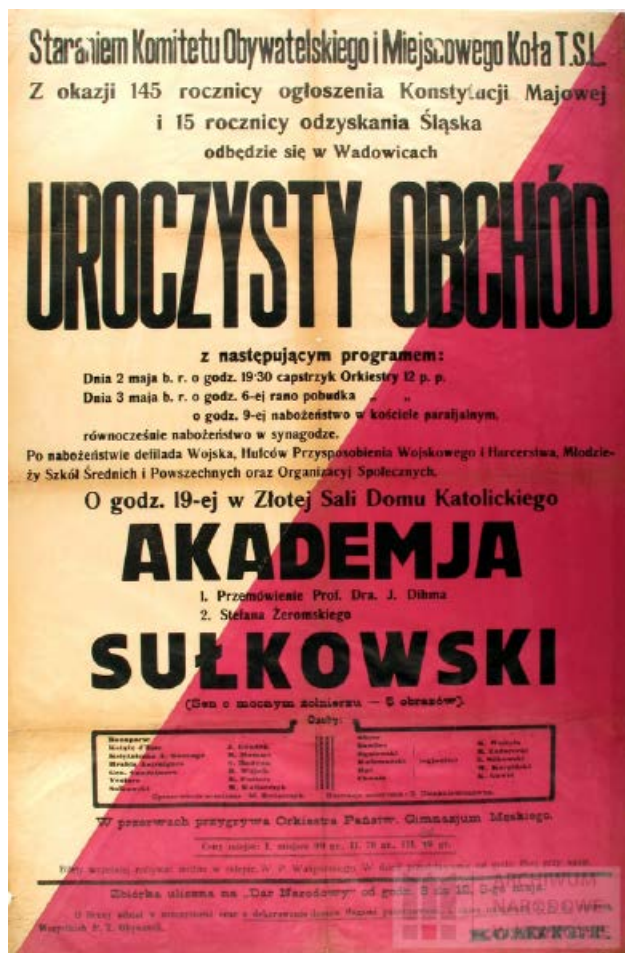
Młodych i Unia Kultury, która objęła patronatem powstanie Teatru Rapsodycznego.

Działalność Teatru Słowa została zainaugurowana 22 sierpnia 1941 roku w krakowskim mieszkaniu państwa Dębowskich przy ulicy Komorowskiego 7. Wówczas spotkali się: Krystyna Dębowska (później Ostaszewska), Halina Królikiewiczówna (później Kwiatkowska), Danuta Michałowska, Tadeusz Ostaszewski, Karol Wojtyła, a także kilka zaprzyjaźnionych osób, między innymi Tadeusz Ostaszewski (twórca opraw scenograficznych pierwszych programów Rapsodyków) czy Tadeusz Kudliński (piszący w przyszłości o premierach Teatru Słowa). Kotlarczyk nakreślił przed nimi artystyczne plany, stawiając przede wszystkim na artyzm słowa i repertuar oparty na klasyce narodowej [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 3]. Mówił o teatrze poszukującym formy dla właściwego wypowiedzenia rodzimych arcydzieł. Jako wzór aktora podawał homeryckich wędrownych poetów, słowiańskich lirników i gęślarzy.

Zespół zaczął spotykać się na próbach w środy i soboty w pozbawionym prądu mieszkaniu Karola Wojtyły.

Nazwa

Nazwa Teatr Rapsodyczny wykrystalizowała się dopiero po wojnie. Wcześniej Kotlarczyk używał określenia Teatr Słowa, a w napisanym w roku 1942 artystycznym



Afisz obchodów rocznicowych uchwalenia Konstytucji 3 Maja oraz odzyskania Śląska, Wadowice 2–3 maja 1938. W programie *Sułkowski* w opracowaniu scenicznym Mieczysława Kotlarczyka.

Kotlarczyk – Sułkowski, Karol Wojtyła – Zawilec.

Źródło: ANK, sygn. TRK 56d.

manifestacje mówił o dążeniu do stworzenia Teatru Naszego jako wyższej formy Teatru Rapsodycznego. Nazwa, która ostatecznie została przyjęta, odwoływała się z jednej strony do utworów poetyckich sławiących znanego bohatera lub ważne wydarzenia, utrzymanych w podniosłym stylu (rapsody pisali między innymi Juliusz Słowacki i Stanisław Wyspiański), z drugiej zaś strony do starożytnych wędrownych recytatorów, „zsywających” pieśni (*rhaptein* oznacza z greckiego zsywać, a *oide* – pieśń) opowiadaczy. Sam Kotlarczyk tak tłumaczył genezę swojego teatru i jego nazwę:

Narodził się z zachwyty nad *Królem-Duchem*. Rapsodami Juliusza Słowackiego rozpoczęliśmy w roku 1941 działalność i stąd nazwa. Nie wymyśliliśmy jej. Przyszła sama. Zrezygnowaliśmy z kurtyny i dekoracji, z kostiumu i maski, aby stanąć bliżej tych, co przed wiekami od chaty do chaty i od dworu do dworu chodzili z żywym słowem. [...] Teatr Rapsodyczny jest teatrem słowa. Jest dematerializacją teatru w dotychczasowym rozumieniu. Jest czystą ideą teatru. Jest,

jeśli tak wolno byłoby sformułować, TEATREM DUCHA TEATRU [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 11–12].

Założyciele

Mieczysław Kotlarczyk jeszcze w trakcie studiów magisterskich rozpoczął pracę jako nauczyciel języka polskiego w gimnazjum w Wadowicach. W 1931 roku w rodzinnym mieście założył Powszechny Teatr Amatorski. Wystawił tu *Achilleis* Wyspiańskiego i *Sułkowskiego* Żeromskiego. Następnie pracował w gimnazjum w Sosnowcu, gdzie także prowadził szkolny teatr amatorski. Zrealizował z uczniami m.in. *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Warszawiankę*, *Noc listopadową* Wyspiańskiego. Kiedy wybuchła wojna, wrócił do Wadowic, a w 1941 roku przedostał się do okupowanego Krakowa, gdzie początkowo pracował jako konduktor tramwajowy. Karol Wojtyła „ulokował Mietka wraz z żoną Zosią w swoim małym mieszkanku w suterenie na Dębnikach przy ul. Tynieckiej 10 [...]. Od czasu wspólnego zamieszkania, marzenia Kotlarczyka i Wojtyły o utworzeniu Teatru Słowa zaczęły przybierać realny kształt” [Kwiatkowska 2003, s. 62]. W listopadzie 1941 roku Mieczysław Kotlarczyk premierą *Króla-Ducha* rozpoczął historię Teatru Słowa, którym kierował do końca istnienia sceny.

Teatr Rapsodyczny był na gruncie ideowym dziełem Kotlarczyka. Nie można jednak zapomnieć o roli Karola Wojtyły w kształtowaniu się rapsodycznej idei. Wadowicki gimnazjalista szybko stał się ideowym i artystycznym partnerem dla starszego o dwanaście lat polonisty. Relacja ta przekuła się w przyjaźń trwającą do końca życia Kotlarczyka. W czasie spotkań literackich przy ulicy Długiej w Krakowie, potem w listach wymienianych między przyjaciółmi, wreszcie w czasie okupacyjnej pracy artystycznej Kotlarczyk i Wojtyła definiowali powinności sztuki, wyznaczali cele teatrowi, który miał „przeanialać”, a nie łamać człowieka, ustalali rapsodyczny kanon repertuarowy. Chcieli, by na krakowskiej scenie tworzone w poczuciu religijnego i narodowego apostołstwa:

niezawiedli na Długiej, że nie jest Sztuka, by była li tylko prawdą realistyczną, albo li tylko zabawą, ale nade wszystko jest nadbudową, jest spojrzeniem wprzód i wwyż, jest towarzyszką religii i przewodniczką w drodze ku Bogu, ma wymiar romantycznej tęczy: od ziemi i od serca człowieczego ku Nieskończonemu – bo wtedy stają przed nią horyzonty przeogromne, metafizyczne, anielskie [Żytmirski 1956, s. 7].

Siedziby

Podczas okupacji Teatr nie miał swojej siedziby. Spektakle prezentowano w prywatnych mieszkaniach krakowskich przy Komorowskiego, Kleparzu, Szlaku,



Przed wojną Kino LOPP, w czasie okupacji niemiecki Theater SS und Polizei, po wojnie – Kino Wolność. Widok z 1938. Fot. NAC



Gmach Związku Młodzieży Przemysłowej i Rękodzielniczej przy ul. Skarbowej 2, po wojnie siedziba teatrów Grotesk i Rapsodycznego. Widok z 1938. Fot. NAC



Scena Kameralna Starego Teatru przy ul. Starowiślnej 21. W latach 1951–1953 siedziba Teatru Rapsodycznego. Fot. Wikimedia Commons

Potockiego, Rękawka, Dębniakach, Retoryka, Siemiradzkiego, Sobieskiego. W okresie powojennym w pierwszym sezonie premiery Teatru Rapsodycznego grane były w sali Kina Wolność (ul. 18 Stycznia, obecnie Królewska), a następnie od września 1946 roku zespół występował w sali przy ulicy Skarbowej 2, dzieląc przestrzeń z Teatrem Grotesk. Niestety, lokalizacja ta już wiosną 1947 roku została zespołowi wypowiedziana. W październiku 1947 dzięki pomocy Kościoła Katolickiego zespół *Rapsodami* Wyspiańskiego zainaugurował działalność przy ulicy Warszawskiej 5 (dawniej znajdowało się tu Studio Iwo Galla). Tutaj też (w lokalu Sióstr Miłosierdzia) Kotlarczyk założył Studio, które działało do 1 marca 1953 roku. Jesienią 1951 roku Rapsodycy przenieśli się do siedziby przy ulicy Bohaterów Stalingradu (dziś Starowiślna). Po likwidacji Teatru Rapsodycznego w marcu 1953 roku scenę tę przejął Stary Teatr. Kotlarczyk, reaktując swój zespół w roku 1957, ze względu na opór aktorów i dyrekcji Starego, podjął decyzję, że nie wróci do poprzedniej siedziby, lecz zacznie działalność w budynku przy ulicy Skarbowej 2.

Mieczysław Kotlarczyk zostawił Krakowowi trzy dobrze wyposażone sale. Wszystkie łączyły podobne rozwiązania: dyrektor wyraźnie preferował scenę nieograniczoną dolną rampą, szeroko otwartą ku widzom, z proscenium i schodami na widownię [Malak 1991, s. 23]. Taki układ przestrzenny zapewniał bliższy kontakt aktorów z publicznością i sprzyjał atmosferze spotkania widza ze słowem. Każda z trzech scen wyposażona została w dodatkową ścianę zbudowaną w głębi. Tak zwany ekran, pomalowany na biało, służył – zdaniem Tadeusza Malaka – wzmocnieniu akustyki, ale również „dawał wyrazisty zarys postaci i dekoracji” [Malak 1991a, s. 131].

Inauguracja

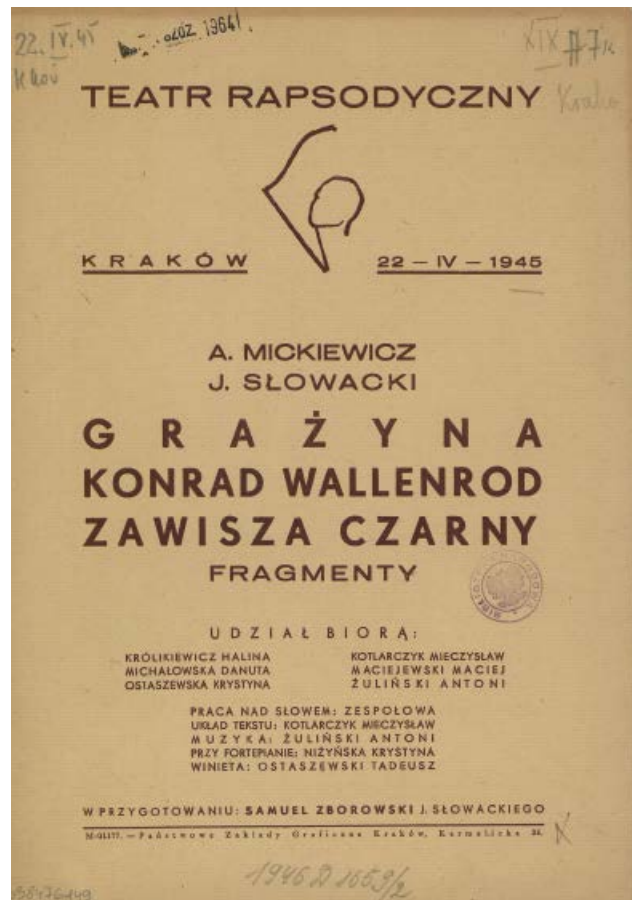
Teatr Rapsodyczny zaczął swoją działalność od rapsodów *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego. Premiera odbyła się 1 listopada 1941 roku w mieszkaniu matki Krystyny Dębowskiej. Data ta nie była przypadkowa. Kotlarczyk chciał, by jego premiery wpisywały się w kalendarz narodowy i chrześcijański – 1 listopada to w Kościele Katolickim święto Wszystkich Świętych. Recenzujący od pierwszego spektaklu działalność Teatru Słowa Tadeusz Kudliński pisał: „Ciemna kotara, na niej zawieszona biała maska poety, fortepian, na nim świecznik i egzemplarz *Króla-Ducha*, przełożony barwnymi wstążkami – to była cała dekoracja tego teatru” [Kudliński 1948, s. 26]. Ze względu na bezpieczeństwo aktorów, gospodarzy i widzów na premierę zostało zaproszonych zaledwie kilkanaście osób. Ta praktyka będzie podtrzymywana w czasie całej okupacji. O spektaklach powiadamiano jedynie zaprzyjaźnione osoby, które budziły zaufanie.

Idea

Fundamentem idei rapsodycznej Mieczysława Kotlarczyka było słowo. Miało ono tworzyć imaginacyjny, uduchowiony teatr. „Artyzm słowa, a nie gestu, czy mimiki – przekonywał Kotlarczyk – uznajemy za najwyższą wartość, za istotę sztuki aktorskiej, za jej rdzeń i duszę, a aktora nade wszystko za wypowiedczacza tekstu – Słowa” [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 14]. Założenia te wyznaczały kierunki artystycznych poszukiwań i decydowały o scenicznym kształcie rapsodycznych przedstawień. Mieczysław Kotlarczyk w okresie międzywojennym przez

lata praktycznego poznawania sceny i teoretycznego studiowania historii i idei teatru wypracował własną wizję artystyczną, którą w czasie okupacji ugruntował i rozwinął. Już na początku lat 30. twierdził, że „przeznaczeniem teatru jest pomagać ludzkości w jej wielowiekowej wędrówce ku Bogu, rzucać człowieka w strefy ponadmaterialnych płaszczyzn”¹. Był przekonany o dojmującej potrzebie utworzenia narodowego teatru słowa. Propozycję ascetycznej sceny przeciwstawiał współczesnym mu widowiskom. Odrzucał niektóre postulaty twórców Wielkiej Reformy Teatralnej, zwłaszcza dążenie do rozbudowywania wizualnej strony spektakli. Nie znaczy to bynajmniej, że Kotlarczyk odcinał się od dokonań innych twórców. Przeciwnie, czerpał z teatralnej tradycji; brał wprost, przetwarzał, nawiązywał, odrzucał. Bliskie były mu poszukiwania artystyczne Jacques’a Copeau i jego Vieux Colombier. Postulaty „nagiej sceny”, grania spektakli na tak zwanych kotarach, wykorzystywanie przestrzeni naturalnej w inscenizacjach można było dostrzec w późniejszych praktykach Teatru Rapsodycznego. Najwięcej inspiracji dostarczali mu jednak twórcy rodzimi. Krakowski inscenizator zakorzenił własne idee na gruncie tradycji narodowej, a w praktyce scenicznej toczył dialog z polską przeszłością teatralną.

Kotlarczyk swoją myśl artystyczną kształtował pod wpływem tekstów filozoficznych, religijnych, a nade wszystko literatury romantycznej i neoromantycznej. Dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, pisma Cieszkowskiego, Hoene-Wrońskiego, Towiańskiego czy Lutosławskiego wpłynęły na jego myśl teatralną i praktykę artystyczną. Fascynowała go idea narodowego mesjanizmu. Znając dobrze inteligenckie środowisko „Unii”, Kotlarczyk zapoznał się także z neomesjańską filozofią Jerzego Brauna – kierownika organizacji. Z idei mesjanizmu przyjął przeświadczenie, że podstawą egzystencji narodu jest świadomość własnej przeszłości. Przekładając je na grunt artystyczny, za naczelną zasadę teatru uznał przywoływanie narodowej tradycji i przeszłości. Dążył do tego, by teatr – „imaginacyjny, stający się, dziejący i rozgrywający w nieograniczonych wprost płaszczyznach i wymiarach wyobraźni poetyckiej, a poza wszelką realnością” – był realizacją teatru słowiańskiego, wyczerpanego z *Lekcji XVI* kursu trzeciego wykładów paryskich Adama Mickiewicza. Uważał, że scena powinna „łączyć w sobie wszystkie nurty i żywioły poezji narodowej; scena przyszłości powinna być terenem gry dla wszystkich rodzajów sił twórczych narodu; powinny brzmieć na niej zarówno elementy liryki (pieśni gminnej) i epiki (opowieści), jak elementy dialogu, a nawet krasomówstwa” [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 142–143]. Kotlarczyk wierny był tej zasadzie do końca działalności Teatru Rapsodycznego, niezmiennie poszukiwał repertuaru wśród różnych dzieł, przede wszystkim – niescenicznych. Sięgał po odmienne gatunki i rodzaje literackie. Wystawiał obok programów skomponowanych z utworów lirycznych fragmenty dramatów, a po narodowych epejach fińskiej czy gruzińskiej, mierzył się z literaturą mieszczańską



Program pierwszego powojennego spektaklu Teatru Rapsodycznego: *Grażyna – Konrad Wallenrod – Zawisza Czarny. Fragmenty*, prem. 22 kwietnia 1945. Ze zbiorów BN

i komedią rybałtowską czy nawet prozatorskimi dziełami literatury dziecięcej.

W 1946 roku, a więc tuż po rozpoczęciu jawnej działalności Teatru Rapsodycznego, Jerzy Braun, uzupełniając poszukiwania artystyczne Rapsodyków w obrębie słowa, pisał: „Jesteśmy tu już bardzo blisko polskiego stylu w teatrze, owego «nie zrealizowanego dotąd Teatru Słowiańszczyzny», który zapowiada Mickiewicz w swej Dramaturgii paryskiej”². Zdaniem Danuty Michałowskiej – jednej z najwybitniejszych aktorek Teatru Rapsodycznego – Kotlarczyk z paryskiego wykładu wyprowadził przede wszystkim teatr wnętrza, gdzie dominującą rolę odgrywała wyobraźnia widza. To publiczność, widząc na niemal pustej scenie umowne postaci w najprostszymi kostiumach, współtworzyła spektakl³. Na ascetyzm sceniczny i kontaminację gatunkową, jako zaczerpnięte z paryskiego wykładu, wskazał również Jan Ciechowicz, który dostrzegał jeszcze jeden, głębszy wymiar czytania przez Kotlarczyka *Wykładu XVI*: „Twórca i dyrektor Teatru Rapsodycznego interesował się prelekcjami paryskimi w szerszym wymiarze aniżeli Horzyca czy nawet Schiller. Próbował bowiem na podstawie wykładów Mickiewicza zbudować własną koncepcję «świadomości

narodowej» – w przekonaniu, że „Polsce, wytraconej ze świata, pozostał jeden tylko kierunek dążenia: ku niebu” [Ciechowicz 2000, s. 40].

Na idei rapsodycznej zaważyła też myśl Norwida. Jego twórczość, a zwłaszcza *Promethidion* i *Rzecz o wolności słowa* znajdowały się w kręgu analizowanych i interpretowanych przez Rapsodyków dzieł. Kotlarczyk odwoływał się do wypracowanej przez autora poematów koncepcji sztuki łączącej ideę i materialną praktykę, duchowość z pracą fizyczną, artystę i społeczeństwo, tradycję ze współczesnością. Za Norwidem przypisywał słowu najwyższe wartości – wolność i świętość, a teatr postrzegał jako „atrium spraw niebieskich”.

Pośród bliższych inspiracji artystycznych Rapsodyków na pierwszym miejscu wymienić należy *Redutę*. Kotlarczyk niejednokrotnie odnosił się do artystycznych dokonań Juliusza Osterwy i Redutowców, podkreślał wielkość talentu aktorskiego Osterwy, zgadzał się z jego rozważaniami na temat roli sztuki w społeczeństwie, często wprowadzał we własnym teatrze zasady etyczne obowiązujące w Reducie. Kotlarczykowi bardzo bliskie były rozważania Osterwy i Limanowskiego dotyczące rangi słowa w teatrze. Założyciele Reduty dopominali się, by na odrodzonej scenie spełniało się Słowo, które było na początku i aby wybrzmiewało jego Piękno⁴. W tym samym kierunku dążył przez wszystkie lata artystycznej działalności twórca Teatru Rapsodycznego, traktując słowo, jako uświęcony i nadrzędny w stosunku do wszelkich innych środków wyrazu element sztuki teatru. Mieczysław Kotlarczyk przyjmował za Osterwę, że należy odwoływać się do narodowej mitologii, czerpać z romantycznej i postromantycznej tradycji, przede wszystkim z twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Norwida i Wyspiańskiego. W myśli rapsodycznej, jak niegdyś w idei redutowości, znalazły swój wyraz marzenia o stworzeniu „Nowego Testamentu Teatru”. Mieczysław Kotlarczyk wierzył, że będzie mógł wypracować „odrębne, polskie oblicze teatru” [XXV lat... 1966, s. 53]. Czerpiąc z dorobku Reduty, nie przyjmował jednak bezkrytycznie wszystkich jej idei. Obca była mu na przykład współczesna dramaturgia, tak chętnie analizowana i wystawiana przez Osterwę.

Krakowski twórca poszukiwał kształtu dla teatru ogromnego, o którym czytał u romantyków i Wyspiańskiego. Dotyczyło to jednak aspektu literackiego i sztuki słowa. W warstwie inscenizacyjnej Kotlarczyk opowiadał się za ascezą, metaforą i statyką. W jego inscenizacjach często dominował jeden znak-symbol – drzewo, krzyż, fragment statku, ławka. Unikał dekoracyjnych szczegółów, nadmiaru rekwizytów, zmian przestrzennych. Jego aktorzy początkowo występowali w szatach rapsodycznych, czyli eleganckich biało-czarnych strojach nienawiązujących do epoki, o której opowiadał spektakl. Kotlarczyka interesował teatr niemal bezgestywny. Elementy pozasłowne: plastyka, muzyka miały wiązać słowo i je uwytkuć. Najmocniej przestrzegał tego w okresie okupacyjnym (co wynikało także z ówczesnych możliwości), oraz w pierwszych sezonach powojennych.

Twórca Teatru Rapsodycznego w artykułach czy programach teatralnych zapisywał „słowo” wielką literą. Wskazywał tym samym nie tylko na jego uprzywilejowane miejsce wśród innych środków artystycznego wyrazu, ale – czerpiąc wyraźnie z prologu Ewangelii Świętego Jana („Na początku było Słowo. A Słowo było u Boga”) – podkreślał kreacyjną, sakralną moc słowa. W manifestie *Teatr Nasz* wyznaczył cztery konkretne zadania, które winno spełniać artystycznie wypowiedziane słowo: przekonywanie, nawracanie, wychowywanie, apostołowanie arcyzmem Słowa [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 10]. Starał się je realizować w pracy inscenizacyjnej. Potwierdzenie znaleźć można u Konstantego Puzyny, który pisał na łamach „Twórczości”, że to właśnie kult słowa doprowadził aktorów nie tylko do wspaniałej dykcji i deklamacji, ale i kultury poetyckiej [Puzyna 1949].

Karol Wojtyła w artykułach *O teatrze słowa* (1952) oraz *Dramat słowa i gestu* (1957), publikowanych pod pseudonimem Andrzej Jawień w „Tygodniku Powszechnym”, podkreślał, że w Teatrze Rapsodycznym słowo niesie ideę, myśl, a nie akcję i fabułę, zaś spektakle rapsodyczne mają



Hymny Jana Kasprowicza, układ tekstu i opracowanie sceniczne Mieczysław Kotlarczyk, Teatr Rapsodyczny, Kraków, prem. 9 listopada 1945. Mieczysław Kotlarczyk jako Judasz.

Źródło: IS PAN

charakter nie fabularny, ale właśnie ideowy, nie ukazują wątku dramatycznego, sytuacji komediowych i tragicznych, ale przedstawiają problem. Zrozumiały, że taki teatr nie poszukiwał repertuaru scenicznego, lecz dzieł niosących jakąś ideę, a poprzez rapsodyczną inscenizację chciał docierać do „wnętrza utworu”, do „umysłowej wizji” autora. Teatr Słowa wymagał również dużego zaangażowania ze strony widza-słuchacza, gdyż tylko dzięki jego intelektualnemu wysiłkowi i skupieniu, problem przedstawienia mógł zostać odkryty.

Z tego też powodu od początku artystycznej drogi Kotlarczyk wyznaczył sobie misję kształtowania widza. Wierzył, że żywe słowo może wychowywać i edukować, kształtować kulturę oraz podbudowywać poczucie narodowej tożsamości. Niewątpliwie, w czasie okupacji, kiedy powstawał Teatr Rapsodyczny, walka o narodową kulturę i ocalenie polskiego języka były wśród nadrzędnych i podstawowych zadań artystycznych Rapsodyków.

Cóż prostszego, jak zdobyć się na obywatelski stosunek do własnej mowy, do polskiego języka w jego największych przejawach i w latach najpotworniejszej okupacji hitlerowskiej przypomnieć Polskę społeczeństwu słowami jej największych poetów [...] Staliśmy wtedy na posterunku. Na

twardym, obywatelskim posterunku, a z nim społeczeństwo, które z narażeniem własnego życia garnęło się na nasze konspiracyjne imprezy⁵.

Kotlarczyk, odpowiadając na nagłą potrzebę chwili, dawał widzom w okupowanym Krakowie jedną z wartościowszych inicjatyw artystycznych. Jan Ciechowicz zaznaczał, że Teatr Rapsodyczny w okresie wojennym był obok teatru w Henrykowie Leona Schillera i Teatru Niezależnego Tadeusza Kantora „najlepszą artystyczną sceną nieprofesjonalną”, a w życiu kulturalnym Krakowa odegrał rolę podobną do warszawskich audycji poetyckich Marii Wiercińskiej [Ciechowicz 1992].

Dbałość o ojczysty język i jego poprawne brzmienie, znajomość polskiej i światowej klasyki, ale także podtrzymywanie narodowych tradycji stanowiły także w powojennej rzeczywistości (a może przede wszystkim w tym okresie) istotny element programu Teatru Rapsodycznego. Pierwszą „niekatakumbową”, lecz zagraną w budynku kina „Wolność” premierę zatytułowaną *Grunwald* obejrżeli uczniowie wszystkich szkół średnich w Krakowie⁶. W czerwcu 1945 roku Kuratorium Okręgu Szkolnego uznało Teatr Rapsodyczny za obowiązkowy dla młodzieży (jednak już we wrześniu 1946 z powodów politycznych decyzję tę cofnięto).

W czasie drugiego powojennego sezonu dyrektor pisał konsekwentnie:

Troskę o słowo, pielęgnowanie języka ojczystego, opiekę nad mową polską, szukanie ciągle dla artysty scenicznego jak najdoskonalszego tworzywa językowego, pracę wreszcie fanatyczną, z pasją, pracę nad nieustannym kształceniem i doskonaleniem scenicznego Słowa – uważamy za jeden z największych i najistotniejszych nakazów dziejowych chwili, nakazów wobec młodzieży, nakazów wobec całego społeczeństwa, jeżeli w okresie pookupacyjnym mamy coś znaczyć jako Naród. Nakaz ten stał się credem Teatru Rapsodycznego w 1941 r., jest dzisiaj żywym i aktualnym i nadal będzie, dopóki Teatr Rapsodyczny zechce być i pozostać sobą, tzn. Teatrem Słowa [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 37-38].

Choć można było zarzucić Kotlarczykowi, że z biegiem lat wprowadzał na scenę coraz więcej elementów pozasłownych, że inscenizował literaturę sceniczną [Vogler 1958], to jednak praca nad słowem, jego brzmieniem, właściwą interpretacją, pozostawała w centrum artystycznych działań. Zespół stworzony w roku 1957 nie dorównywał poziomem artystycznym, a przede wszystkim kulturą żywego słowa, grupie Rapsodyków z okresu zarówno okupacji, jak i pierwszych lat jawnej działalności (Michałowska twierdziła, że prawdziwe mistrzostwo aktorzy Kotlarczyka osiągnęli do 1953 roku). Wiązało się to z zamknięciem Studia i odejściem z zespołu najlepszych wykonawców. Mimo tego Kotlarczyk nie rezygnował z naczelnej idei rapsodycznej. Zarówno w pierwszym manifestie programowym, jak i w ostatnich publikacjach z drugiej połowy lat 60. niezachwianie walczył o prymat



Król-Duch. Rapsodów fragmenty, Teatr Rapsodyczny, prem. 2 listopada 1946. Pierwsza strona programu wydane z okazji pięćdziesiąt lat pracy zespołu.



Joseph Conrad *Lord Jim*, reż. Mieczysław Kotlarczyk, Teatr Rapsodyczny, Kraków, prem. 12 czerwca 1948.
Z lewej: Mieczysław Kotlarczyk. Źródło: ANK (sygn. TRK 55)

słowa w teatrze. Poszukiwał tekstów, które niosłyby problem i dramatyzm, a zarazem przy głośnym wypowiedaniu odznaczały się melodyjnością. Rzeczywiście, mając słabszych niż w pierwszych latach działalności wykonawców, mocniej rozwijał elementy wizualne. Nawiązał współpracę z wybitnymi scenografami: Marianem Kołodziejem, Zenobiuszem Strzeleckim, Franciszkiem Walczowskim, Krystyną Zachwatowicz. Do końca jednak, na przykład przygotowując *Akropolis* Wyspiańskiego na obchody milenijne kraju, upatrywał swojej misji w służeniu słowem narodowi.

Po ostatecznej likwidacji Teatru Rapsodycznego Kotlarczyk wydał w Rzymie książkę *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia* z przedmową Karola Wojtyły. Autor jako dojrzały artysta, dokonał tu zasadniczego podsumowania swojego doświadczenia scenicznego i wiedzy teoretycznej. Zajął się nie tylko techniką i sztuką żywego słowa, ale także antropologią słowa⁷, a nawet jego magią. Wierzył, że nadzwyczajne, poprzedzone wieloletnią pracą, działanie żywą mową doprowadzi w konsekwencji do panowania i wszechwładztwa słowa – do Logokracji [Kotlarczyk 1975, s. 396].

Repertuar

W okresie okupacyjnym zespół Kotlarczyka przygotował siedem premier (pracował nad 11 tytułami). Zagrał 22 przedstawienia w prywatnych mieszkaniach, odbył około 100 prób teatralnych. Kotlarczyk opracował dramaturgicznie *Króla-Ducha* i *Beniowskiego* Słowackiego (14 lutego 1942), *Hymny* Jana Kasprowicza (28 marca 1942), *Godzinę* Wyspiańskiego (22 maja 1942), *Portret Artysty* Norwida (3 października 1942), *Pana Tadeusza* Mickiewicza (28 listopada 1942) i *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (16 marca 1943). W II okresie działalności dano 24 premiery (premiera *Soli attyckiej* Arystofanesa nie doszła już do skutku z powodu likwidacji Teatru). W ostatnim okresie działalności (1957–1967) Kotlarczyk zrealizował 42 premiery, wśród nich *Dziady* na dwudziestolecie działalności sceny i *Akropolis* na jej dwudziestopięciolecie.

Pośród kilku cech odróżniających wyraźnie Teatr Rapsodyczny od innych polskich scen zawodowych (18 marca 1946 roku ZASP uznał krakowski teatr za scenę zawodową), Mieczysław Kotlarczyk wymieniał realizację „niescenicznych tekstów” oraz repertuar „nade wszystko

narodowy” [XXV lat... 1966, s. 16]. Odpowiednich utworów poszukiwał przede wszystkim w twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Fredry, Wyspiańskiego, Kasprowicza i Rostworowskiego – ośmiu autorów szczególnie przez niego cenionych. W manifestie z 1942 roku dyrektor Rapsodyków wyszczególnił jeszcze warte wystawienia utwory klasycyzmu polskiego i dramaty historyczne zwłaszcza: Alojzego Felińskiego, Franciszka Wężyka, Juliana Ursyna Niemcewicza, Dominika Magnuszewskiego czy Józefa Szujskiego, przewidywał również powrót na deski sceniczne komedii (także rybałtowskiej) takich twórców, jak: Adam Czartoryski, Franciszek Bohomolec, Ignacy Krasicki, Franciszek Zabłocki, Wojciech Bogusławski. Utwory te poszerzone o repertuar religijny miały składać się na cztery typy artystycznych wypowiedzi: wieczory rapsodyczne, przedstawienia teatralne, widowiska plenerowe i widowiska religijne.

W repertuarze Teatru Rapsodycznego ważne miejsce zajmować miały programy skomponowane z tekstów jednego autora, bądź dotyczące wybranego problemu ilustrowanego dziełami różnych twórców. Ponieważ krakowski teatr stawiał sobie za cel edukowanie i wychowywanie młodzieży szkolnej, to w planach repertuarowych znajdowały się cykle programów ułożone według epok, według typów dramatów, uwzględniające święta narodowe i religijne. Jednak to, co świadczy może najmocniej o oryginalności repertuaru rapsodycznego, to chęć przygotowania dla sceny tekstów biblijnych, rozpraw chrześcijańskich filozofów czy Ojców Kościoła. Twórcze poszukiwania Kotlarczyka miały sfinalizować się w odnalezieniu odpowiedniej formy głoszenia Słowa Bożego w Teatrze Naszym [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 6].

Teksty, które zawierały w sobie „rapsodyczny rys”, wymagały jednak szczegółowego opracowania i przystosowania do warunków sceny. Chodziło nie tylko o dokonanie znacznych skrótów, ale o przeprowadzenie wyraźnej linii dramaturgicznej danej adaptacji. Stąd wśród członków zespołu artystycznego ważne miejsce zajmował dramaturg [Teatr Rapsodyczny 1948, s. 41]. Jego rola polegała na studiowaniu rapsodycznie przydatnych utworów i literatury naukowo-krytycznej, następnie dokonywaniu wyboru tekstu, w razie potrzeby przekomponowywania go i „kondensowaniu elementów w zwartą syntezę”. Celem zmontowanego programu miało być albo „wydobycie istoty dzieła”, albo „ukazanie pewnego problemu” lub też „przegląd określonego rodzaju literackiego”. Do pierwszej grupy przynależały na przykład zrealizowane krakowskim Teatrze: druga wersja *Króla-Ducha*, *Samuel Zborowski* wystawiony w 1947 roku, *Eugeniusz Oniegin* (pierwsza wersja z 1948 i pozostałe), czy po roku 1957 *Faust*. W kręgu programów „ukazujących problem” znalazły się między innymi takie montaże, jak: *Grunwald* z 1945 roku (*Grażyna* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, *Zawisza Czarny* Słowackiego), *Noc wigilijna* zrealizowana w 1946 roku („misterium skonstruowane na wzór średniowieczny, o budowie tryptyku” oparte na tekstach *Wesela* i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego oraz Mickiewiczowskich *Dziadów*) czy

Sól attycka, której realizacja doszła do skutku w 1963 roku (Arystofanesa *Osy*, *Acharniacy*, *Bojomira* i *Pokój*). Określony rodzaj literacki ujawniany już w tytułach, przedstawiono w *Hymnach* Kasprowicza (1942, 1945), *Bajce* z 1945 roku (teksty Mickiewicza, Słowackiego, Rydla, Tetmajera, Staffa), czy wystawionej w rok później *Sielance* (utwory Kochanowskiego, Szymonowica, Karpińskiego, Brodzińskiego, Wyspiańskiego i Reymonta). Gatunek rapsodu zaprezentowano w *Legendach złotych i błękitnych*, rozpoczynających działalność teatru w roku 1957 (fragmenty *Króla-Ducha*: rapsody Wyspiańskiego o *Piaście*, *Mieczysławie* i *Bolesławie Śmiałym*).

W okresie „katakumbowym” wszystkie przygotowane przez Rapsodyków programy były sceniczną realizacją dzieł wymienianych w manifestie twórców. Na rapsodycznych wieczorach zabrakło jedynie Fredry i Krasińskiego. Teatr Rapsodyczny nigdy nie zrealizował dramatu Aleksandra Fredry ani żadnego z jego utworów, a tylko raz w programie poświęconym twórczości Chopina znalazł się fragment twórczości Zygmunta Krasińskiego⁸. Zatem „walka” o te dwa nazwiska pozostała w sferze deklaracji. Inaczej rzecz się miała w stosunku do pozostałych autorów. Kotlarczyk rozpoczął działalność *Królem-Duchem* Słowackiego. Jacek Popiel twierdził, że zrozumienie tego poematu, było dla twórcy Teatru Rapsodycznego podstawą rozważań o narodzie i chrześcijańskich wartościach: „w historiach Piasta, Mieczysława, Bolesława Śmiałego dostrzegał istotę dramatycznych wyborów, przed jakimi stają jednostka i naród” [Popiel 2006, s. 205]. Jeśli chodzi o Mickiewicza, to oprócz pięciu wersji *Pana Tadeusza* wystawiono Mickiewiczowskie *Grażynę*, *Konrada Wallenroda*, bajkę *Król Bobo* i *Królewna Lala*, fragment *Dziadów drezdeńskich* w przedstawieniu *Noc wigilijna*, by wreszcie po dwudziestu latach artystycznej działalności zdobyć się na wystawienie w 3 aktach i 12 scenach wszystkich części *Dziadów* wraz z *Ustępem*.

„Dziady” są najwspanialszym poematem dramatycznym w literaturze polskiej, a zarazem jednym z takich w literaturze Słowiańszczyzny i całego świata; nade wszystko zaś jednym z najbardziej porywających zadań realizacyjnych dla każdej sceny. [...] Są syntezą liryki, epiki i dramatu, syntezą typów tworzywa w zakresie słowa, poszukiwaną i studiowaną przez nas od lat wielu. Głównie dlatego odważyliśmy się wziąć na warsztat ten wyjątkowo cenny dla nas materiał w okresie podsumowującym artystyczną działalność całego naszego dwudziestolecia. Naczelnym zadaniem tej naszej inscenizacji (jubileuszowej, pięćdziesiątej z rzędu) jest próba wydobycia poezji z epiki, liryki i dramatu *Dziadów*. Pracę tę podjęliśmy jako nasze największe w ciągu dwudziestolecia zamierzenie [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 142–143].

Realizacją tą Kotlarczyk wpisywał się również w tradycję inscenizowania *Dziadów*, bowiem mijała 60. rocznica krakowskiej prapremiery Wyspiańskiego i 30. scenicznej realizacji dramatu w opracowaniu Trzczińskiego i Osterwy.

W *Dziadach* jest ukryta sama istota rapsodyzmu, sam rdzeń jego koncepcji. [...] Można by wręcz powiedzieć, że Teatr Rapsodyczny powstał po to, aby zrealizować *Dziady*, *Dziady* zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedyś do życia taki właśnie teatr. Jeżeli w tym znaczeniu użyjemy wyrazu „kongenialność”, to ona tu właśnie zachodzi [Jawień 1961].

W maju 1942 roku dyrektor Rapsodyków pokazał powtórzone czterokrotnie – co na warunki wojenne było dużym osiągnięciem – program *Godzina Wyspiańskiego*. Na trzyaktowe przedstawienie składały się fragmenty: *Studium o Hamlecie*, *Wesela* i *Akropolis*. Z utworów Stanisława Wyspiańskiego Teatr Rapsodyczny zrealizował jeszcze ponownie fragmenty *Wesela* i *Wyzwolenia* w spektaklu *Noc wigilijna* (1946), fragmenty *Akropolis* w *Wielkanocy* w programie z 1946 roku, a w dwadzieścia lat później cały dramat. W *Sielance* (1947) Kotlarczyk ponownie inscenizował część *Wesela*, a w 1947 roku ułożył program z rapsodów *Bolesław Śmiały*, *Henryk Pobożny*, *Kazimierz Wielki*. Dopiero w roku 1961 Rapsodycy znów wrócili do dramaturgii Wyspiańskiego, opracowując scenicznie obie redakcje *Legendy*. Kotlarczyk dostrzegał w twórczości autora *Studium o Hamlecie* „wagneriańską syntezę pierwiastków

apollinijsko-plastycznych i dionizyjsko-muzycznych”, wizyjność, ale przede wszystkim doceniał opanowaną przez Wyspiańskiego niemal do perfekcji muzyczność słowa – rytmikę, melodykę, harmonię. Ze względu na te walory wysoce cenił utwory autora *Akropolis*.

Podobnie rzecz się miała z dziełami Norwida, dużo rzadziej inscenizowanymi na scenach polskich niż dramaty Wyspiańskiego. W okupacyjnej premierze *Portret artysty* (1942) Kotlarczyk nie sięgnął po dramaty, lecz – trudniejsze jego zdaniem do realizacji teatralnej – utwory poetyckie takie jak: *Rzecz o wolności słowa*, *Promethidion*, *Fortepian Szopena*, *Polka* i *Epos Nasza*. Pięć lat później Rapsodycy zmierzili się już w *Dialogach miłości* z dramatami *Kleopatra* i *Tyrtej*. Program z 1947 roku Kotlarczyk traktował, jako etap przygotowawczy do wystawienia *Pierścienia wielkiej damy*, a także *Aktora* i *Krakusa*. Rzeczywiście, w trzecim okresie działalności Teatru Rapsodycznego doszło do premiery kolejnych *Dialogów miłości*, na które tym razem złożyły się: *Pierścień wielkiej damy*, *Kleopatra* i *Za kulisami – Tyrtej*.

Rapsodyczne realizacje tekstów Kasprowicza i Rostrowskiego nie były już tak częste. Autor *Salome* dostarczył materiału literackiego Teatrowi Rapsodycznemu



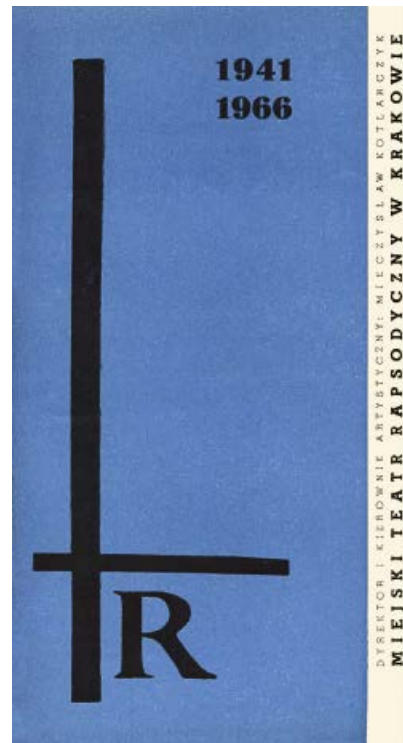
Dziady, opracowanie sceniczne, układ tekstu Mieczysław Kotlarczyk, Teatr Rapsodyczny, Kraków, 9 września 1961. Na pierwszym planie: Kotlarczyk jako Ksiądz Piotr. Fot. Wojciech Plewiński (ANK, sygn. TRK 21).

trzykrotnie: w programie okupacyjnym (fragmenty wszystkich ośmiu hymnów), następnie w roku 1945, kiedy to Kotlarczyk przygotował drugą wersję *Hymnów*. Po raz ostatni fragment twórczości Kasprowicza wykorzystano w 1966 roku w programie *Ballada o Janosiku*. Podobnie z Rostworowskim. Po niezrealizowanej premierze okupacyjnej *Rapsodycy* jedynie w 1946 roku, w dwóch programach poświęconych twórczości różnych autorów, sięgnęli po dramaty tego pisarza. W *Słowie o Kościuszcze* znalazły się fragmenty *Czerwonego marszu* a w *Wielkanocy – Judasza z Kariothu*.

Najwięcej wysiłków skoncentrował Kotlarczyk na twórczości Juliusza Słowackiego, którego utwory konsekwentnie wystawiał w każdym okresie działalności Teatru Rapsodycznego. Poetę uznawał bowiem za największego mistrza polskiego słowa [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 11]. Fragmenty dramatów *Zawisza Czarny* wykorzystano w spektaklu *Grunwald*, a *Złotej czaszki* w *Nocy wigilijnej*. W roku 1947 po raz drugi Kotlarczyk zmierzył się z najbardziej osobliwym dramatem o problematyce genetycznej – *Samuelem Zborowskim*. Ta „pieśń nad pieśniami o narodzie”, niezwykle misterium przedstawiało bliskie Kotlarczykowi – z punktu widzenia filozofii i historiozofii – ujęcie dziejów świata.

Nad genetycznym poematem o przemianach form istnienia – *Królem-Duchem*, ostatni raz pracował Kotlarczyk z Rapsodykami w 1957 roku. Najszerzej zaś opracował dramaturgicznie *Beniowski* – poemat pożegnań i polemik. On też był ostatnim utworem Słowackiego, wystawionym w Teatrze Rapsodycznym (czwarta wersja powstała w kwietniu 1959 roku na uczczenie 110. rocznicy śmierci poety). Na 73 premiery 12 poświęcono Słowackiemu (9 składało się wyłącznie z jego utworów). Można zatem przyjąć za Kotlarczykiem, że na twórczości wieszca zespół chciał kształcić i doskonalić sztukę wygłaszania polskiego słowa [XXV lat... 1966, s. 24].

Oprócz dzieł wymienionych twórców Rapsodycy mierzyli się ze staropolską poezją Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Szymona Szymonowica czy Franciszka Karpińskiego. Wystawiali oświeceniowe teksty Ignacego Krasickiego, Adama Naruszewicza, Jakuba Jasińskiego, Wojciecha Bogusławskiego i Juliana Ursyna Niemcewicza. Sięgali po utwory Lucjana Rydla, Kazimierza Tetmajera, Leopolda Staffa, Władysława Reymonta, a także Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Władysława Broniewskiego i Juliana Tuwima. Główny dramaturg Teatru Rapsodycznego zawsze opracowywał dzieła, których wartość była powszechnie uznana. Kotlarczyk nie interesował się zanadto najnowszymi przejawami twórczości lirycznej. Dopuścił jednak na rapsodyczną scenę programy złożone ze współczesnej poezji i prozy, wyreżyserowane przez Tadeusza Malaka. Chodzi o *List do ludożerców* skomponowany z wierszy Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Tadeusza Różewicza i Jerzego Waleńcyka oraz *Gabinet śmiechu*, na który złożyły się sceniczna wersja słuchowiska radiowego *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta i opowiadanie *Uśmiech losu* Stanisława Kowalewskiego.



Program jubileuszowej premiery *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w opracowaniu scenicznym Mieczysława Kotlarczyka, prem. 1 października 1966.

Z biegiem lat, wciąż poszukując odpowiedniego repertuaru dla swojej sceny, dyrektor Rapsodyków poszerzył zakres propozycji repertuarowych o obszerny kanon europejskiej i światowej klasyki. Niejednokrotnie jego premiery były polskimi prapremierami. Linia repertuarowa Teatru Rapsodycznego nie wpisywała się jednak w obowiązujące po wojnie kanony, a zwłaszcza w narzucony po zjeździe w Oborach w 1949 roku socrealizm. Atakowany przez urzędników państwowych za „niewłaściwy repertuar”: zbyt dewocyjny, pachnący solidaryzmem klasowym, napoleonizmem⁹, Kotlarczyk postanowił jednak zrealizować odbiegający od założeń teatru, ale zgodny z socrealistycznymi wymogami *Rozkaz 269* – montaż poezji Siemiona Kirsanowa i Władimira Majakowskiego. Decyzją tą dyrektor nie uchronił jednak teatru przed zamknięciem. Jak wynika z ustaleń Jacka Popiela, już od sierpnia 1951 roku „na Mieczysława Kotlarczyka (oraz współpracowników) prowadzona była sprawa grupowa wstępnego agencyjnego rozpracowania, kryptonim «Maska» [Popiel 2006, s. 79]. Do zamknięcia sceny w marcu 1953 roku Rapsodycy zdążyli zrealizować jeszcze *Aktorów w Elzynie* na podstawie Szekspirowskich dramatów: *Hamleta*, *Henryka IV*, *Wesołych kumoszek z Windsoru*, *Romeo i Julii* oraz *Makbeta*. Tym razem wykorzystano nie tylko teksty literatury europejskiej, ale nadto napisane z myślą o scenie. Krytyka nie doceniła programu, zarzucając Kotlarczykowi m.in. odejście od rapsodycznego stylu.

Lata po wznowieniu działalności rapsodycznej obfitywały za to w arcydzieła literatury światowej. W repertuarze znalazły się Byronowski *Don Juan* (1958), *Odyseja*

Homera (1958 i 1967), zbierające bardzo dobre recenzje *Dzieje Tristana i Izoldy*, wyreżyserowane przez Danutę Michałowską (1959), epepeje: gruzińska *Witeź w tygrysiej skórze* Szoty Rustawelego (1960), flamandzka *Przygody Dyla Sowizdrzała* Charles'a de Costera (1960), włoska Lodovica Ariosta *Orland Szalony* (1961) oraz fińska *Kalewala* składająca się z pieśni ludowych i legend, zebranych i opracowanych w XIX w. przez Eliasa Lönnrota (1963). Kotlarczyk sięgnął również po poezję Azteków, przygotowując *Prawdziwą historię zdobycia Meksyku* (1962). Ogółem na czterdzieści dwie premiery tego okresu siedemnaście poświęcono dziełom klasyki światowej.

Po latach pracy jako inscenizator i dramaturg Kotlarczyk poszerzył obszar literackich fascynacji. To, co na początku wydawało się niezgodne z ideą rapsodyczną – wystawianie utworów dramatycznych lub z kręgu literatury światowej – stało się jeśli nie normą, to częstą praktyką. Należy jednak pamiętać, że przygotowując dramaty, Kotlarczyk wybierał te, które rzadko były wystawiane przez inne teatry. Jeśli inscenizował Shakespeare'a, to skupiał się na jednym problemie, obrazując go – w zgodzie z rapsodyczną zasadą – różnymi fragmentami dzieł. Regularnie sięgał po twórczość obcą scenie, wybierając dzieła z obszernego kręgu literatury epickiej. W dziedzinie repertuaru i dramaturgii niewątpliwie pozostał nowatorem. Poszukiwał tworzywa literackiego, opracowywał je i udowadniał, że dramatyczne walory słowa tkwią w każdym dobrze napisanym tekście. Kotlarczyk nie doszedł jednak w swoich repertuarowych eksperymentach w Teatrze Rapsodycznym do wystawienia tekstów z Pisma Świętego czy rozważań Ojców Kościoła. Udało się to tylko raz – fragment z Apokalipsy Św. Jana stał się prologiem do *Samuela Zborowskiego*. Trudno jednak to jednostkowe doświadczenie uznać za spełnienie zamierzeń. Niezrealizowanie postulatów nie wynikało z odejścia od założeń, czy poniechania prób, tylko z ograniczeń zewnętrznych i koniecznych kompromisów. Kotlarczyk w ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej nie mógł wystawiać religijnego repertuaru.

Aktor

W teatrze, w którym dominującą rolę odgrywało słowo, aktor miał decydujący wpływ na kształt spektaklu, a tym samym praktyczną realizację rapsodycznej idei. Wykonawca niósł problem przedstawienia, przekazywał myśli zawarte w dziele literackim, dawał informacje o kreowanej przez siebie postaci, a także o innych osobach utworu. Był w założeniu twórcą Teatru Rapsodycznego nie tylko sprawnie posługującym się techniką i kulturą mowy „wypowiadaczem” słowa, ale także ukształtowanym moralnie społecznikiem, patriotą i humanistą. „Nowoczesny artysta żywego słowa, powinien być czułym słuchaczem nie tylko autora i samego siebie, ale i społeczeństwa, z którego wyrasta i w którym żyje” [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 32].

Dla Kotlarczyka aktorstwo było przede wszystkim kapłaństwem i posłannictwem, szczególnym rodzajem służby. Od artysty żywego słowa zależało bowiem, czy widz ujrzy „teatr ducha teatru”, czy usłyszy muzykę tekstu, czy dozna kontaktu z „ukrytym, transcendentnym porządkiem rzeczy. Być aktorem znaczyło oddać się apostolstwu narodowej sprawy i zarazem służbie dla Słowa” [Kowalska 1992, s. 115].

Aktor spełniał cztery funkcje w akcji kreacji. Po pierwsze był twórcą artystycznym, po drugie twórcą, następnie „dziełem sztuki samym w sobie”, a wreszcie fragmentem całego przedstawienia¹⁰. Realizacja każdej funkcji wymagała odpowiedniego przygotowania. Aktor musiał ustawnie rozwijać swój głos, dykcję, technikę mowy czy umuzykalnienie. Miał zapoznać się nie tylko z dziełem, nad którym pracował, ale również z poświęconą mu literaturą krytyczną. W doktrynie Kotlarczyka aktor nie był solistą, ale głosem w chórze, a każda rola, niezależnie od jej wielkości czy rangi – fragmentem całości przedstawianej historii. Dlatego też krakowski inscenizator wymagał od artysty „sumiennego przygotowania” i „świadomości obowiązków” zarówno wobec siebie i zespołu, jak i sztuki, teatru, widowni oraz krytyki [*Teatr Rapsodyczny* 1948, s. 43]. Kotlarczykowi obca była psychologiczna analiza postaci. Jego aktor nie utożsamiał się z rolą, ani jej nie przeżywał. Na scenie nie był samą postacią, ale dawał o niej „wyobrażenie za pomocą słowa”. Był wypowiedaczem tekstu postaci, ale także fragmentów zapisanych w trzeciej osobie a opisujących danego bohatera. Zdaniem Tadeusza Malaka – odtwórcy między innymi Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada – „aktor nie grał, zaznaczał postać, opisywał ją, «cytował»” [Malak 1991, s. 25]. Konstanty Puzyna nazywał metodę rapsodyczną „zaznaczaniem gry”, wskazywaniem na jej potencjalne możliwości w tekście, „pół-grą” czy „cudownym mówieniem” [Puzyna 1949]. Ale były i takie premiery, jak na przykład *Kwiaty Polskie* Tuwima, gdzie pojęcie roli zredukowano do głosu solowego lub chóralnego w „zespole wokalnym” [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 158].

Podług metody Kotlarczyka artyście w głoszeniu słowa nie mogły przeszkadzać dekoracje, kostiumy, ruch czy nawet zbyt rozbudowany gest, gdyż to „artyzm słowa, a nie gestu czy mimiki”, uznawał twórca Teatru Rapsodycznego za „rdzeń i duszę” sztuki aktorskiej [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 14]. Nie tolerował „łatwizn gestyczno-mimicznych” czy improwizacji, którą uznawał jedynie za tani chwyt aktorski. Wielu Rapsodyków wspominało uporczywe nawoływania Kotlarczyka do ascezy ruchu, oszczędności i prostoty gestu.

Była to praca ograniczająca do minimum ruch ciała, przenosząca cały ciężar przeżycia egzystencjalnego, a także filozoficznego, intelektualnego na wyraz słowny, a więc rodząca się we wnętrzu, w sferze emocjonalnej i mentalnej¹¹.

Nad każdym krokiem, ruchem ręki, czy zwrotem głowy, jeśli już był uzasadniony, pracowano bardzo długo, ażeby

doprowadzić go do perfekcyjnego zharmonizowania z tekstem.

W metodzie aktorskiej Kotlarczyka niezwykle ważną była sztuka interpretacji. Na niej osadzał swoją pracę. W przekonaniu Jacka Popiela twórca Teatru Rapsodycznego należał do „najwybitniejszych wśród ludzi sceny znawców zasad teorii i praktyki interpretacji wiersza” [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. XXVIII]. Autor *Podstaw sztuki żywego słowa* obok nienaruszalnych zasad, dotyczących dykcji, poprawnej artykulacji, czy zachowania wierności przesłaniu dzieła, pozostawiał dużą przestrzeń dla indywidualnych poszukiwań interpretacyjnych. Twierdził bowiem, że recytator nie może odwoływać się tylko do jednej, ugruntowanej już przez tradycję metody. Przeciwnie, nawoływał do indywidualnego traktowania utworu lirycznego. Interpretacja zależała zarówno od osobowości wykonawcy, jego tak zwanych warunków scenicznych, jak i od rodzaju recytowanego wiersza [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 31].

Nowoczesna recytacja daleka jest od traktowania schematów wersyfikacyjnych w sposób apodyktyczny. Nowoczesna ekspresja wiersza wymaga nieraz odejścia od szablonów i reguł; daleka jest nieraz od symetrii i eurytmii, a bliższa natomiast asymetrii i arytmii. Czasem cała tajemnica ekspresji leży właśnie w zmienności rytmiki, czasem w sugestywnym rozłamywaniu ustabilizowanych fraz, czasem w zwykłym zatarciu średniówki, a czasem w niezwykle zaskakującej pauzie artystycznej¹².

Pośród wielu form artystycznego wypowiedziania tekstu, zespół Kotlarczyka opanował do perfekcji – jak niemal jednogłośnie przyznawali krytycy – recytację zbiorową. Dzięki długotrwałym ćwiczeniom dykcyjnym, rytmicznym, oddechowym i interpretacyjnym podnosiła ona niejednokrotnie wartość przedstawienia i uwidaczniała walory muzyczne tekstu. Dyrektor dobierał do chóru aktorów o zróżnicowanych barwach i skalach głosów. Rozdzielał między nich poszczególne wersy czy nawet słowa utworu, by – jak mówił Zbigniew Gorzowski – po wielu próbach chór brzmiał jak kameralna orkiestra z pełnym natężeniem od piano do fortissimo¹³. Rapsodyczny chór był wieloosobowym aktorem, zatem podlegał tym samym zasadom, co artysta solowy; miał opowiadać, ale i przekazywać główną ideę utworu. W doktrynie Kotlarczyka zbiorowe recytowanie zajmowało uprzywilejowaną pozycję, świadczą o tym chociażby słowa Michałowskiej: „Chór – jak żadna inna część składowa spektaklu – był kreowany przez samego reżysera, odzwierciedlał zarówno w brzmieniu, jak i w wyrazie zewnętrznym (układ i ruch całej grupy) jego myślenie teatralne”¹⁴.

Kotlarczyk prowadził szczegółowe próby analityczne, uznając je za podstawową edukację w pracy nad słowem. Dzięki nim aktor mógł przygotować własną koncepcję postaci, by następnie przejść do prób sytuacyjnych i uzgodnić swoją koncepcję z całokształtem wizji reżysera. W Teatrze Rapsodycznym nie zatrudniano suflera:

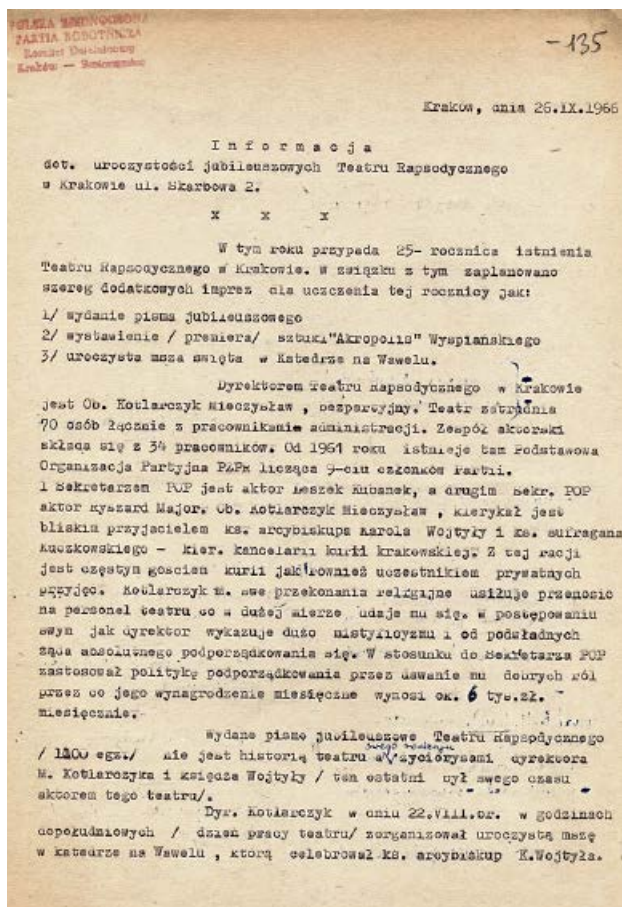
szacunek wobec słowa i zespołu implikował jak najstarsze przygotowanie powierzonej roli. Kotlarczyk nie tolerował w teatrze tzw. gwiazdorstwa. Zgodnie z założeniem, że aktor rapsodyczny nie jest solistą, lecz głosem w chórze, nie podawał na afiszach nazwisk wykonawców, nie podpisywał imiennie reklamujących premierę zdjęć¹⁵. Powołując się otwarcie na tradycje reductowe, Kotlarczyk nie zgadzał się na wychodzenie po spektaklu do ukłonów.

Studio Rapsodyczne

Teatr Rapsodyczny, zwany teatrem wnętrza, teatrem recytującego aktora, czy też domem opowieści, był placówką eksperymentalną, której efekty twórcze zależne były w głównej mierze od umiejętności i osobowości artysty żywego słowa. Dlatego też Kotlarczyk od początku zakładał powstanie Studia Rapsodycznego, w którym kształciłby się jego zespół. W programowym manifestie z 1942 roku precyzował cele pracy w teatrze, dzieląc je na pedagogiczne i artystyczne¹⁶. Oprócz wieczornych spektakli (między godziną 20.00 a 23.00), aktorzy od godziny 08.00 do 14.00 mieli uczęszczać na wykłady, ćwiczenia i próby, odbywające się w przyteatralnym Studio. Głównym zadaniem szkoły miało być wykształcenie „nowego typu człowieka teatru”, który opierałby swe umiejętności w głównej mierze na ciągłej pracy; na ćwiczeniach technik aktorskich, ale i zdobywaniu wiedzy z zakresu sztuki. Zdaniem Kotlarczyka tylko dzięki pracy warsztatowej, aktor mógł dążyć do mistrzostwa, a unikać przypadkowości czy bezwartościowej sztampery.

Kotlarczyk na równi z pracą i gruntownym wykształceniem stawiał etykę. Widział w Studio nie tylko szkołę aktorską, ale także szkołę charakterów, budującą „morale artystyczne”¹⁷. Domagał się od aktorów odpowiedzialności wobec siebie i sztuki, a także wobec Polski, Słowiańszczyzny i Boga. A bycie odpowiedzialnym oznaczało ciągłe doskonalenie siebie i rozwijanie umiejętności [Teatr Rapsodyczny 1948, s. 44-45].

Idee rapsodycznego seminarium – szkoły charakterów udało się zrealizować w październiku 1946 roku. Pierwszym kierownikiem Szkoły był Tadeusz Kudliński, zaś najwięcej zajęć specjalistycznych prowadzili Kotlarczyk i Michałowska. Wśród przedmiotów znalazły się historia teatru, praktyka żywego słowa, szkolenie głosu, estetyka, historia sztuki, filozofia. Słuchaczem Studia było się przez trzy lata. Zbigniew Gorzowski mówił o „college’u dla aktorów”, w którym kształcenie biegło kilkoma ścieżkami. Oprócz podstawowego „fakultetu” udoskonalającego sztukę wypowiedzianą i „fakultetów” z etyki, filologii klasycznej, polskiej, germańskiej, angielskiej, rosyjskiej, historii polskiej i powszechnej, muzykologii i innych Kotlarczyk po próbach prowadził z zespołem rozmowy. Przybliżał twórcze osiągnięcia Juliusza Osterwy, Leona Schillera, Aleksandra Zelwerowicza, Stefana Jaracza. Prezentował nagrania wierszy w interpretacji Aleksandra Moissiego. Analizował także stan polskiej kultury



Informacja Komitetu Dzielnicowego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Krakowie-Zwierzynku na temat uroczystości jubileuszowych 25-lecia Teatru Rapsodycznego (s. 2). ANK (sygn. KW PZPR 1362). Pismo ujawnia motywy rychłej likwidacji teatru, m.in.: premiera *Akropolis* z „dużą adaptacją mistyki religijnej” i związku dyrektora z kardynałem Karolem Wojtyłą.

i narodowego teatru. Nawiązywał do sytuacji politycznej, domagając się, by rapsodyczny artysta nie pozostawał bierny wobec aktualnych wydarzeń dotyczących społeczeństwa.¹⁸

Inną formę edukacji zespołu rapsodycznego stanowiły organizowane w mieszkaniach prywatnych spotkania z poetami, artystami, filozofami czy uczonymi. Odbyły się m.in. wieczorki z Jerzym Zagórskim – poetą i tłumaczem oraz Jerzym Braunem – twórcą Unii, poetą, filozofem, publicystą. Do teatru zapraszano autorów lub tłumaczy dzieł, opracowywanych przez Kotlarczyka na rapsodyczną scenę, jak i specjalistów z poszczególnych gałęzi sztuki. I tak przed premierą *Odysei* Rapsodycy gościli Jana Parandowskiego, a kiedy Kotlarczyk myślał o wystawieniu jednej z powieści Stanisława Lema (realizacja nie doszła do skutku), zaprosił autora *Solaris*. Odbyły się spotkania z Zenobiuszem Strzeleckim – scenografem, później twórcą oprawy plastycznej do rapsodycznych *Dziadów* oraz Krystyną Mazur – specjalistką z zakresu dykcji.

Szkoła Dramatyczna przy Warszawskiej 5 przestała istnieć wraz z pierwszą likwidacją Teatru Rapsodycznego w marcu 1953 roku. Po restytucji nie ustała jednak edukacja. Tadeusz Malak, choć był aktorem Teatru Rapsodycznego dopiero od roku 1957, kiedy to Studio już nie istniało, w artykule zamieszczonym na łamach „Teatru” oraz w *Kilku wspomnieniach z Teatru Rapsodycznego* przywoływał lekcje z techniki słowa, oddechu i emisji głosu oraz prowadzone przez Barbarę Wolską, Henryka Dudę i Zbigniewa Pieńkowskiego zajęcia z ruchu scenicznego, rytmiki i baletu. W *Spełnionych marzeniach* Krystyna Wiśniowska-Grabowska (aktorka rapsodyczna w sezonie 1958–1959) wspominała, że dykcji uczyła Danuta Michałowska, a emisję głosu prowadził profesor Stefan Stańkowski¹⁹.

Kotlarczyk nadal podejmował misję kształcenia artysty żywego słowa, wciąż bezwzględnie wymagał ustalonych już na początku działalności teatru zasad. Jedną z nich było obowiązkowe uczestnictwo wszystkich aktorów w próbach. Krakowski inscenizator twierdził, że przyglądanie się pracy innych uczy w równej mierze, co własny wysiłek. Według relacji Tadeusza Malaka niedopuszczalne było spóźnienie się na próbę, czy przyjscie do teatru tuż przed rozpoczęciem spektaklu. Aktor nie mógł w czasie przedstawienia zmienić żadnego szczegółu budującego rolę, zwłaszcza sposobu interpretowania słowa (dyrektor był obecny w teatrze podczas każdego wieczoru rapsodycznego i kontrolował przebieg gry). „Uczestnictwo w pracy u Kotlarczyka wymagało pokory, z jaką już nigdzie potem nie spotkałem się, poddania wymogom dyscypliny ogólnej i artystycznej” [Malak 1991, s. 26].

Poza Krakowem

Dyrektor Teatru Rapsodycznego w swojej działalności artystycznej powoływał się na Norwidowską ideę cyrkulacji Piękna w narodzie, polegającą na upowszechnianiu sztuki, przybliżaniu jej jak największej grupie odbiorców [Kotlarczyk, Wojtyła 2001, s. 68]. Rozumiejąc potrzebę szerzenia sztuki teatru, realizował ją poprzez wyjazdy z zespołem do podkrakowskich małych miast i wsi. Organizował także występy w innych miastach Polski m.in. w: Poznaniu, Częstochowie, Karpaczu, Świdnicy, Włocławku, Opolu, Wałbrzychu, Wrocławiu, Warszawie. Wystawiał dla dojrzałej artystycznie publiczności (widownią Teatru Rapsodycznego często bywali naukowcy, humaniści, nauczyciele), jak i dla młodzieży szkolnej, a nawet małych dzieci (spektakle *Pinokio*, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*). Kształcił zespół nie tylko w zakresie sztuki aktorskiej i wiedzy o teatrze, ale dążył do tego, by Rapsodycy byli „społecznikami” działającymi żywym słowem na scenie i w codziennym życiu. Publikacje, wykłady, referaty przygotowywane przez Kotlarczyka i warsztaty przez niego prowadzone m.in. dla recytatorów i instruktorów teatralnych upowszechniały sztukę żywego słowa.

Prasa

Krytycy różnie oceniali działalność Teatru Rapsodycznego. Zwykle wywołująca pozytywne opinie starszych recenzentów, u młodych rodziła liczne wątpliwości. Do roku 1953 recenzje spektakli były raczej przychylnie, od 1957 pojawiało się coraz więcej głosów negatywnych. Najwierniej premiery Rapsodyków recenzowane były na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Pisał tu przede wszystkim Tadeusz Kudliński, który opublikował kilkadziesiąt tekstów. Przyglądał się istnieniu sceny Kotlarczyka od jej początku do samego końca. Starał się promować Teatr Rapsodyczny, stał przeciw za jego powstaniem, ale nie unikał też oceny i wskazywania dróg rozwoju. W tym samym tygodniku publikował Antoni Gołubiew, omawiając tytuły z trzech dekad działalności sceny. Dysponujemy też recenzjami Bronisława Mamonia z lat 60. i jego wspomnieniowym tekstem napisanym po śmierci Mieczysława Kotlarczyka. Cztery artykuły przekrojowe, wyjaśniające doktrynę rapsodyczną opublikował na łamach „Tygodnika Powszechnego” Karol Wojtyła (pod pseudonimami Andrzej Jawień i Piotr Jasień). W „Echu Krakowa” od lat 50. z rapsodycznych programów zdawał, często krytyczne, relacje Ludwik Flaszen. O scenie Kotlarczyka przekrojowe teksty napisali Konstanty Puzyna i Tadeusz Peiper. W „Teatrze” i „Odrodzeniu” publikował Zygmunt Greń. Krakowskiej scenie uwagę poświęcił poeta Jerzy Zagórski. Pisząc o odbiorze premier rapsodycznych przez prasę, nie można zapomnieć o najbardziej zajadłym krytyku tej sceny – Jaszczu (Jan Alfred Szczepański), który publikował w „Trybunie Ludu”, „Dzienniku Polskim”, „Odrodzeniu”. Recenzował wiele tytułów rapsodycznych, za każdym razem sytuując scenę Kotlarczyka pośród mało twórczych, zacofanych teatrów, zanurzonych w przeszłości.

Mimo zastrzeżeń dotyczących poszerzania repertuaru i środków pozawerbalnych większość piszących o Teatrze Kotlarczyka wysoko oceniała kulturę słowa aktorów. Zwracano uwagę na niespotykaną w innych teatrach precyzję słowa, wydobywanie jego muzycznych walorów: „Samym słowem, przemyślanym i ekspresyjnie wypracowanym, teatr ten wywołuje nieraz w swoich słuchaczach efekt: głębokiego przeżycia duchowego i prawdziwego wzruszenia. W zakresie chóralnej recytacji zwłaszcza, która jest jednym z najlepszych sposobów kształcenia wymowy, Teatr Rapsodyczny zdumiewa osiągnięciami i swoją niemal bezbłędnością” – pisał tu po wojnie Teofil Trzciniński²⁰.

Po premierze *Beniowskiego* Juliusz Kleiner na łamach „Odrodzenia” wychwalał wydobywanie z poematu słowackiego wszystkich blasków, tonów, treści i odcieni. Uważał, że zespół Kotlarczyka oddał całą wirtuozerię sztuki poetyckiej, niczego nie tracąc i nie przeskrawiając, a co najważniejsze ujawnił także tkwiące w poemacie przeciwieństwa: „wielkość ideową i uśmiech, igraszkę i cud artyzmu” [Kleiner 1949]. Nawet krytykując każdą premierę Rapsodyków Jaszcz, po obejrzeniu

puszkinowskiego *Eugeniusza Oniegina*, któremu również zarzucał na płaszczyźnie inscenizacyjnej „jakąś niepotrzebną mglistość i senną zjawiskowość” oraz „nastrój półmrocznej celebry”, chwalił sposób wypowiedziania wiersza. „Słowo w Teatrze Rapsodycznym – podsumowywał – uwypukla się tak, jak twarz aktora w filmie...”²¹.

Próby kontynuacji

Myśl i praktyka Kotlarczyka miały znaczący wpływ na rodzące się w latach 50. ubiegłego wieku teatry poezji. Dyrektor Teatru Rapsodycznego rozpowszechniał swą praktykę nie tylko w Krakowie, ale, grając spektakle w różnych miejscach Polski, zapoznawał z rapsodyzmem twórców w innych ośrodkach artystycznych. Pisał podręczniki i artykuły, wygłaszał referaty na temat kultury żywego słowa. Przewodnicząc jury Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, upowszechniał wśród wykonawców i instruktorów własną metodę twórczą. Należy pamiętać, że właśnie z ruchu recytatorskiego wywodzi się wielu późniejszych założycieli teatrów poezji. Także odchodzący z zespołu rapsodycznego aktorzy



Afisz przedstawienia „Wybraniec”, Teatr Jednego Aktora, Teatr Nowy, Łódź, prem. 2 grudnia 1976



Mateusz Nowak w monodramie *Od przodu i od tyłu*, reż. Stanisław Miedziewski. Prezentacja w 2017 roku w Oliwskim Ratuszu Kultury. Źródło: teatr.pomorzekultury.pl

często stawali się kontynuatorami artystycznych praktyk Kotlarczyka, rozwijali twórczo jego doktrynę i inspirowali następnych twórców (np. Henryka Rodkiewicz, Danuta Michałowska, Tadeusz Malak). Wiele lat po śmierci Kotlarczyka wciąż powstawały teatry nawiązujące do tej konwencji (np. Nowy Teatr Rapsodyczny w Olsztynie zaczął działalność w roku 1998).

Pośród kontynuatorów bodaj najwyższy poziom osiągnął Teatr Propozycji Dialog z Koszalina (data powstania 1959). Zbieżność poszukiwań artystycznych Dialogu z praktyką Teatru Rapsodycznego wydaje się w głównej mierze podyktowana rapsodyczną biografią założycielki – Henryki Rodkiewicz. Będąc aktorką w krakowskim zespole, bezpośrednio zapoznała się z praktyką Kotlarczyka, wzbogaciła własną technikę i kulturę sztuki żywego słowa, by następnie wdrażać ją w Teatrze Propozycji. Wśród ważnych zadań sztuki widziała też cele społeczne. Wiązało się to zapewne zarówno z rapsodyczną praktyką, jak i z zaangażowaniem Rodkiewicz w amatorski ruch teatralny (wielokrotnie była jurorką konkursów recytatorskich) oraz jej pracą w zespole Ireny i Tadeusza Byrskich.

Z fascynacji doktryną Kotlarczyka powstało między innymi Poznańskie Studio Rapsodyczne Henryka Dąbrowskiego, który wykształcił wielu recytatorów i przyszłych aktorów; do dzisiaj organizuje salony poezji, sam recytuje. Dąbrowski zainspirował następne pokolenie wykonawców. W roku 2004 zaczęło swoją działalność istniejące do dziś Chojnickie Studio Rapsodyczne założone przez Grzegorza Szlangę, wcześniej aktora Poznańskiego Studia Rapsodycznego. „Początki teatru to głównie praca nad słowem; kiedy słowo stało się ciasne,

rozpoczęliśmy poszukiwania w teatrze. Poszukiwania trwają” – mówi Szlanga.

Jeden z nurtów teatru jednoosobowego, któremu początek dała Danuta Michałowska, wyrósł także z rapsodycznych źródeł i wciąż się rozwija. Przyznaje się do niego m.in. Irena Jun tworząca od kilkadziesiąt lat teatr poezji, w którym wystawia *Pana Tadeusza*, poezję Gałczyńskiego, Szymborskiej, Różewicza. Wśród wykonawców młodszego pokolenia wskazać można teatr jednoosobowy Mateusza Nowaka.

Pojęcie „spektakl rapsodyczny” łączy się zarówno z wyborem repertuarowym, konwencją gry aktorskiej, jak i ascetyczną formą. Wiele razy krytycy teatralni i aktorzy nazywali inscenizacje zawodowych reżyserów mianem „rapsodycznych”. Tak było między innymi w przypadku *Norwida*, *Mickiewicza* i *O poprawie Rzeczypospolitej* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, inscenizowanych przez Kazimierza Dejmka utworów staropolskich (*Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, *Dialogus de passione*), spektaklu *Lilla Weneda* w reżyserii Krystyny Skuszanki czy *Mordu w katedrze* w inscenizacji Jerzego Jarockiego. Obecnie za najmłodszego kontynuatora rapsodycznej tradycji uznać można Teatr Klasyki Polskiej prowadzony przez Jarosława Gajewskiego.

Kotlarczyk jako dyrektor Teatru Rapsodycznego, a potem kierownik i reżyser seminaryjnego zespołu teatralnego w Krakowie, wywierał wpływ na przyseminaryjne sceny. Franciszkanie konwentualni z Krakowa wystawili w 1963 roku *Dzień Gniewu* Romana Brandstaettera. Zdaniem Strzeleckiego działali oni pod boki Teatru Rapsodycznego, korzystając z przykładu oraz metody inscenizacyjnej Kotlarczyka. W przedstawieniu tym próbowano przede wszystkim podkreślić wartość słowa²². Spośród chrześcijańskich teatrów o takim profilu warto wymienić Zespół Duszpasterstwa Akademickiego OO. Cystersów z Mogiły nazwany później (1979) Teatrem Słowa pod Krzyżem, gdzie dodatkowo dramaty Wojtyły, Mikołaja z Wilkowiecka czy Brandstaettera reżyserowali dawni Rapsodycy (Kubitowa, Dadun-Roszkowska)²³, Scenę Poezji „Dabar” w Tarnowie prowadzoną przez ks. Zbigniewa Adamka od 1977 roku, czy tarnowski teatr seminaryjny, którym kierował ten sam duchowny (od 1982 roku). Adamek wraz z klerykami w roku 1986 wystawił między innymi *Apokalipsę*. Teatrem seminaryjnym, który przygotowywał rapsodyczno-muzyczne programy była także katowicka Scaena Apicata prowadzona przez aktora Teatru Śląskiego Romana Michalskiego.

Myśl i praktyka Kotlarczyka oddziaływały i oddziałują również na chrześcijańskie teatry, których zespół artystyczny tworzą osoby świeckie, jak powstały w Krakowie Theatrum Mundi – Teatralne Centrum Wartości i Pojednania im. Mieczysława Kotlarczyka. Utworzone przez Annę i Zbigniewa Osławskich określane było przez swoich założycieli mianem sceny misteryjnej, powracającej do średniowiecznej tradycji teatrów obrzędowych, związanych z kalendarzem chrześcijańskim. „Działania artystyczne Theatrum Mundi rodzą się z nadziei, iż duch

pierwotnego chrześcijaństwa wywołany poprzez przeżycie misterium pozwoli zrozumieć, że nadszedł czas szczególnej troski o duchowość, coraz bardziej zmaterializowanej kultury europejskiej”²⁴. *Theatrum Mundi* wystawiał programy oparte na twórczości między innymi Wyspiańskiego, Brandstaettera, Twardowskiego, Tischnera.

Pisząc o teatrach religijnych w kontekście idei rapso-dycznej, trzeba przywołać rozpoczęty w Poznaniu w 2000 roku cykl *Verba Sacra* – interdyscyplinarny projekt artystyczno-naukowo-religijny, zainicjowany przez reżysera Przemysława Basińskiego²⁵. Na *Verba Sacra* składają się między innymi *Modlitwy Katedr Polskich*, czyli odczytywane w świątyniach przez wybitnych aktorów fragmenty Biblii, pism Ojców Kościoła, apokryfów; *Wielka Klasyka*, czyli recytacja połączona z muzyką i prelekcjami specjalistów; *Festiwal Sztuki Słowa*, w którym zawodowy aktor, student szkoły teatralnej lub laureat konkursów recytatorskich prezentuje interpretację fragmentu Biblii oraz tekstów z klasyki polskiej i obcej (główną nagrodą jest *Grand Prix im. Mieczysława Kotlarczyka* – „znak pamięci o wielkiej tradycji polskiego teatru”²⁶).

Opinie o Teatrze Rapsodycznym i poszukiwaniach artystycznych jego założyciela były różnorodne. Czasem niesprawiedliwe, bo wynikające z powtarzanych, a nie sprawdzonych sądów. Zmieniały się wraz z przemianami polityczno-społecznymi kraju (ożywienie wokół teatru nastąpiło po roku 1978, kiedy Karol Wojtyła został wybrany papieżem). Dla jednych historyków i krytyków teatru Kotlarczyk pozostał akademickim, klasycznym twórcą. Nie wniósł do tradycji teatralnej oryginalnych propozycji artystycznych, lecz ugruntowywał znane



Verba Sacra 2023 – Wielka Gala Słowa *Fredro* – *najpiękniejsze sceny*, Poznań, aula UAM, 23 października 2023. Na zdjęciu Krzysztof Gosztyła. Fot. Zbigniew Skibniewski / Verba Sacra

rozwiązania. Inni widzieli problem gdzie indziej, twierdząc, że praktyki scenicznej Rapsodyków nie można określić mianem teatru, lecz raczej sztuką recytacji, deklamacji, artystycznego wygłaszania. Można jednak wskazać i tych, którzy dostrzegali w Kotlarczyku ważnego twórcę dwudziestowiecznego teatru, zarówno ze względu na jego oryginalną ideę sceny narodowej, artystyczne poszukiwania w zakresie repertuaru i metody aktorskiej, wieloletnią praktykę sceniczną, jak i dzięki wpływom, jakie wywarł na szeroki obszar życia teatralnego. Mieczysław Kotlarczyk niewątpliwie był twórcą, który kontynuował zapoczątkowane przez Stanisława Wyspiańskiego, podjęte przez Redutę Juliusza Osterwy poszukiwania narodowego stylu w teatrze.

Przypisy

- Mieczysław Kotlarczyk, *Wyspiański: o Polski charakter teatru*, rękopis ze zbiorów Z. Kotlarczykowej, cyt. za: Jan Ciechowicz, *Reduta słowa. Dogmat i świętość w Teatrze Rapsodycznym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek, Wydawnictwo KUL, Lublin 1991, s. 389.
- Jerzy Braun, artykuł w „Tygodniku Warszawskim” z 1946, cyt. za: „... trzeba dać świadectwo” 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie, dz. cyt., s. 227.
- Zob. Danuta Michałowska, *Komentarz*, [w:] „... trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 59.
- Juliusz Osterwa, cyt. za: Ireneusz Guszpit, *Sceny z mojego teatru*, Wrocław 2003, s. 82.
- Mieczysław Kotlarczyk, *Reduta Słowa*, Londyn 1980, s. 27–28. Publikacja, z której pochodzi powyższy fragment, została napisana po ostatecznej likwidacji Teatru Rapsodycznego, stąd wiele myśli w niej zawartych ma ostry i gorzki wydźwięk, często przejawiony. Jednak nie podważa to wymienionych przyczyn powstania krakowskiego Teatru Słowa.
- Program, określany jako „cykl słuchowisk”, złożony z *Konrada Wallenroda* i *Grażyny Mickiewicza* oraz *Zawiszy Czarnego* Słowackiego po raz pierwszy odegrano 22 kwietnia. Zob. Jan Ciechowicz, *Dom opowieści*, dz. cyt., s. 36.
- Szerzej na ten temat pisałam w książce *Promieniowanie rapsodyzmu. W kręgu myśli i praktyki teatralnej Mieczysława Kotlarczyka*, Warszawa 2008.
- Chodzi o spektakl *Fortepian i pióro. Opowieść muzyczna o Chopinie*, którego premiera odbyła się 13 marca 1965 roku. Program powtórzono 43 razy. Zob. „...trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 358–359.
- Zob. Jerzy Piekarczyk, *Bezsilne słowa*, Magazyn kulturalny „Kraków” 1987, nr 3, s. 44.
- W publikacji *XXV lat Teatru Rapsodycznego* Kotlarczyk nieco inaczej określał owe funkcje, choć nie zmieniało to zasadniczo wpływających z nich obowiązków i działań. Nazywał aktora instrumenciem, artystą koncertującym na tym instrumencie, solistą i głosem w chórze. Zob. Mieczysław Kotlarczyk, *XXV lat Teatru Rapsodycznego*, dz. cyt., s. 45.
- Danuta Michałowska, *Glosa do „Kilku wspomnień z Teatru Rapsodycznego” Tadeusza Malaka*, [w:] „... trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 149.
- To, co napisał Kotlarczyk o nowoczesnej recytacji prawie pół wieku temu, stało się kanonem współczesnego recytatora. Nikt zapewne nie nazwałby dzisiaj takiego podejścia do wiersza nowoczesnym, lecz obowiązującym. Każdy świadomy recytator kieruje się również zasadą indywidualnego traktowania wiersza.

- 13 Zbigniew Gorzowski, *Nie ma kresu wspomnieniom...*, dz. cyt., s. 91.
- 14 Danuta Michałowska, *Glosa do „Kilku wspomnień o Teatrze Rapsodycznym” Tadeusza Malaka*, dz. cyt., s. 150. Rapsodyk Marian Topór, wspominając próby przed premierą *Żołnierzowi* (inny tytuł *Bagnet i wiersz*), również zaznaczał, jaką wagę do tej formy recytacji przywiązywał Kotlarczyk: „Trzeba było zgrać chór idealnie ze sobą (liczyło się przerwy na oddechy) i z muzyką. To wszystko wymagało wielokrotnego powtarzania, bo dyrektor i reżyser zarazem, dr Kotlarczyk, wymagał perfekcji. Zawsze jednocześnie zaczynaliśmy, nikt się nigdy «nie wyrwał»”. Marian Topór, *Moje związki z Teatrem Rapsodycznym*, [w:] „... trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 193.
- 15 Tadeusz Malak podkreślał, że na afiszach teatralnych publikowano jednak nazwiska twórców przedstawienia. Podawano, kto odpowiadał za układ tekstu, muzykę, choreografię, plastykę ruchu oraz opracowanie sceniczne. Jego zdaniem oprócz kontynuowania tradycji Reduty, praktyki te wskazywały, że twórcą spektaklu jest „główny inscenizator” – Kotlarczyk. Zob. Tadeusz Malak, *Kilka wspomnień z Teatru Rapsodycznego*, dz. cyt., s. 137.
- 16 Zob. Mieczysław Kotlarczyk, *Teatr Nasz*, dz. cyt., s. 6–8.
- 17 Tamże, s. 7.
- 18 Zbigniew Gorzowski, *Nie ma kresu wspomnieniom...*, dz. cyt., s. 81.
- 19 Zob. Tadeusz Malak, „Polska będzie, Lolusiu...”, dz. cyt., s. 26, oraz *Kilka wspomnień z Teatru Rapsodycznego*, dz. cyt., s. 135, Krystyna Wiśniowska-Grabowska, *Spełnione marzenia*, [w:] „...trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 209.
- 20 Teofil Trzciniński, wypowiedź z 1946 roku zamieszczona w: „...trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 228.
- 21 Jan Alfred Szczepański, recenzja, cyt. za: „...trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 231.
- 22 Zob. Ryszard Strzelecki, *Droga teatru. Działalność sceniczna w wyższych seminariach duchownych w Polsce 1944–1988*, Lublin 1997, s. 70.
- 23 Ryszard Strzelecki, *Droga teatru...*, dz. cyt., s. 18; Tadeusz Kudliński, *Między liturgią a teatrem*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 12.
- 24 *Folder Theatrum Mundi*, archiwum teatru w Krakowie.
- 25 Organizatorem jest Fundacja Verba Sacra, przy wsparciu Archidiecezji Poznańskiej i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Projektem kieruje Przemysław Basiński – absolwent reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (dziś Akademia Teatralna).
- 26 Zob. Przemysław Basiński, *Na początku było Słowo*, [www.verbasacra.pl]. Dla uczestników Festiwalu przewidziano także Nagrodę Specjalną im. Romana Brandstaettera.

Bibliografia

- XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941–1966, red. Mieczysław Kotlarczyk, Teatr Rapsodyczny, Kraków 1966.
- Ciechowicz Jan, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym 1941–1967*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1992.
- Ciechowicz Jan, *Myślenie teatrem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Flader Katarzyna, *Promieniowanie rapsodyzmu. W kręgu myśli i praktyki teatralnej Mieczysława Kotlarczyka*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2008.
- Jasień Piotr [Karol Wojtyła], *O Teatrze Słowa*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 11.
- Jawień Andrzej, [Karol Wojtyła], „*Dziady*” i *dwudziestolecie*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 40.
- Jawień Andrzej [Karol Wojtyła], *Dramat słowa i gestu*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 14.
- Jawień Andrzej [Karol Wojtyła], *Rapsody tysiąclecia*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 3.
- Kleiner Juliusz, *Dramat Słowackiego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym*, „Odrodzenie” 1949, nr 46.
- Kotlarczyk Mieczysław, *Co to jest teatr poezji i na czym polega jego dramaturgia?*, „Teatr Ludowy” 1961, nr 2.
- Kotlarczyk Mieczysław, *Dobór repertuaru w teatrze poezji*, „Teatr Ludowy” 1961, nr 4.
- Kotlarczyk Mieczysław, *Podstawy sztuki żywego słowa (Instrument – dykcja – ekspresja)*, Wydawnictwa Związkowe Centralnej Rady Związków Zawodowych, Warszawa 1965.
- Kotlarczyk Mieczysław, *Reduta słowa. Kulisy dwu likwidacji Teatru Rapsodycznego w Krakowie (Karty z pamiętnika)*, Odnova, Londyn 1980 [wersja cyfrowa].
- Kotlarczyk Mieczysław, *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia*, nakł. Fundacji Teatru Religijnego w Rzymie oraz Przyjaciół Teatru Rapsodycznego, Rzym 1975; wyd. krajowe, uzupełnione: Kotlarczyk Mieczysław, *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, Lublin 2010.
- Kotlarczyk Mieczysław, *Teatr Rapsodyczny w latach 1941–1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, zeszyt 1–4.
- Kotlarczyk Mieczysława, Wojtyła Karol, *O Teatrze Rapsodycznym*, wstęp i opracowanie Jacek Popiel, wybór tekstów Tadeusz Malak, Jacek Popiel, PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2001;
- Kowalska Jolanta, *Nasze ostatnie Oberammergau*, „Dialog” 1992, nr 12, s. 115.
- Kwiatkowska Halina, *Wielki kolega*, Oficyna Wydawnicza Kwadrat, Kraków 2003.
- Malak Tadeusz, *Polska będzie, Lolusiu...*, „Teatr” 1991, nr 11.
- Michałowska Danuta, *Pamięć nie zawsze święta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Michałowska Danuta, *Słowo – sztuka żywa*, „Teatr Ludowy” 1963, nr 3.
- Michałowska Danuta, *Teatr Mieczysława Kotlarczyka*, „Teatr” 1979, nr 4.
- Peiper Tadeusz, *Z powodu „Teatru Rapsodycznego”*, „Twórczość” 1950, nr 3.
- Popiel Jacek, *Los artyście w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006;
- Puzyna Konstanty, *Służąc słowu*, „Twórczość” 1949, nr 8.
- Teatr Rapsodyczny*, Zakład Doskonalenia Rzemiosła, Kraków 1948.
- „...trzeba dać świadectwo” 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie, wybór tekstów, komentarze i przypisy Danuta Michałowska, ArsNova – Zjednoczeni Wydawcy, Kraków 2001.
- Vogler Henryk, *Przeszłość i współczesność Teatru Rapsodycznego*, „Teatr” 1958, nr 11.

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA – dr hab., profesor UKSW (Katedra Komunikacji Kulturowej i Artystycznej). ORCID 0000-0002-4110-9788.

PIOTR MORAWSKI

Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej

Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej (również: Teatr Ziemi Mazowieckiej, dalej: TZM), teatr dramatyczny, który za swój najważniejszy cel uznawał docieranie ze sztuką teatru do miejscowości oddalonych od głównych ośrodków kulturalnych.

Założony z inicjatywy jego późniejszej dyrektorki Wandy Wróblewskiej, rozpoczął działalność 1 stycznia 1956 roku. Decyzja o przekształceniu kierowanej przez Krystynę Zelwerowicz sceny objazdowej Teatru Ludowego w Warszawie w samodzielny teatr zapadła już wcześniej. Kierujący warszawskim Ludowym Władysław Drozdowski, ekonomista, z ulgą pozbył się, jego zdaniem, ciężącej teatrowi misji grania spektakli poza siedzibą w Warszawie. Już w październiku 1955 dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki Stanisław Witold Balicki powołał Wróblewską na dyrektorkę nowej instytucji, a Krystynę Berwińską na kierowniczkę literacką; dyrektorem do spraw administracyjnych został wybrany przez nie obie Mieczysław Marszycki.

TZM miał realizować misję teatru społecznego, docierając do mazowieckich (a także bardziej odległych) wsi i miasteczek, grając przedstawienia w miejscach, w których teatr nie pojawiał się wcześniej. Budowanie relacji z publicznością było istotną częścią działalności TZM. Jego twórczyniom zależało na graniu przedstawień w małych ośrodkach, lecz także na opiniach osób oglądających. Ich zbieraniu służyły dyskusje po spektaklach, a także rozdawane karty pocztowe ze znaczkami, na których widzowie przesyłali swoje uwagi [archiwum Jana Siekiery].

Do 1966 roku TZM nie miał stałej sali teatralnej w Warszawie, był więc przede wszystkim teatrem objazdowym, grającym w świetlicach i wiejskich remizach. Od 1958 do 1965 w okresie letnim grał przedstawienia na pływającej po Wiśle barce, natomiast w 1959 roku rozpisany został konkurs na „Ruchomy TZM”, jednak zwycięskiego projektu zespołu pracującego pod kierunkiem Jerzego Brejowskiego nigdy nie zrealizowano.

Wróblewska kierowała teatrem do 1968 roku, kiedy to została odwołana z funkcji dyrektorki. W następnych latach TZM grał już głównie w warszawskiej siedzibie przy ulicy Szwedzkiej 2/4. Zmienił się też profil teatru: nie budował już w takim stopniu jak wcześniej relacji z widownią, lecz stał się jeszcze jednym warszawskim teatrem repertuarowym z lżejszym repertuarem.

Na miejsce Wróblewskiej dyrektorem TZM został Aleksander Sewruk, który pełnił tę funkcję aż do śmierci w 1974 roku. To za jego dyrekcji teatr zyskał siedzibę

(o którą starania czyniła jeszcze Wróblewska) na warszawskiej Pradze przy ulicy Szwedzkiej, w związku z czym rzadziej grał już poza Warszawą. W 1972 z inicjatywy Sewruka powstał projekt utworzenia filii TZM w Płocku, gdzie zespół często grywał. Projekt zaakceptowano, jednak ostatecznie w 1974 powstała w mieście samodzielna scena dramatyczna [Płoski 2022].

Po śmierci Sewruka teatr objął Andrzej Ziębiński, który kierował nim do 1978 roku, kiedy to TZM przekształcony został w Teatr Popularny. Ten z kolei w 1990 roku zmienił nazwę na Teatr Szwedzka 2/4, a w 1994 roku został włączony w strukturę warszawskiego Teatru Rozmaitości.

Zdecydowanie najważniejszy okresem w historii TZM była dyrekcja Wandy Wróblewskiej i pierwsza dekada działalności (1956–1968), kiedy prowadzono najbardziej intensywną pracę ze społecznościami lokalnymi. Zarówno dla Wróblewskiej, jak i dla Berwińskiej docieranie do niewielkich ośrodków było podstawowym zadaniem teatru.

Twórczynie

Wróblewska studiowała przed wojną w Warszawie, najpierw w Szkole Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczynskiej, następnie w Szkole Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego Tacjanny i Stefana Wysockich. Od 1934 roku współpracowała jako choreografka z Teatrami Miejskimi w Wilnie: opracowała *Króla Edypa* Sofoklesa, *Makbeta* Shakespeare'a, *Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais, *Oresteję* Ajschylosa. W Wilnie uczyła tańca i gimnastyki w działającym przy Teatrze Wileńskim Studiu Teatralnym, w sezonie 1937/1938 prowadziła zaś własną Szkołę Rytmiki, Gimnastyki Tanecznej i Tańca Artystycznego, cały czas łącząc pracę choreograficzną z pedagogiczną. Po wojnie jako choreografka pracowała przy *Krakowiakach i Góralach* w reżyserii Leona Schillera w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi, potem w inscenizacji Władysława Krasnowieckiego, by wreszcie na inaugurację Teatru Ludowego w Nowej Hucie wyreżyserować własny wariant wodewilu Bogusławskiego (1955).

Berwińska próbowała sił w dramatopisarstwie. W czasie wojny uczyła się aktorstwa w podziemnym PIST. W archiwach historii mówionej tworzonych w ciągu ostatnich kilkunastu lat występuje jako powstanka, która w sierpniu 1944 roku razem z Zofią Rendzner stworzyła efemeryczny teatrzyk powstańczy Kukielki pod Barykadą. Po wojnie związała się z Teatrem Polskiego Radia, była



Wanda Wróblewska.
Fot. Edward Hartwig, NAC

także tłumaczką, przekładała między innymi Shakespeare'a. Po okresie wspólnej pracy w Katowicach Krasnowiecki, który w 1949 objął stanowisko dyrektora Teatru Narodowego, zaproponował jej funkcję kierownika literackiego. Został nim jednak ostatecznie Leon Kruczkowski, Berwińska zajmowała się więc w tym czasie głównie redagowaniem programów. Przed powstaniem TZM reżyserowała w Opolu, Częstochowie, Gdańsku i Wrocławiu, głównie Molière'a i Słowackiego.

Wanda Wróblewska i Krystyna Berwińska spotkały się we wspólnej pracy w Teatrze Śląskim w Katowicach (w latach 1947–1949). Wróblewską jako reżyserkę, a Berwińską jako kierowniczkę literacką zaprosił tam Władysław Krasnowiecki, kiedy obejmował dyrekcję. Wróblewska, wykształcona jeszcze przed wojną choreografka, była autorką choreografii do *Rycerza ognistego pieprzu* Francisca Beaumonta i Johna Fletchera, spektaklu warsztatowego Krystyny Berwińskiej (1949). Natomiast jako reżyserka debiutowała *Bankierami ruin* Adama Ważyka, również na scenie Teatru Śląskiego (prem. 21 lutego 1948). Rok później wyreżyserowała montaż polskich komedii sowi-drzalskich *Przygody Albertusa*. Oba spektakle wpisywały się w nurt teatru ludowego, o którym później będą

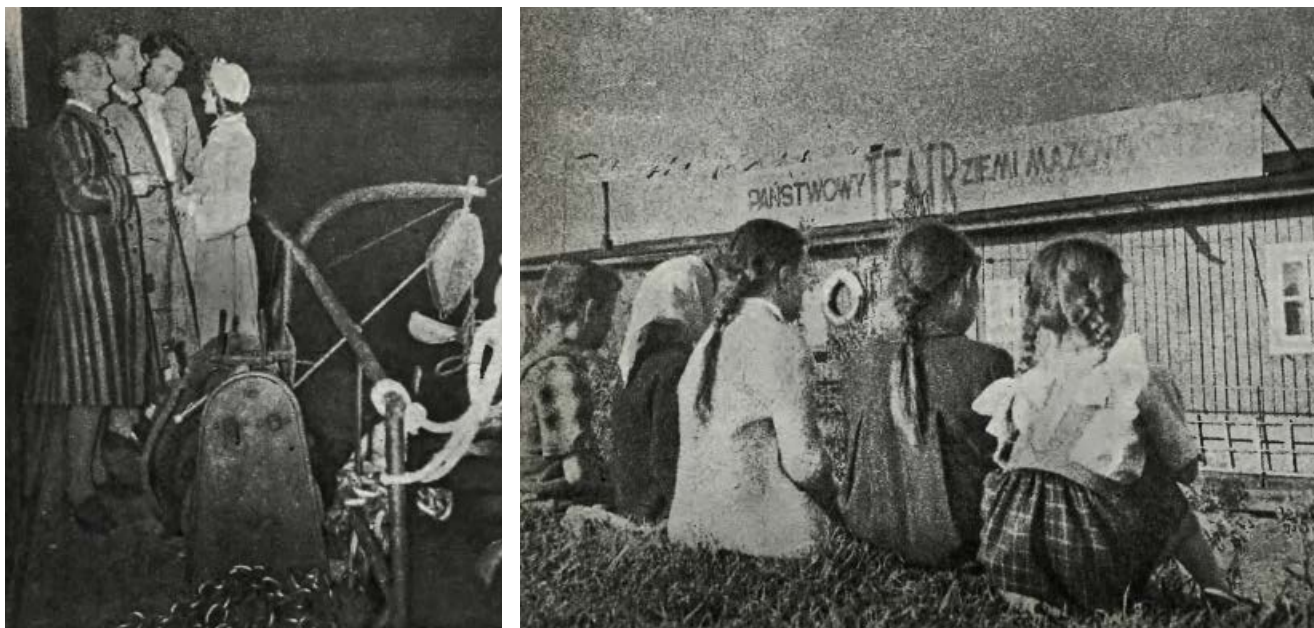
mówiły obie artystki jako o modelu, na którym ufundować chciały repertuar TZM. W czasie ich pracy w Katowicach Teatr Śląski także miał ambicję realizowania modelu teatru zakorzenionego lokalnie – wiele przedstawień granych było poza jego stałą siedzibą. Krasnowiecki wspierał działalność grup amatorskich, dając im przestrzeń również na katowickiej scenie; do spektakli wplatał wątki śląskie. Recenzenci pisali wówczas o Śląskim jako o teatrze społecznym. Można więc w tym okresie upatrywać początków myślenia o instytucji, jaką stał się później stworzony przez Wróblewską i Berwińską TZM.

Początki

TZM rozpoczął działalność 1 stycznia 1956 roku, choć Wróblewska, jak już wspomniano, została mianowana jego dyrektorką jeszcze w październiku 1955. Wyodrębniony został ze struktur Teatru Ludowego w Warszawie. Do etatów istniejących w zespole objazdowym Teatru Ludowego (29 etatów artystycznych, 16 technicznych, 7 administracji biurowej, 4 obsługi gospodarczej) dodano dla usamodzielnionej sceny 10 etatów technicznych, 5 administracyjnych i 3 gospodarcze [*Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej w Warszawie*]. Bazę miał w przeniesionym właśnie z Wrocławia Teatrze Żydowskim przy ulicy Królewskiej; miał też korzystać z jego pracowni. Próby jednak, o czym donosiła prasa, odbywały się w holu. Dodatkowo Teatr Ludowy miał przekazać nowo



Krystyna Berwińska.
Fot. Edward Hartwig, NAC



Fotografie ilustrujące artykuł Krystyny Karwickiej *Teatr na barce*, „Stolica” 1958, nr 34.



Matka Courage i jej dzieci, insc. i reż. Krystyna Berwińska, scen. Józef Szajna, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa, prem. 23 października 1958 (prapremiera polska). Zdjęcie lewe: Irena Skwierczyńska (Matka Courage); zdjęcie prawe: Stefania Iwińska (Katarzyna), Barbara Siwecka (Ranna Kobieta). Fot. z programu przedstawienia

utworzonemu zespołowi tabor samochodowy, pozwalający na funkcjonowanie zespołu objazdowego: samochód osobowy, autobus (ogrzewany!), samochód ciężarowy, dwie przyczepy i agregat. Samochody jednak często się psuły, a ogrzewanie w autobusie nie zawsze działało. Prasa donosiła o trudnych warunkach, w jakich musiał grać teatr. Recenzenci cenili entuzjazm zespołu, zwracali też uwagę na reakcje widowni, które miały wynagradzać niedogodności. Narzekali na działalność Rad Narodowych, które nie stwarzały odpowiednich warunków do pracy.

Jak wspominała sama Wróblewska, inspiracją do założenia teatru był dla niej działający w Czechosłowacji teatr wiejski – Vesnické divadlo [Wróblewska 1971]. W 1959 roku TZM odbył tournée po Czechosłowacji (w ramach wymiany z teatrem Vesnické divadlo), w czasie którego grane były *Balladyna* (reż. Wróblewska) i *Pan Jowialski* (reż. Berwińska).

Teatry i sceny objazdowe powstawały też wówczas w całej Polsce, co było związane z jednej strony z postulowanym przez władze umasowieniem dostępu do kultury, z drugiej zaś – dawało możliwość oddziaływania propagandowego. Teatrami objazdowymi często kierowały kobiety: Teatrem Ziemi Rzeszowskiej – Stefania Gintel-Domańska i Wanda Siemaszkowa, Teatrem Ziemi Łódzkiej – Stefania Domańska, Teatrem Ziemi Opolskiej – Krystyna Skuszanka.

Program

Wróblewska z Berwińską chciały tworzyć teatr ludowy.

Teatr dla wsi w naszej koncepcji powinien być teatrem ludowym. To znaczy tak w repertuarze, jak w formach inscenizacyjnych, nawiązywać do tradycji teatrów ludowych. Winien grać repertuar wybrany z nurtu ludowego i romantycznego, z pełnym wyłączeniem sztuk mieszczańskich.

– pisała Wróblewska, dodając:

Chcieliśmy pobudzić wyobraźnię widza, rozwijać w nim szlachetne uczucia, uczyć szacunku dla humanistycznych wartości, walczyć z ciemnotą i przesądami [Kronika...].

Założenia te wpisywały się oczekiwania władzy wobec kultury, twórczynie korzystały więc niewątpliwie z istniejącej koniunktury politycznej.

Oprócz grania spektakli TZM szukał innych możliwości kontaktu z widownią, czemu służyć miały dyskusje, spotkania po spektaklach, prelekcje, a także wspomniane już karty pocztowe, na których widzowie i widzki pisali swoje opinie na temat przedstawień. Podtrzymywanie relacji i wagę, jaką do niej przywiązywały Wróblewska i Berwińska, widać w programach, w których publikowane były opinie publiczności, a także skrzętnie wymieniane liczby odwiedzonych miejscowości

i zagranych spektakli – niektóre tytuły grane były ponad sto razy, gromadząc w sumie nawet pięćdziesięciotyśniczną widownię. Teatr zasadniczo działał na Mazowszu, jednak zdarzało mu się występować i w innych częściach Polski – na przykład na Lubelszczyźnie.

Teatr ludowy, o jakim myślały obie twórczynie, wiązało się z repertuarem, lecz także z przestrzenią i typem odbioru przedstawień. Programowo nie miała to być scena pudełkowa, lecz – tak sformułowane były założenia konkursu na „Ruchomy TZM” – przestrzeń, którą dało się przystosowywać do budowania różnego typu relacji z widownią.

Przed wszystkim musimy sobie zadać pytanie: po co jedziemy do widza? Nie tylko po to, żeby go na chwilę «rozewać», lecz także i po to, żeby go czegoś nauczyć. Nie po to, żeby prowadzić doraźną agitację za np. zwiększeniem dostaw, ale po to, żeby w wyniku między innymi naszego oddziaływania, poszerzać światopogląd [Wróblewska 1956].

Tak pisała o zadaniach repertuarowych TZM jego dyrektorka, kładąc nacisk na pedagogiczny wymiar działalności teatru. W recenzjach również zwracano uwagę na działalność społeczną, często ignorując wymiar artystyczny przedstawień. O tej podwójności kryteriów pisała Karolina Beylin, jedna z nielicznych autorek z prasy stołecznej omawiająca działalność TZM:

Ktoś, kto chce ocenić spektakl wędrownego TZM, musi mieć niejako podwójne spojrzenie: jedno, które bada wartość artystyczną widowiska drugie zaś, sondujące przydatność tego widowiska dla nieprzygotowanych na ogół do teatru publiczności miasteczek i wsi [Beylin 1960].

Choć tworzenie arcydzieł nie było głównym założeniem twórczyni teatru, warto zwrócić uwagę na takie realizacje jak *Matka Courage* Brechta w 1958 roku (reż. Krystyna Berwińska, prapremiera w języku polskim – wcześniej tekst Brechta wyreżyserowała Ida Kamińska w Teatrze Żydowskim w jidysz) czy *Chłopi* we wspólnej reżyserii Wróblewskiej i Berwińskiej.

Do reżyserowania w TZM zapraszani byli między innymi: Stanisław Daczyński, Marian Wyrzykowski, Bohdan Korzeniewski, Jan Świdorski, Władysław Krasnowiecki, Henryk Szletyński, Stanisław Bugajski, Wanda Laskowska, Leonia Jabłonkówna.

Repertuar

Tak formułowanemu programowi miał służyć repertuar, w którym dominowała klasyka polska i obca (Shakespeare, Słowacki, Molière, Lope de Vega), ale obecne też były sztuki współczesne – zarówno polskie, jak i zagraniczne, w tym radzieckie (realizowane głównie w rocznice rewolucji październikowej), a dla równowagi – amerykańskie (*Komu bije dzwon* wg Ernesta Hemingwaya, *Szklana*

menażeria Tennessee'ego Williama). Pierwszą premierą był *Lekarz mimo woli* w reżyserii Berwińskiej (10 marca 1956), kolejne: *Wiele hałasu o nic* (prem. 27 września 1956) w reżyserii Wróblewskiej, *Śluby panieńskie* (prem. 27 stycznia 1957) w reżyserii Stanisława Daczyńskiego, i *Balladyna* (prem. 26 września 1957) również w reżyserii Wróblewskiej, wyznaczały linię repertuarową najbliższych lat.

W wyborach repertuarowych widać eklektyzm, próbę łączenia klasyki, lżejszego repertuaru z tekstami współczesnymi – tych ostatnich będzie pojawiało się coraz więcej. Wynika to z jednej strony z chęci różnicowania repertuaru dla publiczności z mniejszych ośrodków, która domagała się komedii, godząc przy tym w ambicje dyrektorki i kierowniczkii literackiej, z drugiej zaś – było wynikiem negocjacji z władzą, stąd zwłaszcza we wczesnym okresie po 1956 roku nadreprezentacja autorów radzieckich.

Na bliższą uwagę zasługują *Matka Courage* (prem. 23 października 1958) w reżyserii Wróblewskiej, jako pierwsza w języku polskim inscenizacja sztuki Brechta, *Serce (Drewniana miska)* Edmunda Morrisa (reż. Władysław Krasnowiecki, prem. 18 kwietnia 1963), jako spektakl budujący mitologię teatru – po spektaklu miała do aktorek i aktorów przyjść starsza kobieta, deklarując chęć zaopiekowania się głównym bohaterem sztuki; historia ta była często powtarzana, jako świadectwo zaangażowania po stronie widowni. Wreszcie *Chłopi* (prem. 17 czerwca 1966) w reżyserii Berwińskiej i Wróblewskiej – spektakl przygotowany na dziesięciolecie teatru, który miał być wypowiedzią ideową i swoistym manifestem teatru objazdowego. Do *Chłopów* Wróblewska i Berwińska wracały jeszcze trzykrotnie, wystawiając powieść Reymonta w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie w 1969 roku, dwa lata później w Teatrze Rozmaitości w Krakowie i w 1974 w Teatrze Wielkim w Warszawie [Morawski 2022].

Bibliografia

Archiwum Jana Sikiery w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
 Beylin Karolina, *Jak zdobywać widzów z miasteczek i wsi*, „Express Wieczorny” 1960, nr 32 [wersja cyfrowa].
 Kronika 1956–1966, [aut. Wanda Wróblewska], Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Teatr Ziemi Mazowieckiej.
 Morawski Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163–164 [wersja cyfrowa].
 Morawski Piotr, *Wyobrażone przestrzenie: projekt Ruchomego Teatru Ziemi Mazowieckiej*, [w:] *Podróżować, mieszkać, odejść...*, red. Barbara Koncewicz, Katarzyna Krzak-Weiss, Krzysztof Kurek, Alina Mądry, Poznań 2021.

PIOTR MORAWSKI – kulturoznawca, historyk kultury. Opublikował dwie monografie *Ustanawianie świętości. Kulturowa historia angielskich widowisk religijnych w XVI wieku* (2015), *Oświecenie. Przedstawienia* (2017). Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem.com”. Prowadzi zajęcia kursowe z historii kultury polskiej do końca XVIII wieku, a także autorskie konwersatoria na temat współczesnego teatru i performansów. Wieloletni redaktor „Dialogu”. ORCID: 0000-0003-2560-1913.

Aktorki i aktorzy

Rotacja w zespole teatru objazdowego była duża, zwykle osoby tu trafiające odchodziły po sezonie lub dwóch. Było to spowodowane zarówno małym komfortem i trudnymi warunkami pracy, jak i niewielkim prestiżem w środowisku oraz brakiem możliwości zaistnienia w głównym nurcie życia teatralnego. Do TZM często trafiały osoby tuż po szkole, z nakazem pracy, które odchodziły, gdy znajdowały inne możliwości. Najdłużej w zespole grali Robert Rogalski (1956–1978) i Bogdan Grzybowski (1960–1968). Nie był to gwiazdorski zespół, najpopularniejszą aktorką, która gościnnie grała na scenie TZM, była Emilia Krakowska – Jagna z filmu Jana Rybkowskiego, która tę samą rolę (zamiennie z Bożeną Betley-Sieradzką) wykonywała w *Chłopach* z 1966 roku.

Znaczenie

TZM pod dyktando Wandy Wróblewskiej – pomimo istnienia innych teatrów objazdowych – pozostał przykładem najbardziej autorskiego projektu tworzenia teatru dla widzów mieszkających w mniejszych ośrodkach; jego działalność była też mitologizowana przez oficjalną prasę. Do stworzenia legendy przyczyniły się również wypowiedzi samej Wróblewskiej, która po odsunięciu od TZM, choć nadal reżyserowała, czuła się przeniesiona na przedwczesną emeryturę [Wróblewski 2008, s. 75].

Dziś TZM pozostaje przykładem obiecujących, lecz zaniechanych rozwiązań PRL-owskiego systemu kultury tworzącego teatry, które miały grać poza siedzibą w małych ośrodkach dla osób w nich mieszkających. Taka strategia tworzenia kultury dostępnej może być nadal inspirująca.

Morawski Piotr, „Chłopi”, *czyli historie ludowe*, „Dialog” 2022, nr 11–12.
 Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej w Warszawie. Zarządzenie, notatki, korespondencja, Archiwum Akt Nowych, Zespół Ministerstwo Kultury i Sztuki, sygn. I 3182.
 Płoski Paweł, *Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 171 [wersja cyfrowa].
 Wróblewska Wanda, *O naszym teatrze*, „Iskry” 1956, nr 11.
 Wróblewska Wanda, *Teatr Ziemi Mazowieckiej w latach 1956–1968*, [w:] *15 lat Teatru Ziemi Mazowieckiej, 1956–1971*, red. Jan Sikiery, Warszawa 1971.
 Wróblewski Andrzej Krzysztof, *Dzienniki zabrane przez bezpiekę*, Warszawa 2008.

PIOTR DZIEWOŃSKI

Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen

maj – grudzień 1945

Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen zajmuje wyjątkowe, choć dotychczas wciąż nieznanne i niezbadane w pełni, miejsce w powojennych dziejach polskich teatrów na uchodźstwie. W ciągu sześciu miesięcy doszło do pierwszego pęknięcia w kształtującym się od trzech lat Związku Artystów Scen Polskich za Granicą. Nastąpiło tragiczne rozdzielenie środowiska teatralnego, które potęgowały działania propagandowe prowadzone zarówno przez rząd londyński, jak i władze warszawskie. Na tym tle doszło do starcia ideologiczno-artystycznego na linii Londyn – Lingen oraz rywalizacji między Teatrem Dramatycznym 2. Korpusu, a Teatrem Ludowym im. Wojciecha Bogusławskiego o miano pierwszego i jedyne go teatru zawodowego na emigracji. Teatr w Lingen zdążył przygotować trzy premiery: *Gody weselne*, *Pojechała mama z tatą* (Teatr Kukiełek), a przede wszystkim *Kram z piosenkami*, który przeszedł do teatralnej legendy.

Po desancie aliantów we Francji w czerwcu 1944 Szczepan Baczyński, kierownik Polskiej YMCA¹ przy 1. Dywizji Panczernej gen. Stanisława Maczka, „zaopatrzony w wozy z małymi estradami”² organizował koncerty słowno-muzyczne na szlaku bojowym „maczkowców” we Francji, Belgii i Holandii. W maju 1945 dostał polecenie, aby zorganizować teatr objazdowy dla wojska i ludności cywilnej, przebywającej w obozach dipisów na terenie Niemiec. Głównym obszarem działania była tzw. „polska strefa okupacyjna” – północno-zachodnia część brytyjskiej strefy okupacyjnej Niemiec o powierzchni 6 470 km², obsadzona 19 maja 1945 przez żołnierzy 1. Dywizji Panczernej (dowodzonej wówczas przez gen. Klemensa Rudnickiego) wspieranych przez 1. Samodzielną Brygadę Spadochronową³. Jak wspominał Baczyński:

Bazą moją było małe miasteczko niemieckie w pobliżu granicy holenderskiej – Lingen. W sąsiednim miasteczku Meppen, była Polska Dywizja. Zespół do teatru aktorów, muzyków, plastyków i personel techniczny, werbowałem w byłych obozach ponemieckich, w oflagach oficerskich. Największą grupę ściągnąłem z obozu w Murnau [...]⁴.

Baczyński wykazał się przy tym niezwykłą wytrwałością i determinacją. Sam za kierownicą, przemierzał setki kilometrów, zwożąc kolegów i koleżanki ze wszystkich stron Niemiec. Kiedy dowiedział się, że w Murnau przebywa

jego profesor – Leon Schiller, zaprosił go do współpracy. Wykończony psychicznie i fizycznie, pogrążony w rozpaczliwych poszukiwaniach żony – Ewy Kunczewicz, Schiller początkowo się opierał. Jak to określił Baczyński „nie rwał się specjalnie”⁵, dlatego musiał udać się do Murnau dwukrotnie, żeby go przekonać. W drodze do Lingen zatrzymali się w jednym z kobiecych obozów. Przypadek



6 kwietnia 1945 – brytyjscy żołnierze zajmują Lingen.
Źródło: Imperial War Museum



Szczepan Baczyński.
Fot. Franciszek Myszowski, ze zbiorów IT

sprawił, że odnalazła się tam Kuncewicz. To spotkanie przywróciło Schillera do życia i zmieniło nastawienie. Tymczasem Baczyński dostał niezbędne fundusze od YMCA na zaangażowanie zespołu (lokum, wyżywienie) oraz wystawienie widowiska. Pod koniec maja mógł już przystąpić do montowania grupy, a tak, w połowie czerwca relacjonował Terleckiemu przebieg wydarzeń:

Cieszę się ogromnie (jako jego dawny uczeń), że dzięki YMCA mogłem mu, tu gdzie jestem, zapewnić wygodne życie [...] zbieram mu aktorów i w miarę moich możliwości i sił staram się stworzyć dla niego warsztat pracy. [...] mam nadzieję, że jak wejdzie w swoją robotę, będzie znów dawnym Schillerem”⁶.

Dla Schillera rozpoczął się okres intensywnej korespondencji. Próbował dotrzeć do ludzi teatru, przebywających w różnych obozach, aby zaprosić ich do udziału w nowej inicjatywie. Wśród dokumentów archiwalnych ZASP za Granicą zdeponowanych w Instytucie Teatralnym ocalał list z 4 czerwca 1945 roku⁷. Adresatem był jeden z jego wychowanków, absolwent pierwszego rocznika Wydziału Aktorskiego PIST (1930–1933), później student Wydziału Reżyserii PIST i w końcu asystent – Stanisław Szpiganowicz. Niestety nie odnalazła się korespondencja zwrotna, dlatego ustalenie dokładnej historii dokumentu, wątków, nazwisk wymaga kolejnych badań. Można natomiast wyróżnić kilka elementów, które powtarzają się w korespondencji z tamtego okresu: Schiller pisze o projekcie „pierwszego wzorowego objazdowego teatru zawodowego”, który nazwał „polskim rezerwatem intelektualnym”. Podkreśla przy tym, że jest to inicjatywa tymczasowa:



Leon Schiller.
Rysunek z łódzkiego tygodnika „Pobudka” 1946, nr 8.

Oczywiście hasłem naszym i obowiązkiem najszybszy powrót do kraju, gdzie już Zelwer działa – ale... gdyby przyszło trochę czekać – lepiej razem robić coś sensownego, związanego z zawodem. [...] Dlatego lepiej nie wiązać się jakąś dłuższą umową⁸.

Wymienia też grupę absolwentów Wydziału Aktorskiego PIST, młodszych kolegów Szpiganowicza, w tym grono najwierniejszych, którzy towarzyszyli mu i wspierali w najcięższych chwilach. Ostatecznie mieli stać się jego kartą przetargową w drodze powrotnej do kraju i zostali przy nim do końca: Leon Pietraszkiewicz (1935), Tadeusz Cygler, Zdzisław Szymański, Apolinary Possart – cała trójka z rocznika 1937⁹. W czasie powstania warszawskiego należeli do Teatru Żołnierskiego Armii Krajowej, którym Szpiganowicz kierował w stopniu porucznika. W połowie października 1944 razem z Schillerem znaleźli się w Oflagu VII A w Murnau. Wśród pozostałych Schiller wymienia, między innymi, absolwentów Wydziału Dramatycznego przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym – Wacława Modrzeńskiego oraz córkę swojego „rywala” – Lenę Zelwerowicz (należała również do grona pedagogicznego PIST, prowadziła zajęcia z gry scenicznej na Wydziale Aktorskim 1937–1939), jej męża Józefa Orchonia, Barbarę Reńską (Wydział Aktorski PIST, 1935) i Bohdana Wasiele (absolwent Instytutu Reduty), z którymi działał w czasie wojny w konspiracji. Wszyscy mieli przyjechać do Lingen.

Tego samego dnia, kiedy Schiller napisał do Szpiganowicza (4 czerwca), Terlecki relacjonował Adamowi Pragierowi, ówczesnemu ministrowi informacji i dokumentacji rządu londyńskiego, że odnalazł się „jeden

z najwybitniejszych reżyserów dwudziestolecia międzywojennego”. Podkreślając jego zasługi oraz przyjaźń z Craigiem, jako argument przemawiający za powiązaniem Schillera z Wielką Brytanią, zwraca się z prośbą o priorytetowe umożliwienie jego przyjazdu do Londynu. „Może on tu oddać nieocenione usługi naszej propagandzie wewnętrznej i zewnętrznej”. W innym liście do Funduszu Kultury Narodowej prosił o jednorazową zapomogę na ten cel¹⁰, ale bez powodzenia. Baczyński zdawał relację Terleckiemu 14 czerwca:

Pana interwencja w sprawie jego ewentualnego przyjazdu do Londynu „zagrała”. Widziałem w tej sprawie odpowiednie pismo, ale po pierwsze, przyszło to pismo z niesłychanym opóźnieniem. Schiller już zaczął pracę, a po drugie w naszych urzędach zagranicznych już zupełnie potracili głowy, mowy nie ma, ażeby kogoś przesłać czy ułatwić wyjazd. [...] Sprawę dra Kielanowskiego referowałem Schillerowi – kategorycznie sprzeciwia się sprowadzeniu go. [...] Myśli bardzo dużo o Kraju, oczywiście przy pierwszej okazji wraca. Nastawiony na pracę tylko w Kraju, zdając sobie sprawę z tego, że mogą być duże problemy w jej prowadzeniu¹¹.

Terlecki zdawał sobie sprawę, że w środowisku londyńskim brakuje wybitnego autorytetu teatralnego, który mógłby poprowadzić teatr polski na obczyźnie¹². To działało w dwie strony. Schiller, poza tym, że miał słabość do talentu i osobowości żony Terleckiego – Toli Korian, liczył się z jego zdaniem, próbował przekonać do powrotu, wierzył, że wspólnymi siłami odbudują przedwojenny PIST.

Tymczasem do Lingem zjeżdżali się artyści. Jednym z niewielu cennych świadectw ukazujących tamte wydarzenia jest rozdział *Gwiazdy nad Lingem*, który otwiera tom wspomnień Wiesława Mireckiego (absolwenta Wydziału Aktorskiego PIST, 1938):

Do niemieckiej miłośnicy zaczęli przybywać polscy aktorzy z różnych stron, różnymi środkami transportu, w rozmaitym, a czasem dziwnym przyodziewku. Zjeżdżaliśmy się w radosnym uniesieniu ducha. Dopiero co opadły druty, otwary się przed nami drogi i ścieżki, pola i lasy, a już czekała nas wspaniała praca, prawdziwy teatr i to ba – teatr Schillera. Odnajdywaliśmy się po latach niewidzenia, po latach dramatycznych, jeśli nie tragicznych doświadczeń. Witaliśmy się gorąco, szczerze sobą ucieszeni, choć – jak to u aktorów – nie obeszło się czasem bez pewnej pozy i trochę demonstracyjnej wylewności. Ale serca radowały się prosto i niekłamaniem. [...] Z każdym dniem ktoś przybywał [...] Zaczęliśmy wypełniać sobą Lingem, urządzać się na kwaterach. Dyrekcja [...] w Gospodzie Jansena, najlepszym lingeńskim lokalu przydzielonym teatrowi na mesę, miejsce posiłków i odpoczynku. Zarekwirowany dla YMCA hotel Nave, jedyny zresztą w mieście, oddano na kwatery zespołu. Dla tych, którzy nie zmieścili się w hotelu, a ludzi ciągle przybywało, rekwirowano mieszkania prywatne. Tak było ze mną, otrzymałem dwa pokoje w domu położonym dość wygodnie. [...] Po prawie sześciu latach spędzonych w zatłoczonym baraku

spory salonik i sypialnia [...] wydawały się luksusowym apartamentem. Dobre samopoczucie trwało jednak krótko. Samotność w tym sporym pomieszczeniu okazała się dla mnie sprawą trudną, wręcz bolesną¹³.

W połowie czerwca 1945 roku Leon Schiller zwołał w Lingem dwudniowy Walny Zjazd Aktorów, którzy po wyjściu z obozów pracy, jenieckich lub koncentracyjnych, znaleźli się na terenie okupacji anglosaskiej. Wystosował odręcznie napisane zaproszenia do współpracy przy powstawaniu nowego teatru. Dołączył program dwudniowych obrad, podczas których zaplanowane były referaty: *Teatr w nowej Polsce* oraz *Program ideowo-artystyczny organizowanego teatru*. Szczegółowy i ambitny plan zakładał powstanie Zespołu Propagandy Kultury Polskiej, a także Uniwersytetu Powszechnego, w skład którego mieli wejść specjaliści z różnych dziedzin. Przy każdej okazji Schiller podkreślał wyraźnie, że ma to być teatr, który w odpowiednim czasie powróci do Polski¹⁴.

Jednogłośnie przyjęto postulaty:

1. Poświęcić wszystkie swoje siły na obczyźnie i w kraju teatrowi pojętemu jako służba społeczna, spełniającemu swoje wielkie i odwieczne zadania moralne i rzetelnie artystycznemu;
2. Zorganizować w tym duchu pojęty zespołowy teatr członków ZZASP, obsługujący polskie ośrodki cywilne i wojskowe, na terenach okupowanych przez armie brytyjskie i amerykańskie;
3. Oprzeć się administracyjnie na instytucji społecznej – Polskiej YMCA.

Ostatnie słowa Schillera były manifestem nowej drogi:

Cały nasz przepracowany plan teatralny musi stać się rzeczywistością. Tego wymaga życie i nowy układ społeczny, w którym dążenia osobowe wiązać się muszą z dążeniami zbiorowości. Teatr stanie na silniejszych i zdrowszych podstawach moralnych i społecznych, bo tego wymagać będą nowi jego właściciele – Polski Lud¹⁵.

Jak podaje *Kronika teatru...*, w dniu 21 czerwca 1945:

Kol. Baczyński w długim przemówieniu podkreślił ciężkie warunki, w których zespół rozpoczyna pracę. YMCA niestety nie może na wszystko zaradzić. Stąd kol. Baczyński prosił o możliwie dobrą wolę, rozwinięcie pełnej inicjatywy i niezrażanie się żadnymi trudnościami¹⁶.

Jak można wyczytać w protokole, zweryfikowani członkowie ZZASP zgłosili chęć dołączenia do zespołu. Autorytet oraz dynamika Schillera sprawiły, że marzenia o powrocie do kraju mobilizowały do pracy. Instytucja powstawała dzięki wysiłkowi ponad 70 osób z wszystkich działów, od aktorów (większość stanowili wychowankowie PIST¹⁷), przez malarzy-scenografów (wśród nich wybitny prof. Marian Sigmund, który projektował logo oraz plakaty), muzyków, kierowników literackich, aż po techników teatralnych oraz zespół pomocniczy¹⁸.



Logotypy Teatru Ludowego im. Bogusławskiego i Teatru Kukiełek. Proj. Marian Sigmund

Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego powstał na zasadach organizacyjnych Związku Zawodowego Artystów Scen Polskich. Nazwa stanowiła kontynuację przedwojennej inicjatywy Schillera¹⁹, przy czym dodane słowo „ludowy” określało program oraz zadanie instytucji.

Schiller narzucił tempo intensywnej pracy. Warunki były trudne, ponieważ w Lingen nie było teatru ani lokalu ze sceną. Próby odbywały się dwa razy dziennie (9:30–13:00, 15:00–18:00), w obecności kierownika literackiego, a podczas wybranych – artystycznego. Korzystano z każdej wolnej, dodatkowej godziny na ćwiczenia w świetlicy i kantine. Artysty nie mieli egzemplarzy ani środków pomocniczych, niekiedy kostiumów ani rekwizytów. Nie było podziału na śpiewaków i tancerzy. Każdy musiał opanować oraz pełnić kilka ról jednocześnie. Na prośbę artystów dodatkowe lekcje plastyki prowadziła Barbara Fijewska a muzyki – Kazimierz Hardulak. Od pierwszego dnia Schiller integrował zespół, dbając podczas licznych zebrań o zbiorowe podejmowanie decyzji. Wyznaczeni reżyserzy otrzymywali tytuł do wystawienia, a obsadę oraz warunki omawiali wspólnie.

Schiller zdecydował się dać na otwarcie swoją inscenizację *Godów weselnych*. Dzięki niezawodnej pamięci odtworzył tekst i muzykę urzekającego pięknem autentycznej ludowości widowiska. [...] Próby wypełniały nam większość dnia. Prowadził je osobiście Schiller, czasem tylko prosił Ziomka Karpińskiego o zastępstwo i przerobienie z nami ułożonych już obrazów. Tańce układała i ćwiczyła z zespołem Basia Fijewska. [...] Młodą parę w *Godach* tworzyli Jadzia Kuryluk i Zbyszek Blichewicz, urodziwi, bardzo polscy, świetnie dobrani.

Początek jednak nie był zbyt łatwy. Nie zaprawione od lat do tańca ciała prędko ogarniało zmęczenie, niećwiczone głosy równie łatwo słabły i chryły. Ale dobry wikt, regularne próby i zapał nie kazały długo czekać na wyniki. Już po kilku dniach czuliśmy, że nabieramy zwinności i swobodniej władamy głosami. Wielka Schillerowska umiejętność wytwarzania właściwego nastroju podczas prób i urok pieśni ludowych pomagały łatwiej pokonać techniczne trudności. Pieśni z *Godów* zawładnęły nami do tego stopnia, że nie byliśmy w stanie oderwać się od tych prostych, urzekających melodii i słów. Towarzyszyły nam na spacerach, wycieczkach, hotelach, w mesie, wszędzie. Lingen rozbrzmiewało

skocznymi krakowiakami, mazowieckim oberkiem, pieśnią o świętym Janie, piosenką o słońcu i pogodzie, o chmielu i buteleczce okrągłutkiej²⁰.

Widowisko chrześcijańskiej twórczości polskiego chłopca składało się z pięciu obrazów: obyczaj, poezja, pieśń, tańce i zdobnictwo. Aktorzy odgrywali symboliczne obrzędy związane ze zmianami pór roku. Inscenizacja Schillera ograniczała się do kluczowych momentów (zrękowiny, zaprosiny, wieńczyny, rozplety z siadanym, powrót do kościoła wraz z ucztą, rozbudowany obrzęd weselny, poprzedzony krótkim obrazem nocy świętojańskiej, czyli zbliżenia pary młodej, czepinami i pokładzinami, a w finale akt dożynkowy). Schiller przygotował muzykę, na podstawie motywów ludowych z różnych stron Polski, a scenariusz opracował Roman Palester, który ujął formę w sposób nowoczesny. W sali hotelu Nave Kazimierz Hardulak ćwiczył partie muzyczne z kilkunastoosobowym zespołem byłej oflagowej orkiestry symfonicznej.

Autorem dekoracji oraz kostiumów był Tadeusz Orłowicz. Projekty wykonał na cienkich bibułkach, kolorowanych kredką, z zachowaniem ozdobnych detali²¹. Problemem okazała się jednak ich realizacja. Brakowało krawców, kotar oraz materiałów na kostiumy. Wymusiło to kilkukrotne przekładanie daty premiery. Barbara Reńska wspominała:

Magazyn teatralny otrzymał ze składów niemieckich tylko surówkę, jutę i brezent. Nawet wstążki do barwnych strojów ludowych trzeba było krajać z surówki i farbować. Kolorowe pasy na uszytych z szarego płótna spodniach krakowskich malowano ręcznie pod szablon. Buty szyto z brezentu i po usztywnieniu cholew pokostem pokrywano farbą olejną. Ozdoby do pasów i staników wycinano ręcznie z blaszanych puszek po konserwach. Sznury koralu robiono z wciąż świeżo dobieganych najokazalszych jagód jarzębiny²².

Wiesław Mirecki:

Wszystko to i wiele więcej kostiumowych elementów, nawet przy daleko idącym uproszczeniu i stylizacji, musiało dać na scenie wrażenie bogactwa ludowych strojów. [...] Zgłosiły

TEATR LUDOWY

IM. WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

ZORGANIZOWANY PRZEZ

POLSKA YMCA

- BAZA: LINGEN-EMS -

W pierwszych dniach sierpnia b. r. rozpoczął objazd po strefie okupacji wojsk sprzymierzonych teatr utworzony z zawodowych artystów polskich, byłych jeńców wojennych, więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych oraz bojowników i działaczy Polski podziemnej, których koniec wojny zastał bądź w niemieckich obozach wojskowych, bądź w obozach pracy przymusowej.

Zespół ludzi zaprawionych w walce o Nową, Demokratyczną Polskę czuł się uprawniony do podjęcia tej walki także na terenie sztuki. Dlatego pierwszy swój warsztat pracy, po z góra pięcioletniej przerwie, określił mianem „teatru ludowego”, chcąc pogodzić estetyczne zadania współczesnej sztuki scenicznej z jej celami społecznymi, moralnymi i cywilizacyjnymi, chcąc przede wszystkim służyć sztuce swa najszerszym masom widzów polskich, rozproszonych na obczyźnie - głodnych kultury rodzimej, szlachetnego wychnienia i tych silnych przezyc i przemyśleń, jakie teatr od wieków dawał i dawać może. Widowiska swe przeznaczają Zespół dla Wojska i ludności cywilnej - chłopów, robotników, i pracowników umysłowych, przebywających jeszcze na terenie Niemiec. To, że teatr ten rozpoczyna swa działalność pod patronatem duchowym Wojciecha Bogusławskiego nie jest przypadkiem. „Ojciec sceny polskiej” był w równej mierze propagatorem kultury europejskiej w Polsce u schyłku 18-go wieku i w pierwszym ćwierćwieczu zeszłego, jak i bojownikiem o Wolność i Równość wszystkich obywateli; komilionem Niemcewicz, Kosciuszki i Kollataja. Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego zwie się ta scena również i przez wzgląd

na to, że kierownik jej, w roku 1924, pod tym samym wezwaniem zorganizował w Warszawie pierwszy na wielką skalę zakrojony teatr ludowy, będący jednocześnie placówką awangardową sztuki najnowszej.

W tym teatrze ponadto wskrzeszono najpiękniejsze tradycje monumentalnego dramatu polskiego, realizując ideologię sceny narodowej, głoszoną przez romantyków naszych: Mickiewicza, Krasńskiego, Słowackiego, Norwida i następców ich: Wyspiańskiego, Micńskiego, Zeromskiego, kładąc podwaliny pod budowę Teatru prawdziwie Narodowego, służącego Wielkiej Poezji i wielkim ideałom ludzkości.

W skromnej tylko formie może wędrowną sceną polskich aktorów tradycje Teatru im. Bogusławskiego kontynuować. Nie mniej czynić to będzie uczciwie i wytrwale, nie cofając się przed żadnymi trudnościami.

Teatr rozpoczyna swą działalność obrzędowym widowiskiem ludowym p. t. „GODY WESELENE”, w którym złoży hold prastarej, a duchem chrześcijańskim przepojonej twórczości chłopca polskiego - jego zwyczajom, jego poezji, pieśniarstwu, tancom i zdobnictwu. Elementy te były przecież źródłem natchnienia wielu najprzedniejszych poetów, muzyków i artystów naszych, lecz u podstaw monumentalnego teatru polskiego i silnie podkreślając jego odrębność.

Widowisko składa się z trzech części: I - Sobotka, II - Wesele, III - Dożynki. Wszystkie one posiadają swoją wymowę symboliczną, treść bogatą i poniekąd „aktualną”. Rzecz była wielokrotnie transmitowana przez Radio warszawskie na zagranicę i weszła do repertuaru scen wiejskich.

Drugim tego typu widowiskiem będzie „KRAM z PIOSENKAMI”, łańcuch inscenizowanych dawnych piosenek polskich, którego ogniwa stanowią: „berzeretki” z epoki Stanisławowskiej, staropolskie pieśni przy kielichu, zalotne i dawne czasy sławiące; zabawne scenki i spiewki Starej Warszawy; mało znane lub zgola nieznanne spiewki żołnierskie; obrazki pocieszne z życia zapadłej prowincji; sentymentalne i swawolne „chansons” Cyganerii Krakowskiej - wreszcie rubaszne, ale pełne wigoru pieśniarstwo przedmiescia.

W przygotowaniu: „ZŁOTA CZASZKA” - przedziwna piękność dramat Juliusza Słowackiego z epoki najazdu szwedzkiego, cały z miłości kraju ojczystego zrodzony i w krasie jego rozkochany; „BURZA” - Shakespeare'a; „ROZA” - Stefana Zeromskiego oraz utwory dramatyczne: Wyspiańskiego, Fredry i in.

W sierpniu i wrzesniu działalność Teatru objęła ośrodki wojskowe: Lingen, Bentheim, Neuenhaus, Thuine, Bramsche, Lastrup, Cloppenburg, Delmenhorst, Quakenbrück, Emstek, okreg lubecko-hamburski - i obozy ludności cywilnej: Lingen, Alexisdorf, Dalum, Adelheide, Delmenhorst, okreg lubecko-hamburski.

Równoległe z Teatrem Ludowym będzie praca wychowawcza TEATRU KUKIELEK DLA DZIECI, który to teatr zorganizowany został przez nauczycieli i działaczy oświatowych na terenie wsi i miasteczek, ma za sobą sporo cennych doświadczeń a wziął sobie za zadanie kształcenie umysłu i charakteru dziecka za pomocą sztuki współczesnej.

Pierwsze widowisko: „POJECHAŁA MAMA Z TATA”, pouczająca a zabawna baśń czarodziejska dla małych i dużych dzieci, ze spiewami i tancami - układu Franta i Rybalt.

W przygotowaniu: „PASTORALKA” - misterium ludowe o Narodzeniu Panskim; „W PUSTYNI I W PUSZCZY” - opowieść sceniczna pg. Henryka Sienkiewicza.

Skład osobowy Teatru przedstawia się następująco:

KIEROWNICTWO

Kierownik artystyczny: Leon Schiller

Kierownik org.-adm.: Szczepan Baczyński

ZESPÓŁ AKTORSKI

Aktorzy:	Maria Buchwaldowa	Szczepan Baczyński
	Barbara Fijewska	Zbigniew Blichewicz
	Janina Janicz	Tadeusz Cygler
	Ewa Kuncewicz	Tadeusz Fijewski
	Jadwiga Kuryluk	Ierzy Kopczewski
	Romana Pawłowska	Ludolaw Kozłowski
	Barbara Renska	Wiesław Mirecki
	Janina Sempolinska	Wacław Modrzewski
	Maria Sznukowna	Apolinary Possart
	Zofia Wasielowa	Władysław Staszewski
	Olga Roessler-Zeromska	Stanisław Szpiganowicz

Zdzisław Szymanski
Ludwik Tafarski
Bohdan Wasiel
Jozef Wyszomirski

Pomocniczy Zespół Aktorski:

Krystyna Baczyńska
Irena Gorzochowna
Wanda Jakowicka
Barbara Zdanowska

Reżyseria:

Jozef Wyszomirski

Literatura:

Juliusz Wiktor Gomulicki

Scenografia:

Tadeusz Orłowicz

Muzyka:

Marian Sigmund
Kazimierz Hardulak
Kazimierz Blaschke
Marian Chawluk
Władysław Cierniak
Jozef Müller
Kazimierz Orłowski
Jozef Tarłowski

Choreografia:

Barbara Fijewska

Teatr Kukielek:

Alojzy Barłz
Tadeusz Kossak
Wiesława Kossakowa
Stanisław Nawracala
Roman Ralschka
Henryk Ryl

Plastyk Teatru Kukielek: Jan Zamoyski

ADMINISTRACJA I ORGANIZACJA

Jan Buchwald
Emilia Szpiganowicz
Irena Zebrowska

TECHNIKA SCENY I WARSZTATY TEATRALNE

Dział Kostiumowy:

Maria Jachoszowa
Krystyna Laskowska
Janina Tokarska

Elektrycy:

Adam Okapiec
Walerian Tomaszewski

Fryzjer:

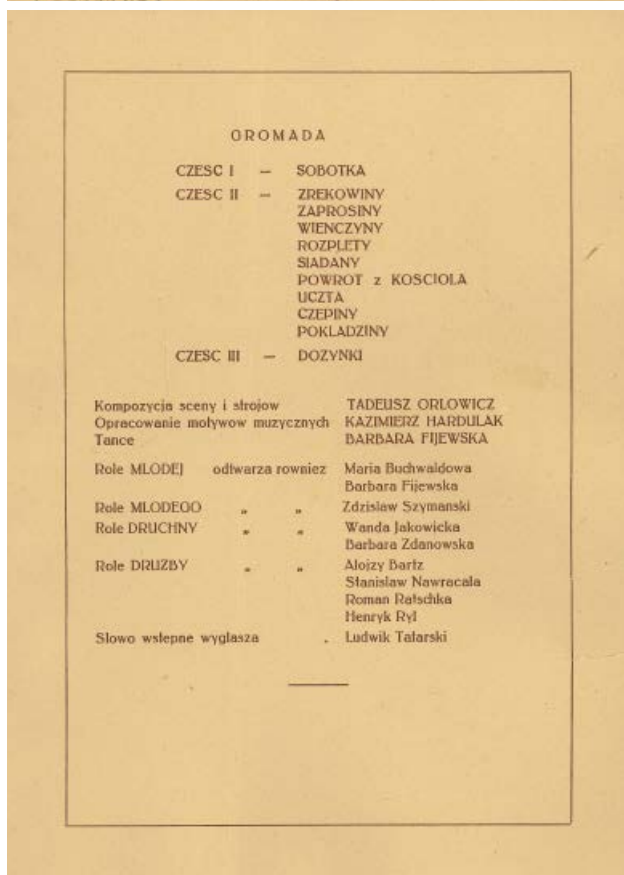
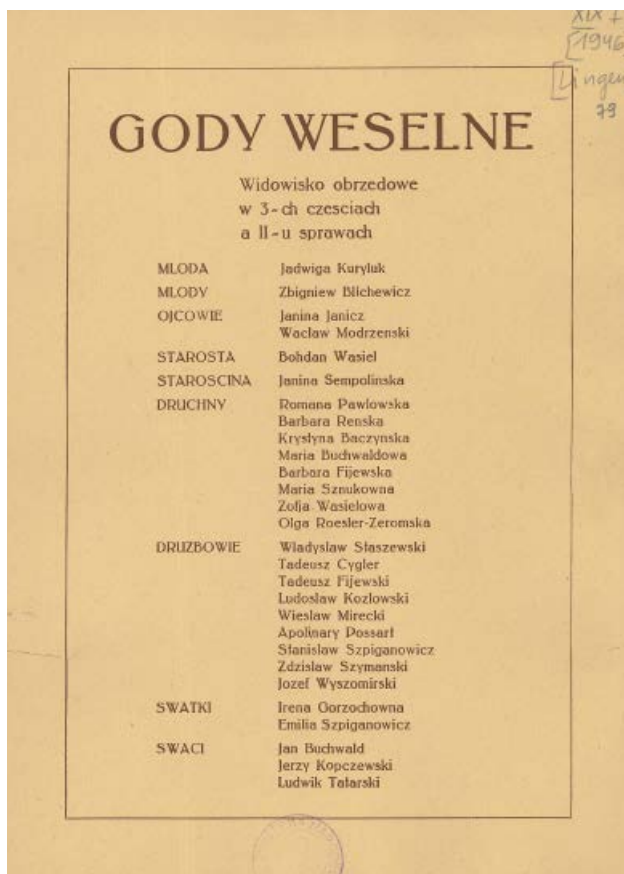
Tadeusz Makowski

Montaż Sceny:

Jan Kryszkiewicz
Jan Markowski
Eugeniusz Zylinski

Transport:

Michał Gawronski
Kazimierz Herman
Bohdan Nowicki
Sławomir Supronowicz



Program *Godów weselnych*.
Ze zbiorów BN.

się koleżanki do szycia, koledzy do pomocy w godzinach nie objętych próbami, werbowano krawców, drużynę techniczną, [...] wykazywano zadziwiającą pomysłowość i wytrwałość w pokonywaniu trudności. [...] Wkrótce tańczyliśmy już gracko i śpiewaliśmy niezgorzej. Za salę prób służyła żołnierska świetlica. Za oknami widniały ciężkie cielska czołgów z białym orłem wymalowanym na wieżyczkach, a na ich tle jaśniały płowe czupryny niemieckich dzieciaków, pierwszych naszych widzów. Po ilości tych łepetyń można było wnioskować o ich dużym zainteresowaniu poszczególnymi obrazami widowiska²³.

Wieczory, które zdaniem Mireckiego należały do specjalnego rozdziału lingeńskich dziejów, spędzano przeważnie w Gospodzie Jansenów. Niemiecki lokal był opanowany przez „umundurowaną cyganerię polskich artystów”:

Zazwyczaj koło północy siadał do pianina Schiller. Otaczaliśmy go kołem i rozpoczynał się improwizowany koncert, zawsze jedyny i niepowtarzalny. Słży kuplety ze starych kabaretów, piosenki sarmackie, stanisławowskie, młodopolskie i francuskie bergeretki, ballady przedmieścia i piosenki powstańcze. [...] Kończył zawsze piosenkami prowokującymi nas wszystkich do śpiewania. „Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami”, „Malarz maluje, z pędzla się leje”, „Bielany, Bielany”, „Butelecza okrągłutka”, „Warszawskie dzieci pójdziemy w bój”. Powstańcza piosenka zamykała ostatecznie program. [...] Potem jeszcze tańczyliśmy, póki Schiller nie udał się na spoczynek; wtedy opuszczało się lokal²⁴.

Schiller od dziecka sięgał do zasobów domowej biblioteczki, gdzie znajdowały się między innymi pisma Kolberga czy egzemplarz *Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego* Wacława Zaleskiego (wydane pod pseudonimem Wacław z Oleska). W rodzinie każdy znał na pamięć śpiewane co wieczór melodie *Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego oraz Arthura Barthelsa. Z czasem Schiller sam zaczął zbierać stare materiały etnograficzne, które przepadły podczas wojny, z czym nie mógł się pogodzić. W Lingen zaczynał przypominać sobie melodie, komentować, zmieniać wersję, bawić się interpretacjami. W dwa tygodnie maszynopis najsztywniejszego z Schillerowskich widowisk śpiewno-tanecznych – *Kramu z piosenkami* – był gotowy. Jak wspominał Wyszomirski:

wieczorne lekcje piosenkarstwa zespółiły nas, umuzykalniły, zharmonizowały zespół. I tak już zostało do końca naszej lingeńskiej pracy. W niecały miesiąc po rozpoczęciu prób *Godów* zabraliśmy się w godzinach popołudniowych do *Kramu*. Wieczorem, a później – kiedy wracaliśmy z objazdu – i o 2 w nocy, spędzaliśmy przynajmniej godzinkę przy kawie, czasem przy butelce whisky. Te biesiady to były najpogodniejsze i najpiękniejsze seminaria reżysersko – aktorskie. Piosenka, anegdota, wspomnienie czy dowcip nasuwały jakiś temat, który stawał się zasadniczym motywem spotkania. Wypiański, Jaracz, Solski, Pawlikowski, szesnasta lekcja Mickiewicza, *Kordian*, *Nie-Boska*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*, teatr

wielkiego formatu, Craig, Stanisławski, nowy teatr ludowy, Szymanowski, nowa opera, odrodzone życie teatralne w nowej Polsce Ludowej – to zagadnienia, do których Schiller ciągle wracał, o których mówił godzinami, porywająco, plastycznie, którymi inspirował, pobudzał do działania²⁵.

Kram... to trzydzieści obrazów obejmujących „berzereteki” z epoki stanisławowskiej, pieśni staropolskie, śpiewki starej Warszawy, piosenki żołnierskie, szansony krakowskiej cyganerii oraz pieśniarstwo przedmieść. Role budowane z subtelnych pauz, ruchów, gestów, które oddają ducha danej epoki, zostały do nich dopasowane. Aktorów było niewielu, występowali w każdym fragmencie, co wymagało niezwyklej zwinności, aby sprawnie zmienić charakterystykę. Było to także wyzwanie dla prof. Sigmunda, który jeździł po okolicznych miejscowościach, w poszukiwaniu materiałów do dekoracji oraz kostiumów. Starał się oddać nastrój epok w poszczególnych scenach, ale przy tym maksymalnie uprościć i dopasować oprawę wizualną do panujących warunków²⁶.

Więść o teatrze Schillera błyskawicznie rozniosła się wśród polskich skupisk. Lawinowo pojawiały się kolejne zaproszenia na występy. Baczyński, prosząc o cierpliwość, tłumaczył, że *Gody* nie są jeszcze gotowe. Nalegania nie ustawały, dlatego po naradzie z zespołem, kierownictwo postanowiło pojechać do kilku ośrodków z improwizowanym programem piosenek, monologów i recytacji. Schiller poprosił aktorów o zgłaszanie poszczególnych numerów, z których ułożył program. Wyznaczona grupa wyruszyła w drogę do obozów i osiedli, występując na estradach, scenkach, zaimprovizowanych podestach lub na wydzielonym kawałku podłogi. Przyjęcie było niezwykle entuzjastycznie, pełne dowodów serdeczności i wdzięczności. Widzowie przypominali sobie przedwojenne spektakle, rozpoznając postaci ze znanych sztuk. Mirecki wspominał, że „nie mogli się nami rodacy nacieszyć”. Po każdym występie, mimo zmęczenia, aktorzy wracali do Lingon pełni optymizmu.

W tym pracowitym, przedpremierowym okresie, zespół odwiedzali goście, przede wszystkim ze środowiska teatralnego. Między innymi Fryderyk Járosy, który przyjechał pod koniec lipca w poszukiwaniu aktorów, do odrodzonego Cyrulika Warszawskiego, który występowałby dla rodaków na terenie Belgii, Holandii, Francji i Niemiec. Tam dołączyła do niego Zofia Terné, która przywiozła zgodę na odejście z czołówek rewiiowych 2. Korpusu oraz zaproszenie od gen. Władysława Andersa na przyjazd Cyrulika do Włoch²⁷.

Kilka dni później (2 sierpnia 1945) miało miejsce istotne wydarzenie. Z oficjalną wizytą zjawili się przedstawiciele Teatru Dramatycznego 2. Korpusu, w postaci kierowniczkę Jadwigi Domańskiej, kierownika artystycznego Wacława Radulskiego, scenografa Ludwika Wiecheckiego oraz aktora i śpiewaka Gwidona Boruckiego. Szczególnym „ciosiem” dla Schillera była obecność Radulskiego²⁸. Jego wychowanek zachęcał znajomych i przyjaciół z Teatru Ludowego, aby przeszli do zespołu Teatru

2. Korpusu. Przedstawiając atrakcyjne warunki pracy, zachwalał także uroki włoskich stron, ludzi oraz klimat. Wśród zainteresowanych znalazł się Orłowicz, który z Radulskim tworzył przed wojną nierozłączny i pełen sukcesów duet²⁹. Scenograf, który od czasu oflagów przyjaźnił się z Mireckim, zaprosił i jego na spotkanie:

Była to dla nas silna pokusa. Po latach pobytu za drutami, głodowania i marznięcia, pobyt pod włoskim niebem, w dobrych warunkach wydawał się zadośćuczynieniem losu. Ale byliśmy przed premierą, lojalność obowiązywała, zresztą rzecz wymagała głębszego namysłu. Więc pięknie dziękując, pozostawiliśmy sprawę otwartą na przyszłość³⁰.

Wieczorem odbyła się kolacja, po której zespół Teatru im. Bogusławskiego odśpiewał gotowe fragmenty *Godów weselnych*, marsze Armii Krajowej i partyzanckie piosenki. W rewanżu Borucki wykonał pieśń *Czerwone maki na Monte Cassino*, którą większość zgromadzonych usłyszała na żywo pierwszy raz. Rano goście odjechali, a zespół wrócił do normalnej pracy. Mierzono kostiumy, czapki, buty. Próby dobiegały końca.

Na kilka dni przed premierą doszło do spięcia między dwoma aktorami, które odczuł cały zespół. Kawaler *Virtuti Militari* Zbigniew Blichewicz lubił pokazywać się publicznie z przypiętym krzyżem, choć zdaniem kolegów brakowało w tym taktu. Wstawiony Tadeusz Fijewski odniósł się do sytuacji z wrodzoną sobie ironią. Blichewicz zażądał pojedynku. Prosząc na sekundantów Orłowicza oraz Mireckiego i grożąc Fijewskiemu śmiercią, dał trzy dni na odpowiedź. Początkowo nikt nie brał tego poważnie, ale Blichewicz zaczął niby dla treningu strzelać do różnych przedmiotów. Mediatorką w sporze została zaniepokojona losem brata Barbara Fijewska. Choć błagała obu o pojednanie, interwencje nie przynosiły skutku. Przez trzy dni Fijewski poruszał się w obstawie, aż w końcu Blichewicz zgodził się ustąpić. Warunkiem miały być oficjalne przeprosiny, w obecności zespołu, podczas próby. Fijewski zgodził się, ale zachowując honor, powiedział: „Przepraszam... – tu zrobił pauzę. – Przepraszam krzyż *Virtuti Militari*”³¹.

Podczas ostatnich prób do *Godów weselnych* zespół odwiedzali kolejni goście. Laing, sekretarz generalny YMCA, dziękował za jedno z najbardziej wzruszających wydarzeń, jakich doświadczył w ostatnich latach³². Na ulicach niemieckich miast wisały plakaty, które zapraszały przebywających w okolicach rodaków. 9 sierpnia 1945 w sali kinoteatru odbyła się uroczysta premiera. Przyjechał sztab Dywizji Panczernej, władze YMCA, przedstawiciele alianckich armii. Były kwiaty, brawa, gratulacje i podziękowania. „Entuzjazm, z jakim nas przyjęto, był oznaką naszego zwycięstwa...”³³ – wspominał Wyszomirski. A Mirecki komentował po latach:

Gody weselne posiadały właściwą swemu twórcy delikatność i finezję. Plastyka ruchu bardzo wyrazista, nie miała jednak nic wspólnego z banalnym utanczeniem czy naiwnie

estetyzującymi płasmi, a tańce, przy całej żywołości, obeszły się bez scenicznego efekciarstwa i popisowości. Piosenki były interpretacją dramatu, nie były wiązanką na chór. Całość stanowiła jasną, precyzyjną kompozycję zachowującą jednocześnie urok ludowego obrzędu³⁴.

Widowisko poprzedzał słowem wstępnym aktor, który w łatwy sposób nawiązywał kontakt z widownią – Ludwik Tatarski. Pełnił rolę przewodnika po inscenizacji, wprowadzając widzów w znaczenie obrzędu, objaśniając jednocześnie formę teatralną. Miało to pozbawić widzów poczucia, że czegoś nie rozumieją i wciągnąć bezpośrednio w akcję. W napisanym przez Schillera słowie wstępnym Tatarski wyjaśniał:

Wśród powodów, dla których Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego tym widowiskiem działalność swoją rozpoczął, jest jeszcze jeden, może najważniejszy: przypomina nam ono Ojczyznę, łączy nas na chwilę z naszą ziemią, naszym niebem, z braćmi naszymi – z tym wszystkim, do czego chcemy i musimy wrócić. Jaśniej nie można było się wypowiedzieć³⁵.

Teatr stał się ważną instytucją kulturalną, która rozrastała się z każdym dniem. Przyjęta została zasada,

że na przedstawienie ma wstęp każdy, bez względu na stan kieszeni. Na widowni nie było lepszych miejsc dla zamożnych, a gorszych dla ubogich, cywilna biedota obozowa była wpuszczana bezpłatnie, opłaty zaś pobierane od wojskowych zasilaty fundusze społeczne. Równość obowiązywała także w zespole: wszyscy pobierali jednakowe uposażenie za pracę. Na scenie nie było ani „gwiazdorów” ani „statystów”. W programach taką samą czcionką drukowano imiona i nazwiska całego zespołu teatru, nie tylko reżyserów, aktorów, muzyków, plastyków, lecz również maszynistów, fryzjerów czy krawcowych³⁶.

Baczyński sprowadził i zaangażował kolegów pełniących swego czasu funkcję elektryków w teatrze jenieckim. Prowadzili akcję propagandową, objeżdżając okoliczne ośrodki polskie i zachęcając do udziału w spektaklu. Po kilku występach w Lingen zaczęła się trasa objazdowa *Godów weselnych*, obejmująca większe ośrodki na terenach okupowanych³⁷.

Zespół przejechał samochodami łącznie około 50 tys. kilometrów (wliczając codzienne powroty). Wozili kostiumy, dekoracje oraz sprzęt elektrotechniczny. Spektakl, witany entuzjastycznie przez widzów z ośrodków wojskowych i obozów cywilnych w Haselünne, Neuenhaus, Delmenhorst, Lastrup, Adelheide, Lubeka, Kilonia, Clopenburd, Quakenbrück, Thuine, Bentheim, zobaczyło blisko 100 tys. osób. Niektóre elementy widowiska miały wymowę lewicową, co budziło niezadowolenie zwolenników rządu w Londynie³⁸.

Ponieważ w obozach „dipisów” przebywały też dzieci, przygotowano dla nich ofertę teatralną.

Jak wspominał Stanisław Baczyński:

W Murnau poznałem Henryka Ryla, który prezentował mi swój teatr lalek, prowadzony w obozie od kilku lat, a wzorowany ściśle na naszym „Baju”. Nie tylko w samej budowie scenki, ale i w wystawianym repertuarze. Oglądałem na tym pokazie dla mnie – *O straszliwym smoku...* Marii Kownackiej. Po zorganizowaniu Teatru Polskiej YMCA im. Wojciecha Bogusławskiego [...] Henryk Ryl z kilkoma lalkarzami dołączył do nas, tworząc drugi dział naszego teatru – Teatr lalek dla dzieci³⁹.

Jako pierwszą premierę wystawiono tekst *Pojechała mama z tatą*, autorstwa Ryla, który wygrał konkurs na sztukę dla dzieci i nagrodę w postaci 500 sztuk papierosów. Historia opowiadała o przygodach Janka, który odbył daleką podróż na Szklaną Górę, do krainy dobrych czarów. Autorem dekoracji w stylu ludowym oraz lalek był Jan Zamoyski (malarz i scenograf, przed wojną członek grupy artystycznej Bractwo św. Łukasza), który ponadto zbudował teatrzyk, a projekty wykonał wspólnie z Gustawem Majewskim:

Kukiełki Zamoyskiego, rysowane z precyzją typową dla „łukaszowców” dają wyraz bogatej wyobraźni autora. Odtworzone drobniutko szczegóły łączą duże uwrażliwienie na kolor, ich światłocien podkreśla charakter postaci, często owiany ciepłym dowcipem⁴⁰.

Początkowo reżyserował Ryl, choć z racji dynamicznego tempa pracy kolektywnej twórcy często wymieniali się rolami. Po zebraniu zespołu (22 lipca) w *Kronice* zanotowano: „zachodzi konieczność przyspieszenia pracy w Teatrze Kukiełek. Kol. Zamoyski powinien zająć się wyłącznie swoim scenariuszem i wykończyć go jak najszybciej”. Trzy tygodnie później (13 sierpnia):

Próby od 10–12 (Hepar). Marionetki, zapoznanie Zespołu ze zmienionym scenariuszem widowiska. [...] Do współpracy powołani zostali następujący koledzy: kol Hardulak – kierownictwo muzyczne, kol. Wyszomirski – reżyseria, Sznućkówna, Żeromska, Fijewska, Wasielowa, Reńska, Possart, Tatarski, Fijewski, Cygler, Wasiel, Kopczewski⁴¹.

...czyli artyści, którzy występowali w *Godach weselnych*. W liście z 9 sierpnia 1945 Schiller napisał o widowisku: „niestety muszę je całkowicie tekstowo i muzycznie przerobić”. Miesiąc codziennych, niezwykle intensywnych, niekiedy prowadzonych przez Schillera prób pozwolił aktorom, którzy nie mieli doświadczenia w pracy z lalkami, opanować technikę sprawnego animowania.

Wreszcie 20 września 1945 o godzinie 14.00 w Teatrze w Lingen odbyła się premiera *Pojechała mama z tatą*. Widowisko prezentowane było dzieciom w obozach cywilnych i czarowało nie tylko najmłodszych uczestników, ale także wojskowych. Według relacji Wyszomirskiego:



Lalki do przedstawienia *Pojechała mama z tatą* Teatru Kukiełek (działającego w ramach Teatru Ludowego) zaprojektował i wykonał Jan Zamoyski. Źródło: „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 64.

Niezapomniana zostanie fantastyczna panorama rozognionych twarzątek, główek jasnych, rudych, czarnych i kudłatych, ogolonych, nosków zadartych, buź szczerbatych, piegowatych, pucułowatych i wychudzonych, skupionych w absolutnym milczeniu, albo wybuchających urzekającym śmiechem, śpiewających z nami, zatrwożonych, to znowu zapatrzonych w szczęśliwym uśmiechu⁴².

W tym okresie dawano dwa spektakle dziennie: *Pojechała mama z tatą* o godz. 16.00 – dla dzieci; drugie – *Gody weselne*, o 19.00. A o 10.00 rano odbywała się próba *Kramu z piosenkami*. Równocześnie powstawały już kolejne przedstawienia lalkowe, czyli *Pastorałka* oraz adaptacja *W pustyni i w puszczy*.

Kiedy zespół prowadził trasę objazdową z *Godami weselnymi*, do Lingen przyjechał Juliusz Wiktor Gomulicki. Schiller powierzył mu funkcję kierownika literackiego. Zadanie nie było łatwe, ponieważ na miejscu nie było bibliotek ani innych źródeł, z których mógł skorzystać. Udało się natomiast zdobyć dwie sztuki: *Złotą czaszkę* Słowackiego oraz *Lekarza mimo woli* Molière'a.

Fragmentaryczne szczątki dramatu *Złota czaszka*, opracowanego przez Józefa Wyszomirskiego, to jak stwierdził Schiller:

twór ze snów o Krzemieńcu osnuty, którego każde słóweczko śpiewa staropolszczyzny pochwałę. [...] Będę się starał ukazać ją za gazą poezji i cichą muzyką podmalowującą dialog (jak w filmie dźwiękowym), pseudorealizm aktorów zgasić⁴³.

Farsę Molière'a *Lekarz mimo woli* – jarmarczną, inspirowaną komedią dell'arte – miała początkowo reżyserować Lena Zelwerowicz, której pracę Schiller podsumował krótko:

niestety b.[ardzo] po swojemu – stara poczciwa tairowszczyzna czy zelwerowiczajada (sc.[eniczna] burleska – groteska).



Postaram się, żeby choć optycznie i muzycznie widowisko miało ton kiermaszowej parady [...]44.

Praca do dwóch kolejnych przedstawień przebiegała w entuzjastycznej atmosferze. Struktura teatru zaczęła się rozrastać, dzięki czemu powstała również grupa radiowa. Trzynastu muzyków organizowało samodzielne objazdy z repertuarem muzyki poważnej i lekkiej, przeplatanej pogadankami o charakterze słuchowiska. Pod kierownictwem Juliusza Starzyńskiego powstała grupa wykładowców, plastyków i architektów, a w planach pojawiło się również stworzenie Zespołu Propagandy Kultury Polskiej z Uniwersytetem Powszechnym.

Barbara Reńska wspominała, że wszystko w teatrze i zespole układało się pod dyktando Schillera. Jednak nie była to „dyktatura” rozkazu i przymusu, tylko silnego argumentu, panującej nad całym zespołem wybitnej indywidualności, powołanej do przewodzenia. Schiller w dążeniu do ideału demokratycznej organizacji, a tym samym pracy kolektywnej, najbardziej był wymagający w stosunku do samego siebie. W programach, jako kierownik artystyczny, pojawił się tylko raz. Natomiast w przypadku *Kramu* polecił napisać „reżyseria zbiorowa”, ponieważ w trakcie prób przyjmował sugestie od młodszych kolegów. Swoich wypowiedzi nigdy nie podpisywał, tylko uzgadniał ich treść ze wszystkimi45. W kolejnych tygodniach napięcie polityczne narastało, sprawa

powrotu do kraju stawała się przedmiotem dyskusji zespołu. Od Schillera oczekiwano deklaracji, ale wahał się. Kolidowało to z założeniami przyjętymi w momencie tworzenia teatru. W tym czasie Schiller prowadził próby *Złotej czaszki* Słowackiego i *Róży* Żeromskiego. Równolegle rozwijał dalsze plany repertuarowe, które nie mogły zostać zrealizowane w ówczesnej Polsce. Stało się dla niego jasne, że ta sytuacja doprowadzi w końcu do rozbitcia zespołu, dlatego odpowiadał, że „powrót jest kwestią kilku miesięcy, ale...”. Najbardziej radykalna grupa aktorów, buntujących się wychowanków PIST-u, posądzała Schillera o „grę na zwłokę”. Część myślała o kontynuowaniu pracy w mniejszym zespole lub o wyjeździe do innych ośrodków46. Druga grupa czekała na decyzję dyrekcji.

Chociaż Teatr Ludowy zdobywał coraz większą popularność i uznanie, pojawiały się motywowane politycznie ataki na łamach prasy, anonimowe donosy o szerzeniu idei komunistycznych. Schiller tracił poparcie u władz wojskowych. W jednej ze scen widok sierpa trzymanego w rękę prowokował widownię do pytań typu: „A gdzie młot?!”. Zaczęły się szykany, prowokacje, które miały rozbić jedność zespołu. Pod wpływem zakulisowych nacisków Schiller zdecydował o wykreśleniu z programu kukiełkowego słów „w duchu demokratycznym”, a podczas jednego z zebrań oświadczył, że usunie wszelkie skrajzenia i nawiązania do idei demokratycznych. Reńska zadeklarowała, że jeśli Schiller spełni swoją groźbę, odejdzie z teatru47.

Wydarzenia toczyły się lawinowo. Jednego dnia rozszła się wiadomość o tym, że Lena Zelwerowicz, Józef Orchoń i Zbigniew Blichewicz wyjeżdżają do Teatru Dramatycznego 2. Korpusu. Wszystkich to zaskoczyło, a rozczarowany Schiller zmuszony był do obmyślenia zastępstw. Mirecki początkowo zgodził się przejąć reżyserię *Lekarza mimo woli*, ale podczas pożegnania przyjaciół zmienił zdanie, skuszony wizją pracy we Włoszech. Dyrekcja nie sprawiała problemów i razem z Orłowiczem, który również zrezygnował z dalszych przygotowań do spektakli, udali się do Włoch.

Decyzja o powrocie do Polski nastąpiła w momencie, kiedy teatr odnosił coraz większe sukcesy, co powodowało, że nie była ona tak prosta. Pojawiło się wiele ciekawych zaproszeń, w tym z Francji, Belgii, Holandii i USA, ale poważnie rozważano tylko zaproszenia przedstawicieli władz warszawskich, co zaniepokoiło władze miejscowe, emigracyjne oraz część zespołu. Nie było miejsca na żaden kompromis, zespół podzielił się na tych, którzy wracają i tych, co zostają. Mając na uwadze zobowiązania wobec YMCA, grupa powracająca – z Schillerem na czele – złożyła wymówienie na miesiąc przed rozwiązaniem umowy. Próby do wszystkich przedstawień, które odbywały się równolegle, zostały przerwane w grudniu

Leon Schiller pisał do Tymona Terleckiego:

nic się w tych pouczających czasach nie układa się wedle naszych przypuszczeń i życzeń. Do Brukseli mogę wpadać co pewien czas na przepustkę, nie za często i nie za długo,



Plakat *Kramu* z *piosenkami*.



Scena z *Godów weselnych*. Od lewej: Krystyna Baczyńska, Olga Roesler-Żeromska (zapis nazwiska, zgodnie z programem), Romana Pawłowska, Barbara Reńska, Zofia Wasielowa (?), Maria Sznukówna. Ze zbiorów IT.

ale z występów naszych w Belgii i z objazdu belgijskich środowisk górniczych – nici. Tam chcą bardzo i wszystko przygotowane – ale tu oportunistyczno-karierowiczowskie czyniki (zresztą ymkowej przynależności), mimo iż wszystko już było gotowe, przysłużyły się nam i wyjazdy odsunięto na czas późniejszy. W zamian za to mamy jeszcze raz obsłużyć holenderską Bredę, gdzie odnieśliśmy sukces niebywały, na pewno nie wart tak biednego widowiska, jakim są *Gody*, dowodzący tylko, jakie czary posiada teatr prawdziwie polski. Jeszcze damy *Kram z piosenkami*, w kilku ważniejszych obozach... i koniec: połowa (najlepsza część) zespołu wyjeżdża do Kraju 15 grudnia nieodwołalnie. Część przejmuje Radulski, cząsteczka pozostanie tu i prawdopodobnie z orkiestrą naszą (n.b. sami filharmonicy warszawscy), niektórymi melomanami i kucielkarzami, połączy się z byłym Teatrem Obowozowym Oficerskim z Murnau (Teatr OTO), który to teatr ostatnio przyjęliśmy formalnie do ZASP i dzięki temu może działać obok nas w YMCA. Zabraknie tylko w tych imprezach (że posłużę się epitetem, jakim swego czasu Pan mnie obdarzył) maksymalisty nieuleczalnego i upartego, któremu udało się kilka razy w życiu z niczego coś zrobić – choć krótkie bywały żywoty tych dzieł jego. No i nie będzie to już Teatr Ludowy ani Bogusławskiego. Ten może po pewnym czasie odrodzi się w Polsce, dokąd wyjeżdżamy w połowie grudnia. Właściwie powinienem tam już być dawno i mogłem być od dawna, gdybym nie traktował poważnie tutejszych zagadnień oświatowych⁴⁸.

Baczyński w rozmowie z Tadeuszem Rokickim:

Coś, co się robi, jest faktem, ale później dorabia się do tego legendę, przeinacza [...] zależy od fantazji tworzących bujdy [...]. Kiedy [Baczyński – P.D.] dowiedział się o liście Schillera do Terleckiego, gdzie ten wspomina walkę z „sekiarstwem ymkarskim” początkowo nawet nie chciał uwierzyć w jego istnienie. [...] powiedziałem, że to są bzdury, na co usłyszałem, że to święta prawda, bo to Schiller. Koniec dyskusji. Kanonizacja Schillera na świętego i nie ma na to rady. Ludzie muszą mieć swoich bogów i nic nie poradzisz. [...] to z jednej strony naprawdę wielki wizjoner sztuki, [...] bardzo muzyczny – erudyta, a z drugiej nieprawdopodobny mitoman [...] miałem z nim krzyż Pański⁴⁹.

Zdaniem Baczyńskiego sam Schiller miał agitować za powrotem. W tej sytuacji trzecia premiera stała się pożegnaniem. Mimo że pracowano w okrojonym składzie i pod ogromną presją, powstała zupełnie nowa forma teatralna. Daleka od przyjętych wówczas środków wyrazu, a przy tym niezwykle czytelna i komunikatywna, dzięki czemu zachowała wartość do naszych czasów. Niepokój artystów o to, czy *Kram z piosenkami* nie będzie zbyt wesoły, czy okoliczności są odpowiednie do zabawy i żartu, okazał się niepotrzebny. Premierowy spektakl, zagrany 1 grudnia 1945 roku, odniósł niebywały sukces. Artyści byli też przyjmowani z zachwytem w każdym

miejscu, gdzie zdążyli wystąpić przed powrotem do kraju. Poza barakami, gdzie do dyspozycji mieli jedynie prowizoryczne sceny, halami fabrycznymi lub salami kinowymi, dwukrotnie grali w gmachach teatralnych – w Lubece i Bredzie. Publiczność stanowili ludzie prości, dla których była to niekiedy pierwsza wizyta w teatrze. Po zakończeniu przeważnie przemawiał przedstawiciel ośrodka, a kiedy dziękował w imieniu oglądających, sala popierała to żywiołową reakcją. Zobowiązanie mobilizowało artystów, żeby dawać z siebie wszystko i trzymać wysoki poziom. Wyszomirski wspominał: „widownia budziła krzepiącą świadomość, że lud, z którego piękno naszych widowisk wyrosło, ciągle jest zdrowy, nosi w sobie głębokie siły twórcze i wrażliwość”⁵⁰.

14 grudnia 1945 odbyło się ostatnie, uroczyste przedstawienie *Kramu z piosenkami* w Lingen. Miejscowe władze YMCA ofiarowały dwa samochody ciężarowe i jeden osobowy, część zespołu kupiła jeszcze dwa auta ze swoich oszczędności. Kierownik administracyjny napisał po

angielsku na blankiecie teatru, że zespół udaje się na stały pobyt do Polski.

Następnego dnia Leon Schiller, Szczepan i Krystyna Baczyńscy, Barbara Fijewska, Janina Janicz, Zofia Wasiełowa, Barbara Zdanowska, Tadeusz Cygler, Antoni Dębicki, Tadeusz Fijewski, Ludosław Kozłowski, Apolinary Possart, Henryk Ryl, Władysław Staszewski, Zdzisław Szymański, Jerzy Tatkiewicz, Ludwik Tatarski, Józef Wyszomirski oraz grupa zespołu technicznego pod kierownictwem Eugeniusza Żylińskiego przejechali strefę angielską i amerykańską przez Frankfurt nad Menem, Würzburg, Norymbergę do Czechosłowacji. Aktorzy, którzy pełnili funkcję kierowców, nie uniknęli przy tym wypadków – od lądowania w rowie po awarię skrzyni biegów czy wału korbowego. Musieli wykonywać prace mechaniczne, zdobywać części samochodowe, benzynę oraz żywność. Nie zdążyli do kraju na Boże Narodzenie. Dzień wigilijny spędzili w czeskiej Pradze, a do Warszawy dotarli 27 grudnia.

Bibliografia

Baczyński Szczepan, *O szopce na Żoliborzu, teatrze w Lingen i powojennym „Baju”, [w:] W kręgu warszawskiego „Baja”, opracował i zebrał Henryk Jurkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978 [wersja cyfrowa];*

Dziewoński Piotr, *Polski Teatr Kameralny i teatr Placówka*, „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2023, nr 2 [wersja cyfrowa]

Jaworska Janina, *O scenografii i kukielkach w Lingen 1945–1947*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 3;

Jeszcze o teatrze polskim YMCA w Niemczech, „Poradnik Kulturalno-Oświatowy” (Wydawnictwo Światowego Komitetu YMCA, Sekcja Polska w W. Brytanii) 1955, nr 175/176;

Mirecki Wiesław, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984;

M.S., *Jak pracuje Teatr Ludowy Polskiej YMCA im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 64;

Prezes F. X. *Świetlik gościem Polskiej YMCA w Niemczech*, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 59;

Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze, wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Rokicki Tadeusz, *Teatr, którego nie było*, „Tygodnik Polski” 1984, nr 30.

Schiller Leon, *Teatr demokracji ludowej 1946–1950*, opracowała Anna Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.

Schiller Leon, *Teatr ogromny*, opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Raszewski, Czytelnik, Warszawa 1961 [wersja cyfrowa];

Schiller Leon, *Theatrum militans*, opracował Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987 [wersja cyfrowa];

Szpiganowicz Stanisław, *Teatr Polskiej YMCA w Niemczech*, „Poradnik Kulturalno-Oświatowy” (Wydawnictwo Światowego Komitetu YMCA, Sekcja Polska w W. Brytanii) 1955, nr 175/176;

Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego Polskiej YMCA, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 61;

Teatr im. Bogusławskiego Polskiej YMCA, „Poradnik Świetlicowy” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1946, nr 66/67;

„Wiadomości” 1955, nr 44 [numer poświęcony pamięci Leona Schillera];

Wilski Zbigniew, *Polskie Szkolnictwo Teatralne 1811–1944*, Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk, zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Wyszomirski Józef, *Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 z. 3–4.

Archiwalia

Kronika Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen, 19 czerwca 1945 – 15 grudnia 1945, Muzeum Teatralne w Warszawie;

List Leona Schillera do Stanisława Szpiganowicza, 9 czerwca 1945, Murnau, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;

Notatki Stanisława Szpiganowicza, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Przypisy

- 1 YMCA (ang. Young Men's Christian Association, Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej) – założona w 1844 w Londynie ekumeniczna organizacja pozarządowa o charakterze międzynarodowym, której celem jest służenie harmonijnemu rozwojowi fizycznemu, umysłowemu i duchowemu młodzieży. Od 1923 roku działała w Polsce lokalna mutacja tej organizacji pn. Polska YMCA. Główne pola działalności to sport, kultura, działalność pomocowa. W czasie II wojny światowej YMCA i jej żeński odpowiednik YWCA (ang. Young Women's Christian Association, Chrześcijańskie Stowarzyszenie Młodych Kobiet) działały w alianckich jednostkach wojskowych, również w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie. Po zakończeniu działań wojennych organizacje te prowadziły aktywną działalność w obozach dipisów.
- 2 Szczepan Baczyński, *O szopce na Żoliborzu, teatrze w Lingenu i powojennym «Baju»*, [w:] *W kręgu warszawskiego «Baja»*, opracował i zebrał Henryk Jurkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 89.
- 3 Oddziały polskie zakończyły służbę okupacyjną 1 maja 1947, a w czerwcu i lipcu tego roku zostały przerzucone do Anglii i rozformowane.
- 4 Szczepan Baczyński, *O szopce na Żoliborzu, teatrze w Lingenu i powojennym «Baju»*, [w:] *W kręgu warszawskiego «Baja»*, opracował i zebrał Henryk Jurkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 89.
- 5 Tadeusz Rokicki, *Teatr, którego nie było*, „Tygodnik Polski”, 28 lipca 1984, s. 7.
- 6 List Szczepana Baczyńskiego do Tymona Terleckiego, 13 czerwca 1945, [w:] Anna Chojnacka, *Losy wojenne Schillera*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4 (181–184), s. 167.
- 7 Tymon Terlecki zwrócił uwagę na fakt, że Schiller „pisywał listy rzadko i raczej niechętnie [...]. Tym większa wartość wszystkiego co się zachowało” (*Listy Leona Schillera do Tymona Terleckiego*, „Wiadomości” 1955, nr 44, s. 9).
- 8 List Leona Schillera do Stanisława Szpiganowicza, 9 czerwca 1945, Murnau, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- 9 Zob.: Anna Chojnacka, *Losy wojenne Schillera*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4 (181–184), s. 128 i 134. Jesienią 1939 Szymański, Possart i Modrzeński przychodzili na spotkania, podczas których Schiller opowiadał anegdoty i grał na fortepianie. Kiedy wrócił do Warszawy z Oświęcimia, pod koniec maja 1941 roku, Possart i Szymański wspierali go finansowo. Zob. Zbigniew Wilski, *Polskie Szkolnictwo Teatralne 1811–1944*, IS PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 227–247.
- 10 List T. Terleckiego do A. Pragiera, 4 czerwca 1945 oraz List do Funduszu Kultury Narodowej, 17 czerwca 1945 [w:] Anna Chojnacka, dz. cyt., s. 166–167.
- 11 List Sz. Baczyńskiego do T. Terleckiego, 14 czerwca 1945, [w:] Anna Chojnacka, dz. cyt., s. 167.
- 12 Leopold Pobóg-Kielanowski, mimo przedwojennych sukcesów w Katowicach i na wileńskiej Pohulance, mimo opinii cenionego i szanowanego reżysera, uznawanego za jednego z kontynuatorów teatru monumentalnego, niezbyt nadawał się do tej roli. Miał zbyt delikatny charakter i w przeciwieństwie do Schillera nie potrafił
- rządzić twardą ręką. Nie budził tak bezwzględного respektu, jaki był potrzebny, by sprawować realne przywództwo w warunkach, w jakich przyszło działać na emigracji.
- 13 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 14–16.
- 14 List L. Schillera do M. Lisiewicza, Murnau, 10 maja 1945, [w:] Anna Chojnacka, *Losy wojenne Schillera*, dz. cyt.: „Jest rzeczą jasną, że obowiązkiem moim jest wrócić do Kraju i tam rozpocząć robotę «od podstaw». Gdyby to jednak okazało się niemożliwym, gdybym zmuszony był przez czas dłuższy trwać w bezczynności lub pełnić funkcje, do których się nie nadaję, powstaje pytanie czy nie byłoby korzystniej wyzyskać moje siły na polu działalności oświatowo-kulturalnej – bądź w charakterze organizatora, bądź pedagoga” oraz List L. Schillera do A. Jackowskiej, Murnau, 25 maja 1945, [w:] Anna Chojnacka, dz. cyt., s. 143: „Najstraszniejsze to świadome, opętane, nieodpowiedzialne trucie dusz naszych za pomocą fałszowania rzeczywistości, myślenia kategoriami 39 r., tworzenia próżni ideologicznej, odrywania od kraju, bałamucenia pomysłami rychłej wojny lub emigracji, która ma trwać co najmniej 15 lat, wegetowania na jakimś skrawku okupowanych Niemiec, gdzie w najlepszym razie pełnilibyśmy funkcje policji pomocniczej lub robotników-najmitów.”
- 15 Józef Wyszomirski, *Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingenu* [w:] „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 3–4, Państwowy Instytut Sztuki, nadbitka, s. 524.
- 16 *Kronika Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingenu*, 19 czerwca – 15 grudnia 1945, s. 7. Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. MT/S/85.
- 17 Poza wymienionymi: Jerzy Kopczewski (1934), Jadwiga Kuryluk, Tadeusz Fijewski (1936), Zbigniew Blichewicz, Ludosław Kozłowski (1937), Maria Sznuć, Józef Wyszomirski (1939) oraz Olga Roesler-Żeromska [dokładna data nie została dotychczas ustalona]. W trzydziestoosobowym zespole znalazło się 16 uczniów PIST (w tym 4 Wydziału Reżyserii), 3 – Oddziału Dramatycznego, 4 słuchaczy Reduty, 3 – Studia Iwo Galla.
- 18 W tym okresie, po serii przedstawień na ziemiach niemieckich, zespół Lotniczej Czołówki Teatralnej przyjechał do Lingenu. Zob: Stanisław Piekarski, *Mars i Melpomena: polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Ministerstwo Obrony Narodowej, Departament Społeczno-Wychowawczy, Warszawa 2000, s. 51.
- 19 Leon Schiller w latach 1921–1926 prowadził w Warszawie Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego.
- 20 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16–17.
- 21 Janina Jaworska, *O scenografii i kukielkach w Lingenu 1945–1947*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 3, s. 381.
- 22 Barbara Reńska, *Teatr Schillera w Lingenu*, „Wiadomości” 30 października 1955, nr 44, s. 7.
- 23 Wiesław Mirecki, dz. cyt., s. 18. W programie znalazła się informacja, że stroje, sprzęty i ozdoby zostały wykonane w warsztatach przez członków zespołów.
- 24 Tamże, s. 20.
- 25 Józef Wyszomirski, dz. cyt., s. 526.
- 26 Janina Jaworska, dz. cyt., s. 386. Sigmund postawił na „malarzką feerię kolorów, pełnych radosnych barw i pomysłowego

- rozmachu”. Powstało dwadzieścia projektów (trzech dekoracji oraz siedemnastu kostiumów), wykonanych gwaszami na papierze lub brystolu, z czego największe o wymiarach 36 x 46 cm. Na kilku te same postacie przedstawione zostały z różnej perspektywy.
- 27 Anna Mieszkowska, *Zawsze ten sam, czyli Fryderyk Járosy na emigracji w latach 1945–1960*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 1–2, s. 266–270. W dniach 9 i 10 listopada żołnierski Cyrulik Warszawski wystąpił w Lingen w premierowym progamie *...Póki my żyjemy*.
- 28 Por. Waław Radulski, *Schiller – reżyser*, „Wiadomości” 1955, nr 44, s. 4: „W roku 1945, w Lingen (Niemcy) zobaczyłem Schillera po raz ostatni. Rozmawialiśmy długo i chaotycznie. Ale o czymkolwiek zaczynaliśmy mówić, o polityce światowej czy też położeniu w Kraju, rozmowa niepostrzeżenie przechodziła na jedyny temat, który rzeczywiście Schillera pasjonował, na temat teatralny. Mówił o swoich planach repertuarowych, o formach scenicznych, o nowej technice inscenizacyjnej [...]. Naprężenie, które nie opuszczało go w czasie mojej wizyty, przysło. Posypały się wspomnienia. [...] zahaczyliśmy o jego pierwsze wykłady w Szkole Dramatycznej. Nigdy nie widziałem Schillera tak wzruszonego. Potem wróciliśmy do rzeczywistości i Schiller znów się zamknął. [...] Bardzo go interesowały zagadnienia reorganizacji życia teatralnego. [...] Ani słowem nie wspomniał o socrealizmie. Przeciwnie, podnosił konieczność odrobienia zaniedbania formalnego w teatrach polskich. Miał niejasne plany wyjazdu z zespołem do Francji. Wyjechałem z powrotem do Włoch, Schiller wrócił do Kraju. Potem czytałem zgorzkniałe wypowiedzi Schillera na łamach prasy krajowej. Koledzy pisali mi, że Schiller już nie ten, co był, że idą nowe czasy i że Schiller nie czuje się najlepiej”.
- 29 Pracowali razem w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w latach 1937–1939.
- 30 Waław Mirecki, dz. cyt., s. 24.
- 31 Wiesław Mirecki, op. cit., s. 25–26.
- 32 Jak podawał „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” 1945, nr 59, s. 145a, zespół odwiedził również Prezes American-Polish War Relief, prof. dr. Franciszek X. Świetlik, który „w [bardzo] serdecznych słowach zapewnił przedstawicieli Polskiej YMCA i aktorów o poparciu finansowym dla tej tak pięknej i pożytecznej działalności, którą miał sposobność na własne oczy widzieć”.
- 33 Józef Wyszomirski, dz. cyt., s. 529.
- 34 Wiesław Mirecki, dz. cyt., s. 27.
- 35 Józef Wyszomirski, dz. cyt., s. 530.
- 36 Barbara Reńska, dz. cyt., s. 7.
- 37 Zob. *Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego Polskiej YMCA*, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 61, s. 209a, 214a. M.S., *Jak pracuje Teatr Ludowy Polskiej YMCA im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” (Wydawnictwo Polskiej YMCA w W. Brytanii) 1945, nr 64, s. 314–315.
- 38 Po powrocie do kraju, w wywiadzie utrzymanym w stylu ówczesnej propagandy, Schiller komentował: „Teatr nasz szerzył ideę demokratyczną, z których to powodów otoczeni byliśmy siecią konfidentów, a nawet prowokatorów. Agentom Andersa i Raczkiewicza nie przypadło do smaku, że w widowisku folklorystycznym z obrzędu dożynkowego usunęliśmy wszystkie cechy epoki pańszczyźnianej, że chłopci plon nieśli nie «w jegomości dom», tylko w gromadzki. Również wszelkie aluzje do kraju, sam dźwięk słowa «Warszawa» wprowadzał agentów «londyńskich» w szal wściekłości. Muszę przyznać ze smutkiem, że ludzie są tam pod silnym wpływem kłamstw propagandy «londyńskiej», dlatego też, choć tęsknią za krajem, poprzestają na gorzkim kawałku łaskawie rzuconego im chleba” (K.W. *Leon Schiller znów z nami*, „Pobudka” 1946, nr 8). Cyt. za: Leon Schiller, *Teatr Ogromny*, dz. cyt., s. 113.
- 39 Szczepan Baczyński, dz. cyt., s. 90.
- 40 Janina Jaworska, dz. cyt., s. 387. Zachowało się 5 wykonanych techniką gwaszu oraz 24 akwarele, o wymiarach 26 x 22 cm.
- 41 *Kronika Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen*, 19 czerwca – 15 grudnia 1945, s. 37, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. MT/S/85.
- 42 Józef Wyszomirski, dz. cyt., s. 530–531. Por. M. Ś., *Jak pracuje Teatr Ludowy Polskiej YMCA im. W. Bogusławskiego*, „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich” 1945, nr 64, s. 314: „Starsze dzieci słuchały bajek jak wspomnień z odległego dzieciństwa. A młodsze słyszały je po raz pierwszy. Nie jest chyba najmniej ponurym z dziejów tej wojny fakt, że sześć- czy nawet siedmioletnie dzieci na obcej i wrogiej niemieckiej ziemi i, w niedbale skleconych barakach, dzieci często głodne a zawsze obdarte, słyszały po raz pierwszy bajki”.
- 43 List Leona Schillera do Tymona Terleckiego z 9 sierpnia 1945, cyt. za: *Listy Leona Schillera do Tymona Terleckiego*, dz. cyt.
- 44 Tamże.
- 45 Barbara Reńska, dz. cyt.
- 46 Zapewne wtedy Stanisław Szpiganowicz razem z Barbarą Reńską zaczęli myśleć o założeniu Polskiego Teatru Kameralnego. Patrz: [Piotr Dzewoński, Polski Teatr Kameralny i teatr Placówka](#), „Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego” 2023, nr 2, s. 77.
- 47 Barbara Reńska, dz. cyt. Warto pamiętać, że w retoryce ówczesnych władz warszawskich przymiotnik „demokratyczny” był traktowany jako określenie ugrupowań obejmujących właśnie panowanie nad Polską w sposób zdecydowanie niedemokratyczny.
- 48 List Schillera do Terleckiego z 15 listopada 1945: „[...] wciąż wierzę, że się wkrótce tam spotkamy – przy tym samym warsztacie – choć ja w innym tam będę działał charakterze. Min. Kultury jeszcze w lecie wezwało mnie do objęcia kierownictwa Pistu [...] nie pogodziłem się i nie pogodzę się z myślą, że Pana, WŁAŚNIE PANA, między nami nie będzie, gdy przyjdzie wszystko od nowa budować. [...] będę utrzymywał z Panem kontakt we wszystkich ważniejszych sprawach. Nie sądzę by to było niemożliwe i byśmy nie mogli współpracować choćby na terenie naukowym i artystycznym” (*Listy Leona Schillera do Tymona Terleckiego*, dz. cyt.). Jak wspominał Terlecki, po wyjeździe Schillera do kraju ich korespondencja urwała się na zawsze.
- 49 Tadeusz Rokicki, *Teatr, którego nie było*, „Tygodnik Polski” 1984, nr 30, s. 7.
- 50 Józef Wyszomirski, dz. cyt., s. 535.

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

TOMASZ MOŚCICKI

Qui Pro Quo

Teatr literacko-rewiowy działający w Warszawie w latach 1919–1931

Inicjatorami powstania teatru i jego pierwszymi właścicielami byli: Bolesław Przyłuski, ziemianin, w późniejszych latach występujący jako aktor na scenach pod pseudonimem Lech Owron, architekt i scenograf (działający wówczas głównie w rodzącym się polskim przemyśle filmowym) Tadeusz Sobocki oraz kupiec Izydor Weisblatt. Kierownictwo artystyczne od początku istnienia Qui Pro Quo sprawował Jerzy Boczkowski. W początkowym okresie istnienia teatr zmieniał szybko właścicieli. Przyłuski sprzedał Sobockiemu swoje udziały w teatrze w czerwcu 1919 roku. Prawdopodobnie w tym samym czasie swoje udziały sprzedał Sobockiemu także Weisblatt.

We wrześniu 1922 roku Jerzy Boczkowski stał się jedynym dyrektorem i właścicielem. Wraz z Sewerynem Majde (jako dyrektorem administracyjnym) prowadził Qui Pro Quo aż do likwidacji teatru w 1931 roku.

Siedzibą teatru były podziemia zachodniej części Galerii Luxenburga (ul. Senatorska 29), kompleksu handlowo-usługowego zaprojektowanego przez Leona Drewsa w 1904 roku, zmodyfikowanego przez Czesława Przybylskiego i wznoszonego w latach 1907–1909. Założyciele teatru prawdopodobnie na przełomie 1918 i 1919 roku dokonali wynajmu od właściciela Galerii Maksymiliana Luxenburga znajdujących się pod nią podziemi.



Jubileusz dziesięciolecia Qui Pro Quo – pracownicy teatru zatrudnieni w nim od chwili powstania.

Stoją od lewej: bileter Justynowicz, elektrotechnik Mączka, scenograf Józef Galewski, dyrektor administracyjny Seweryn Majde, kasjerka Piorunkiewiczowa, dyrektor artystyczny Jerzy Boczkowski. Źródło: NAC



Widownia Qui Pro Quo z charakterystyczną boazerią.

Źródło: NAC

Teatralna legenda (powielona później tak we wspomnieniach [Galewski], jak i opracowaniach o charakterze naukowym [Król-Kaczorowska 1986, s. 206]) przekazała informację, że przestrzeń tę zajmował wówczas tzw. skating-ring, a więc tor do popularnej przed I wojną światową jazdy na wrotkach. Dokumenty znajdujące się w zasobach Archiwum Państwowego w Warszawie upewniają jednak, że w rzeczywistości inicjatorzy teatryku wynajęli od Luxenburga pomieszczenia, w których nie było już „wrotniska” (tak wówczas nazywano miejsca do uprawiania sportu wrotkowego), na jego miejscu znajdowała się tam bowiem urządzona kompletnie teatralna sala wraz ze scenicznymi urządzeniami oraz sąsiadujące z nią pomieszczenie zwane „salą kabaretową”. Podziemia przebudowano pod kierunkiem Tadeusza Sobociego w ciągu pierwszych trzech miesięcy 1919 roku. Sala udekorowana przez scenografa Józefa Galewskiego (dekoratora Qui Pro Quo przez cały okres istnienia teatryku) zyskała późnosecesyjno-modernistyczny wystrój. Kolejnej przebudowy dokonano w 1924 roku, nadając miejscu charakter nawiązujący do rozpoczynającego swój tryumfalny pochód funkcjonalizmu. Wówczas pojawiła się charakterystyczna ciemna boazeria uwieczniona na zachowanych fotografiach.

W pierwszych miesiącach 1919 roku dyrektorzy teatru przystąpili do kompletowania zespołu artystycznego. Dyrektorem artystycznym został Jerzy Boczkowski, mający już wówczas za sobą dyrekcję teatrzyków *Miraż* (1917–1918) oraz *Argusa*, znajdującego się niedaleko tworzonoego Qui Pro Quo, przy ul. Bielańskiej 5 (Boczkowski kierował nim przez krótki okres marzec-grudzień 1918). Głównym dekoratorem został Józef Galewski. W pierwszym zespole aktorskim teatru znaleźli się wówczas m.in.: popularne komiczki Maria Chaveau i Matylda St. Clair, śpiewaczka Opery Warszawskiej Zofia Zabięto, Lena Orwidowa, wybitna tancerka Halina Szmolcówna, recytatorka Maria Strońska, Józef Solnicki, Jerzy Boroński, Witold Kuncewicz, Jan Bielicz, Michał Znicz, Józef Zaremba oraz cieszący się wówczas ogromną popularnością Józef Urstein – ten wraz z Konradem Tomem

występował jako aktor oraz konferansjer. Na afiszu inauguracyjnego programu widniało także nazwisko Stefana Jaracza – jednak nie jako aktora, lecz reżysera (w tej roli występował w *Qui Pro Quo* do końca pierwszego sezonu działalności teatru).

Inauguracyjny program teatru *Qui Pro Quo* zagrano 4 kwietnia 1919 roku. W niezliczonych legendach pozostałych po teatrze pozostała ta opisująca genezę nazwy. Głosi ona, że teatr nazwano od wykonanej w inauguracyjnym programie, zaginionej dziś jednoaktówki Kazimierza Dunin-Markiewicza *Qui Pro Quo*, choć tytuł tego utworu mógł pochodzić raczej od nazwy inaugurowanego teatru.

Przez dwanaście lat istnienia teatr *Qui Pro Quo* dał 136 programów. Trudno opisać i zdefiniować formułę teatryku w początkowym okresie działalności, jako że pierwsze pięciolecie to programy o bardzo zróżnicowanym charakterze. Analizując ich zawartość, można jednak dojść do wniosku, że *Qui Pro Quo* w pierwszych latach unikało powielania konwencji swoich najgroźniejszych konkurentów, czyli *Mirażu* i *Sfinksa*. Te dawały programy o charakterze czysto rewiowym (około 12–16 numerów o różnej treści i formie), podczas gdy początki *Qui Pro Quo* to wieczory złożone z kilku dłuższych całości scenicznych. Spotkamy wówczas dłuższe, rozbudowane skecze mające charakter krótkich jednoaktówek, jednoaktowe operetki, piosenki, solowe recytacje – zapowiadane często przez konferansjera. W tym pierwszym okresie *Qui Pro Quo* wystawiło nawet dwie pełnospektaklowe sztuki: dokonaną przez Tuwima trawestację Gogolowskiego *Rewizora* (wystawioną jako *Minister z Warszawy, plagiat w 5 aktach podług Gogola*, prem. 12 kwietnia 1920), a także sztukę *Komisarz policji* Octave’a Mirbeau zapisaną w dziejach teatryku gościnnym występem Kazimierza Kamińskiego (prem. 12 listopada 1922). Skłania to do wniosku, że *Qui Pro Quo* w początkach swojego istnienia nawiązywało raczej do tradycji dwóch efemerycznych scenek o podobnym profilu artystycznym: działającego w latach 1913–1914 Teatru Nowoczesnego (ul. Jasna 3) oraz istniejącego zaledwie przez kilka miesięcy teatryku *Mozajka* (ul. Mokotowska 73, działał od października 1918 do sierpnia 1919). Charakterystyczną dla *Qui Pro Quo* formą była także tzw. „rewia ramowa”, a więc program złożony ze skeczów, występów baletowych, piosenek połączonych ze sobą luźną akcją. W programach tego rodzaju nie występował konferansjer. Pierwsza rewia tego typu to *Misja jedzie* (prem. 13 listopada 1919), po niej *Revue aktualno-polityczna 1919/1920* w dwóch aktach, trzech odsłonach (prem. 2 stycznia 1920). Programy o podobnym charakterze wystawiało *Qui Pro Quo* aż do końca sezonu 1923/1924.

Stylistyczną przemianę przyniósł *Qui Pro Quo* sezon 1924/1925 i pojawienie się w zespole teatru Fryderyka Járosy’ego, który przybył do Warszawy wraz z zespołem rosyjskich emigrantów *Niebieski Ptak*, by osiąść w stolicy aż do wybuchu II wojny światowej. Járosy początkowo reżyserował programy (uczył się także intensywnie języka polskiego), by od 1925 roku występować także na scenie



Pamiątkowe zdjęcia Qui Pro Quo na dachu Pałacu Prasy podczas występów w Krakowie, maj 1931. Widoczni m.in. Stefania Górską (7. z prawej), Zofia Terné (obok Górskiej), Konrad Tom (6. z prawej), Adolf Dymśa (2. z prawej), Zofia Dymśa (3. z prawej), Seweryn Majde (5. z prawej), Ludwik Lawiński (4. z lewej), Fryderyk Járosy (2. z lewej), Edmund Minowicz (3. z lewej) oraz redaktor „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” Zbigniew Grabowski (1. z lewej). Źródło: NAC

jako aktor, a przede wszystkim legendarny konferansjer. Járosy przyczynił się do ostatecznego ustalenia formuły artystycznej Qui Pro Quo. Od 1924 roku aż do ostatniego programu z czerwca 1931 roku Qui Pro Quo dawało programy w formie paryskiej rewii (uwertura, pierwsza część zakończona półfinałem lansującym pierwszy szlagier, druga część zakończona finałem lansującym główny szlagier, a wszystko to łączone konferansjerką). Ten schemat przejęły także inne, młodsze od Qui Pro Quo teatryki (Perskie Oko, zał. 1926, Morskie Oko, zał. 1928), oraz następcy teatru: Banda i Cyrulik Warszawski. Schemat wykazał niesłychaną żywotność – stosowała go jeszcze długo po wojnie warszawska Syrena.

Autorem ogromnej większości tekstów był od inauguracji teatru aż do ostatniego programu Julian Tuwim. Pisał je pod rozlicznymi pseudonimami (Jan Wim, Oldlen, Roch Peckiński, Schyzio-Frenik, T. Śláz). Oprócz niego w początkowym okresie istnienia Qui Pro Quo teksty dostarczali także Andrzej Włast (występujący często jako Willy), Władysław Jus, Jan Brzechwa (jako Szer-Szeń), Kazimierz Wroczyński (jako Rujwid), Zofia Bajkowska, sporadycznie Antoni Słonimski, a także Konrad Tom, cieszący się wówczas sporą renomą aktor, reżyser i literat. Korzystano wówczas także z twórczości rosyjskiej: tekstów Arkadija Awerczenki i Nadieždy Teffi, często poddając je przeróbkom i dostosowaniu do miejscowych realiów, a sięgano nawet po jednoaktówki Antoniego Czechowa.

Tym, co odróżniało Qui Pro Quo od teatryków rewiiowych – głównie od Morskiego Oka – był kładziony przez Jerzego Boczkowskiego i pracujących dla Quo Pro Quo autorów nacisk na wysoki poziom literacki. Ten zapewniał głównie wspomniany już Julian Tuwim, związany z Qui Pro Quo przez cały okres jego istnienia. W 1925 roku drugim stałym dostawcą tekstów został

przybyły ze Lwowa Marian Hemar (zadebiutował tekstami w programie *7 krów tłustych*, prem. 1 lutego 1925). Obaj autorzy uprawiali te same gatunki: skecz, monolog, piosenka. Doprowadzili styl Qui Pro Quo do doskonałości, ale i ujednoczenia, które często uniemożliwia bezbłędne ustalenie autorstwa tekstów (stąd zdarzające się i dziś mylne atrybucje). Tuwim i Hemar dostarczali Qui Pro Quo lwią część wykonywanych tam tekstów, ale wspomagali ich także inni autorzy, głównie Konrad Tom, związany z teatrem prawie przez cały czas jego działalności. Wśród współpracowników i sympatyków teatru, sporadycznie dostarczających teksty, znajdziemy nazwiska Jana Lechonia i Antoniego Słonimskiego, co wskazuje wyraźnie na bliskie związki Qui Pro Quo z poetką grupą Skamandra. Qui Pro Quo przeszło do legendy dwudziestolecia międzywojennego za sprawą wysokiego poziomu literackiego (choć tę opinię po lekturze nielicznych zachowanych tekstów można poddać częściowej weryfikacji), wykonywanych tu skeczów i monologów – także o charakterze szmoncesowym, który to gatunek doprowadzono w Qui Pro Quo do najwyższego poziomu artystycznego (także za sprawą wybitnych wykonawców: Józefa Ursteina, Ludwika Lawińskiego, Kazimierza Krukowskiego, Konrada Toma i Romualda Gierasieńskiego, w ostatnim okresie działalności teatru szmoncesem na tej scenie parała się także Dora Kalinówna), skeczów o silnie politycznej wymowie, a także licznymi piosenkami, które stawały się szlagierami, z nich wiele – opatrzonych tekstami Tuwima i Hemara – wykonywanych jest także w dzisiejszych czasach. Jedną ze specjalności teatru były także parodie. W parodystycznym ujęciu przedstawiano znane dzieła muzyczne (jedną z najsłynniejszych: *Faust w Raciążu*, prem. 23 kwietnia 1919, czy wykonana w rewii *Hallo! Wujek!* – prem. 4 maja 1926 – parodia *Halki*



Hanna Ordonówna w jednej z rewii Qui Pro Quo, kwiecień 1928.
Źródło: NAC

Stanisława Moniuszki zatytułowana *Dessous*, z udziałem Hanka Ordonówny jako Halki i Adolfa Dymyzy jako Jontka; była to *Halka* taka, jak wystawiłoby ją słynne Casino de Paris)), dzieła literackie, a także charakterystyczne postaci życia publicznego. Na scenie Qui Pro Quo prezentowano wszystkie gatunki charakterystyczne dla ówczesnego kabaretu. Jedyny wyjątek stanowi szopka – tej bowiem nigdy w tym teatrze nie wystawiono. Ze względu na wysoki poziom literacki prezentowanych na scenie tekstów oraz celność satyry na aktualne tematy Qui Pro Quo nazywane było często „Akademią Śmiechu”.

Zróznicowana była muzyka prezentowana w programach teatru. Wykonywane na tej scenie szlagiery są ważną częścią legendy Qui Pro Quo. Na scenie tego teatrzyku wykonywano po raz pierwszy wiele piosenek, które stawały się potem prawdziwymi przebojami (*Gdy zobaczysz ciotkę mą, Czy pani Marta jest grzechu warta, Trudno, Uliczka w Barcelonie, Marianna, Panna Andzia gra na mandolinie, Księżyc nad Tahiti, Gdy Petersburski z Goldem gra, Marianna, Kiedy znów zakwitną białe bzy, Zapomniana piosenka, Jakieś małe nic, Nasza jest noc, Co nam zostało z tych lat, Sam mi mówiłeś, Mały gigolo, Nietoperze, Pokoik na Hożej i wiele innych*). To w Qui Pro Quo zabrzmiała po raz pierwszy z warszawskiej sceny – za sprawą Artura Golda – muzyka jazzowa (rewia *Hallo! Ciotka!*, prem. 20 lutego 1925). W pierwszych latach działalności teatru

jako kompozytor współpracował z nim także Zygmunt Wiehler, w późniejszym okresie muzyki dostarczała także spółka Zygmunt Karasiński i Szymon Kataszek. Na scenie Qui Pro Quo pojawił się pierwszy polski zespół rewersów: Chór Dana kierowany przez Władysława Daniłowskiego (rewia *Gabinet figur wo(j)skowych*, prem. 18 maja 1929) W teatrze tym wykonywano jednak także muzykę należącą gatunkowo i do innych obszarów repertuaru. W początkach działalności teatru można w nim było również usłyszeć muzykę klasyczną, stanowiącą oprawę muzyczną scen baletowych (utwory Głazunowa, Webera, Czajkowskiego, Griega i in.). Wówczas wykonywane w nim także repertuar operetkowy – były to jednoaktowe operetki pióra modnych natenczas kompozytorów (m. in. Roberta Stoltza), ale także twórców rodzimych, w tym samego Jerzego Boczkowskiego, który wzbogacał teatr utworami muzycznymi swojego autorstwa. Do repertuaru klasycznego stanowiącego ważny składnik programów powrócono w ostatnim okresie działalności teatru, za sprawą zaangażowanej do Qui Pro Quo Tacjanny Wysockiej i jej zespołu baletowego, który w swojej działalności oprócz numerów typowo rewiowych realizował także wyrafinowane układy choreograficzne do utworów z kręgu muzyki poważnej (wiadomo, że w 1930 tańczono tu do słynnego *Largo*, czyli *Ombra mai fu* z opery *Serse (Xerxes)* Georga Friedricha Händla w opracowaniu instrumentalnym, a więc sięgano także po arcydzieła tak zwanej muzyki dawnej, na długo przed jej odkryciem i wprowadzeniem w szeroki obszar wykonywanego repertuaru, co miało nastąpić dopiero w latach 70. XX wieku. W 1930 roku w scenie *Noir sur blanc* wykonano także debiutanckie *Scherzo* Witolda Lutosławskiego, utwór zaginiony w czasie wojny, prawdopodobnie zniszczony przez samego kompozytora [Wysocka 1962, s. 70]. W programach teatru prezentowanych w ostatnim okresie jego działalności można także odnaleźć numery opatrzone muzyką Jana Maklakiewicza. Teatr Qui Pro Quo charakteryzuje się zatem bogatym wachlarzem muzycznego repertuaru, stawiającym go w ścisłej czołówce teatrów tak zwanego drugiego nurtu. Kierownictwo muzyczne teatru spoczywało w rękach dyrektora Jerzego Boczkowskiego, lecz i renomowanych kapelmistrzów (J. Kochanowski kierujący orkiestrą teatru w początkach działalności, Artur Gold – 1925, Zygmunt Wiehler i Iwo Wesby prowadzący orkiestrę od roku 1925 aż do końca działalności teatru).

Jednym z istotnych składników każdego programu Qui Pro Quo były występy taneczne. Brali w nich udział tak soliści, jak i grupy baletowe. W ciągu dwunastu lat działalności Qui Pro Quo miało w swoim zespole wybitnych tancerzy, a także cieszących się renomą choreografów, zwanych wówczas baletmistrzami. Pierwszym był działający tu w latach 1919–1920 Piotr Zajlich, wybitny tancerz i choreograf Opery Warszawskiej. Oprócz przygotowywania układów choreograficznych występował także na scenie. Pierwszą wybitną tancerką była związana z teatrem od pierwszego programu Halina Szmolcówna, koryfejka baletu Opery Warszawskiej. W roku



Rewia *Serwus Jąrosy!*, prem. 27 marca 1926. Na zdjęciu Wojnar-girls. Źródło: NAC

1920 kierownictwo baletu sprawowali Konstanty Łobojko i Sylwin Baliszewski. Qui Pro Quo lansowało także taneczne nowości, w tym nowe modne kroki taneczne. 5 sierpnia 1919 roku, w drugiej odsłonie operetki Boczkowskiego i Toma *Na jasnym brzegu*, Matylda St. Clair

i Sylwin Baliszewski odtańczyli po raz pierwszy w Warszawie fokstrotę. W latach 1921–1922 i 1926–1927 na scenie tej występował Feliks Parnell, jeden z najwybitniejszych tancerzy XX wieku w naszym kraju. Na scenie jako partnerka towarzyszyła mu żona Wiera Pawliszczewa.



Feliks Parnell w rewii *Byczo jest*, prem. 5 marca 1927. Źródło: NAC



Zofia Terné w rewii *Moryc*, prem. 21 września 1927. Dekoracje Jana Galewskiego. Źródło: NAC

Parnell tworzył także w *Qui Pro Quo* układy choreograficzne, nadając tańcowi na tej scenie najwyższy poziom, z uznaniem odnotowywany przez recenzentów. W latach 1922–1923 kierownictwo baletu sprawował Remisław Remisławski (właśc. Szymborski), zaś w okresie 1923–1925 Eugeniusz Koszutski. Jemu to zawdzięczamy pojawienie się w *Qui Pro Quo* (jako pierwszym teatryku) zespołu girlsowego, wykonującego nowe wówczas synchroniczne układy baletowe. W tym czasie *Qui Pro Quo* także jako pierwsze wprowadziło na scenę tanciec w wykonaniu bardzo skąpo ubranych tancerek (nagistek), co było wówczas skandalizującym *novum* obyczajowym, ale i oznaką rozpoczynającej się wówczas i trwającej do dziś rewolucji obyczajowej. Następcą Koszutskiego był działający tu w latach 1925–1927 Eugeniusz Wojnar. Jego zasługą było założenie pierwszego stałego zespołu girlsowego zwanego Wojnar-girls. Przez ostatnie trzy lata działalności teatru (1928–1931) sprawami baletowymi kierowała w *Qui Pro Quo* wybitna tancerka, choreografka i pedagog tańca Tacjana Wysocka, która wprowadziła na tę scenę zespół złożony z wychowanek prowadzonej przez siebie szkoły baletowej. Zespół ten spełniał dwojaką funkcję. Wykonywał układy typowo girlsowe (line-dances), anonsowany był wówczas jako Tacjann-girls, ale artystyczne ambicje Wysockiej sprawiły, że w *Qui Pro Quo* zaczęły pojawiać się choreografie wyrafinowane estetycznie, oparte często na muzyce klasycznej, nawiązujące do najnowszych

osiągnięć europejskiego baletu, także z elementami tak zwanego tańca wyzwolonego.

Jednym z rozpoznawalnych cech *Qui Pro Quo* była scenografia. Od pierwszego do ostatniego programu sprawami dekoratorskimi kierował Józef Galewski. Był autorem znakomitej większości projektów dekoracji do 136 programów teatru, a więc jego scenograficzny dorobek na tej scenie należy obliczać na ok. 1 300 projektów i scenicznych malowideł. Galewski wykorzystał po mistrzowsku skromne warunki techniczne sceny (nieproporcjonalnie niskiej wobec szerokości, stosunkowo płytkiej, pozbawionej sznurowni, wyciągów, ze skromnym parkiem oświetleniowym), tworząc iluzjonistyczne płótna, wzbudzające podziw mistrzostwem wykonania i tworzeniem pełnego złudzenia prawdziwej rzeczywistości. Była to więc scenografia wywodząca się wprost z teatru jeszcze dziewiętnastowiecznego, a nawet iluzjonistycznego teatru baroku. Galewski wprowadzał jednak niekiedy na scenę *Qui Pro Quo* także najnowsze zdobycze ówczesnych sztuk pięknych, w projektach scenografii i kostiumów odwołując się wprost do kubizmu i konstruktywizmu, a także do ekspresjonizmu (uwieczniona na fotografii scena *Ghetto z Rewii nr 1* – prem. 27 września 1924 – to bezpośrednie nawiązanie do ekspresjonistycznej deformacji świata znanej z *Gabinetu doktora Caligari* Roberta Wienego z 1919 roku, arcydzieła ekspresjonistycznego kina niemieckiego). Najbardziej jednak podziwiano

i oklaskiwano Galewskiego za sceniczne płótna przedstawiające fragmenty Warszawy, Qui Pro Quo odwoływało bowiem się często do warszawskiego lokalnego patriotyzmu. Galewski był głównym dekoratorem Qui Pro Quo, nie rościł sobie jednak praw do scenograficznego monopolu. Z teatrem współpracowali jako autorzy scenografii malarze i architekci, wśród nich Wanda Jewniewiczowa i Borys von Zinserling, karykaturzysta Zygmunt Niernstein, dekorator Antoni Świdwiński, a także cieszący się wówczas dużą sławą malarz Stefan Norblin oraz malarz i grafik Władysław Skoczylas (jego projekt dekoracji do sceny baletowej odwołujący się do sztuki Podhala wykorzystano w rewii *Gabinet figur wo(j)skowych*).

W ciągu dwunastu lat istnienia Qui Pro Quo na scenie teatru pojawiła się plejada najwybitniejszych artystów specjalizujących się w aktorstwie kabaretowym, rewio- wym, a wielu z nich odnaleźć można także w zespołach teatrów dramatycznych. To przypadek Michała Znicza, związanego z Qui Pro Quo w pierwszym okresie jego istnienia, czy reżyserującego pierwsze programy teatru Stefana Jaracza. Od Qui Pro Quo zaczęła się wielka kariera późniejszych sław polskich scen. Na deskach teatru zadebiutowali: Zula Pogorzelska, Eugeniusz Bodo, Adolf



Adolf Dymśa w Qui Pro Quo, 1931.

Źródło: NAC



Zula Pogorzelska we własnym samochodzie, 1929.

Źródło: NAC

Dymśa, Kazimierz Krukowski. Qui Pro Quo było właściwym miejscem startu karier dwóch wielkich artystek, które dopiero tu określiły swój typ sztuki wykonawczej, doprowadzając ją na wyżyny gatunku. Pierwsza to Mira Zimińska, wcześniej wykonująca drugoplanowe role w teatrzyku Miraż, związana z Qui Pro Quo od 1920 roku i grająca w nim (z krótkimi przerwami) aż do końca jego istnienia, by niedługo przed wybuchem II wojny światowej grać role w teatrach dramatycznych. Qui Pro Quo było miejscem, od którego zaczęła się wielka kariera Hanki Ordonówny, w początkach drogi artystycznej tancerki, próbującej później sił jako pieśniarka (debiut w tej roli w roku 1918 w teatrze Sfinks). Ordonówna od 1922 była w zespole Qui Pro Quo, w roku 1924 aż do końca istnienia teatru stanowiła jedną z największych jego gwiazd. Od Qui Pro Quo rozpoczęła się także wielka kariera Stefanii Górskiej, zrazu członkini baletowego zespołu Tacjanny Wysockiej, od 1928 roku występującej już także w charakterze jednej z najważniejszych aktorek teatru. Ten rozwój wielkich karier artystycznych tak wielu artystów to w dużej części zasługa Jerzego Boczkowskiego, umiającego właściwie ocenić możliwości adeptów wstępujących na scenę, lecz także wynik zaangażowania w 1924 roku do Qui Pro Quo Fryderyka Járosy'ego. Od lutego 1925 zaczął występować na scenie teatru jako aktor, a przede wszystkim konferansjer. W tej właśnie roli przeszedł do legendy. Zachowując cudzoziemski akcent, przy bezbłędnie opanowanej polszczyźnie, wypracował własny niepowtarzalny styl, na którym wzorowali się później jego powojenni nawet następcy (byli wśród nich Kazimierz Rudzki i Edward Dziewoński). Wybrane konferansjerki, będące często literackimi miniaturami charakteryzującymi się ogromnym komizmem, ale i maestrią w posługiwaniu



Maria Modzelewska w rewii *Zjazd Centrośmiechu*,
prem. 2 października 1930. Źródło: NAC.

się zawłościami polszczyzny, odwołującymi się do szeroko pojętej sfery życia obyczajowego i politycznego, opublikowano w 1929 roku w tomiku *Proszę Państwa*. Reżyserska i pedagogiczna działalność Jąrosy'ego w Qui Pro Quo i w teatrach, które uważane są za jego kontynuatorów, ogromna trafność reżyserskich uwag, kultura osobista w pracy, a także ogromna intuicja w wyszukiwaniu i kształtowaniu scenicznych osobowości sprawiły, że o Jąrosym mówi się jako o „Osterwie polskich nadsceńek”.

Na scenie Qui Pro Quo występowali także artyści związani z teatrami dramatycznymi. Jednym ze składników legendy teatru jest wspomniany już gościnnie występ Kazimierza Kamińskiego w listopadzie 1922 roku. Pod koniec istnienia teatru występowała w nim Maria Modzelewska, aktorka o ugruntowanej już pozycji gwiazdy Szyfmanowskiego Teatru Polskiego, na scenie przy Senatorskiej odkryta przez Jąrosy'ego także jako znakomita pieśniarka. W tym samym czasie w Qui Pro Quo u boku starszych kolegów rozpoczęło występy także grono artystów należących do następnej generacji, wśród nich Leo Fuks, Lena Żelichowska, Vera Bobrowska, a także szwedzka gwiazda opery i operetki Elna Gistedt.

Oznaką miejsca w zawodowej hierarchii teatru były oprócz głównych ról – także zarobki. Początkująca tancerka czy aktor lub aktorka otrzymywali wynagrodzenie

bardzo skromne – często poniżej 100 zł miesięcznie, największe gwiazdy (Pogorzelska, Zimińska, Ordonówna, Dymśza, Jąrosy) osiągały dochody sięgające zawrotnej jak na ówczesne czasy sumy ponad 10 tys. zł. Ci artyści należeli zatem do finansowej elity ówczesnego społeczeństwa.

Przez dwanaście lat działalności Qui Pro Quo na jego scenie pojawiło się w sumie 136 aktorek i aktorów. Wielu angażowano przelotnie, tylko na jeden program, byli tłem dla największych gwiazd. Jednak dla wielu występujących tu artystów przynależność do tego zespołu była nobilitacją, jednym z najjaśniejszych punktów zawodowej kariery.

Qui Pro Quo uważane było za jedną z ważniejszych warszawskich scen, traktowaną często z uwagą podobną tej, którą poświęcano teatrom takim jak Polski czy Narodowy. Było to związane z najwyższym poziomem artystycznym: literackim, muzycznym, plastycznym, wykonawczym. Teatr doczekał się także szybko rangi instytucji opiniotwórczej. Wystawiane na ten scenie programy, zmieniane z miesięczną najczęściej regularnością, odnosiły się wprost do najnowszych wydarzeń zajmujących opinię publiczną. Qui Pro Quo słynęło satyrą polityczną i nieustannym zainteresowaniem ówczesnej cenzury (świadkowie epoki wspominają liczne ingerencje cenzorskie w wystawiane tam programy). W 1921 roku ówczesne władze Warszawy usiłowały nawet zamknąć teatr – pod pretekstem niebezpieczeństwa pożaru i niemożności ewakuacji widzów oraz zespołu. Prezentowana na tej scenie polityczna satyra, choć nie omijała obozu rządzącego, była na ogół przychylniejsza kręgom Józefa Piłsudskiego, on zaś sam traktowany był przez teatr z nieskrywaną życzliwością. Ponad dekada istnienia teatru przypadła na czas zmiany obyczajowości, odrzucenia mieszczańskiej pruderii (stąd wspomniane już wyżej występy obnażonych tancerek) i wykreowania nowego typu wyzwolonej kobiety (ten kreowały na scenie Zula Pogorzelska i Mira Zimińska).

Bywanie w Qui Pro Quo było świadectwem dobrego gustu, wysokiego poziomu umysłowego i kulturalnego – teatr poprzez swoich autorów związany był z grupą poetycką Skamander oraz najbardziej wpływowym tygodnikiem swojej epoki, czy „Wiadomościami Literackimi”. Premierzy w teatrze były wydarzeniem towarzyskim, często przyćmiewającym premierzy w innych teatrach – Arnold Szyfman nigdy nie urządzał premier w Teatrze Polskim w tym samym czasie, kiedy swoją dawało Qui Pro Quo. Obecność na premierze w Qui Pro Quo była oznaką nobilitacji towarzyskiej, wysokiego miejsca w ówczesnej społecznej hierarchii. Bywał na tych premierach świat polityczny, przedstawiciele wszystkich redakcji ukazujących się w Warszawie gazet, świat przemysłu i finansjery. Specjalnością Qui Pro Quo było pokazywanie najważniejszych osobistości życia publicznego – a zobaczenie siebie samego na scenie uważano za dowód przynależności do najwyższych kręgów społecznych. Oznaką przynależności do ówczesnej elity było zaproszenie do teatru, bądź tak zwana kartka: niewielki kartonowy blankiet wydawany

przez dyrektora teatru i opatrzony jego podpisem, uprawniający do darmowego biletu na przedstawienie. Józef Galewski oraz inni świadkowie epoki wspominają, że ów system bezpłatnych zaproszeń oraz „kartek” w połączeniu z wyśrubowanymi zarobkami gwiazd oraz zaległościami za opłaty czynszowe doprowadziły teatr do niemożliwych do spłacenia zaległości i długów – według Galewskiego sięgających sumy 770 tys. ówczesnych złotych.

Teatr zakończył swoje istnienie rewią *Panie ministrze!* (prem. 29 maja 1931). Ostatnie przedstawienie zagrano w Warszawie 30 czerwca 1931 roku, następnie zespół udał się na gościnne występy do Lwowa, po czym teatr rozwiązano. W sezonie 1931/1932 w sali pozostałej po Qui Pro Quo występy rozpoczął (wciąż pod kierownictwem Boczkowskiego) teatr Melodram pod wodzą Leona Schillera. Wystawiona tam w październiku 1931 roku *Królowa przedmieścia*, a następnie cztery kabaretowe programy pod szyldem Qui Pro Quo, ale ze zmienionym całkowicie zespołem, zakończyły antreprzyę Boczkowskiego w podziemiach Galerii Luxenburga. Następcą Qui Pro Quo w podziemiach przy Senatorskiej był założony przez Karola Adwentowicza w 1932 roku Teatr Kameralny

o całkowicie odmiennym charakterze i repertuarowym profilu. Boczkowski usiłował kontynuować tradycje Qui Pro Quo, zakładając w 1937 roku teatrzyk Małe Qui Pro Quo na piętrze popularnej kawiarni Ziemiańska (ul. Mazowiecka 11). Teatr działał do wiosny 1939 roku.

Bezpośrednimi kontynuatorami Qui Pro Quo były teatry zakładane i prowadzone przez Járosy’ego i Tuwima: Banda (1931–1933), Cyganeria (1933), Stara Banda (1934), Cyrulik Warszawski (1935–1939), Małe Qui Pro Quo (1937–1939), Tip-Top (1939) oraz Ali-Baba (1939). Ostatni teatr założony przez Járosy’ego, Figaro, powstał latem 1939 roku, lecz nie doczekał inauguracji zaplanowanej na 2 września 1939.

Po zakończeniu II wojny światowej rewiowe tradycje Qui Pro Quo oraz innych warszawskich teatrzyków starała się kultywować Syrena (założona w 1948 roku w Łodzi, inauguracja działalności w Warszawie – 1949). Do Qui Pro Quo nawiązywały powojenne polskie kabarety: Szpak [zob. artykuł Romana Dziewońskiego w tym numerze, s. 90], Wągabunda a przede wszystkim prowadzony przez Edwarda Dziewońskiego Dudek (1965–1975, 1987, 1994).

Bibliografia

Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta notarialne, Kancelaria notariusza Adama Śleszyńskiego, repertorium za r. 1919, sygn. 719.
 Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta notarialne, Kancelaria notariusza Antoniego Szymańskiego, repertorium za r. 1919, sygn. 35.
 Dan-Daniłowski W., *Oj dana dana*, Miami Beach 1996.
 Dąbrowski Stanisław, Górski Ryszard [red.], *Wspomnienia aktorów*, Warszawa 1963, t. I
 Fogg Mieczysław, *Od palanta do belcanta*, Warszawa 1971.
 Galewski Józef, *Wspomnienia*, mps, rkps, sygn. M 233, t. 5., Zespół Dokumentacji Teatralnej IS PAN Warszawa.
 Grodzieńska Stefania, *Urodził go „Niebieski Ptak”*, Warszawa 1988.
 Groński Ryszard Marek, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1978.
 Groński Ryszard Marek, *Kabaret Hemara*, Warszawa 1988.
 Habela Jerzy, *Słownik muzyczny*, Kraków 1972.
 Járosy Fryderyk, *Proszę państwa*, Warszawa 1929.
 Krasieński Edward, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976.
 Król-Kaczorowska Barbara, *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986.
 Krukowski Kazimierz, *Mata antologia kabaretu*, Warszawa 1982.
 Krukowski Kazimierz, *Moja Warszawka*, Warszawa 1957.
 Lawiński Ludwik, *Aczkołwiek*, Londyn 1963.
 Lawiński Ludwik, *Kupilem. Wspomnienia zza kulis*, Londyn 1958.
 Mamontowicz-Łojek Bożena, *Terpsychora i lekkie Muzy. Taniec estradowy w Polsce w okresie międzywojennym*, Warszawa 1972.
 Mieszkowska Anna, *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Warszawa 2006.

Mieszkowska Anna, *Jestem Járosy! Zawsze ten sam*, Warszawa 2008.
 Mościcki Tomasz, *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo 1919–1931*, Warszawa 2008.
 Nałkowska Zofia, *Dzienniki*. t.I, Warszawa 1975.
 Raszewski Zbigniew, *Bilet do teatru*, Warszawa 1999.
 Raszewski Zbigniew, *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1977.
 Raszewski Zbigniew, *Raptularz*, t. II, Londyn 2004.
 Rudzki Kazimierz [red.], *Dymek z papierosa. Wspomnienia o scenkach i nadscenkach*, Warszawa 1959.
 Sakowicz Juliusz, *Asy i damy*, Paryż 1962.
 Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
 Słonimski Antoni, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1959.
 Słownik terminów literackich, red. Michał Głowiński i in., Wrocław 1978.
 Stępień Tomasz, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
 Stradecki Janusz, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.
 Tuwim Julian, *Julian Tuwim. Kabaretiana*, opr. Tomasz Stępień, Warszawa 2002.
 Wittlin Tadeusz, *Ostatnia cyganeria*, Warszawa 1989.
 Wittlin Tadeusz, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990.
Wspomnienia o Julianie Tuwimie, red. Wanda Jedlicka, Marian Toporowski, Warszawa 1963.
 Wysocka Tacjana, *Wspomnienia*, Warszawa 1962.
 Zimińska-Sygietyńska Mira, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985.

TOMASZ MOŚCICKI – krytyk teatralny, historyk teatru, dziennikarz oraz fotografik, autor książek poświęconych teatrom warszawskim: *Teatr Warszawy 1939. Kronika, Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika, Warszawskie sezony teatralne 1944–1949* oraz *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo 1919–1931*. Jest współautorem z Januszem Majcherkiem książki *Kryptonim „Dziady” Teatr Narodowy 1967–1968*.

ANDRZEJ LINERT

Teatr Satyry w Katowicach 1954–1958

W Wojewódzkim Oddziale Państwowej Organizacji Imprez artystycznych „Artos” w Katowicach na przełomie 1953 i 1954 roku (po złagodzeniu cenzury po śmierci Stalina) zrodziła się idea powołania do życia satyrycznego zespołu teatralnego. W odróżnieniu od teatrów tego rodzaju działających już na terenie Warszawy i Krakowa powstały pod egidą „Artosu” w Katowicach zespół był jedyną w tym czasie na terenie miasta instytucją o takim charakterze. Początkowo na siedzibę planowano scenę i pomieszczenia Pałacu Młodzieży. Niestety kolidowało to z planami utworzenia tam Teatru Młodego Widza, wybrano więc znajdującą się w centrum miasta salę kina Casino przy ul. Wieczorka 17 (obecnie Staromiejskiej), gdzie już przed II wojną światową działał kabaret i kino-teatr Apollo, nazywany „jamą występów”. Swoje sztuki pokazywali tam między innymi artyści cyrkuwi z Berlina i Wiednia, kobiety z brodą etc. Wyświetlano także filmy.



Katowice, ul. Staromiejska 17 – dawna siedziba Teatru Satyry, widok z 2013. Fot. Kodens79 / CC-BY-SA 3.0

Dyrektorem powołanej do życia placówki został Edward Hermach, który funkcję tę pełnił przez cały okres istnienia zespołu. Z kolei kierownictwo artystyczne się zmieniało. Początkowo pracami artystycznymi kierowało tak zwane kolegium artystyczne, którego pierwszym szefem został na krótko Wilhelm Szewczyk, natomiast członkami Mikołaj Bugajski, Henryk Czyż, Edward Hermach, Józef Ponitycki, Bolesław Surówka i Edward Żytecki¹. Skład ten musiał być jednak płynny, ponieważ Ponitycki, wspominając po latach działalność Teatru, wymienił dodatkowo prozaika Aleksandra Baumgardena, śpiewaka i dyrygenta Zbigniewa Lipczyńskiego oraz rysownika-humorystę Gwidona Miklaszewskiego². Prace tego kolektywu zakończyły się z chwilą powołania 22 września na stanowisko kierownika artystycznego Kazimierza Pawłowskiego, aktora estradowego. Niedługo potem, 30 grudnia 1954, nastąpiło usamodzielnienie się zespołu od „Artosu”. Wtedy też utworzono przedsiębiorstwo pod nazwą Estrada Satyryczna w Stalinogrodzie, która to nazwa funkcjonowała do 6 sierpnia 1957, kiedy to minister kultury i sztuki Karol Kuryluk dokonał zmiany nazwy zespołu na Państwowy Teatr Satyry w Katowicach. Pod tą nazwą teatr ten utrwalił się w pamięci mieszkańców miasta.

Sala widowiskowa, poddana generalnemu remontowi, liczyła ostatecznie 485 miejsc. W pomieszczeniach jeszcze niewykończonych i niewyremontowanych w pełni 20 lipca 1954 roku odbyła się inauguracyjna premiera składanki satyrycznej *Śląskie syreny* w reżyserii ówczesnego kierownika artystycznego Teatru Śląskiego Romana Zawistowskiego i scenografii Wiesława Langego. O widowisku, w którym udział wziął cały zespół, Andrzej Wróblewski w „Teatrze” pisał:

Śląskie syreny zabrzmiały po raz pierwszy wesołymi buczkami. Dobrze się stało. Myślę, że będziemy częściej o nich słyszeć i że wniosą na Śląsk sporo wesołego śmiechu i celnej satyry³.

Równie dobre oceny uzyskał także drugi program, zatytułowany *Ładne kwiatki*, oparty na tekstach kilkunastu współczesnych satyryków polskich (prem. 9 stycznia 1955). Konferansjerkę prowadzili Kazimierz Pawłowski i Janusz Osęka. Piosenki śpiewali: artystka Operetki Gliwickiej Teresa Malec i piosenkarz, gitarzysta i kompozytor

CZĘŚĆ I.		CZĘŚĆ II.	
1. Uwertura opr. Z. Apostol	-- zespół instrumentalny	10. Uwertura muz. i opr. Z. Apostol	-- zespół instrumentalny
2. Sto lat... sto lat... J. Ponitycki	-- R. Fleszar J. Lamża J. Dietl	11. Demokryzator J. Ponitycki i Z. Wiktorczyk	-- J. Dietl R. Fleszar A. Hołaj L. Sender
3. Teatr Eterek J. Ponitycki	-- L. Sender	12. Merynos — bu... śl. i muz. I. Aleksandrow	-- B. Kicińska
4. Bóżece ekonomiczne wg pomysłu z teatru „Simpl“ (Wiedeń)	-- I. Romańska J. Mirczewski J. Dietl	13. Dwa żarty b) Aparat Dr. Abc.	-- J. Dietl J. Mirczewski
5. Dwie piosenki a) Rok szczęścia śl. A. Jankowska, muz. Z. Apostol b) I love you, ma chere dziewczynka jedyna — śl. i muz. R. Fleszar	-- R. Fleszar i zesp. instr.	a) Portret Dr. Abc.	-- J. Lamża L. Sender
6. Frontem do wsi autor nie ujawniony	-- A. Sobolewska L. Sender	14. Trojkać nie z tej ziemi M. Samozwaniec	-- I. Romańska A. Sobolewska L. Sender
7. Zgaduj zgadula J. Ponitycki	-- I. Romańska R. Fleszar J. Lamża	15. Pogadać chciałem Ref - Ren	-- R. Fleszar A. Hołaj
8. Miłość i mambo muz. siedmiu kompozytorów śl. tylko R. Rastanowicz	-- B. Kicińska i zespół baletowy	16. Dwie stare ciotki śl. J. Ponitycki, muz. Zb. Lipczyński i zespół instrumentalny	-- R. Fleszar i zespół instrumentalny
9. Dyrygent półfinał	-- R. Fleszar J. Lamża J. Mirczewski L. Sender J. Dietl	17. Życie pogrzebowe J. Oseka	-- J. Mirczewski L. Sender
		18. Poloneza czas zacząć... finał.	-- zespół

Konferansjer: Joachim Lamża

Kwartet instrumentalny pod kierownictwem Zygmunta Apostoła w składzie:
Zygmunt Apostol, Teodor Kocina, Rajmund Kosma i Jerzy Trzełonka

Inscjipient: Irena Zawistowska

Światło: Konstanty Zieliński i Stanisław Hołówka

Brygadier sceny: Stefan Kadziewski

Dyrekcja zastrzega sobie ewtl. zmiany w programie.

Program składanki satyrycznej Józefa Ponityckiego *Sto lat... Sto lat...* w reż. Tadeusza Wesołowskiego i scen. Lidii i Juliusza Glaty, w oprac. muz. Zygmunta Apostoła. Teatr Satyry w Katowicach, prem. 5 stycznia 1956.

Zbigniew Kurtycz. W zespole aktorskim była młodziutka Lidia Korsakówna, a także Wanda Dembek, Lucjan Sender, Mieczysław Łęcki oraz Antoni Fuzakowski, Ryszard Wasilewski i Józef Śliwiński. Widowisko zagrano 177 razy. Pozytywną recenzję z całości w krakowskim „Życiu Literackim” zamieścił Ryszard Kosiński: „Kwiatki są ładne, świeże, śląskiej przeważnie hodowli. [...] I co najważniejsze, zebrane w porządną bukiet”⁴. Satyra po latach dominacji socrealistycznej estetyki była na Śląsku szczególnie oczekiwaną formą komunikacji społeczno-artystycznej. W warunkach województwa katowickiego proces tworzenia teatru o charakterze satyrycznym był jednak złożony i długotrwały. Mimo dużego społecznego zapotrzebowania na tego rodzaju formę, cele i zadania teatru jego twórcy w pierwszej kolejności określali jako działalność estradową, a następnie dopiero satyryczną. Tę ostatnią tłumaczyli przede wszystkim koniecznością „walki z imperializmem”, a następnie dopiero „niepożądanymi zjawiskami społecznymi”.

O trudnościach piętrzących się przed zespołem zaraz na wstępie znać dała następna premiera mocno przebrzmiałej komedio-groteski Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia *Ambasador* w reż. Kazimierza Pawłowskiego i scen. Juliusza Glaty’ego (prem. 1 października 1955), która zapoczątkowała serię niepowodzeń i reperuarowych potknięć. Krytycy pisali: „To, co widziałem



Anna Sobolewska i Lucjan Sender w skeczu *Frontem do wsi* w składance satyrycznej *Sto lat... Sto lat...*

na śląskiej scenie, jest małym artystycznym skandalem. [...] Trywialne, pornograficzne i bezmyślne widowisko”⁵. Podobnie krytycznie przyjęta została rewia satyryczna Józefa Ponityckiego *Sto lat... Sto lat...* w reż. Tadeusza Wesołowskiego (prem. 5 stycznia 1956)⁶, jak i składanka *Na piątkę* (prem. 1 lutego 1956), przygotowana w ostatnich miesiącach pobytu Pawłowskiego w Katowicach, gdy był już zaangażowany w charakterze reżysera i aktora w proces budowy objazdowego kabaretu *Wagabunda* oraz



Barbara Kicińska i zespół baletowy Juliny Potyki występujący w programie składanki satyrycznej *Sto lat... Sto lat...*

nowopowstałego Teatru Estrady w Warszawie⁷. Krytyka zwracała uwagę na kruchość i nieaktualność prezentowanej satyry, a także nieprofesjonalny poziom zespołu zarówno baletowego, jak aktorskiego.

W tej sytuacji prawdopodobnie późną wiosną 1956 roku kierownikiem artystycznym Teatru Satyry został współpracujący od początku z teatrem prozaik i autor utworów dramatycznych Józef Ponitycki. On też na wstępie (wraz ze Zbigniewem Lipczyńskim) przygotował scenariusz składanki satyryczno-tanecznej *Co nam zostało z tych lat* (prem. 26 lipca 1956). Widowisko w reż. Romana Niewiarowicza prezentowane było kompletami przez III wieczorów. Zespół, w którym gościnnie wystąpił Bolesław Mierzejewski, mógł, jak się zdawało, z nadzieją spoglądać w przyszłość. Świadczyły o tym pozytywne głosy prasy i sukces gościnnego występu w Krakowie, o którym „Gazeta Krakowska” pisała w superlatywach:

Stalinogrodzki Teatr Satyry występujący u nas gościnnie z „rewią ogórkową” – jak określa to zbyt skromnie program pt. *Co nam zostało z tych lat* – podtrzymał niejako tradycję prezentowania repertuaru przedwojennego kabaretu. [...] Pokazali w sposób nowy i ciekawy, budzący zainteresowanie. Pokazali także ówczesną szmirę, stwarzając i podrabiając doskonale, chociaż bynajmniej nie na serio – i to jest dużym walorem programu – klimat tamtych czasów⁸.

Równie pochlebnie wypowiediano się o zespole, chwalaąc Bolesława Mierzejewskiego, Barbarę Kicińską, Rajmunda

Fleszara i Annę Sobolewską. O tej ostatniej pisano wręcz, że „jest zupełnie osobnym rozdziałem rewii stalinogrodzkiej Teatru Satyry. Nieprzeciętny talent, wielki temperament rewiiowy i komiczny sprawiły, że klasyczne piosenki z tamtych lat «znalazły» w Sobolewskiej klasyczną odtwórczynię”⁹.

Niestety po tym sukcesie w repertuarze ponownie nastąpiła zmiana, będąca konsekwencją braku nowych i dobrych tekstów satyrycznych. Z konieczności ograniczono działalność satyryczno-estradową na rzecz repertuaru dramatycznego. Na afiszu pojawiły się trzy jednoaktówki Prospera Mérimée’go z tomu *Teatr Klary Gazul* pod wspólnym tytułem *Życie bez miłości jest piekłem* w reżyserii niedoświadczonego w pracy z aktorami Andrzeja Wydryńskiego (scen. Tadeusz Kantor, muz. Henryk Czyż, prem. 20 października 1956). Niestety ambitne intencje i zabiegi reżysera i scenografa nie były w pełni czytelne. Aktorzy, zachowując dystans do odtwarzanych przez siebie postaci, wprowadzali w zakłopotanie widownię. Sprawy nie ułatwiała również abstrakcyjna scenografia nieznanego na Śląsku Kantora. W efekcie idea dwutorowości repertuarowej Teatru Satyry po raz kolejny okazała się nie przystawać do oczekiwań społecznych, jak i do możliwości warsztatowych zespołu. Przygotowana z nadzieją na przewycięzenie złej passy popularna komedia amerykańska Barry Conersa *Roxy* w reżyserii Joachima Lamży (prem. 8 grudnia 1956), potwierdziła niestety fakt, że zespół nie posiadał odpowiedniej liczby uzdolnionych komediowo aktorów. W tej sytuacji



Półfinał składanki satyrycznej *Co nam zostało z tych lat* w reż. Romana Niewiarowicza, scen. Juliusza Glatty'ego. Z tyłu od lewej stoją: Janusz Mirczewski, Rajmund Fleszar i Lucjan Sender. W środku od lewej: Barbara Kicińska i Anna Sobolewska wraz z zespołem baletowym Juliany Potyki. Teatr Satyry w Katowicach, prem. 26 lipca 1956.

również następną premiera, *Znajda* Romana Niewiarowicza w reżyserii autora (prem. 9 kwietnia 1957), nie była w stanie przełamać trudnej sytuacji zespołu. W konsekwencji Zdzisław Hierowski w pierwszych dniach marca 1957 roku pisał: „Zdaje się, że sprawa katowickiego Teatru Satyry dojrzała już do rozwiązania”¹⁰ i powołując się na propozycję zgłoszoną przez dyrektora Teatru Śląskiego Józefa Wyszomirskiego, zaproponował przejęcie sali i zespołu Teatru Satyry przez dyrekcję Teatru Śląskiego. W ten sposób zrodziła się idea Teatru Komедии jako trzeciej sceny teatru katowickiego.

Zanim jednak myśl ta została urzeczywistniona, pod koniec sezonu zrealizowana została składanka oparta na tekstach miejscowych satyryków, zatytułowana *Igraszki z satyrem* w reżyserii uzdolnionego młodego plastyka Jerzego Moskala i jego żony Danuty Knośały (prem. 26 czerwca 1957). Reżyser, zrywając z szablonem składanek, w prologu wprowadził elementy kina i zrezygnował z postaci konferansjera. Jego miejsce zajął Satyr w wykonaniu węgierskiego artysty Gyuli Seregaly'ego, który zamiast poszczególnych zapowiedzi słownych grał na różnorodnych instrumentach i ujmował w harmonijną muzyczną całość powstałe widowisko¹¹. Obecność na scenie węgierskiego muzyka, poza walorami artystycznymi, miała swoją wymowę polityczną po krwawo stłumionej przez Armię Czerwoną rewolucji węgierskiej jesienią roku 1956 – gościnny występ odczytywany był

jako element solidarności ze społeczeństwem węgierskim. W odbiorze społecznym spektakl ponadto łagodził po części niedostatki minionego sezonu. Niemniej wobec stałego braku dobrych tekstów satyrycznych perspektywy na przyszłość nie nastrajały optymistycznie. Ponadto uporczywie powtarzane wieści o likwidacji zespołu sprawiały, że atmosfera pracy w teatrze nie była najlepsza i powodowała ucieczkę co zdolniejszych do innych ośrodków. Konieczności angażowania



Rajmund Fleszar, Barbara Kicińska i Anna Sobolewska w skeczu *Dzieci*, w składance satyrycznej *Co nam zostało z tych lat*.

w ich miejsce nowych aktorów nie sprzyjała stabilizacji i budowie stałego zespołu. Satyra przez lata ograniczana i eliminowana ze społecznego obiegu, niedostępnianna i nieupowszechniana, w warunkach województwa katowickiego z trudem odradzała się w latach odwilży. Uprawiane w socrealizmie małe formy satyryczne, w znakomitej większości deklaratywne i aprobujące, skutecznie ograniczały nawyk i odwagę krytycznego myślenia, eliminując z działalności scenicznej rozbudowane formy dramatyczne i wszelkie śmieiej formułowane opinie. Ich nieobecność zaciążyła także na ostatnim sezonie katowickiego Teatru Satyry.

Otwarto go francuską komedią bulwarową *Dudek* Georges'a Feydeau w reżyserii aktora i profesora łódzkiej PWSFiT Eugeniusza Stawowskiego i scenografii Ryszarda Łuczyńskiego (prem. 21 listopada 1957), z udziałem Ewy Lassek, Hanny Stachurskiej, Ireny Romańskiej, Wandy Dembek i Dominiki Stecówny, a także Tadeusza Sobolewicz, Rajmunda Fleszara, Joachima Lamży, Lucjana Sendera, Janusza Mirczewskiego, Waldemara Skrabacza,

Zygmunta Apostoła i Erwina Nowiaszka. Ludyczny charakter tej zabawnej i beztroskiej farsy francuskiej z przełomu wieków sprawiał jednak trudności grającym. W tej sytuacji kierownictwo teatru zdecydowało się na kolejną składankę rewiową, zatytułowaną *Nie z tej ziemi*, z podtytułem *Czarodziejska rewia muzyczna w III aktach* w reż. Bolesława Mierzejewskiego i Joachima Lamży (prem. 16 lutego 1958). Udział iluzjonisty Juliusza Nemo sprawił, że elementy teatru variétés zachwyciły niektórych krytyków na tyle, że z entuzjazmem pisali: „Tędy droga, nie schodźcie na bezdroża wielkiego repertuaru komediowego, róbcie rewie”¹². W opinii tej pobrzmiwały echa wcześniejszych niepowodzeń przy realizacji repertuaru komediowego. Niestety brak prężnego środowiska literackiego, w tym m.in. uzdolnionych miejscowych autorów tekstów satyrycznych, nie pozwolił na realizację tego postulatu kolejnemu kierownikowi artystycznemu. Został nim Andrzej Witkowski, reżyser Teatru Rozmaitości w Krakowie. Będąc świadomym niedostatków tekstów satyrycznych, zanim jeszcze objął kierownictwo teatru



J. MIRCZEWSKI (Pinchard): — Nie stekaj, przygotuję ci okład. Tylko gdzie moja apteczka? — W. DEMBEK (pani Pinchard): — Ach, moja wątroba... boli, boli! — E. STAWOWSKI (reżyser): — Za mało boli... jeszcze za mało boli! — W. DEMBEK: — Na premierze będzie mnie wspaniale boleć, panie reżyserze. — E. STAWOWSKI: — No, to chwalić Boga... jedziemy dalej.



E. LASSEK (Lucjana): — Rêdillon, niech mnie pan pomści, należę do pana! — J. LAMZA (Rêdillon — telefonicznie): — Może kiedyś innym razem, droga Lucjano. Grypa... grypa.

D. STECÓWNA (Armandyna): — Ładny jesteś, chłopczyku. A ile masz lat? — Z. APOSTOŁ (Wiktor): — Niech pani zgadnie... — E. STAWOWSKI (denerwuje się na sali): — Żadne „niech pani zgadnie” — tylko „siedemnaście lat”! — Z. APOSTOŁ: — Ale ja mam już trochę więcej, panie reżyserze. — E. STAWOWSKI: — To mnie nie nie obchodzi. Proszę jeszcze raz!



Wkładka do programu teatralnego farsy Georges'a Feydeau *Dudek*, reż. Eugeniusz Stawowski, scen. Ryszard Łuczyński Teatr Satyry w Katowicach, prem. 21 listopada 1957.

w Katowicach, w pierwszej kolejności zdecydował się na wprowadzenie do repertuaru farsy scenicznej Luigiiego Pirandella *Człowiek, zwierzę, cnota* (prem. 6 marca 1958) we własnej reżyserii, z udziałem między innymi Ewy Lassek (Pani Perella). Realizacja ta w opinii Hierowskiego dowodziła, że Teatr Satyry stał się „teatrem dobrej, zabawnej komedii, nie gardzącej farsą, komedią muzyczną, starym wodewilem itp.”¹³. Chwalił w związku z tym zespół aktorów, w składzie którego w ostatnich sezonach dodatkowo m.in. występowali: Halina Dobrucka-Witkowska, Dominika Stecówna, Jadwiga Ulatowska, Wiktoria Zawistowska, Władysław Głąbik, Erwin Nowiaszek, Kazimierz Sala i Tadeusz Sobolewicz. Zespołowi towarzyszyła czteroosobowa grupa taneczna Julianny Potyki, późniejszej tancerki Operetki Dolnośląskiej we Wrocławiu i Operetki Śląskiej w Gliwicach.

18 marca 1958 Egzekutywa Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Katowicach zaaprobowwała jednak wiosek o likwidacji Państwowego Teatru Satyry w Katowicach i połączenia go z zespołem Teatru Śląskiego. W następstwie tego 22 maja Komisja Kultury i Sztuki Komitetu Wojewódzkiego PZPR, nie informując o niczym członków zespołu Teatru Satyry, opowiedziała się za koniecznością utrzymania komediowego charakteru sceny w ramach Teatru Śląskiego. W tej sytuacji w pierwszych dniach czerwca przewodniczący Rady Miejskiej Związku Zawodowego Pracowników Kultury, pracownik Teatru Satyry, pisał: „Podejmowanie decyzji w sprawie istnienia i dalszej działalności teatru odbywa się bez jakiegokolwiek udziału przedstawicieli teatru, bez informowania załogi o podejmowanych decyzjach”¹⁴. Przygotowana w tej atmosferze, oparta na wątku sensacyjnym premiera

sztuki Jean-Pierre’a Conty’ego *Samobójstwo doskonałe* (reż. Witkowski, scen. Jadwiga Pożakowska, prem. 15 czerwca 1958), była już tylko potwierdzeniem dotychczasowych głosów krytycznych. Ostatecznie, 19 czerwca 1958, minister kultury i sztuki wyraził zgodę na likwidację Teatru Satyry. Od 1 października 1958 dyrektor Teatru Śląskiego Józef Wyszomirski dysponował trzema scenami. Zanim to jednak nastąpiło Józef Ponitycki z gronem kilku wykonawców wystawił jeszcze pożegnalną składankę znanych już wcześniej tekstów zatytułowaną *Żegnaj smutku* (prem. 23 sierpnia 1958). Była to piętnasta premiera katowickiego Teatru Satyry.

Mimo autentycznego zaangażowania twórców teatr nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Niedomagał zwłaszcza nurt satyryczny. Zwróćmy jednak uwagę, że jego likwidacja nie była zjawiskiem odosobnionym. W tym też mniej więcej czasie zaprzestały działalności równoległe powstałe teatry satyry w innych miastach: Warszawie, Gdańsku, Poznaniu i Krakowie. Cenzura i administracja państwowa, sprawujące kontrolę nad ich działalnością artystyczną, skutecznie eliminowały każdy śmieiej wypowiedziany sąd i opinię. Satyra, krytyczna wobec rzeczywistości, oskarżana o jałową negację komunistycznej codzienności, o rewizjonizm i fałszywe oświetlanie spraw kraju, podzieliła los innych swobód uzyskanych po Październiku 1956, które stopniowo likwidowano.

Ponadto zespół katowicki od chwili powołania do życia skazany był na bolesne kompromisy pomiędzy modelem teatru rewiewo-satyrycznego a teatrem dramatycznym. U podstaw niepowodzeń w równym stopniu tkwiły niedostatki prezentowanej literatury satyrycznej, jak i braki warsztatowe zespołu.

Przypisy

- 1 Por. Program komedio-groteski Z. Gozdawy i W. Stępnia „Ambasador” Państwowego przedsiębiorstwa „Estrada Satyryczna”, Katowice 1955.
- 2 Józef Ponitycki: *Katowicki Teatr Satyry*, [w:] 25 lat Wojewódzkiej Agencji Imprez Artystycznych, jubileuszowa jednodniówka, Katowice 21–27 października 1974.
- 3 Andrzej Wróblewski, *O Śląskim Teatrze Satyry*, „Teatr” 1954, nr 17, s. 22.
- 4 Ryszard Kosiński, *Na stalinogrodzkiej „Estradzie Satyryków”*, „Życie Literackie” 1955, nr 10, s. 5.
- 5 Eugeniusz Żytomirski, *Mały, a może duży skandal*, „Teatr” 1956, nr 2, s. 7.
- 6 W dwuczęściowej rewii wystąpili między innymi: Irena Romańska, Anna Sobolewska, Barbara Kicińska, oraz Rajmund Fleszar, Joachim Lamża, Józef Dietl, L. Sender, Janusz Mirczewski i Andrzej Hołaj. Oprawę muzyczną tworzył kwartet muzyczny pod kierunkiem Zygmunta Apostoła.
- 7 Bolesław Lubosz, *Drogi i bezdroża „Estrady Satyrycznej”*, „Trybuna Robotnicza” z 18 czerwca 1956 (nr 140).
- 8 Cyt. za: Barbara G. [Barbara Gamrot]: *Sukces stalinogrodzkiego Teatru Satyry. Oby więcej takich „ogórkowych rewii. Oto co pisze „Gazeta Krakowska” – organ KW PZPR w Krakowie*, „Wieczór” 1956, nr 2002, s. 3.
- 9 Tamże, s. 3.
- 10 Zdzisław Hierowski, *O Teatrze Komedii*, „Trybuna Robotnicza” 2–3 marca 1957 (nr 52).
- 11 Por. Bolesław Surówka, *„Igraszki z Satyrem” czyli „drugi oddech” katowickiego Teatru Satyry*, „Dziennik Zachodni” z 13–14 lipca 1957 (nr 165).
- 12 Wisz [Wilhelm Szewczyk], *„Nie z tej ziemi”*, „Trybuna Robotnicza” z 20 lutego 1958 (nr 43).
- 13 Zdzisław Hierowski, *Pikantny żart Pirandella*, „Trybuna Robotnicza” z 15 kwietnia 1958 (nr 87).
- 14 Andrzej Linert, *Na scenach Katowic 1945–1990*. Katowice 1991, s. 59.

ANDRZEJ LINERT – historyk teatru i teatrolog, badacz dziejów życia teatralnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, autor kilkunastu książek o teatrach instytucjonalnych i amatorskim ruchu teatralnym w tym regionie. ORCID: 0000-0002-0399-1757



NIE RUSZAJMY Z POSAD...

Szósty już z kolei program przedstawia popularny warszawski kabaret „Szpak”. Pod życzliwą opieką radiowego Działu Literackiego, litociwym mecenasem Biura Reklam Polskiego Radia znalazł gościnny przytułek w Hotelu „Bristol”. Honorowy domu i kierownictwo artystyczne sprawuje Zenon Wiktorczyk (1), który jak zwykle swobodnie wprowadza zgromadzoną publiczność w tajniki nowego programu, noszącego awangardowy tytuł „Nie ruszajmy z posad” (bo się nie dadzą). W ubiegłą sobotę bywałcami kawiarni w „Bristolu” zostali również wszyscy telewidzowie. Obeszliśmy bowiem „Szpaka” na małym ekranie. Obok „starej gwardii” wykonawców, jak Alina Janowska, Barbara Rylska, Hanna Skarżanka, Władysław Królikiewicz zobaczyliśmy tym razem także Krystynę Chimanienko, Edwarda Dziewońskiego, Bogdana Łazuka i Bronisława Pawlika. Akompaniowali dwaj Tadeusze: Próżner i Suchocki.



Na początku było o młodzieży („Czwarty do brydża” R. Słiwonka; Bronisław Pawlik, Barbara Rylska, Krystyna Chimanienko, Bohdan Łazuka - zdj. 2).

Potem poobserwowaliśmy starszych w barze „Przystań Artystów”. („Rozdzierające romanse cygańskie” śpiewa, jak zwykle akompaniując sobie na gitarze, Władysław Królikiewicz - zdj. 3).

I wyszliśmy na ulicę, siedzieć bujne życie nocne. („Młód” z repertuaru Edith Piaf w wykonaniu Aliny Janowskiej - zdj. 4).

A w drugiej części było „W kabarecie jak kabarecie”... Edward Dziewoński w „Mocnym człowieku” H. Bałdziejewskiego (5), Hanna Skarżanka w „Surabaya Johnny” (6), Bohdan Łazuka i Bronisław Pawlik w doskonałym skeczu R. Marka „Z przyszłości” (7) i Krystyna Chimanienko w „Charlestonie”.



ROMAN DZIEWOŃSKI

Kabaret Artystów „Szpak”

Zespół kabaretowy działający w Warszawie w latach 1954–1956 i 1959–1963 pod kierownictwem Zenona Wiktorczyka i auspicjami Redakcji Humoru i Satyry Polskiego Radia. Występował w kawiarni na piętrze w Hotelu Bristol (z wyjątkiem piątego programu kabaretu, który przedstawiono w kawiarni Nowy Świat). Przygotował i przedstawił sześć premier, które były transmitowane i zostały nagrane przez Polskie Radio. Był pierwszym powojennym kabaretem literacko-artystycznym otwartym dla publiczności, zgromadził świetne grono współpracowników: autorów, aktorów i kompozytorów, którzy w kolejnych latach tworzyli najważniejsze polskie teatry kabaretowe i przedsięwzięcia estradowe.

„Szpak” był pierwszym powojennym kabaretem w pełni otwartym dla publiczności – działający kilka miesięcy wcześniej kabaret literacki „Stańczyk” był imprezą zamkniętą, podczas gdy na program „Szpaka” po prostu można było kupić bilet. Pomysłodawcą i twórcą „Szpaka” był kierownik Redakcji Humoru i Satyry Polskiego Radia Zenon Wiktorczyk. Realizacji jego pomysłu sprzyjał okres tak zwanej odwilży po śmierci Józefa Stalina oraz złagodzenie kontroli cenzury. Oczywiście złagodzenie nie oznaczało braku nadzoru ze strony Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – każdy monolog, wiersz, skecz i piosenka, a także wypowiedź konferansjera, musiały zostać zaakceptowane przez cenzora.

Osobnym problemem było znalezienie zarówno autorów, jak i kompozytorów. Zdarzało się, że w niektórych programach dominowały, w większości znakomite, teksty kierownika kabaretu.

Pierwsza premiera Kabaretu Artystów „Szpak” odbyła się 10 maja 1954. Program inauguracyjny (podobnie jak następny) nie miał własnego tytułu. Zamiast tytułu dodano informację „(zmiany w programie niewykłuczone)”. Początkowo występy odbywały się dwa razy w tygodniu – w środy i piątki o godzinie 23.00. Po pewnym czasie, niestety nie znamy dokładnej daty, dniami występów stały się soboty i niedziele. Przy dwudziestu ośmiu stolikach kawiarni na piętrze Hotelu Bristol mieściło się nieco ponad 100 osób. Bilety kosztowały od 3 zł (najtańszy) do 7 zł (najdroższy) Za kawę trzeba było zapłacić 8 zł, a za 50 gramów wódki złotych 5.

Niewielka estradka, dwa fortepiany, przy których zasiedli – jak napisano w programie – „dwaj Jerzowie”: Abratowski i Wasowski. Po chwili widzowie usłyszeli *Strofki powitalne* „Szpaka” pióra Jeremiego Przybory, napisane do melodii *La Violetera* José Padilli Sáncheza. Pierwsza zwrotka brzmiała tak:

Dziękujemy wam najmilsi,
 Żeście do nas dzisiaj przyszli,
 Że miast nocnych uciech innych
 Ptaszek zwabił was niewinny,
 Co w Bristolu gniazdko ma.

Stając na niewielkiej scenie, Zenon Wiktorczyk wyjaśniał:

Początkowo zamierzaliśmy nazwać nasz kabaret „Pod Anteną”. Zważywszy jednak, co się pojawia na antenie, nazwa taka byłaby zbyt ryzykowna. Natomiast szpak to ptaszek skromny, cichy, spokojny. I ma jedną ogromną zaletę. Potrafi mówić, ale tylko to, co już ktoś powiedział. Posługuję się wyłącznie cytatami. To zadecydowało o nazwie naszego kabaretu [Wiktorczyk 1986, s. 15].

Pomysł nazwy kabaretu podsunęła Joanna Wilińska. I tak, od końca 1953 roku zaczął powstawać program, czyli „poszukiwanie i dobór tekstów”.

Program otwierający działalność „Szpaka” oparto w pierwszej, retrospektywnej części na tekstach z dawnych kabaretów Zielony Balonik i Momus oraz z teatryku Qui Pro Quo. Widzowie byli zaskoczeni dwuznacznością oraz frywolnością niektórych numerów napisanych na początku XX wieku. Taka tematyka po 1945 roku rzadko pojawiała się na estradzie, a w okresie stalinizmu nie istniała. Niewątpliwym atutem kabaretu były przedwojenne gwiazdy: Stefcia Górską, Józef Kondrat, Tadeusz Olsza oraz, występujący jedynie okazjonalnie, Władysław Osto-Suski. Słynne piosenki *Peleryna* i *Dymek z papierosa* w wykonaniu Olszy czy *Rana społeczna* zaśpiewana przez Stefcię Górską przypominały nie tylko nastrój sprzed lat, ale przede wszystkim pokazały artystów najwyższej klasy. Nieco młodsze pokolenie szło ich tropem. I tak Hanka Bielicka porwała publiczność piosenką z Qui Pro Quo *Gdy Petersburski razem z Goldem gra*, a Irena Kwiatkowska niezwykłą minichoreografią do *Błatego Nicka*.

Druga część programu nawiązywała do współczesności. Znalazły się w niej: wykonywany przez Olszę monolog Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Xymena Pścicz*, monolog Ludwika Górskiego *Człowiek z kwiatkiem, czyli czy warto wybijać sobie zęby* w wykonaniu Bolesława Płotnickiego, parodystyczny „fragment powieści produkcyjnej” *Bohatera Pała* w autorskim wykonaniu Janusza Osęki oraz *Opowieść dziadkowa o dwóch Kmicicach z Krakowa* pióra Wiktorczyka, wybornie podana przez Olszę. Wszystkie numery posługiwały się aluzjami bezbłędnie



Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście, po prawej Hotel Bristol, 1958.

Fot. Zbyszko Siemaszko. Źródło: NAC

wychwytywanymi przez publiczność. Tak zaczął swój słalom z cenzurą kabaret „Szpak”. Odwołując się co pewien czas do dawnych kabaretowych tekstów, podtrzymywał tradycję, a jednocześnie próbował przy ich pomocy prowadzić „dialog” z realiami PRL-u.

W drugim programie „Szpaka” (premiera 5 lutego 1955) po raz pierwszy w roli konferansjera pojawił się Kazimierz Rudzki, który zaproponował widzom odmienny od słynnego Fryderyka Járosy’ego styl prowadzenia. Stał się kimś w rodzaju wykładającego profesora czy też pedagoga objaśniającego i komentującego sytuację. W pierwszej części „prowadził seminarium” pod nazwą „Ulica i podwórko”. Wykorzystał świetnie znaną widzom konwencję ówczesnych szkoleń mających formować obywateli na socjalistyczną modłę i z całą życzliwością tłumaczył widzom, jak mają naświetlić swoim latoroślom odwiedzin w „Szpaku”:

Wracacie do domu, dzieci nie śpią, bo odrabiają lekcje, zapytają: Skąd rodzice wracają? Odpowiedzieć: Z kabaretu – jakoś nieporęcznie. A jak powie się dziecku: Rodzice wracają

z wykładu, rodzice się doksztalają – to wtedy dziecko i nabiera szacunku na odcinku rodziców, i mobilizuje się po linii naukowej, i – najważniejsze – od maleńkości nabiera ochoty do nocnego życia.

Sam program był ponownie mieszanką starych numerów z okresu dwudziestolecia i tekstów współczesnych. Osobny nurt stanowiły ballady podwórzowe oraz stare (z przełomu XIX i XX wieku) piosenki prezentowane, od pierwszego do ostatniego programu, przez malarza i barda Władysława Królikiewicza i kierowany przez niego „Kędziorek-band and his orchestra” w składzie: Bielicka, Hanna Skarżanka, Abratowski (akordeon), Dzewoński, Józef Kondrat. Sensacją tego programu stał się tekst Wiktorczyka *Hamlet na linii* w wykonaniu Dzewońskiego. Ten kabaretowy portret człowieka starającego się utrzymać na właściwym kursie, zwracającego czujnie uwagę na zmienne okoliczności, większość widzów znała z autopsji. Aktorzy zachowali w pamięci reakcje sali, która zamierała ze zdziwienia, że taki numer jest w ogóle możliwy. Co ciekawe, w szczątkowych recenzjach

pomijano ten punkt programu. Dopiero w latach siedemdziesiątych zauważono, że był nie tylko znakomity aktor, ale odważny jak na tamte czasy. Wiktorczyk o Dziewońskim: „Wcielił się tam w postać koniunkturalnego aktywisty-karierowicza dyspozycyjnego na każdym etapie” [Wiktorczyk 1986].

Dopiero trzeci program (premiera 1 czerwca 1956) miał własny tytuł: *Metafory i metamorfozy*. Karolina Beylin pisała:

Kipiąca aktualność [...] bije z całego trzeciego programu kabaretu „Szpak”. Tę aktualność postawili sobie za zadanie wszyscy twórcy, a przede wszystkim Zenon Wiktorczyk, który na swych barkach dźwiga olbrzymią większość programu. To on jest konferansjerem, wypowiadającym przez siebie samego skomponowane teksty, to on zasilil też wykonawców swoimi utworami takimi, jak znakomity *Teatr eksperymentalny Avant Derriere* czy *Błękitny ekspres*... [Beylin 1956].

Pod wieloma względami program ten uznano za najlepszy w dorobku „Szpaka”. Królowała w nim satyra obyczajowa, bo właściwie o innej nie mogło być mowy. Satyryczny śmiech dotyczył tego, co w ówczesnej Warszawie budziło snobistyczne często ekscytacje: od Teatru na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego, przez modę na jazz po noszone szczególnie przez młode dziewczyny kreacje naśladujące paryski sznyt. Jednak niektóre numery były dość niepokojące dla ówczesnych decydentów. Należał do nich monolog Bardijewskiego *Kariera*:

[Bolesław] Płotnicki świetnie wczuł się w rolę skromnego urzędnika z „Brzany Dolnej”, którego losy związał przypadek z wpływową osobistością kolegi z lat szkolnych – Ragana. Odtąd zaczyna się huśtawka w karierze biednego urzędniczyny. Karkołomne przesunięcia, awans i degradacja na przemian, w zależności od tego, jak w dalekiej Warszawie stoją aktualnie akcje Ragana. Z urzędnika najniższej kategorii zostaje mianowany zastępcą kierownika transportu, nocnym stróżem, kierownikiem elektrowni, otrzymuje wymówienie, wreszcie funkcję referenta BHP w tartaku [Krzyżakowa 1956, s. 13].

Kończył się ten numer pewnym dylematem bohatera: kim zostanie teraz, skoro Ragan leci na placówkę dyplomatyczną do Turcji?

Po premierze *Metafor i metamorfoz* nastąpiła w działalności „Szpaka” trzyletnia przerwa. Jej bezpośrednią przyczyną było wycofanie się Orbisu z finansowania kabaretu. Stołeczna Estrada, mimo zapewnień o gotowości współpracy, również nie wsparła kabaretu, a Polskie Radio nie zdecydowało się na jego samodzielne finansowanie. Ukrytym powodem zawieszenia działalności „Szpaka” był brak zgody na jej kontynuację ze strony władz, które obawiały się, że kolejny program może zawierać zbyt wywrotowe, jak na PRL-owską rozrywkę, treści.

Po okresie hibernacji kabaret powrócił 12 czerwca 1959 z czwartym programem – *Przez różowy monokl*.

Polskie Radio podjęło decyzję o całkowitym finansowaniu przedsięwzięcia. Występy nadal odbywały się w Bristolu, ale nie na piętrze, lecz w kawiarni na parterze.

Ważnym punktem czwartego programu był wygłoszony przez Bolesława Płotnickiego monolog *Podanie* autorstwa debiutującego w „Szpaku” Sławomira Mrożka. Prawdziwym przebojem okazała się jednak przedstawiana na zakończenie pierwszej części *Opera pod tytułem – Uczciwość nagrodzona* Kunińskiego i Medyńskiego, odwołująca się do ówczesnych afer gospodarczych. Jerzy Lau pisał:

w tej grotesce śpiewana piosenka najpełniej ujawnia swą wieloraką funkcję w kabarecie. Przestaje być słowno-muzyczną ilustracją programu, stając się jego najistotniejszą treścią [...], jest ciekawym eksperymentem, w którym liryczno-sentymentalne szlagiery pełnią rolę satyry, żartu lub stają się intelektualną pointą, a satyra i groteska w aktorskiej interpretacji przemienia się w lirykę. Oczywiście o tych zaletach możemy mówić przede wszystkim dzięki dobrej obsadzie »opery« w osobach Glińskiego i Szczepkowskiego [Lau 1959, s. 8].

Podobnie porywający okazał się finał części drugiej. Tym razem na scenie pojawiła się samotna „Jenny Korsarka” – Alina Janowska, parodiująca ówczesne stereotypy „trudnej młodzieży”. Ta scenka Janowskiej w „Szpaku” przeszła do historii gatunku. Jerzy Lau chwalił aktorkę: „wnosi wiele życia, temperamentu, a przede wszystkim różnorodności środków aktorskich” [Lau 1959, s. 8]. Równie wielkie uznanie wśród publiczności zdobył Mieczysław Czechowicz, znakomicie śpiewający balladę *Samuel Hall* i wzbudzający huraganowy śmiech w skeczu Wiktorczyka *Mister intelektu*, parodiującym raczkującą wówczas modę na teleturnieje. Kolejną piosenką dostrzeżoną przez publiczność była ta *O rycerzu Cinq czyli Sęk czyli 5* w wykonaniu Glińskiego. Całości dopełniały między innymi debiut Ryłskiej, która zaśpiewała *Herszta* i fenomenalny popis Kwiatkowskiej w scenie Żywulskiej *Krawcowa en vogue*.

Wanda Padwa relacjonowała:

w okresie pamiętnych dyskusji prasowych o estradzie, teatrach satyrycznych, jak Syrena i Buffo oraz teatrzykach studenckich, „Szpak” odważnie szuka własnego profilu artystycznego. I trzeba przyznać, że „Szpak” idzie konsekwentnie po linii kabaretu intelektualnego. Kierownik artystyczny, konferansjer i autor wielu tekstów Zenon Wiktorczyk umie nawiązać kontakt z publicznością, uczy ją, że na świat należy spoglądać jednym okiem przez różowe szkieleto, a drugie oko... trzeba przymrużyć. Wtedy wszystko wydaje się pogodniejsze. Widzowie reagują świetnie na dowcipy, odczytują aluzje, śpiewają refreny [...] aktorzy siedzą przy stoliku wśród publiczności i swobodnie wchodzą na estradę [Padwa 1959].

Piąty program kabaretu *Co się Państwu podoba* (premiera 25 czerwca 1960) przedstawiono w kawiarni „Nowy Świat”.



Zespół kabaretu „Szpak”:
Alina Janowska, Tadeusz Suchocki, Hanna Skarżanka,
Mieczysław Czechowicz, Zenon Wiktorczyk, Władysław Królikiewicz,
Edward Dziewoński, Barbara Rylska, Wieńczysław Gliński.

Od tego czasu występy odbywały się trzy razy w tygodniu, a bilet kosztował 35 zł. Nastąpiła też zmiana akompaniatorów: Abratowskiego i Wasowskiego godnie zastąpili Borzym i Suchocki. Na scenie stanęli: Janowska, Skarżanka, Rylska, Czechowicz, Dziewoński, Gliński, Królikiewicz i Rajewski (którego postaci z czasem przejął Czechowicz). Odśpiewali strofki powitalne uzupełnione specjalnym komentarzem Wiktorczyka:

Najmocniej przepraszam za to zachowanie się zespołu. Oni zaczęli się tak wdzięczyc do Państwa, ale oni tak zawsze, jak tylko zobaczą na sali lepszą publiczność, to się płaszczą, jak przed cudzoziemcami i od razu obiecują jakieś szampańskie zabawy. To nie u nas. Szpak jest kabaretem tradycyjnym, staroświeckim....

Wiktorczyk skomentował kiedyś to piąte spotkanie ze „Szpakiem”: „Dwa razy Alina, dwa razy Dudek plus Bobek i Pupko”. Dwoje wymienionych aktorów (Janowska i Dziewoński) miało łącznie cztery numery – jedno z najlepszych w historii polskiego kabaretu. „Bobek” zamykająca pierwszą część znakomita scenka zbiorowa *Laur w bobek zamieniony*, natomiast „Pupko” to kończący cały program *Popis Szkoły Dramatycznej Madame Pupko* („Bobek” i „Pupko” tak mówiono o tych numerach w kabarecie).

Na początku wieczoru Dziewoński przedstawiał *Tragedię aktorską* uchylającą rąbka tajemnicy niezbyt zdolnego osobnika, zaś Janowska wykonała *Joasię Darczankę*. Pojawiała się w durszlaku na głowie, grubym swetrze o szerokim splocie naśladowującym misiurkę, zrobionym chałupniczo blaszanym półpancerzu, nagolenniku, ze szcnotką, do której przytwierdzony był ręcznik z namalowaną lilią, symbolizującą królów Francji. Wszystkie akcesoria wymyśliła sama. Tak „uzbrojona”, odstawiała współczesną dziewczynę walczącą o wolność do podróżowania autostopem. Znaczącym drobiazgiem w tym monologu był fragment o „gazurce”, który uchował się przed cenzurą. Wszyscy doskonale wyłapywali aluzję do „słynnego” generała Kazimierza Witaszewskiego, dowódcy oddziałów milicji przeznaczonych do przeprowadzania pacyfikacji przy pomocy tego narzędzia.

Drugą część rozpoczynał monolog Mroźka *Reportaż z olimpiady*, ale jej najważniejszymi punktami były ponownie monologi Janowskiej i Dziewońskiego oraz wspomniana już scena finałowa. O dwojgu pierwszych z entuzjazmem pisał Zastępca:

W monologach zachwyca Alina Janowska, jako niezrównana „Krajowa Marlena”, ale i chwilami bezbłędnie naśladuje gest, brzmienie głosu i interpretację wielkiej Marleny. [...] Wielki talent i świetna charakteryzacja! Styl Janowskiej polega na podawaniu tekstu z pewnego dystansu – własnego, ironicznego spojrzenia na odtwarzaną postać [...]. Jeden z najwszechstronniejszych i najbardziej utalentowanych aktorów, Edward Dziewoński, znakomicie czuje się w warunkach kameralnych [...], zdumiewa bogactwem różnorodnych



Fotoreportaż z piątego programu kabaretu „Szpak”
Co się Państwu podoba, 1960.

środków aktorskich i ekspresji w parodii *Pociągu*. Jest to prawdziwy koncert gry, z którym konkurować może niewiele numerów kabaretowych (nie tylko) po wojnie [Zastępca 1960].

Owa parodia filmu pióra Wiktorczyka nosiła tytuł *Nocny S-Express* i była obdarzona taką dedykacją autora: „Jerzemu Kawalerowiczowi z podziwem. Jerzemu Lutowskiemu z zazdrością”. Kawalerowicz reżyserował, Lutowski wraz z nim napisał scenariusz *Pociągu*.

Także Jerzy Falkowski nie mógł się nachwalić obojga aktorów:

Alina Janowska i Edward Dziewoński. Aktorstwo dalekie od pospolitej karykatury satyrycznej, grubych kresek lub tradycyjnych obrazków obyczajowych. Obydwoje dysponują – oczywiście – tymi środkami swobodnie lecz w granicach przemyślanej konstrukcji intelektualnej, operowania podtekstem i wieloznaczną drwiną z ukrytym „drugim planem”. Parodie Janowskiej są prawie zawsze niedopowiedziane do końca, w nieoczekiwanym momencie niknie dystans interpretatorski. Spoza pastiszu Marleny Dietrich, spoza umownej „Marleny” przeżywająca groteskową karierę „Chałtur de Polon” – spogląda nagle głupia, nieszczęśliwa, zagubiona dziewczyna... Temperament estradowy Dziewońskiego podlega matematycznym rygorom. Nie ma miejsca dla doraźnie improwowanej szarzy aktorskiej, efektami gestykulacji, głosu i mimiki

rządzi konsekwentne punktowanie myśli, swoiste „podrzucanie” refleksji widzowi. Wykonawcy „Szpaka” przychodzą tu dla zabawy. Ich chlebem powszednim jest teatr dramatyczny. Co warto zapamiętać... [Falkowski 1961]

Na zakończenie wieczoru widzów zapraszano do obejrzenia trzeciego z przebojowych numerów: *Popis Szkoły Dramatycznej Madame Pupko*. Wiktorczyk zapowiadał go jako wykopalisko z dwudziestolecia. Pupką-Pacykowską była Skarżanka prezentująca publiczności swoich uczniów. Panna Łada Fiuta (Rylska) przedstawiała Ledę z Łabędziem, Jola Pitoleni vel Pituła (Janowska) one-step *Bimbolo*, Ramon Szevalentino (Dziewoński) nucił „Ach jedź na Wschód / zastukaj do haremu mego wrót”, gdzie „Piszczalka zastępuje jazz”. Na koniec, jako „clou i gwóźdź” szkoły pojawiał się Hubert Marzukiewicz (Czechowicz) mający kłopoty z pamięcią. Odgrywał Otella, Madame Pupko dyszała: „Panie Marzukiewicz [nazwisko kandydata na Otella Skarżanka akcentowała oddzielając „r” od „z”], pan się zagrał... Markuj pan... pan doprawdy dusi...”, aby na koniec sama zadusić adepta. Cała scenka oparta na kretyńskich, grafomańskich, trzeba dodać, że oryginalnych tekstach (przeróbkach materiałów z teatryków dwudziestolecia w opracowaniu Zenona Wiktorczyka), bawiła publiczność. Janowska miała najtrudniejsze zadanie: mijając się z tonacją, fałszując niemiłosiernie, katowała tak piosenkę, jak i akompaniującego jej w tym numerze Suchockiego. Rozmijanie się z melodią, harmonią i rytmem dla obdarzonej słuchem aktorki samo w sobie było wyzwaniem. Dla Suchockiego podwójnie: co i raz nie umiał trafić w tonację Janowskiej. Wszyscy wykonawcy, na czele z zaciągającą, zmiękczającą każde słowo Skarżanką, robili co mogli, aby nie patrzeć wzajemnie na siebie. Jeżeli już do tego doszło, kończyło się wybuchami śmiechu i niekoniernie zgodnym z planem kontynuowaniem scenki.

W „Życiu Warszawy” Andrzej Ibis Wróblewski podsumowywał:

Można mianowicie pokazać dziś program w typie składowki, w wykonaniu znanych aktorów, w opracowaniu znanych satyryków i humorystów, można nawet wskrzesić to i owo z 20-lecia – bez wpadania w ekstazę na widok fryzury à la Pola Negri, etoli lub innego rekwizytu owej epoki. [...] „Szpak” kokietuje publiczność ironią, przemycając pod tym pretekstem aktualne grymasy i przycinki, wymierzone nie przeciwko pryncypiom, raczej przeciwko imponderabiliom i śmiesznościom. Że liczy przy tym na bystrość i inteligencję widza – tym lepiej [Wróblewski 1960].

Mimo sukcesów „Szpak” borykał się wciąż z kłopotami finansowymi. Jedną z ich przyczyn były stawki za występ, związane z kategorią estradową. Tym bardziej, że w „Szpaku” występowała sama czołówka aktorska. I tak, w tamtym czasie, Wiktorczyk otrzymywał za każdy występ – jako konferansjer i kierownik artystyczny – 950 zł. Akto- rzy: Skarżanka, Dziewoński, Gliński, Szczepkowski po



Ilustrowana fotografiami z występów „Szpaka”, zapowiedź zbliżającej się premiery filmu dokumentalnego Ludwika Perskiego *Wieczór w „Szpaku”* (1960).

450 zł, Janowska 500 zł, a Rylska, Czechowicz i Królikiewicz po 350 zł. Chleb kosztował wówczas 6 zł, kilogram szynki 36 zł, pół litra wyborowej 17,50 zł, cukier 12,50 zł a męska koszula 200 zł.

Szósty program kabaretu pokazano po raz pierwszy 12 listopada 1961 roku, ponownie w kawiarni na parterze Bristolu. Nosił tytuł *Nie ruszajmy z posad*, z podpowiedzią „Bo i tak się nie dadzą”. Nikt wówczas nie wiedział, że będzie to premiera ostanian. Według Aleksandra J. Rowińskiego program ten miał „jak chyba żaden z dotychczasowych, najbardziej jednolity styl i świetny nastrój kabaretowy” [Rowiński 1961]. Pierwsza część była zatytułowana *W życiu, jak w życiu*, druga *W kabarecie, jak w kabarecie*, chociaż początkowo wydrukowano w programie inne wersje: *Życie samo* i *Samo życie*.

Ibis Wróblewski tak ocenił szósty program:

Gdy na spektaklu notowałem wrażenia z poszczególnych pozycji okazało się, że jest tylko parę takich, które mi się nie

podobają. I odwrotnie. Tylko parę wyróżniłem jako znakomite; reszta jest po prostu wyrównana. I chyba taki powinien być kabaret. W miarę dowcipny, w miarę ostry, w miarę aktualny – jeśli nie stawia sobie żadnych światoburczych celów, a chce tylko dać widzowi okazje przyjemnego spędzenia czasu [Wróblewski 1962].

Ponownie zgodnym chórem za najlepsze uznano numery w wykonaniu Janowskiej i Dziewońskiego. Ten drugi reprezentował pogranicze makabreski i czarnego humoru w numerze Górskiego *Na mojej ulicy*, w *Mocnym człowieku* Bardijewskiego oraz w parodii autora i wykonawcy, Mariana Załuckiego, imitując styl i głos tego artysty. Z kolei Janowska przebiła wszystkich, zaczynając od scenki *Coctail party u Miciów*, a kończąc na polskiej wersji słynnej piosenki *Milord* Margarite Monnot z repertuaru Edith Piaf, do której polski tekst napisał Andrzej Jarecki.

Na dostrzeżenie i wysokie oceny zasługiwały też występy przedstawicieli młodszego pokolenia, w tym piosenki znakomicie zaśpiewane przez Ryłską (*Giczoty* i *Nie chcesz, to idź*), numery Łazuki (*Fryzjer z Saint-Denise*, *Ostani ułan*) czy Chimanienko z popisowym *Ksawery zgasł*, wprowadzonym wprost z krakowskiej „Piwnicy pod Baranami”. Do tego wyborny na scenie okazał się Bronisław Pawlik, rewelacyjny w monologu o Gąbczaku oraz jako partner Łazuki w skeczu *Z przeszłości* i w scenie *Czwarty do brydza*.

Bibliografia

- Beylin Karolina, *Kipiąca aktualność*, „Express Wieczorny” z 19 czerwca 1956.
- Dziewoński Edward, *W życiu jak w teatrze*, LTW, Łomianki 2017.
- Dziewoński Roman, Dziewoński Piotr, *Dożyłnie o Dudku, Edwardzie Dziewońskim*, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Falkowski Jerzy, *Z czego się śmiejecie*, „Współczesność” 1961, nr 1.
- [Grodzicki August] A.G., *Nowy program „Szpaka”*, „Życie Warszawy” z 21 czerwca 1956.
- Grodzińska Stefania, *Z warszawskich kabaretów – „Szpak”*, „Nowa Kultura” 1955, nr 9.
- Kałużyński Zygmunt, Toeplitz Krzysztof T., *Rozmowa kawiarniana*, „Nowa Kultura” 1955, nr 9.
- [Krzyżakowa Krystyna] K. K., *Kabaret artystów*, „Stolica” 1956, nr 46.
- Lau Jerzy, *Różowy monokl „Szpaka”*, „Argumenty” 1959, nr 50.
- Padwa Wanda, „Trybuna Mazowiecka” z 14/15 listopada 1959.
- Rowiński Aleksander J., *Wiktorczyk i jego „Szpak”*, „Express Wieczorny” z 12 listopada 1961.

Niespodziewane zakończenie działalności „Szpaka” po szóstym programie związane było z niemożliwymi do rozwiązania kłopotami finansowymi, o których Wiktorczyk mówił w „ITD” tak:

Należy mieć nadzieję, że ten jedyny obecnie w Polsce kabaret literacki, znajdzie w końcu poparcie, które zapewni mu dalsze istnienie i rozwój. Dotąd niestety, choć płacimy b. kiepsko, kabaret cierpi na brak finansów. Chcielibyśmy choć dostawać 1/5 normalnej dotacji teatralnej dla scen satyrycznych. Sama zmiana sali (ze 150 na 250 miejsc) sytuacji nie rozwiązuje [Wiktorczyk 1960].

„Szpak” Wiktorczyka przywrócił w powojennej Polsce styl i atmosferę kabaretu literacko-artystycznego. Stanowił swoisty pomost między nim a kabaretami przedwojennymi. Przypomniał Stefcie Górską, Tadeusza Olszę i Józefa Kondrata, ugruntował pozycję Kwiatkowskiej i Bielickiej, przyniósł estradową sławę Janowskiej i Dziewońskiemu, przedstawił Hannę Skarżankę, Bolesława Płotnickiego, Wieńczysława Glińskiego, odkrył Barbarę Ryłską, Mieczysława Czechowicza, Bohdana Łazukę i Bronisława Pawlika. Przywołał postać barda w osobie Królikiewicza. Artyści z nim współpracujący w kolejnych latach współtworzyli tak ważne zjawiska kabaretowe jak „Dudek” czy telewizyjny „Kabaret Starszych Panów”.

- „Szpak” znów rusza... nie ruszając z posad – zapewnia Zenon Wiktorczyk, „Express Wieczorny” z 11/12 listopada 1961.
- [Szczepański Jan Alfred] Jaszcz, *Rewia i kabaret*, „Trybuna Ludu” z 3 lutego 1962.
- Szydłowski Roman, *„Szpak” na medal*, „Trybuna Ludu” z 11 listopada 1959.
- Wiktorczyk Zenon, *Z kabaretu SZPAK*, „Antena” 1986, nr 52.
- Wiktorczyk Zenon, *Szpak, ze Szpakiem i o Szpaku*, „ITD” 1960, nr 40.
- [Wróblewski Andrzej] Ibis, *Szpak, który czyni wiosnę*, „Życie Warszawy” z 11 listopada 1960.
- [Wróblewski Andrzej] Ibis, „Życie Warszawy” z 11 listopada 1962.
- Zastępca, *W nowym gniazdku „Szpaka”*, „Express Wieczorny” z 11 listopada 1960.
- Estrada. Materiały repertuarowe dla estrad*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Materiały z archiwów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie i rodziny Dziewońskich (fragmenty z zachowanych scenariuszy).

🔊 W dziale Multimedia w otwartym dostępie nagrania dźwiękowe występów „Szpaka”: *Hotel Bristol* (1959) i *Wieczór Sylwestrowy* (1961, zawiera fragmenty różnych programów). Ponadto w czytelni Instytutu Teatralnego można odsłuchać programy kabaretu – od pierwszego do szóstego.

ROMAN DZIEWOŃSKI – reżyser teatralny i radiowy, architekt, pisarz. Autor książek biograficznych o ludziach polskiego teatru i kina. Syn Edwarda Dziewońskiego, wnuk Janusza Dziewońskiego.



Izabela Olszewska (Izabella), Maciej Nowakowski (Klaudio).
Miarka za miarkę, reż. Krystyna Skuszanka, Teatr Ludowy, Kraków-Nowa Huta, prem. 16 września 1956.
Fot. Edward Hartwig, Franciszek Myszkowski / Archiwum Teatru Ludowego

WANDA ŚWIĄTKOWSKA

William Shakespeare, *Miarka za miarkę*

prem. 16 września 1956,

Teatr Ludowy, Kraków–Nowa Huta

przekład: Leon Ulrich, opracowanie: Włodzimierz Lewik,
reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Tadeusz Kantor,
muzyka: Jerzy Bresticzker.

Kompletna obsada, program, plakat, galeria zdjęć, recenzje:
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20796/miarka-za-miarke>

Z Opolą do Nowej Huty

Problemowa komedia Shakespeare’a nie miała szczęścia na polskich scenach – jej prapremiera odbyła się w 1902 roku (Tadeusz Pawlikowski wystawił ją we Lwowie dla Heleny Modrzejewskiej), w dwudziestolecu powróciła na scenę Teatru Polskiego w Warszawie w reżyserii Janusza Warneckiego (prem. 20 października 1933) i znowu przepadła na dwie dekady. Krystyna Skuszanka dostrzegła w tym mało znanym utworze dramat o nadużyciach władzy, bezkarności tyranów i ludzkiej hipokryzji, stanowiący komentarz do współczesności. Reżyserka wystawiała *Miarkę za miarkę* czterokrotnie: w Opolu (1953), Krakowie (1956), norweskim Bergen (1970) i Wrocławiu (1970). Premierę opolską przygotowała w wieku 28 lat, tuż po swoim spektaklu dyplomowym, w Państwowym Teatrze Ziemi Opolskiej, gdzie wkrótce została kierowniczką artystyczną. Była to jej pierwsza współpraca z Tadeuszem Kantorem, którego oprawa plastyczna w olbrzymim stopniu wsparła koncepcję reżyserską. Choć spektakl cieszył się powodzeniem i był dużym sukcesem frekwencyjnym (zagrano go 61 razy dla 27 tys. widzów), to ukazała się zaledwie jedna recenzja w „Trybunie Opolskiej”, co Marta Fik tłumaczy faktem, że „niewygodnym” przedstawieniom w latach „soc” nie chciano robić *publicity* [Fik 1993, s. 233]. W 1953 roku za wcześnie było jeszcze na rozliczanie – nawet za pomocą dramatu Shakespeare’a – ówczesnej władzy. Zachowana dokumentacja wskazuje, że już w Opolu Skuszanka i Kantor odczytywali *Miarkę* aktualizująco i współcześnie, jako dramat polityczny [Świątkowska 2022]. Gdy po opolskich sukcesach zaproponowano Skuszance w 1955 dyrekcję Teatru Ludowego w Nowej Hucie, drugi sezon działalności

postanowiła otworzyć *Miarkę za miarkę*, ponownie we współpracy z Kantorem. Wiele rozwiązań inscenizacyjnych, scenograficznych i kostiumograficznych twórcy przenieśli do krakowskiej inscenizacji, lecz na fali rozliczeń 1956 roku wyostrzyli polityczną wymowę spektaklu i zdecydowanie podkreślili aktualne sensy, nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości, że przedstawienie mówi o sytuacji tu i teraz, a autorytarna dyktatura nie jest problemem epoki elżbietańskiej. W programie do krakowskiego przedstawienia Skuszanka deklarowała współczesne odczytanie utworu:

Uważam ją [*Miarkę za miarkę*] za jeden z najciekawszych i najbogatszych myślowo dramatów wielkiego poety, za dramat, do którego możemy stale wracać, aby odczytać i przeżyć go na nowo i odnaleźć w nim prawdę otaczającego nas świata. [...] Istotą komediowości *Miarki* jest głęboka ironia i swoisty okrutny humor, którym posługuje się tu Szekspir dla zdemaskowania fałszu, głupoty i zbrodni. W całej wielkiej spuściznie Szekspira komedia ta najbardziej chyba drastycznie i bezpośrednio dotyka zagadnień prawno-moralnych społecznego życia [Skuszanka 1956].

Krytycy z entuzjazmem zareagowali na podsunięte tropy i rozszyfrowywali w recenzjach znaczące sugestie, podkreślając, że „ich odkrywanie sprawia przyjemność widzowi” [Drawicz 1956]. Tytuły recenzji podpowiadały naczelną tematykę inscenizacji: *Opowieść o władzy i prawie* (Zygmunt Greń), *Szekspirowska rzecz o tyranii* (Karolina Beylin), *Szekspir i „Po Prostu”, czyli dyskurs o władzy* (Olgięd Jędrzejczyk), *Szekspir, bezdroża władzy i współczesność* (Tadeusz Robak). Szekspirowski problem władzy i moralności został ukonkretniony i za pomocą



Twórcy nie pozostawiali złudzeń, że Wiedeń rządzony przez Angela jest więzieniem – przestrzenią pod stałym nadzorem, pilnowaną przez funkcjonariuszy...

Fot. Edward Hartwig, Franciszek Myszkowski / Archiwum Teatru Ludowego

zabiegów reżyserki i scenografa odniesiony do współczesnych realiów. Stefan Treugutt pisał pod wrażeniem nowohuckiej premiery:

Miarka za miarkę jest jeszcze jednym dowodem, ile w teatrze współczesnym znaczy koncepcja, myśl interpretacyjna. Już nam doprawdy nie wystarcza sama technika teatralna, wycucie i instynkt. Teatr dzisiejszy wymaga solidnej intelektualnej dyscypliny, sprawdzalności logicznej, dzisiejszego myślenia [Treugutt 1956].

Wydobyciu aktualności dramatu nie przeszkodził także XIX-wieczny przekład Leona Ulricha (kanoniczny na polskich scenach od prapremiery aż po lata 90. XX wieku, kiedy pojawił się przekład Macieja Słomczyńskiego, i początek XXI wieku, kiedy do kanonu dołączyło tłumaczenie Piotra Kamińskiego), podany w nowym opracowaniu Włodzimierza Lewika. Tadeusz Kudliński zauważył: „Wbrew spodziewaniom stary i trudny tekst brzmiał dobrze i zajmująco, co jest także zasługą Włodzimierza Lewika, który dokonał modernizacji starego przekładu Ulricha” [Kudliński 1956].

Despota u władzy

Spektakl o władzy rozpoczyna się przekazaniem władzy. Scena abdykacji Księcia (Jerzy Przybylski) na rzecz namiestnika Angela (Tadeusz Szaniecki) rozgrywa się na proscenium na tle kolorowych zasuniętych kurtynek. Według recenzentów pstrokate tło oddawało atmosferę renesansowego Wiednia. Miasta, które się bawi, w którym dominuje swoboda obyczajowa i nawet hulawczy styl życia, ale w którym panuje także wolność, która ulotni się wraz z wyjazdem Księcia. Purytański Angelo postanawia zaprowadzić porządek w mieście i przywraca surowe prawo – karę śmierci za związki pozamałżeńskie. W momencie wyjazdu Księcia barwne zasłony idą w górę i odsłaniają nowe realia. Oczom widzów ukazują się szary więzienny mur ciągnący się przez całą szerokość sceny. Scena jest przestronna i pusta – miejsca akcji wyznaczają pojedyncze rozrzucone mansjony – niewysokie przesuwane podesty ze schodami, podwyższenie ze schematyczną furtą klasztoru lub framugą drzwi, krata więzienna z przytwierdzonymi grubymi łańcuchami, pojedyncze podwyższone siedziska jako ośrodki władzy.

Dominuje inna tonacja – na scenie jest bezbarwnie, asceptycznie i ponuro. Komedia zamienia się w tragedię. Tadeusz Kudliński pisał o tych kontrastach:

[Skuszanek] dokonała wyraźnej orkiestracji wątków, oddzielając prolog i finał o żwawym i pogodnym rytmie komediowym od części środkowej, traktowanej serio na nucie pesymistycznej i tragicznej, przerywanej kontrastowymi intermediami w stylu szerokiej komiki ludowej [Kudliński 1956].

Charakter Angela i jego nowych rządów dookreśla jasny, błękitny kostium namiestnika, który przypomina futurystyczny mundur – wysokie oficerki, czarne rękawice, ochraniacze na udach z czymś na kształt kabury, długi płaszcz ze sztywnym kołnierzem. Pierś namiestnika przepasana jest szeroką dwubarwną szarfą, która wywoływała skojarzenia z umundurowaniem generalissimusa – choć pozbawiony orderów na piersi i charakterystycznych wąsów, Angelo przywoływał na myśl Stalina [Drawicz 1956]. Gładko zaczesane do tyłu włosy, sztywny chód i wyprostowana postawa dopełniały wizerunku bezdusznego wojskowego autokraty. „Tadeusz Szaniecki dobrze prowadzi tę rolę – pisał Andrzej Drawicz – jego Angelo oszczędza ciała gestów, a twarzy mimiki, jest półuśmiechnięty, wypełniony po brzegi spokojną pewnością swojej mocy. [...] arcyłotr przyodziany we wszelkie pozory cnoty” [Drawicz 1956]. Zdaniem innych recenzentów Szaniecki uniknął karykatury i przerysowania typowego dla czarnego charakteru – „umiał trzymać na wodzy swe środki aktorskie: oszczędnie męski w geście, stworzył typ człowieka zamkniętego w sobie, bezwzględny i świadomego swych celów” [Robak, „Od A do Z” 1956]. Namiestnik miał swych żołnierzy i sobowtóra – jego rozkazy przekazywał podobnie, lecz skromniej, odziany adiutant (Jan Mączka), który naśladował postawę, ruchy i mowę swego pana. Dwaj żołnierze w jasnych mundurach mieli analogiczne spodnie z nakolannikami, wysokie buty i rękawice, natomiast górną część umundurowania stanowiły białe czarne tuniki z geometrycznym wzorem. Całości dopełniał jasny półokrągły hełm. Jan Alfred Szczepański napisał wprost: „beztroski, rozbawiony Wiedeń zamienia Angelo w państwo policyjne” [JASZCZ 1956]. Znakiem tego systemu i wszechobecnej inwigilacji była strażnicza wieżyczka górująca nad szarym murem. Pod nią miarowym, mechanicznym krokiem maszerował jak więzienny strażnik jeden z żołnierzy. Twórcy nie pozostawiali złudzeń, że Wiedeń rządony przez Angela jest więzieniem – przestrzenią pod stałym nadzorem, pilnowaną przez funkcjonariuszy. „Państwo policjantów i żołnierzy, państwo przemocy i samowoli” [Greń 1956]. O charakterze nowych rządów informował wiernopoddańczy pochód z podobizną Angela:

Przez scenę kroczy kilkuosobowy pochód. Na czele męczynna niosący duży transparentowy portret namiestnika. Za nim, w takt cicho brzmiącej muzyki kroczy kilku ludzi. Na samym końcu klucznik więzienny...” [Jędrzejczyk 1956].

Widzom nieodwołalnie kojarzył się on z oficjalnymi defiladami państwowymi i pochodami pierwszomajowymi przed partyjnymi trybunami: „I wreszcie transparenty z podobizną namiestnika. Nikt na widowni nie miał wątpliwości, że jest to jeszcze jeden argument w dyskusji o tak zwanych wypaczeniach. Nawet nie mieli ich niektórzy krytycy” [Bieniewski 1958]. Skuszanek ukonkretniła tym gestem obowiązujący tu kult jednostki. Szekspirowski dramat nie dotyczył już tylko moralności władców, lecz w przedstawieniu wskazano, do czego prowadzi bezgraniczna władza i jak rodzi się tyrania, terror i przemoc. Angelo w poczuciu bezkarności sam występuje przeciwko prawom, które wprowadza. Chce uwieść Izabellę – nowicjuszkę w klasztorze, która udaje się do niego z prośbą o ułaskawienie brata Klaudia, skazanego na śmierć za spółczenie nieślubnego dziecka. Warunkiem za uwolnienie brata ma być jej cnota. Rolę Izabelli grała Izabela Olszewska i – jak pisał Sławomir Mrozek – udało jej się ustrzec przed melodramatycznymi tonami:

Strach pomyśleć, czym mogłaby się stać w innym teatrze scena rozmowy Izabelli z namiestnikiem. Dziewica błagająca tyrana o łaskę dla skazanego brata! Już widzę ten straszny melodramat. Tymczasem otrzymaliśmy sceny powściągliwe, pełne wielkiego napięcia, istotnego, bo wewnętrznego, wynikającego z różnicy postaw moralnych, namiętności i przeciwieństw indywidualnych losów [Mrozek 1956].

Haniebny szantaż Angela udaremnia Księżę, który w przebraniu mnicha obserwuje poczynania swego następcy i incognito wpływa na przebieg intrygi. Za jego namową w łożu namiestnika Izabellę zastąpi uwiedziona przez niego niegdyś Marianna, co w finale pozwoli nie tylko zdemaskować Angela, ale doprowadzi także do połączenia aż trzech par. Mocno niewiarygodna erotyczna historia stanowiła dla Skuszanek pretekst do aktualnej diagnozy na temat bezkarności władzy i pokazania skutków niefrasobliwego eksperymentu społecznego, a także zakwestionowania pozornie „szczęśliwego rozwiązania” komedii.

Właściwie wszyscy recenzenci zwrócili uwagę na gorzki i pesymistyczny wydźwięk przedstawienia oraz dominujący ton serio. „Inscenizacja kładzie nacisk raczej na dramat, niż na komedię czy satyrę” [Robak, „Od A do Z” 1956].

Gra aktorska

Do tego wrażenia przyczyniła się także więzienna scenografia Kantora i poprowadzenie ról aktorów głównego planu, które cechował umiar, powściągliwość w grze i oszczędność środków aktorskich: „Z tego przedstawienia wygnano emfazę, wszystko, co jest sztuczne, afektowane, przypadkowe” [Mrozek 1956]. Nawet sceny pełne napięcia i pulsujących emocji (jak konfrontacje Izabelli i Angela) były stonowane, skupione na dialogu i logice słów. Naturalne i niemal codzienne prowadzenie dialogów miało

zbliżyć ten świat do widza, znieść historyczny dystans. Mrozek podkreślał:

Ludzie rozmawiają ze sobą współcześnie, prowadzą tekst logicznie, intelektualnie. W całym przedstawieniu nie ma niczego, co by trąciło martwą tradycyjnością, co by nie wpadało w ucho i w oczy współczesnego widza prosto i naturalnie. To ogólne intelektualne ujęcie narzuciło aktorom umiar w każdej scenie, przemyślenie i celowość w odniesieniu do całości [Mrozek 1956].

Greń, analizując zróżnicowaną grę aktorów, wskazywał naczelną zasadę całej inscenizacji:

W pracy z aktorami Skuszanka stosuje metodę prostą i na oko bardzo szekspirowską. Kontrastuje mocno groteskowych „bohaterów komedii” – z milczącą powściągliwością aktorów dramatu, a więc Angela (Tadeusz Szaniecki) czy Izabelli (Izabela Olszewska) [Greń 1956].

Kontrastem wobec chłodnych i prowadzonych w tonie serio scen dworskich były rubaszne intermedia błaznów, które na zasadzie kontrapunktu rozbijały ciężką i ponurą atmosferę scen i przypominały, że (mimo wszystko) utwór jest komedią. Grono oszustów i rajfurów stanowili: Pani Przepieczona (Eugenia Romanow), właścicielka domu



Franciszek Pieczka (Profos), Jan Mączka (Sługa Angela), Jerzy Przybylski (Książę). Scena z aktu IV. Fot. Edward Hartwig, Franciszek Myszkowski /Archiwum Teatru Ludowego

publicznego, która wskutek zarządzenia namiestnika straciła wszystkich klientów i zamknęła interes; jej obrotny i bezczelny sługa Pompejusz (Edward Skarga); głupkowaty konstabl Łokieć (Witold Pyrkosz); naiwny szlachcic Pianka (Ferdynand Matysik) oraz Lucio (Edward Rączkowski) – przyjaciel Klaudia, lecz też złośliwy oszczerca, cynik i kłamca, który pada ofiarą własnych matactw. Grupę hałaśliwych uliczników uzupełniały postaci w więzieniu: strażnik Profos (Franciszek Pieczka), Kat Obrzydlich (Jan Brzeziński) i skazany na śmierć morderca Bernardo (Tadeusz Jurasz). Kantor ubrał te grupy w sposób groteskowy i nadał im charakter karykaturalny – zdeformował sylwetki aktorów przez watowane brzuchy, ramiona, „pawiani tyłek” [Treugutt 1956], peruki lub fantazyjne nakrycia głowy, doklejone nosy i zarost, przerysowany makijaż, przepaskę na oku. Ich kostiumy były kolorowe i pstrokate – przeładowane zbędnymi elementami (peleryny, kryzy, piórka, chwościki, sakiewki), ale też dowcipne i fantazyjne, jak z dziecięcej wyobraźni. Można w nich dostrzec inspiracje projektami Jaremianki i Grupy Krakowskiej [Fazan 2019, s. 368]. Czereda szekspirowskich clownów tworzyła świat rodem z „jarmarcznej bufonady” [Kudliński 1956] – ludzi wesołych, niepokornych, ale też wolnych – przeciwstawiony machinacjom sfer wyższych. Kontrastowy był też styl ich gry i swoista nadekspresja – krzykliwość, zamaszysty gest, niekiedy na granicy wulgarności i obsceny.

Ta umiejętność orkiestracji utworu przejawiała się także w rysunku postaci, charakteryzowanych ostro i wyraziście na prawach kontrastu. Przeciwstawiono lekkość i swobodę – ciężkiej nieruchawości, posępność – wesołości, krzykliwość – piskliwości, nuty wysokie – niskim itp. Całość grała sprawnie zmiennym rytmem napięć, przy inteligentnym rozwiązaniu tekstu [Kudliński 1956].

Bufonada rajfurów była jawnie sztuczna, steatralizowana, kabaretowa, co dawało efekt „jaskrawego zderzenia groteski i wzniosłości” [Treugutt 1956] i uświadamiało absurdalność tej rzeczywistości. Wisielczy komizm błaznów (dotyczący np. chorób wenerycznych, genitaliów) oświeślał temat seksualnej przemocy, a namawianie więźnia Bernarda, by dobrowolnie poddał się ścięciu, pokazywało, że życie ludzkie nie znaczy tu nic. Obłuda, szantaż, samowola władzy, pogarda i wszechobecny cynizm nie pozostawiały żadnych nadziei na szczęśliwe zakończenie. To był świat okrutny i bezwzględny, dlatego „powrót sprawiedliwości” w finale sztuki Skuszanka wzięła w ironiczny nawias.

Metateatralny finał

Marta Fik pisała o nowohuckim przedstawieniu: „Happy end, jaki kończy utwór Szekspira, nie miał praktycznie żadnego znaczenia dla wymowy całości. [...] Ów finał był z pewnością pożegnaniem z Szekspirem optymistycznym” [1993, s. 235]. Skuszanka z Kantorem stworzyli



Skuszanka z Kantorem stworzyli metateatralną ramę przedstawienia – tak, jak prolog rozgrywał się na tle kolorowych kotar, tak w finale zapadały one ponownie. Fot. Edward Hartwig, Franciszek Myszkowski / ze zbiorów IT

metateatralną ramę przedstawienia – tak, jak prolog rozgrywał się na tle kolorowych kotar, tak w finale zapadały one ponownie, a aktorzy wychodzili z ról i ze śmiechem kłaniali się widowni, kwestionując realizm przedstawianej historii i prawdopodobieństwo takiego rozwiązania. Reżyserka pokazała, że pogodny i koncyliacyjny finał komedii jest tylko teatralną grą, a przebaczenie, połączenie par i wspaniałość Księcia oraz sugestie poprawy Angela należy odczytywać ironicznie. Wszyscy recenzenci zwrócili uwagę na ten piorunujący efekt:

Komediowy finał *Miarki za miarkę* jest swoiście zastosowanym „efektem obcości”. W chwili, gdy Księżę wkracza na tron, by rozpocząć wymierzanie sprawiedliwości – opadają kolorowe zasłonki, rozlega się śmiech wszystkich bohaterów. Aktorzy przechodzą na proscenium [...]. Cały finał jest zabawą w teatr – jakimś nieważnym, ale koniecznym obowiązkiem. Skuszanka z konwencjonalnego zakończenia zdjęła piętno czegoś dobrze znanego i kazała widzowi zdziwić się tym pozornie naturalnym i oczywistym przebiegiem zdarzeń. [...] Zmusiła go do zastanawiania się nad rozwiązaniem konfliktu. Żadnych sentymentalnych wzruszeń z powodu skojarzenia się aż trzech par [Timoszewicz 1957].

Finał przedstawienia był parodią szczęśliwego zakończenia, podkreślającą teatralną konwencję, w którą już nie wierzymy. To tylko „sceniczny trick” (Drawicz), jawny „pastisz” (Mrozek), „demaskatorska parodia” (Treugutt), „ujawnienie teatralnej złudy” (Kudliński). W tym demaskatorskim zakończeniu komedii kryła się przecież jawna groźba: władza zostanie rozliczona, zbrodnie nie ujdą – jak w komedii – na sucho, a tyrani zostaną pociągnięci

do odpowiedzialności. „Każdy, rozumie, że cała fabuła była «komedią», teatrem publiczności przedstawionym; w życiu i w historii zbrodnie nie kończą się pogodnie” [Treugutt 1956]. Ten finał „nie może być traktowany w żaden sposób na serio” [Mrozek 1956], bo „drwiną z rozsądku i sprawiedliwości jest darowanie zbrodni – zbrodni oczywistej i dowiedzionej. Tak określiła to Skuszanka. Zmusiła w ten sposób widownię do myślenia, zaproponowała wysnuć wnioski” [Jędrzejczyk 1956]. Angelowie po XX Zjeździe zostaną rozliczeni.

Angelo po XX Zjeździe

Miarka za miarkę z Nowej Huty o dwa tygodnie wyprzedziła głośnego *Hamleta* w reżyserii Romana Zawistowskiego, również ze scenografią Tadeusza Kantora (prem. 30 września 1956, Stary Teatr), który dzięki interpretacji Jana Kotta stał się emblematem odwilży w polskim teatrze. Jednak już w październikowych recenzjach *Miarki* pojawiały się categoryczne sformułowania, mówiące wprost, o jaki totalitaryzm chodzi w przedstawieniu: „W podobnej jak gdyby sytuacji znaleźliśmy się dzisiaj, doszedłszy do socjalizmu drogą mocno ułatwioną przez armię radziecką” [Greń 1956]. Wszystkie recenzje podkreślały aktualny kontekst inscenizacji i współczesność szekspirowskiej problematyki. Jasno wyeksplikował to na przykład Tadeusz Robak:

Jakież bliski i bolesny jest dla nas problem władzy niekontrolowanej, uzurpatorskiej, zaborczej i perfidnie naginającej ideały prawa i porządku moralnego do swoich

celów, despotyzmu depczącego własne przepisy i niszczącego niewygodnych sobie tylko dlatego, że siła, jaką dysponuje – nie ma równoważnika! Jakżeż długo wzdychaliśmy do takich właśnie założeń inscenizacyjnych: torujących drogę sztuce śmiałej, bojowej, zaangażowanej ideowo, pomagającej myśleć i działać! Szekspir okazał się więc cennym sojusznikiem... w walce przeciwko totalizmowi, a także i tym zjawiskom życia, które cechowały beriowszczyznę [„Od A do Z” 1956].

Choć wieża strażnicza górująca nad murem była określana ogólnie jako z „kacetowska wieżyczka strażnicza, [...] dziwaczna, ponura, technicystycznie nowoczesna” [Treugutt 1956], „przeróżająca współczesna [...] wieżyczka rodem z koncentratoru” [Bieniewski 1958] czy „wieża strażnicza z obozu koncentracyjnego” [Robak, „Od A do Z” 1956], to słowa „łagier” lub „gułag” nie padały wprost w recenzjach. Kontekst był jednak oczywisty i narzucał się sam. Henryk Vogler stwierdził wręcz, że Skuszanka zrobiła z *Miarki za miarkę* „krwawy dramat stalinowski” [1957]. Okoliczności VIII Plenum KC PZPR, które odbyło się w dniach 19–21 października 1956, stanowiły

kontekst trybu odbioru spektaklu i relacji recenzentów. Olgierd Jędrzejczyk 22 października pisał, że tytuły rubryk, w których ukazują się recenzje *Miarki za miarkę*, powinny brzmieć: „Z bieżącego życia politycznego”, a Teatr Ludowy stoi obok redakcji radykalnego pisma „Po Prostu” „w walce o naprawę Rzeczypospolitej” [Jędrzejczyk 1956]. „Teatr Ludowy zabrał głos w dyskusji politycznej przed i w czasie VIII plenum, słowami stratfordczyka opowiedział się dobitnie za postępową, rewolucyjną częścią naszego kierownictwa partyjnego” [Treugutt 1956]. Andrzej Drawicz podkreślał: „rzecz sceniczna i tak przekracza rampę, a po zapadnięciu kurtyny, wieszana w tłum, wychodzi z teatru w nasz wiek dwudziesty, w nasz rok dwudziestozjazdowy” [1956]. Skuszanka i Kantor stworzyli spektakl, który nabrał charakteru rozliczeniowego i publicystycznego. Identyfikacja tyrana i systemu politycznego nie nastęrczała trudności ani widzom, ani krytykom. Moment liberalizacji cenzury pozwolił wyrazić w prasie analogie do stalinizmu i wskazać wprost „błędy i wypaczenia” systemu. *Miarka za miarkę* była głosem w odwilżowej debacie rozrachunkowej – wcale niezawołowanym i niealuzycznym.

Bibliografia

- Beylin Karolina, *Szekspirowska rzecz o tyranii*, „Express Wieczorny” 19 kwietnia 1957 (nr 92);
- Bieniewski Henryk, *Nieco spóźnione rozważania*, „Świat” 1958, nr 10 [wersja cyfrowa];
- Drawicz A[ndrzej], *Szekspir prosi o głos*, „Sztandar Młodych” 24–27 grudnia 1956 (nr 307);
- Fazan Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019;
- Fik Marta, *Szekspir w teatrze aluzji*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Gdańsk 1993;
- Fik Marta, *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918–1989*, „Teatr” 1997, nr 2;
- Greń Zygmunt, *Opowieść o władzy i prawie*, „Życie Literackie” 1956, nr 41;
- JASZCZ [Jan Alfred Szczepański], *Angelo, tyran Wiednia*, „Trybuna Ludu” z 21 października 1956 (nr 294);
- Jędrzejczyk Olgierd, *Szekspir i „Po Prostu”*, czyli dyskurs o władzy, „Gazeta Krakowska” 22 października 1956 (nr 252) [wersja cyfrowa];
- Kudliński Tadeusz, *Szekspir w Nowej Hucie*, „Kierunki” 1956, nr 25;
- Latawiec Krystyna, *Krystyny Skuszanki dialog z klasyką i współczesnością*, [w:] Krystyna Latawiec, Magdalena Sadlik, Ewa Łubieniewska, *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanki, Ireny Babel, Lidii Zamkow*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019;
- Mrozek Sławomir, *Miarka za miarkę* Szekspira w Teatrze Ludowym Nowej Huty, „Echo Krakowa” z 1 października 1956 (nr 231) [wersja cyfrowa];
- Otwinowski Stefan, *Muzeum w piwnicy, kruche domy i fundusze oraz świetna inscenizacja „Miarki za miarkę”*, „Świat” 1956, nr 42;
- Robak Tadeusz, *W poszukiwaniu sztuki współczesnej*, „Od A do Z” 1956, nr 39;
- Robak Tadeusz, *Szekspir, bezdroża władzy i współczesność*, „Budujemy Socjalizm” 1956, nr 114;
- Skuszanka Krystyna, program *Miarka za miarkę*, Teatr Ludowy Nowa Huta, Kraków 1956 [wersja cyfrowa];
- Świątkowska Wanda, *Dwie inscenizacje „Miarki za miarkę” w reżyserii Krystyny Skuszanki ze scenografią Tadeusza Kantora*, „Performer” 2022, nr 24 [https://grotowski.net/performer/performer-24/dwie-inscenizacje-miarki-za-miarke-w-rezyserii-krystyny-skuszanki] Tadeusz Kantor. *Scenografie dla teatrów oficjalnych. Katalog prac*, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2022;
- Timoszewicz Jerzy, *Koniec przedstawienia a początek pytań*, „Teatr” 1957, nr 1;
- Treugutt Stefan, *Miarka za miarkę*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 45;
- Vogler Henryk, *Goldoni w Nowej Hucie*, „Dziennik Polski” z 19 marca 1957 (nr 66), [wersja cyfrowa];
- Żurowski Andrzej, *Myślenie Szekspirem*, Wydawnictwo „Tower Press”, Gdańsk 2001.

WANDA ŚWIĄTKOWSKA – adiunkt w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka monografii: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019), *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016) oraz *Książę Hamlet Juliusza Osterwy* (2009). Od 2011 roku w zespole redakcyjnym „Performera”. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. ORCID: 0000-0002-8470-5643

MAREK TELER

Biogramy Kryńskich rozdzielone

Ewa Kryńska – Elżbieta Kryńska

W pierwszym tomie *Słownika biograficznego teatru polskiego* pod nazwiskiem Elżbieta Ewa Kryńska zostały łączone losy dwóch różnych artystek. Dzięki zdecydowanie większym dzisiaj możliwościom dotarcia do dokumentów i świadków, udało się oba życiorysy rozdzielić.

EWA KRYŃSKA, także Ewa Kryńska-Baszowa (zm. 1942 lub 1943), aktorka teatralna.

W 1938 była aktorką Teatru Powszechnego w Warszawie. W sezonie 1938/1939 należała do zespołu Teatru Miejskiego w Sosnowcu, gdzie występowała m. in. w spektaklach: *W perfumerii* Mikłósa László, *Święty płomień* Williama Somerseta Maughama (rola Stelli) i *Panna*

Maliczevska Gabrieli Zapolskiej (rola Michasi). „Trzecia rola kobieca – Stella, żona Maurycyego, piękna i rwąca się do życia, znalazła w swej wykonawczyni p. Ewie Kryńskiej dobrą interpretantkę, która umiała się zdobyć na momenty szczerego wzruszenia” – pisał o jej roli w *Świętym płomieniu* recenzent „Expresu Zagłębia” we wrześniu 1938 roku [nr 265].



László Bús-Fekete, *Jean*, reż. Wiktor Domański, scen. Feliks Krassowski, Teatr Miejski, Sosnowie, prem. 1 października 1938. Na zdjęciu: Ewa Kryńska, Kazimierz Vorbrodt, Wiktor Domański, Jadwiga Butkiewicz, Taida Gronowska, Korczyński. Źródło: NAC



Teatr Femina przy ul. Leszno 35 (widok z 1939).
Źródło: Referat Gabarytów, <https://1943.pl/>

Bibliografia

Hera Janina, *Losy artystów polskich w czasach niewoli 1939–1954*, Kraków 2019;
Śleszyński Wojciech, *Okupacja sowiecka na Białostoczczyźnie w latach 1939–1941. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001;
Teatr Aleksandra Węgierki, pod red. Lecha Piotrowskiego, „Materiały do historii teatru w Białymstoku, Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki w Białymstoku, Białystok [b.d.w], ze zbiorów Instytutu Teatralnego ([wersja cyfrowa]);

W sosnowieckim teatrze występowała u boku aktora Leona Rittermana-Rytowskiego, który został jej mężem i z którym doczekała się syna Jacka. Być może była już wcześniej zamężna, ponieważ na liście członków Związku Artystów Scen Polskich z 1939 roku występowała jako Ewa Kryńska-Baszowa. Po wybuchu II wojny światowej Kryńska i Rytowski trafili do zespołu Państwowego Teatru Polskiego Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej w Grodnie, którego współzałożycielem i kierownikiem artystycznym był Aleksander Węgierko. W lipcu 1940 przenieśli się wraz z nim do Białegostoku, gdzie występowali w Państwowym Teatrze Polskim Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej.

Jesienią 1941 Ewa Kryńska wraz z mężem i synkiem znalazła się w warszawskim getcie. Została wówczas aktorką teatru Femina – grała m.in. w sztuce *Dziewczę od wszystkiego*, w której wcielała się w postać dyrektorowej Trąbińskiej. Recenzent „Gazety Żydowskiej” pisał w maju 1942 roku:

P. Kryńska, jako dyrektorowa Trąbińska, bohatersko walczy zarówno o awans swego męża, o czystość przedmiotów z miedzi, jak i o podkreślenie swojego kresowego akcentu [nr 63].

Wkrótce potem zmarła lub zginęła na terenie getta.

Wysiński Kazimierz A., *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979;
Żywot Władysław Jacek, *Dwadzieścia sezonów teatru sosnowieckiego 1919–1939*, Katowice 1983;
„Czas” 1938, nr 163;
„Expres Zagłębia” 1938, nr 247, 251, 265, 272; 1939, nr 171;
„Gazeta Wyborcza – Białystok” 2007, nr 152;
„Gazeta Żydowska” 1942, nr 63.

ELŻBIETA KRYŃSKA, znana także jako Lula Kryńska, Lula Dorey (ur. 4 sierpnia 1914, Kozielec koło Czernihowa – zm. po 1971), aktorka teatralna i filmowa.

Pochodziła z rodziny ziemiańskiej, była córką Witolda Kryńskiego, prezesa Ziemskiej Uprawy w guberni czernihowskiej, a następnie radcy w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, oraz Olgi z domu Schmid, primadonny oper w Kijowie, Petersburgu, Odessie i Belgradzie. W 1920 roku przeprowadziła się z rodzicami do Warszawy, gdzie zdobywała edukację w Państwowym Gimnazjum Żeńskim im. Królowej Jadwigi. W maju 1932 zdała egzamin maturalny i we wrześniu tego roku rozpoczęła studia w Wyższej Szkole Handlowej w Warszawie, lecz już 22 maja 1933 została skreślona z listy studentów uczelni.

Jeszcze w okresie nauki w gimnazjum Elżbieta Kryńska zaczęła kształcić się artystycznie w Szkole Umuzycznienia Tacjanny i Stanisława Wysockich. W latach



Elżbieta Kryńska.
Fot. „Photo-Dorys” Warszawa, 1337. Źródło: NAC

1932–1933 brała udział w kilku konkursach piękności – zdobyła tytuły Królowej Morza i Królowej Wisły, a także uczestniczyła w międzynarodowym konkursie piękności organizowanym przez „Chicago Tribune” z okazji otwarcia światowej wystawy w Chicago. Z kolei jesienią 1933, jako Lula Dorey, wysłała swoją fotografię na konkurs piękności magazynu filmowego „Kino”, w którym została wyróżniona jako „Najpiękniejsza”.

W sezonie 1932/1933 Kryńska należała do zespołu operetki warszawskiej, z którym występowała gościnnie m.in. w Teatrze Polskim w Katowicach, Teatrze Miejskim w Toruniu i Teatrze Rozmaitości w Radomiu. Grała wówczas Lucię Dyszelek w *Izabelli* i Iwonę w *Peppinie*. Dziennikarz katowickiego „Górnoślązaka” pisał o jej roli Peppiny:

Przy nazwisku tym obok podkreślenia pięknej gry i zewnętrznych warunków tej miłej artystki, nie możemy pominąć jej warunków głosowych, które kładły pewien cień na odtworzenie i tak już niewdzięcznej roli rozwódki i wzgardzonej kochanki [nr 69].



Elżbieta Kryńska jako Lula Dorey wśród uczennic szkół baletowych i sztuki tanecznej oraz laureatek konkursów piękności w filmie *Piękne Polki* (1934, reż. Ryszard Biske), „Światowid” 1934, nr 16.



Typ A Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, reż. Zofia Modrzewska, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 20 listopada 1934. Na zdjęciu od lewej: Elżbieta Kryńska (Mańka), Helena Gruszecka (Hortensja); Władysław Surzyński (Parys) zaprezentował w tym spektaklu pierwszy akt męski na polskiej scenie. Źródło: NAC



Elżbieta Kryńska (Mańka) w *Typie A*. Źródło: NAC

W latach 1934–1935 występowała w warszawskich teatrach: Aktora i Ateneum, w tym drugim, wcielając się m.in. w postać Mańki w sztuce *Typ A* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej w reżyserii Zofii Modrzewskiej. W 1935 przeszła do Teatru Malickiej, lecz już w 1936 wróciła do Ateneum, gdzie występowała do roku 1938, m.in. jako Essa w *Cieszymy się życiem* i Janka w *Szóstym piętrze*. Przy okazji jej roli w *Szóstym piętrze* dziennikarz magazynu „Świat” wspominał, że „oprócz urody, ma teraz i naturalność, i umiejętność dialogu, i... po prostu duże postępy” [nr 17].

W 1938 przeszła z Ateneum do Cyrulika Warszawskiego, gdzie zagrała w sztukach *Naokoło Cyrulika* i *Kochajmy zwierzęta*. W marcu 1939 wyruszyła z zespołem Cyrulika Warszawskiego na trwające ponad trzy i pół miesiąca tournée po Polsce, obejmujące m.in. Łódź, Kraków, Lwów, Poznań, Katowice i Wilno. Latem 1939 roku w ramach objazdu po letnich uzdrowiskach występowała

ze swoim narzeczonym Mieczysławem Cybulskim w sztuce *Awantura jednej nocy*, w której wcześniej grała z Cybulskim Stanisława Engelówna.

Oprócz pracy w teatrach w latach 1934–1938 wystąpiła w siedmiu polskich filmach: *Parada rezerwistów*, *Pieśniarz Warszawy*, *Kocha, lubi, szanuje*, *Przebudzenie*, *Kobiety nad przepaścią*, *Druga młodość* i *Za winy niepopołnione*. Zagrała również w filmie krótkometrażowym *Piękne Polki* z udziałem laureatek konkursu na królową „Kina”. W marcu 1938 roku na łamach czasopisma „Kino dla Wszystkich i Teatr” ukazała się nawet informacja, jakoby planowała ją zatrudnić jedna z amerykańskich wytwórni, lecz ostatecznie nie doszło do podpisania kontraktu.

W sezonie 1939/1940 Kryńska miała występować w teatrze Fryderyka Jarosy’ego Figaro, lecz zaplanowany na 2 września 1939 roku pierwszy spektakl nie doszedł do skutku z powodu wybuchu II wojny światowej. Przez pierwsze miesiące okupacji niemieckiej przebywała we

Lwowie, a następnie wróciła do Warszawy i zaczęła pracować jako kelnerka w kawiarni Café Jaracz, później przekształconej w Café Club. W grudniu 1940 powstał tam kabaret artystyczny Bohema, w którym występowała m.in. w inauguracyjnym jego działaniu spektaklu *To jest bohema*. Monologi, które wypowiadała w skescu *Przygody panów z księżycą*, Stefan Kalicki (właśc. Zygmunt Kawecki) z „Nowego Kuriera Warszawskiego” porównywał wówczas do czytania bajeczek Marii Konopnickiej o *Janku wędrowniczku* [nr 305].

Jednocześnie, jeszcze w lipcu 1940 roku, aktorka dołączyła do zespołu teatru jawnego Komedia, w którym występowała w adaptacji farsy Avery’ego Hopwooda *Jutro pogoda zatytułowanej Dymśza szaleje!*, z Adolfem Dymśzą w roli głównej, oraz w roli Emilii, żony Karola Beniniego, w *Gałganku* Daria Niccodemiego.

Z wdziękiem i pewną dozą pikanterii zagrała rolę Emilii Elżbieta Kryńska. Jej pojedynek słowny z Gałgankiem miał właściwą dozę smaku i umiaru

– pisał o niej na łamach „Nowego Kuriera Warszawskiego” Stefan Kalicki [nr 158]. Najprawdopodobniej jeszcze w 1941 zrezygnowała z działalności artystycznej, ponieważ później nie pojawiają się już o niej wzmianki na łamach prasy gadzinowej.

Elżbieta Kryńska trzykrotnie wychodziła za mąż. 28 stycznia 1935 w kościele Świętego Krzyża w Warszawie poślubiła obywatela ziemskiego Stanisława Schneidera, lecz małżeństwo to w niedługim czasie zakończyło się rozwodem. Drugim mężem aktorki był Kopczyński, trzecim zaś niemiecki adwokat Gerhard Schmidt, za którego wyszła za mąż najprawdopodobniej w 1942. Zapewne w związku z tym ślubem 12 listopada 1942 złożyła podanie o przyznanie jej statusu volksdeutschki. W kartotece wywiadu Armii Krajowej z 1944 roku można znaleźć następujący zapis na jej temat: „Utrzymuje stosunki z Niemcami. Brak godności narodowej. «Łączniczka»

Bibliografia

Grodzińska Stefania, *Urodził go „Niebieski Ptak”*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1988;
 „AS” 1937, nr 41;
 „Górnoślązak” 1933, nr 69;
 „Kino” 1933, nr 46, 53; 1934, nr 3, 14; 1938, nr 13;
 „Kino dla Wszystkich i Teatr” 1938, nr 6;
 „Kurier Wileński” 1940, nr 54;
 „Nowy Kurier Warszawski” 1940, nr 158, 305; 1941, nr 38, 132;
 „Stolica” 1970, nr 46;
 „Świat” 1933, nr 11; 1938, nr 17;
 „Trybuna Ludu” 1971, nr 237;

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



Elżbieta Kryńska jako Hanka – *Ludzie na krze*, reż. Stanisława Przerzanowska, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 10 lutego 1937.
 Fot. Stanisław Brzozowski. Źródło: NAC

między społeczeństwami polskim i niemieckim”. W marcu 1944 uznano jednak, że sprawę artystki należy odroczyć „ze względu na bezwartościowość Kryńskiej i brak cech ciężkiego przestępstwa”.

Po zakończeniu II wojny światowej Elżbieta Kryńska zamieszkała na stałe w Wenezueli, gdzie pracowała jako bibliotekarka w bibliotece uniwersyteckiej w Caracas. W listopadzie 1970 roku na łamach warszawskiego tygodnika „Stolica” pojawiła się informacja, że aktorka planuje w kolejnym roku odwiedzić Polskę, lecz nie wiadomo, czy jej plany doszły do skutku. Ostatnia wzmianka na jej temat pochodzi z sierpnia 1971, kiedy to w artykule „Trybuna Ludu” o Polonii w Wenezueli wspomniano o jej pracy w Caracas. Zarówno Stowarzyszenie Polaków w Wenezueli, jak i Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Caracas nie posiada żadnych wiadomości o jej dalszych losach, nieznana pozostaje również jej data śmierci.

Kartoteka Armii Krajowej z 1944 roku dotycząca osób podejrzanych o współpracę z okupantem niemieckim, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 01290/26 (tu data ur.: 22 czerwca 1914);
 Metryka chrztu Elżbiety Kryńskiej, Ukraine, Chernigov Church Records, 1717–1935, FamilySearch;
 Metryka ślubu Stanisława Witolda Schneidera i Elżbiety Kryńskiej, Księga ślubów parafii Świętego Krzyża w Warszawie, nr 21/1935;
 Teczka Elżbiety Kryńskiej w archiwum Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, sygn. 7371/WSH (tu data ur.: 22 czerwca 1914);
 Informacje Stowarzyszenia Polaków w Wenezueli i Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Caracas.

PIOTR DZIEWOŃSKI, JANUSZ LEGOŃ

Jerzy Aleksander Kawka

JERZY ALEKSANDER KAWKA, ur. 20 listopada 1925, Ostrowiec Świętokrzyski – zm. 2016, Szwecja¹, aktor.

Ojciec był mechanikiem w fabryce cegły. Po śmierci rodziców Kawka do 1939 roku mieszkał u krewnych w Dubnie na Wołyniu. W czasie wojny pracował jako robotnik fizyczny, a następnie urzędnik gminny. Jesienią 1944 został wywieziony do obozu NKWD Jogła. Był to podobóz łagru w Borowiczach, największego w północno-wschodnim rejonie ZSRR². Zwolniony w 1946 trafił do Białej Podlaskiej, gdzie uzyskał świadectwo dojrzałości. Po przeprowadzce do stolicy pracował w Zarządzie Miejskim (Starostwo Warszawa Południe).

Od 1947 studiował w założonej przez Aleksandra Zelwerowicza Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej w Warszawie w 1949 połączonej z przeniesioną z Łodzi Państwową Wyższą Szkołą Teatralną. Studia ukończył w 1951³, w ostatnim roku pełniąc funkcję nieoficjalnego sekretarza Zelwerowicza.

Grał role charakterystyczne w Teatrze Narodowym im. Wojska Polskiego w Warszawie (1950–1955), m.in. Condulmero (*Sułkowski*, opieka reż. Leon Schiller, prem. 15 lipca 1951), Stachowski (*Karykatury*, reż. Jerzy Rakowiecki, prem. 29 maja 1953), Radziwiłł Czarny (*Rzeczpospolita zapłaci*, reż. Józef Wyszomirski, prem. 19 lipca 1953) oraz w Teatrze Młodej Warszawy (1955–1956), m.in. John Hampden (*Eska-pada*, reż. Irena Babel, prem. 19 czerwca 1956). Zagrał w filmie *Godziny nadziei* (1955, reż. Jan Rybkowski) i epizodycznie w filmach Wandy Jakubowskiej *Żołnierz zwycięstwa* (1953) i *Pożegnanie z diabłem* (1956). Występował w słuchowiskach Polskiego Radia, m.in. w reżyserowanych przez Jeremiego Przyborę (Stanisław Wygodzki, *Listopad w Genewie*, emisja 13 marca 1952; Jan Piasecki, *Na wakacjach*, emisja 17 września 1953; Jeremi Przybora, *Teatr Uniwersalny Eterek*, emisja 11 marca 1956).

W sierpniu 1956 roku wyemigrował do Szwecji, schodząc z pokładu wycieczkowego statku „Mazowsze”⁴. Pierwsze lata na obczyźnie były trudne. W Sztokholmie pracował jako robotnik w urzędzie pocztowym, montowni samochodów Forda, fabryce farmaceutycznej, magazynie żelaza; od 1960 przez rok był zatrudniony w dziale planowania wytwórni wind. Krótco po przyjeździe nawiązał współpracę ze sztokholmskim biurem Radia Wolna Europa. Poskutkowało to próbą werbunku podjętą przez wywiad Służby Bezpieczeństwa. Ponieważ poinformował o tym dr. Michała Lisińskiego, przełożonego w RWE, demaskując wysłanników bezpieki, SB przeprowadziła akcję „Meduza”, której celem było skompromitowanie



Jerzy Kawka w roli partyjnego instruktora propagandy w filmie Wandy Jakubowskiej *Pożegnanie z diabłem*, który trafił na ekrany w styczniu 1957, już po ucieczce aktora na Zachód.

Na drugim planie Ignacy Gogolewski.

Fot. WFDiF / po Studiu Filmowym „Kadr”

go w środowiskach emigracyjnych. W konsekwencji, jako podejrzany o współpracę z tajnymi służbami PRL, w lutym 1958 Kawka stracił pracę w biurze RWE [Kłoneczyński 2012, s. 243–245]. W tym czasie, chociaż kilkakrotnie statystował w szwedzkiej telewizji, bardzo przeżywał oddalenie od zawodu [Mieszowska 1995].

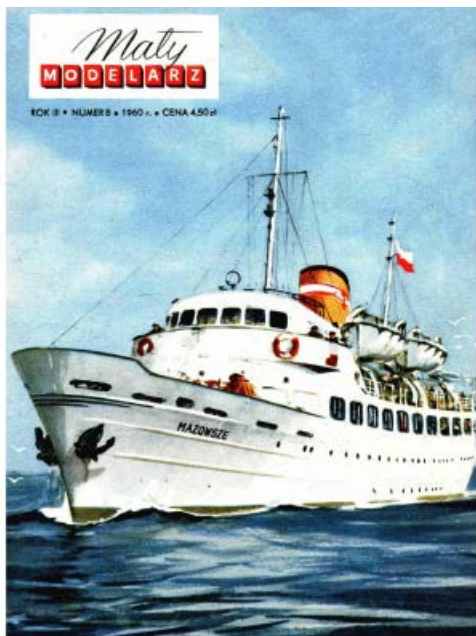
Już 17 września 1956 roku Adolf Bożyński, były aktor Polskiego Teatru Dramatycznego, który mieszkał w Monachium i współpracował z RWE, napisał do Leopolda Kielanowskiego list z informacją, że dyskretnie zdobył adres do przedstawiciela RWE w Sztokholmie (Lisińskiego), mogącego pomóc w nawiązaniu kontaktu z emigrantem przebywającym w Szwecji:

Nazwisko „delikwenta” JERZY KAWKA.

Jeżeli Panu uda się sprowadzić faceta do Londynu [...] – zrobi Pan dobry uczynek i interes [Bożyński 1956].

Korespondencja między Kawką a Kielanowskim zaczęła się dopiero cztery lata później (być może z powodu wspomnianych intryg SB). Zachowały się listy od stycznia do sierpnia 1960 roku. Kielanowski starał się zorganizować przyjazd Kawki do Londynu na trzymiesięczne występy gościnne. Poinformował aktora, że powinien uzyskać wizę turystyczną (oficjalnie niedającą prawa do pracy). Upowiedział, że dysponuje skromnymi warunkami zawodowymi oraz finansowymi. Nie ma stałego teatru, a imprezy (częściej rewiowe – Hemara, Ref-Rena, Kiersnowskiego – niż dramatyczne) organizowane są dorywczo. Kawka został zaproszony do udziału w jednej z trzech planowanych premier, które złożyć się miały na festiwal z okazji dwudziestolecia Teatru Polskiego ZASP, przy czym reżyser nie podał tytułów sztuk. Pół roku później Kawka pytał, czy milczenie Kielanowskiego oznacza, że propozycja jest nieaktualna⁵.

Dokument z 5 października 1961 potwierdza przyjazd Kawki na występy w dwóch sztukach. Aktor otrzymał zwrot kosztów podróży pociągiem i statkiem, co zostało pokryte ze specjalnego funduszu na cele teatralne, uzyskanego w Komitecie Wolnej Europy i zdeponowanego w ZASP za Granicą. Od dnia premiery miał otrzymywać gażę aktorską (minimalna stawka tygodniowa),



Rejsy wycieczkowe statkiem MS „Mazowsze” do Szwecji były traktowane jako droga ucieczki z PRL – szansa na nielegalną emigrację. W 1956 skorzystali z niej m.in. Jerzy Kawka i Czesław Słania. Rekord padł w 1958 roku, kiedy z rejsu nie wróciło do Polski aż stu „wycieczkowiczów”. Ilustrację na okładce miesięcznika „Mały Modelarz” (1960, nr 8), zawierającego kartonowy model do sklejania, namalował Adam Werka.



Jerzy Kawka i Krystyna Dygat w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Fot. W. Bednarski. Fot. Archiwum ZASP za Granicą w zbiorach IT

zapewniono mu także opłacone mieszkanie [Kielanowski 1961]. Jego przybycie wywołało poruszenie w środowisku aktorskim, które poczuło się zagrożone, wzbudziło również zainteresowanie prasy polskiego Londynu. Szczególnie „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” uważnie śledził losy Kawki, pisząc o nim często w rubryce „Po kawiarniach mówią”.

Londyński debiut Kawki zaczął się od wypadku. Podczas próby generalnej *Tramwaju zwanego pożądaniem*, zgodnie z rolą, uderzył pięścią w stół, na którym stała szklanka stłuczona w poprzedniej scenie. Stracił pół litra krwi. Po opatrzeniu rany odmówił pozostania w szpitalu i wrócił na próbę z bandażem. Reżyser Kielanowski zarządził, by od tej pory używać w przedstawieniu tylko szklanek z plastiku.

Tramwaj zwany pożądaniem (prem. 5 listopada 1961) uznano za jedno z najlepszych przedstawień Kielanowskiego i Teatru Polskiego ZASP. Sukces odnotowano nawet w angielskiej prasie (pierwszy i jedyny raz w historii tego teatru zaproszono na premierę recenzentów czołowych pism brytyjskich). Józef Garliński pisał, że Stanley Kowalski w wykonaniu Kawki był doskonały [Garliński 1961]. Tymon Terlecki komentował w „Wiadomościach”:

Kawka wydobyl z postaci Stanleja rysy chłopskiej chytrkości i samczej siły, był kanciasty, wybuchowy, prymitywny, ale z tym wszystkim ludzki, nieodpychający. Zwłaszcza moment pijackiej i seksualnej rozpaczki po kłótni z żoną odsłonił w nim prawdziwego aktora. Należałoby zrobić wszystko, żeby sobie zapewnić jego współpracę na stałe. Wypełnia on poważną lukę, jest po prostu niezbędny [Terlecki 1961].



Jerzy Kawka (Jan), Tola Korian (Rena)
w prapremierze *Hipnozy* Antoniego Cwojdziańskiego.
Fot. Archiwum ZASP za Granicą w zbiorach IT

Kreację komplementował także „Orzeł Biały”:

b. aktor Teatru Narodowego, w Warszawie, który wybrał wolność, wnosząc duże wartości aktorskie do teatru emigracyjnego. W ujęciu swej roli musiał przemykać się między Scyllą nieokrzesanego brutala i Charybdą sprytnego chama, bo takie dylematy stawia coraz częściej nowoczesny autor teatrowi, i wybrnął z tej trudnej sytuacji odkupując trochę tę szkodę dla dobrego imienia polskiego, jaką mogły wyrządzić wszystkie poprzednie jej ujęcia przez takich aktorów, jak Bonar Colleano, czy Yves Vincent [Ostrowski 1961].

Według Stanisława Balińskiego Kawka wręcz przyćmił kreację Bonara Colleano, partnera scenicznego Vivien Leigh w inscenizacji Aldwych Theatre na West Endzie w 1949 roku:

Colleano ujął rolę Kowalskiego jako jakiegoś awanturnika południowo-amerykańskiego; miał w sobie coś z hysterii prowincjonalnego toreadora. Kawka daje, jak tego chciał autor, mieszaninę polskiego sprytu, świadomie podkreślonego chamstwa, naiwnej serdeczności (w stosunku do żony, do przyjaciół) i ataków furii erotycznej, która go rozpiera i której nie jest w stanie opanować. Postać Kowalskiego graniczy z rodzajem naturalizmu, który bywa nieraz trudny do przełknięcia w teatrze, zwłaszcza w przerażającej scenie, gdy Kowalski gwałci zdeprawowaną, dogorywającą siostrę

swojej żony, dziewczynę-ćmę, Blanche Du Bois. Kawka zagrał tę scenę z butną siłą i okrucieństwem, pojętym trochę, jako odwet za doznane upokorzenia. Nie przekroczył jednak nigdy granicy taktu aktorskiego, o ile mówiąc o tej scenie, można w ogóle użyć słowa: takt. [...] teatr na emigracji zyskuje w nim nieprzeciętnego i wybitnie interesującego aktora [Baliński 1961].

Kilka tygodni później „Wiadomości” przytoczyły opinię „Times’a”, że „Stanley grany przez Jerzego Kawkę, stanowi «clou» przedstawienia” [Polski Polak 1962].

Sukces wywołał oburzenie w środowisku teatralnym emigracji. Batalia, rozpoczęta na łamach prasy, przez kolejne miesiące toczyła się podczas zebrań zaspowskich. Niektórzy aktorzy poczuli się urażeni tym, że Kielanowski zaprosił Kawkę. Temperaturę sporu podniosło wyjaśnienie reżysera, że w Londynie zabrakło amantów.

Po raz drugi Kawka wystąpił w Teatrze Polskim ZASP w sztuce Ryszarda Kiersnowskiego *Noc w Alicante* (prem. 21 września 1962) w reżyserii Antoniego Cwojdziańskiego. I to przedstawienie zapisało się w historii scen polskiego Londynu. Jak na emigracyjne realia odniosło ogromny sukces – w ciągu ośmiu tygodni zagrano je 26 razy. Marian Hemar był zmuszony przełożyć swoją premierę na późniejszy termin. Prasa pisała:

Kawka w kilku scenach (zwłaszcza w pierwszym akcie) był autentycznie dramatyczny, przez wszystkie 3 akty naturalny i przekonujący [Zastępca (w.w.) 1962].

Dwa miesiące później Cwojdziański zaprosił Kawkę do udziału w prapremierze *Hipnozy* – sztuki, która wygrała konkurs ZASP za Granicą (prem. 7 grudnia 1962). W styczniu 1963 „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” przyznał Kawce nagrodę za najlepszą rolę męską w polskim teatrze emigracyjnym. *Hipnoza* nie schodziła z afisza aż do marca 1963. Był to ostatni rok czynnej aktywności scenicznej Kawki.

W kolejnych latach jako dziennikarz, spiker i aktor często współpracował z RWE. Wystąpił m.in. w słuchowiskach *Obelisk zwycięstwa*, *Pielgrzym romantyczny* (1965), *Ostatni kurant*, *Do zbielełej róży podobna* (1967). Występował w realizacjach Mariana Hemara (1965–1967), między innymi w *Ostatnim trenie*, jednoaktówce o Janie Kochanowskim z cyklu *To, co najpiękniejsze* (wystąpili: Romana Pawłowska, Stanisław Szpiganowicz i Jerzy Aleksander Kawka przedstawiony przez Hemara jako Jerzy Kawczyński) [Hemar 1969].

Kolejne lata poświęcił na pisanie wspomnień, drukowanych m.in. w londyńskich „Wiadomościach”. Pisał też książki, które wydawał w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy: *Jutro wojna – co dalej? Refleksje uchodźcy* (1984), *Pielgrzym przed czasem apokalipsy. Notatki z podróży do Izraela – Ziemi Świętej* (1987; wyd. krajowe w 2000) oraz *Śnieg. Powieść współczesna* (1989). W 1995 roku opublikował w warszawskim wydawnictwie Przedświt szkice o tematyce religijnej i historiozoficznej *Początek czy koniec*

czasów, w zakończeniu uzupełnione listem otwartym do sekretarza generalnego ONZ. W „Pamiętniku Teatralnym” 1996 z. 3/4 ukazało się wspomnienie Kawki o Aleksandrze Zelwerowiczu *Zelwer. Wspomnienie o powojennej warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej*. 24 sierpnia

2009 roku wysłał z Malmö list do oddziału ZASP w Warszawie, w którym informuje, że przenosi się na stałe do Szwecji i prosi o skreślenie z listy członków.

Należał do Polskiego Związku Pisarzy na Obczyźnie i do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Bibliografia

- Bożyński Adolf, List do Leopolda Pobóg-Kielanowskiego z 17 września 1956 roku, Monachium, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;
- Baliński Stanisław, *Tramwaj zwany pożądaniem*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 9 listopada 1961 (nr 267).
- Garliński Józef, *Drastyczna i brutalna, ale...*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 17 listopada 1961 (nr 274).
- Hemar Marian, *Ostatni tren*, Radio Wolna Europa, 25 grudnia 1969, [wersja cyfrowa];
- Kawka, Jerzy Aleksander, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) 1988, t. XII, s. 129 [biogram];
- Kielanowski Leopold, *Jerzy Aleksander Kawka, 5 października 1961, Londyn*, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie;
- Kielanowski Leopold – Kawka Jerzy Aleksander, *Korespondencja 1958–1961*, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;
- Kłoczyński Arnold, *My w Szwecji nie porastamy mchem... Emigranci z Polski w Szwecji 1945–1980*, Gdańsk 2012;

- Marian Hemar *od Lwowa do Londynu*, szkic do biografii artysty opracowała Anna Mieszkowska, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 2001;
- Mieszkowska Anna, *Jerzego Kawki archiwum doskonałe*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 23 czerwca 1995 (nr 148).
- On [Ostrowski Jan], *Tramwaj zwany pożądaniem Tennessee Williams’a*, „Orzeł Biały – Syrena” 1961, nr 45 [wersja cyfrowa];
- Kronika. Polski Polak*, „Wiadomości” 1962, nr 3 [wersja cyfrowa];
- Terlecki Tymon, *Tramwaj „Pożądanie”*, „Wiadomości” 1962, nr 3 [wersja cyfrowa];
- Wypadek w teatrze*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 4 listopada 1961 (nr 263) [wersja cyfrowa];
- Zastępca (w.w.), *Premiera w londyńskim „Ognisku” – „Noc w Alicante”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 27 września 1962 (nr 231) [wersja cyfrowa];
- (zkn), *„Tramwaj” w Ognisku*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 2 listopada 1961 (nr 261) [wersja cyfrowa].

Archiwalia

- Kawka Jerzy Aleksander, Teczka ZASP, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;
- Kawka Jerzy Aleksander – Kielanowski Leopold, korespondencja styczeń–sierpień 1960, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie;

- Kawka Jerzy Aleksander, List do ZASP, 24 sierpnia 2009, Malmö, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;
- Materiały rozpracowania w sprawie agenturalno-grupowej kryptonim „Meduza”, Archiwum IPN w Warszawie, sygn. IPN BU 0192/48

Przypisy

- 1 Data śmierci podana na stronie <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113221>, nie została potwierdzona.
- 2 Informacje o pobycie w łagrze za: Kawka, Jerzy Aleksander, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) 1988, t. XII, s. 129. Zob. Józef Kucharski, *Jogła obóz NKWD (1944–1946)*, Lublin 1995; Aleksandra Arkusz, *Polacy internowani w obozie NKWD nr 270 w Borowiczach w latach 1944–1949*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2006, nr 2. Więźniem obozu Jogła był m.in. Edward Hartwig – zob. Karolina Puchała-Rojek, *Mitologie absolutnej odrębności. Hartwig w Wiedniu i Jogle*, Magazyn Szum, 17 stycznia 2020, <https://magazynszum.pl/mitologie-absolutnej-odrebnosci-hartwig-w-wiedniu-i-jogle/> [dostęp: 30 października 2023].
- 3 Kserokopia dyplomu ukończenia PWST 1947–1951, wydana 8 lipca 1952, Teczka osobowa Jerzego Aleksandra Kawki, Archiwum ZASP, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- 4 Na sierpień 1956 ucieczkę datuje Anna Mieszkowska (*Jerzego Kawki archiwum doskonałe*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 23 czerwca 1995, nr 148). Natomiast „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 4 listopada 1961 (*„Tramwaj” w Ognisku*) – informował, że Kawka „wybrał wolność” w czerwcu. Arnold Kłoczyński w książce *My w Szwecji nie porastamy mchem... Emigranci z Polski w Szwecji 1945–1980* (Gdańsk 2012, s. 245) wspomina, że tym samym statkiem uciekł do Szwecji znany grafik Czesław Słania, z którego biografii wiadomo, że był to sierpień 1956.
- 5 List Jerzego Aleksandra Kawki do Leopolda Kielanowskiego, 26 stycznia 1960, Sztokholm; List Leopolda Kielanowskiego do Jerzego Aleksandra Kawki, 29 stycznia 1960, Londyn oraz List Jerzego Aleksandra Kawki do Leopolda Kielanowskiego, 4 sierpnia 1960, Sztokholm – Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

MARIA PRUSSAK

Stefan Treugutt

(1925–1991)

Historyk literatury i jej znakomity popularyzator, teatrolog,
wykładowca uniwersytecki, krytyk literacki i teatralny, publicysta,
kierownik literacki teatrów.

Urodził się w 17 kwietnia 1925 w Mogielnicy koło Grójca, gdzie razem z rodzicami mieszkał do 1931 roku. Jego matką była Janina z domu Tomassi (1896–1970), nauczycielka, ojcem Sylwester Treugutt (1898–1984), polonista, od 1933 do 1939 roku dyrektor Gimnazjum i Liceum w Drohiczynie, po 1945 zastępca dyrektora Państwowego Gimnazjum i Liceum Energetycznego, właściciel ogromnej biblioteki, którą przekazał synowi. W 1931 roku Stefan Treugutt zaczął naukę w szkole powszechnej w Mogielnicy, od 1932 uczył się w Białymstoku a od 1933 w Drohiczynie. W 1937 został uczniem gimnazjum. W 1939 roku po zajęciu wschodniej Polski przez Armię Czerwoną uczył się w radzieckiej dziesięciolatce w Hajnówce, gdzie ojciec pełnił obowiązki dyrektora polskiej szkoły średniej. Jako uczeń szkoły radzieckiej w 1941 roku został zapisany do Komunistycznego Związku Młodzieży Zachodniej Białorusi, tę informację później wpisywał do swoich ankiet personalnych. Po zajęciu wschodniej Polski przez armię niemiecką w 1941 roku pracował na stacji Hajnówka jako robotnik kolejowy. Ojciec ukrywał się we wsi Osmoła, Stefan Treugutt był tam nauczycielem w szkole powszechnej w roku 1942. Po zamknięciu szkoły był zatrudniony jako pisarz gminny w urzędzie gminy w Boćkach (1943 – lipiec 1944). Po wycofaniu się wojsk niemieckich kontynuował naukę w szkole w Siemiatyczach, gdzie zdał maturę w maju 1945.

Od jesieni tego roku rozpoczął studia na wydziale humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego.

Od razu aktywnie włączył się w życie kulturalne zrzuwanego miasta. W 1946 roku, rozmawiając z Augustem Kowalczykiem, reżyserem kolejnej inscenizacji *Lilli Wenedy* w Teatrze Polskim, przywoływał pamięć pierwszej powojennej premiery tego dramatu – 17 stycznia 1946. Już wtedy poznawał, na czym może polegać siła teatru i siła romantycznej poezji:

W rocznicę wyzwolenia Warszawy po raz pierwszy poszła w górę kurtyna w odbudowanym po okupacyjnym

zniszczeniu gmachu; mam w uszach gęstą od wzruszenia ciszę, gdy Chór mówił przeciw rozpacz, gdy, zwracając się ku widowni, przeczył temu, co przyniosły lata klęski i nieszczęścia: «A kiedy milczy niebo – śpiewa chór. – / A kiedy śpiewa chór – drży serce wroga!». Wtedy naturalną jakby kulisą dla dzieła Słowackiego, przedłużeniem dekoracji sztucznej była prawdziwa ruina stolicy. Tragedia z bajecznej przeszłości zderzyła się bezpośrednio z rzeczywistością bardziej krwawą od najbardziej nawet rozpasanej wyobraźni romantyków... W styczniu 1946 roku nie tylko – i nie przede wszystkim – estetyczne przeżycie decydowało o przyjęciu tego utworu przez publiczność. «Już czas wam wstać!» – to wówczas miało siłę prawdy szerszej niż literatura [Rozmowa o «Lilli Wenedzie», Teatr Polski w Warszawie, sezon 1968 – 1969”, nr 1, s. 42].

Na podstawie pracy dyplomowej o *Balladynie* Juliusza Słowackiego pisanej na seminarium Wacława Borowego w 1950 roku Stefan Treugutt uzyskał tytuł magistra filozofii. Różne formy teatru i twórczość Słowackiego, to były tematy, którym poświęcił swoją późniejszą pracę naukową i szeroko rozumianą działalność popularyzatorską.

W latach 1947–1951 był asystentem w uruchomionym ponownie po wojnie Gabinetie Filologicznym im. Gabriela Korbuta przy Towarzystwie Naukowym Warszawskim. W tym czasie pisywał również artykuły do tygodnika „Spółnota”. Jako recenzent zadebiutował omówieniem widowiska Teatru Polskiego w Warszawie *Mickiewicz z nami* (*Mickiewicz inscenizowany*, „Wieś” 1949, nr 29). Później często publikował w tym tygodniku, m.in. obszernie omówienie programowej książki Stefana Żółkiewskiego *Stare i nowe literaturoznawstwo* („Wieś” 1951, nr 19). Od 1950 roku współpracował z nowo założonym tygodnikiem „Nowa Kultura”, tu zamieścił artykuł o Zjeździe Polonistów, pisywał do „Teatru” i „Twórczości”. W 1950 wydrukował pierwszy artykuł naukowy *O postępowości Słowackiego. Kilka pozycji z roku jubileuszowego*

(„Pamiętnik Literacki” 1950, t. 39, s. 402–416). W 1948 roku ożenił się z koleżanką z seminarium, Zofią Stefanowską, w 1949 urodziła się im córka Ewa, w 1952 syn Jan.

W czasie studiów Stefan Treugutt był członkiem teatru eksperymentalnego Klubu Młodych Artystów i Naukowców, gdzie grał w przedstawieniu *Androkles i lew*. Grupa kolegów z tego zespołu współzakładała Teatr „Placówka”, filię łódzkiego Państwowego Teatru Wojska Polskiego, otwartą w Warszawie 26 lutego 1947, przekształconą w 1949 w Objazdowy Teatr Dramatyczny Domu Wojska Polskiego. Treugutt był jednym z autorów adaptacji *Matki Gorkiego* granej w tym teatrze (prem. 11 grudnia 1949). Dyrektorem Teatru Wojska Polskiego w Łodzi był Leon Schiller, wtedy zapewne Treugutt zetknął się z tym wybitnym reżyserem. Od 1 stycznia do 21 grudnia 1951 był kierownikiem literackim Teatru Powszechnego w Łodzi, gdzie opracowywał dramaturgicznie niektóre spektakle oraz pisał teksty do programów teatralnych, próbując pokazać widzom, jaki może być związek granego właśnie dramatu ze współczesnością. Zajmował się tym w następnych latach, niemal do końca życia, publikując swoje komentarze w programach teatrów całej Polski, w ten sposób powstało ponad sto krótkich esejów o dramatach i adaptacjach powieści. Niektóre nadal warto czytać.

W czerwcu 1951 został przyjęty na aspiranturę w Instytucie Badań Literackich PAN, był to rodzaj studiów doktorskich, które trwały do roku 1953. W roku akademickim 1951/1952 prowadził wykłady z historii teatru europejskiego w Szkole Partyjnej przy Komitecie Centralnym Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W 1953 roku wstąpił do PZPR. W latach 1951–1953 współpracował z Wszechnicą Radiową. We wrześniu 1952 został kierownikiem działu teatralnego w nowo utworzonym „Przeglądzie Kulturalnym”. Regularnie ogłaszał tu recenzje

premier teatralnych i nowości książkowych, pisał felietony, prowadził dyskusje redakcyjne. Pisał recenzje nowych dramatów dla Centralnego Zarządu Teatrów przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Omawiał najważniejsze wydarzenia kulturalne, w których uczestniczył: relacjonował organizowany przez Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu zjazd teatralny (maj 1954), w październiku 1954 towarzyszył warszawskiemu Teatrowi Polskiemu w podróży z występami gościnnymi w Leningradzie, Moskwie i Kijowie, reportaże z tej podróży umieszczał w „Przeglądzie Kulturalnym”. Później brał udział w Sesji Rady Kultury i Sztuki (grudzień 1954), w Międzynarodowym Seminarium Studentów Literatury organizowanym w ramach warszawskiego Festiwalu Młodzieży i Studentów (sierpień 1955), w organizowanym przez Związek Literatów Polskich Zjeździe Dramaturgów (marzec 1961). Nadal pisał dla „Teatru”, „Twórczości”, „Nowych Książek”. W sierpniu 1957 został członkiem redakcji zlikwidowanego po ukazaniu się dwu numerów kwartalnika „Opinie”, poświęconego kulturze radzieckiej. Opublikował tam recenzję książki Marka Żiwowa o Mickiewiczu i artykuł *Rewolucja, programy literackie, przemiany*. W „Przeglądzie Kulturalnym” pracował do likwidacji pisma w 1963 roku, następnie, do marca 1965, był członkiem utworzonego w jego miejsce tygodnika „Kultura”. Prace naukowe publikował w „Pamiętniku Literackim” (m.in. recenzję książki Wacława Kubackiego *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią «Dziadów»*, 1952, nr 3–4; *Drama z teki dziecinnej*, 1957, nr 1). W 1952 roku został członkiem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i w zarządzie pełnił funkcję skarbnika. Na zjeździe Towarzystwa 2 czerwca 1954 w nowym Zarządzie Głównym został wiceprezesem (do roku 1956). Później brał udział w konferencjach organizowanych przez



Stefan Treugutt jako „Wielki Tłumacz Kultury”.
Wprowadzenie do spektaklu Teatru TV *Przedwiośnie* (emisja 22 października 1988).

Towarzystwo i jeździł z odczytami do oddziałów pozawarszawskich.

Od 1 marca 1954 został przyjęty na stanowisko pracownika nauki w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, gdzie, pełniąc różne funkcje, pracował do końca życia. 26 marca 1956 Rada Naukowa IBL podjęła decyzję o nadaniu mu stopnia kandydata nauk filologicznych, odpowiadającego późniejszemu doktoratowi, na podstawie rozprawy *Młodość pisarska Juliusza Słowackiego* (opublikowana pod tytułem *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958), promotorem był Stefan Żółkiewski. Decyzję zatwierdziła Centralna Komisja do Spraw Stopni i Tytułów Naukowych 29 listopada. Uczestniczył w wielu konferencjach naukowych dotyczących literatury romantyzmu i literatury dramatycznej, wygłaszane referaty publikował w książkach zbiorowych lub czasopismach (np. „Godzina myśli” Juliusza Słowackiego 1959, *Fryderyk Schiller w korespondencji Krasińskiego* 1960). Z okazji 150. rocznicy urodzin Słowackiego jego krótka monografia poety ukazała się w 1959 roku po francusku, angielsku, niemiecku, rosyjsku i włosku (polski oryginał pozostał w rękopisie). Publikował wstępy lub posłowania do popularnych wydań dzieł romantyków: *Irydiona*, *Nie-Boskiej komedii*, *Giaura*, wielokrotnie wznawianego dwutomowego wydania *Utworów wybranych* Słowackiego. Artykuły o teatrze publikował w periodykach obcojęzycznych: „Polish Perspectives”, „Nouvelles du Théâtre”, „Le Théâtre en Pologne”.

Wiosną 1956 roku był w Wiedniu, do bibliotek i księgarń tego miasta wracał jeszcze kilkakrotnie (w 1979, w kwietniu i grudniu 1980, w czerwcu 1981, w listopadzie 1982). Od 21 listopada 1960 do 21 czerwca 1961 był na stypendium naukowym w Paryżu, gdzie rozpoczął prace nad zagadnieniem mitu Napoleona w literaturze i kulturze polskiej. Pokłosiem tych badań była rozprawa *Napoleon – mit i utopia* (1964). W 1964 roku habilitował się na podstawie rozprawy „Beniowski” Juliusza Słowackiego jako przykład kryzysu indywidualizmu romantycznego (opublikowana pod tytułem *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964) i w listopadzie tego roku uzyskał stopień naukowy docenta. W latach 1972–1982 był członkiem redakcji wydawanego w Instytucie Badań Literackich dwumiesięcznika „Teksty”, gdzie oprócz artykułów wstępnych drukował kolejne rozprawy o Napoleonie (*Napoleon Bonaparte jako bohater polskiego romantyzmu*) i o Słowackim (*Sny z premedytacją*). Był też współpracownikiem kontynuacji dwumiesięcznika wznowionego w 1990 roku pod tytułem „Teksty Drugie”. Publikował również w „Pamiętniku Literackim” (*Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana; Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*). Od 1977 roku należał do komitetu redakcyjnego serii wydawniczej „Literary Studies in Poland”, w 1981 roku przekształconej w czasopismo. Współpracował też z pismami kulturalnymi, m.in. z „Dialogiem”, „Współczesnością”, „Polityką”.

Reprezentował Instytut w kontaktach z zagranicznymi instytucjami naukowymi. We wrześniu 1972 był

przedstawicielem Polski na organizowanej pod patronatem UNESCO konferencji „Humanistyczne i społeczne wartości literatur słowiańskich”, która zainaugurowała sześcioletni program badań kultur narodów słowiańskich. W tym samym roku został członkiem polsko-niemieckiej komisji podręcznikowej. W październiku 1977 w Sztokholmie uczestniczył w symposium na temat polsko-szwedzkich stosunków literackich.

Jako referent brał udział w wielu konferencjach naukowych, m.in. w interdyscyplinarnych konferencjach organizowanych przez instytutową Pracownię Psychosocjologii Literatury. Teksty wystąpień ogłaszał w książkach pokonferencyjnych: *Książę niezłomny na murach Baru w Przemiany tradycji barskiej* (1973), posłowie w *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej* (1973), *Herbowe i genezyjskie szlachectwo wedle Słowackiego w Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej* (1976), *Wpływ literatury na historiografię napoleońską w Dzieło literackie jako źródło historyczne* (1978). Referat *Święte miasto romantyków*, wygłoszony na ostatniej konferencji *Miasto – wieś w kulturze polskiej XIX wieku* zorganizowanej w dniach 15–16 grudnia 1986, został opublikowany w wydanym pośmiertnie tomie Treugutta *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie* (1993).

W latach 1968–1982 był zastępcą dyrektora IBL i członkiem Rady Naukowej Instytutu (w 1975 roku pełnił obowiązki dyrektora). Jako wicedyrektor Instytutu musiał prowadzić skomplikowane negocjacje zarówno z Wydziałem Nauki KC PZPR, jak i ze Służbą Bezpieczeństwa. W archiwach SB w Instytucie Pamięci Narodowej został przez prowadzących Instytut funkcjonariuszy zakwalifikowany jako „kontakt operacyjny”, co bezrefleksyjnie powtarzają publikujący te materiały badacze, którzy nie weryfikują wiarygodności raportów sporządzanych przez funkcjonariuszy służb. We wspomnieniach pracowników Instytutu, a także Instytutu Sztuki PAN, powtarza się opinia, że był Treugutt sprytnym i wytrawnym negocjatorem wyprowadzającym Instytut z wielu trudnych politycznie sytuacji. Na jego pogrzebie Michał Głowiński mówił:

Przez kilkanaście lat pełnił funkcję wicedyrektora. Objął ją w czasie wyjątkowo trudnym i niesympatycznym, w połowie roku 1968. To między innymi dzięki Jego inteligencji, talentom dyplomatycznym i wszelkiego rodzaju umiejętnościom Marzec ominął nasz Instytut. I za to właśnie chciałbym Mu złożyć wyrazy hołdu szczególnego. [*Mowa nad grobem Stefana Treugutta (12 lipca 1991)* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” r. 26–27, s. 165–166].

W 1966 roku rozpoczął współpracę z polonistyką Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadził wykłady z historii dramatu współczesnego, z literatury romantycznej, zwłaszcza niezwykle inspirujący monograficzny wykład o Słowackim. Prowadził także seminaria magisterskie i był promotorem wielu polonistycznych magistrów. Z Uniwersytetem współpracował do roku 1985. W latach 1981–1990 wykładał w Państwowej Wyższej

Szkole Teatralnej w Warszawie. Promotorem doktoratów był w Instytucie Badań Literackich. Jako pedagog sprawdził się znakomicie, inspirował pomysły, nie krępował inicjatywy, rozwijał samodzielność uczniów, traktując ich jako równorzędnych partnerów poszukiwań badawczych. W 1976 roku Instytut podpisał roczną umowę o współpracy z Wyższą Szkołą Pedagogiczną w Siedlcach. Z okazji podpisania tej umowy Treugutt wygłosił wykład *Gombrowicz i problemy literatury współczesnej*. Od 1976 roku był członkiem Komitetu Głównego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Od 1969 roku należał do Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN, w 1972 został oddelegowany do udziału w przygotowaniu „Prognozy kultury polskiej i jej przemian”. W listopadzie 1978 na zorganizowanej przez KNoLP sesji „60 lat literaturoznawstwa polonistycznego” wygłosił referat *O sytuacji i perspektywach polonistyki*. W 1981 roku został wybrany na członka Komitetu Nauk Historycznych PAN.

Równoległe do pracy naukowej był czynnym uczestnikiem życia kulturalnego. W latach 1964–1970 był kierownikiem literackim Teatru Polskiego w Warszawie (w tych latach zawiesił pisanie recenzji teatralnych), w latach 1967–1968 członkiem rady doradzającej w sprawie scenariuszy w kierowanym przez Stanisława Różewicza zespole filmowym „Tor”. Brał udział w spotkaniach programowych, dyskusjach, festiwalach. Żeby ograniczyć się do najważniejszych – w marcu 1961 uczestniczył w Zjeździe Dramaturgów organizowanym przez Związek Literatów, w tym samym roku był jurorem Kaliskich Spotkań Teatralnych. W kwietniu 1964 uczestniczył w „Shakespeare Ehrung” w Weimarze, w listopadzie 1970 w dyskusji o teatrze w Związku Literatów, w styczniu 1973 w seminarium o oryginalnym słuchowisku radiowym.

Najważniejszym poza nauką polem działania Stefana Treugutta było radio i telewizja. Z radiem współpracował od 1955 roku, z telewizją od 1956. Zarówno w radiu, jak i w telewizji brał udział w wielu programach publicystyki kulturalnej. W telewizji przygotowywał komentarze do przygotowanego przez redakcję programów szkolnych cyklu „Dzieje dramatu”, uczestniczył w serii dyskusji historycznych „Legends i fakty”, przede wszystkim jednak wygłaszał wprowadzenia do większości poniedziałkowych realizacji Teatru Telewizji, często również wypowiadał się na temat specyfiki tego gatunku (*O teatrze telewizji nieco inaczej*, rozmowa z Tadeuszem Żółcińskim, „Fakty i Myśli” 1972, nr 26, s. 1 i 7) Jego ówczesne obserwacje cechuje niezwykła, coraz bardziej aktualna przenikliwość:

Nie potrafię powiedzieć, co i na kogo działa silnie – teatr być może jest poważniejszym sprawdzianem dla widza, telewizja jest bardziej sugestywnie jednoznaczna [...]. Widz nie jest tu czymś w rodzaju współgrającego, jest «rozgrywany», podaje mu się w określonych dawkach emocje i informacje. Dlatego widowiska telewizyjne są tak bardzo odpoczynkowe. Nie tylko łatwo włączyć aparat. Nie wymaga osobliwego wysiłku takie oglądanie. Dlatego ma telewizja tak kapitalne znaczenie społeczne. Wchodzi w nas jak w masło.

Konstatował więc, że wspólne refleksje po obejrzeniu programu

nabierają siły przeświadczeń społecznych. Trudno wymierzyć moce, jakie się przy tej okazji uruchamia. Ostrożnie i ze wzmocnionym poczuciem odpowiedzialności należy tedy manewrować kolosem takim, jakim już od kilku lat jest u nas telewizja [Kilka refleksji obserwatora, „Teatr” 1973, nr 19, s. 9–10].

Dla telewizji opracował scenariusz wielokrotnie emitowanego dokumentalnego filmu *Godzina teatru* (1966), był w nim też narratorem. Narrację prowadził również w widowisku telewizyjnym opracowanym na podstawie tekstu Jerzego S. Sity *Mów z nią poważnym, nie przewoźnym rymem* (1971), wygłosił komentarz do filmu dokumentalnego *Hanuszkiewicz* (1971).

Jego popularyzatorska działalność przyniosła mu ogromną popularność i autorytet. Janusz Tazbir uważał, że w doskonały sposób wykorzystał pojawienie się nowych mediów.

Według Jerzego K. Webera

stworzył najbardziej masową teatrologię polską, w kształcie krótkich widowisk, pełnych humanistycznej mądrości, wypełnionych szacunkiem dla samego teatru [...] i troską wobec osobowości każdego widza. Miał dar przemiany odświętności spektaklu teatralnego w wydarzenie kameralne, prywatne [*Teatrolog milionów*, „Głos Poranny” 1991 nr 161].

We wspomnieniu pośmiertnym Tazbir pisał:

rozwój mass mediów, jaki obecnie przeżywamy, umożliwił Stefanowi Treuguttowi pełnienie w sposób mistrzowski roli Wielkiego Tłumacza Kultury [„Polityka” 1991, nr 29, s. 9].

Jako dowód uznania dla jego roli w przybliżaniu literatury widzom telewizyjnym w 2001 roku polska sekcja Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych ustanowiła nagrodę im. Stefana Treugutta za osiągnięcia w Teatrze Telewizji.

Za swoją różnorodną działalność Treugutt był wielokrotnie odznaczany. Otrzymał: w 1954 Medal X-lecia PRL; 1955 Złoty Krzyż Zasługi; 1961 Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAiKS; 1972 Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski; 1973 Złoty Medal Komisji Edukacji Narodowej; 1988 Nagrodę Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za popularyzację literatury, a także w 1966 „Srebrnego Fafika”, nagrodę tygodnika „Przekrój”.

W grudniu 1981 Stefan Treugutt złożył legitymację partyjną, we wrześniu 1982 podał się do dymisji z funkcji zastępcy dyrektora IBL. Przyłączył się do bojkotu i zrezygnował ze współpracy z radiem i telewizją. Kiedy w listopadzie 1982 roku znalazł się w Wiedniu, korzystając z poczty wolnej od cenzury, wysłał list do Wiktora Weintrauba. Opisał w nim sytuację Polski w czasie stanu wojennego, sytuację Instytutu oraz swojej rodziny. Pisał też z nutą ironii o własnych decyzjach:

Ja z kolei też mam przeżycia. Bo z człowieka reżimowego nagle się ocknałem jako jaskrawy opozycjonista. Jak tłumaczyłem kilku zgorszonym znajomym ze sfer oficjalnych – przyjemniej udawać człowieka przyzwoitego niż udawać łotra [„Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 385].

Przy tej samej okazji wysłał list do watykańskiego pisma „L'Osservatore Romano”, adresując go w istocie do Jana Pawła II, żeby, także w imieniu kolegów z IBL, przekazać wyrazy zaufania i przywiązania [Aleksander Woźny, *Polska edycja „L'Osservatore Romano”. Korespondencja stanu wojennego*, [w:] *Media między przeszłością a teraźniejszością*, red. Mirosław Zdulski, Jelenia Góra 2012, s. 77].

W 1983 roku Treugutt wrócił do pisania recenzji dla „Teatru”. W 1984 ponownie nawiązał współpracę z radiem, prowadząc „Warsztaty literackie”, które polegały na omawianiu utworów przysyłanych do redakcji przez nieprofesjonalnych autorów, często tekstom towarzyszyły osobiste wyznania i prośby o pomoc. Ten program trwał do początków roku 1989. W wywiadzie dla „Przeglądu Tygodniowego” tak mówił o tym doświadczeniu:

Te radiowe warsztaty zatykają się przez obfitość korespondencji, same się poniekąd likwidują. Po czterech latach mam około dwóch tysięcy zaległych listów [„Przegląd Tygodniowy” 1988, nr 43, s. 8].

Bibliografia

Teczka osobowa w IBL PAN;

Polska bibliografia literacka 1949 i n.;

Abe [Biernacki Andrzej], *Następca Borowego*, „Twórczość” 1994, nr 7;

Czachowska Jadwiga, *Kronika Instytutu Badań Literackich PAN*, cz. 1,

Kronika lat 1947–1977, „Biuletyn Polonistyczny” 1988, z. 1–2; cz. 2,

„Biuletyn Polonistyczny” 1988, z. 3;

Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja, *Współcześni polscy badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. VIII, Warszawa 2003;

Głowiński Michał, *Mowa nad grobem Stefana Treugutta*, „Rocznik

Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, r. 26–27;

Jackl Jerzy, hasło w: *Słownik historyków polskich*, red. M. Prosińska-

Jackl, Warszawa 1994;

jkg [Koenig Jerzy] „Dialog” 1991, nr 10;

Klimowicz Mieczysław, *Wspomnienia z czasów zamętu*, Wrocław 2005;

Prussak Maria, *Stefan Treugutt (1925–1991)*, „Pamiętnik Literacki” 1993,

z. 3–4 [[wersja cyfrowa](#)];

Puchalska Mirosława, *Niepochwytny Treugutt*, „Teksty Drugie” 1992,

nr 4 [[wersja cyfrowa](#)];

Sławiński Janusz, *Historia „Tekstów” (krótki kurs): odcinek pierwszy*,

„Teksty” 1981, nr 6;

Później prowadził jeszcze dwa cykle audycji: w latach 1986–1988 „Sto książek – sto rozmów” i od listopada 1988 do maja 1991 „Dialogi o arcydziełach”. Drukował także rozprawy naukowe: wstęp do dwutomowego wydania dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1986); *Literatura – społeczeństwo – tradycja* (druk 1989); oraz syntetyczny tekst *Mickiewicz – domowy i daleki*, który już po śmierci autora ukazał się jako wstęp do wydania rocznicowego *Dzieł* poety. Był zapalonym bibliofilem, w wielkim księgozbiornicy państwa Treuguttów znajdowały się zarówno romantyczne pierwodruki, jak i najnowsze pozycje naukowe publikowane na zachodzie. W prelekcji wygłoszonej w warszawskim Klubie Księgarza mówił o szczęściu, jakie bibliofilowi może zapewnić życzliwy księgarz:

Może nagle smutnego człowieka zmienić w wesołego. Może mu zapewnić wieczór, a może dwa, prawdziwego szczęścia, gdy do domu przyniesie książkę, o której myślał, że nigdy nie dostanie. Jest to bardzo krzepiące i piękne, że się jest rozdawcą dóbr, niby to tylko papierowych” [A. B., *Księgarz i jego dzieje w ocenie filologa*, „Księgarz” 1979 nr 4, s. 39].

Stefan Treugutt zmarł w Warszawie 8 lipca 1991. Po jego śmierci ukazały się dwie książki zbierające rozproszone teksty: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie* (1993); *Pożegnanie teatru* (2001).

Spełniona akademia. Polska Akademia Nauk w dokumentach władz PRL,

oprac. P. Pleskot, T. P. Rutkowski, t. I, Warszawa 2009, t. II,

Warszawa 2012;

Szeląg Zdzisław, *Treugutt Stefan*, „Słownik wiedzy o Grójeckiem” 1993, z. 1;

Tazbir Janusz, *Stefan Treugutt 1925–1991*, „Polityka” 1991, nr 29;

Tazbir Janusz, *W kręgu mitów polskich i obcych*, „Teksty Drugie”

1995 z. 2 [[wersja cyfrowa](#)];

Tkaczuk Waclaw, *Stefan Treugutt. Pożegnanie*, „Antena” 1991, nr 31;

Treugutt Stefan, rozmowa z Anną Glińską-Piątkowską,

„Przegląd Tygodniowy” 1988, nr 43, s. 8;

Treugutt Stefan, *Zagubione wartości*, rozmowa z Marzeną Guzowską,

„Przegląd Katolicki” 7 stycznia 1990 nr 1, s. 4–5;

Witkowska Alina, *Stefan Treugutt. 17. IV. 1925 – 8. VII. 1991*, „Biuletyn

Polonistyczny” 1991, z. 3–4;

Fotografie

Archiwum IBL PAN, IS PAN, redakcja „Teatru”.

Nagrania

Narodowe Archiwum Cyfrowe, Archiwum Polskiego Radia,

Archiwum TVP.

MARIA PRUSSAK – zajmuje się edytorstwem naukowym, tradycjami filologii, tekstologią Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego, badaczką modernizmu oraz teatru i dramatu XX wieku; profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, kierownik Ośrodka Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego. ORCID: 0000-0003-1432-8368

ROMAN DZIEWOŃSKI

Wojciech Młynarski

1941–2017

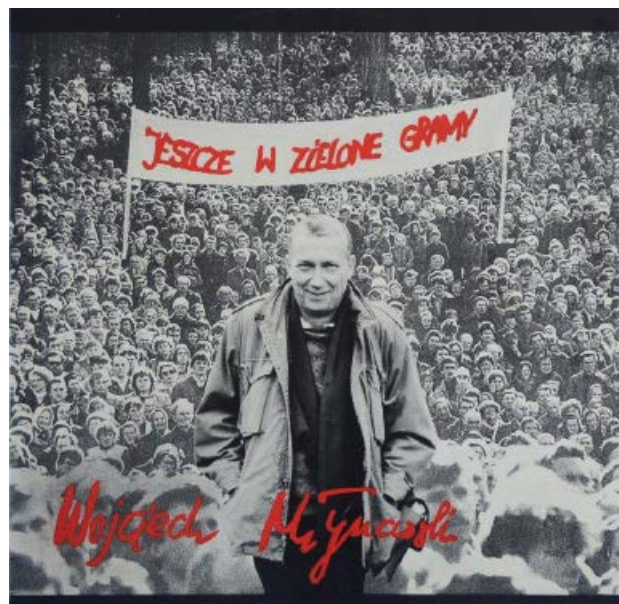
Poeta, autor tekstów, wierszy, scenariuszy, librett operowych, operetkowych i musicalowych, tłumacz, artysta kabaretowy, wykonawca piosenek, także kompozytor muzyki do kilku swoich tekstów.

Wojciech Emil Młynarski (26 marca 1941 Warszawa – 15 marca 2017 Warszawa). W rubryce zawod miał wpisane – literat, jedyny autor w historii Związku Literatów Polskich (później Stowarzyszenia Pisarzy Polskich) przyjęty na podstawie złożonych (dwóch) płyt ze swoimi piosenkami.

Pochodził z rodziny o muzycznych tradycjach. Stryjeczny dziadek **Emil Młynarski**, skrzypek i dyrygent, pierwszy dyrektor Opery Warszawskiej; Artur Rubinstein – wuj (mąż ciotki Młynarskiego); ojciec Marian Młynarski inżynier rolny, zarządca majątku, grał na fortepianie; mama – Magdalena z domu Zdziechowska – uczyła się śpiewu (znakomicie oceniano jej interpretacje pieśni Schuberta i Schumanna), ale wszelkie plany pokrzyżowała wojna. Ciotka, Maria Kaczurbina, uczyła już przed wojną solfeżu, komponowała piosenki dla dzieci. Udało się jej zaangażować Magdalenę do pracy w Redakcji Audycji dla Dzieci i Młodzieży Polskiego Radia. Wojtek i jego siostra Basia często występowali w słuchowiskach realizowanych w studiu przy ulicy Myśliwieckiej.

Dom w Komorowie, gdzie się wychowywał, rozbrzmiewał muzyką graną zarówno na żywo, jak i z płyt. Słuchano radia, w tym, dopóki było to możliwe, rozgłośni zachodnich z muzyką jazzową, która miała ogromny wpływ na młodego Wojciecha. Jednocześnie, jeszcze przed okresem stalinizmu, dom był miejscem pielęgnowania tradycji, także patriotycznych. „Od najmłodszych lat byliśmy z siostrą wychowywani w świadomości, że jeden okupant zastąpił drugiego” [Młynarski. *Rozmowy* 2018, s. 79].

Pierwsze wierszowane teksty satyryczne przyszłego – jak o sobie mówił przez lata – tekściarza pojawiły się w gazetce szkolnej „Odkurzaczem po szkole” oraz podczas występów na szkolnych apelach. Może należałoby pominąć ten fakt w biografii autora, gdyby nie pierwsze doświadczenie z cenzurą. Dyrektorowi szkoły nie spodobały się teksty, kazał sobie każdy przynosić do akceptacji. Liceum im. Tomasza Zana w Pruszkowie Młynarski



Okładka płyty Wojciech Młynarski – *Jeszcze w zielone gramy*, Polskie Nagrania Muza, 1990.

ukończył w 1958 roku. Dostał się na Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę magisterską o Witkacym (1962) napisał pod kierunkiem profesora Stefana Żółkiewskiego, od którego otrzymał propozycję asystentury, ale jej nie przyjął.

W czasie studiów dołączył do zespołu Teatru Klubu Studenckiego Hybrydy. Początkowo jako aktor (role Phisignatusa oraz Thykididesa w przedstawieniu *Proces o cień* wg słuchowiska radiowego Friedricha Dürrenmatta, 1960), później jako wykonawca, autor tekstów, scenariuszy i reżyser dwóch programów kabaretowych: *Radosna gęba stabilizacji* (1962) oraz *Ludzie to kupią* (1963), w których poddał wnikliwej analizie okres tak zwanej „małej stabilizacji”. Odnosił sukces, jednocześnie odrzucając zaproszenie do współpracy z STS-em. Postanowił zająć się zawodowym pisaniem tekstów piosenek.

Pierwsza zarejestrowana piosenka – *Po prostu wyjedź w Bieszczady*, z muzyką Romana Orłowa – pochodzi z programu *Ludzie to kupią*. Dwie, uznawane za początek jego zawodowej działalności, to *Z kim tak ci będzie źle, jak ze mną* zaśpiewana przez Kalinę Jędrusik (I nagroda na II Festiwalu w Opolu, 1964) oraz *Niedziela na Głównym* w wykonaniu autora. Był wielokrotnym uczestnikiem Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (od drugiej edycji) – koncertów, kabaretów oraz imprez towarzyszących – zdobywając liczne nagrody i wyróżnienia. Wraz z Agnieszką Osiecką i Jonaszem Koftą przedstawił tam słynny koncert *Nastroje, nas troje* (1977).

„Pod papugami” (1964–1965) był pierwszym zawodowym kabaretem, w którym występował. Polecony przez Agnieszkę Osiecką stał się etatowym autorem tekstów do kabaretu Edwarda Dzewońskiego „Dudek”. Jest to jednocześnie początek wieloletniej współpracy z ogromnie cenionym przez niego kompozytorem Jerzym Wasowskim, który tak ją podsumował:

On ma bardzo rzadki dar panowania nad słowem, nad rymem i rytmem swoich tekstów. Nie są [one] krótkie, bo przecież każdy opowiada jakąś historię, nie tyle jednak długie, żeby znudziły. Zawsze było w nich „coś” muzycznego, co kompozytorowi – mnie przynajmniej – bardzo pomagało znaleźć pomysł na motyw muzyczny, refren, melodię, klimat i charakter naszej piosenki. [...] To po prostu typowe numery kabaretowe, których melodia ma „otulić” dźwiękami tekst, wypunktować go, broń Boże, nie przeszkadzając w jego rozumieniu przez słuchacza [Michalski 2005, s. 328].

Od pierwszej premiery kabaretu „Dudek” *Spotkamy się na Nowym Świecie* (13 stycznia 1965) przez 10 lat napisze łącznie 44 teksty. W tym samym roku na ekranach telewizorów pojawia się jego „mały musical” *Butterfly-Cha-Cha* z muzyką Marka Sarta, na scenie warszawskiego Teatru Ludowego przedstawienie (współautor Krzysztof Dzikowski) *Niedopasowani, czyli Goliath Wieloryb* oraz kabaret „Dreszczowiec” (współautor Maciej Zembaty), w którym wystąpił. W kawiarni Nowy Świat przedstawia program, bez swojego udziału, pod tytułem *Polska miłość* (1966). Kontynuacją doświadczeń kabaretowych jest występ „U Lopka” (1967) – w kabarecie Kazimierza „Lopka” Krukowskiego.

Do Radiowego Studia Piosenki zaprasza Wojciecha Młynarskiego w 1965 roku Agnieszka Osiecka, początkowo jako wykonawcę, potem autora i konsultanta przygotowywanych do nagrania utworów. Jednocześnie Jerzy

Dobrowolski namawia go do przyjęcia etatu starszego redaktora w telewizyjnej redakcji Programów Rozrywkowych (1 kwietnia 1965). Tam zajmuje się oceną, opracowaniem tekstów zleconych, pisaniem własnych scenariuszy oraz realizacją programów rozrywkowych, m.in.: *Śpiewy historyczne*, *Dziewczyny*, *„bądźcie dla nas dobre na wiosnę*, *Tradycyjna składanka*, *Ściany między ludźmi*, *Czy czasem tęsknisz* oraz cyklu *Z kobietą w tytule*. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w krakowskim studiu telewizyjnym nagrywa rejestrowany z publicznością cykl sześciu programów pod wspólnym tytułem *Szajba*.

Przyjmuje propozycję dyrektora łódzkiego Teatru Nowego Kazimierza Dejмка – pisze nowe libretto do *Henryka VI na łowach* (prem. 29 stycznia 1972 w Teatrze Wielkim w Łodzi), komedii Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Karola Kurpińskiego. W tym samym roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu zostaje wystawiona *Cudzoziemczyzna Aleksandra Fredry* z jego „piosenkami i dygresjami”. Na zamówienie Operetki Warszawskiej pisze libretto do *Życia paryskiego* (1973). W Teatrze Rozmaitości w Warszawie zostaje wystawiona bajka muzyczna dla dorosłych *Cień* z librettem (na motywach Jewgienija Szwarca według Jana Chrystiana Andersena) i piosenkami Młynarskiego, z muzyką Macieja Małeckiego (1973).

W roku 1976 tworzy libretto (oparte na wcześniejszym Kazimierza Brodzińskiego) do *Kalmory* – opery Karola Kurpińskiego. Korzystając z pomysłu Adama Mickiewicza pisze operę *Awantura w Recco* z muzyką Macieja Małeckiego (premiera 1 lipca 1979 w Teatrze Wielkim w Warszawie). W 1981 roku przedstawia mini musical *Wesołego powszedniego dnia. Śpiewnik rodzinny z 1980 roku* (muzyka Jerzy Derfel) w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Po okresie stanu wojennego powraca do teatru tłumaczeniem piosenek do musicali: *Fantasticks* (1983) oraz *Hustawka* (1985). 14 kwietnia 1985 roku ma miejsce premiera spektaklu *Brel* w Teatrze Ateneum (tłumaczenie piosenek Jacquesa Brela i reżyseria razem z Emilianem Kamińskim). Jest to początek współpracy Wojciecha Młynarskiego z Ateneum i jednocześnie stałych recitali (*Wieczór liryczny*) w tym teatrze. Reżyseruje tu, według własnych scenariuszy, przedstawienia: *Hemar* (1987), *Wysocki* (1989), *Zaświadczenie o inteligencji* (2002) oraz pisze piosenki do spektaklu *Kubuś fatalista i jego pan* (1993), przedstawia także przedpremierowo widowisko *Mnie nie jest wszystko jedno, piosenki Andrzeja Jareckiego* (19 czerwca 1994, premiera w Opolu 23 czerwca 1994).

W 1987 roku, jako kierownik literacki, doprowadza do wznowienia działalności kabaretu „Dudek” (*Po 13-tu*



Rysunek z programu musicalu *Wesołego powszedniego dnia*, Teatr Muzyczny w Gdyni, 1981.

latach, czyli Dudek wiecznie żywy), pisząc większość tekstów. Uważał to za pożegnanie z tradycyjną formułą tego gatunku. Edward Dziewoński komentował: „Nie w tym rzecz, że napisał mnóstwo wspaniałych tekstów, lecz w tym, że nie napisał złego tekstu” [Dziewoński 2017, s. 198].

Po przełomie 1989 roku pisze teksty i kuplety do spektakli: *Krakowiacy i Górale, czyli cud mniemany* (1991), *Nędza uszczęśliwiona – Epilog* (1994), *Mój przyjaciel Harvey* (1995), *Ballada Czerniakowska, czyli boso, ale w ostrogach* (1999), reżyseruje, w oparciu o własne scenariusze, *Criminalne Tango* (1997) oraz *Brassens* (1999), tłumaczy piosenki do spektakli *Marlena* (1991), *Kobieta zawiedziona* (1994). Według jego scenariusza, wraz z piosenkami, zrealizowano telewizyjny spektakl dla dzieci *Portret słabego pianisty* (1996). Napisał libretto (wspólnie z Henryką Królikowską) i piosenki do musicalu Włodzimierza Korcza *Dyzma musical* (2002, Teatr Rozrywki w Chorzowie).

Zajmował się także przekładami piosenek do słynnych musicali: *Jesus Chris Superstar* (1987, Teatr Muzyczny w Gdyni), *Cabaret* (1992, Teatr Muzyczny we Wrocławiu), *Chicago* (2000, Teatr Muzyczny w Gliwicach). Jest również autorem piosenek wykorzystanych w serialach: *Kapitan Sowa na tropie*, *Wojna domowa*, *Rodzina Leśniewskich*, *Droga i 5 dni z życia emeryta* oraz napisanych do filmów: *Pieczone gołąbki*, *Kochajmy syrenki* czy *Palace Hotel*.

Młynarski zawsze podkreślał, że jego autorytetami, nie tylko w dziedzinie teatru, byli profesorowie Bohdan Korzeniewski, Zbigniew Raszewski i Julian Lewański, który tak podsumował jego twórczość:

Nasz liryczny poeta stał się był instytucją, jednoosobową, demaskującą kłamstwa, bezprawie, nieudacznictwo i nieuczciwość władzy, ale nadto ganiącą miałość lub bezczynność ludzi dobrych [Lewański 2003].

Członek SPATiF-ZASP od 1970 roku, do 18 października 1982 roku członek Naczelnej Rady Artystycznej ZASP (tego dnia złożył rezygnację wraz z Bohdanem Korzeniewskim i Zbigniewem Raszewskim). W 1976 podpisał Memoriał 101 polskich intelektualistów, który był protestem przeciwko zmianom w konstytucji PRL, co doprowadziło do kolejnych kłopotów z cenzurą. Kilkukrotnie, do 1989 roku, podlegał zakazowi występów, prezentowaniu jego nagrań w radiu i telewizji.

Bibliografia

Archiwum Wojciecha Młynarskiego;
Archiwum rodziny Dziewońskich;
Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego;
Dziewoński Edward, *W życiu jak w teatrze*, LTW, Warszawa 2017;
Lewański Julian, *Widz wytrwały i wierny*, [w:] program do spektaklu *Młynarski czyli trzy elementy*, Teatr Ateneum, Warszawa 2003;

Płyty z autorskimi piosenkami: *Wojciech Młynarski śpiewa swoje piosenki* (1967), *Dziewczynny bądźcie dla nas dobre na wiosnę* (1968), *Obiad rodzinny* (1970), *Recital '71* (1971), *Szajba* – dwupłytowy album (1980), *Młynarski w Ateneum '86* (1987), *Jeszcze w zielone gramy* (1990), *Młynarski w Paryżu* (1993 – nagranie z 1989 r.), *Róbmy swoje '95* (1995), *Piosenki... Ballady* (1995), *Złota kolekcja – Absolutnie. Wojciech Młynarski* (2000), *Młynarski & Sent, jesteśmy na wczasach... na żywo 2001* (2001), *Duke po polsku* (2001), *Prawie całość* (2001 – zestaw pięciu płyt CD), *Zamknięty rozdział – Wojciech Młynarski, live 1990, Koncert w Teatrze Ateneum* (2003), *Czterdziecha* – dwupłytowy album (2004).

Wydane zbiory tekstów: *W co się bawić?* (Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983), *Róbmy swoje* (Iskry, Warszawa 1985), *Jeszcze w zielone gramy* (Kalambur, Wrocław 1988), *Miłe Panie i Panowie bardzo mili* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1995), *Robię swoje* (Muza, Warszawa, 1999), *Moje ulubione drzewa, czyli Młynarski obowiązkowo* (Znak, Kraków 2007), *Wojciech Młynarski, Od oddechu do oddechu* (Prószyński i S-ka, 2017). Po śmierci Wojciecha Młynarskiego ukazały się dwa tomy wierszy wydane pod patronatem Fundacji jego imienia: *Młynarski. W Polskę idziemy* (Prószyński i S-ka, 2018), *Wojciech Młynarski. Polska miłość* (Prószyński i S-ka, 2019).

Publikował cyklicznie swoje teksty w gazetach: „Życie codzienne”, „Express Wieczorny” oraz w „Przekrój” (cykl o Bulwiciu).

W 2018 roku ukazał się film dokumentalny Alicji Albrecht *Młynarski. Piosenka finałowa*.

Odznaczenia: Złoty Krzyż Zasługi (1981), Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (2000), Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2007), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2011), kawaler francuskiego Orderu Sztuki i Literatury (2017). Nagrody: Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości (1987), „Solidarności” (wraz z Jerzym Derflem) za recital *Róbmy swoje* (1988); na 30 Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu odebrał statuetkę „Złotego Lauru” oraz kolejną Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Podczas 45 festiwalu opolskiego został nagrodzony Grand Prix za całokształt twórczości (2008). Ponadto otrzymał wyróżnienia: Super Wiktor '97, Gwiazda Telewizji Polskiej (2002), Diamentowy Mikrofon (2008), Złote Berło (Fundacja Kultury Polskiej, 2008), Fryderyk (2011).

Michalski Dariusz, *Starszy Pan A. Opowieść o Jerzym Wasowskim*, Iskry, Warszawa 2005;
Młynarski. Rozmowy, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018;
Różycki Marek, *Gwiazdy w oczach, czyli Hollywood po polsku*, Wydawnictwo Libra, Warszawa 1991.

ROMAN DZIEWOŃSKI – reżyser teatralny i radiowy, architekt, pisarz. Autor książek biograficznych o ludziach polskiego teatru i kina. Syn Edwarda Dziewońskiego, wnuk Janusza Dziewońskiego.

ANDRZEJ LINERT

Marcel Kochańczyk

1947–2002

Reżyser teatralny i telewizyjny, scenograf.

MARCEL KOCHAŃCZYK (19 czerwca 1947 Gdynia – 15 lipca 2002 Sopot). Był najstarszym z dwojga dzieci żonierza polskiego Michała Kochańczyka i Ilse Ruth z domu Ehrlich. W roku 1965 ukończył Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie w Sopocie, po czym wstąpił na Wydział Projektowania Przestrzennego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, którą ukończył w roku 1973. Początkowo zamierzał zostać scenografem. W tym celu już w czasie studiów podjął współpracę z Teatrem Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu jako szef reklamy i projektant oprawy graficznej programów teatralnych. Tam też w roku 1973 wykonał swój pierwszy projekt scenograficzny do sztuki Brunona Jasiońskiego *Słowo o Jakubie Szeli* (pod pseudonimem Marcel Korcz). W tym samym czasie w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach opracował projekt dekoracji do dramatu Jarosława Marka Rymkiewicza *Król Mięsopest* (tym razem jako Marek Korcz). Równocześnie w latach 1973–76 asystował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, między innymi przy *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (1975). Zdecydował się także wstąpić na nowo otwarty Wydział Reżyserii PWST w Krakowie. Był studentem Jerzego Krasowskiego i Konrada Swinarskiego. Zadebiutował jako reżyser dramatem Eurypidesa *Ijon*, zrealizowanym także w jego scenografii w Teatrze im. Słowackiego (Teatr Miniatura, prem. 13 czerwca 1976). Natomiast dyplomową pracą reżyserską była *Noc trybad* Pera Olofa Enquista, spektakl przygotowany na scenie Teatru Kameralnego w Sopocie (prem. 16 grudnia 1976).

Od 1976 do 1984 roku był etatowym reżyserem, inscenizatorem i scenografem Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Na Wybrzeżu reżyserował także (i tworzył scenografię) w Operze i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku oraz współpracował z artystami z Sopotckiego Forum Integracji Nauki, Kultury i Sztuki „Sfinks”, współtworząc parady w trakcie Jarmarków Dominikańskich oraz podczas obchodów tysiąclecia pierwszej wzmianki o Gdańsku (1997).

Z kolei w warszawskim Teatrze Powszechnym wystawił *Świętoszka* Molière’a (prem. 18 marca 1980), za reżyserię którego w maju 1980 otrzymał nagrodę I stopnia



Marcel Kochańczyk. Fot. Andrzej A. John

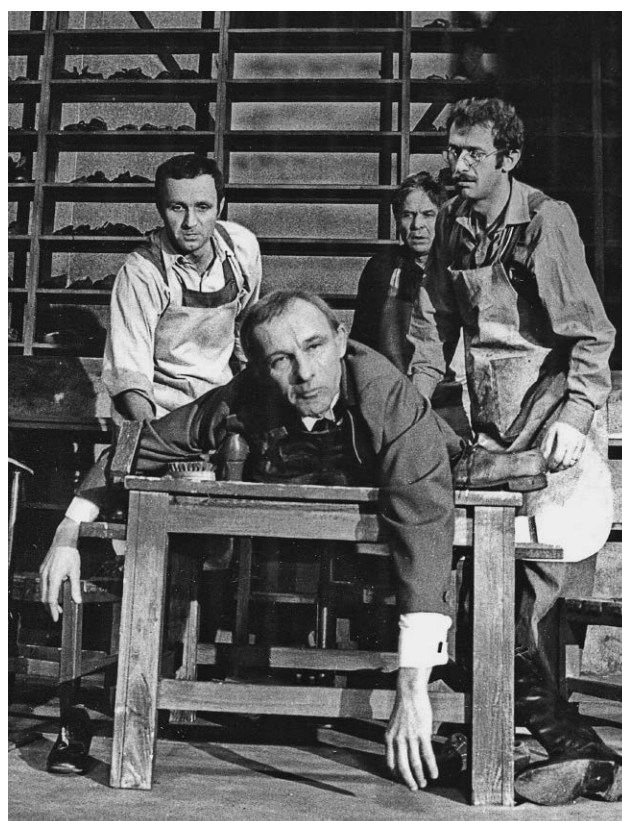
na XX Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, a w Teatrze Współczesnym przygotował we własnej scenografii *Człowieka-Słonia* Bernarda Pomerance’a (prem. 9 kwietnia 1983). Współpracował także z Teatrem Nowym w Poznaniu, gdzie reżyserował *Matkę* Witkiewicza (prem. 12 stycznia 1985), z Teatrem im. Kochanowskiego w Opolu – jako reżyser i scenograf *Wojny chłopskiej* Jonasza Kofty (prem. 30 listopada 1980) i *Wieczoru Trzech Króli* Williama Shakespeare’a (prem. 30 listopada 1980). Po latach komedię tę zrealizował raz jeszcze w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (prem. 1 lutego 1997). Do grona jego głośnych widowisk muzycznych zalicza się zrealizowane

w lubelskim Teatrze Muzycznym *My Fair Lady* Fredericka Loewe (prem. 17 maja 1997) i *Operę za trzy grosze* Bertolta Brechta (prem. 19 września 1998). Ważne miejsce w jego dorobku zajmują również: *Ślub* Witolda Gombrowicza (prem. 21 lutego 1998), *Kordian* Juliusza Słowackiego (prem. 28 marca 1999) oraz *Pieszko* Mrożka (prem. 26 lutego 2000) – wystawione w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

Równolegle reżyserował w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie zrealizował *Samobójcę* Nikołaja Erdmana (prem. 21 maja 1988). Następnie w warszawskim Teatrze Wielkim na Scenie Małej w Sali im. Emila Młynarskiego wystawił operę dla dzieci Gian Carlo Menottiego *Amahl i nocni goście* (prem. 22 grudnia 1990). W roku następnym zrealizował w Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu *Peepshow* George'a Taboriego (prem. 29 listopada 1991). Kilka lat później na scenie Opery i Operetki w Szczecinie wystawił *Orfeusza w piekle* Jacques'a Offenbacha (prem. 12 maja 1995) – za spektakl otrzymał Bursztynowy Pierścień, nagrodę przyznaną w plebiscycie „Kuriera Szczecińskiego” i Towarzystwa Przyjaciół Szczecina najlepszy przedstawieniu sezonu 1994/1995. Była to druga wersja tego widowiska, po wcześniejszej realizacji na scenie gliwickiej. Po raz trzeci *Orfeusza* przygotował Kochańczyk w Teatrze Muzycznym w Łodzi (prem. 17 czerwca 2000). Z kolei w Teatrze Muzycznym w Gdyni wystawił we własnej scenografii *The Fantasticks* Toma Jonesa i Harveya Schmidta (prem. 20 października 1996). Głośnym jego widowiskiem reżyserowanym w tym czasie była *Królowa i Szekspir* Esther Vilar z Niną Andrycz w roli Królowej w Teatrze na Woli w Warszawie (prem. 17 maja 2001).

Obok pracy z zespołami krajowymi Kochańczyk współpracował z kilkoma scenami niemieckimi. Reżyserował w Stadttheater Gießen, a także Wuppertalu i Wiesbaden. W Londynie, w teatrze Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, reżyserował w ramach wieczoru Krzysztofa Zanussiego dwie jednoaktówki: Edwarda Żebrowskiego *Miłosierdzie płatne z góry* i *Niedostępną*

W roku 1984 Kochańczyk podjął na zaproszenie Dariusza Miłkowskiego etatową współpracę reżyserską z Teatrem Rozrywki w Chorzowie. Na wstępie wystawił *Huśtawkę* Cy Coleman (prem. 7 grudnia 1995), a następnie *Betlejem polskie* Rydla we własnej scenografii (prem. 12 grudnia 1987) i *Krajinę 105 tajemnic* wg Żakiewicza (prem. 16 października 1988), nagrodzoną na XX Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, oraz *Operę za trzy grosze* Brechta (prem. 24 marca 1990). Z czasem w Chorzowie zrealizował największe przeboje tej sceny. Ich listę otwierał *Cabaret* Johna Kandra Freda Ebba i Joe Masteroffa (prem. 18 września 1992), uznany na Śląsku za wydarzenie sezonu i przez krytykę zaliczony do najciekawszych wydarzeń w historii musicalu w Polsce (spektakl nagrodzony przez miesięcznik „Teatr” jako najlepsze przedstawienie roku, śląska Złota Maska za reżyserię). Cztery kolejne najgłośniejsze musicale chorzowskie Kochańczyka to: *Skrzypek na dachu* Jerry'ego Bocka (prem. 28 listopada 1993; nagrodzony „Złotą Maską”), *Evita* Andrew Lloyda Webbera



Szewcy, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1981.

Na zdjęciu: Henryk Bista (Scurvy), Adam Kazimierz Trela (Józek), Florian Staniewski (Jędrek), Lech Grzmociński (Sajetan).

Fot. Jan Ledóchowski, ze zbiorów IT

(prem. 11 grudnia 1994), *The Rocky Horror Show* Richarda O'Briena (prem. 12 czerwca 1999) i wreszcie *Jesus Christ Superstar* Webbera (prem. 28 kwietnia 2000). W międzyczasie na Scenie Antrakt w chorzowskiego teatru zrealizował monodram *Dziś wieczorem Lola Blau* Georga Kreislera w wykonaniu Joanny Budniok (prem. 13 grudnia 1993). Ten stosunkowo skromny spektakl prezentowany był m.in. na scenach Szczecina, Kalisza, Radomia, Rzeszowa, Warszawy, Torunia, a także Moskwy, Pragi, Karlsruhe i Chicago. Do grona małoobsadowych widowisk chorzowskich Kochańczyka należał jeszcze *Nunsense* Dana Goggina (prem. 24 września 1995), zrealizowany z gronem pięciu najzdolniejszych śpiewających aktorek zespołu.

Dzięki trosce Kochańczyka o poziom sztuki aktorskiej wielu artystów odniosło w jego przedstawieniach niekłamane sukcesy. Za jego sprawą na scenę powrócił w znakomitej kondycji Stanisław Ptak, jako Herr Schultz w *Cabarecie* i niezapomniany Tewje w *Skrzytku na dachu* oraz De Cervantes i Don Kichote w *Człowieku z La Manchy*. Sukcesy odnosiły Elżbieta Okupska, Marta Kotowska, Maria Mayer, Jacenty Jędrusik i Joanna Budniok, a także Krzysztof Respondek, Izabela Malik i Janusz Radek. Właściwa Kochańczykowi umiejętność wyzwalaania predyspozycji i możliwości artystycznych aktorów, pozwalająca mu w wypadku starszych wykonawców z pełnym zaufaniem korzystać z ich intuicji i artystycznych umiejętności.



Skrzypek na dachu, Teatr Rozrywki, Chorzów, 1993.
Na zdjęciu Stanisław Ptak (Tewje), Marta Kotowska (Gołda).
Fot. Andrzej A. John, ze zbiorów IT

On sam jako reżyser, zdaniem krytyki, nie miał określonych preferencji gatunkowych, próbował wszystkich niemal konwencji. Zdawał się wyznawcą teatru popularnego i gwiazdorskiego. Z upodobaniem realizował wieloobsadowe musicale, zawierające aktualne przesłanie ideowe i posiadające bogatą fakturę muzyczną. Ich zróżnicowany charakter wyrastał z jego liberalnych przekonań. Mówiąc o teatrze popularnym, miał na myśli przede wszystkim musicale, które uważał za „przyszłość teatru”. Doceniał ich niezwykłą atrakcyjność. Równocześnie uważał, że teatr gwiazdorski leży w naturze teatru i naturze człowieka. Niemniej w swych najciekawszych pracach zachowywał pewien dystans do musicalowej formy, odwołując się najchętniej do zabawy, żartu, pastiszu, ewentualnie do nieznacznie zarysowanych zniekształceń groteskowych. Ponadto w musicalach zachwycała go mieszanka muzyki rockandrollowej i obyczajowej prowokacji. Nie znosił udziwnień i pretensjonalnych rozwiązań. Jego widowiska łączące konwencje science fiction i horroru oraz kpinę z purytańskiej mentalności, były kolorowymi fajerwerkami absurdalnych sytuacji, niosąc prawdą o współczesnych fobiach i kompleksach. Był w teatrze mistrzem tego gatunku. W dowód uznania w 1996 otrzymał statuetkę „Chłopca z łabędziem” – Nagrodę Prezydenta Miasta Chorzowa w dziedzinie kultury.

Współpracował też z Teatrem Telewizji, gdzie latach 1979–1985 reżyserował w własnej scenografii *Upiory* Ibsena (1979), *Szewców* Witkiewicza (1985) oraz *Anioła na dworcu* Jarosława Abramowa-Newerlego (1985), a we współpracy z innymi scenografami zrealizował jako reżyser *Zieloną Kakadu* Arthura Schnitzlera (1981), *Kucharki* Nory Szczepańskiej (1981), *Gdy płoną lasy* Jerzego Zawieyskiego (1983), *Candidę* George’a Bernarda Shawa (1984). Był członkiem Związku Artystów Scen Polskich (ZASP).

Rodziny nie założył. Zmarł w pełni sił twórczych po długiej i ciężkiej chorobie w wieku 55 lat, w trakcie reżyserowanej Gali Piosenki Aktorskiej w Teatrze Kameralnym w Sopocie. Spoczywa na Cmentarzu Komunalnym przy ul. Malczewskiego w Sopocie.

Bibliografia

- Almanach sceny polskiej 2001/02*, pod red. Anny Chojnackiej, t. XLIII, Warszawa 2007, s. 232–233;
Karwat Krzysztof, *Marcel Kochańczyk. 17 lat z Teatrem Rozrywki*, Chorzów 2010;
Karwat Krzysztof, *Stąd do Broadwayu. Historia Teatru Rozrywki*, Chorzów 2011;
Kochańczyk Marcel, *Musical to wyzwanie*, rozm. Anna Ładuniuk, „Trybuna Śląska” z 2 grudnia 1994 (nr 280), [wersja cyfrowa]; *Krakowska Szkoła Teatralna. 50 lat PWST im. L. Solskiego w Krakowie*, pod red. Jacka Popiela. Warszawa 1996, s.149.

- Król Jolanta, *Gwiazdy noszą tenisówki: 35 portretów z Teatrem Rozrywki w tle*, [w:] „Zeszyty Chorzowskie”, t. VI, Chorzów 2001, s. 46–51.
Linert Andrzej, *Teatr Rozrywki w Chorzowie – zarys działalności 1984–2000*, [w:] „Zeszyty Chorzowskie”, t. IV, Chorzów 2000, s. 202–232;
Linert Andrzej, *Marcel Kochańczyk – reżyser i scenograf (1947–2000)*, [w:] „Zeszyty Chorzowskie”, t. VII, Chorzów 2003, s. 511–517;
Wach-Malicka Henryka, „Jesus Christ Superstar” schodzi z afisza. *Widziało go 170 tysięcy widzów Teatru Rozrywki*, „Polska Dziennik Zachodni” z 22 lutego 2019 (nr 45) [wersja cyfrowa].

ANDRZEJ LINERT – historyk teatru i teatrolog, badacz dziejów życia teatralnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, autor kilkunastu książek o teatrach instytucjonalnych i amatorskim ruchu teatralnym w tym regionie. ORCID: 0000-0002-0399-1757

GRAŻYNA CHMIELEWSKA

Alicja Kruszevska

1896–1960

KRUSZEWSKA ALICJA, ze Skarbek-Kruszewskich, zamężna Mac Kelley (17 stycznia 1896 Jaworzno, Małopolska – 4 czerwca 1960 Los Angeles).

Scenografka, reżyserka.

Była córką Janusza Skarbek-Kruszewskiego i Heleny z Kiślańskich, żoną Mariana Machela-Mac Kelleya, pracownika działu konstrukcyjnego Wojskowej Centrali Badań Lotniczych (ślub 4 sierpnia 1921 w Kunowie, świętokrzyskie). Kształciła się w Warszawie, tu ukończyła szkołę średnią Anieli Hoene-Przesmyckiej, a w 1919–1921 uczęszczała na Państwowe Kursy Pedagogiczne dla nauczycieli rysunku. Po otrzymaniu dyplomu nauczyciela rysunku wyjechała w rodzinne strony. Według aktu małżeństwa w 1921 mieszkała w Nietulisku Fabrycznym, wsi położonej w gminie Kunów, uczyła w miejscowej szkole. Od 10 marca 1923 do 20 czerwca 1928 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Po ukończeniu studiów uczyła



Cegiełka „Polski Czerwony Krzyż chroni, ratuje”, proj. Alicja Kruszevska, przed 1939. Ze zbiorów BN.



Alicja Kruszevska, *Portret we wnętrzu*, linoryt barwny, lata 20. XX w. Źródło: artinfo.pl

rysunku w II Gimnazjum w Warszawie. Uprawiała drzeworyt, akwafortę, miedzioryt, projektowała grafikę użytkową, na przykład znaczki pocztowe. Należała do Bloku Zawodowych Artystów Plastyków.

W 1939 studiowała na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST, przygotowała dekoracje do *Kobiety o zbyt małym sercu* Ferdynanda Crommelyncka w reżyserii Stanisława Kwaskowskiego, wystawionej 4 czerwca 1939 na scenie Teatru Narodowego. W czasie okupacji niemieckiej brała udział w tajnym nauczaniu, aresztowana, została zesłana do jednego z obozów koncentracyjnych na terenie Niemiec.

Po wojnie pozostała na emigracji, mieszkała w Londynie. W Teatrze Polskim im. Juliusza Słowackiego projektowała scenografie do *Sędziów* Wyspiańskiego (prem. 21 marca 1951, reż. Zygmunt Nowakowski) i *Lekkomysłnej*

niechybną treścią. „Lekkomyślną siostrą” Manią była p. M. Arczyńska, która trochę zmelodramatyzowała swą partię, ale dała miłą dla oka sylwetkę nie bez przyczynienia się do tego jednej z głównych bohaterek tego widowiska, którą jest p. A. Kruszevska. Jej oprawa sceniczna jest pod wieloma względami godną szczególnego uznania i wykazała, że nawet przy skromnych środkach można dać rzecz stylowo pomyślaną i wykończoną.

Jej kostiumy przyczyniły się też do mocniejszego podkreślenia sylwetek, jakie starali się stworzyć inni członkowie zespołu. Więc p. Hopen, jako brat marnotrawny — Janek, któremu

Fragmenc recenzji Jana Ostrowskiego z *Lekkomyślnej siostry*,
„Orzeł Biały” 1951, nr 14.

siostry Włodzimierza Perzyńskiego (prem. 9 maja 1951, reż. Leopold Pobóg-Kielanowski). W tym samym 1951 roku wyjechała do USA, zamieszkała w Los Angeles i została kierowniczką Kółka Dramatycznego, stałej placówki teatralnej utworzonej w 1951 przy Stowarzyszeniu emigracji polskiej „Samopomoc” w Kalifornii. Reżyserowała

Spotkanie Wiktora Budzyńskiego (1952), *Jestem zabójcą* Aleksandra Fredry (1953). W 1954 z powodu choroby zrezygnowała z pracy. W lipcu 1955 w Kółku Dramatycznym wystawiono *Markietanki* Napoleona Sądka, dochód z przedstawienia (spektakl grano dwukrotnie) przeznaczono na ratowanie jej zdrowia.

Bibliografia

Adamczyk-Stepan Ewa, *Teatr Polski ZASP 1947–1987. Repertuar*,

„Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 1–2, s. 68;

Günther Władysław, *O interpretację „Sędziów”*, „Wiadomości” 1951, nr 41;

Loński L., *Śp. Alicja Skarbek Kruszevska*, „Jednodniówka California News” 1960 nr 6;

Nowiński Czesław, *Teatr Polski w Los Angeles*, [w:] „Studia Polonijne”, t. 23, Lublin 2002 [wersja cyfrowa];

Nowiński Czesław, *Stowarzyszenie emigracji polskiej w Kalifornii „Samopomoc”*, [w:] „Studia Polonijne”, t. 25, Lublin 2004 [wersja cyfrowa];

On [Ostrowski Jan], „Dzień Aktora” w Londynie, „Orzeł Biały” 1951, nr 14;

On [Ostrowski Jan], „Lekkomyślna siostra”, „Orzeł Biały” 1951, nr 14;

Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław 1965, s. 195;

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy, t. IV Ki-La, Warszawa 1986

[tu błędna informacja, że Alicja Mac Kelley zmarła około 1944];

Wilski Zbigniew, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978;

Wilski Zbigniew, *Warsztat Teatralny Państwowego Instytut Sztuki Teatralnej 1936–1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1971 z. 3–4 s. 399;

Archiwalia

Akt małżeństwa Mariana (Michela) MacKelley i Alicji Kruszevskiej,

Księga małżeństw parafii Kunów, Archiwum Państwowe

w Kielcach, zespół nr 3058, księga nr 13;

Akta studenckie i fotografia Alicji Mac Kelley, Archiwum ASP

w Warszawie, nr teczki 781 ZAS IX’39.

GRAŻYNA CHMIELEWSKA – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie. Teatrolog, dokumentalista, kierownik Pracowni Leksykograficznej IS PAN.

BARBARA OSTERLOFF

Dorota Kołodyńska

DOROTA OLWEN KOŁODYŃSKA

Scenografka i kostiumografka.

Ukończyła Liceum im. Stefana Batorego w Warszawie. Studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom u prof. Janusza Stannego, 1991), a następnie w Katedrze Scenografii ASP w Warszawie (dyplom u prof. Andrzeja Sadowskiego, 1995). Dopełnieniem jej edukacji były roczne studia scenograficzne we Włoszech, w Nuova Accademia di Belle Arti w Mediolanie (1991–1992), w ramach programu Wspólnoty Europejskiej TEMPUS (Trans-European Mobility Programme for University Studies). Od roku 2008 wykłada w warszawskiej ASP. Stopień doktora sztuki uzyskała w 2008 roku, doktora habilitowanego sztuki w roku 2012, a od roku 2020 jest profesorem sztuki i prowadzi Pracownię Projektowania Kostiumu i Przestrzeni Scenicznej na Wydziale Scenografii macierzystej uczelni. Jest laureatką Nagrody im. Teresy Roszkowskiej, przyznawanej przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI

i Fundację im. Leona Schillera za „wybitne osiągnięcia w dziedzinie scenografii teatralnej” (1999).

Z teatrem związała się już podczas pierwszych swoich studiów, biorąc udział w kształtowaniu się młodego polskiego teatru lat dziewięćdziesiątych, poszukującego nowego, własnego języka teatralnego. Jej pierwszą pracą w teatrze były kostiumy do spektaklu *Idiota i inni* wg Dostojewskiego w Lubuskim Teatrze im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze (1991), ale za właściwy debiut uważa scenografię do *Przemiany* wg Franza Kafki dla Teatru Studyjnego w Łodzi (prem. 18 kwietnia 1993). Przedstawienie oparte na autorskim scenariuszu reżysera Zbigniewa Brzozy, odwołujące się do mrocznej poetyki filmu niemego, zapoczątkowało kilkunastoletnią twórczą współpracę obojga artystów na różnych polskich scenach. W Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Radomiu zrealizowali *Antygonę* Sofoklesa (prem. 9 kwietnia 1994) i *Zbrodnię z premedytacją* dla Festiwalu Gombrowiczowskiego (prem. 2 czerwca 1993), pracowali również dla Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu i dla Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. *Przemianę* powtórzyli,

Tartuffe albo Szalbierz, reż. Jacques Lassalle, Teatr Narodowy, prem. 25 marca 2006. Fot. Stefan Okołowicz





Umowa, czyli Łajdak ukarany, reż. Jacques Lassalle, Teatr Narodowy. Fot. Robert Jaworski

w różniących się wariacjach, w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (prem. 12 lutego 1994) i w Teatrze Polskim we Wrocławiu (Scena na Świebodzkim, prem. 8 listopada 1998). Po objęciu przez Zbigniewa Brzozę dyrekcji Teatru Studio w Warszawie (1997), Kołodyńska projektowała scenografię lub kostiumy do jego spektakli (w latach 2001–2008 już jako scenograf etatowy). Jej kostiumy do sztuki Petera Handkego *Godzina, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem* (prem. 17 grudnia 1996), współtworzyły wizualne piękno i surreálną aurę tego spektaklu bez słów, z wykonywaną na żywo muzyką Pawła Mykietyna. Inne ważne realizacje w Teatrze Studio to premiery sztuk Petera Turriniego: *Miłość na Madagaskarze* (prem. 11 listopada 2000, scenografia i kostiumy) i *Pasja* (prem. 18 marca 2007, kostiumy), a także *Antygona* Sofoklesa (prem. 4 lutego 1998, kostiumy) z Jerzym Radziwiłowiczem, inspirowana wydarzeniami wojny w Jugosławii. Głośny *Bal pod Orłem*, w którym 40 lat najnowszej historii Polski zostało odtąnczone przez zespół aktorów Teatru Studio, był pokazem kreatywnych kostiumów, przetwarzających wzorce modowe z kolejnych dekad PRL-u (prem. 10 stycznia 2003). Intensywna praca w Teatrze Studio w dużej mierze ukształtowała Kołodyńską jako scenografkę, ale w tym okresie współpracowała również z innymi reżyserami: Feliksem Falkiem dla Teatru Współczesnego we Wrocławiu, Sebastianem Majewskim dla Towarzystwa Wierszalin w Supraślu, Grzegorzem Wiśniewskim w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, Piotrem Łazarkiewiczem w Teatrze Wielkim w Łodzi. W Teatrze Dramatycznym

w Warszawie, którego dyrektorem artystycznym był Piotr Cieślak, stworzyła kostiumy do jego rozbudowanych inscenizacji *Szkarłatnej wyspy* Bułhakowa (prem. 14 czerwca 1996) i *Jak wam się podoba* Shakespeare'a (prem. 9 listopada 1996), spektaklu uhonorowanego nagrodą „Złotego Yoricka” dla najlepszej interpretacji szekspirowskiej w Konkursie Fundacji Theatrum Gedanese i Ministerstwa Kultury i Sztuki (1997).

Nowy rozdział w biografii artystycznej Kołodyńskiej otworzył się w roku 2002, kiedy Jan Englert, obejmując Teatr Narodowy, zaprosił ją do współpracy przy *Kurce Wodnej* Stanisława Ignacego Witkiewicza (prem. 6 grudnia 2002). Potem zrealizowała z Kazimierzem Kutzem *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera, z Januszem Gajosem w głównej roli (prem. 16 kwietnia 2004), a także *Władzę* Nicka Deara na Scenie Kameralnej Teatru Narodowego, w reżyserii Jana Englerta (prem. 23 kwietnia 2005). Do *Żaru* Hamptona wg Sándora Maráia w reżyserii Edwarda Wojtaszka (prem. 4 października 2007), zaprojektowała nietypową przestrzeń, anektując część foyer teatru, oraz kostiumy i autentyczne rekwizyty. To arcykameralne, grane wobec niewielu widzów przedstawienie było aktorskim popisem Zbigniewa Zapasiewicza i Ignacego Gogolewskiego, którym towarzyszyła Danuta Szaflarska.

Dla rozwoju artystycznego scenografki przełomowe znaczenie miało spotkanie z francuskim reżyserem, Jacquesem Lasallem. W latach 2005–2015 zrealizowała scenograficznie pięć dużych inscenizacji klasyki

europiejskiej w jego reżyserii, najpierw dla Teatru Narodowego, potem dla Teatru Polskiego w Warszawie. Na Scenie Narodowej pierwszy był *Tartuffe albo Szalbierz* Moliera (prem. 25 marca 2006), druga z kolei *Umowa, czyli Łajdak ukarany* Pierre'a de Marivaux (prem. 5 marca 2009), a jako trzecie monumentalne dzieło romantyzmu historycznego, *Lorenzaccio* Alfreda de Musset (prem. 12 marca 2011). Lassalle, który programowo odwoływał się do tradycji literackiej i wierności epoce historycznej, pozostawiał scenografce swobodę w procesie kreacji („mam do niej zaufanie” – powiedział w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”). Zadaniem Kołodyńskiej było odnieść się do tradycji historycznej i jednocześnie stworzyć rozwiązania plastyczne bliskie współczesnej wrażliwości widza, jednak poza konwencją realistycznego odtwarzania, a także niewnoszącą znaczeń dekoracyjnością. Z tej pracy narodziły się współtworzące spektakle scenografie, nazwane przez krytyków „arcydziełami”. Poszukiwanie syntetycznego znaku dla przestrzeni *Tartuffe'a* przyniosło kreację przestrzeni nieoczywistej, pozostawiającej widzowi pole do skojarzeń. Monumentalna konstrukcja architektoniczna wyznaczała wielofunkcyjne, umowne pole gry dla aktorów. Jej niesymetrycznie ustawione ściany tworzyły bryłę budzącą skojarzenia z wnętrzem domu Orgona,

ale też z kościołem, a nawet z symboliczną przestrzenią duchową, obecną w tradycji ikonograficznej XVII wieku. W *Umowie...* Marivaux rewelacyjnym pomysłem Kołodyńskiej okazały się drzewa zaprojektowane z plastiku. Nie było tutaj kopii natury, tylko syntetyczny znak graficzny, płaski stempel odcisnięty czarnym tuszem. Ten znak multiplikowany został w instalacji, którą tworzyły wystylizowane sylwety drzew na siedmiometrowych transparentnych płachtach poliwęglanu. Nakładające się w lustrzanym odbiciu warstwy liści tworzyły coraz to nowe kompozycje, a ich korony mieszały się z reflektorami i sztankietami. Oglądaliśmy na przemian parkowe alejki albo fragmenty zagajnika pełnego drzew, których gęstość (liczba drzew) zmieniała się i chwilami przypominała labirynt” [Osterloff 2022].

Osobną wartość wnoszą do spektaklu kostiumy zrobione ze szlachetnych tkanin, szkicowo nawiązujące do ubiorów XVII-wiecznych. W *Lorenzacciu* stworzyła mroczny, niedookreślony świat inspirowany tradycją ikonograficzną malarstwa renesansu. Kostiumy, oparte na skojarzeniach z kreską ołówką czy rysunku węgłem, były silnie graficzne i miały przeskalowaną formę. Ostatnie dwie realizacje z Jacquesem Lassallem powstały w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana. Do *Szkoły żon*



Cyd, reż. Ivan Alexandre, Teatr Polski w Warszawie, prem. prem. 29 kwietnia 2011. Fot. Krzysztof Bieliński



We will Rock You, reż. Wojciech Kępczyński, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa, prem. 15 kwietnia 2023. Fot. Krzysztof Bieliński

Molière'a (prem. 15 października 2011) Kołodyńska zaprojektowała, z pietyzmem wobec epoki, stylowe kostiumy z lat sześćdziesiątych XVII wieku, utrzymane w konwencji realizmu, jednak lekko przestyliżowane, przeestetyzowane. Do inscenizacji *Króla Leara* (prem. 26 kwietnia 2014) powstała monumentalna scenografia z potężnych, ruchomych drewnianych paneli, które w połączeniu z wizualizacjami obrazującym żywioły natury (burze, wiatry, deszcze) budowały niemal filmową narrację spektaklu. Tkaniny kostiumów nawiązujących do różnych epok, a także stylizowanych zbroi, poddane zostały zabiegom przetwarzania (farbowanie, „postarzanie”), co w efekcie uniwersalizowało szekspirowską tragedię. W Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie pracowała również z innymi twórcami związanymi z tradycją kultury francuskiej. Inszenizację *Cyda Pierre'a Corneille'a* (prem. 29 kwietnia 2011) przygotowali reżyser Ivan Alexandre i scenograf Antoine Fontaine, wybitni artyści specjalizujący się w barokowych inscenizacjach, głównie operowych (głównie dla paryskiej Opery Garnier). Do tego przedstawienia, będącego rekonstrukcją wymyśloną dawnego teatru, dającą złudne wrażenie prawdy historycznej, tkaniny na kostiumy powstały według koncepcji scenografki – zostały specjalnie utkane na zabytkowych krosnach Manufaktury Królewskiej „Ład” w warszawskich Łazienkach. Były ciężkie, masywne, co pozwoliło uzyskać spektakularny efekt hieratyzacji gestu i ruchu aktorów. Również w Teatrze Polskim, do *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego (prem. 23 listopada 2013) w reżyserii Ryszarda Peryta, powstały oryginalne, „japonizujące” w kroju, kostiumy z kreszowanego jedwabiu, poddanego graficznym eksperymentom.

Bardzo istotny nurt działalności scenicznej Doroty Kołodyńskiej tworzą ogromne produkcje musicalowe dla największej w Polsce sceny muzycznej – Teatru Muzycznego Roma w Warszawie. Od debiutu w 2000 roku,

premiiery musicalu *Piotruś Pan* Jeremiego Przybory w reżyserii Janusza Józefowicza, zaprojektowała kostiumy do kilkunastu megaprodukcji musicalowych przebojów. Wśród nich były polskie prapremiery kanonicznych pozycji tego gatunku: *Koty* w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego (prem. 10 stycznia 2004), *Taniec wampirów* (nad którym opiekę artystyczną objął Roman Polański, prem. 8 października 2005), *Aladyn Jr.* (prem. 26 listopada 2011) we współpracy z Walt Disney Company, *Mamma Mia* (prem. 21 lutego 2015), sceniczna wersja *Deszczowej piosenki* (prem. 29 września 2012), *Aida* z librettem opartym na operze Giuseppe Verdiego pod tym samym tytułem (prem. 26 października 2022) i *We Will Rock You* z piosenkami grupy Queen (prem. 15 kwietnia 2023). Ponieważ licencje światowych produkcji Teatr Roma realizował w wersjach „non replica production”, projektowane przez Kołodyńską kostiumy miały zawsze charakter autorski. Współtworzyła również osiągnięcia Teatru Roma, które polegały na stworzeniu oryginalnych, polskich produkcji musicalowych jak *Akademia Pana Kleksa* wg Jana Brzechwy, ze scenograficznym mixem mocnych kolorów, wzorów i form i efektami fluoro (prem. 27 stycznia 2007) czy superprodukcja *Piloci*, imponująca niezwykle starannym opracowaniem każdego kostiumu (prem. 7 października 2017).

W scenograficznym dossier Kołodyńskiej osobne miejsce zajmują realizacje dla Polskiej Opery Królewskiej w Warszawie. W *Bastien i Bastienne*, młodzieńczym singspielu Mozarta (prem. 2 czerwca 2019), nawiązała do konwencji barokowej. Przetworzyła ją w duchu minimalizmu (pastelowa gama kolorystyczna z dominantą bieli i różu) oraz wprowadziła element surrealistyczny, nawiązujący do dziecięcej wyobraźni („fruwające” w powietrzu owce). W scenografii do opery Haendla *Rinaldo*, w reżyserii Jarosława Kiliana, podstawową materiały/tworzywem był jedwab w różnych formach, gatunkach,

gradacjach i kolorach. Zbroje rycerskie, syreny, morze i ptaki – wszystko to było skomponowane z jedwabiu (prem. 25 września 2021).

Kołodyńska ma w swoim dorobku ponad 100 realizacji na scenach polskich oraz w teatrze telewizji i filmie. Wielokrotnie brała udział w krajowych i międzynarodowych wystawach teatralnych; między innymi na Global Qipao Invitational Exhibition w Chińskim Narodowym Muzeum Jedwabiu w Hangzhou, gdzie zaproszeni artyści zaproponowali swoje interpretacje tradycyjnego ubioru chińskiego qipao, inspirowane tematem *Poezja* (2021). Jest mistrzynią kostiumu, który w wielu jej pracach funkcjonuje nie tylko jako ubiór sceniczny, wnoszący istotne

znaczenia do spektaklu, lecz także swoisty obiekt sztuki intrygujący formą i materia, której piękno bywa nieoczywiste, często niedoskonałe w zaskakujących niuansach barw czy zaburzonych efektach powierzchni tkaniny (na przykład kostiumy etniczne w *Aidzie*). Jak sama mówi,

najważniejszym źródłem inspiracji w procesie artystycznego poszukiwania i indywidualnego eksperymentu bywa czasem tworzywo dalekie od tkanin – pomięty papier, jakiś przedmiot, wspomnienie, impuls, słowo, abstrakcyjne skojarzenie, nie do końca sprecyzowana emocja [rozmowa przeprowadzona 6 września 2023, nagranie w archiwum autorki].

Bibliografia

Kołodyńska Dorota, *Zobaczyć tekst*, rozm. Malwina Głowacka, „Teatr” 2000, nr 4/6;
Kołodyńska Dorota, *Pastelowe i surowe kolory teatru*, rozm. Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” z 31 grudnia 2001;
Lasalle Jacques, *Szekspir tak jak Moliere, nie zapomina o publiczności*, rozm. Jakub Panek, „Gazeta Wyborcza”, dodatek reklamowy *Targi książki historycznej* z 17 kwietnia 2014;

Majcherek Janusz, *Geniusz Jerzy Radziwiłowicz*, „Gazeta Wyborcza” z 9 marca 2009;
Osterloff Barbara, *Oniryczne światy Doroty Kołodyńskiej*, „Scena” 2002, nr 1;
Osterloff Barbara, *Ze znawstwem i swobodą*, „Teatr” 2022, nr 11;
Wakar Jacek, *Wielki teatr niegodziwców*, „Dziennik” z 9 marca 2009.

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-rzeczki z Mają Komorowską *Pejzaż*.



Rinaldo, reż. Jarosław Kilian, Polska Opera Królewska, Warszawa, prem. 25 września 2021. Fot. Krzysztof Bieliński

AGNIESZKA KOECHER-HENSEL

Hasła przedmiotowe: malarstwo teatralne, malarnia teatralna, dekoracja teatralna

MALARSTWO TEATRALNE

Rzemiosło artystyczne polegające na przenoszeniu obrazów z projektów scenografii na elementy dekoracji, rekwizyty i kostiumy. Wymagane od malarza teatralnego zdolności to przede wszystkim umiejętność kopiowania powiększającego „z ręki”, właściwy dobór farb i barwników dla osiągnięcia zamierzonego efektu na materiałach o rozmaitych fakturach, w określonym oświetleniu i odległości od widowni.

Pierwszym znanym malarzem teatralnym i teoretykiem był Agatarchos z Samos (V w. p.n.e.), który stosował iluzję przestrzenną i perspektywę linearną. Na jego opisy powołuje się Witruwiusz w dziele *O architekturze ksiąg dziesięć*, którego odkrycie w 1415 wpłynęło na rozwój dekoracji iluzjonistycznej. Pionierami malarstwa teatralnego byli Włosi: Filippo Brunelleschi, Giovanni Battista Aleotti, Alfonso Parigi i Giacomo Torelli. W teatrze renesansowym stosowano dekoracje odrębne dla każdego gatunku dramatu: dla tragedii malowane dekoracje przedstawiały monumentalną architekturę: pałace, świątynie, kolumnady; dla komedii – domy miejskie z podcieniami, balkonami; dla dramatu satyrowego – pejzaż leśny lub ogrodowy z górami, skałami, chatami. Sceniczny



Ferdinando Galli-Bibiena (?), projekt dekoracji
Pałac nauk i sztuk, ok. 1680-1750. Źródło: gallica.bnf.fr



Dekoracja Antoniego Smuglewicza do opery *Axur, król Ormus*,
Teatr Narodowy, prem. 24 września 1793.

Rys. Friedrich Anton Lohrmann, 1793.

Źródło: crispa.uw.edu.pl

obraz miejsca akcji komponowany był z fragmentów malarstwa na periaktach – obracanych graniastosłupach o podstawie trójkąta ustawianych po bokach sceny oraz na prospektach zamykających widok i pogłębiających perspektywę. Od połowy XVII wieku periakty zastąpiono płaskimi kulisami, malowano też obiekty przestrzenne (praktykable), soffity i okotowania, które domykały przestrzeń, maskując maszynię. Poszczególne części obrazu scenicznego wykonywano w malarni. Podstawą był projekt podzielony formującymi kwadratowe pola liniami, rysowany piórkiem, następnie pokrywany akwarelą-sepią lub akwarelą kolorową na podkładzie sepiowym. Na rozciągnięte na podłodze zagruntowane płótna przenoszono najpierw rysunek przy pomocy pręta węglowego,

dbając o wydobywanie detali kopiowanego obiektu. Następnie rysunek pokrywano warstwami farb, imitując materiał i fakturę: kamienia, marmuru, drewna, rdzy, patyny itp., malowano też światła i cienie. Do osiągnięcia odpowiedniego efektu stosowano różne techniki, używano farb klejowych i klejowo-temperowych. Całość tworzyła złudzenie prawdziwości wykreowanego świata, czyli iluzję. Na początku XVIII wieku pojawiły się też dekoracje o perspektywie ukośnej, zwanej *perspectiva per angulo* (Ferdinando Galli-Bibiena i Jean Jérôme Servandoni).

Iluzjonistyczne malarstwo teatralne szybko dotarło do Polski. Wraz z zespołem włoskich artystów do teatru Władysława IV na zamku warszawskim przybyli dekoratorzy: Gian Battista Gisleni, Bartolomeo Bolzoni, Agostino Locci. Królowie sascy do Operalni sprowadzali gotowe dekoracje bądź artystów z Drezna, spośród których Szymon Bogumił Zug pozostał w Warszawie do 1766. Stanisław August Poniatowski zaprosił Carla Quaglio z Laino; pracował dla niego także Bernardo Belotto zw. Canaletto. Wiek XVII i XVIII to okres świetności malarstwa teatralnego w Polsce, które rozwijało się też w magnackich dworach i na scenach szkolnych.

Pod koniec XVIII wieku w malarstwie teatralnym pojawił się nowy styl – Giovanni Battista Piranesi wprowadził malownicze pejzaże, starożytne ruiny, tajemnicze wnętrza. W tym kierunku rozwijało się malarstwo teatralne pierwszych wybitnych polskich malarzy teatralnych – Jana Bogumiła Plerscha i Antoniego Smuglewicza, współpracujących z Wojciechem Bogusławskim.

W epoce romantyzmu wprowadzono dioramy – widoki z efektami zmian światła (wynalazek Louisa Jacques’a Daguerre’a). Osiągano je, malując wielowarstwowo, dwustronnie na przezroczystych tkaninach podświetlanych od tyłu lub światłem odbitym, przechodzącym przez obraz. Używano też szkielek barwnych i powiększających oraz lusterek. Stosował je z sukcesem Antoni Sacchetti działający, wspólnie z Józefem Hilarym Głowackim, w Teatrze Wielkim w Warszawie. Byli oni jednymi z ostatnich malarzy teatralnych o bogatym warsztacie. Upowszechnienie sztuki teatru i zwiększenie liczby premier wymusiło uproszczenie i schematyzację malarstwa teatralnego, w tym wykorzystywanie gotowych, rutynowych dekoracji, zamawianych głównie w pracowniach berlińskich i wiedeńskich. Nowe dekoracje malowano do ważniejszych przedstawień, korzystając z pracy stałych malarzy teatralnych, będących w większości zręcznymi rzemieślnikami (na przykład dekorator teatru krakowskiego, Jan Spitziaz). Niekiedy dekoracje



Jan Bogumił Plersch, *Apoteoza Napoleona I jako wyzwoliciela Polski* – transparent użyty na przedstawieniu galowym w Teatrze Narodowym w Warszawie w obecności Napoleona, 14 stycznia 1807. Ze zbiorów MNW

projektowali wybitni malarze (Wojciech Gerson w Krakowie). Rozwój nowoczesnej scenografii trójwymiarowej wpłynął na funkcję i pozycję malarstwa teatralnego, które w XX wieku stopniowo traciło na znaczeniu.

Współcześnie malarz teatralny to zawód zanikający, choć wciąż użyteczny w teatrze, zwłaszcza przy wykonywaniu elementów dekoracji i kostiumów według projektu scenografii.

Bibliografia

- Bżyk Eugeniusz, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956;
Enciclopedia dello Spettacolo, Roma 1961, t. 8 [hasła: *Scena*, *Scenografia*];
 Król-Kaczorowska Barbara, *Antoni Smuglewicz – malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2–3;

- Król-Kaczorowska Barbara, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971;
 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa 1999.



Józef Hilary Głowacki, *Malowanie kurtyny*, olej, płótno, ok. 1840. Ze zbiorów MNW



Wnętrze pracowni malarskiej Warszawskich Teatrów Rządowych, mal. Fryderyk Klopfer, olej, papier na płótnie, 1888.
Ze zbiorów MNW

MALARNIA TEATRALNA

Pracownia teatralna służąca tworzeniu dekoracji; zespół pomieszczeń (malarnia, kuchnia malarska, magazyn farb, barwników i narzędzi) przystosowanych do malowania elementów dekoracji, rekwizytów i kostiumów. Powierzchnia malarni powinna odpowiadać wymiarowi tylnego prospektu w danym teatrze, powiększonemu o obejście naokoło; powinna posiadać oświetlenie rozproszone i system wentylacji mechanicznej, pozwalający na szybkie wietrzenie pomieszczenia podczas suszenia pomalowanych elementów. Drewniana podłoga malarni ma zazwyczaj namalowaną siatkę 1x1 m oraz zarys podłogi sceny i proscenium (do malowania podłóg scenicznych). Nad podłogą malarni znajduje się galeria pozwalająca na obserwację z góry pomalowanej dekoracji o dużej powierzchni. Wyposażenie malarni stanowią: paleta przejezdna na zestaw farb, pędzli i szczotek; urządzenie do malowania natryskowego; epidiaskop lub rzutnik z odpowiednią optyką do wyświetlania na podłodze powiększonego kolorowego projektu; zestaw manekinów. Kuchnia malarska służy do mieszania i gotowania farb i barwników, jest wyposażona w zestaw naczyń o różnych pojemnościach do ich przyrządzania, farbowania i deka-tyzowania tkanin.

W czasach rozkwitu malarstwa teatralnego w XVI i XVII wieku nie było malarni w teatrze, a dekoracje kupowano u mistrzów głównie włoskich i francuskich, którzy dysponowali odpowiednimi budynkami i zespołami fachowców. W XVIII–XIX wieku produkcją dekoracji zajmowały się zazwyczaj specjalne zakłady w Wiedniu, Dreźnie i Berlinie, jednak od połowy XVIII do końca XX wieku wiele teatrów europejskich, również polskich, posiadało własne malarnie; na ziemiach polskich jedną z pierwszych dysponował teatr w Collegium Nobilium (1744) w Warszawie. Malarnie umieszczano przeważnie na najwyższym poziomie budynku teatralnego albo z boku sceny, na przykład we Lwowie w teatrze pofrancuskańskim Wojciech Bogusławski w 1795 urządził malarnię na górnym piętrze budynku, podczas gdy Teatr Polski w Poznaniu (od 1876) miał malarnię z lewej strony sceny. Niektóre teatry miały malarnię poza siedzibą, choćby Operalnia Saska w Warszawie (1748–1772).

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku niektóre teatry likwidują malarnie, zlecając wykonanie dekoracji firmom zewnętrznym, a pomieszczenia malarni zamieniają na sale prób lub sceny kameralne (Teatr Dramatyczny i Teatr Studio w Warszawie). Swoje malarnie nadal posiadają Teatr Wielki – Opera Narodowa (nad widownią), Teatr Narodowy (w budynku technicznym), Teatr Wielki w Łodzi. Niektóre duże teatry w Europie: Covent Garden w Londynie, Stadttheater we Frankfurcie nad Menem,



Malarnia Opery w Paryżu. „L'Art du théâtre” 1902, n°19.



Jan Spitziar w pracowni butaforskiej Teatru im. Słowackiego w Krakowie, 1911. Fot. Waław Szyborski

La Scala w Mediolanie mają nowocześnie wyposażone malarnie w nowo wybudowanych budynkach.

We współczesnym teatrze funkcja malarni uległa zmianie; zamiast iluzjonistycznego odtwarzania architektury czy pejzażu na płaskich horyzontach, co dziś zdarza się sporadycznie, malarnia teatralna służy do nadawania elementom dekoracji wyprodukowanym przez inne pracownie (najczęściej metodami butaforskimi) i kostiumom koloru oraz faktury zgodnych z wizją scenografa. Dawne dekoracje malowane zastępują dziś często wielkoformatowe wydruki komputerowe.

Bibliografia

Bożyk Eugeniusz, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956;

Król-Kaczorowska Barbara, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971.

DEKORACJA TEATRALNA

[z łac. *decoratio* – upiększenie, *decorare* – zdobić;
ang. *decor*, fr. *décor*, niem. *Ausstattung*]

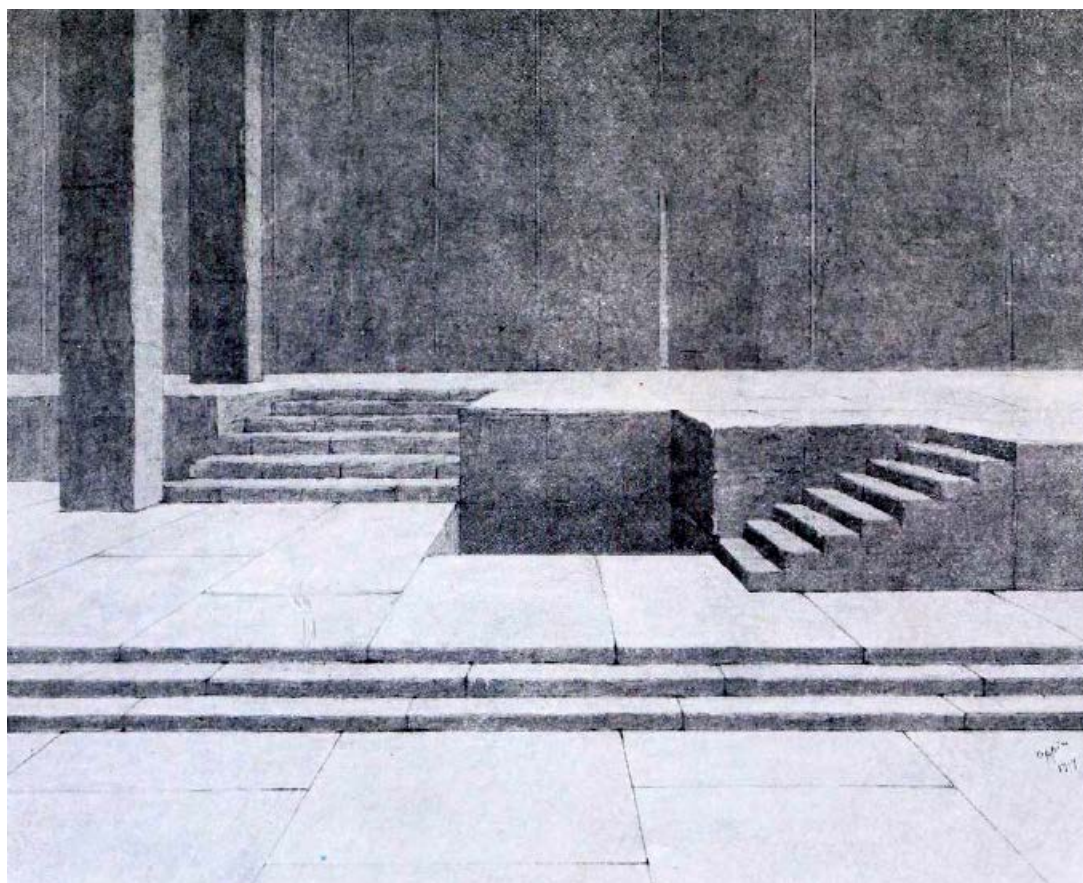
Wystrój sceny teatralnej, plastyczne ukształtowanie przestrzeni scenicznej, które określa miejsce akcji, organizuje ruch, buduje relacje scena – widownia. Stanowi ją zabudowa składająca się ze stałych i/lub zmiennych elementów architektonicznych, malarskich, rzeźbiarskich i świetlnych.

Formy i funkcje dekoracji teatralnej zmieniały się w kolejnych epokach; wiązały się ściśle z architekturą sceny, techniką teatralną (maszynerią), oświetleniem teatralnym, panującymi konwencjami, gatunkami sztuk oraz koncepcjami reżyserów. Europejska dekoracja teatralna rozwijała się zasadniczo w dwóch przeciwstawnych kierunkach: umowności i realizmu.

W starożytnej Grecji, średniowieczu, renesansie, a także w okresie antynaturalistycznym reformy teatralnej (w projektach Adolphe’a Appii, Edwarda Gordona Craiga, w projekcie „nagiej sceny” Jacquesa Copeau, realizacjach Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa; w Polsce Andrzeja Pronaszki, Władysława Daszewskiego, Iwo Galla i wielu innych) dążyła bardziej do abstrakcji i umowności, skrótowego, lapidarnego, symbolicznego zaznaczania, sugerowania miejsc akcji niż szczegółowego

ich przedstawiania. Ten kierunek w XX wieku doprowadził do realizacji „dekoracji bez dekoracji”, budowania tak zwanego dyspozytywu (z fr. *dispositif*), grania na scenie wyłącznie okotarowanej, na przykład w przedstawieniach Jeana Vilara, w teatrze „pustej przestrzeni” Petera Brooka, w teatrze ubogim Jerzego Grotowskiego i Jerzego Gurawskiego w Teatrze Laboratorium. Zapleczem ideowym tych poszukiwań i dokonań było nawiązanie bezpośredniej emocjonalnej więzi z widzem, wciągnięcie go w świat wewnętrzny, duchowy, w sferę podświadomości, a nie w obiektywny opis świata zewnętrznego.

W przeciwnym kierunku zdążyła iluzjonistyczna i realistyczna dekoracja teatralna, której twórcy starali się przedstawić precyzyjnie, ze szczegółami, świat zewnętrzny. W XVI–XVIII wieku czynili to przy pomocy iluzjonistycznego malarstwa perspektywicznego, później, w XIX wieku, łącząc w dekoracjach malarstwo (ściany, podłogi, sufity) z aranżacją przestrzenną w tak zwanych pawilonach. Rozkwit tego kierunku z nastawieniem na wierność historyczną i rozrost dekoracji teatralnej przyniosły inscenizacje księcia Jerzego II von Meiningen (w 1885 przywiózł do Warszawy 24 wagony wyposażenia sceny; były tam nie tylko maszynie, ale też dekoracje i kostiumy). Kontynuował ten kierunek naturalizm, starając się stworzyć „prawdziwą rzeczywistość” na scenie.



Adolphe Appia, projekt do pantomimy *Écho et Narcisse* Émile’a Jaques-Dalcroze’a, 1920.
Źródło: Adolphe Appia, *L’oeuvre d’art vivant*, Genève 1921.



Karol Frycz, projekt scenografii do *Irydiona* w Teatrze Polskim w Warszawie, 1913.

W polskim teatrze do końca XIX wieku podstawą dekoracji teatralnej były gotowe zestawy dekoracyjne odpowiadające określonym typom repertuaru (dramat współczesny, dramat historyczny) i podstawowym sytuacjom (wnętrze, plener). Wykorzystywano je w kolejnych premierach, zestawiając poszczególne elementy i uzupełniając w odpowiedni sposób. Nowe dekoracje malowano na potrzeby szczególnie ważnych premier i były one wyjątkowymi atrakcjami teatralnymi (obok stałych malarzy teatralnych, projektowali je niekiedy znani artyści, na przykład Wojciech Gerson czy Juliusz

Kossak współpracujący z teatrem w Krakowie). O utrzymaniu się takiej sytuacji decydowały z jednej strony kwestie ekonomiczne, z drugiej – szybkie tempo pracy teatru. W pierwszych dekadach XX wieku stopniowo przyjęto praktykę tworzenia nowych dekoracji do każdej premiery. Jednocześnie odchodzono od dekoracji wyłącznie malowanych na rzecz – trójwymiarowej kompozycji przestrzeni. Równoległe termin „dekoracja teatralna” był wypierany przez termin „scenografia” rozumiany jako całościowa praca nad relacjami przestrzennymi w obrębie przedstawienia.

Bibliografia

Bablet Denis, *Revolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur, Warszawa 1980;
Bożyk Eugeniusz, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956;
Enciclopedia dello Spettacolo, t. 8, Roma 1961 [hasła: Scena, Scenografia];
Król-Kaczorowska Barbara, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971;

Strzelecki Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963 [[wersja cyfrowa](#)];
Strzelecki Zenobiusz, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970;
Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa 1999.

AGNIESZKA KOECHER-HENSEL – wieloletnia redaktorka „Pamiętnika Teatralnego”, pracownik Zakładu Historii i Teorii Teatru IS PAN, specjalizująca się w dziejach plastyki teatralnej, scenografii.



ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

Transgresja w polskiej sztuce współczesnej

Rozdział z nowej książki Zbigniewa Majchrowskiego, która ukaże się nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

Jednym z osobliwych następstw katastrofalnego tsunami, jakie pod koniec 2004 roku zdewastowało azjatyckie wybrzeże Oceanu Indyjskiego i pochłonęło 230 tys. ofiar, w tym wielu europejskich turystów, okazała się rosnąca popularność obrazu zatytułowanego *Wielka fala w Kanagawie*, powielanego na kanwie drzeworytu japońskiego artysty Hokusai¹.

Wzmoczone zainteresowanie dziełem z pierwszej połowy XIX wieku wzięło się zapewne z potrzeby oswojenia nieobliczalnego żywiołu poprzez jego estetyzację, przeskalowanie do wygodnego formatu i umieszczenie w designersko skomponowanym wnętrzu jako element dekoracyjny – czy to w postaci reprodukcji na ścianie, czy w postaci nadruku na jakimś drobiazgu. Dobrze wszystkim znany frazeologizm „burza w szklance wody” („a storm in a teacup”) materializuje się w postaci filiżanki ozdobionej miniaturą podobną *Wielkiej fali*, dzięki czemu możemy podziwiać porcelanowe tsunami przy kawie czy herbacie. Chcemy sprowadzić niedający się poskromić żywioł natury do form, które w niczym nie zakłócają naszej codzienności, a nawet dodają jej ekscytującego uroku. Upowszechnienie *Wielkiej fali w Kanagawie* dobrze obrazuje powszechną skłonność do neutralizowania ekstremalnych doświadczeń, przenoszenia kataklizmów w kojący obszar sztuki codziennego użytku. Tymczasem transgresja to nie burza w szklance wody. Mówiąc dziś o transgresjach, nie możemy zapominać o realnych problemach współczesnego świata. Jako ludzkość przekroczyliśmy granice zrównoważonego rozwoju w zgodzie z naturą. Globalna transgresja prowadzi nas ku globalnej katastrofie, twierdzą klimatolodzy, a w ostatnim czasie problem przekraczania granicy przez uchodźców powraca do nas jako wyzwanie humanitarne. Jak w tym położeniu, w obliczu realnych wyzwań mówić o transgresji w sztuce?



Hokusai, *Wielka fala w Kanagawie*.

Otóż mówić warto, bo współczesna sztuka ma olbrzymi potencjał krytyczny i naprawczy, demaskuje inercyjne stereotypy i kształtuje nową wrażliwość, skłania do przyjmowania otwartych postaw. Owszem, sztuka bywa zachowawcza (akademicka), bywa eskapistyczna (elitarna, niszowa), bywa konformistyczna (i przekupna), bywa też jednak, na szczęście, transgresyjna.

Transgresja w sztuce bodaj najczęściej jest rozumiana jako przekraczanie ustabilizowanych konwencji, norm gatunkowych, jako zerwanie z jednością stylistyczną, z zasadą decorum, z kanonicznymi interpretacjami, również z uznawanymi stylami wykonawczymi i utartymi zwyczajami odbioru (głośny przypadek Ivo Pogorelicia, którego występ w Konkursie Chopinowskim w 1980 roku spowodował bezprecedensowy rozłam w pracach jury²). Warto jednak zadać pytanie, czy każde naruszenie reguł twórczych, każda zdrada rozpoznawalnych konwencji artystycznych, każdy eksces interpretacyjny mogą być uznawane za transgresję? Szczególnie po doświadczeniach sztuki XX wieku, która nagminnie przełamuje gatunkowe ograniczenia, mnoży formy kolażowe, amalgamatowe, hybrydyczne, stosuje wobec czytelników,

Dominik Więcek w *Café Müller*. Fot. Maciej Nowak



Bartosz Bielenia, *Hymny do nocy* Novalisa w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, 2015.

widzów i słuchaczy strategii prowokacji, a odbiorcy sztuki są z tymi formami już całkiem dobrze oswojeni. Czy transgresję dalej można sprowadzać jedynie do przekroczeń na polu estetyki dzieła bądź do pogwałcenia tradycji wykonawczej?

Nie każdy eksperyment artystyczny, nie każda innowacja, nie każde złamanie reguł ma charakter transgresji. Aby uznać przekroczenie za transgresję, konieczne wydaje się takie naruszenie uznawanego porządku, które w ten czy inny sposób wiąże się z brakiem zrozumienia i z ryzykiem represji, może skutkować odrzuceniem, ocenzurowaniem, napiętnowaniem. W transgresję wpisane jest zerwanie kontaktu ze światem oswojonym, co niekiedy prowadzi do wykluczenia, a w skrajnych przypadkach do autodestrukcji. Trzeba coś utracić, aby coś zyskać – mówi stara zasada inicjacji. Nie zawsze i niekoniecznie musi to być akt tak drastyczny, tak ostateczny jak autoagresja, niekiedy wystarczy uchylenie zasłony intymności, publiczne odsłonięcie skrywanych korzeni rodzinnych czy etnicznych, wyjawienie tego, co wyparte. Dla transgresji ważna jest granica wyznaczona nie przez konwencje estetyczne, lecz przez normy obyczajowe, w szczególności granica strzegąca tabuizowanych stref religijnych, seksualnych, egzystencjalnych, wspólnotowych. Bez normy, ale i bez tabu nie ma transgresji.

Gdyby transgresja miała polegać jedynie na innowacji, można by ją utożsamić z awangardą. Czy można jednak postawić między nimi znak równości? „Spalmy wszystkie muzea”, „wyjdźmy na ulicę”, zburzmy, odrzucmy... Awangarda odwraca się od tradycji, jest zerwaniem pamięci, uwolnieniem się od autorytetu przeszłości. Celem awangardy jest zmiana paradygmatu, negacja

starych i narzucenie nowych reguł tworzenia, nowych kryteriów uznawania czegoś za sztukę i jej wartościowania. Awangarda tworzy nową estetykę (czy antyestetykę), walczy o „nową sztukę”. Tadeusz Peiper, którego obdarzono przydomkiem „papieża awangardy”, założył pismo pod wymownym tytułem „Zwrotnica”, sygnalizującym, że awangarda to przestawienie torów na inny szlak. Idąc w ślady tej przerośni, można powiedzieć, że transgresja to rzucenie się na tory, to przekroczenie sztuki czy też zniesienie rozdzielności sztuki i życia. Awangarda zwalcza kanon i akademizm, transgresja łamie tabu.

Transgresja jest przeważnie indywidualnym aktem (samo)poznawczym, jest ekscysem wewnątrz paradygmatu, który oczywiście może promieniować na innych, ale nie ma charakteru programowego. Bywa doświadczeniem wyjątkowym, niezwykłym i nie każdemu dostępnym, a ściślej: nie każdy ma tak Nielimitowaną odwagę i dlatego nazywamy transgresorów „galernikami wrażliwości” czy „odmieńcami”. Według Marii Janion transgresja oznacza poszukiwanie „innego wymiaru egzystencji”, podejmowanie „najboleśniejszego eksperymentu na sobie”³. Eksperymentu, którego konsekwencje są nieprzewidywalne i – co może najważniejsze – zazwyczaj nieusuwalne. To w istocie droga bez powrotu, zgoda na brak zrozumienia, na osobność, na odrzucenie. W konkretnym doświadczeniu transgresja może okazać się przeżyciem na podobieństwo traumy, trwałej rany bądź piętna, o ile jednak trauma oznacza dewastację psychiki, unieruchomienie w niedającym się ukoić bólu, w poczuciu straty nie do odzyskania, nie do naprawienia, to transgresja ma raczej (a może: zdecydowanie?) charakter dynamiczny i aspekt wzbogacający, mimo poniesionych kosztów

psychicznych, a niekiedy i fizycznych. Awangarda prędkiej czy później staje się kolejnym -izmem (modernizmem, ekspresjonizmem, surrealizmem, konstruktywizmem, fowizmem, kubizmem, taszyzmem, aleatoryzmem), kolejnym trendem, kolejnym stylem, a w końcu pocztówką reprodukcją czy nadrukiem na magnesie na lodówkę. Transgresja nie ma formy, nie narzuca stylu, nie tworzy nowego słownika. Jest doświadczeniem poza dyskursem, trudnym do zakomunikowania. Osadza się głównie w ciele, czyni ciało wehikułem przemiany. Aktor Bartosz Bielenia wspomina swoją pracę nad rolą w przedstawieniu na podstawie *Hymnów do nocy* Novalisa w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w 2015 roku:

Po przedarciu się przez młodości, zmęczenie i irytację poczułem prawdziwą wolność. Coś niezwykłego stało się też z moim ciałem. W pewnym momencie poczułem jakby pęknięcie w szyjnym odcinku kręgosłupa. Mrowienie podobne do odzyskiwania czucia w kończynach rozeszło się po moich rękach aż po czubki palców. To samo silne mrowienie pojawiło się w okolicach skroni. Wydobył się ze mnie niepowstrzymany szloch, który nie był spowodowany smutkiem czy zmęczeniem, lecz zdawał się pochodzić z wnętrza ciała, okolic podbrzusza i splotu słonecznego. Był to szloch bardzo przyjemny i oczyszczający. [...] Zacząłem mówić tekst, który teraz brzmiał już nie jak opis czyjśgo przeżycia, a jak żywa relacja z dokonującego się tu i teraz aktu. [...] Czułem, że po tym wydarzeniu coś się we mnie zmieniło. Pierwszy raz tak prawdziwie odczułem coś, czego w żaden sposób nie byłem w stanie zwerbalizować⁴.

Można wręcz zapytać, czy nie jest tak, że bez udziału ciała nie ma transgresji? Represje, z jakimi spotykają się niektóre cielesne obrazy, zwłaszcza cenzurowanie nagosci, to właśnie lęk przed transgresją, to lęk przed mową obnażonego ciała, które próbuje przemówić do nas nie kostiumem, nie makijażem, ale nieskłamany idiomem cielesnej powłoki.

Z drugiej jednak strony wyjątkowości i ryzykowności doświadczenia transgresyjnego wydaje się zaprzeczać dzisiejsza popularność czy ekspansywność słowa „transgresja”. Transgresja staje się kategorią interpretacyjną, którą rzutujemy na rozmaite obszary. Z dzisiejszej perspektywy transgresyjny był romantyzm ze swoimi wyprawami w stronę ludowości i folkloru (pamiętne słowa Mickiewiczowskiej Karusi „Widzę, oni nie widzą” w balladzie *Romantyczność*), w stronę egzotyki świata Orientu. Jednym z najlepszych przybliżeń przeżycia transgresji może być ten fragment krymskiego sonetu Mickiewicza *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*:

Mirzo, a ja spojrzalem! Przez świata szczeliny
Tam widzialem – com widzial, opowiem – po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Co więcej, romantyczne „książki zbójcekie”, które wspomina Gustaw w IV części *Dziadów*, stanowiły niejako

scenariusze transgresji, a ich naśladowcza lektura doprowadziła do manii samobójstw, jakiej ulegali co poniektórzy czytelnicy *Cierpień młodego Wertera*. No tak, ale na swój sposób transgresyjne było również europejskie oświecenie z nowym zdesakralizowanym horyzontem filozoficznym, transgresyjna była też metafizyczna sztuka baroku... Czy nie powinna niepokoić ekspansywność tego pojęcia? Czy to określenie nie jest obecnie nadużywane, a tym samym poznawczo zawodne? A to skłania do pytania: jaka jest przyczyna jego popularności?

Jedną z przyczyn dzisiejszego zainteresowania transgresjami może być zanik *rites de passage* – rytów przejścia, a więc rytuałów inicjacyjnych, deficyt formuł wtajemniczenia. Ich miejsce zajmuje rozciągnięty w czasie zinstytucjonalizowany proces edukacji (z lekcjami religii w szkolnych ławkach) oraz wszechobecna kultura masowa, pospołu ze szkołą formatująca osobowości powierzchowne, multiplikująca ludzkie klony. Ten proces karlenia rytuałów wtajemniczenia wypełnił całe minione stulecie. Jego diagnozę i zarazem prognozę już sto lat temu Stanisław Ignacy Witkiewicz wpisał w monolog Leona w „niesmacznej sztuce” *Matka* (1924):

Faktem jest, że ludzkość degrengoluje coraz bardziej. Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki – można się bez niej obejść zupełnie dobrze. Religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy i też skończy śmiercią samobójczą. Koniec indywidualizmu zarzniętego przez społeczeństwo – rzecz już dziś banalna. Jak odwrócić ten pozornie absolutnie nieodwracalny proces uspołecznienia, w którym ginie wszystko, co wielkie, co ma związek z Nieskończonością, z Tajemnicą Istnienia?⁵

Wbrew pesymizmowi Witkacego chcemy wierzyć, że sztuka wciąż ma moc sprawczą. W dzisiejszym świecie transgresja poprzez sztukę staje się wyrazem oporu wobec „światów gotowych”, wyborem poznania pozainstytucjonalnego, ucieczki przed sformatowaną kulturą masową jako egzystencjalne przejście na „drugą stronę”.

Wprowadzie inicjacyjne rytuały zostały wyparte przez programy edukacyjne, a szamanów i guślarzy zastępują edukatorzy, psychoterapeuci i trenerzy, ale zachowały się jeszcze zaułki dla mistrzów, którzy potrafią być akuszerami transgresji w relacji Mistrz – uczeń. Jednym z nich był niewątpliwie Jerzy Grotowski, który przeszedł do historii teatru jako jeden z jego najważniejszych reformatorów, ale w równej mierze był badaczem transgresji. W opublikowanym w 1965 roku manifestie *Ku teatrowi ubogiemu* Grotowski powiadał:

A teraz o spektaklu jako akcie transgresji. Dlaczego zajmujemy się sztuką? Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapełnić to, co jest naszą pustką i kalektwem, zrealizować się, czy też – jak wolałbym to nazwać – dojść do spełnienia. Jest to nie stan, nie kondycja po prostu, ale proces, jakby mozolne dźwiganie się, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu⁶.

W pracy ze swymi aktorami, w szczególności z Ryszardem Cieślakiem, wykonawcą głównych ról w *Księciu Niezłomnym* (1965) oraz w *Apocalypsis cum figuris* (1968) Grotowski praktykował uruchamianie procesu, w którym aktor przekraczał własne ograniczenia (co właśnie opisał przywołany wcześniej Bartosz Bielenia) i oddawał się „całym sobą” postaci, dzieląc się tym doświadczeniem z widzem. Prowokował tym samym widza do odrzucenia pozycji podglądacza, jaką narzuca zasiadanie na widowni, i przyjęcia postawy otwartej na spotkanie z bliźnim.



Franciszek Orłowski, *Pocatunek miłości*, 2009.



Franciszek Orłowski, *Wiatrołap*, 2013.

Na niełatwe spotkanie z Drugim przygotowuje nas również Franciszek Orłowski pracą zatytułowaną *Wiatrołap* (2013)⁷. W migawkowej relacji wideo z wernisażu w Galerii Narodowej Zachęta oglądamy przechodzenie zwiedzających przez szczelinę w kolorowej kurtynie, zawieszanej na progu przedsiionka galerii, w miejscu, gdzie zazwyczaj nie eksponuje się dzieł sztuki. Ścieżka dźwiękowa z charakterystyczną dla wernisażu aurą towarzyską sprawia, że skłonni jesteśmy patrzeć na kurtynę-wiatrołap jak na tkaninę artystyczną nawiązującą wizualnie do abstrakcyjnego malarstwa takich chociażby artystów jak Jean Miró czy Piet Mondrian. Wbrew narzucającym się skojarzeniom obrazowym nie mamy tu jednak do czynienia ze stylistyczną kontynuacją, lecz właśnie z odrzuceniem kulturowego kodu. Materię kurtyny stanowią bowiem ubrania pozyskane w drodze wymiany od bezdomnych z ulicy, zszyte metodą patchworkową. *Wiatrołap* powstał w wyniku wcześniejszej akcji Franciszka Orłowskiego pod nazwą *Pocatunek miłości* (2009)⁸, kiedy to artysta dokonał przejścia na stronę budzącą zazwyczaj odrazę – dobrowolnie przyjął kondycję Innego-gorszego, jakim jest wycinany z pola widzenia Człowiek-śmieć⁹. Staroruski jurodiwyj naśladował Chrystusa, współczesny artysta wchodzi w „skórę” Bezdomnego. Oddając mu własne i przyjmując na siebie jego ubranie, zamieszkuje w jego bezdomności. Akcja Franciszka Orłowskiego to redukcja aktywności artysty do nagiego życia bez wsparcia kultury, której ewentualnego śladu można dopatrzeć się jedynie w tytule: pocatunek miłości.

Artysta wchodzi w relację sam na sam z Anonimem, który nie jest już ani podpatrywanym obiektem, ani wykorzystywanym do pozowania modelem. Orłowski dopuszcza jedynie fotograficzną rejestrację zdarzenia, a ten egzystencjalny dokument umieszcza w przestrzeni galeryjnej czy muzealnej. Akt transgresji polega tu na całkowitym odrzuceniu sztuki, odrzuceniu formy, odrzuceniu ekspresji i solidarnym przejściu na stronę bezimiennego życia. Wymaga to przede wszystkim pokonania bariery przykrego zapachu – sekwencja zdjęć nie oddaje w pełni klimatu doświadczenia, któremu poddał się Orłowski:

Lęk mnie ogarniał na myśl, że w tym, aby spojrzeć mu w oczy i zobaczyć cokolwiek innego w nim niż to, co zewnętrzne, przeszkodzą mi torsje. Jestem osobą wyjątkowo wrażliwą na zapach – czułem ograniczenie swojego ciała lub raczej to, że ono mnie ogranicza w tak fundamentalnym geście, jak stanięcie wobec drugiego i zobaczenie, co kryje się w jego twarzy, mimice, oczach etc. [...] Zbliżyć się jak najbardziej. Skoncentrowałem się na tym całkowicie. Przedzierałem się do niego. A droga była trudna, bo wiodła przez niewyobrażalny smród, przez nienaturalną twardość tkaniny nasączonej nim, jego drogą, jego losem¹⁰.

Szyjąc później z tak pozyskanych ubrań kurtynę i zawieszając ją w głównych drzwiach wejściowych Galerii Narodowej Zachęta, Franciszek Orłowski zmuszał



David Tennant w roli Hamleta w scenie z czaszką Yoricka, Royal Shakespeare Company, 2012.

odwiedzających do bezwiednej transgresji – ocierania się o materię budzącą zazwyczaj wstręt, pokonania bariery oddzielającej siedzibę sztuki wysokiej od najbardziej przyziemnego obszaru, z którym wolimy nie mieć styczności, bo narusza naszą sferę komfortu. Transgresja jest dotkliwa dla tego, kto jej dokonuje, ale również dla tych, którzy stają się jej zdystansowanymi świadkami i których dotyka przekaz, jaki wyłania się z transgresyjnego aktu.

Do sfery tabuizowanej, prowokującej do transgresji, należy lęk przed chorobą, przed starością, przed śmiercią, które zwykle usuwane są z pola widzenia, gdyż choroba, starość i śmierć wytwarzają obrazy nie do wytrzymania w kulturze kultu piękna, kultu młodości, kultu sprawności i aktywności. Osobliwym aktem transgresji jest testamentowa decyzja kompozytora i pianisty Andrzeja Czajkowskiego, który trzy lata przed śmiercią (zmarł w 1982) zapisał swoją czaszkę Królewskiemu Teatrowi Szekspirowskiemu, by służyła za rekwizyt w przedstawieniach *Hamleta*¹¹. Rytuały pogrzebowe i rytuał żałoby służą naszemu, żyjącym, rozłączeniu się ze zmarłym, by zapewnić zwłokom spokój, tymczasem Czajkowski niejako odmówił zejścia ze sceny życia, chciał na niej pozostać po śmierci, w rękach żywych aktorów! Pragnął przedłużenia egzystencji przez sceniczne życie po życiu – nie tylko poprzez estradowe wykonania jego kompozycji, ale też przez „osobistą” szczątkową obecność, wszak tkanka kostna jest najtrwalszą częścią wielotkankowej materii ciała. Mówiłem, że bez ciała nie ma transgresji – i oto drastyczny tego przykład. Czajkowski dokonał transgresji nie we własnej sztuce pianistycznej czy kompozytorskiej, lecz poza nią, wdzierając się *pars pro toto* własną czaszką w obszar teatralnego mitu Hamleta (jak pamiętamy, w tragedii Shakespeare’a w scenie z grabarzami Hamlet wydobywa z rozkopanego grobu czaszkę Yoricka, królewskiego błazna, do której czule przemawia). Niesamowitość tej decyzji nabiera szczególnego znaczenia, jeśli pamiętać się, że Czajkowski był żydowskim dzieckiem ocalonym

z warszawskiego getta. Ostatnia wola Andrzeja Czajkowskiego stanowi zarazem transgresyjne wyzwanie rzucone teatrowi, uderza bowiem w samą jego istotę, czyli wytwarzanie iluzji. Widz spodziewa się, że na scenie teatralnej wszystko jest tak umowne jak zabójstwo teatralnym sztyletem. A ta czaszka jest prawdziwa! To okazało się trudne do zniesienia, zarówno dla aktorów, jak i dla widzów¹².

Trudna do wytrzymania jest też *Lekcja śpiewu I* (2001), zaaranżowany przez Artura Żmijewskiego i zarejestrowany kamerą eksperyment muzyczny: grupa głuchych uczennic i uczniów pod kierunkiem dyrygenta podejmuje próbę wykonania utworu Jana Maklakiewicza *Msza polska na chór mieszany i organy* (1944). Sam Żmijewski tak komentuje efekt:

Lekcja śpiewu to nie jest film o przełamywaniu barier przez słabych. Przede wszystkim dlatego, że efekt ich działań nie jest dobry – ich śpiew pozostaje kaleki, zdeformowany. To jest film o niepowodzeniu – w kategoriach muzycznych jest to klęska. Oczywiście przewidziana – oni są inni i ich inność zostaje potwierdzona. Uczynili wielki wysiłek, ale nie upodobnili się do słyszających – przeciwnie – kaleką muzyką potwierdzili swoje kalectwo¹³.

Patrząc na film Żmijewskiego, przyglądając się zaangażowaniu głuchych chórzystów i słuchając kakofonii (głusi pod dyktando dyrygenta z całą mocą wydają dźwięki, nie słysząc ani siebie samych, ani siebie nawzajem) odczuwamy terror kultury muzycznej, która domaga się doskonałości (a co najmniej poprawności) wykonawczej.

Nieobojętne jest przy tym, że utwór wykorzystany przez Artura Żmijewskiego nosi tytuł *Msza polska*, co wyraziście sytuuje kompozycję w przestrzeni określonej kultury religijnej i narodowej: „W tym świętym miejscu, w tym najświętszym miejscu głos nasz ku Tobie wzbiera i wybucha, jako szum morski z głębokiej otchłani. O, Chryste, usłysz; o, Chryste, wysłuchaj. Dźwignij nas Panie”¹⁴. Młodzi

wykonawcy, biegle przekazując tekst *Kyrie* w języku migowym, nie są w stanie sprostać wymogom wokalnemu, a tym samym nie mogą w pełni uczestniczyć w kulturowej wspólnotcie. Film Żmijewskiego opowiada więc o nieprzekraczalnej odrębności obu światów – świata muzyki i bezgłównego świata niesłyszących, o próbie transgresji, która jedynie wykazała autonomię świata Głuchych.

Sfera symboli scalających daną zbiorowość jako wspólnotę etniczną czy narodową z reguły podlega szczególnej kontroli i zasadzie nietykalności. W polskiej kulturze doszło do fetyszyzacji krajobrazu przypisywanego muzyce Chopina, a czołowym fetyszem stała się wierzba, czego najlepszym obrazowym skrótem jest plakat Tadeusza Trepkowskiego, anonsujący V Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina w 1955 roku: rzucona na pole klawiatura fortepianu, a ponad nią – sięgający aż po horyzont rząd wierzb. Twórczość Chopina została w dużej mierze zawłaszczona przez polską kulturę jako maszyna do wytwarzania i kolportowania nostalgicznej polskości¹⁵. Dał temu ironiczny wyraz Tadeusz Różewicz już w 1960 roku w *Kartotece*, w groteskowo ukazanej scenie egzaminu dojrzałości:

NAUCZYCIEL Aa! (*przypomniał sobie*) powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina.

STARZEC I Chopin ukrył w kwiatach armaty, panie profesorze, i spopularyzował imię Polski w świecie.

NAUCZYCIEL Tak, lecz cóż odczuwasz, słuchając jego muzyki jak rok długi?

STARZEC I Odczuwam głęboką wdzięczność dla kompozytora¹⁶.

Toteż za akt transgresyjny, a jeśli nie transgresyjny, to na pewno dywersyjny, uznać można teledysk Telewizji Polskiej *Walc* (1962) z udziałem wybitnego tancerza klasycznego, Stanisława Szymańskiego, który interpretuje walc *cis-moll* op. 64 nr 2¹⁷. Szymański tańczy Chopina w pustej przestrzeni studia, przypominającej galeryjny *white cube* bez jakiegokolwiek nacechowania, jedynie w krótkim ujęciu pojawia się w kadrze krawędź fortepianu i zaciemniony profil pianisty. W tej minimalistycznej scenografii dominującym elementem jest konwencjonalny kostium tancerza – równie dobrze przystawałby do Romea bądź Hamleta, także do każdej z ról księcia w *Giselle*, w *Jeziorku łabędzim*, w *Kopciuszku*. Solowy taniec Szymańskiego to kwintesencja tańca klasycznego, który jest ponadczasowy i ponadnarodowy. Zbliżenia kamery pozwalają nadto dostrzec cokolwiek androgyniczne oblicze wykonawcy, co jeszcze bardziej pogłębia dysonans poznawczy pomiędzy nachalnym polonizowaniem muzyki Chopina w szkolnej edukacji a subwersywnym wizerunkiem solisty w telewizyjnym pokazie.

A jednak pół wieku później, w drugim tomie swoich studiów nad Chopinem Mieczysław Tomaszewski co najmniej pięciokrotnie (pod jedną okładką!) przytacza zdanie Wilhelma von Lenza: „On dawał Polskę; w tym, co komponował, była Polska” [tłum. z niem.: „Er gab Polen, er komponierte Polen”]¹⁸, tyleż razy powtarzając jeszcze

słowa Norwida „I była w tym Polska”. Nic więc dziwnego, że Dariusz Czaja, antropolog kultury, zdecydował się na autobiograficzne odsłonięcie okaleczenia słuchu muzycznego przez nieustannie polonocentryczne pozycjonowanie kompozytorskiego dorobku Chopina:

Jak pamiętam, w słuchaniu Chopina chodziło – zawsze! (nie tylko od akademii do akademii) – o sprawę. A sprawa była ogromna, bo polska. [...] Nie potrafiłem więc słuchać rozumnie Chopina, bo co mazurek, to zaraz pasy łowickie mi w wyobraźni stawały, a lud krzepki i rumiany po gumnie żwawo się przechadzał. Co polonez, to od razu wizja umęczonego kraju, padającego raz po raz pod knutem zaborcy [...] No i na koniec, jak gwóźdź do trumny: dyżurna wierzba – jako totem polskości. Wierzbowe witki, zdawało mi się, wyrastały z każdego otworu ciała kompozytora i spowijały jego patriotyczny zewłok jak roślinny całun. Tak to, w mojej imaginacji, realnego kompozytora zastąpił człowiek-wierzba¹⁹.

Do kwestii usilnego polonizowania muzyki Chopina nawiązał ostatnio również Kasper Bajon (rocznik 1983), pisarz, reportażysta, scenarzysta, reżyser filmowy: „Myślę, że mógłbym pojechać teraz do Kostaryki, tam się osiedlić i nie sądzę, by dopadła mnie tam jakaś chopinowska nostalgia za polską wierzba”²⁰.

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie taneczne *La pudeur des icebergs*, które miało premierę w Montrealu w 2004 roku (w Europie bardziej znane pod angielskim tytułem *The Modesty of Icebergs*). Jego twórcą jest kanadyjski choreograf Daniel Léveillé. W Polsce spektakl został zaprezentowany na scenie Teatru Studio podczas warszawskiego Festiwalu Ciało/Umysł we wrześniu 2013 roku. Pięciu tancerzy i jedna tancerka, od samego początku, od wejścia na pustą scenę, całkowicie ogołoceni z ubrań, przez blisko godzinę wykonują pod muzykę Chopina (cykl dwudziestu czterech preludii op. 28) forsowne układy, które przypominają siłowy trening akrobatyczny, ale precyzja i czystość wykonania uchylają wrażenie próby i nadają tym działaniom charakter dzieła skończonego²¹.

Tak zaskakujące uszcieniczenie muzyki Chopina stanowi szczególne wyzwanie dla polskiego odbiorcy, który staje nagle wobec konieczności zrewidowania bodaj wszystkich wyobrażeń o Chopinie i jego muzyce, wyniesionych ze szkoły i kształtowanych przez historię recepcji, w obu najczęściej spotykanych wariantach: Chopin jako salonowy wirtuoz (poniekąd w takim klimacie utrzymana jest taneczna interpretacja Stanisława Szymańskiego) oraz Chopin jako piewca polskości, zakochany w mazowieckim pejzażu i lokalnej muzyce ludowej. Chopin z Żelazowej Woli, Chopin z pomnika w Parku Łazienkowskim, Chopin Reginy Smędzianki. Wszystkie te ulubione klisze całkiem niedawno powtórzył, a tym samym na nowo umocnił mówca zajmujący stanowisko prezydenta RP. Podczas gali finałowej XVIII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie uszliśmy raz jeszcze:



Artur Żmijewski *Lekcja śpiewu I*, kadr z DVD.



Stanisław Szumański tańczy do muzyki Fryderyka Chopina. Nagranie z programu *Estrada 62*, zrzut z ekranu.



The Modesty of Icebergs kanadyjskiego choreografa Daniela Léveillé'a.
Praga (Czechy), wrzesień 2013. Fot. IMAGO / CTK Photo

Bardzo jesteśmy dumni z tego, że Chopin był Polakiem, że pochodził z naszego kraju i stąpił po tej ziemi [...]. My słyszymy w tej muzyce po prostu Polskę. Kiedy słyszymy tę muzykę, widzimy płynącą Wisłę, widzimy pochylone wierzby, widzimy pola, tak charakterystyczne dla naszego kraju krajobrazy²².

Nie, już nie widzimy. Zaczynamy natomiast słyszeć. Niezależnie od intencji kanadyjskiego choreografa, takie performowanie kompozycji Chopina, jakie prezentują jego tancerze, z każdym ruchem nagich ciał przywraca tej muzyce czystość, uwalnia ją od zideologizowanych narracji. Ruch w przedstawieniu Daniela Léveillé jest całkowicie techniczny, asemantyczny, niczego nie imituje, pozbawiony stylistycznych reminiscencji, nie

provokuje kulturowych skojarzeń. Te ciała nie wyrażają żadnych emocji, chociaż dużo tu bezpośredniego kontaktu i dotyku; tancerze rzadko patrzą na siebie, z reguły ustawiają się frontalnie do widowni ze wzrokiem skierowanym prosto i daleko w publiczność, w ciemność. Światło wydobywa zróżnicowaną rzeźbę ciał, ale bynajmniej nie pozbawia je ciężaru, raz po raz rozlegają się głuche uderzenia stóp o podłogę. Anatomia tancerki i tancerzy nie jest niczym maskowana. Intymne części ciała, które nie poddają się dyscyplinie i świadomej kontroli i które w teatrze (czy balecie) z reguły się zakrywa, tu pozostają na widoku, bez listka figowego, bez depilacji. Léveillé uwalnia ciało z kostiumu i przebrania, pozbawia osłony (przyzwala jedynie na tatuaż). Ustawia w przestrzeni poza wstydem czy bezwstydem. W jakiś trudny do pojęcia,

a tym bardziej do opisanego sposobu przekształca naturalną cielesność w czystą formę. Rzuca wyzwanie zarówno dzisiejszej kulturze „wizażu”, „looku”, „dresskodu”, „photoshopy”, jak i wszelkim utopiom powrotu do natury. Nie potrafimy nic o tych nagich postaciach powiedzieć, mimo że są tak nachalnie obecne. Nawet nie możemy zarzucić nieprzyzwoitości czy skandaliczności. Nie sposób tu mówić ani o „epatowaniu nagością”, ani o nagości „umotywowanej” – dajmy na to alegorycznej czy karnawalowej... I z pewnością nie jest to nagość obsceniczna czy pornograficzna, ale i powiedzenie, że jest

„aseksualna”, byłoby nieprawdą. Ta nagość chce pozostać bezprzymiotnikowa, jedyne, co da się o niej orzec: jest bezkompromisowa.

Nagość tancerzy Daniela Léveillé wydaje się sposobem rezygnacji z tych wszystkich atrybutów, które pozwalają bezpodstawnie dominować nad światem. A uświadomienie sobie bezradności spojrzenia, które boi się patrzeć, boi się widzieć, bo nie znajduje żadnego oparcia w znakach kultury, umożliwia przeżycie transgresji przez widza. Transgresji jako pokonania lęku przed obcowaniem z tym, co niezdefiniowane.

Przypisy

- Jedna z odbitek dzieła powstałego około 1830 w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, zob. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/348746>, dostęp: 1 czerwca 2022.
- Por. Grzegorz Piotrowski, *Syndrom Pogorelicia. O performatywności wykonani muzycznych*, [w:] tegoż, *Syndrom Pogorelicia. Muzyka – opera – performatywność*, Universitas, Kraków 2021.
- Zob. *Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Zbigniew Majchrowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982, s. 170.
- Bartosz Bielenia, *Droga do transgresji. Fragmenty pewnego dyskursu*, „Próby. Nieregularnik Filologiczny. Pismo Studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Rytuały / gesty”, red. naukowa Włodzimierz Szturc i Ewa Gorlewska, 2016, nr 4, s. 193.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty*, tom 2, oprac. i wstępem opatrzył Konstanty Puzyna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 407.
- Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wyd. II popr., Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 15–16.
- Zob. https://www.youtube.com/watch?v=nm2pTQAE_Ps, dostęp: 31 stycznia 2022. Por. Franciszek Orłowski, *Work for small change* [Prace za drobne], red. Magdalena Radomska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2018, s. 124–127.
- Zob. Franciszek Orłowski, *Work for small change* [Prace za drobne], op. cit., s. 52–57.
- Por. Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Człowiek. Z Franciszkiem Orłowskim rozmawia Paweł Brożyński*, Magazyn „Szum” online, 12 grudnia 2013, <https://magazynszum.pl/z-franciszkiem-orlowskim/>, dostęp: 31 stycznia 2022.
- Zob. *A musician divided: Andre Tchaikovsky in his own words*, ed. Anastasia Belina-Johnson, Toccata Press, London 2013, s. 64.
- Na ten temat zob. <http://andretchaikovsky.com/miscellaneous/skull.htm>, dostęp: 31 stycznia 2022. Z czaszką Czajkowskiego grał David Tennant w inscenizacji *Hamleta* w Royal Shakespeare Company w Stratfordzie w roku 2008, a następnie w telewizyjnej produkcji BBC, wydanej na płycie DVD w 2010 roku. Fragment nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=OnI4CIYwpyE>, dostęp: 31 stycznia 2022.
- Terror sprawnych. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2011, s. 166.
- Cyt. wg: *Msza polska (Polish Mass) : Kyrie (W tym swietym miejscu)* (Maklakiewicz) (<https://www.youtube.com/watch?v=ZaBjWO-pZIBM>), dostęp: 30 listopada 2023.
- Por. Elżbieta Szubertowska, *Muzyka Chopina ostoją polskości na obczyźnie*, „Muzyka – Historia. Teoria. Edukacja” 2011 nr 1, s. 19–28. Autorka w podsumowaniu pisze: „jako kompozytor zostawił potomnym arcydzieła przepojone klimatem ojczyzny i tęsknotą do niej, które zawierają niezwykle ładunek emocjonalny i patriotyczny” (s. 27).
- Tadeusz Różewicz, *Zielona róża. Kartoteka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 100–101. Premiera *Kartoteki* miała miejsce 25 marca 1960 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.
- Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=NEUCFDgAoz8>, dostęp: 31 stycznia 2022.
- Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, 2, Uchwycić nieuchwytnie*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne / Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Kraków – Warszawa 2016, s. 51, 60, 80, 91, 238.
- Dariusz Czaja, *Mój Chopin: wierzba i łódzka*, „dwutygodnik.com” nr 23 (02/2010), <https://www.dwutygodnik.com/artysta/841-moj-chopin-wierzba-i-lodzka.html>, dostęp: 31 stycznia 2022.
- Zob. <https://kultura.onet.pl/ksiazki/kasper-bajon-nie-dopadnie-mnie-chopinowska-nostalgia-za-polska-wierzba/qfproqq>, dostęp: 29 stycznia 2022.
- Zob. <https://vimeo.com/29879736>; link odsyła do *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 (Wizja) jednej ze scen spektaklu zarejestrowanego w roku 2014.
- Zob. <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/wystapienia/prezydent-muzyka-chopina-jest-swiatowa-jest-nasza-wielka-duma,41558>, dostęp: 31 stycznia 2022. Nagranie: https://www.youtube.com/watch?v=zYf_COK76LI, dostęp: 31 stycznia 2022.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI – literaturoznawca i teatrolog, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UG. Był członkiem zespołu redakcyjnego serii wydawniczej „Transgresje” pod kierunkiem prof. Marii Janion. W ostatnim czasie opublikował książkę monograficzną *Krypta Gustawa*. W wieloautorskiej monografii *A History of Polish Theatre* (Cambridge University Press, 2022) współautor – z Włodzimierzem Szturcem – rozdziału o teatrze romantycznym.



„Alfred Łaszowski i dyrekcja teatrów TKKT z Zelwerowiczem w popisowej roli dyrektora”.
Śmigus polityczny i literacki, rys. Jerzy Srokowski, „Prosto z Mostu” 1939, nr 14-15, s. 12.

JANUSZ LEGOŃ

Terror erotyczny albo Ostatnia afera teatralna dwudziestolecia międzywojennego

W pierwszej połowie roku 1939 przez łamy prasy przetoczyła się dyskusja na temat nadużyć seksualnych w warszawskich teatrach. Niedokończona, wygaszona wyrokiem sądu i z powodu wybuchu wojny, a później trochę zapomniana, trochę zlekceważona przez historyków i historyczki teatru polskiego. Zainicjował ją polski faszysta.

Alfred Łaszowski (1914–1997) to postać równie fascynująca, jak ponura. W cieszyńskim liceum uczeń Juliana Przybosa, na studiach słuchacz Władysława Tatarkiewicza, kolega Jana Kotta, Ryszarda Matuszewskiego i Włodzimierza Pietrzaka z Klubu Artystycznego S, młody literat z kręgu Zofii Nałkowskiej, który cieszył się życzliwym zainteresowaniem Karola Irzykowskiego. Lewicowiec ciężący ku komunizmowi. Do czasu.

Od 1937 – wojownicze pióro tak zwanego młodego nacjonalizmu polskiego, totalistycznego, wpatrzonego w faszyzm (w odróżnieniu od starej endecji, przywiązanej do parlamentaryzmu), zdecydowany antysemita. Współpracownik tygodnika „Prosto z Mostu”, uważany za jednego z najwybitniejszych krytyków po prawej stronie sceny literackiej, wyróżniającego się w tym gronie gustem do awangardy. W czasie wojny uczestnik podziemnego ruchu kulturalnego i – jak się okazało dopiero w 2011 – współpracownik Gestapo. Po wojnie znalazł azyl w mikrokosmosie kulturalnym Stowarzyszenia Pax, gromadzącego tak zwanych postępowych katolików, a stworzonego przez byłego wodza ONR Falanga, podejrzanego o współpracę z NKWD.

Biograf Łaszowskiego uważa, że jego bohater zawarł pakt z diabłem¹. Książka Andrzeja S. Kowalczyka – żywy, rzetelnie udokumentowany, a zarazem drapieżny portret – powinna stanowić obowiązkowy dodatek do lektury *Zniewolonego umysłu* Miłosza, którego dwaj bohaterowie, Jerzy Andrzejewski (do 1938) i Konstanty Ildefons Gałczyński (entuzjastycznie do końca) byli ważnymi piórami „Prosto z Mostu” zanim uwikłali się w komunizm. To kolejny żywot – świadectwo czasu heglowskich ukąszeń.

Pamflet Łaszowskiego *Obyczaje teatralne* został opublikowany na łamach „Prosto z Mostu” w numerze datowanym na 29 stycznia 1939². Pod wpływem zdarzenia, którego bliżej nie opisuje („przypadek odsłonił mi oblicze spraw, związanych z atmosferą ubiegłego stulecia, kiedy to aktorki były protegowane przez hrabiów i mopsów z ciężkiego przemysłu”), autor oskarża środowisko teatralne, że panuje w nim „terror erotyczny”.

Kto stawia pierwsze kroki, z reguły jest szantażowany, musi się wkładać w łaski, przymilać i czarować obleśne figury, czynniki decydujące o hierarchii sztuki. [...] Aktorka musi się wkupić. Ról za darmo nie dają. Kwestia obsady zależy od starszych panów z dyrekcji, ze świata artystycznego [...]. Bywalcy i znawcy przedmiotu, zapytywani, czemu aktorki się nie skarżą, odpowiedzieli, że przeprowadzenie dowodu prawdy jest zwykle niemożliwe, ponieważ propozycja, zrobiona w cztery oczy bez świadków nie daje podstawy do wszczęcia procesu. Tak więc dziewczęta są w potrzasku, publicyści, wysłuchujący straszliwych relacji, z reguły bywa paraliżowany przez osoby najbardziej zainteresowane. Trudno się temu dziwić. Nie każda panna chce być królikiem doświadczalnym, wyciąganie spraw tego rodzaju, choćby w najlepszej intencji, z reguły bywa przykre i drastyczne. Dużą rolę odgrywa tu również strach przed utratą posady. Szantażyści teatralni stworzyli solidarną klikę i gdyby nawet aktorka potrafiła utracić jednego, cały komplet momentalnie zwraca się przeciwko niej, powstaje blokada na rynku, no i kariera skończona. Za kulisami istnieje jeszcze jedna metoda „utrącania niewinności”. Moralność uchodzi za argument kobiety pozbawionej talentu

i wdzięku. [...] Wystarczy mieć wstręt do kompromisów i obleśnych łap, żeby momentalnie zyskać sobie opinię niezdolnej, to jest cały system zorganizowany do szczegółów włącznie. [...] Artyzm bezsporny dla wszystkich tak czy inaczej potrafi sobie wywalczyć pozycję nadrzędną, ale co ma robić aktorka mniej wybitna, a jednak potrzebna w teatrze? Dla niej istnieje tylko jedna droga. Być dobrze z każdym, kto tylko może dopomóc i zadecydować. Okres wejścia na scenę to triumf poczucia wstrętu [...]. Na tym się jednak nie kończy. Chcąc utrzymać swój stan posiadania, musi podwyższać temperaturę, mieć zawsze pewny punkt oparcia, kogoś, kto znaczy, kto ciągnie i kto pcha, a w razie czego zawsze może się wyprzeć poparty przez bandę szantażystów spod ciemnej gwiazdy. [...] Nie życzymy sobie, żeby gromada starszych panów robiła ze sceny polskiej dom publiczny³.

Oskarżenie zostało wymierzone w osoby zarządzające teatrami warszawskimi należącymi do korzystającego z państwowej dotacji kartelu pod nazwą Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej. Łaszowski przedstawił jedynie *modus operandi*, nie przywołując konkretnych nazwisk ani faktów. Poprzestał na apelu do „panów” (w domyśle – z kierownictwa TKKT), by wytoczyli mu proces. „Dziś publicysta ma usta zablokowane. Dziewczęta boją się wylecieć...” – napisał w zakończeniu, deklarując, że na sali sądowej „przy drzwiach zamkniętych, będzie można powiedzieć wszystko”. Nie zapomniał przy tym dodać, co na łamach „Prosto z Mostu” w owym czasie było niemal obowiązkowe, że obleśni panowie z TKKT są Żydami (co zresztą nie było prawdą w odniesieniu do wszystkich), a cała sprawa ma źródło w „naturze semickich obyczajów”. Pobocznym celem ataku było środowisko „Wiadomości Literackich” jako odpowiedzialne za propagowanie liberalizmu obyczajowego. Tu pada personalny zarzut wobec Tadeusza Żeleńskiego (Boya) i Antoniego Słonimskiego – o milczenie w sprawie przemocy seksualnej w teatrach.

Reakcja środowiska artystycznego była natychmiastowa. 30 stycznia na łamach prasy codziennej ukazało

się oświadczenie podpisane przez Józefa Śliwickiego – prezesa i Dobiesława Damięckiego – sekretarza Związku Artystów Scen Polskich. Po rzetelnym (aczkolwiek pomijającym akcenty antysemickie⁴) streszczeniu zarzutów, zażądano od autora, by wskazał osoby, które jakoby uprawiają „szantaż erotyczny” w teatrach i zadeklarowano, że jeśli tego nie zrobi w najbliższym numerze tygodnika, Zarząd Główny ZASP „będzie uważał wystąpienie publicystyczne p. Łaszowskiego [...] za bezprzykładne oszczerstwo, zasługujące na surową reakcję”⁵. Tego samego dnia mecenas Michał Skoczyński, działający w imieniu TKKT oraz dyrektorów teatrów Narodowego, Polskiego, Małego, Letniego i Nowego (wchodzących w skład kartelu), wniósł do wydziału karnego sądu okręgowego w Warszawie skargę o zniesławienie skierowaną przeciwko Łaszowskiemu i Stanisławowi Piaseckiemu (twórcy i redaktorowi naczelnemu tygodnika „Prosto z Mostu”)⁶. Kilka dni później zarząd TKKT ukarał redakcję pism wstrzymaniem biletów recenzenckich, czym naraził się na złośliwe komentarze⁷. W Teatrze Polskim (przed 2 lutego⁸) odbyło się zebranie aktorek i aktorów zwołane przez Janinę Romanównę. Uchwalono rezolucję wyrażającą oburzenie z powodu ataku prasowego. „Prosto z Mostu” w nieobiektywnej, ironicznej wzmiance informowało, że „aktorki, które nie zostały na wiec zaproszone, poczuły się tym mocno dotknięte; wzięły to niemal jako przytyk do własnej nieskazitelności”⁹.

Artykuł *Dziewczęta szukają protektorów* opublikowany przez „Kurier Polski” z podtytułem „Kiedy dziewczęta pracować będą bez poniżenia”¹⁰ był pierwszym głębszym komentarzem do rewelacji Łaszowskiego. Przywołując list do redakcji tygodnika filmowego, który czytelniczka z małej kresowej miejscowości prosiła o pomoc w znalezieniu „protektora”, który miałby ułatwić karierę filmową w kraju lub za granicą, autor podpisany inicjałami w.h. odnosi się do artykułu „Prosto z Mostu” (określonego jako złożony z „uogólnień i niedomówień”), pisząc, że spodziewany proces mógłby oczyścić atmosferę, skoro już wcześniej „powtarzane z obleśnym smaczkiem po



Narodowy (nacz. Zawistowski) Nowy (mjr. Jasieński) Letni (wicemin. Korsak) Mały (Kaden-Bandrowski) Polski (dyr. Szyfman)

TKKT, rys. Feliks Topolski. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 42.

kawiarniach warszawskich różne żarciki mówiły, że w pewnych teatrach warszawskich młode aktorki oprócz talentu i urody muszą mieć także plecy”. Powątpiewa jednak w skuteczność drogi sądowej i zaznacza, że „łatwiejsze może być ujawnienie protekcjonizmu, jeżeli on istnieje”. Co więcej, autor zwraca uwagę, że problem wykracza poza środowisko teatralne. Cytuje niewymienionego z nazwiska „doświadczonego działacza społecznego”, który w czasie dyskusji „w jednej z organizacji zajmujących się opieką nad kobietami” zwrócił uwagę, że kluczem do rozwiązania problemu protekcji i szantażu erotycznego jest wytworzenie przez społeczeństwo

kadr pracowniczek – kobiet fachowo do swojej pracy przygotowanych. Dopóki do pracy przyjmowane będą ignorantki bez wykształcenia i zawodowego przygotowania, rozmaici protektorzy będą szantażowali młode kobiety zmuszone do pozostania na posadzie za... „każdą cenę”¹¹.

I dodaje od siebie:

Słusznie, bardzo słusznie. Tylko pełnowartościowa pracowniczka obroni się zawsze na swym stanowisku swymi wartościami zawodowymi¹².

Nie trzeba dysponować szczególną wrażliwością feministyczną, żeby zauważyć, że mimo szlachetnych intencji „Kurier” zdejmował część odpowiedzialności z drapieżników seksualnych, skoro przyczynę ich aktywności dostrzegał w braku wykształcenia wśród ofiar. Warto jednak docenić, że był pierwszą gazetą, która sensację wywołaną przez pamflet Łaszowskiego próbowała wykorzystać do wywołania szerszej dyskusji o zjawisku protekcji erotycznej – również poza środowiskiem teatralnym.

Dwa dni później dziennik wydrukował kolejny tekst w tej sprawie¹³. Wypełniał go w większości list, podpisany pseudonimem „Jedna z wielu”, zwracający uwagę, że protekcja tego rodzaju miewa też odwrotny kierunek. Autorka deklarowała:

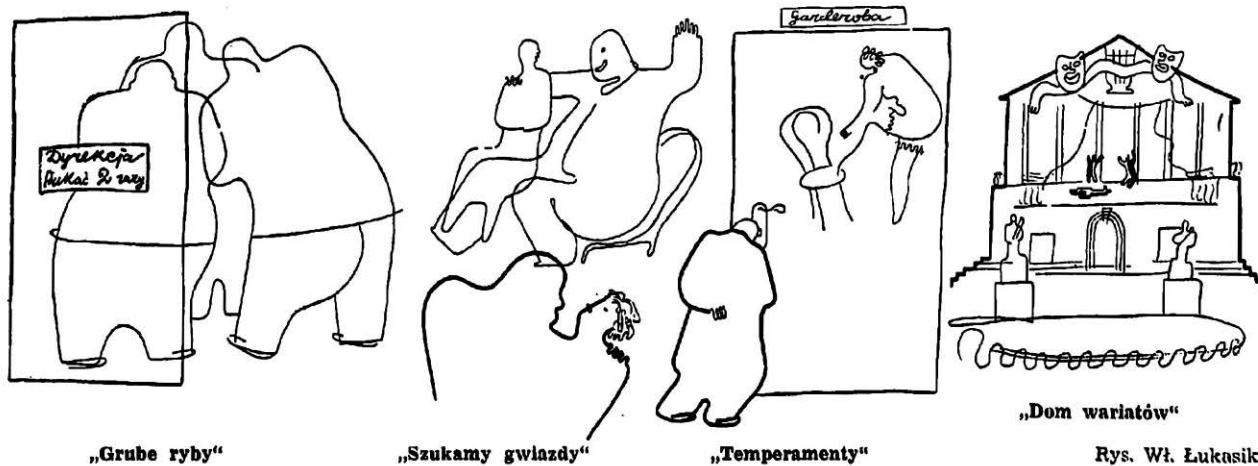


„Boy podgląda, zasadza się na niego z pukawką Irzykowski”.
Luna-Park Literacko-Artystyczny (fragment),
rys. Jerzy Srokowski, „Prosto z Mostu” 1938, nr 19.

Szczyć się tym, że jestem aktorką i że mogę być aktorką pracownią, a nie jak to dawniej bywało „kimś, kogo się w domu przyzwoitym nie przyjmuje”¹⁴.

Wyrażała oburzenie z powodu ataku Łaszowskiego, a jednocześnie dodawała:

„Ludzie teatru” – koledzy zaczynają uśmiechać się co najmniej zagadkowo, jakby dawali wiarę podszeptom. [...] Najbliżsi moi towarzysze pracy będą niewątpliwie pamiętali, jak kategorycznie przeciwstawiłam się rozpuszczaniu plotek,



„Grube ryby”

„Szukamy gwiazdy”

„Temperamenty”

„Dom wariatów”

Rys. Wł. Łukasik

Repertuar teatrów warszawskich, rys. Włodzimierz Łukasik, „Prosto z Mostu” 1939, nr 10.

jakoby pewnego młodego aktora popierała w teatrze wpływową kobietą. Jak więc widać, kalumnie dotknąć mogą nie tylko kobiety¹⁵.

W dalszej części listu mamy kolejną próbę wyjścia poza wąski kontekst teatralny. Przywołuje się bowiem przykłady ogłoszeń prasowych, w których młodzi mężczyźni deklarują chęć ożenku, byle z kobietą zamożną, co umożliwiłoby im ukończenie studiów lub „wejście na drogę samodzielnego życia”. Pobieżne choćby przejrzenie ówczesnych inseratów matrymonialnych i towarzyskich pozwala potwierdzić, że nie były to przypadki odosobnione. Próba zainicjowania pogłębionej dyskusji spęzła jednak na niczym. Kolejna publikacja „Kuriera” obracała sprawę w żart¹⁶.

4 lutego prasa poinformowała o odpowiedzi Stanisława Piaseckiego na list ZASP¹⁷. Oznajmiał w niej, że żądanie opublikowania nazwisk w najbliższym numerze tygodnika jest za daleko idące, a dowód prawdy zostanie przeprowadzony – zgodnie z zapowiedzią w artykule i listem nadesłanym przez Łaszowskiego¹⁸ – w ramach procesu wytoczonego przez TKKT „w warunkach właściwych i dających gwarancję, że będą z tego wyciągnięte konsekwencje”¹⁹. Ponadto redaktor „Prosto z Mostu” objaśnił motywy, którymi się kierował, decydując o publikacji *Obyczajów teatralnych*:

widziałem w tym artykule (jak i każdy chyba jego czytelnik) inicjatywę, którą właśnie ZASP (jako organizacja stojąca na straży moralnych interesów aktorstwa) powinien był powitać z uznaniem i zadowoleniem. Nie sposób artykułu tego rozumieć inaczej niż jako wystąpienie w obronie praw moralnych aktorek. [...] Sądzić było można, że zarząd ZASP-u skorzysta z tego odważnego wystąpienia, aby i ze swej strony podjąć odpowiednią akcję, że przede wszystkim skontaktuje się z autorem dla ustalenia dalszego sposobu postępowania. Tymczasem nieoczekiwanie zarząd ZASP wystąpił w obronie nie aktorek, ale raczej tych... przed którymi powinien aktorki bronić²⁰.

Dodatkowy wątek sprawy zaczyna się 10 lutego. Tego dnia IKC publikuje list Feliksa Parnella odnoszący się do informacji o wyjeździe Polskiego Baletu Reprezentacyjnego (Baletu Polskiego) do Francji pod kierownictwem Leona Wójcikowskiego przy współpracy choreograficznej Jana Cieplińskiego i – niewymienionego w liście – Piotra Zajlicha (którzy zastąpili główną choreografkę pierwszego sezonu Bronisławę Niżyńską). Autor podaje w wątpliwość reprezentatywność zespołu, a zwłaszcza fakt, że występują w nim: Olga Sławska jako primabalerina, Nina Juszkiewiczówna (wypożyczona z baletu rosyjskiego) jako druga tancerka oraz Zofia Wójcikowska i Helena Rajewska („dwie młodziutkie siły [...] którym nikt nie odmawia talentu, a które jednak nie miały jeszcze sposobności wykazać i udowodnić, czy potrafią na odpowiednim poziomie reprezentować polską sztukę taneczną za granicą”²¹), po czym stawia insynuujące pytanie, czy za tymi

decyzjami obsadowymi nie stoją mechanizmy opisane przez Łaszowskiego. Zaznaczmy jednak, że – jakby podążając za „Kurierem Polskim” – nazywa je protekcją, a nie terrorem czy szantażem erotycznym.

Kilka dni później zareagował w imieniu zarządu TKKT Władysław Zawistowski. „Nie wchodząc w meritum poruszonego w tym liście zagadnienia”²², poinformował, że wątpliwości swoje Parnell skierował błędnie w stronę zarządu TKKT i dyrekcji należących doń teatrów, ponieważ organizatorem baletu jest spółka akcyjna Towarzystwo Polskich Widowisk Artystycznych.

Nie dodał jednak, że organizatorem i pierwszym dyrektorem tego przedsięwzięcia był Arnold Szyfman, z TKKT związany jak najbardziej. Z kolei „Prosto z Mostu”, kiedy przedrukowało list Parnella i w komentarzu wyraziło przekonanie, że „sprawa «baletu reprezentacyjnego» pod dyr. p. Arnolda Szyfmana przy współudziale b-ci Jędrzejewiczów²³ będzie niewątpliwie jednym z ciekawszych momentów procesu Alfreda Łaszowskiego²⁴”, „zapomniał” dodać, że Szyfman w sezonie 1938/1939 przedsięwzięciem tym już nie kierował. Z kolei sam Parnell „zapomniał” w swym doniesieniu dodać – co, przynajmniej, znacząco osłabiało wiarygodność jego zarzutów – że założony w 1937 rządowy Polski Balet Reprezentacyjny był bezpośrednią konkurencją dla jego własnego Baletu Polskiego, który już od 1935 roku odnosił sukcesy na arenie międzynarodowej²⁵.

Między 5 a 12 lutego²⁶ w siedzibie narodowo-radykalnego miesięcznika „Przełom” przy ul. Focha 8 m. 3 w Warszawie odbyło się zebranie dyskusyjne w sprawie „atmosfery moralnej” w teatrach TKKT. Rozpoczął je odczyt Łaszowskiego. Jak relacjonowało „Prosto z Mostu”:

Prelegent zaznaczył, że walka z kartelem teatralnym jest z punktu widzenia ogólnej hierarchii potrzeb i celów jest kwestią drugorzędą [...] mogłaby słusznie uchodzić za wesoły margines walk podjętych na szerszej płaszczyźnie. Niestety w ostatnich latach zaszły fakty świadczące o tym, że atmosfera teatralna nadaje ton innym dziedzinom życia polskiego. [...] Nie umiemy wyciągnąć konsekwencji z utartych przeświadczeń [...] przemilczenia i niedomówienia świadczą o słabości sfer inteligenckich²⁷.

Na decyzji o publikacji artykułu zaważyć miał „potworny los kobiet skazanych na stręczycielstwo”. Podobnie jak w tygodniku, Łaszowski odwołał się do ukształtowanego w XIX wieku przekonania, że to po prostu natura teatru. „Lecz młode pokolenie – mówił – głosi prymat woli nad rzeczywistością bezpośrednio daną”.

Według sprawozdawcy tygodnika sensacją zebrania było wystąpienie Stanisławy Perzanowskiej, reżyserki nienależącej do TKKT Teatru Ateneum, która jakoby potwierdziła „cały szereg zarzutów” Łaszowskiego. Ze streszczenia jej wypowiedzi wynika, że potwierdzała jedynie funkcjonowanie opisanych w artykule mechanizmów protekcji, wskazując na ich przyczyny społeczno-ekonomiczne (bardzo niskie „w zestawieniu



TEATR NARODOWY:
Wilam Horzyca, Ludwik Solski i Aleksander Zelwerowicz



TEATR ATENEUM:
Stanisława Perzanowska i Stefan Jaracz

Nowy sezon teatralny, rys. Jakob Bickels. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 41.

z obowiązującym standardem życiowym” wynagrodzenia początkujących aktorek; w efekcie „jeżeli panna nie ma zamożnej rodziny, przetrwanie wstępnego okresu kariery scenicznej bywa zwykle ciężką próbą charakteru i odporności moralnej”) oraz wynikające z natury pracy w teatrze („w nerwowym klimacie teatru szantaż ma psychologiczne warunki rozwoju”). Nie podała jednak żadnych przykładów, a ponadto zastrzegła, że problem dotyczy jednostkowych przypadków. Za niejaką rewelację można ewentualnie uznać opinię, że „situacja w teatrach prywatnych jest lepsza. TKKT ma stanowczo więcej grzechów na sumieniu”, ale Perzanowska nie przywołała argumentów na poparcie tej tezy – dyskusyjnej, skoro ponoć opisywała wcześniej mechanizmy uniwersalne. Ponadto reżyserka dodała, że problemem w teatrach jest „kumulowanie posad i gromadzenie pensji w rękach czynników niefachowych”. Mogła tu mieć na myśli m.in. atakowanego często za brak kompetencji teatralnych Juliusza Kadena-Bandrowskiego²⁸, wraz z Szyfmanem współdyrektora TKKT do spraw literackich i repertuarowych. Trudno nie zauważyć, że Perzanowska kontynuowała tu walkę z TKKT prowadzoną już od kilku lat przez Stefana Jaracza i dużą część środowiska teatralnego, w której nie chodziło bynajmniej o sprawy obyczajowe, ale o kwestie organizacji życia teatralnego (w tym sens i sposób sprawowania mecenatu państwowego) oraz jakości artystycznej szczerze dotowanych produkcji.

Więszą sensacją tego spotkania był udział pułkownika Włodzimierza Kostka-Biernackiego, sanacyjnego

wojewody poleskiego, który nadzorował osławiony obóz w Berezie Kartuskiej, zorganizowany w 1934 po zabójstwie, którego ofiarą padł minister spraw wewnętrznych Bolesław Pieracki. Samo przybycie Kostka-Biernackiego na zebranie artystyczno-literackie nie byłoby niczym zaskakującym – był autorem powieści, opowiadań (niektóre posądzano o satanizm) i prozy wspomnieniowej, a także słów popularnej piosenki legionowej „Jedzie, jedzie na Kasztance...” (*Pieśń o wodzu miłym*) – gdyby nie fakt, że jednym z pierwszych więźniów Berezy byli właśnie radykalni nacjonaści, posądzeni o zorganizowanie zamachu w odwecie za represje władz państwowych wobec ONR²⁹. Podczas zebrania przy ul. Focha Kostka-Biernacki zażądał od obecnego na sali Eugeniusza Świerczewskiego (ówczesnego kierownika wydziału prasy i propagandy TKKT, redaktora tekakatego pisma „Teatr”) zajęcia stanowiska w sprawie zarzutów Łaszowskiego. Bez powodzenia³⁰.

Publiczna debata odbyła się też w Krakowie, 20 lutego w sali odczytowej przy ul. Dunajewskiego, a wstępem do niej był odczyt Adama Polewki *Terror erotyczny w życiu współczesnym (na marginesie sprawy Alfreda Łaszowskiego)*³¹. Nie znamy przebiegu spotkania, ale zarówno tytuł, jak i osoba prelegenta³² pozwalają przypuszczać, że było próbą wykorzystania głośnej sprawy obyczajów teatralnych do analizy szerszego zjawiska społecznego, podobną do wcześniejszych usiłowań „Kuriera Polskiego”.

O ile Świerczewski podczas dyskusji w „Przełomie” powstrzymał się od komentarza, kilka dni później obrony środowiska teatralnego podjął się wydawany

w Warszawie socjalistyczny „Dziennik Ludowy”, publikując w formie *Ankiety w obronie czci aktorstwa polskiego* wypowiedzi Marii Malickiej (prowadzącej wówczas prywatny teatr) i Aleksandra Zelwerowicza (jednego z oskarżycieli posiłkowych w nadchodzącym procesie).

Malicka, odwołując się do własnych doświadczeń (sentymentalna wzmianka o rozpoczęciu kariery scenicznej w wieku 7 lat pod opieką ojca), sprowadziła rewelacje Łaszowskiego do fałszywych pogłosek:

wiem, że wiele najrozmaitszych plotek krąży o aktorkach i aktorach. Ale wiadomo, że półmrok kulisów [sic!] teatralnych jest zawsze przedmiotem najbardziej fantastycznych domysłów. To są jednak plotki. Bo przecież aktorka, która by musiała w swej karierze artystycznej posługiwać się tymi skomplikowanymi metodami – byłaby chyba najniebezpieczniejszą kobietą³³.

Bardziej zdecydowanie wypowiedział się Zelwerowicz:

Jestem głęboko oburzony [...]. Nie wierzę, ażeby autor artykułu w „Prosto z Mostu” mógł mieć jakiegokolwiek dowody i uważam artykuł ten za zwykłą n a p a ś ć. W swojej 40-letniej karierze, zwłaszcza po odzyskaniu Niepodległości, nie tylko nie znam, ale nie słyszałem nawet o żadnym fakcie „erotycznego szantażu”. Oczywiście nie znaczy to [...], abym nie biadał na [sic!] system protekcyjnalizmu. Ale przecież plaga ta istnieje nie tylko w teatrze, ale i w innych dziedzinach życia...³⁴

W zakończeniu wypowiedzi „z właściwą sobie prostotą i naturalnością” dodał:

oczywiście nikt nie będzie przeczył, że istnieją wypadki flirtów czy romansów między dyrektorem i aktorkami. No, ale to chyba nie jest żadną zbrodnią i nie może mieć nic wspólnego z jakimś „szantażem” czy czymś podobnie ohydny...³⁵

Dwuznaczność tego wyznania nie była chyba zamierzona, co wychwycił i skomentował Stanisław Piasecki w „Prosto z Mostu”³⁶.

Tygodnik „Wiadomości Literackie” odniósł się do dyskusji wywołanej przez głównego konkurenta na rynku wydawniczym i zdecydowanego przeciwnika ideowego w sposób zakrawający z pozoru na wyniosłe lekceważenie. Najpierw, tak jak inne gazety, wydrukował bez komentarza list ZASP³⁷. W kolejnym numerze Antoni Słonimski napisał o sprawie w sposób tak aluzyjny, że dla kogoś, kto nie śledził bieżących wydarzeń, mógł być niezrozumiały³⁸. Autor nie wymienił nawet tytułu tygodnika („pewien odłam prasy”), nazwiska jego redaktora, ani autora artykułu („jakiś agresywny ignorant”). Jednak dla stałych czytelników te określenia z pewnością były czytelne – w wielu poprzednich (i kolejnych) felietonach z cyklu *Kronika tygodniowa* Słonimski bardzo często odnosił się bezpośrednio do „Prosto z Mostu” i osoby Piaseckiego, nie ukrywając celu polemicznego ataku. Zastosowane



Antoni Słonimski (z bukietem) i Julian Tuwim (z tablicami „Wiadomości Literackie” i „Przyjaciel Psa”). *Z życzeniami jubileuszowymi dla „Prosto z Mostu”*, fotomontaż Jana Polińskiego. „Prosto z Mostu” 1936, nr 46.

tym razem peryfrazy służyły z jednej strony uogólnieniu, a z drugiej – pozwalały na emocjonalną ocenę.

Felietonista przedstawił artykuł Łaszowskiego jako część zjawiska o charakterze polityczno-kulturowym, a nie obyczajowym. Wychodząc od wypowiedzi ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciecha Świątosławskiego, który w sejmie „powiedział parę słusznych słów o szerzeniu się wybujałego nacjonalizmu wśród młodzieży” oraz od wystąpienia przedstawiciela sanacyjnego Obozu Zjednoczenia Narodowego, który „pragnął, aby młodzież uderzyła w czynów stahl”³⁹, Słonimski pisał, że nie chodzi tylko o szkoły i uniwersytety, bo zadania wychowawcze ma także gazeta, książka, kino czy teatr, a tam dostrzegał „niezwykłą atmosferę tolerancji dla wszelkich choćby najniesmaczniejszych metod walki”. Jej składnikiem było właśnie działanie „pewnego odłamu prasy”, który „z całym cynizmem uprawia metodę zohydzenia przeciwników, wychodząc z założenia, że w walce z «demoliberalizmem» cel uświęca środki”⁴⁰. Przykłady przywołał dwa. W poetyce drwiącej peryfrazy odniósł się do głośnych tekstów Łaszowskiego drukowanych w „Prosto z Mostu”, podkreślając ich antysemicką tendencję. Jednym był atak na homoseksualizm w środowisku literackim⁴¹, drugim – artykuł o obyczajach teatralnych. Tej sprawie Słonimski poświęcił ledwie trzy zdania:

Redaktor pisma występującego z takimi rewelacjami wie dobrze, że w teatrach u nas panują stosunki znacznie moralniejsze niż w środowisku mieszczańskim; wie o tym, ale drukuje te szmatławce rewelacje, bo mu te fałszywe potrzebne są do istnienia, bo one usprawiedliwiają jego działalność. Tak postępują politycy, mający pełną gębę komunałów o „etyce chrześcijańskiej”. Tak tworzy się atmosfera rozgrzeszająca wszelkie metody walki, a staraniom deprawatorów

politycznych dzielnie sekundują snoby i mętne łby, kolportujące komunały o „duchu czasów”, o „prawie młodzieży do walki”⁴².

Z kolei Stanisław Piasecki w obszernym artykule *Proces przed procesem*, wydrukowanym dwa tygodnie później⁴³, nie odniósł się do felietonu Słonimskiego. Na wstępie zwrócił uwagę na treść pozwu TKKT. Zarząd Towarzystwa reprezentowany był bowiem przez Wojciecha Rostworowskiego i Wacława Drojanowskiego (niezwiązanych z teatrem dostojników państwowych), a nie przez prezesa – Władysława Korsaka, wiceministra spraw wewnętrznych. Piasecki komentował, że członkowie zarządu „dali się użyć” w sprawie dotyczącej dyrektorów teatrów, podczas gdy prezes „odciął się od sprawy i swym nazwiskiem procesu nie żyruje”. Wymieniając oskarżycieli posiłkowych (dyrektorów: Zelwerowicza, Szyfmana i Teofila Trzcńskiego), ubolewał, że brakuje w tym gronie Wilama Horzycy (wicedyrektora), Aleksandra Węgierki i Karola Borowskiego (głównych reżyserów) oraz pozostałych panów z dyrekcji. Kiedy pisze, że to „ułatwiłoby to zapewne przewód sądowy”, pobrzmiwia w tym próba poszerzenia kręgu podejrzanych o niewłaściwe praktyki. Własny udział w procesie widzi nie tylko jako efekt wątpliwej interpretacji prawa prasowego, ale też jako formę rewanżu czy próbę uciszenia krytycznego recenzenta: „Od szeregu lat jako recenzent teatralny zalałem im sadła za skórę [...] uważam, iż rządy tekakatowe doprowadziły teatry stołeczne do ostatecznego upadku”.

Zasadniczą treść artykułu stanowi próba scharakteryzowania natury „teatru burżuazyjnego”, a następnie „fizjologii teatrów TKKT”. Zdaniem Piaseckiego (rzeczywiście dość systematycznego sprawozdawcy teatralnego) teatr jest przeceniany nie tylko przez „tzw. ludzi teatru”, ale też przez prasę, która poświęca mu zbyt dużo miejsca w porównaniu na przykład z dokonaniem wybitnych naukowców polskich, takich jak Maria Curie-Skłodowska czy Rudolf Weigel, twórca skutecznej szczepionki przeciw tyfusowej⁴⁴. Owszem, ma – „podrzędniejsze” – znaczenie dla kultury narodowej, ale w kształcie „który jest typowy dla burżuazyjno-liberalnej Europy XIX-go i XX-go wieku”, nawet tych obniżonych wymagań nie spełnia:

Stał się w znacznej mierze po prostu instytucją rozrywkową dostarczającą mieszcuchom podwójnej zabawy: tej na przedstawieniach „pikantnych” fars czy podniecających melodramideł i tej plotkarskiej, po przedstawieniach, w rozmówkach o skandalikach zakulisowych⁴⁵.

Życie za kulisami takiego teatru opisywali pisarze francuscy od czasów Balzaka i Zoli, a naturalistów trudno posądzać o „nieustające łagarstwo”. Ich polskim odpowiednikiem może być Jadwiga Migowa⁴⁶, która jako dziennikarka ma swobodny dostęp za kulisy i wyzyskuje pozyskaną tam wiedzę w swoich powieściach z życia gwiazd i wyższych sfer pisanych pod pseudonimem Kamil Norden. Ich jakość jest mierna („wedle stawu

grobla” – ocenia Piasecki), ale jako obraz obyczajów środowiska przewyższają drastycznością rewelacje Łaszowskiego.

Potwierdzeniem przywołanych świadectw literackich są dla Piaseckiego „anegdoki i wspominki, jakie chętnie i z całym cynizmem opowiadają przy kieliszku urodzeni facecioniści teatralni, do których można zaliczyć co najmniej dwóch spośród dzisiejszych naszych oskarżycieli”. Tego rodzaju ujęcie obyczajowości zakulisowej nie budzi oburzenia artystów, a niekiedy uważane jest nawet za korzystne z reklamowego punktu widzenia, natomiast Łaszowski wywołał protesty, bo napisał o tym „publicystycznie, z furią i – oceną moralną”. Konieczna jest zmiana tego stanu rzeczy, ponieważ:

Nie sposób wierzyć w odrodzenie teatru współczesnego, dopóki nie oczyści się w nim atmosfery obyczajowej „życia najułatwieńszego”. [...] W atmosferze, w której równie ważnym zagadnieniem dla aktorki jest rola przypuścmy Marii Stuart jak obiór przez żydków [sic!] na „królową mody” na dorocznym balu – nie może krzewić się sztuka. [...] Wszystkie odrodzeńcze ruchy w teatrze lat ostatnich – były dziełem ludzi spoza takiego teatru, żeby chociaż przypomnieć Stanisławskiego i jego trupę aktorów. Przedwojenny teatr polski, ten, którego symbolem jest współpraca



Fragment rysunku *Współpracownicy „Prosto z Mostu”* w karykaturach Juliana Żebrowskiego, „Prosto z Mostu” 1936, nr 46.

Wyspiańskiego z Solskim, stawiał sobie wielkie zadania narodowe. Jakie zadania stawia sobie dzisiejszy teatr warszawski? Czy może podjął te zadania społeczne, które pełnią faszystowskie „Wozy Tespisa”⁴⁷ i które realizuje zarówno teatr sowiecki, jak i hitlerowski, wciągając masy ludowe i robotnicze w swoją orbitę? Żałosny Kopciuszek tekakotowy, jakim jest Teatr Powszechny, wędrujący po przedmieściach Warszawy, lekceważony, głodujący, zaniedbany – jest bodaj najwymowniejszą ilustracją aspiracji TKKT na tym terenie. Dzisiejszy teatr warszawski – to klasyczny teatr rozrywkowy dla zubożonej burżuazji i biurokracji z ulgowymi kartkami⁴⁸.

W diagnozie spod tego pióra nie mogło zabraknąć wątku antysemickiego. Ponieważ owa burżuazja warszawska jest żydowska – wywodził Piasecki – więc teatr „zżydział” – zarówno w zakresie obyczajów ludzi teatru, jak i pod względem „merkantylnego stosunku do sztuki”.

W zakończeniu autor odniósł się do cytowanej już tu wypowiedzi Zelwerowicza z „Dziennika Ludowego”, podkreślając zwłaszcza fragment o „wypadkach flirtów”. Uznał, że było to potwierdzenie zarzutów stawianych w artykule Łaszowskiego. Ironizował triumfalnie, że jeszcze przed formalnym procesem oskarżyciel stał się mimowolnym świadkiem obrony.

Kiedy drukowano ten artykuł, dyskusja prasowa w sprawie obyczajów teatralnych już wygasła. Parę dni później Radca Strońc (czyli Wilhelm Korabiowski, dziennikarz i aktor znany z cyklu audycji radiowych *Wesoła Lwowska Fala*) zakwalifikuje ją do nieistotnych warszawskich „huczków”⁴⁹.

W kwietniu Łaszowski przypomniał jeszcze raz o problemie w felietonie z cyklu *Obiady czwartkowe* w „Merkuryuszu”, ale potraktował go jedynie jako pretekst do kontynuacji swojej kampanii przeciwko homoseksualistom w kręgach literackich i do kolejnego ataku na publicystów liberalno-demokratycznych, zwłaszcza z kręgu „Wiadomości Literackich”, których symbolem był dla

niego Tadeusz Żeleński (Boy) – stąd karkołomny termin „homoboizm”⁵⁰.

13 czerwca przed Sądem Okręgowym w Warszawie rozpoczął się proces. Nie znamy jego szczegółów, toczył się bowiem przy drzwiach zamkniętych. Ówczesna procedura wymagała w sprawach o zniesławienie lub oszczerstwo złożenia przez oskarżyciela wniosku o jawność rozprawy, która, jak w dzisiejszym stanie prawnym, domyślnie była niejawną. Reprezentujący TKKT adwokat Smoczyński – powołując się na słowa autora w zakończeniu inkryminowanego artykułu – takiego wniosku nie złożył, jakoby dla ułatwienia przeprowadzenia dowodu prawdy. Jak zauważył później Łaszowski, był to sprytny fortel. Wyłączenie jawności obejmowało nie tylko drastyczne momenty zeznania, ale nawet mowy obrońców. Na sali rozpraw mogli przebywać tylko oskarżeni i oskarżyciele, ich adwokaci i mężowie zaufania. Mężem zaufania TKKT był Władysław Zawistowski, a ze strony oskarżonych: Irena Piasecka (żona redaktora „Prosto z Mostu”), Karol Irzykowski (w owym czasie intelektualny mistrz Łaszowskiego) i literat Janusz Kawecki (nie dawny autor ataku na Szyfmana⁵¹). Nie znamy zeznań świadków. Wiemy tylko, że jako pierwsi zeznawali ze strony obrony: Jan Nepomucen Miller (były recenzent „Robotnika”, prezes Związku Zawodowego Literatów; mówił półtorej godziny), a ze strony oskarżenia: Józef Śliwicki (prezes ZASP), Jadwiga Turowicz (kierowniczka wydziału aktorskiego PIST). Na kolejnych rozprawach przesłuchani zostali z inicjatywy obrony reżyserzy: Emil Chaberski, Wilam Horzyca i Karol Borowski, dziennikarze: Jadwiga Migowa i Henryk Liński (pisujący recenzje widowisk baletowych). Wzywani na świadków byli ponadto: Stanisława Perzanowska, Feliks Parnell, Adam Grzymała-Siedlecki, aktorka Łucja Najder-Zawirska, ale mimo kilkakrotnego odraczania rozpraw nie stawili się w sądzie. Wyrok zapadł 1 lipca. Sąd przyznał rację oskarżycielom. Piasecki i Łaszowski zostali skazani na wyroki w zawieszeniu i grzywny⁵², zapowiedzieli apelację.



Świadek Jadwiga Migowa, autorka powieści teatralnych ogłaszanych pod pseudonimem Kamil Norden, karykatura wykonana na sali sądowej podczas procesu o obyczajach teatralnych, rys. R. Hankiewicz, „Prosto z Mostu” 1939, nr 29. Na zdjęciu: drugie wybory Miss Polonia, organizowane przez Migową. Uczestniczki finału i kolegium sędziów, któremu przewodniczy Zofia Nałkowska, 1930. Źródło: NAC

Jeszcze w trakcie procesu sprawa obyczajów teatralnych pojawiła się jako argument w pewnej recenzji. Autor „Expresu Zagłębia”, pisząc o *Pannie Maliczewskiej* w Teatrze Miejskim w Sosnowcu⁵³, zauważał, że

sztuka Zapolskiej stała się w chwili obecnej bardzo aktualna, jeśli się weźmie pod uwagę ciekawy i niezwykle sensacyjnie się zapowiadający proces jednego z warszawskich publicystów ze związkim aktorów, który poczuł się dotknięty zarzutami, że w teatrach rozwielił się tzw. terror erotyczny. Zarówno ów współczesny publicysta, jak i Zapolska w granej obecnie sztuce stwierdzają jednomyślnie, że bez odpowiedniej protekcji jest niezmiernie trudno młodej aktorce dostać się na jakieś lepsze stanowisko w teatrze. [...] Problem ten od wielu lat jest wciąż aktualny mimo zmieniających się form jego istnienia. Panna Maliczewska to symbol niesłuchanego wysiłku młodej aktorki, by kroczyć do celu prostą i uczciwą drogą [...] Przeciwnieństwa są jednak tak duże, że przewyższają miarę sił zwykłego człowieka, który musi się załamać moralnie, jeśli nie chce zupełnie zginąć [z nędzy – J.L.]⁵⁴.

W połowie lipca Łaszowski odpowiedział na wyrok publicystycznie. W artykule *Problem „obyczajów teatralnych”*⁵⁵, nie mogąc pisać o przebiegu rozpraw, umieścił – na potwierdzenie istnienia zjawiska, o którym alarmował – swego rodzaju antologię cytatów (ozdobioną karykaturami niektórych uczestników przewodu sądowego). Znalazły się w niej fragmenty wspomnień Józefa Śliwickiego z teatru krakowskiego czasów Stanisława Koźmiana dotyczące protekcji dyrektora nad Antoniną Hoffmann. Z twórczości Boya zacytował recenzję z *Kubusia* Jeana de Letraza w Teatrze Letnim, z wyróżnionym zdaniem: „Jeśli już chodzi o nieczyste źródło dochodów, to już wolalbym cichy dom publiczny, bo ostatecznie dom publiczny pozostaje sprawą prywatną, podczas gdy teatr jest sprawą publiczną”⁵⁶ odnoszącym się nie tyle do obyczajów zakulisowych, ile do praktyki wypełniania repertuaru komercyjnymi błażostkami, zarabiającymi jakoby na wystawieniu dzieł ambitniejszych. Nie zabrakło fragmentów wywiadu o flirtach z „Dziennika Ludowego”, który (jak owo zdanie Boya) był już cytowany przez Piaseckiego w *Procesie przed procesem*. Nawiązaniem do późniejszych wyjaśnień Zelwerowicza (miał jakoby na myśli wyłącznie zakulisowe flirty prowadzące do małżeństwa) był w tym zestawieniu fragment pierwszego aktu sztuki Stefana Krzywoszewskiego *Koleżanki*, która 14 maja 1939 weszła na afisz kierowanego przez Szyfmana Teatru Polskiego (reż. Zbigniew Ziemiński). W przytoczonej rozmowie Aktorki z Autorem znalazły się słowa „mężem pani nie chciałbym być, a kochankiem bardzo”⁵⁷.

Kilka tygodni później wybuchła wojna.

O czym jest ta historia? Na pierwszy rzut oka – o skandalu prasowym, który okazał się „kapiszonem”. Z perspektywy TKKT i ZASP – o skutecznym zarządzaniu kryzysem wizerunkowym. To oczywiście także jeden z epizodów walki „Prosto z Mostu” z ideową konkurencją – kręgiem

„Wiadomości Literackich”, jego dominującą pozycją na giełdzie literackiej i kampaniami społecznymi. W szerszej perspektywie – rzecz o wysiłkach prowadzonych na polu kultury przez zafascynowane faszyzmem środowisko radykalnych nacjonalistów spod znaku ONR na drodze do rewolucji (nazywanej „przełomem”⁵⁸), mającej doprowadzić do powstania totalistycznego Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. Ważnymi elementami tej idei były antydemokracja, antyliberalizm, antyinteligencja, antysemityzm połączony z dyskryminacją innych mniejszości narodowych oraz mniejszości seksualnych, ponadto dążenie do kontroli kultury⁵⁹. To także jeden z epizodów sporów o TKKT – niechęć do tej instytucji łączyła wielu autorów ponad podziałami politycznymi (stąd zaskakujące przywoływanie słów Boya w ostatnich artykułach Piaseckiego i Łaszowskiego).

Te kwestie sprawiły zapewne, że powojenni historycy teatru, jeśli w ogóle wspominali o tej dyskusji⁶⁰, to po to, by bronić zniesławionych. Na przykład Edward Krasinski w biografii Szyfmana stwierdził, że o „terror erotyczny” trudno twórcę Teatru Polskiego posądzać, bo o jego życiu osobistym nie pisano. Po czym, jakby na usprawiedliwienie, relacjonuje szczegółowo historię trwającego trzydziści lat związku dyrektora z Marią Przybyłko-Potocką⁶¹. Barbara Osterloff w pomnikowej biografii Zelwerowicza najpierw sprawę z Łaszowskim i Piaseckim odnotowuje bez komentarza⁶², a kiedy w tomie drugim opisuje szczegółowo „fenomen Zelwerowicza” i między innymi odnosi się do jego czarnej legendy jako profesora PIST, cytując oskarżenia Tymona Terleckiego o „erotycznym sadyzmie”⁶³ – nie łączy tej sprawy z doniesieniami „Prosto z Mostu”⁶⁴. Najbardziej zaskakuje, że sprawa „terroru erotycznego” w teatrach TKKT nie pojawia się w *Dwudziestoleciu. Przedstawieniach* Krystyny Duniec, gdzie tyle uwagi poświęca autorka zarówno kwestii kobiecej, jak i faszystowskim nastrojom w Polsce lat trzydziestych.

Tymczasem wydaje się, że mimo zanurzenia rewelacji Łaszowskiego w ideologię ONR-u i ich słabego udokumentowania, warto jednak zwrócić na nie uwagę jako na głos sygnalisty, a nie tylko jako element kampanii ideologicznej czy próbę promowania samego siebie przez atak na osoby znane. Tym bardziej, że jak zauważa Janina Landau-Czajka, „wśród nacjonalistów polskich powszechne było przekonanie o tym, że kobiety i mężczyźni są sobie równi”, czym różnili się od hitlerowców głoszących nierówność płci⁶⁵. Sam Łaszowski, zanim jeszcze odkrył w sobie faszystę, 11 maja 1936 wziął udział w zorganizowanym przez Wandę Melcer⁶⁶ tak zwanym sądzie publicznym nad Justyną Bogutówną (bohaterką *Granicy* Nałkowskiej) – w roli obrońcy. Może więc po prostu był wrażliwy na krzywdę kobiet?

W ogłoszonej po pięćdziesięciu latach dość załganej samokrytyce czy samousprawiedliwieniu na łamach *Kalendarza Teatralnego 1989* (gdzie między innymi odciął się od swego przedwojennego antysemityzmu jako postawy niegodnej chrześcijanina, choć ani jemu, ani większości ideowych przyjaciół to wówczas nie

przeszkadzało⁶⁷), ujawnił dwa sekrety tekstu o obyczajach teatralnych⁶⁸.

Informatorką, owym „przypadkiem, który odsłonił oblicze spraw”, miała być młodziutka aktorka, która „zresztą miała 50% krwi obcej” i z którą „w owym czasie” był związany. Chyba miał tu na myśli Wandę Leśmianównę, chociaż ich zerwanie nastąpiło krótko przed śmiercią ojca aktorki (5 listopada 1937), czyli ponad rok



Zofia Kajzerówna i gen. Tadeusz Kasprzycki na balu zorganizowanym przez Towarzystwo Polsko-Węgierskie i Towarzystwo Węgierskie w gmachu Resursy Obywatelskiej w Warszawie 18 lutego 1939. Źródło: NAC



Zofia Kajzerówna w sztuce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Popielaty welon*, reż. Aleksander Zelwerowicz, Teatr Narodowy, Warszawa, prem. 5 kwietnia 1939. Fot. Stanisław Brzozowski

przed publikacją artykułu. Czy znalazł kolejną narzeczoną w teatrze, znowu o krwi częściowo obcej? W każdym razie rzeczywiście mógł wówczas dysponować ekskluzywnymi wiadomościami zza kulis.

Bezpośrednią przyczyną napisania artykułu miał być dyskutowany wówczas romans ministra spraw wojskowych gen. Tadeusza Kasprzyckiego z młodszą o dwadzieścia lat aktorką Zofią Kajzerówną, której kariera teatralna i filmowa zdecydowanie przyspieszyła po związaniu się z dygnitarzem. Artykuł miał powstać na rozkaz kpt. Władysława Polesińskiego, „najbliższego przyjaciela redaktora Piaseckiego”, przywódcy tajnego Rycerskiego Zakonu Krzyża i Miecza, do którego Łaszowski należał. „Kampania prasowa, jaką ty rozpoczniesz, powinna być początkiem końca jego kariery wojskowej i politycznej. [...] Polecenie zostało wykonane. Cenzor wykreślił wszystkie wzmianki dotyczące prywatnego życia generała”⁶⁹. Ostatnie zdanie budzi podejrzenia co do prawdziwości tej wersji wydarzeń – przecież obowiązywała wówczas cenzura następcza (konfiskata po wydrukowaniu, kolejne wydania z białymi plamami w miejscu ingerencji), a nie prewencyjna. Może jednak skonsultowano się nieoficjalnie? W każdym razie wpływ Kasprzyckiego na karierę Kajzerówny był niewątpliwy i nosił znamiona protekcji na podłożu erotycznym. Tyle że generał był człowiekiem spoza teatru, a ostrze krytyki „Prosto z Mostu” mierzyło w „protektorów” z wnętrza instytucji.

Może więc ta sensacyjna historia o pisaniu na rozkaz została wymyślona? Tylko po to, żeby wzmocnić usprawiedliwienie po latach? Z drugiej strony Łaszowski już wcześniej nie miał oporów przed dziennikarstwem na zlecenie. O ile przeprowadzenie rozmowy z Witkacym wskutek prośby Irzykowskiego rozdrażnionego brakiem reakcji na *Walkę o treść* nie wykroczało może poza zwykłą inspirację (choć już redagowanie wywiadu razem z inspiратorem może budzić wątpliwości)⁷⁰, to wspólne z Włodzimierzem Pietrzakiem napisanie pozytywnej recenzji ze sztuki Michała Choromańskiego na prośbę Kadena-Bandrowskiego trudno oceniać tak łagodnie⁷¹.

W wyznaniu z 1989 roku najbardziej jednak zaskakuje to, że Łaszowski... bagatelizuje całą sprawę:

Jest to zupełnie normalne, że tam gdzie się codziennie spotykają ze sobą wybitnie uzdolnieni, nieraz bardzo przystojni mężczyźni i znakomicie zrobione dziewczyny najwyższej światowej klasy, oczywiście dochodzi do flirtów, małżeństw, a nawet przelotnych zbliżeń fizycznych bez jakiegokolwiek przymusu, szantażu czy presji moralnej. Fakt, że o tym w moim artykule nie wspominałem, najlepiej chyba dowodzi, że pisał go człowiek młody i niedoświadczony, który mógł ten „nieśmiertelny temat” ująć subtelnie i delikatnie, bez tych brutalnych kopniaków i demagogicznych wrzasków nie przynoszących nikomu zaszczytu⁷².

No cóż... Dotarliśmy do paradoksu kłamcy. Uczeń profesora Tatarkiewicza, gdyby był zdolny do uczciwej auto-refleksji, mógłby odczuwać niejaką satysfakcję.

Przypisy

- 1 Zob. Andrzej S. Kowalski, *Ballada o Alfredzie Łaszowskim*, Austeria, Kraków 2021. Obszernie o Łaszowskim jako krytyku literackim pisze Maciej Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Arcana, Kraków 1997. Niestety, cenna praca Urbanowskiego nie poświęca uwagi krytycznoteatralnej twórczości omawianych autorów (np. Stanisława Piaseckiego czy Stanisława Pieńkowskiego).
- 2 Alfred Łaszowski, *Obyczaje teatralne*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 5, datowany na 29 stycznia, s. 8 [wersja cyfrowa]. We wszystkich cytatach pisownia zmodernizowana. Tygodnik ukazywał się kilka dni przed oficjalną datą wydania, np. o treści nr. 8 datowanego na 19 lutego informował „Ilustrowany Kurier Codzienny” [dalej IKC] już 16 lutego. Dla ułatwienia orientacji w chronologii podajmy przy tygodnikach daty wydania.
- 3 Tamże.
- 4 W całej kampanii prasowej wywołanej artykułem Łaszowskiego wątek żydowski praktycznie był nieobecny, nawet w prasie skrajnej prawicy (oprócz „Prosto z Mostu”).
- 5 *List do redakcji*, „Robotnik” z 30 stycznia 1939 (nr 30), s. 2. Jak wiadomo, był to organ Polskiej Partii Socjalistycznej. Tego samego dnia list wydrukowały gazety innych barw politycznych: prorządowy IKC (*Awantura o „Obyczaje teatralne”*); żydowski „Nowy Dziennik” (*Czy istnieje terror erotyczny w teatrach warszawskich?*); w kolejnych dniach o sprawie informowały m.in.: 1 lutego – konserwatywne „Słowo” wileńskie i oenerowskie „ABC”, 2 lutego – „Kurier Warszawski” i „Kurier Polski”. Gazety śledziły też kolejne etapy tej sprawy.
- 6 Sylwetkę Stanisława Piaseckiego (1900–1941, rozstrzelany w Palmirach) kreśli Maciej Urbanowski w szkicu „*Fanatyk patriotyzmu*” – *portret Stanisława Piaseckiego*, [w:] Maciej Urbanowski, *Prawa strona literatury polskiej*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2015. Zob. także: tenże, *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, dz. cyt.
- 7 Zob. *Skarga teatrów o „Obyczaje teatralne”*, IKC z 1 lutego 1939 (nr 32), s. 13, *Red. St. Piasecki i Alfred Łaszowski oskarżeni o zniesławienie przez Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej*, „Słowo” z 1 lutego 1939 (nr 31), s. 4, *Epilog sensacyjnego artykułu. TKKT oskarża Łaszowskiego o zniesławienie*, „ABC. Nowiny Codzienne” z 1 lutego 1939 (nr 32A), s. 2; *O zniesławienie TKKT*, „Kurier Warszawski” z 2 lutego 1939 (nr 33); *TKKT zamierza bronić współczesnych obyczajów teatralnych*, IKC z 3 lutego 1939 (nr 34), s. 12; *Bój na marginesie „obyczajów teatralnych”*. *TKKT cofnęło bilety recenzentki redakcji „Prosto z Mostu”*, IKC z 9 lutego 1939 (nr 40), s. 11; *Echa ataku A. Łaszowskiego na obyczaje teatralne*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 7, s. 8 [wersja cyfrowa].
- 8 w.h., *Dziewczęta szukają protektorów*, „Kurier Polski” z 2 lutego 1939 (nr 33), s. 6.
- 9 *Dyskusja o obyczajach teatralnych*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 8, datowany na 19 lutego, s. 8 [wersja cyfrowa].
- 10 w.h., *Dziewczęta szukają protektorów*, dz. cyt.
- 11 Tamże.
- 12 Tamże.
- 13 w.h., *Dlaczego tylko o kobietach. Protekcja nie rozróżnia płci*, „Kurier Polski” z 4 lutego 1939 (nr 35), s. 6.
- 14 Tamże.
- 15 Tamże.
- 16 Jota, *Tydzień moralności teatralnej*, „Kurier Polski” z 7 lutego 1939 (nr 38), s. 9, felieton z cyklu „Co słycać”. Autor pisze, że obecnie nie można spokojnie patrzeć na przedstawienia teatralne, bo widz zastanawia się, czy artystki zostały przed wejściem na scenę „sterroryzowane erotycznie”. W związku z tym, nawiązując do organizowanego niedawno tygodnia przeciwalkoholowego, postuluje wprowadzenie tygodnia moralności teatralnej.
- 17 Krótkie fragmenty w: *Nazwiska będą ogłoszone w procesie o terror erotyczny w teatrach*, „Kurier Polski” z 4 lutego 1939 (nr 35); *Proces o terror erotyczny w teatrach*, „Nowy Dziennik” z 5 lutego 1939 (nr 36), s. 15. Całość listu w: *Obyczaje teatralne i ZASP*, IKC z 5 lutego 1939 (nr 36), s. 10 oraz w: *Echa ataku A. Łaszowskiego na obyczaje teatralne*, dz. cyt.
- 18 Treść listu Alfreda Łaszowskiego: *Echa ataku A. Łaszowskiego na obyczaje teatralne*, dz. cyt.
- 19 *Obyczaje teatralne i ZASP*, dz. cyt., wyróżnienia w oryginale.
- 20 Tamże.
- 21 Feliks Parnell, *Co reprezentuje nasz balet reprezentacyjny*, IKC z 10 lutego 1939 (nr 41), s. 6.
- 22 Władysław Zawistowski, *Jeszcze o balecie reprezentacyjnym*, IKC z 15 lutego 1939 (nr 46), s. 10.
- 23 Janusz Jędrzejewicz (1885–1951), premier i minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego w latach 1933–1934, patronował głośnej reformie oświaty, wspierał aktywną politykę kulturalną obozu sanacyjnego, m.in. powstanie Polskiej Akademii Literatury, tygodnika „Pion” i TKKT (był wśród członków założycieli); w 1934 stanowisko ministra WRiOP przekazał bratu Wacławowi (1893–1993), który pełnił tę funkcję do 1935. Obaj bracia, zdeklarowani piłsudzczy, byli jednak przeciwnikami Obozu Zjednoczenia Narodowego, a zwłaszcza forsowanego przez Adama Koca zblżenia z radykalnie nacjonalistycznym i antysemickim Obozem Narodowo-Radykalnym. Z tego powodu stracili znaczenie polityczne, ale w 1937 Wacław Jędrzejewicz był prezesem polskiego komitetu wystawy światowej w Paryżu (właśc. Międzynarodowa Wystawa Techniki i Sztuki, otwarta w maju 1937) i prezesem spółki Towarzystwo Polskich Widowisk Artystycznych, organizującej Balet Reprezentacyjny.
- 24 *Parnell o „obyczajach teatralnych”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 9, datowany na 26 lutego, s. 4 [wersja cyfrowa].
- 25 Zob. Janina Pudełek, *Polski Balet Reprezentacyjny 1937–1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 3–4, s. 518–556; tejże, *Balet Polski Feliksa Parnella (1935–1939)*, „Pamiętnik Teatralny” 1996 z. 3/4, s. 540–559; Edward Krasieński, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Wydawnictwo Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, Warszawa 2013, s. 228–233; Małgorzata Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Warszawa 2008, s. 266 [wersja cyfrowa].
- 26 „W ubiegłym tygodniu” – poinformowano w datowanym 19 lutego numerze „Prosto z Mostu”, zob. *Dyskusja o obyczajach teatralnych*, dz. cyt.
- 27 Tamże.
- 28 „Co robi tam Kaden, który się na teatrze wcale nie zna, nie mam pojęcia” – Zofia Nałkowska, *Dzienniki 1930–1939. Część 2 (1935–1939)*, opr., wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 42; zapis z 1935 roku.
- 29 Jan Mosdorf, jeden z przywódców ONR, był ostatnią osobą, która rozmawiała z Pierackim przed śmiercią. Po zamachu ukrywał

się, więc nie został uwięziony, co koledzy uznali za tchórzostwo, w związku z czym w kolejnych latach nie angażował się formalnie w działania narodowców, ale w „Prosto z Mostu” publikował sążniste analizy i artykuły programowe. Więźniem Berezy, dokąd zsyłano na mocy decyzji administracyjnej, bez wyroku sądowego, był m.in. późniejszy przywódca Ruchu Narodowo-Radykalnego Falanga, a po wojnie twórca Stowarzyszenia Pax Bolesław Piasecki (niespokrewniony z redaktorem „Prosto z Mostu”); oprócz narodowców więźniami politycznymi byli tam nacjonaliści ukraińscy z Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów (która rzeczywiście odpowiadała za zamach na ministra), a także inni przeciwnicy sanacji, na przykład socjaliści i ludowcy. W marcu 1939 do Berezy trafił na 17 dni znany publicysta Stanisław Cat-Mackiewicz, konserwatysta i monarchista, redaktor wileńskiego „Słowa”, za krytykę polityki obronnej władz sanacyjnych.

30 *Dyskusja o obyczajach teatralnych*, dz. cyt.

31 *Terror erotyczny w życiu współczesnym*, „Nowy Dziennik” z 19 lutego 1939 (nr 50), s. 13.

32 Adam Polewka (1903–1956), socjalista, od 1932 związany z Komunistyczną Partią Polski, był w latach 1929–30 dyrektorem Teatru Robotniczego TUR w Sosnowcu, później współpracował z teatrem Cricot, stworzył też głośnego widowisko *Igrce w gród walą* prezentowane w ramach Dni Krakowa w 1938. Zob. Magda Nabiałek, *Kuglarze w dramatach walą. Adam Polewka i szopkowo-farsowe inspiracje w dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 18, [wersja cyfrowa].

33 *O karierze artystycznej decyduje talent – mówi uroczą Maria Malicka*, „Ilustrowany Dziennik Ludowy” z 12 lutego 1939 (nr 43), s. 6.

34 *To jest napaść... – mówi Aleksander Zelwerowicz*, „Ilustrowany Dziennik Ludowy” z 12 lutego 1939 (nr 43), s. 6. Wyróżnienie w oryginale.

35 Tamże.

36 Stanisław Piasecki, *Proces przed procesem*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 9, datowany na 26 lutego, s.2 [wersja cyfrowa].

37 *Czy szantaż erotyczny w teatrach*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 6, datowany na 5 lutego.

38 Antoni Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 7, datowany na 12 lutego, s. 6.

39 Tamże. W rzeczywistości było odwrotnie. Najpierw na posiedzeniu Komisji Budżetowej Sejmu wystąpił poseł Zdzisław Stahl (sprawozdawca), a później dłuższe wystąpienie miał minister Świętosławski. Zob. *Zasady ideowego wychowania młodzieży. Referat posła Z. Stahla, Expose min. WRiOP prof. W. Świętosławskiego*, „Kurier Poranny” z 28 stycznia 1939 (nr 28), s. 6. Świętosławski powiedział wówczas, odnosząc się do organizowanych przez nielegalną ONR niepokojów na wyższych uczelniach (najczęściej o charakterze antysemitycznym, ale też antysanacyjnych): „w dalszym ciągu niektóre ugrupowania polityczne wciągnąć do swych szeregów młodzież szkolną, używając do tego celu demagogicznych metod postępowania opartych na tak szkodliwym w każdym państwie działaniu konspiracyjnym [...] stronnictwa skrajnie opozycyjne dążą wyrażanie do stałego zakłócania spokoju na uczelniach i poza nimi”. Poseł Stahl, narodowiec popierający sanację, należący do OZN, postulował aktywną politykę państwa w zakresie wychowania politycznego młodzieży.

40 Antoni Słonimski, *Kronika tygodniowa*, dz. cyt.

41 Alfred Łaszowski, *Panowie wolą panów*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 1, datowany na 1 stycznia, s. 2. W artykule przeciwstawienie polskiej pobłażliwości porządkom wprowadzanym w tej sprawie przez „państwa narodowe” (przykład: rozprawa Hitlera z Röhmem); postulat wprowadzenia karalności homoseksualizmu (od 3 do 5 lat więzienia) lub leczenia, a tymczasem – izolacji i bojkotu towarzyskiego. W Polsce międzywojennej homoseksualizm nie był przestępstwem od 1932 roku, kiedy uchwalono pierwszy Kodeks karny (wcześniej obowiązywały regulacje prawne państw zaborczych penalizujące homoerotyzm z różną surowością, od minimum 3 miesięcy więzienia w dawnym zaborze rosyjskim, 2 lata w województwach dawnego zaboru pruskiego, do 1–5 lat więzienia na ziemiach dawnego zaboru austriackiego).

42 Antoni Słonimski, *Kronika tygodniowa*, dz. cyt.

43 Stanisław Piasecki, *Proces przed procesem*, dz. cyt.

44 Piętnaście lat wcześniej podobną obserwację na temat nadreprezentacji tematyki teatralnej w prasie znajdujemy w programowym artykule „Wiadomości Literackich”, zob. [Mieczysław Grydzewski], *Od redakcji*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 1 [wersja cyfrowa].

45 Tamże.

46 Jadwiga Migowa (1891–1942), urodzona w Będzinie jako Maria Gancwohl, zginęła w Ravensbrück; dziennikarka, tłumaczka i autorka powieści. Debiutowała w prasie krakowskiej (IKC, „Goniec Krakowski”, „Nowa Reforma” i „Nowości Ilustrowane”), od 1927 mieszkała w Warszawie i pisała w „Kurierze Porannym”, „Kurierze Czerwonym”, „Kinie” i „Świecie”, była również korespondentką krakowskiego „Światowida”. Publikowała m.in. wywiady z aktorami i pisarzami. Była też inicjatorką i organizatorką pierwszych konkursów Miss Polonia organizowanych od 1929. Powieści, drukowane w odcinkach na łamach prasy codziennej i wydawane książkowo cieszyły się wielkim powodzeniem. Po wojnie Hemar nazwał Nordena „Mniszkówną dla ubogich” (Marian Hemar, *Drobne nieporozumienia*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 4 maja 1957); z kolei Hen wspominał: „Mama podziwiała Kamila Nordena, jak ten autor zna się na tych sprawach, jak umie opisać strojącą się na bal kobietę, suknie, makijaż, pantofelki, kapelusze, dobrac kolory, w końcu się okazało, że te zjadliwe powieści pisze kobieta” (Józef Hen, *Nowolipie. Najpiękniejsze lata*. Warszawa 2011, s. 218–219). Powieść Nordena *Moi rodzice rozwodzą się* stała się podstawą scenariusza filmu pod tym samym tytułem (1938). Migowa znała teatr również praktycznie: w 1930 była kierownikiem literackim efemerycznego teatryku Rajska Ptak w Warszawie. Biogram: Jadwiga Grzybowska, *Migowa z Gancwohlów (Gancwołów) Maria Jadwiga, Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976, s. 50.

47 Chodzi prawdopodobnie o imprezy objazdowe pod nazwą Reichstheaterzug (Pociąg Teatralny Rzeszy), głównie o charakterze rozrywkowym, zainicjowane w 1934 roku przez organizację Kraft durch Freude. W istocie taki „pociąg”, zaprojektowany przez firmę Daimler-Benz, która sponsorowała 30% kosztów produkcji, składał się z dwóch autobusów i przyczepy na bagaż i rekwizyty. W 1936 KdF zorganizowała również Reichsautobahn Bühne (Teatr Autostradowy Rzeszy), występujący w bazach robotników budujących autostrady. Zob. Julia Timpe, *Hitler's Happy People: Kraft durch Freude's Everyday Production of Joy in the Third Reich* (2013), *History Theses and Dissertations*, Brown Digital Repository, Brown University Library, <https://doi.org/10.7301/ZoSX6BHN>, dostęp: 25 listopada 2023.

- Na nadzwyczajnym zjeździe ZASP w 1936 roku Hanna Małkowska mówiła o hitlerowskich „pięknych autobusach teatralnych, jadących po szosach pomorskich”, co jako forma opieki państwa nad teatrem „jest dla nas niedoścignione” – jak komentował Zawistowski, naczelnik wydziału sztuki w ministerstwie WRiOP (zob. Władysław Zawistowski, *Przemówienie nac. dr-a Władysława Zawistowskiego o rezultatach zjazdu*, „Scena Polska” 1936, s. 243).
- 48 Stanisław Piasecki, *Proces przed procesem*, dz. cyt.; wyróżnienia w oryginale.
- 49 Radca Stroń [Wilhelm Korabiowski], *Listy do Lwowa. XXII*, „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 9, datowany na 26 lutego, s. 171.
- 50 Alfred Łaszowski, *Obiady czwartkowe*, „Merkuryusz Polski Ordynaryiny” 1939, nr 18–19, datowany na 9 kwietnia.
- 51 Janusz Kawecki, *Nasi współcześni. Arnold Szyfman pogromca teatrów polskich*, „Merkuryusz Polski Ordynaryiny” 1938, nr 56, datowany na 27 listopada. Zarzucał m.in. „kosmopolityzm” repertuarowy.
- 52 *Sprawa zarzutów p. Łaszowskiego przeciw teatrom warsz. przed sądem*, IKC z 15 czerwca 1939 (nr 163), s. 16; „*Terror erotyczny w teatrach. Odroczona rozprawa sądowa*”, „Kurier Polski” z 15 czerwca 1939 (nr 164), s. 10; *Proces „teatralny” znów odroczone*, „Express Poranny” z 22 czerwca 1939 (nr 170); *Proces z TKKT*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 26, datowany na 25 czerwca, s. 4 [wersja cyfrowa]; *Proces z TKKT trwa*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 27, datowany na 2 lipca, s. 4 [wersja cyfrowa]; *Areszt i grzywna za zniesławienie dyrektorów teatrów*, „Express Poranny” z 2 lipca 1939 (nr 180), s. 7; *Wyrok w procesie „Prosto z Mostu”*, „Nasz Przegląd” z 2 lipca 1939 (nr 183), s. 24; *Wyrok w procesie z TKKT*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 28, datowany na 9 lipca, s. 4 [wersja cyfrowa].
- 53 Prem. 18 czerwca 1939, reż. Marian Bielecki, w roli tytułowej Nina Veidt, 21 czerwca gościnnie Jadwiga Andrzejewska.
- 54 WIM, „*Panna Maliczewska*”, „Ekspres Zagłębia” z 23 czerwca 1939 (nr 171).
- 55 Alfred Łaszowski, *Problem obyczajów teatralnych*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 29, datowany na 16 lipca, s. 4 [wersja cyfrowa].
- 56 Tamże. Cytat za: Tadeusz Żeleński (Boy), *Perfumy i krew (wrażenia teatralne)*, Wydawnictwo Rój, Warszawa 1936, s. 225.
- 57 Zwróćmy uwagę, że według krążącej po Warszawie anegdoty podobne słowa miała w 1937 usłyszeć Wanda Leśmianówna od... Łaszowskiego, kiedy zerwał narzeczeństwo z uwagi swój akces do ONR i jej w połowie żydowskie pochodzenie. Zob. Andrzej S. Kowalski, *Ballada o Alfredzie Łaszowskim*, dz.cyt., s. 37–38.
- 58 Zob. Alfred Łaszowski, *Człowiek Przełomu*, „Falanga” 1938, nr 15, datowany 14–17 kwietnia.
- 59 Z bogatej literatury na temat ideologii ONR por. Jan Józef Lipski, *Idea Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR Falanga*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015 lub związane opracowanie tegoż, *Antysemityzm ONR „Falangi”*, Warszawa 1985 [wersja cyfrowa]. Po „nawróceniu” na totalistyczny nacjonalizm Łaszowski był jednym z najaktywniejszych uczestników tej walki. Zob. m.in. Andrzej S. Kowalski, *Ballada o Alfredzie Łaszowskim*, dz. cyt., Maciej Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, dz. cyt.
- 60 Najobszerniej Tomasz Mościcki, [w:] tenże, *Teatry Warszawy 1939. Kronika*, Bellona, Warszawa 2009 – gdzie zawarł obszerne cytaty z kilku najważniejszych głosów prasy, ale ze względu na przyjętą konwencję niemal bez komentarza. W książce błędne daty rozpoczęcia i zakończenia procesu.
- 61 Edward Krasieński, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, dz. cyt., s. 237–238.
- 62 Barbara Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2011, t. 1, s. 445.
- 63 „Zelwerowicz miał w Instytucie teren, na którym wyżywał się ze swoich sadystycznych skłonności erotycznych” – Tymon Terlecki, *Antywspomnienie o Aleksandrze Zelwerowiczu*, podała do druku Anna Kuligowska-Korzeniewska, „Dialog” 1996, nr 8.
- 64 Barbara Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz*, dz. cyt., t. II, s. 353–355.
- 65 Anna Landau-Czajka, *Wychowanie dla wojny. Ideologia wychowawcza polskiej prawicy nacjonalistycznej*, „Kwartalnik Historyczny” 1990, nr 3–4, s. 174.
- 66 Wanda Melcer (1896–1972), powieściopisarka i publicystka, pisała też recenzje teatralne. Od 1927 uczestniczyła kampanii na rzecz świadomego macierzyństwa prowadzonej przez Boya, współinicjatorka Towarzystwa Reformy Obyczajów, w 1931 redaktorka dodatku *Życie świadome* w „Wiadomościach Literackich”.
- 67 W 1939 za głoszenie takich właśnie poglądów atakował wybitną publicystkę katolicką, po wojnie doradczynię i nieoficjalną ambasadorkę kard. Stefana Wyszyńskiego na Zachodzie, autorkę hagiograficznych książek – m.in. głośnej biografii o Maksymilianie Kolbego *Szaleniec Boży* – Marię Winowską (1904–1993). Jej artykuł *Głosy chrześcijan* („Pion” 1938, nr 6, datowany na 13 lutego), którego kontekstem była antyhitlerowska encyklika Piusa XI *Mit brennender Sorge* – zawierał słowa: „Antysemityzm jest w sumieniu chrześcijanina objawem patologicznym, czymś przeciwnym naturze chrześcijaństwa, które bezwzględnie wyklucza nienawiść, wszelką nienawiść”. Wywołało to brutalną kampanię przeciw autorce. Wziął w niej udział i Łaszowski swoim artykułem *Antysemityzm to nie rasizm* („Falanga” 1939, nr 6, datowany na 21 lutego). Pisał tam, że Winowska „lansuje sugestie” obiektywnie zgodne z linią Międzynarodówki Komunistycznej i dodawał: „Kiedy katolicy będą zdezorientowani, obóz narodowy straci swych najlepszych członków, zginie przygwożdżony encykliką papieską. Tak kombinują sobie Żydki Słonimskie”.
- 68 Alfred Łaszowski, *Jubileusz skazańca*, [w:] *Kalendarz Teatralny na rok zwykły 1989*, pod red. Macieja Nowaka, Zarząd Główny Związku Artystów Scen Polskich, Warszawa 1989, s. 79–82.
- 69 Tamże, s. 81.
- 70 Alfred Łaszowski, *Wywiad ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Wokół kontrowersji między Witkacym a Irzykowskim)*, [w:] tenże, *Literatura i styl życia*. Szkice, wspomnienia, rozmowy, wybór, oprac. i przedm. Stefan Jonczyk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1985, s. 212 i n.
- 71 Chodziło o sztukę *Człowiek czynu*, reż. Edmund Wierciński, Teatr Nowy, Warszawa, prem. 1 maja 1935. Zob. Alfred Łaszowski, *Z Irzykowskim w teatrze*, [w:] tenże, *Literatura i styl życia*, dz. cyt., s. 188–194.
- 72 Tamże, s. 62.



Witold Zatorski (1937–1981).
Z archiwum autora.

KRZYSZTOF MAJCHRZAK

„Kwadrat” Zatorskiego

Witolda Zatorskiego Krzysztof Majchrzak nazwał kiedyś „cichym guru polskiej dydaktyki teatralnej”. Swojemu wykładowcy w PWSFTViT w Łodzi poświęcił pracę doktorską pod tytułem *Obecność „fenomenu stawania się” jako warunek głębokiego porozumienia Aktora z Widzem* (2018). Opatrzona została dedykacją: „Witoldowi Zatorskiemu – w hołdzie”. Publikujemy fragmenty tego opracowania.

Po sześciu semestrach Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi zaczynałem swoją edukację na Wydziale Aktorskim PWSFTViT w tym samym mieście.

Oto Witold Zatorski. Aktor, pedagog i reżyser, prowadzący na naszym roku zajęcia ze scen współczesnych, zmuszony przez swoje zawodowe działania w Comédie-Française na kilka tygodni nas opuścić – wydaje nam polecenie samodzielnego przygotowania dowolnie wybranej sceny. Podczas jego nieobecności mieliśmy więc: wybrać ulubioną scenę, dokonać jej adaptacji i wyreżyserować, obsadzając siebie w jednej z głównych ról. Cała ta samodzielna praca miała być „odebrana” przez szkolną komisję egzaminacyjną podczas sesji w semestrze zimowym, do której po powrocie Witolda Zatorskiego zostałyby tylko tydzień. Wtedy już, co ważne, Zatorski cieszył się naszym ogromnym szacunkiem. Po pierwsze: z powodu pełnego życzliwości trybu, w jakim się do nas zwracał, ujmującego sposobu bycia – surowego i ciepłego zarazem. Po drugie: poczucia radości i swobody podczas ciężkiej z nim pracy. Nie mówiąc już o dumie, biorącej się z artystycznych rezultatów naszej wspólnej pracy w ubiegłych semestrach. Byliśmy blisko niego, a on blisko nas. Czując więc głębokie z nim człowiecze powinowactwo, w akcie radosnej wdzięczności za przeszłość, w poczuciu wspólnoty w obliczu trudnej sytuacji, w której przez tak długi czas mieliśmy być przez niego „osieroceni” – co w sposób widoczny go martwiło – postanowiliśmy nie żałować wysiłku. Gotowi byliśmy zapracować się na śmierć. Choćby tylko po to, żeby kiedy wróci z Paryża i obejrzy naszą samodzielną robotę, ujrzeć uśmiech na jego twarzy. Harowaliśmy więc jak galernicy, w ogniu totalnej, twórczej ofensywy i agresji, opiekując się sobą nawzajem i reżyserując projekty naszych kolegów. Wkrótce okazało

się, że każdy z jego studentów zamiast jednej przygotował pięć, sześć scen! Doszło do tego, że kiedy po jego powrocie przedstawiliśmy rezultaty naszej pracy (na krótko, jak już powiedziałem, przed sesją egzaminacyjną) – pokaz trwał całe dwa dni, od rana do nocy!

Wreszcie, późnym wieczorem drugiego dnia tego teatralnego maratonu, w poczuciu złożenia „ostatecznej daniny krwi” i zrobienia dosłownie wszystkiego, na co było stać nasze młode organizmy, obsiedliśmy w kółko Witolda Zatorskiego i chciwie oczekiwaliśmy na pochwały z jego strony. Przy tym określenie „danina krwi” wcale nie jest takie dalekie od rzeczywistości. Pęknięte łuki brwiowe czy żebra należały bowiem do najłżejszych kontuzji. W każdym razie normą były krwawiące nosy i otarte do krwi łokcie i kolana. Tak więc po stoczeniu tego boju „na śmierć i życie” mieliśmy – według nas – pełne prawo usłyszeć od niego słodkie komplementy.

Jednak nastąpiło długie, niepokojące milczenie, a pochwały jakoś się nie pojawiały. Wreszcie, kiedy napięcie osiągnęło już punkt kulminacyjny – usłyszeliśmy jego słowa: „Bardzo wam dziękuję za tę potężną porcję roboty, ale... (tu znów dramatycznie długa pauza) w gruncie rzeczy tu się nic nie stało”.

Słyszając to, poranieni i dyszący jeszcze z wysiłku, złani potem, który nie zdążył jeszcze wyschnąć, byliśmy do głębi duszy oburzeni jego niewdzięcznością. Rozgorączkowani, wykrzykiwaliśmy jeden przez drugiego: „Jak to się nic nie stało?! Jak to się nic nie stało?!”. Do tego w głowach kotłowało się jeszcze: „A moje rany odniesione w krwawym boju?! A puls podniesiony do granic ludzkiej wydolności?! A zdarte od krzyku gardło?! Przekrwione struny głosowe?! To się nie liczy?! Jak to się nic nie stało?!”. Zatorski spokojnie przeczekał te wojownicze pokrzykiwania i kiedy już nieco opadł „kurz bitewny”, cicho

powiedział: „Nic się tu nie stało, bo po prostu zabrakło tu (kolejna dramatyczna pauza) «fenomenu stawania się»”.

Ogarnął nas pusty śmiech. Uniesieni ciągle świętym oburzeniem, pytaliśmy, pełni sarkazmu: „A co to jest, panie profesorze, ten «fenomen stawania się»?! Co to jest?!”. I tu znowu całymi długimi minutami odpowiedź nie nadchodziła. To milczenie w sposób groteskowy tak się przedłużało, że budziło w nas jeszcze silniejszy odruch „świętego oburzenia”, który powoli naszą złość przemieniał w jawną kpinę pod jego adresem. A w powietrzu ciągle jeszcze wisiło pytanie: „Co to jest ten cholerny «fenomen stawania się»?”.

Długo oczekiwana odpowiedź wreszcie nadeszła, ale niestety nie była to odpowiedź, która ugasiłaby nasze rozgoryczenie i spowodowała, że przestalibyśmy wysyłać w jego stronę kpiące spojrzenia, które mówiły: „No co to jest ten cholerny «fenomen stawania się», no co?!”.

Usłyszeliśmy ciche: „Nie wiem”. Tego już nam było za wiele! W dwie minuty powrzucaliśmy spocone ciuchy do toreb i z cichym, wymownym, kpiącym, rzuconym pod nosem „do widzenia”, zostawiliśmy go samego. Potem dowiedzieliśmy się, że siedział tam jeszcze bardzo długo. W ciszy i smutku. Pałac papierosy przy otwartym oknie.

W czasie kilku następnych dni odbył się pokaz skrajnej bezczelności z naszej strony. Nie dość, że odprowadziliśmy go kpiąco rozbawionym wzrokiem, to jeszcze ciągle zranieni w swojej „dumie wojownika” pozwalaliśmy sobie na niewybredne komentarze pod jego adresem. Brzmiało to mniej więcej tak:

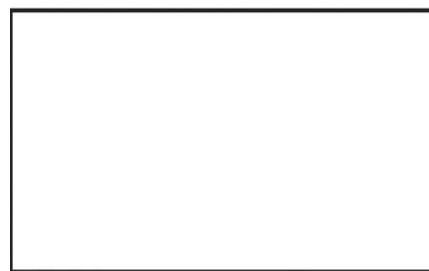
- Widziałem fenomen stawania się.
- Gdzie?
- Na półpiętrze. Stał i palił papierosa.

I tu z reguły wybuchała salwa szyderczego śmiechu.

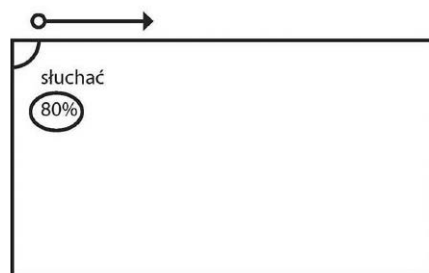
Mijał czas, a kąśliwym żartem nie było końca. Aż któregoś dnia zostaliśmy nieoczekiwanie zaproszeni do sali, w której odbywały się zwykle nasze zajęcia. Była tam już przygotowana świeżo wytarta do czysta olbrzymia tablica. A przed nią, w ciszy, z kredą w ręku, stał Witold Zatorski.

Nastąpiła tak dobrze nam znana krępująca cisza, w której dało się słyszeć nasze nieudolnie skrywane parskanie ze śmiechu. I nagle powiedział: „Wiem. Wiem, co to jest «fenomen stawania się»”. Po czym po prostu zaczął rysować kredą olbrzymi prostokąt. Było to w tej sytuacji na tyle zabawne i ekscentryczne działanie, że znowu zaczęły się kpiny, ale wtedy jeszcze nie domyślaliśmy się, że nasz śmiech już długo nie potrwa. A skończył się dokładnie w tym momencie, w którym Witold Zatorski podał powód, dla którego narysował dla nas tę komicznie wielką figurę geometryczną. Pozwólcie, że przypomnę, jak wyglądała (rys. 1).

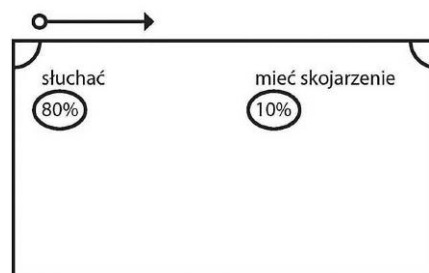
Najpierw wskazał na jej lewy górny róg, narysował strzałkę i powiedział: „Będziemy się poruszać wzdłuż ścian tego prostokąta, w prawo, zgodnie z ruchem wskazówek zegara”. Potem zakresił łukiem kąt prosty w lewym, górnym rogu i pisząc, głośno powiedział: „Słuchać. 80 procent” (rys. 2).



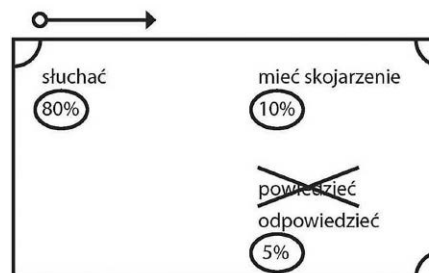
Rys. 1.



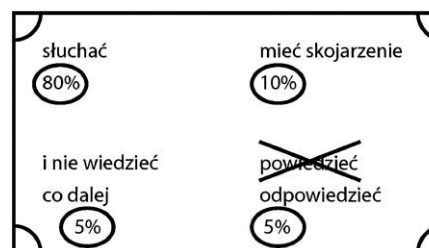
Rys. 2.



Rys. 3.



Rys. 4.



Rys. 5.

Z kolei, zaznaczając łukiem kąt prosty w prawym górnym rogu, powiedział, ciągle pisząc: „Mieć skojarzenie. 10 procent” (rys. 3).

I tu padła pełna energii dygresja: „Jak widzicie, mamy już 90 procent od 100, a jeszcze nikt nie mówi o jakimś głupim «graniu», prawda?!”. Potem, oznaczając łukiem prawy dolny róg figury, powiedział: „Odpowiedzieć. 5 procent”. Po czym z pasją obok słowa „odpowiedzieć” napisał słowo „powiedzieć” i z jeszcze większą pasją, mówiąc „Nie: powiedzieć – tylko: odpowiedzieć!”, gwałtownie kilka razy je przekreślił (rys. 4).

W końcu wskazał na czwarty, nieoznaczony jeszcze róg prostokąta i zapytał: „A co tutaj napiszemy?” Długo czekał, ale nie doczekał się odpowiedzi. Wtedy znowu, jednocześnie mówiąc, napisał: „I nie wiedzieć, co dalej. 5 procent” (rys. 5). Zrobiło się bardzo cicho.

Po chwili Zatorski znowu wskazał kredą lewy górny róg tego olbrzymiego prostokąta i powiedział: „I znowu zaczynamy wszystko od początku”. Jeszcze trochę czekał na jakieś pytania, po czym odłożył kredę i szybko wyszedł, zostawiając nas w osłupieniu.

Podeszliśmy do tablicy. Długo staliśmy w milczeniu, przyglądając się rysunkowi. A potem raz jeszcze i jeszcze, i jeszcze analizowaliśmy ten genialnie prosty wzór. Staliśmy tam niewiarygodnie długo, zdając sobie pomału sprawę z całkowitej nieprzystawalności tej syntezy do charakteru naszych, pożałuj Boże, działań scenicznych sprzed kilku dni. Byliśmy pod wrażeniem prostoty, celności i niesamowitej wręcz skuteczności tego „przepisu”, tego wzoru na „stawanie się”.

Każdy głośno komentował żywe jeszcze w pamięci, żałosne akty własnej aktorskiej wypowiedzi. Nasycone agresywnie głupim „graniem”, „kreowaniem”, „wcielaniem się”! Bezwstydny, powierzchownym epatowaniem emocjami. Byliśmy totalnie zawstyżeni nieskromną głupotą naszej nadludzkiej, dzięki ekspresji, mówiąc szczerze – zwyczajnego kłamstwa! Wreszcie, nazywając rzecz po imieniu, zdaliśmy sobie sprawę z tego, że po prostu nie byliśmy nikim innym jak tylko bezczelnymi oszustami! Dla wielu z nas stało się nagle jasne, że już nie mamy żadnej możliwości zrobienia kroku w tył. Że nie ma tu miejsca na żadne kompromisy. Że od tego dnia jedynym testem na poziom naszej aktorskiej uczciwości będzie prosta kategoria zjawisk i rzeczy spod znaku: „stało się albo się nie stało”!

Od tamtego zdarzenia, w moim świadomym artystycznym działaniu – nie pojawił się już nikt, kto byłby równie jak Witold Zatorski zasadniczy w podejściu do tajemnicy „fenomenu stawania się”.

Wprawdzie w pracach wielu światłych reformatorów współczesnego aktorstwa pojawia się ten problem, ale nikt, dosłownie nikt z nich nie nazwał sprawy z dosadnością i prostotą godną właśnie rasowej formuły

matematycznej! Jasnej dla wszystkich i niepozostawiającej najmniejszego nawet pola na wątpliwości. [...]

Kiedy więc już zostaliśmy po wyjściu naszego pedagoga sam na sam z tą ogromną, czarną tablicą – przede wszystkim od razu stało się dla wszystkich jasne, że punkty A, B i D są dla nas, póki co, niedostępne. Jedynym „odwiedzanym” przez nas w nieskończoność był punkt C. I to niestety w wersji, którą wykpił i kilka razy przekreślił na tablicy Zatorski! Zamiast owego „odpowiedzieć” wykazywaliśmy się uparcie perfekcyjną biegłością w realizowaniu formuły: „powiedzieć”! A więc: „powiedzieć, powiedzieć, powiedzieć”! Namiętnie i jak przystało na „wspaniałych artystów” we wszystkich możliwych kolorach i odcieniach! Żeby nikt nie miał wątpliwości co do tego, że wiemy, jak się gra! [...]

Jakby na to nie spojrzeć, nagle zderzenie naszej „uskrzydłonej twórczości” z „twardym betonem” punktów A, B, C i D, kosztowało nas wiele zdrowia. I wstydu. Bo zdaliśmy sobie również sprawę z naszego głupiego i haniebnie niegrzecznego zachowania wobec profesora, kiedy tak oschle pożegnaliśmy się wieczorem po niedawnej dwudniowej próbie i kiedy potem całymi dniami uciekaliśmy wzrokiem, mijając go na szkolnych korytarzach. Trudno doprawdy było się z tym uczuciem zmierzyć i na dobrą sprawę nie przypominam sobie, aby ktokolwiek z nas podjął jakąś próbę „uderzenia się w piersi” po tym wszystkim.

Lata studiów szybko minęły i potem nieraz chciało się podziękować za wszystko, chciało się przeprosić za to i owo, ciągle w nieskończoność odwołując to, co ważne. Aż nagle dowiedzieliśmy się o tragicznych dla Witolda Zatorskiego skutkach wypadku samochodowego i już wiedzieliśmy, że niestety będziemy musieli żyć z tą niezalutowaną sprawą.

Później, jak to w życiu, pierwsze filmy, spektakle, festiwale. Pierwsze nagrody, o których zresztą ciągle myślałem, że należą się nie mnie, ale mojemu kochanemu profesorowi. Bo miałem ciągle wrażenie jakiejś niesamowitej lekkości i łatwości w pracy nad każdą moją nową rzeczą, której się w moim odczuciu jakby przyglądał. To wręcz magiczne uczucie. Zupełnie jakbym nie wykonywał żadnego wysiłku, żadnej fundamentalnej pracy ciała, ducha i myśli! Miałem i dotąd mam poczucie, że mnie osobście nic a nic się nie należy. Że na dobrą sprawę wszystko zawdzięczam jemu. I tylko z tyłu głowy ta dojmująca tęsknota i chęć wyrażenia wdzięczności za wszystko, za całą jego obecność w moim życiu.

Z czasem jego „logistyczne DNA” tak bardzo stało się moim, że kompletnie przestałem zwracać uwagę na to, że cały pochodzę od niego. Stałem się, jeśli chodzi o podejście do pracy, tak dokładnie nim, że nie opuszczało mnie ciepłe poczucie absolutnego, mentalnego i duchowego komfortu, który w mojej egoistycznej podświadomości zawdzięczałem wyłącznie sobie.

Upłynęły kolejne lata i dostałem propozycję pracy w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Wiele lat temu ukończyłem studia

aktorskie w tej właśnie uczelni. Nagle obowiązek opieki nad młodymi aktorami sprawił, że znów spotkałem się „oko w oko” z Witoldem Zatorskim i jego metodą.

Imperatyw solidnego zajęcia się losem młodych artystów niejako wskrzesił całą substancję tego szanowanego przeze mnie Człowieka i, ku mojej radości, uruchomił mechanizm mojego dalszego rozwoju!

Oto w sposób zupełnie magiczny doświadczyłem dokładnie tej samej sytuacji, w której przed laty znalazł się Zatorski, kiedy po raz pierwszy pojawił się przed studentami naszego roku.

Jakiś czas temu pani dziekan Wydziału Aktorskiego poprosiła wszystkich wykładowców, aby „w kilku punktach” odpowiedzieli na pytanie: „Jakie kwalifikacje zawodowe powinien posiadać każdy absolwent Akademii Teatralnej?”. Długo chodziłem zmartwiony tym, że nie

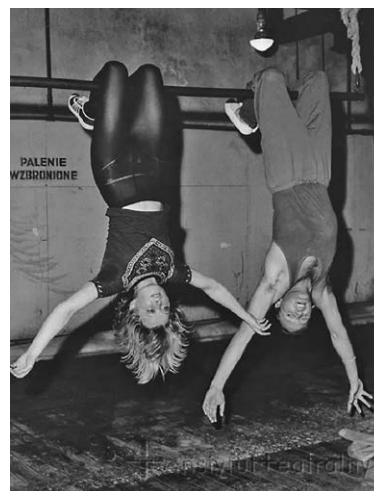
dam rady zmieścić się w trudnej formie tej sondo-ankiety i że nie będę w stanie niczego sensownego napisać.

Aż pewnego dnia wszystko napisało się samo. To znaczy, napisał to za mnie Witold Zatorski. A ja, w sposób najprostszy, rozwinąłem tylko jego myśli. Myśli, którymi przecież tak długo już żyłem. Odetchnąłem. Jak mówią buddyści – znowu znalazłem się na ścieżce Bodhisattwy (*Bodhi* – przebudzenie, *sattwa* – dobro, czystość). Wtedy zresztą po raz pierwszy pomyślałem na serio o napisaniu pracy doktorskiej, która będzie poświęcona Witoldowi Zatorskiemu. Pierwszy raz odczułem pokusę, żeby usystematyzować tę wiedzę. Uporządkować to, co od niego dostałem.

A oto treść dokumentu, złożonego ongiś przeze mnie w dziekanacie Wydziału Aktorskiego:

Jakie kwalifikacje zawodowe powinien posiadać każdy absolwent Akademii Teatralnej?

1. Powinien umieć samodzielnie pracować, działając ofiarnie zarówno na rzecz własnych interesów artystycznych, jak i interesów całej grupy twórczej.
2. Powinien umieć zadawać reżyserowi pytania, na które odpowiedź zapewni stały progres w pracy.
3. Powinien utrzymywać swoje ciało w stanie gotowości do każdego wysiłku.
4. Powinien wiedzieć, że relacja Człowiek – Człowiek jest o niebo ważniejsza niż relacja Artysta – Odbiorca.
5. Powinien nieustannie czytać, aby wiedzieć, o czym „śpiewa świat”, jakie są proste uwarunkowania ludzkiego losu, jaka jest istota człowieczej kondycji.
6. Powinien dostrzegać zasadniczą różnicę między „stawianiem się” (powoływaniem do życia zdarzeń), a tak zwanym „graniem” (ekshibicyjnym pokazywaniem emocji).
7. Powinien wiedzieć, że kluczową składową dzieła jest „co”, natomiast „jak” jest wartością podrzędną, pełniącą jedynie służebną funkcję wobec wszechwładnego „co”.
8. Powinien wiedzieć, że podstawowym warunkiem zarówno twórczej, jak i ludzkiej wolności, jest podejmowanie jedynie takich działań, do których zasadności ma się stuprocentowe przekonanie.
9. Powinien odważnie przyjąć jako pewnik, niewzruszalną zasadę: jeżeli jego działania twórcze nie wywołały u Widza żadnego poruszenia – cała jego robota jest nikomu, do niczego nie potrzebna. Trzeba zaczynać od nowa.



Próby do *Kubusia Fatalisty* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (reż. Witold Zatorski, prem. 18 listopada 1976). Fot. ze zbiorów IT

Tak oto „kwadrat” Zatorskiego (lubię ten prostokąt nazywać kwadratem) – nagle, po latach – zmienił się w prawdziwą fabrykę myśli i idei. W skuteczną maszynkę produkującą gotowe rozwiązania.

MAREK PODLASIAK

Max Reinhardt nie zaprezentował *Króla Edypa* w toruńskim Parku Wiktorii w 1912 roku

W 2021 roku, w książce Katarzyny Kluczward poświeconej działalności toruńskich restauracji-ogrodów: Parku Wiktorii oraz Tivoli – będących szczególnie w dwóch pierwszych dekadach XX ważnymi miejscami w pejzażu kulturalnym miasta – pojawiła się wręcz sensacyjna informacja, jakoby zespół światowej sławy reżysera Maxa Reinhardta zaprezentował w Toruniu, na scenie Parku Wiktorii, w ramach europejskiego tournée, monumentalne widowisko *Król Edyp*¹. Gdyby ta informacja znalazła odzwierciedlenie w źródłach, stanowiłaby w oczywisty sposób znaczącą datę w historii życia teatralnego miasta. Max Reinhardt i jego zespół teatralny nie zawitał jednak do Torunia.

Przybycie tej rangi artystów na gościnne występy z *Królem Edypem* trudno byłoby sobie nawet wyobrazić ze względu na brak infrastruktury odpowiedniej dla tego rodzaju monumentalnego przedsięwzięcia artystycznego, w którym oprócz aktorów brało udział kilka setek statystów (w inscenizacji Reinhardta bohaterem są *de facto* masy tebańskie). Ponadto Toruń posiadał zbyt niską rangę na mapie teatralnej Europy, aby Max Reinhardt mógł uwzględnić to miasto jako przystanek światowego tournée swojego zespołu.

Na scenie toruńskiego Parku Wiktorii 20 maja 1912 roku zaprezentowano co prawda *Króla Edypa*, ale oczywiście nie w wykonaniu zespołu Maxa Reinhardta, lecz objazdowego teatru z Berlina kierowanego przez Carla Heusera i Syna², na co *explicite* wskazują recenzje przedstawienia zamieszczone w prasie niemieckiej³. Natomiast reklama prasowa spektaklu nie podawała nazwiska dyrektora tego zespołu, jedynie określenie: „Einmaliges Gastspiel der Schauspiel-Tournee «König Ödipus»”⁴ [jednorazowy występ gościnny tournée ze sztuką *Król Edyp* – M.P.] oraz anonsowała występ gościnny w Toruniu jako produkcję „opartą na słynnych planach reżyserskich i wzorcowej inscenizacji profesora Maxa Reinhardta, dyrektora Deutsches Theater w Berlinie”⁵. Drugim wabikiem, mającym zapewnić wysoką frekwencję widzów na spektaklu, była informacja dotycząca jego atrakcyjnej oprawy scenograficznej: „własna, nowo wykonana dekoracja Pałacu Królewskiego w Tebach!”⁶. Powołanie się na sławnego

– Gastspiel „König Oedipus“. Nachdem das Stadttheater seine Pforten nun schon einen Monat geschlossen hat, wurde gestern im Viktoriafaale die alte griechische Schicksaltragödie

des König Oedipus von einer reisenden Berliner Gesellschaft (C. Heuser u. Sohn) gegeben. Von vornherein mußte sich jeder sagen, daß er hier eine vollkommene Darstellung nicht erwarten könne, da der für die griechische Tragödie so wichtige Chor von ungeschulten Hilfskräften gestellt wurde. Auch die äußere Ausstattung ließ sehr viel zu wünschen übrig. Ziemlich erträglich war die Darstellung des Oedipus und der Jokaste, alles andere fiel entschieden ab oder verirrte sich ins Lächerliche. Wenn trotzdem eine gewisse Wirkung erzielt wurde, mag das als Beweis für die Kraft des großen dichterischen Gedankens gelten.

Recenzja występu zespołu Carla Heusera i Syna.
„Thorner Zeitung” z 22 maja 1912 (nr 118).

reżysera – przy jednoczesnym pominięciu nazwiska dyrektora teatru objazdowego – stanowiło ewidentny chwyt reklamowy, który miał być magnesem przyciągającym lokalną publiczność.

Autorka książki, Katarzyna Kluczajd, określa prezentację *Króla Edypa* w Toruniu jako „niezwykły, monumentalny spektakl”⁷, który przeszedł do historii miasta jako „wydarzeni[e] wielkiej rangi”⁸. Zdecydowanie przeczą tej opinii źródła prasowe, według których prezentacja tragedii Sofoklesa w Parku Wiktorii okazała się kiepskim widowiskiem. „Thorner Zeitung”, która nie szczędziła kąśliwych, sarkastycznych komentarzy pod adresem wykonawców zespołu Heusera, wskazywała przede wszystkim na dyletancki chór, składający się z „niewykształconych” śpiewaków, a ponadto negatywnie oceniła „dającą wiele do życzenia”⁹ scenografię. Wyróżniono jedynie aktorów grających postaci Edypa i Jokasty (bez podania nazwisk wykonawców). Według recenzenta pozostałe elementy spektaklu „zdecydowanie odbiegały od normy i ocierały się o śmieszność”¹⁰. Podsumowując przedstawienie, niemiecki krytyk skomentował, że „jeżeli spektakl wywołał jakiekolwiek wrażenie, to wynikało to z wielkiej mocy poetyckiego słowa”¹¹ dramatopisarza, a nie ze sposobu prezentacji tragedii Sofoklesa przez zespół Carla Heusera.

W nieco łagodniejszym tonie o przedstawieniu pisała „Die Presse”, która – anonsując przyjazd berlińskiej trupy – podkreślała, że odbywała ona z *Królem Edypem* tournée na terenie całej Rzeszy Niemieckiej (tę informację prawdopodobnie autorka książki o Parku Wiktorii błędnie skojarzyła z tournée zespołu Reinhardta z berlińskiego Deutsches Theater, odbywanego w Europie w tym samym czasie¹²). „Die Presse” ponadto zapowiadała, że goszczący w Toruniu zespół Heusera posiadał własne dekoracje i kostiumy oraz każdorazowo rozbudowywał scenę, aby móc w szerszym zakresie zaprezentować partie zbiorowe. Wszystkie te elementy spektaklu miały rzekomo odpowiadać wytycznym Reinhardta¹³. W celu zachęcenia widzów do obejrzenia spektaklu niemiecka gazeta powołała się także na jedną z recenzji prasowych, w której pozytywnie oceniony został występ zespołu Heusera z *Królem Edypem* w Hanowerze w listopadzie 1911 roku¹⁴. W omówieniu spektaklu toruńska „Die Presse” podkreśliła, że trupa berlińska „powtórzyła” podjętą przez Reinhardta odważną próbę prezentacji tragedii Sofoklesa. Jednak – według recenzenta – zespół wykonał swoje zadanie tylko „połowicznie”. Do słabych punktów przedstawienia zaliczono wykonanie partii wokalnych przez chór, na co – jak podano wyżej – wskazała również „Thorner Zeitung”. Zastrzeżenia toruńskiego recenzenta dotyczyły także nierównej gry zespołu aktorskiego, z którego wyróżnili się jedynie wykonawcy ról Edypa i Tejrzejasa (bez wymienienia nazwisk aktorów). Według informacji „Die Presse” widowiska wypełniona została tylko „trochę ponad połowę”¹⁵. Z powyższego można zatem wysnuć wniosek, że toruńska publiczność nie dała się nabrać na reklamę Carla Heusera, próbującego sprzedać nieoryginalny i dyletancki produkt artystyczny.

Natomiast polska „Gazeta Toruńska” nie odnotowała na swoich łamach wydarzenia, jakim było przedstawienie *Króla Edypa* przez teatr objazdowy Carla Heusera w Parku Wiktorii.



Alexander Moissi jako Król Edyp w przedstawieniu Reinhardta. Fot. Hans Böhm, pocztówka wydawnictwa Hermann Leiser Berlin-Wilmersdorf. Źródło: archive.org

Zespół Maxa Reinhardta rzeczywiście zaprezentował w maju 1912 roku *Króla Edypa* na ziemiach polskich, ale oczywiście nie w Toruniu, lecz w Warszawie. Z pewnością nie był to „[ten – M.P.] spektakl”¹⁶, który był grany w Toruniu, jak błędnie zakłada Kluczajd⁷.

Dwa przedstawienia *Króla Edypa* w wykonaniu zespołu Reinhardta odbyły się w Warszawie w cyrku przy ulicy Ordynackiej w dniach 6 i 7 maja 1912 roku. Wcześniej w ramach tego tournée Deutsches Theater Reinhardta zaprezentował *Króla Edypa* w Rydze (marzec 1912), w Moskwie (kwiecień 1912), a następnie w Kijowie, Charkowie i Odessie¹⁸. Natomiast po wizycie w Warszawie teatr Reinhardta przedstawił już 25 maja 1912 roku w Paryżu pantomimę *Sumurun*¹⁹ Friedricha Freksy²⁰.

Niestety występy zespołu Deutsches Theater w Warszawie zostały z powodów politycznych w dużej mierze zbojkotowane przez polską publiczność. Wizyta teatru z pruskiego Berlina uznana została za element antypolskiej polityki niemieckiej. Teza ta była forsowana przez polską prasę, co szczegółowo prześledził Roman Tabor-ski²¹. Dementi „apolitycznego” reżysera Reinhardta, że jakimkolwiek „polityczne” czy też „narodowe tendencje” były mu obce, i że jako twórca teatralny „kier[ował] się tylko względami artystycznymi”²², niewiele pomogło.

Z materiałów źródłowych wynika zatem, że w Toruniu nie doszło do sensacyjnego²³ występu zespołu Maxa Reinhardta z *Królem Edypem* w ramach europejskiego

tournée, a informację podaną w publikacji z 2021 roku należy uznać za fatalną pomyłkę.

W Toruniu nie wystąpił zatem słynny Alexander Moissi, który podczas tournée zespołu Reinhardta kreował rolę Edypa. Fakt ten nie oznacza jednak, że w historii toruńskiego teatru nie zapisało się wiele nazwisk wybitnych aktorów, których na różnych scenach miejskich mogła podziwiać lokalna publiczność. Lista jest dość pokaźna. Znajdują się na niej przykładowo tak wielkie gwiazdy teatru niemieckiego, jak: Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Walter Schmidt-Häßler, Max Grube, August Junkermann, Albert Bassermann, Hermine Körner, Agnes Sorma, Gertrud Eysoldt czy Else Lehmann²⁴. Z polskich gwiazd wymienić należy chociażby występy: Ludwika Solskiego, Stefana Jaracza²⁵, Juliusza Osterwy, Wandy Siemaszkowej czy Kazimierza Junoszy-Stępowskiego w okresie międzywojennym.



Park Wiktorii w Toruniu, pocztówka z 1917.
Źródło: fotopolska.eu

Przypisy

- 1 Zob. Katarzyna Kluczajd, *Viktoria Park i Tivoli. Restauracje-Ogrody. Toruńskie przedmieścia sprzed lat*, Wydawnictwo Księży Młyn, Łódź 2021, s. 76–77.
- 2 Carl Heuser (1850–1933) był aktorem, reżyserem i dyrektorem teatrów m.in. w Heilbronn, Bazylei, Crefeld, Wormacji, Bad Kreuznach, Bernie, Bielefeld, Bremerhaven. Powyższe informacje pochodzą ze zbiorów archiwalnych Paula S. Ulricha, któremu dziękuję za udostępnienie danych dotyczących pracy dyrektorskiej i aktorskiej Carla Heusera. Zob. także: Paul S. Ulrich, *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*, Berlin 1997, Bd. 1, S. 775.
- 3 *Gastspiel „König Oedipus“*, „Thorner Zeitung” z 22 maja 1912 (nr 118), s. 3; *Gastspiel der Schauspielturnee „König Oedipus“*, „Die Presse” z 15 maja 1912 (nr 113), s. 2.
- 4 Zob. anons w „Die Presse” z 15 maja 1912 (nr 113), s. 4.
- 5 Tamże.
- 6 Tamże.
- 7 Katarzyna Kluczajd, *Viktoria Park i Tivoli*, dz. cyt., s. 76.
- 8 Tamże, s. 10.
- 9 *Gastspiel „König Oedipus“*, „Thorner Zeitung” z 22 maja 1912 nr 118 (nr 118), s. 3.
- 10 Tamże.
- 11 Tamże.
- 12 Katarzyna Kluczajd, *Viktoria Park i Tivoli*, dz. cyt., s. 77.
- 13 *Gastspiel der Schauspielturnee „König Oedipus“*, „Die Presse” z 15 maja 1912 (nr 113), s. 2.
- 14 *Gastspiel der Schauspielturnee „König Oedipus“*, „Die Presse” z 19 maja 1912 (nr 116), s. 2.
- 15 *Oedipus-Aufführung*, „Die Presse” z 22 maja 1912 (nr 118), s. 2.
- 16 Katarzyna Kluczajd, *Viktoria Park i Tivoli*, dz. cyt., s. 77.
- 17 Tamże.
- 18 Wadim Kiselew, *Max Reinhardt in Russland*, [w:] *Max Reinhardt in Europa*, redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz, Salzburg 1973, s. 49–50.
- 19 Warto odnotować, że w kilku realizacjach tej pantomimy w roli Tancerki Jannai wystąpiła Pola Negri: w 1913 roku w Warszawie w Teatrze Nowości (reżyseria Ryszard Ordyński); w 1918 roku we wznowieniu inscenizacji Reinhardta w berlińskim Kammerspiele w Deutsches Theater, a także w 1920 w filmie w reżyserii Ernsta Lubitscha. Zob. Małgorzata Leyko, *Wszyscy ją kochali. Pola Negri w „Sumurun”*, [w:] *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*, Łódź 2022, s. 71–80.
- 20 Por. *Zeittafel der Reinhardt-Gastspiele und Gastinszenierungen*, [w:] *Max Reinhardt in Europa*, dz. cyt., s. 330.
- 21 Roman Taborski, *Gościnne występy teatru Maxa Reinhardta w Warszawie w 1912 roku*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8, s. 35–41.
- 22 Por. tamże, s. 37.
- 23 Por. Katarzyna Kluczajd, *Viktoria Park i Tivoli*, dz. cyt., s. 77.
- 24 Na temat występów gościnnych Josefa Kainza i innych gwiazd niemieckiej sceny w Toruniu w latach 1892–1904 zob. Marek Podlasiak, „Kainz kommt!” *Gastspiele deutscher Schauspielerstars an Thorner Bühnen in den Jahren 1892–1904 im Spiegel der lokalen Presse*, [in:] Christian Neuhuber, Gabriella-Nóra Tar, Paul S. Ulrich (Hrsg.), *Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte. Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven*, Berlin 2022, s. 197–206.
- 25 Na temat Solskiego i Jaracza w Toruniu zob. Beata Popczyk, *Występy gościnne Ludwika Solskiego i Stefana Jaracza na toruńskiej scenie*, [w:] *80 lat teatru w Toruniu 1920–2000*, red. Janusz Skuczynski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2000, s. 197–205.

MAREK PODLASIAK – profesor UMK w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego, Instytut Literaturoznawstwa. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Autor m.in. książki: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, LIT Verlag, Berlin 2008. ORCID: 0000-0003-1721-4841



Fragment planu Torunia z 1921 roku, .
1- Teatr Narodowy, 2 - Park Wiktorii.
Ze zbiorów Kujawsko-Pomorskiej Biblioteki Cyfrowej.

MAREK PODLASIAK

Słowo polskie w Teatrze Miejskim w Toruniu – nowe ustalenia

Zaczarowane koło Lucjana Rydla w wykonaniu zespołu Ludwika Dybizbańskiego

Rozdział z przygotowywanej książki cyfrowej *Słowo polskie w Teatrze Miejskim w Toruniu w 1920 roku. Nowe ustalenia*, która wkrótce będzie dostępna w Czytelnicy ETP. Przedmiotem publikacji jest – oparta na źródłach archiwalnych i prasowych – rekonstrukcja procesu kształtowania się polskiego życia teatralnego w toruńskim gmachu teatralnym od stycznia do listopada 1920. Dotychczas badacze jedynie wzmiankowali o tym ważnym etapie historii teatru w Toruniu lub też wskazywali na brak możliwości merytorycznego opracowania tego zagadnienia, powołując się na rzekomy brak źródeł. Te jednak zachowały się.

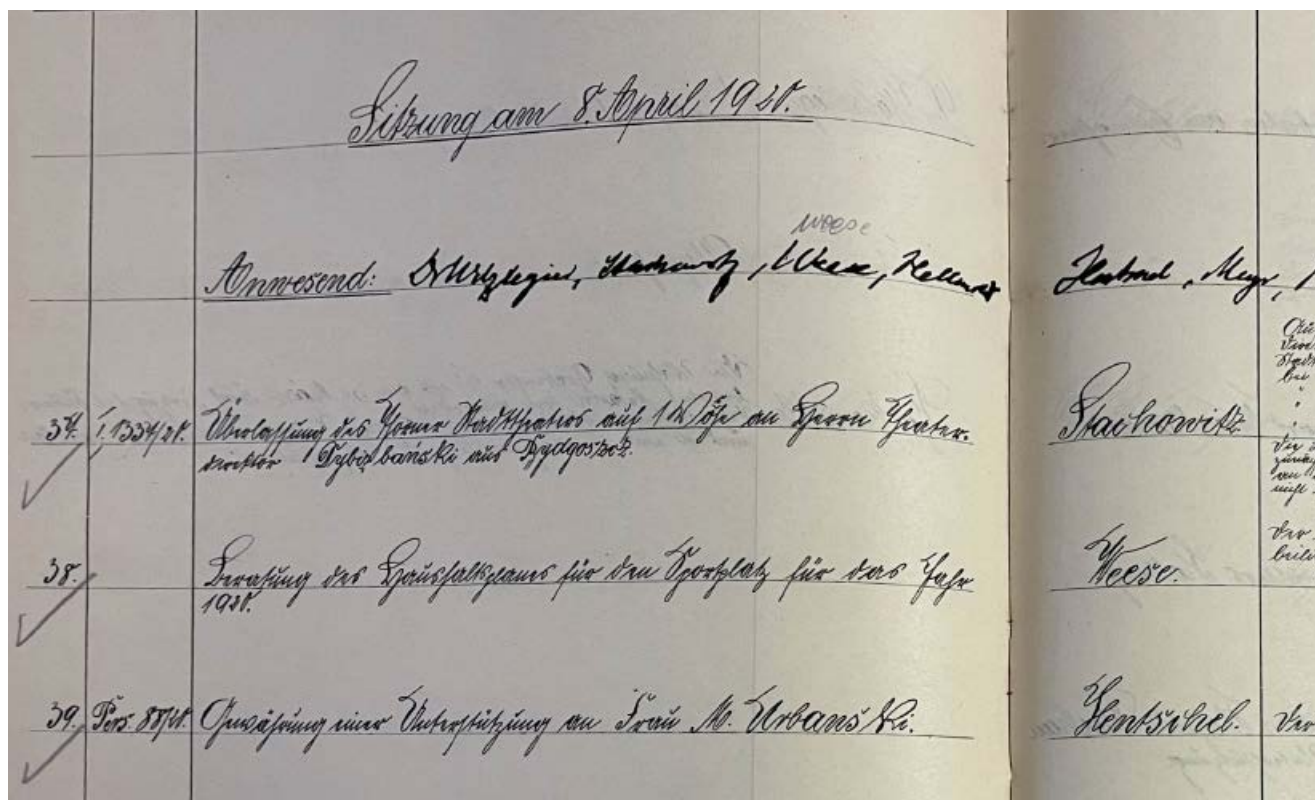
W nowej literaturze przedmiotu, dotyczącej historii teatru w Toruniu, Artur Duda orzekł, że istnieje „luka w wiedzy o tym, do kiedy ostatni niemiecki dyrektor dawał przedstawienia oraz kiedy odbył się pierwszy polski spektakl, zagrany w byłym pruskim Stadttheater”¹. Zarazem w swojej książce *Teatr w Toruniu 1904–1944. Opowieść performatywna* stwierdził, że jemu „nie udało się znaleźć żadnej



Ludwik Dybizbański. Fot. NAC

wzmianki w prasie toruńskiej”² na temat pierwszego polskiego przedstawienia na scenie toruńskiego Teatru Miejskiego. Ponadto Artur Duda, odnosząc się do mojego twierdzenia zawartego w monografii teatru niemieckiego w Toruniu, że tym pierwszym spektaklem, zagranym w języku polskim w Teatrze Miejskim, była prezentacja baśni dramatycznej *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla w wykonaniu zespołu Ludwika Dybizbańskiego w dniu 8 kwietnia 1920 roku³, określił to przedstawienie mianem „domniemanej kwietniowej inscenizacji”⁴. Należy nadmienić, że na temat pierwszego spektaklu w języku polskim w toruńskim Teatrze Miejskim wzmiankował już wcześniej Jan Bełkot, ale – co istotne – bez wskazania źródeł, na których oparł swoje informacje⁵.

W związku z powyższym – w celu rozwiania wszelkich wątpliwości na temat rzekomo „domniemanego” pierwszego polskiego spektaklu w budynku Teatru Miejskiego – zaprezentowałem po raz pierwszy w Toruniu, podczas wykładu w Muzeum Historii Torunia 30 marca 2023 roku, źródła archiwalne i prasowe, dzięki którym został wyjaśniony interesujący nas problem badawczy. Należy ponadto podkreślić, że wbrew stwierdzeniu Dudy⁶ istnieją materiały źródłowe – w tym prasowe – pozwalające na zrekonstruowanie nie tylko okoliczności dotyczących pierwszego spektaklu w języku polskim w toruńskim Teatrze Miejskim, ale i umożliwiające precyzyjną rekonstrukcję historii Teatru Miejskiego w Toruniu od momentu wkroczenia wojsk polskich do miasta



Księga Uchwał Magistratu od 13 lutego 1919 roku do 6 maja 1920 roku,
 Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta Miasta Torunia 1793–1920, sygn. C 69, s. 382.

po okresie zaborów (18 stycznia 1920) aż do inauguracji pierwszego polskiego sezonu teatralnego w utworzonym Teatrze Narodowym (28 listopada 1920).

Pomimo że „zdeklarowany poddany pruski” Roman Kalkowski pełnił funkcję dyrektora teatru toruńskiego do końca sezonu 1919/1920, czyli do 30 kwietnia 1920 roku, nie stanowiło to przeszkody, aby słowo polskie wybrzmiało na scenie Teatru Miejskiego jeszcze za jego kadencji. W świetle źródeł archiwalnych nie znajdują zatem potwierdzenia informacje podane przez Jana Belkota, który twierdził, że „niemiecki dyrektor [...] przy całkowitym bojkocie ze strony publiczności polskiej zrezygnował ze swego stanowiska jeszcze przed upływem terminu kontraktu” oraz że „niemal natychmiast po przejęciu gmachu przez władze polskie otwarto scenę dla kultury narodowej i polskiego słowa, udostępniając ją przyjezdnym zespołom”⁷. Badania archiwalne wykazują, że Kalkowski nie ustąpił przedwcześnie z funkcji dyrektora toruńskiego teatru oraz że Ludwik Dybizbański w kwietniu 1920 roku wynajął budynek Teatru Miejskiego w celu prezentacji sztuk w języku polskim. Powyższe potwierdza Księga Uchwał Magistratu. Z treści tego dokumentu wynika, że Rada Miasta wyraziła zgodę na udostępnienie budynku toruńskiego Teatru Miejskiego dyrektorowi Dybizbańskiemu z Bydgoszczy na okres jednego tygodnia.

Wynajęcie budynku Teatru Miejskiego zostało obwarowane następującymi warunkami: Ludwik Dybizbański musiał zapłacić urzędującemu jeszcze dyrektorowi

Kalkowskiemu rekompensatę w wysokości 1 200 marek polskich za każdy spektakl, a miasto zobowiązało się w przypadku niższych wpływów Dybizbańskiego ze sprzedaży biletów zwrócić mu część kosztów poniesionych na zapłatę Kalkowskiemu. Przy przychodzie do 2 000 marek magistrat miał zwrócić Dybizbańskiemu 700 marek, przy wpływach między 2 000 a 3 000 marek rekompensata miała wynosić 500 marek, a gdyby przychód osiągnął przedział 3 000–3 700 marek, dyrektor miał otrzymać 300 marek. Przy profitach przekraczających 3 700 marek miasto nie musiało wypłacać żadnej rekompensaty. Ponadto Dybizbański został zobowiązany do zapłacenia od przedstawień tak zwanego podatku spektaklowego do kasy podatkowej miasta⁸.

Inicjatywa prezentacji pierwszych sztuk w języku polskim na scenie Teatru Miejskiego w Toruniu wyszła zatem od Ludwika Dybizbańskiego. Formalnie uczynił to w wystosowanym do Magistratu Miasta Torunia piśmie z 18 marca 1920 roku, w którym powoływał się na wcześniejsze ustalenia z władzami miasta⁹.

Do analogicznej sytuacji doszło wcześniej w Bydgoszczy, gdzie zespół Dybizbańskiego już od 22 stycznia 1920 roku, a więc ponad dwa miesiące wcześniej niż miało to miejsce w Toruniu – za zgodą tamtejszej deputacji teatralnej i radnych miasta – prezentował w bydgoskim Teatrze Miejskim spektakle w języku polskim (między innymi III część *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz *Warszawiankę* Stanisława Wyspiańskiego). Niemiecki

dyrektor Max Biedermann, podobnie jak w Toruniu Kalkowski, otrzymywał finansową rekompensatę (500 marek) za każdy dzień polskich przedstawień w budynku bydgoskiego Teatru Miejskiego¹⁰.

Dysponujemy zatem potwierdzeniem w dokumentach, że dyrektor Dybizbański wynajął budynek toruńskiego Teatru Miejskiego w kwietniu 1920 roku jeszcze za kadencji niemieckiego dyrektora Kalkowskiego. Natomiast potwierdzenie, że pierwszym spektaklem zaprezentowanym w języku polskim na scenie Teatru Miejskiego było *Zaczarowane koło* Rydla znajdujemy w źródle prasowym, to jest w dzienniku „Głos Robotnika” – wydawanym w Toruniu organie prasowym Narodowej Partii Robotniczej. Rocznik 1920 dostępny jest w Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu. Chociaż nie zachował się w całości, stanowi jednak nieocenione źródło (poza zbiorami archiwalnymi) pozwalające zrekonstruować tworzenie się polskiego życia teatralnego w Toruniu w 1920 roku.

Informacje podane przez „Głos Robotnika” potwierdzają, że słowo polskie wybrzmiało po raz pierwszy w toruńskim Teatrze Miejskim 8 kwietnia 1920 roku¹¹. Wieczorem tego dnia o godzinie 19.30, przy uroczystej oprawie, odegrano baśń dramatyczną *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla w wykonaniu zespołu Ludwika Dybizbańskiego. Atmosfera „pierwszego wieczoru polskiego” w budynku teatru była podniosła, o czym dowiadujemy się z relacji dziennikarskiej:

Teatr poniekąd przepelniony publicznością wszystkich stanów, a nastrój panował uroczysty. Na wstępie zaintonowała dziarska kapela hymn „Boże coś Polskę”, który obecni powstaniem z miejsc uszanowali. Przemówił następnie p. prezydent miasta dr. Wolszlegier krótko lecz treściwie, wskazując na ognisko sztuki polskiej, którem to zadaniem będzie krzewić i pielęgnować kulturę¹².

Następnie po odegraniu przez orkiestrę „Jeszcze Polska nie zginęła” zespół Dybizbańskiego zaprezentował sztukę Rydla z „uczuciem, zapałem i niespodziewaną mistrznością”¹³. Toruński „Głos Robotnika” apelował w zakończeniu relacji do społeczeństwa polskiego miasta, aby silnie wspierało teatr jako „dzieło zacne i piękne”¹⁴. W tym samym numerze gazety zaakcentowano fakt, że 8 kwietnia 1920 roku „w czwartek otwarły się podwoje naszego teatru miejskiego po raz pierwszy dla sztuki polskiej”¹⁵. W kolejnych dniach zespół Dybizbańskiego dał jeszcze kilka przedstawień w gmachu Teatru Miejskiego (prawdopodobnie 9 kwietnia – *Klub kawalerów* Michała Bałuckiego i na pewno 10 kwietnia – *Sędziów i Warszawiankę* Wyspiańskiego, a 11 kwietnia – *Obronę Częstochowy* Elżbiety Bośniackiej (ps. Julian Moers z Poradowa). Z powyższych spektakli brak recenzji prasowych.

Na podstawie potwierdzenia w źródłach daty wystawienia pierwszego polskiego spektaklu w wybudowanym w 1904 roku Teatrze Miejskim możemy stwierdzić, że słowo polskie nie miało dostępu do głównej sceny teatralnej Torunia przez ponad 15 lat i 6 miesięcy.

Teatr Polski
w gmachu Teatru miejskiego
pod dyr. L. Dybizbańskiego.

W sobotę, 10. kwietnia
„Sędziowie” i „Warszawianka”

W niedzielę, o godz. 3 po poł.
„Obrona Częstochowy”.

Sprzedaż poprzednia biletów w kasie
teatralnej.

„Głos Robotnika” z 11 kwietnia 1920 (nr 57), s. 4,
Książnica Kopernikańska w Toruniu.

Po kwietniowych spektaklach dyrektor Dybizbański planował kontynuację występów gościnnych swojego zespołu w Teatrze Miejskim. Dzień po prezentacji *Obrony Częstochowy* skierował do toruńskiego magistratu pismo (datowane na 12 kwietnia 1920) z prośbą o możliwość dalszego korzystania – od 1 maja 1920 roku – „z gmachu teatru miejskiego celem dawania przedstawień polskich”¹⁶. Dybizbański argumentował, że gmach teatru w Toruniu będzie wolny, gdyż kontrakt niemieckiego dyrektora kończy się 30 kwietnia 1920 roku. Magistrat informował, że wynajęcie teatru będzie możliwe od 8 maja¹⁷. Do kolejnego cyklu występów gościnnych zespołu Dybizbańskiego jednak nie doszło. Od 17 kwietnia 1920 roku Dybizbański regularnie dawał występy w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy, o czym szczegółowo informował „Dziennik Bydgoski”. Po prezentacji *Zaczarowanego koła* w Toruniu spektakl ten był grany 22 kwietnia w Bydgoszczy¹⁸, a od 10 maja zaplanowano prezentację „cyklu przedstawień popularnych, dając możliwość najszerszej publiczności poznania arcydzieł literatury ojczystej”¹⁹. Jako pierwszy spektakl z tego cyklu na bydgoskiej scenie zaanonsowano „potężną tragedję”²⁰, to jest *Mazepę* Juliusza Słowackiego.

W połowie czerwca 1920 roku Dybizbański popadł w konflikt z Radą Miasta Bydgoszczy, który lokalna prasa polska („Dziennik Bydgoski”) oraz niemiecka („Bromberger Zeitung”) szeroko relacjonowały. W tej sytuacji Dybizbański nie mógł liczyć na objęcie od jesieni funkcji dyrektora bydgoskiego Teatru Miejskiego, którą to od września 1920 roku objęła Wanda Siemaszkowa.

Polskie życie teatralne Torunia nabierało natomiast w kwietniu 1920 roku rozmachu. Wiele polskich zespołów występowało w tym okresie na przykład we wspomnianej już sali Parku Wiktorii²¹. W centrum naszego zainteresowania pozostaje jednak scena Teatru Miejskiego. Kwietniowe występy gościnne zespołu Dybizbańskiego otworzyły drogę do kolejnych prezentacji sztuk polskich w budynku przy placu Teatralnym.

Przypisy

- 1 Artur Duda, *Teatr Narodowy na Pomorzu w kontekście toruńskiej drogi do wolności*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 3, s. 125.
- 2 Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944. Opowieść performatyczna*, Toruń 2020, s. 130 i n. Zob. także przypis 17, tamże.
- 3 Marek Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.– 20. Jahrhundert)*, Berlin 2008, s. 98.
- 4 Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944*, dz. cyt., s. 131.
- 5 Jan Bełkot, *Gościnne występy na scenie toruńskiej w latach 1920–1939*, „Rocznik Toruński” 1980, nr 15, s. 161; tenże, *Wśród fratrów i konfratrów toruńskich. Z dziejów życia kulturalnego Torunia w latach 1920–1939*, Toruń 1982, s. 16. Artur Duda umieścił powyższe publikacje w bibliografii zamieszczonej w wydanej w 2020 roku książce, w której opowiadał „performatycznie” o historii teatru w Toruniu (zob. Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944*, dz. cyt., s. 550), nie odniósł się jednak do wzmianek Bełkota dotyczących życia teatralnego w Toruniu w 1920 roku, zawartych w dwóch publikacjach, które przywołuję w tym przypisie.
- 6 Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944*, dz. cyt., s. 130–131.
- 7 Jan Bełkot, *Kultura w latach 1920–1939*, [w:] *Historia Torunia. W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920–1945)*, red. Marian Biskup, tom III, część II, Toruń 2006, s. 399.
- 8 APT, AMT, sygn. C 69, Księga Uchwał Magistratu od 13 lutego 1919 do 6 maja 1920, s. 382. Zob. także: APT, AMT, sygn. D 3359, s. 29–33. Wyjaśnienia wymaga, dlaczego zapisy protokołów posiedzeń Rady Miasta w kwietniu 1920 roku były prowadzone jeszcze w języku niemieckim. Do 27 maja 1920 Rada Miejska obradowała w starym składzie, zdominowanym przez radnych niemieckich. Dopiero w tym dniu Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej powołało tymczasową Radę Miasta, która działała do kolejnych wyborów do Rady Miasta, co nastąpiło 13 listopada 1921 roku. Zob. Kazimierz Przybyszewski, *Toruń w latach Drugiej Rzeczypospolitej (1920–1939). Społeczeństwo i gospodarka*, Toruń 1994, s. 35. Od drugiej połowy 1920 roku dokumentacja Magistratu była stopniowo prowadzona w języku polskim lub jeszcze w niektórych przypadkach zarówno w języku polskim, jak i w niemieckim.
- 9 List Ludwika Dybizbańskiego do Magistratu Miasta Torunia z 18 marca 1920. APT, AMT, sygn. D 3359, s. 17.
- 10 Zob. Elżbieta Nowikiewicz, *Niemieckie życie teatralne w Bydgoszczy do 1920 roku*, [w:] *Teatr niemiecki w Polsce XVIII–XX wiek*, red. Karolina Prykowska-Michalak, Łódź 2008, s. 107.
- 11 *Teatr miejski*, „Głos Robotnika” z 11 kwietnia 1920 (nr 57), s. 2.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże.
- 14 Tamże.
- 15 Tamże, s. 3.
- 16 List Ludwika Dybizbańskiego do Magistratu Miasta Torunia z 12 kwietnia 1920, APT, AMT, sygn. D 3359, s. 39.
- 17 Tamże, s. 40.
- 18 Anons prasowy, „Dziennik Bydgoski” z 23 kwietnia 1920 (nr 93), s. 4.
- 19 *Teatr Miejski*, *Dziennik Bydgoski*” z 7 maja 1920 (nr 103), s. 2.
- 20 Tamże.
- 21 W kwietniu 1920 roku w Parku Wiktorii gościł zespół byłego „artyści teatrów warszawskich p. Muszyńskiego” (zapewne Bolesława Muszyńskiego), który zagrał kilka spektakli, m.in. dramat Karla Schönherra *Diablica* (25 kwietnia 1920). Ponadto prasa anonsowała prezentację historyczno-patriotycznych sztuk: *Tamten* Gabrieli Zapolskiej, *Gwiazdy Syberii* Leopolda Starzeńskiego i *Dziesiątego Pawilonu* Adama Staszczyka, czyli utworów, w których – jak komentował „Głos Robotnika” – „ujrzemy bojowników walki o naszą wolność i naszych gnębieli Moskali itd. Prócz sztuk patriotycznych osnutych na tle walk o wolność, będą wystawiane i sztuki narodo-wo-ludowe” (Jan Szablica, *Djablica*, „Głos Robotnika” z 24 kwietnia 1920, nr 68, s. 1). Jan Bełkot błędnie przyporządkował występy gościnne zespołu Muszyńskiego do budynku Teatru Miejskiego. Zob. Jan Bełkot, *Gościnne występy na scenie toruńskiej w latach 1920–1939*, dz. cyt., s. 189. Jak wskazano wyżej, spektakle te były prezentowane w Parku Wiktorii, w którym istniała także sala teatralna.



Teatr Miejski w Toruniu na pocztówce z ok. 1920, wydawca: Albert Schultz. Ze zbiorów Kujawsko-Pomorskiej Biblioteki Cyfrowej.

MAGDALENA RASZEWSKA

Timoszewicz za kulisami

Pisanie recenzji teatralnych rodzi niekiedy u piszących nieodpartą chęć pracy w teatrze. U Timoszewicza kolejność była inna.

Pisanie recenzji teatralnych po pewnym czasie staje się mało atrakcyjne, natomiast często rodzi u piszących nieodpartą chęć pracy w teatrze. Władysław Bogusławski, krytyk teatralny „Kuriera Warszawskiego” miał za sobą epizod (nieudany) na stanowisku reżysera w teatrze Rozmaitości. Bohdan Korzeniewski w dwudziestolecie międzywojennym był recenzentem „Pionu” i „Wiadomości Literackich” i dopiero po wojnie został reżyserem. Dziś staż recenzencki mają za sobą choćby Tomasz Kubikowski, Janusz Majcherek, Paweł Sztarbowski, Piotr Gruszczyński, Roman Pawłowski, Maciej Nowak, Wojciech Majcherek, Grzegorz Niziołek, Tadeusz Nyczek – wszyscy w pewnym momencie znaleźli się po drugiej stronie rampy (nawet na dyrektorskich stanowiskach) i zgodnie z dobrymi obyczajami zaprzestali recenzowania spektakli, co najwyżej wypowiadają się o szeroko pojętej problematyce życia teatralnego z innych pozycji¹.

U Timoszewicza kolejność była inna: gdy zaczął pracę w Teatrze Narodowym (sezon 1955/1956), pisanie recenzji chyba jeszcze nie zdążyło mu się znudzić. Za dyrekcji Erwina Axera jest bibliotekarzem i archiwistą i ma na koncie dopiero kilka debiutanckich tekstów o teatrze, usilnie zabiega o możliwość dalszego pisania (wtedy też właśnie zaczyna swoje „kalendarzyki”). Chyba mu ta praca nie sprawia specjalnej przyjemności, bo żali się:

17 VIII 1956, piątek. W teatrze. Okropność – bałagan. Kupa roboty. Teka z korespondencją teatru z 1952 roku. Okropność! Nigdy nie przypuszczałem, że to było aż tak.

W zapiskach widać, że bardziej go interesuje już zaczynająca się współpraca z „Pamiętnikiem Teatralnym”:

16 VIII 1956, czwartek. W południe – PIS². Czuje się rano głupio. Rozmowa z Raszewskim o Słowackim. Wypadam jak idiota. Nie umiem z nim rozmawiać, choć jest bardzo zwyczajny i sympatyczny. Wciąż nie tak. Mówię zawsze „inaczej”. Sprawy personalne. O dziwo na razie 2 grupa. Etat asystencki

musi zatwierdzać Komisja Kwalifikacyjna. Wszystko nie bardzo mi się podoba.

17 VIII 1956, piątek. PIS – podpisanie umowy.

21 IX 1956, piątek. Muszę bardzo szybko załatwić rezygnację w T. Narodowym.

Jak wiemy – wybrał dobrze, w Instytucie Sztuki PAN zostanie 35 lat, do emerytury, stając się aktywnym współtwórcą „szkoły PT”. Recenzji *sensu stricto* napisze niewiele, choć będzie mu się to zdarzać.

To dopiero początek znajomości z teatrem od kulis (małżeństwa z aktorką nie będziemy tu liczyć...). Z racji przyjaźni z Krystyną Skuszanką i Jerzym Krasowskim jest ich nieformalnym „konsultantem programowym”:

26 II 1967. Wyjazd do Wrocławia. Wieczorem w gabinecie Dyrekcji: Krasowscy udzielają wywiadu (magnetofon) [Bogusławowi] Czarmińskiemu (!) Część ideowa – to, co mówiła Krystyna, całkowicie zgodne (nawet w sformułowaniach) z moim artykułem dla „Tygodnika Kulturalnego”. Nocleg w teatrze „na scenografii”.

Czasem nawet spisują jakąś okazjonalną umowę i dostaje za te wielogodzinne rozmowy całkiem przyzwoite honoraria (na przykład Skuszanka konsultuje z nim kolejną inscenizację *Snu srebrnego Salomei* – tym razem we Wrocławiu – i pisze: „tylko nie konsultuj za dużo, bo mój księgowy mówi, że nie ma pieniędzy”)³.

„Konsultowanie” to był już wyższy poziom wtajemniczenia w teatralną twórczość, bo zaczęło się od redagowania dla teatru nowohuckiego wydawnictwa jubileuszowego. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jubileuszówki są jeszcze rzadkością, teatry nie widzą potrzeby dokumentowania, upamiętniania swojej pracy⁴, Krasowscy chcą podsumować pięćdziesiąt lat tej zupełnie nowej, stworzonej i wymyślonej przez nich instytucji i Timoszewicz z Andrzejem Władysławem Kralem z redakcji „Teatru” na ich zamówienie przygotowują



Okładka nowohuckiej „jubileuszówki”.

wydawnictwo *Teatr Ludowy, Nowa Huta 1955–1960*⁵. Siedzą w teatralnym archiwum, podsłuchują (z interkomu) i podglądają (z widowni) próby, chodzą na kawę do teatralnego bufetu, nocują w garderobach. Te początki, zafascynowanie wewnętrznym życiem teatru, będą w rozmowach z Timoszewiczem powracać wielokrotnie. Jego żona barwnie wspominała, jak ją emablował w bufecie, gdzie brylował otoczony nimbem „warszawskiego krytyka”.

Przez następne lata jest raczej bywalcem dyrektorskich gabinetów (co też obrazowo opisuje):

3 XI 72, środa. Wieczorem długa rozmowa z Erwinem Axerem u niego w teatrze. Główny temat – L[eon] S[chiller], ale właściwie o wszystkim. Syn Towstonogowa za ścianą (u [dyr.] Szaniawskiego). Najście Bonackiej, telefon Łomnickiego. Odgrywanie mnóstwa scen. A więc może niewyżyte aktorskie marzenia.

13 XII 1980, sobota. Redakcja „Teatru” rozparta w gabinecie dyrektorskim [...] *Fantazy*. Po spektaklu w garderobie-gabinecie Łomnickiego, składa gratulacje popremierowe.

26 VI 80, czwartek. *Operetka* w Dramatycznym. Wrażenia mieszane. U Holoubka i Zapasiewicza za kulisami.

Czasem na prośby dyrektorów przygotowuje materiały do programów, co nie zawsze zamawiającym wychodzi na dobre:

26 I 75, niedziela. Przygotowanie materiałów do programu *Kramu z piosenkami* w Jeleniej Górze (telefon [Aliny] Obidniak).

7 VI 75, sobota; Po południu u nas [Janusz] Degler⁶. Wieczorem w T. Nowym na jeleniogórskim *Kramie*. Prymitywne. Dekoracje nie do przyjęcia (staropolszczyzna na białą, obcięte *Bielany*). Nieźle śpiewane i tańczone. Finał

Waligórskiego napisany pod Panoramę. [Bogumił] Pałasz i p. Raszevska z córkami.

W 1974 roku daje się namówić Jerzemu Koenigowi – kierownikowi literackiemu Teatru Dramatycznego za dyrekcji Holoubka – na redagowanie programów dla TD. Formalnie – od 1 października 1974, za zgodą dyrekcji Instytutu Sztuki, będzie pracował w Dramatycznym jako konsultant programowy (w wymiarze pół etatu z gażą 1 550 zł)⁷. Wytrzyma na tej posadzie rok, odchodzi na własną prośbę 1 listopada 1975⁸. Podpisując umowę, zapewne nie przypuszczał, że jedną z pierwszych jego czynności w teatrze będzie szukanie podręcznika uboju bydła, możliwość starego...

W teatrach zawsze panował spór o to, co oznacza sformułowanie „konsultant programowy”: czy odnosi się do programów (konsultant ma przygotowywać programy do spektakli), czy do programu teatru (czyli konsultant wspomaga dyrekcję w jej ideowych i estetycznych wyborach). Kolejne „zbiorowe układy pracy”⁹ przewidywały, że w Dziale Literackim teatru może być jeszcze, oprócz kierownika literackiego – sekretarz literacki. Zakres kompetencji robi się nam nader zawyły, zwłaszcza że nie było tu podległości służbowej, były to tak zwane „samodzielne stanowiska pracy” (odpowiednik dzisiejszych „samodzielnych specjalistów d/s”). I jak zwykle bywa, cała rzecz zależała od układów międzyludzkich.

Kierownik i sekretarz literacki, konsultant programowy, lektor, doradca literacki i jeszcze najbliższy naszym czasom – dramaturg. Ciekawych historii tych zawodów, ich kulturowych tradycji (innych francuskich, innych niemieckich), odsyłam do interesującej pracy Stefana Kruka¹⁰, nie ma sensu się powtarzać i do – też historycznych już dziś, ale pokazujących realia PRL-u – rozważań Andrzeja Potockiego na łamach „Teatru”¹¹. Tu zastanówmy się tylko, jaka jest rola kierownika literackiego w teatrze. Teoretycznie zajmuje się szeroko pojętym doradzaniem, jest poszukiwaczem ciekawych tekstów, „odkrywca” nowych utworów, tym, kto prowokuje, wywołuje i prowadzi dyskusje z twórcami, inspiruje, dostarcza lektur. Jest obrońcą autora przed reżyserem, partnerem do dyskusji dla dyrektora/kierownika artystycznego. Sekretarz literacki, konsultant – są też w teatrze „dziewczynami do wszystkiego”, muszą liczyć się z najdziwniejszymi zleceniami, negocjować z cenzurą, z ZAiKS-em, rozmawiać z prasą (o działach PR nikt wtedy jeszcze nie słyszał), prowadzić akcję oświatową, przygotowywać druki teatralne, szukać potrzebnych książek, chodzić do drukarni¹². A jaki kto ma etat – to naprawdę mało istotne.

Kierownikami literackimi bywało wielu pisarzy (czasem byli to autorzy dramatyczni i tłumacze), jak kiedyś – Ludwik Hieronim Morstin, Stefan Otwinowski, Jerzy S. Sito, Andrzej Kijowski, Wilhelm Szewczyk, Jerzy Broszkiewicz, Roman Bratny czy dziś – Paweł Demirski, Julia Holewińska. Ale już Artura Pałygę czy Radosława Paczochę, Pawła Huelle – przecież też autorów – znajdziemy na etatach dramaturgów. Czasem byli to

dziennikarze niezwiązani z teatrem, jak na przykład Lech Budrecki. Osobną grupę kierowników literackich stanowią naukowcy: Jan Błoński, Zbigniew Osiński, Marian Stala, Krzysztof Kurek, Janusz Degler, Małgorzata Leyko, Joanna Puzyna-Chojka, Joanna Ostrowska¹³. O krytykach w tej roli już mówiliśmy na wstępie.

Kilka teatrów – patrząc z perspektywy lat – zostało ukształtowanych przez współpracujące latami kolektywy, w których „literaci” mieli niemały udział. Na pewno Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy (za tak zwanej „pierwszej dyrekcji” Konstanty Puzyna i Stanisław Marczak-Oborski) – i również warszawski Teatr Współczesny (za czasów „wczesnego Axera” nieformalnie w tej roli Jerzy Kreczmar, Adam Tarn, Edward Csató). Zapewne Stary Teatr za dyrekcji Jana Pawła Gawlika (Błoński, Osiński) i dwa, trzy teatry autorskie w kolejnych odsłonach – Teatr 13 rzędów (Ludwik Flaszen), teatr Grzegorzewskiego (Elżbieta Morawiec), teatr Bogdana Hussakowskiego (Tadeusz Nyczek i Paweł Konic). Współcześnie – i Roman Pawłowski, i Piotr Gruszczyński, i Paweł Sztarbowski mają niezaprzeczalną rolę w ukształtowaniu Rozmaitości Jarzyny, Nowego Warlikowskiego i Powszechnego Łysaka.

W której z tych kategorii mieści się historyk teatru dr Timoszewicz, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN i redaktor „Pamiętnika Teatralnego”? Został zatrudniony rzeczywiście tylko do redagowania programów, których Koenigowi nie chciało się przygotowywać (nie miał czasu czy nie do końca umiał – zapiski Timoszewicza pokazują, że było to zajęcie pracochłonne)¹⁴. Z jednej strony – miał to być jego podstawowy obowiązek, ale z drugiej... Koenig jest jego najbliższym przyjacielem, znają się od czasów studenckich, prowadzą ożywione życie towarzyskie, stale się spotykają (także przy okazjach, o które nikt by ich nie podejrzewał):

16 IV 1960, Wielki Piątek. O 17 poszliśmy z Koenigiem na „rybkę”.

9 IV 71, Wielki Piątek. O 14 u Koeniga. Idziemy na „rybkę” (Szecherezada).

12 XII 74, czwartek. Wieczorem z Koenigiem na *Weselu* w Narodowym.

4 IV 76, niedziela. Z Koenigiem w Palmirach i Kampinosie. Groby Rataja i Niedziałkowskiego.

7 IX 80, niedziela. Pochmurno. Z Koenigiem w lesie pod Górą Kalwarią;

bez daty: Z obiadem do Koeniga – leży chory.

W środowisku jest dobrze osadzony, z Holoubkiem się znają, zna zespół i reżyserów, w Dramatycznym ogląda wszystkie premiery. Czy ma coś do powiedzenia? Odnawia spotkania w gabinecie Marszyckiego, rozmowy po próbach, podpowiada Holoubkowi pomysł wystawienia (niezrealizowany) *Lasu* Ostrowskiego i wysłuchuje anegdot. Chodzi na próby i odważa się rozmawiać z aktorami, „robić uwagi”. Najwięcej jednak uwag przekazuje Koenigowi, który z jego zdaniem dość się liczy, a i Holoubek w sumie też, choć to przykład późniejszy, po premierze *Hamleta*:

22 XII 79, sobota. W finale *Fortynbrasa* sztucznie doczepiony, zbędny.

31 I 1980, czwartek. Irena Sz[ymańska] – wg niej Holoubek wyrzucił *Fortynbrasa* z finału, gdy powtórzyła mu swoją opinię.

Miejsce Timoszewicza w teatrze określa też pytanie o rolę, jaką Koenigowi przeznaczył Holoubek. W liście do Dejmka Holoubek pisze:

Próbuję radziecką chałę [*Człowiek znikąd* Dworcieckiego, prem. 22 listopada 1972], ale i piszę ją na nowo, dosłownie. Jeździł już w tej sprawie Koenig [tłumacz] do autora w Leningradzie i uzyskał aprobatę na tę nową wersję¹⁵.

To tak zwane „zadanie konkretne”. Ale można sądzić, że Koenig przede wszystkim był potrzebny jako człowiek bardzo dobrze ustosunkowany, znający „korytaryze władzy” i środowisko literacko-dziennikarskie Warszawy. Zawsze był dobrze poinformowany, miał dostęp do wydawnictw bezdebitowych i „Biuletynu Specjalnego”¹⁶ (źródłem się nie chwalił). Sam chyba nie przeceniał swego wpływu na Holoubka, bo w dyskusji kierowników literackich (*Czego uczy praktyka?*, „Kultura” 1974, nr 47) aprobuje stwierdzenie Hebanowskiego o nieistotności tej funkcji.

Ale zapiski Timoszewicza przede wszystkim zdradzają nam teatralną kuchnię. Nie zaistniała chyba nigdzie informacja, że *Iwonę* miała reżyserować Wanda Laskowska, co jest ważne w świetle interesujących też Joanny Krakowskiej, że to kobietom dawano do reżyserii teksty „kłopotliwe” (a *Iwona* w tamtym momencie takim tekstem była: premiera po 18 latach niegrania, po premierze Mikołajskiej). Przedstawienia Renego a przedstawienia Laskowskiej to dwa zupełnie różne teatry. Zrezygnowała czy z niej zrezygnowano – tego już JT nie notuje! Tak samo do rozpaczki doprowadza zapis:

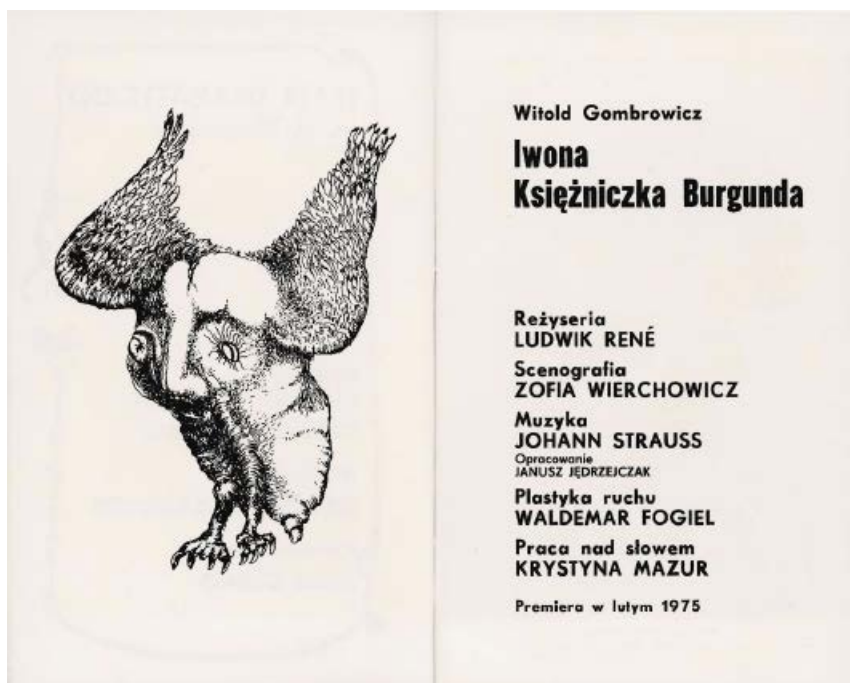
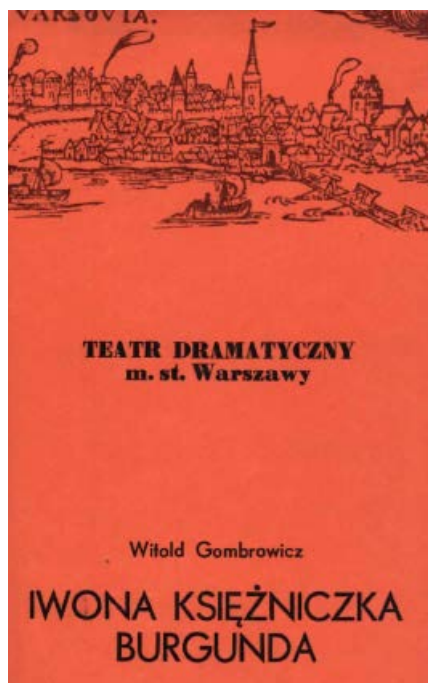
28 VI 75, sobota. Dzień wolny... Koenig wpada wściekły.

Przecież najciekawszy tu byłby powód tej wściekłości.

Timoszewicz zdradza też stosunek (czy metody pracy) Holoubka wobec pojawiających się premier („Gucio wściekły. Nie podoba mu się”. „*Taretkin* miły i czaruje” – Timoszewicza, „Holoubek czyści, usuwa muzykę” – w *Iwonie*).



Winieta „Biuletynu Specjalnego” – źródła informacji dostępnego tylko dla elit władzy w PRL.



Zredagowany przez Jerzego Timoszewicza program Teatru Dramatycznego – okładka i strona z twórcami przedstawienia.
Opracowanie graficzne Leonard Konopelski.

Programy Teatru Dramatycznego miały od lat ustalony format i układ: były podłużne, 12,5 × 19,5 cm (czyli wysokość prawie szkolnego zeszytu, ale o znacznie mniejszej szerokości). Zgodnie z przepisami o tego rodzaju drukach objętość musiała się zmieścić w arkuszu wydawniczym – przy tym formacie oznaczało to 24 strony plus okładki¹⁷. Na okładce winieta teatru, autor i tytuł, druga strona okładki pusta. Właściwa pierwsza strona to dyrekcja teatru i realizatorzy, na rozkładówce – obsada, na ostatniej stronie – kierownicy działów i pracowni oraz stopka wydawnicza¹⁸; trzecia strona okładki – grafik i redaktor techniczny (redaktor programu nigdzie nie jest podpisany), czwarta – cena. Starano się też zamieszczać skład zespołu w danym sezonie i ewentualnie informacje o poprzednich realizacjach tego autora w Dramatycznym. Reszta należała do „konsultanta programowego”, choć jak się okazuje – nie do końca.

Timoszewicz pracę potraktował poważnie i ambitnie i od razu się potknął o tak zwane realia. W program do *Iwony* ingerowała cenzura, program *Anegdot prowincjonalnych* nie spodobał się reżyserce, o programie *Rzeźni Jarocki* miał swoje zdanie. Z *Taretkinem* też były jakieś problemy, które spowodowały „nieobecność” programu na premierze – program należało oddać do drukarni (już po akceptacji cenzury) 2 miesiące, najpóźniej 6 tygodni przed premierą. Zazwyczaj w tym momencie przedstawienie było jeszcze we wczesnej fazie prób (niekiedy – nawet w nie jeszcze nie weszło), co oznaczało, że program powstaje nieco „na ślepo”. Zdarza się, że artykuł zamówiony wcześniej rozmiął się z sensem spektaklu, zdarza się, że dobór tekstów, ilustracji przeczył temu, co wypracowano na próbach. Efekt prób bywa „ustawiany”

(czasem radykalnie zmieniany) na próbach generalnych, zmieniają się dekoracje i kostiumy a program jest i zmienić go nie można (co czasem sprowadza na manowce recenzentów).

I tu pytanie: czym powinien być program? Nie ma dobrej odpowiedzi¹⁹. W zasadzie przyjęło się, że poza częścią czysto informacyjną, powinien przeprowadzić widza przez przedstawienie (nie narzucając mu zbyt mocno swojego punktu widzenia). Czy powinien dostarczyć mu nieco podstawowej wiedzy biograficznej o autorze, filologicznej, historycznej, estetycznej o sztuce, niekiedy także o realizatorach i wykonawcach? Może, ale raczej nie zawsze, bo programy powinny dotyczyć spektaklu. Nie mają dublować ustaleń filologów i krytyków sprzed lat, lecz mają mówić o przedstawieniu, kształcie scenicznym i intencjach twórców. Nie mają zastępować rubryk towarzyskich, ale często potrzebny jest autokomentarz realizatorów.

Najmniej w nich wiedzy o przedstawieniu, czego powody wyjaśniałam powyżej. Czy jest to pokaz erudycji, „rzecz” poważna dla znawców, czy popularyzatorska? Jak twierdzą jedni, teksty w programie powinno dać się przeczytać w czasie 10 minut przerwy, wedle innych powinny stać się podstawą do dalszych pospektaklowych rozważań, podpowiedzią dla recenzentów²⁰. W programach królują przedruki, bo niewiele teatrów może sobie pozwolić na zamawianie tekstów autorskich. Dziś najczęściej są swoistą „mapą myśli” wokół premiery. Rzadkością były teksty, które miały dłuższy żywot niż ta jedna premiera – wyjątkiem są eseje Jana Błońskiego z programów Starego Teatru, opublikowane w tomie *Lektury użyteczne*²¹. Zdarza się, że programy przekraczają żywot „jętki

jednodniówki” i wywołują pewne emocje, dyskusje (jak na przykład polemika Rafała Węgrzyniaka i Pawła Płoskiego na temat programu *Jak być kochaną* w Teatrze Narodowym). Są dyrekcje, które mają określoną, konsekwentnie realizowaną koncepcję programów (także estetyczną). Dla teatromanów programy są elementem ich pasji, kolekcjonują je, poszukują brakujących (Timoszewicz zawsze kupował program, notował datę spektaklu, na którym był²² i w swoim działaniu nie był odosobniony, co widać po zbiorach Pracowni Dokumentacji Teatru w IT)²³.

W programie *Iwony*, jak wynika z zapisków, Timoszewicz chciał przez wybór fragmentów z recenzji prapremiery, przez przypominanie jej okoliczności, pokazać kontekst obecnej realizacji. Mamy tu modelową ingerencję cenzury: nie zdejmują tekstu Jana Kotta, a tylko wykreślają jego nazwisko – zabieg magiczny, rzecz nienazwana nie istnieje. (Że to bez sensu? Cóż, cenzura kierowała się nie logiką a ideologią.) Kott jest wtedy „na indeksie” – nie wolno w druku wymieniać jego nazwiska. Lista nazwisk zakazanych była regularnie aktualizowana (dopisywano i skreślano) i modyfikowana (określano na przykład zasięg rozpowszechniania). Timoszewicz miał wprawę w rozmowach z cenzurą, bo „Pamiętnik Teatralny” nieustannie miał z nią problemy; reprezentował postawę nieprzejednaną, negocjował, odwoływał się do wyższych instancji, chodził na rozmowy do prezesa. W ostateczności – jak tu – rezygnował z druku całego tekstu, nie zgadzał się na formę okaleczoną. Rezultat – pdf programu *Iwony* można obejrzeć na ETP. Program wyszedł najzupełniej banalny (poza wymienionymi obligami – wypowiedź Gombrowicza o sztuce i uwagi o *Królu Ubu*, didaskalia z pierwodruku w „Skamandrze” w 1938, fragment bardzo modnej wówczas książki Tadeusz Kępińskiego o Gombrowiczu. Oryginalna rzecz – tekst Stanisława Marczaka-Oborskiego o okolicznościach prapremiery, z zacytowanym listem autora (Marczak był kierownikiem literackim w czasach prapremiery i opisuje swoje – czasem z Puzyną – zabiegi o wystawienie sztuki). Typograficznie – no cóż, to była inna rzeczywistość technologiczna – ściśnięte, ledwo czytelne zdjęcia, krzywo złamana strona z informacjami o prapremierze; graficznie – mało pomysłowe esy-floresy niby secesyjne.

Pozostałe zredagowane przez niego programy też nie wyróżniają się niczym szczególnym, są właśnie antologiami przedruków ze słusznym dodatkiem wypowiedzi „od reżysera” – tyle że tekst Korzeniewskiego ma już wtedy 25 lat, pochodzi z pierwszej realizacji w 1948 roku.


Przypisy

- 1 Incydentalnie pracowali w teatrach Marta Fik, Jan Kłosowicz i Elżbieta Morawiec, by wrócić później do pracy recenzenckiej i z tym przede wszystkim ich kojarzymy. Recenzentami byli też późniejsi dyrektorzy: Witold Filler, Tadeusz Słobodzianek, Jan Paweł Gawlik.
- 2 Państwowy Instytut Sztuki.

Timoszewicz za kulisami to nie tylko konsultant programowy, który siedzi czasem na próbach i podgląda, jak powstaje przedstawienie, jak się zmienia, dojrzewa, jak się kłębią emocje. Zapisał w swoich kalendarzach wizytę w gabinecie Axera w trakcie przedstawienia, obserwację próby w Teatrze im. Słowackiego, podglądanie ustawiania sceny przed samym rozpoczęciem spektaklu *Dziadów* Swinarskiego. Notuje zakulisowe plotki, zwłaszcza gdy mają wpływ na kształt przedstawienia. Opis tej pierwszej sytuacji pokazuje, że w teatrze nigdy nie ma spokoju i wszystko dzieje się naraż, równocześnie i trzeba sobie dopiero te sytuacje poskładać. Druga z nich dowodzi, że lepiej na próby nie wpuszczać osób postronnych, nawet przyjaciół. I ten trzeci moment, gdy niewidoczny siedzi w ciemności foyer Starego Teatru i obserwuje przygotowanie do „stania się” rzeczywistości scenicznej. Uchwycił tę chwilę magiczną, którą zapewne pamięta każdy, kto choć raz znalazł się za kulisami. To bardzo piękny opis, z jednej strony odczarowujący magię sztuki („dodajemy kalafonii”, „sześć misek kaszy”), z drugiej – pokazujący tajemnicę jej tworzenia.

A tak w ogóle, to skąd u nas problem z kierownikiem literackim? Otóż ze wzorów radzieckich, gdzie obowiązywał system dyrektor – kierownik artystyczny – kierownik literacki, co uprzytomniła mi moja osobista przygoda na stanowisku pracownika działu literackiego w prowincjonalnym teatrze. Wiąże się z gościnnymi występami jednego z teatrów leningradzkich. Na wydanym przez władze pospektaklowym bankiecie siedziałam z młodymi aktorami u końca stołu, gdy raptem rosyjska dyrekcja, przedstawiciele PAGART-u zaczęli szukać polskiego „zawłita” – nikt nie wiedział, o kogo chodzi. Okazało się, że o mnie. Gdy już mnie zidentyfikowano, zostałam zaproszona do „prezydialnej” części stołu i posadzona między dyrektorami. A przede wszystkim przedstawiono mnie poważnej, starszawej damie, która była rosyjskim „zawłitem” i przyglądała mi się z pewną podejrzliwością (młoda byłam). Zostałam przepytana (rosyjski w końcu znałam) o moje wykształcenie, zakres obowiązków w teatrze i – stopień partyjnego wykształcenia... bo w ZSRR „zawłit”, czyli „zawiedujuszczij litieraturnoj czastju tieatra” (kierownik literacki), był osobą niebywale istotną. Był po prostu teatralnym politrukiem, który pilnował właściwego doboru repertuaru i stosownej do linii partyjnej jego interpretacji, zaliczał się do członków dyrekcji, no i ja jakoś do tego nie pasowałam. Takiej roli na pewno Timoszewicz nie pełnił.

- 3 Oczywiście, towarzyszy Krasowskiemu cały czas w ich nieudanej przygodzie z Teatrem Polskim w Warszawie (1963–64) ale ten wątek zostawiamy na osobne opowiadanie.
- 4 Pierwsze zapewne były jeszcze przed wojną wydawnictwa Szyfmana. Teatr Nowy w Łodzi wydawał „okrągłe” numery „Łodzi Teatralnej”.

- 5 Ukaże się dopiero w 1962 roku, ale w Teatrze Ludowym bywał od samego początku, recenzował *Balladynę i Miarękę za miarękę*. Przygotował też tekst na występy paryskie w 1958 roku.
- 6 Janusz Degler był w tym czasie kierownikiem literackim Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze. Teatr przyjechał na gościnne występy w ramach tzw. „Panoramy XXX-lecia” – prezentacji w Warszawie dorobku wszystkich województw po kolei.
- 7 Praca jest dość tajemnicza, bo poza wzmianką w biografii autorstwa Milana Lesiaka na ETP i teczką personalną w kadrach TD nie ma po niej śladu. Timoszewicz nie figuruje ani w jubileuszówkach teatru, ani na stronie moj.dramatyczny.pl (za to znajdziemy tam w sezonach 1974/75 – 1977/78 jako konsultanta programowego Andrzeja Józefa Dąbrowskiego, o którym Timoszewicz milczy).
- 8 Odchodzi z Teatru Dramatycznego zapewne dlatego, że 1 października 1975 rozpoczyna pracę w PWST na nowo powstałym Wydziale Wiedzy o Teatrze.
- 9 Zbiorowy układ pracy – w PRL dokument, który z Ministerstwem Kultury i Sztuki w imieniu pracowników podpisywał Związek Zawodowy Pracowników Kultury i Sztuki. Określał zasady organizacyjne teatru.
- 10 Zob.: Stefan Kruk, Kierownictwo literackie teatrów w Polsce na przełomie XIX i XX wieku, „Roczniki Humanistyczne” 1973, t. XXI, z. 1, s. 139–150.
- 11 Andrzej Potocki, *Po co jesteś, kierowniku literacki*, „Teatr” 1978, nr 25. Także bardzo obszernie i ciekawie zadania kierownika literackiego objaśnia Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* (Wrocław 2002).
- 12 Przykładowo – w tym sezonie Olsztyński Teatr Lalek poszukuje kierownika literackiego i przewiduje dla niego takie zatrudnienia:
Realizacja zadań z zakresu praw autorskich.
Współpraca z Dyrektorem, Reżyserami, osobami współpracującymi z Teatrem oraz działami Teatru (m. in. z Biurem Obsługi Widza).
Realizacja zadań związanych z reklamą Teatru w mediach.
Tworzenie, rozwijanie oraz współrealizacja strategii pozyskiwania dodatkowych środków na realizację projektów artystycznych, społecznych i kulturalnych.
Ocena literacka materiałów, które dotyczą wszelkiej działalności artystycznej Olsztyńskiego Teatru Lalek.
Prowadzenie archiwum materiałów dokumentujących bieżącą działalność Olsztyńskiego Teatru Lalek.
- 13 W Teatrze im. Słowackiego za dyrekcji Krystyny Skuszanki w sezonie 1972/73 możemy znaleźć jako konsultantów programowych profesorów Jerzego Gota i Zbigniewa Raszewskiego, ale nie był to eksperyment dyrekcji tylko jedyna możliwa forma zapłaty honorarium za przygotowanie *Wesela* w wersji z 1901 roku.
- 14 Równocześnie jest redaktorem „Dialogu” i prorektorem w PWST.
- 15 Listy Gustawa Holoubka do Kazimierza Dejmka, *Raptularz e-teatru*, nr 33 (kwiecień 2023).
- 16 Poufny „Biuletyn Specjalny” Polskiej Agencji Prasowej – wydawany na powielaczu, przeznaczony dla elit władzy PRL – zawierał nieocenzurowane informacje z kraju i zagranicy. Miał kilka wersji, z których najpełniejsza trafiała w latach 80. do tysiąca najważniejszych osób w państwie. Zob. Renata Piasecka, *Przegląd biuletynów Polskiej Agencji Prasowej w latach 1944–1990*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2005, t. VIII, z. 1, 2005, s. 97–122.
- 17 Jeżeli teatr dysponował przydziałem papieru, to za osobnym zezwoleniem niektóre programy mogły mieć większą objętość.
- 18 W stopce poza nakładem i informacjami technicznymi znajdziemy symbole typu A9/36, W-83, R-27 – są to kody cenzorskie.
- 19 Próbuje udzielić jej Pavis w przywoływanym tu *Słowniku*; zob. hasło „program teatralny”. Historię opisuje Bożena Frankowska w hasle w *Encyklopedii teatru polskiego*, Warszawa 2003 i Diana Poskuta-Włodek w ETP. O programach pisze też Zbigniew Raszewski w *Bilecie do teatru*, Kraków 1998.
- 20 Ciekawego eksperymentu dokonał Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu – programy są dostępne na stronie internetowej teatru: „Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu zawsze stara się znaleźć równowagę pomiędzy pędzącą rzeczywistością a teatralnymi tradycjami. Pragniemy przywrócić modę i potrzebę czytania programów teatralnych do spektaklu, jednocześnie proponując wygodne i nowoczesne rozwiązania. Przedstawiamy serię programów teatralnych online, które z okazji każdej premiery publikujemy od sezonu 2018–19. Każda z publikacji jest dostępna nieodpłatnie, a czytać można ją zarówno na ekranie telefonu, jak i komputera. W teatralnym foyer uruchomiliśmy również specjalne stanowisko komputerowe dla wszystkich tych, którzy chcieliby dowiedzieć się więcej o dziele zaraz przed spektaklem”. Zob. <https://teatr.walbrzych.pl/edukacja-i-projekty/programy-teatralne/>, dostęp: 10 lipca 2023.
- 21 Redakcja Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Kraków 2008.
- 22 Ale dziennej daty premiery w programach brak – z powodów wcześniej przytoczonych!!!
- 23 Instytut ma w zbiorach tysiące programów nie tylko przysyłanych przez teatry, ale i od „kolekcjonerów”, na przykład Ireny i Andrzeja Hausbrandtów, Rudolfa Gołębiowskiego, Zofii Szczygielskiej, Igora Śmiałowskiego, także Timoszewicza: „5 II 85, piątek. O 9 u Krasnodębskiej z dużą torbą programów (ponad 400), oddając też roczniki i programy wrocławskie”.
-  obszerny biogram Jerzego Timoszewicza opracował Milan Lesiak: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/9717/jerzy-timoszewicz>

MAGDALENA RASZEWSKA – profesor, historyk teatru, autorka książek *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, *Dziady Dejmka*, Warszawa 2008, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965–2010*, Warszawa 2011 [wersja cyfrowa], *Ryszarda Hanin. Historia nieoczywista*, Warszawa 2016, *Dejmek*, Warszawa 2021; wykład na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. ORCID: 0000-0003-3877-9518

Kalendarze Jerzego Timoszewicza

Odcinek 2

TIMOSZEWICZ PRACUJE W TEATRZE

25 maja 1972 – 28 listopada 1975

25 V 72 (czwartek)

Na kolacji Koenig. Plotki z festiwalu wrocławskiego. Holoubek objął T. Dramatyczny – proponuje Koenigowi kierownictwo literackie. Marczaka chce usunąć. Zamawiam u Jurka recenzję z serii Puzyny. W zamian mam mu zrobić parę biogramów.

Festiwal wrocławski – Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych odbywał się w latach 1963–1998 (z przerwami), jego kontynuacją jest Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskich Sztuk Współczesnych.

Marczak – Stanisław Marczak-Oborski.

Seria Puzyny – wydawana przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe pod redakcją Puzyny seria „Teorie współczesnego teatru”.

20 IX 73 (czwartek)

Dziady w Starym. Wchodzę od kulis, oddaję [inspicjentce] egzemplarz, czekam w palarni. Potem foyer. Ciemno, pustawo, zespół techniczny i aktorzy z latarkami. Na balkonie stos (gaz doprowadzony do stosu rurą z metalu typu Szajna-Hasior). Jest to balkon na dziedzińcu teatru. Rozmawiam z obsługą („dorzucamy kalafonii”). Nad balkonem wisi Zły Pan. Powoli schodzą się aktorzy, przynoszą jedzenie. Aktorzy schodzą schodami na półpiętro (stamtąd wychodzi część gromady, młodzi, ksiądz, Zosia). Inspicjentka kontroluje – niskim głosem: gromnica (jest), kropidło (jest), sześć misek z kaszą (są), gołąbki (są), wiatr (jest), gałąź (jest). Odpowiadają jej aktorzy z gromady. Kto zapalił gołąbki? Zgasić. Reflektor na dziada na półpiętrze. Obok krucyfiksu: klęcznik, gromnice, chorągwie kościelne. Siadam nim wleje się tłum. Dość przeciętny, „zwykła” publiczność. Wprowadza ją bileterka. Obok mnie istna Radczyni „czy ma pani wate do uszu bo podobno głośno strzelają”. Rozbawiona, podobnie jak większość zdziwiona, speszona sytuacją pokrywa to uśmiechami (Radczyni: „czy publiczność też może śpiewać”). Trwa to dość długo. Zmienia nastroj ekspresyjny i bardzo ostry, przeżywany występ Sowy. Od dziecka – rozwiniętej szmaty – cisza i powaga.

Siedzę na skrzyżowaniu.

Spektakl słabszy w występach solowych. Adolf sygnął się i rąbie słowa (sieka pojedynczo), wyraźnie w strachu. Słaby Senator. Bał zagłuszony. Parę sypek (Lokaj nie powiedział „Pan kazał wpuścić” [Witold] Sadecki wybrnął).

Długie autentyczne brawa po skończeniu.

Dziady w Starym – reż. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973; przedstawienie rozgrywane w foyer (I akt) i na scenie i widowni (II akt).

5 X 73 (piątek)

M. przynosi egzemplarz *Dziadów* Swinarskiego z prośbą Sokołowskiego o ocenę czy to adaptacja.

M. – Marianna Gdowska.

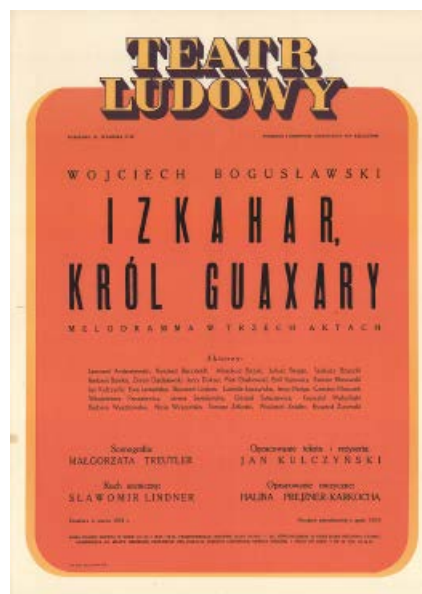
Gdyby Swinarski dokonał adaptacji, należałyby mu się tantiemy.

Jerzy Sokołowski – dyrektor Departamentu Teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

4 IV 74 (wtorek)

[Mówią, że] Komisja Rady Narodowej kazała [Janowi] Kulczyńskiemu porobić zmiany w *Izkaharze*, zdjąć orły z tronu (maszyniści zdejmując: „to co, mamy swastyki przyczepiać”), kosy wojska zastąpiono pikami, zlikwidowano piosenki. To skutki donosu napisanego przez kogoś z teatru do ambasady. Bogusławski żywy!

Wojciech Bogusławski, *Izkahar, król Guaxary*, prem. 30 marca 1974. Kulczyński był dyrektorem Teatru Ludowego w Warszawie i reżyserem tego przedstawienia.



Afisz ze zbiorów IT.

5 IV 74 (piątek)

T. Ludowy. *Izkahar*. No, słabe i bez wdzięku, kiepsko grane mimo że przemyślane, kulturalne i staranne. Ale za to żywe!. Got i ZR mają rację, to była (i jest, choroba) sztuka współczesna. Tron Stanisława Augusta ([Ryszard] Bacciarelli piękny jako Stanisław August) z Zamku. Wydtubane orły zastąpiono gwoździami. Wyraźne ślady po orłach. Orły na płaszczech Inkasów. Lud – Krakowiaczy. *Bartoszu*, [Bartoszu, *Oj, nie traćwa nadziei, Bóg pobłogosławi, Ojczyznę nam zbawi.*]... ale bez zatykania armaty czapką. Finał na tle *Witaj jutrzeńko swobody*. Aktor „bawiący się” sztyletem przy tronie.

To była (i jest) sztuka współczesna – *Izkahar* to melodrama patriotyczna, alegoryczna, oparta na motywie napaści i próby obrony przed obcą przemocą, z licznymi możliwościami odczytań aluzyjnych, jak widać w przedstawieniu unaoznaczonych.

6 V 74 (poniedziałek)

W Warszawie dość ciekawy film o Monachium ze świetnym aktorem w roli Benesza. Aktor grający Masaryka niewiarygodnie wprost podobny do LS z końca lat 30.

Wieczorem świetny szkolny *Thermidor* zrobiony przez Krasowskiego. Lepszy niż wrocławski. Najlepsza jego robota od przyścia do Krakowa. Grają w Teatrze Małym. [Na widowni] [Józef] Tejchma, Łomnicki, [Antoni] Juniewicz, Koenig, [Bożena] Frankowska z Deniszczukami.

Potem u Koeniga. Zaproszenie na konkretną rozmowę z dyrekcją T. Dramatycznego w sprawie robienia im programów od nowego sezonu.

Szczepkowski: toast dostojnika egipskiego po polsku „Ribka lubi pliwat ty pierdolony Beduinie”; autentyczne z „Wybrzeża”.

Łomnicki rzucił ostatecznie Axera.

LS – Leon Schiller.

Thermidor – dramat Stanisławy Przybyszewskiej, przedstawienie dyplomowe Wydziału Aktorskiego PWST, prem. 6 marca 1974.

Na widowni – zwraca tu uwagę obecność wysokich rangą działaczy partyjnych.

Łomnicki – był zaangażowany w Teatrze Współczesnym w latach 1949–74.

lipiec 74

Rozmowa z Holoubkiem, [Mieczysławem] Marszycim i Koenigiem. Propozycja robienia programów. Na próbie światła *Sułkowskiego* pokazuję Dejmкови list [Bronisława] Horowicza (w zasadzie zgadza się na widowisko Schillera.)

List Horowicza – wiosną 1974 Timoszewicz pośredniczył między Dejmkiem a Horowiczem w sprawie projektu Wieczoru Schillerowskiego na małą scenę Teatru Nowego. Wynikła z tego kilkuletnia afera i wielostronne obrazy, co Timoszewicz przewidział: „24 X 74, czwartek. Leżę w domu zaziębiony. Dzwoni Dejmek. Horowicz przysłał projekt widowiska, który mu się podoba. Uprzedzam, mówię o snobizmach Horowicza, we wspomnieniach ino same wielkości i sławy a on wśród nich. «A ja go pierdolę» – oświadcza Dejmek. Mówię, że się z góry cieszę na zetknięcie obu panów i radnym się temu przypatrzeć”.



Zbigniew Zapasiewicz w roli tytułowej, Bolesław Płotnicki jako Venture. *Sułkowski* Kazimierza Dejmka, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, prem. 14 lipca 1974. Fot. Marek Holzman

10 VII 74

Próba generalna *Sułkowskiego*. Kubeł z wodą na niedopałki Dejmka.

22 IX 74

Deszcz, w domu, choruję. Koenig (repertuar Teatru Dramatycznego 1974/75; programy).

10 X 74 (czwartek)

O 13 w T. Dramatycznym. Holoubek, Marszyci, Koenig. Podpisanie umowy na „konsultację programową” (1/2 etatu), to jest na redagowanie programów. Guccio kupuje pomysł zagrania *Lasu Ostrowskiego*. *Mazepa* w TV – [Janowi] Świdierskiemu odwrócono trumnę, na której miał napisany tekst Wojewody.

22 X 74 (wtorek)

Zgoda [Juliusza] Starzyńskiego na moje pół etatu w Dramatycznym.

Juliusz Starzyński – dyrektor Instytutu Sztuki PAN.

25 X 74 (piątek)

W południe T. Dramatyczny. W gabinecie Marszyciego, Holoubek, Koenig. O starym Hierowskim: „dupa” wymawiał przez aktorskie „d”. Wiadomość o śmierci Furcewej.

Hierowski – było dwóch aktorów o tym nazwisku. Określenie „stary” sugerowałoby, że chodzi o Stanisława, ojca Romana.

Jekaterina Furcewa, w latach 1960–1974 minister kultury ZSRR.

29 X 74 (wtorek)

Wycinki z recenzjami *Iwony* [księżniczki *Burgunda*]. Lektura książki Kępińskiego o Gombrowiczu.

Książka Kępińskiego – Tadeusz Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974.

6 XI 74 (środa)

„PT”. Uzupełniam materiały do programu *Iwony*. Pierwsza „gaża”.

Telefon Holoubka.

W „Poezji” świetny Białoszewski o Sandauerze w Paryżu.

Teatr Polski w Warszawie: Zespół Pieśni i Tańca „Skleriozka”.

„Skleriozka” – to kolejne powiedzenie Andrzeja Szczepkowskiego, który był znany z wielu takich *bon motów*; powstało po występach radzieckiego Zespołu Pieśni i Tańca „Bieriozka”.

7 XI 74 (czwartek)

Piękny, słoneczny dzień (pierwszy od paru tygodni). Siedzę w domu. Przepisuję program *Iwony*. Krzysztof Wolicki przynosi artykuł o Mroźku.

Kończę ciekawą książkę Kępińskiego o Gombrowiczu.

Artykuł o Mroźku – *W poszukiwaniu miary*, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 3.

8 XI 74 (piątek)

W teatrze z programem. Nie ma Marszyckiego. Rozmowa z [Wandą] Laskowską.

18 XI 74 poniedziałek

T. Dramatyczny. Zebranie u Marszyckiego w sprawie programów. Zmiana reżysera *Iwony* ([Ludwik] René zamiast Laskowskiej).

15 XII 74 (sobota)

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.

Cenzor Lewandowski z Głównego Urzędu Publikacji, Prasy i Widowisk – jak oficjalnie zwała się cenzura – miał w swojej gestii m.in. teatr i teatralia; Timoszewicz bywał u niego wielokrotnie w sprawach „Pamiętnika Teatralnego”.

17 XII 74 (wtorek)

Rano w cenzurze u Lewandowskiego. W antologii cytatów z recenzji *Iwony* Gombrowicza (prapremiera 1957) skreślili nazwisko (nie tekst!) Kotta. Argumentuję specyficznością tego programu (Rita Gombrowicz), kompletnością tekstów, sprawą z usuwaniem nazwiska w mojej książce, inną niż innych sytuacją Kotta. Zainteresowałem 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 n a z w i s k a (zabieg magiczny) jest moim zdaniem nie tyle decyzją polityczną, ile mściwością [Witolda] Fillera, który Kotta nienawidził. Uśmiechał się niewyraźnie. Na klatce schodowej na Mysiej urwał mi się guzik.

„Guzik będzie z tego” myślałem. I rzeczywiście. O trzeciej oświadczył, że interwencja utrzymana (popularny charakter wydawnictwa, co innego w naukowych i specjalistycznych). Wobec tego rezygnuję z całej antologii i tak już powystrzyganej przez głupawego i srającego ze strachu chuja – Ludwika Reného. Dzwonię z tym do Marszyckiego.

W domu telefon od Orlikowskiej (reżyserki Wampiółowa). Domaga się zmian w programie, nie bez racji choć w bardzo smarkatej formie.

Hanna Orlikowska-Jääskeläinen jako dyplom na Wydziale Reżyserii PWST przygotowała w Sali Prób jednoaktówki Aleksandra Wampiółowa: *Przygoda z metrampażem* i *Dwadzieścia minut z aniołem* (prem. 27 lutego 1975) pod wspólnym tytułem *Anegdoty prowincjonalne*.

30 XII 74 (poniedziałek)

W T. Dramatycznym życzenia noworoczne. Rozmowa z Holoubkiem. Rita Gombrowicz w Warszawie. Wczoraj oglądała *Ślub* – zachwycona, zwłaszcza polskim aktorstwem. Towarzyszy jej adwokat (zdaje się romans). Marszycki przedłuża im wizy. Gucio – obiad w Jabłonie. Pytają go, czy dać Gawlikowi zgodę na *Iwonę* (tak – Jarocki w 1976). Rita ma być w marcu. Zieje na Toeplitza. Burza, grad, deszcz, mróz.

Jan Paweł Gawlik był w latach 1970–1980 dyrektorem Starego Teatru w Krakowie.

7 I 75 (wtorek)

Druga część próby *Sprawy Dantona* [Stanisławy Przybyszewskiej] w T. Słowackiego. Krasowskiemu wyrażnie się nie chce. Nie wyduśza z aktorów tego, co mógłby (i powinien) wydusić.

Nie chce się – bo już wszystko o tej sztuce wie, powtarza inscenizację z Teatru Polskiego we Wrocławiu (prem. 11 lutego 1967), częściowo w tej samej obsadzie.

17 I 75 piątek

Korekta szpaltowa programu *Iwony*.

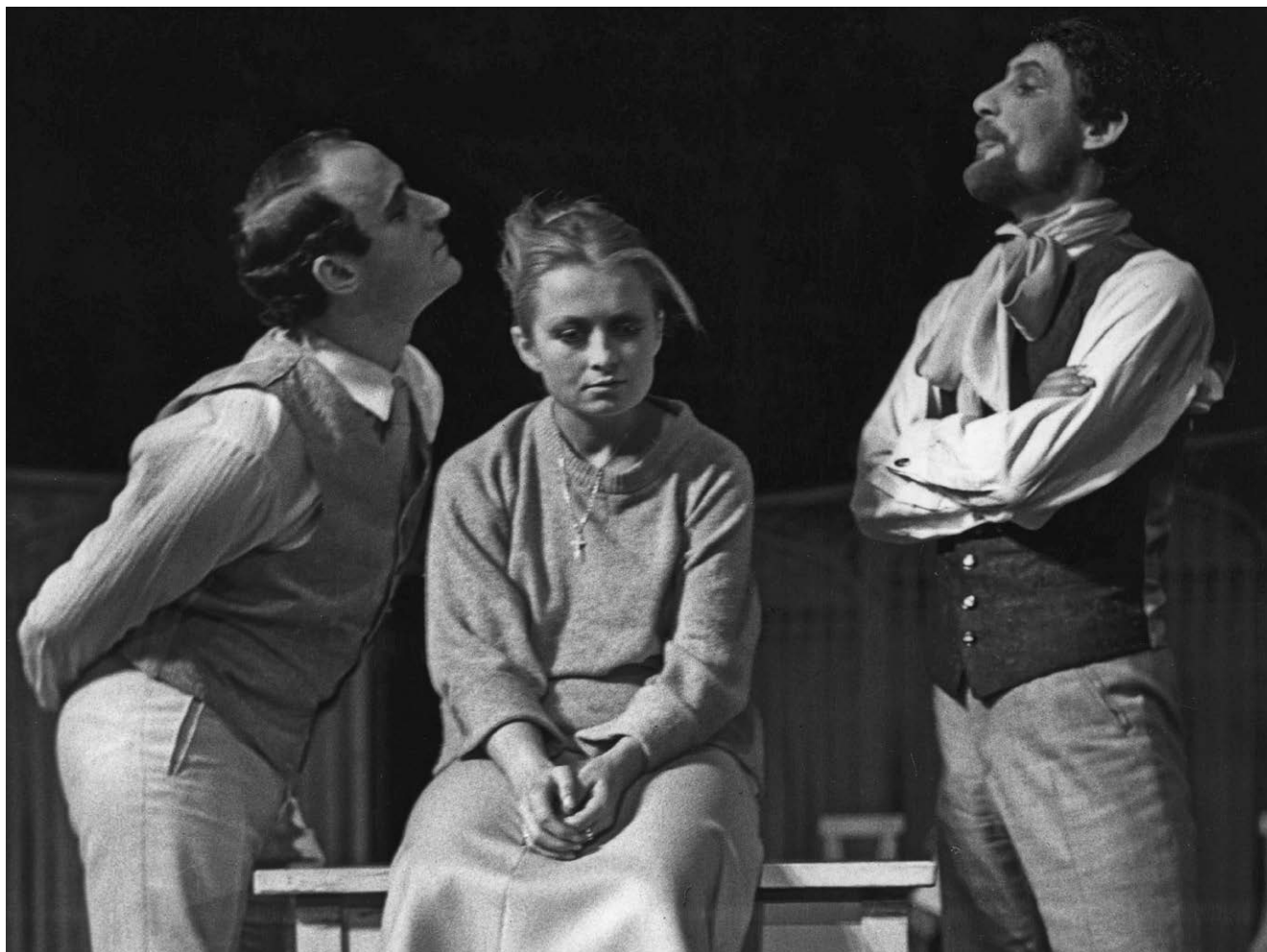
23 I 75 czwartek

Druga korekta *Iwony*. Materiały do programu *Zemsty* (jadą do USA), 3,5 godz.

Zemsta była jubileuszowym przedstawieniem (prem. 27 listopada 1970) na 15-lecie teatru w „brylantowej” obsadzie: Gustaw Holoubek (Rejent), Jan Świdorski (Cześniak), Wiesław Gołas (Papkin). Niestety, z biegiem czasu była grana głównie na dublurach, ale do USA pojechała (z małymi wyjątkami) obsada premierowa. Zagrano 21 spektakli w ciągu 26 dni pobytu. Materiałów przygotowanych przez Timoszewicza nie znamy.

25 I 75 (sobota)

T. Dramatyczny, korekta wyboru recenzji z *Zemsty*.



Iwona, księżniczka Burgunda, reż. Ludwik René, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 5 lutego 1975.

Na zdjęciu: Piotr Fronczewski (Książę Filip), Magdalena Zawadzka (Iwona), Marek Bargiełowski (Cyryl). Fot. Marek Holzman

4 II 75 (wtorek)

Wieczorem próba *Iwony*. Holoubek czyści, usuwa muzykę. Bezradny, przestraszony, nerwowy, głupi René. Przedstawienie słabe, ale lepsze niż się zaniósł. Nieoczekiwanie dobra Iwona – prawem kontrastu. Fronczewski – to nie to, nie wie, co grać. Dobra scenografia [Zofii Wierchowicz. Jestem pewny – na małą scenę, salonowy teatr komercyjny w domu bogatych warszawskich mieszczańszlacheńców w dwudziestoleciu.

Rozmowa po przedstawieniu. Holoubek odwozi mnie do domu.

Dobra Iwona – w tej roli Magdalena Zawadzka; rola pamiętna tym, że całkowicie niema, aktorka nie mówiła ani słowa.

6 II 75 (czwartek)

Przychodzi zaproszenie na *Sprawę Dantona* (na 16 II). W T. Dramatycznym – odbieram maszynopisy. Koenig – KTT zdjęty ze „Szpilek” (ma być Filler!) [...] Jarocki wznowił próby *Rzeźni*, prosi o książkę, podręcznik uboju, możliwie stary.

List Mrożka do Holoubka.

Sprawa Dantona Stanisławy Przybyszewskiej w reż. Andrzeja Wajdy otwierała Teatr Powszechny po czteroletnim remoncie (dyr. Zygmunt Hübner).

KTT – Krzysztof Teodor Toeplitz. Nikomu nie było go żal, bo posadę objął w 1969 po Arnoldzie Mostowiczu, usuniętym w wyniku antysemickiej kampanii marcowej.

7 II 75 (piątek)

W domu. Program *Rzeźni*. Burza śnieżna, zamieć, błyskawice. Krótkie acz efektowne i pierwszy raz tego roku.

8 II 75 (sobota)

W teatrze. Rozmowa z Holoubkiem i Koenigiem. René chce odejść. Zatarę z Dejmkiem o [Barbarę] Horawiankę (nie przyjechała na spektakl *Odprawy [posłów greckich]*).

Telefon do biblioteki SGGW w sprawie książki o rzeźniach.

Kłopoty z programem *Rzeźni*. Tel. Jarocki.

25 (lub 26) II 75

Próba generalna (z cenzurą) *Anegdot prowincjonalnych Wampilowa*. Dyskusja Rady Artystycznej w gabinecie Holoubka.

13 III 75 (czwartek)

Na próbie *Rzeźni*. Wygląda to świetnie. Siedzi Rózewicz.

[21 III 75 Tu powinna być nota o premierze *Rzeźni*, ale – Timoszewiczowi skończył się zeszyt, wyjechał na kurację do Szczawna, przedstawienie obejrzał 20 kwietnia (co zanotował w podręcznym kalendarzyku, bardzo dużymi literami), ale następny zeszyt zaczął dopiero 21 maja.]

2 VI 75 (poniedziałek)

T. Dramatyczny – program *Wesołych świąt*.

Wesołych świąt – farsa Alana Ayckbourn, prem. 17 sierpnia 1975.

3 VI 75 (wtorek)

T. Dramatyczny (maszynopisy).

5 VI 75 (czwartek)

T. Dramatyczny. Oddaję program *Wesołych świąt* (przejrzany przez René'go). Rozmowa z René (zupełnie rozkojarzony o *Podróży teatralnej*, którą będzie robił jako warsztat w PWST. Wieczorem w T. Żydowskim, o 22⁰⁰ T. Polski z Wrocławia, naprawdę dobry Bułhakow *Czy pan widział Poncjusza Piłata?* [Piotra] Paradowskiego. Świetna, czysta scenografia.

Podróż teatralna jako *Fantazja dydaktyczna*, prem. 13 stycznia 1976.

W zasadniczej części przedstawienie było oparte na fragmentach *Podróży teatralnej Mickiewicza z Odyńcem* Leona Schillera w edycji Timoszewicza (Warszawa 1973).

Świetna scenografia – Mariusz Chwedczuk.

6 VI 75 (piątek)

Rano w T. Dramatycznym opracowuję materiały z *Rzeźni*, *Na czworakach* i *Ślubu* do przekładu.

Teatr wyjeżdżał na występy do Hamburga, Kolonii i Essen i JT przygotowuje materiały reklamowe. *Rzeźnia* tym razem nie pojechała.

28 VI 75 (sobota)

Dzień wolny... Koenig wpada wściekły.

15 IX 75

Próby *Śmierci Tarełkina* w T. Dramatycznym. Korzeniewski.

Śmierć Tarełkina – dramat Aleksandra Suchowo-Kobyłina. Korzeniewski realizował go już dwukrotnie, w 1948 i 1961. W notatkach Timoszewicza Bohdan Korzeniewski występuje jako BK, Bodzio, Korzeń.

7 XI 75 (piątek)

Na próbie *Tarełkina*. Zapasiewicz opowiada o Jarockim z podziwem (kręcenie młotkami w *Szewcach* przez [Jerzego] Bińczyckiego i [Kazimierza] Kaczora; Jarocki ćwiczył w domu, żeby im pokazać, że można).

Tarełkin. Kłopoty z kostiumami. Wysłałam kartkę i *Dziady* POECIE [czerwony dopisek JT: MIŁOSZ].

11–14 XI 75

Czasem na próbach *Tarełkina*.
Rozmowa z Marszyckim.

15 XI 75 (sobota)

Po korekcie programu rozmowa z red. technicznym (chamem). Odnoszę korektę do teatru. Rozmowa (pożegnalna) z Holoubkiem. Jak to on, miły i czaruje (dalsza współpraca, rady artystyczne itd.).

Próba *Tarełkina*. Kostium (choć nie tak zły, jak się spodziewałem) ich upupia. Rasplujew w I części w kostiumie to coś zupełnie innego niż Rasplujew w II części bez kostiumu. Popugajczykow – Szela. Prawosławny znak krzyża. Świetny w epizodzie pisarczyka [Piotr] Skarga. Robię uwagę Pietruskiemu, że psuje kwestię o „zmyśle moralnym” („co to za nalewka”).

Obiad z Koenigiem u Literatów. Widzimy się pierwszy raz od miesiąca.

Kostium – Zofia Wierchowicz.

Rasplujew – Bogdan Baer

20 XI 75 (czwartek)

T. Dramatyczny. Próba. BK wścieka się na Wierchowicz, co ona spokojnie przyjmuje. Rozmowa z BK, który mi oddaje PT z. 3–4/75. [...] Z uwagą (?) przyjmuje drobne spostrzeżenia o przedstawieniu.

BK – Bohdan Korzeniewski.

26 XI 75 (środa)

Próba *Tarełkina*. Odbieram zaproszenie. Gucio wściekły. Nie podoba mu się.

Znów teatr. Korekta programu (dwa dni przed premierą).

W gabinecie Marszyckiego do godz. 5. „trizna” (stypa). Telefon do Bodzia.

28 XI 75 (piątek)

W południe w T. Dramatycznym. Programu z *Tarełkina* nadal nie ma. (Program oddany 13 X.)

Premiera *Tarełkina*. Program „zastępczy”. Spore zmiany od przedwczoraj. Niektóre fatalne (*Tarełkin* w I części zdejmuję obie peruki). Dobra reakcja sali mimo żmij. Dużo młodzieży, siedzą na scenie i na ziemi. Dobry [Bogdan] Baer i świetny [Ryszard] Pietruski w pierwszej scenie w cyrkule. W przerwie [Gustaw] Koliński podśluchuje rozmowę z Raszewskimi, Andrzejem [Wysińskim] i Lilką [Wosiek]. Po przedstawieniu wychodzący Korzeń. Zatrzymuję go z M. Koenig odwozi nas i opowiada o oburzeniu Fillera na wybór przedstawienia.

Gustaw Koliński – kiedyś aktor, w latach 1963–1985 „halabardnik” i archiwista Teatru Dramatycznego; dość nieciekawie uwikłany ideologicznie.

Ciąg dalszy nastąpi...



AGATA CHAŁUPNIK

Gra w klasy

*Słownik tańca współczesnego,*red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, współpr. Tomasz Ciesielski
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Książka-laureatka Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za rok 2022. Laudacja wygłoszona podczas uroczystości w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego 26 kwietnia 2023 roku.

Pozwolę sobie zacząć od uwagi, że *Słownik tańca współczesnego* pod redakcją Małgorzaty Leyko i Joanny Szymajdy to gruba i ciężka książka. To wbrew pozorom istotna kwestia, bo wielkość książki i liczba stron to w naszym środowisku wymierne znaki prestiżu. Znamy chyba wszyscy ten mechanizm: kanoniczne dzieła i utrwalone narracje powiela się w obszernych tomach, a o sprawach uznawanych za błahe i marginalne, spychanych do przypisów historii teatru, pisze się cienkie książeczki. Tu otrzymujemy ponad siedemset stron i dobre dwa kilo książki, które, powiedziałabym – bezwstydnie i arogancko – świadczą o wadze tematu, jakim jest taniec współczesny, jak również o istotności perspektywy badawczej: szeroko rozumianych studiów nad tańcem.

W tym sensie uważam ukazanie się tego tomu za gest założycielski: wyraz emancypacji i autonomizacji badań nad tańcem w Polsce, wyodrębnienie się tej perspektywy badawczej tak z teatrologii, jak i z performatyki. Kontekstem dla tej publikacji z jednej strony jest odbywający się w obrębie środowiska badaczy tańca ruch, zmierzający do integracji i instytucjonalizacji tej perspektywy badawczej, z drugiej strony – odbywająca się w środowisku tanecznym i okołotanecznym walka o uznanie autonomii tańca współczesnego i specyfiki jego potrzeb, a także zrobienia mu miejsca na zdominowanej przez teatry dramatyczne polskiej scenie. W obu tych procesach istotną rolę pełni współredaktorka *Słownika*, Joanna Szymajda, od lat walcząca o powstanie w Warszawie centrum tańca współczesnego¹.

Tom jest świadectwem obecnego stanu badań nad tańcem w Polsce, jako że wśród autorek i autorów haseł znalazły/znaleźli się w zasadzie wszystkie i wszyscy liczące się badaczki i badacze, zajmujący się dzisiaj tą problematyką. Jest też projektem wysuniętym w przyszłość, jako że będzie stanowił znaczący punkt odniesienia dla kolejnego pokolenia (albo dwóch) polskich choreologów i choreologów, krytyczek i krytyków czy historyczek i historyków tańca. Książka, z którą się można nie zgadzać,



przeciwko której można się buntować, podejmować dyskusję z jej założeniami czy wytykać braki, ale która wyznacza pewien horyzont spojrzenia na taniec i refleksję o nim.

Lista zaangażowanych w powstanie książki osób jest długa. Tercet redaktorski: Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda i Tomasz Ciesielski, ponad dwadzieścioro autorek i autorów (poza wymienionym trojgiem: Liliana Bieszczad, Sandra Frydrysiak, Katarzyna Gardzina, Juliusz

Grzybowski, Julia Hoczyk, Jagoda Ignaczak, Gabriela Karolczak, Wojciech Klimczyk, Małgorzata Komorowska, Grzegorz Kondrasiuk, Anna Królicza, Jadwiga Majewska, Tomasz Nowak, Jacek Owczarek, Katarzyna Pastuszek, Hanna Raszevska-Kursa, Katarzyna Słoboda, Magdalena Zamorska), dziewięcioro konsultantów i konsultantek merytorycznych i autorek/autorów pojedynczych haseł, reprezentujących kilkanaście instytucji naukowych w Polsce (m. in. Uniwersytet Łódzki, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna w Łodzi, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Wrocławski, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Sekcja Tańca i Baletu ZASP). Całość zaś to siedemset trzydzieści stron druku i blisko sto bardzo interesujących ilustracji, wybranych przez Joannę Szymajdę i Tomasza Ciesielskiego.

Hasła – jak piszą redaktorki – obejmują cztery podstawowe kategorie. Pierwsza omawia „pojęcia dotyczące podstawowych zasad organizacji strukturalnej dzieła sztuki tańca”² i główne problemy estetyczne i teoretyczne związane z tańcem; druga kategoria haseł objaśnia formy i gatunki tańca, style i konwencje taneczne; trzecia – „techniki i szkoły tańca”, a także „zagadnienia związane z ciałem w tańcu-ruchu”, problematykę notacji tańca i terapii tańcem i ruchem; w końcu czwarta, faktograficzna kategoria, obejmuje biogramy tancerek i tancerzy, choreografów i choreografek, hasła omawiające działalność poszczególnych zespołów tanecznych, instytucji, czy

festiwalu oraz rozwój tańca współczesnego w poszczególnych krajach. Przy opracowaniu haseł autorzy korzystali w miarę możliwości z polskich źródeł. O specyfice tej publikacji na tle innych³ stanowi koncentracja na rozwoju tańca współczesnego w Polsce, biografiach polskich artystów i artystek, polskich festiwalach i zespołach.

Mimo że w tomie pojawia się hasło *tancerz/ tancerka* oraz szesnaście haseł zawierających w tytule taniec z jakimś określnikiem (mamy m.in. *taniec derwiszów*, *taniec environmentalny* i *futurystyczny*, *taniec klasyczny*, *taniec współczesny* czy *taniec uliczny*) autorzy i autorki nie zaproponowali własnej definicji tańca, chociaż oczywiście z wyboru haseł wynika, że interesuje ich przede wszystkim taniec sceniczny i sztuka tańca, a mniej uwagi poświęcają towarzyskim formom tańca czy związanym z tańcem praktykom społecznym.

Hasła – jak to w słowniku – ułożone są w porządku alfabetycznym, ale daje się ten tom czytać na różne sposoby. Przyszło mi do głowy skojarzenie z *Grą w klasy* Julio Cortáзара, którą można czytać w porządku linearnym, od pierwszej do ostatniej strony, ale można także kierować się numerami poszczególnych rozdziałów, zaproponowanymi przez autora, albo szukać własnych porządków i własnych konfiguracji, układając z elementów mozaiki inną całość czy zgoła – inne całości. Chciałabym na koniec zatem zagrać w klasy z autorkami i autorami *Słownika...* i przedstawić trzy przykładowe konfiguracje czy tropy, które wydały mi się inspirujące przy pierwszej lekturze tomu.

wsi i wieśniaków, którzy na scenie baletowej przekształcili się w szlankowych włóścian. Przede wszystkim jednak balet romantyczny cechowały zmiany formalne, tak w warstwie choreograficznej, jak i technicznej. Romantyzm obsadził w roli głównej kobietę: zjawę, wróżkę, ducha lub wieśniaczkę, a wyznaczkę *jeńca* i młodość tańca na czubkach palców, aby dodać bohaterce bezcielesności, przyczynili się do stworzenia nowej techniki. W przeciwieństwie do okresów wcześniejszych, kiedy głównymi bohaterami opowieści scenicznej i młokotnymi tancerzami byli mężczyźni, teraz najbardziej cennie stały się tancerki – za ich wdzięk, lekkość i delikatność. Sławę i status gwiazd zdobyły wówczas Maria Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elssler, Fanny Cerrito i Lucile Grahn. Mężczyźni tancerze (np. Lucien Petipa, Jules Perrot) zostali odsunięci na drugi plan, jako partnerzy *baletin*. Sukces sceny z duchami w klasycznej *Bohemic Diabły* sceny sylfid w lesie w *Sylfidzie* spowodował, że w kolejnych spektaklach baletowych niemal obowiązkowo stały się sceny z udziałem duchów, willi i innych niezmiernych stworzeń, wykonywane przez żetkiście *corps de ballet* w powiewnych tiulowych strojach (paczkach) i na czubkach palców. Ta forma „białego aktu” będzie w dalszym rozwoju baletu ewoluowała w wielkie klasyczne *divertissement* w baletach rosyjskich 2. poł. XIX w. Do najsłynniejszych baletów romantycznych, oprócz *Sylfidy* w wersjach choreograficznych Taglioni i Augusta Bournonville’a, należą *Giselle*, *Koraz* i *Paix de quatre*.

BIBLIOGRAFIA: GACH, J.F., *Balet romantyczny w Paryżu*, Warszawa 1978; Turska, L., *Krityki artystów historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Katarzyna Górska



I. B. Balet Tacjanny Wysockiej „Tacjanki” w Warszawie. © Narodowe Archiwum Cyfrowe

76

BALET TACJANNY WYSOCKIEJ

Balet Tacjanny Wysockiej

działający w latach 1921–1939 i 1946–1951 polski zespół taneczny założony i kierowany przez Tacjanę Wysocką, skupiający absolwentki i wyróżniające się uczennice Szkoły Umiejętności Tańca i Stanisława Wysockich oraz Szkoły Tańca Scenicznego Tacjanny Wysockiej w Warszawie i Sosnowcu. Solistkami zespołu (w różnych okresach) były m.in. Jadwiga Hryniewiecka, Janina Kędzińska, Janina Łukaszczyk, Janina Smoszczyńska, Hanna Lebedowicz. W latach 1921–1928 zespół działał przy szkole Wysockich jako kilkunastoosobowy Teatr Sztuki Tanecznej, prezentujący taneczne interpretacje utworów Jana Sebastian Bacha, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Franza Schuberta, Piotra Czajkowskiego, Johanna Brahmsa, Karola Szymanowskiego i Claude’a Debussy’ego, opracowane zgodnie z zasadami rytmiki Emilie Jąkosz-Dalozowej. W 1923 zespół został zaangażowany do kierowanego przez Lenę Schillera Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, gdzie występował jako Balet Wysockiej (m.in. w *Opowieści zimowej* i *Jak uam się podoba* Williama Shakespeare’a, *Skalnierankach* Jana Nepomucena Kamińskiego). Balet Tacjanny Wysockiej występował także w Teatrze Polskim, Teatrze Narodowym, Teatrze Letnim, w Melodramie i Teatrze na Wyspie w Łazienkach, a w trakcie *turnee* prezentował się w Białymstoku, Krakowie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu, Toruniu i Wilnie. W 1927 zdobył pierwszą nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym w Warszawie. W latach 1928–1931 liczył 20 tancerek (m.in. Stefania Górska, Łukaszczyk, Hanna Kozicka, Ewa Pfeffer, Kazimiera Nowowiejska, Jadwiga Suchara), w tym czasie został zaangażowany na stałe w teatrzyku Qui Pro Quo. Od tej pory, prezentując się w repertuarze poważnym, zespół używał nazwy Balet Tacjanny Wysockiej lub Balet Wysockiej, a w repertuarze lekkim – Tacjann-Girls. Poza Qui Pro Quo był związany z takimi scenami rozrywkowymi jak Nowy Ananas (1931), Alhambra (1933) i Wielka Rewia (1938). W tym okresie obok tańców do muzyki rozrywkowej (tanecznej, jazzowej) zespół prezentował układy także do muz. Chopina, Georga Friedricha Haendla, Franza Liszta, Jana Maklakiewicza, Schumanna. Balet wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu (1932) i w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie (1933). W latach 1935–1939 12-osobowy zespół występował we Włoszech, w Niemczech, Belgii i przez blisko dwa lata w Paryżu (Café-concert Alcazar, Casino de Paris, Théâtre Mogador). W latach 1946–1951 Wysocka prowadziła zespół przy Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: balet liczył 32 tancerki i występował w realizacjach pełnospektaklowych (m.in. *Sen nocy letniej* i *Jak uam się podoba* Shakespeare’a, *Krakowiaczy* i *Giselle* Wojciecha Bogusławskiego, *Słomkowy kapelus* Eugéna Labiche’a) oraz wyjeżdżał na przedstawienia gościnne do Bielska, Bytomia, Chorzowa, Cieszyń, Gliwic, Nowego Bytomia, Wałbrzycha i Zabrza.

W choreografiach tworzonych dla swojego zespołu Wysocka koncentrowała się przede wszystkim na krótkich formach scenicznych, specjalizując się w różnorodnych estetykach, obejmujących m.in. stylizowane polskie tańce ludowe, tańce folklorystyczne innych narodów, układy czysto akrobatyczne i akrobatyczno-taneczne (zob. akrobatyka), łącząca elementy tańca klasycznego i tzw. tańców plastycznych oraz tańców charakterystycznych. W poszukiwaniu tematyki do wyróżniających zespół tańców dramatycznych nawiązywała do klasyki teatralnej, współczesnej poezji, wątków ludowych i futurystycznych. W zakresie tańca nowiego skłaniała się do stylizacji zespołów francuskich i tańca akrobatycznego, stroniła od typowych dla zespołów *girls line-dance*.

BALET TACJANNY WYSOCKIEJ

77

Po pierwsze – polityka. Pojawia się w haśle *Polityka tańca*, w dwóch znaczeniach – jako „polityka kulturalna wobec tańca” (ekonomiczne i organizacyjne zaplecze funkcjonowania tańca współczesnego, system instytucjonalnego i finansowego wsparcia działań artystycznych) oraz jako „polityczność tańca”⁴ – bezpośrednio polityczne zaangażowanie artystów, ale także rodząca się w drugiej połowie XX wieku świadomość artystów i badaczy, że – jak pisze Joanna Szymajda – „każdy wybór formy czy języka jest już polityczny, w spektaklu zawsze ważne jest, kto mówi, w jakim kontekście, z jakiej pozycji, w jakiej relacji do przedmiotu i jak sposób mówienia i działania są zorganizowane”⁵. Ale polityki i polityczności tańca jest w *Słowniku...* dużo więcej, przewija się właściwie przez większość haseł. Ujawnia się w politycznych i historycznych uwikłaniach losów poszczególnych artystów i artystek w XX wieku, czego pewnie najbardziej wyrazistym przykładem mogą być historie tancerzy i tancerek związanych z *Ausdruckstanz*. Można ją zobaczyć w historycznych uwarunkowaniach rozwoju tańca w poszczególnych krajach czy regionach świata, albo w mniej lub bardziej uświadamianych ideologiach czy antropologiach wpisanych w poszczególne estetyki czy techniki taneczne.

Po drugie – gender, powiązany oczywiście z polityką i politycznością tańca. I znów – obecny właściwie w każdym haśle – jako czynnik na różne sposoby i w różnych wymiarach determinujący przebieg karier artystów i artystek, estetykę tańca czy jego miejsce w pejzażu współczesnej kultury. W *Słowniku...* mocno wybrzmiewa teza, że „taniec modernistyczny jest kobietą”, biorąc pod uwagę

eksplozję kobiecych talentów na przełomie XIX i XX wieku i w pierwszych dekadach wieku XX, a i dzisiaj – jak wynika z lektury kolejnych haseł „taniec jest kobietą”. Scena tańca współczesnego jest zdominowana przez kobiety, co ma swoje konsekwencje ekonomiczne i wiąże się z niższym statusem tańca w stosunku do zmaskulinizowanego teatru dramatycznego⁶, cieszącego się większym prestiżem i szczerzej finansowanego. (Warto pewnie dodać, że także badania nad tańcem są kobietą – jako że dominują w nich kobiety, także wśród autorów i autorek *Słownika...*).

Trzeci czynnik, który mnie uderzył w lekturze, wiąże się z „kolonialnym” wymiarem tańca, definiowanego jako taniec artystyczny czy sceniczny, sztuka. Takie ujęcie, zakorzenione w zachodniej kulturze, dominuje w *Słowniku...*, co ma swoje konsekwencje dla książki. Na przykład każda opowieść o historii tańca współczesnego w określonym kraju czy kręgu kulturowym (jak w hasłach o rozwoju tańca współczesnego w Afryce czy Ameryce Łacińskiej) jest tu właściwie opowieścią o kolejnym wymiarze kulturowej kolonizacji. Większe zróżnicowanie praktyk tanecznych, tradycyjnych i tych czysto towarzyskich, „użytkowych” gatunków tańca, czy też spojrzenie na taniec sceniczny jak proponowała – Joann Kealinohomoku – jako na formę „tańca etnicznego”⁷ być może pozwoliłoby uniknąć tej pułapki⁸.

Te uwagi nie podważają w niczym znaczenia i wagi *Słownika* dla polskich badań nad tańcem i szerzej – kulturą XX i XXI wieku. Te 700 stron uważam za przełomowe i z całego serca gratuluję redaktorkom tomu i całemu zespołowi pracującemu przy tej książce.

Przypisy

- 1 Zob. *Scena dla tańca*. Witold Mrozek rozmawia z Joanną Szymajdą, „Dwutygodnik” nr 356, 3/2023, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10603-scena-dla-tanca.html>, dostęp: 26 lipca 2023.
- 2 *Słownik tańca współczesnego*, dz. cyt., s. 7.
- 3 Takich jak na przykład te: *Dictionnaire de la danse*, red. Philippe Le Moal, Larousse, Paris 2008; *The Oxford Dictionary of Dance*, red. Debra Craine, Judith Mackrell, Oxford University Press, New York – Oxford 2010.
- 4 *Słownik tańca współczesnego*, dz. cyt., s. 484.
- 5 Tamże, s. 487.
- 6 Badania prowadzone przez zespół HyPaTii pokazują, że jeśli kobiety dominują na widowiskach teatrów dramatycznych, to na stanowiskach kierowniczych i wszystkich innych wiążących się z władzą i prestiżem w teatrze dominują mężczyźni. Zob. *Agora. Statystyki*,

red. Joanna Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018. Zob. także <http://www.hypatia.pl/>, dostęp: 27 lipca 2023.

- 7 Zob. Joan Kealinohomoku, *Antropolog przygląda się baletowi jako formie tańca etnicznego*, przeł. Katarzyna Pastuszek, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wyb. i red. Jadwiga Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- 8 Którą to pułapkę, notabene, Joanna Szymajda, autorka hasła *Afryka – rozwój tańca współczesnego* znakomicie diagnozuje w artykule opublikowanym w najnowszym numerze „Didaskaliów”. Zob. Joanna Szymajda, *Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 175/176, czerwiec – sierpień, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/wspolczesny-taniec-afrykanski-jako-praktyka-dekolonizacyjna>, dostęp: 26 lipca 2023.

AGATA CHAŁUPNIK – teatrolożka, kulturoznawczyni, kierowniczką Zakładu Teatru i Widowisk IKP UW. Zajmuje się historią kobiet w polskim teatrze, teatrem jako medium pamięci, antropologią i historią tańca. Autorka książek *Sztandar ze spódnicy*, *Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (Warszawa 2004), współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (Warszawa 2005) i *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (Warszawa 2008). ORCID: 0000-0002-8159-6998

KATARZYNA OSIŃSKA

Atlas anatomiczny Georga Büchnera

Anna R. Burzyńska, *Atlas anatomiczny Georga Büchnera*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.

Książka nominowana do Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za rok 2022. Laudacja wygłoszona podczas uroczystości w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego 26 kwietnia 2023 roku.

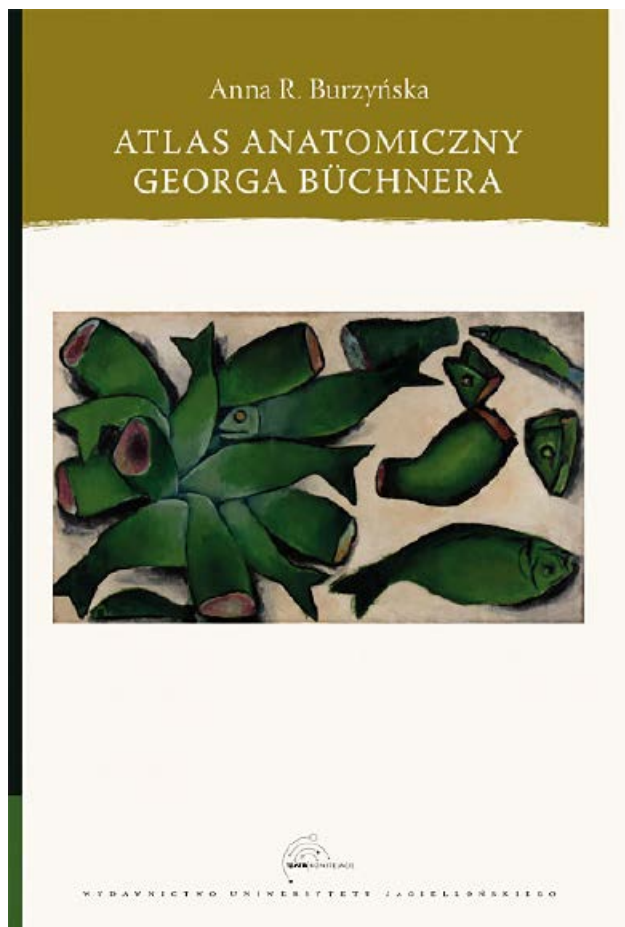
Anna Róża Burzyńska książkę o Georgu Büchnerze pisała długo; nie wiem, jak długo, ale pamiętam, że spotkana na krakowskim Rynku przed dobrych już kilku laty wspominała, że studiuje dokumenty medyczne ojca Georga – Ernsta Büchnera. Czas poświęcony na pracę nad książką przełożył się na nabycie kompetencji rzadko spotykanych w naszym teatrologiczno-kulturoznawczym świecie. Jednak pisanie o autorze *Woyzecka*, *Śmierci Dantona*, *Leonce'a i Leny*, *Lenca*, a także o działaczu politycznym, twórcy rewolucyjnego manifestu „Goniec Heskii”, wreszcie o naukowcu przyrodniku z filozoficznym zacięciem, medyku (co prawda niedoszłym, bowiem od medycyny uciekł do nauki), badaczu zainteresowanym statystyką i ekonomią – takich szerokich kompetencji wymagało. Trzeba było wieloletniej pracy, by zgłębić tak wszechstronny dorobek człowieka, który zmarł, mając zaledwie dwadzieścia trzy lata.

Do wytworzenia przestrzeni namysłu nad dziełem i życiem niemieckiego pisarza, uczonego, działacza potrzeba dogłębnej znajomości problematyki, o jakiej się pisze. Erudycja autorki budzi podziw; imponuje długa lista lektur literaturoznawczych, filozoficznych, medycznych, przyrodniczych, poświęconych historii nauki, dzięki którym możliwe stało się komentowanie (w sposób przejrzysty, co jest wielką zaletą książki) dokonań Büchnera na tak wielu polach jego aktywności. Zarazem jest to monografia oparta na bogatym materiale źródłowym. Anna Burzyńska dotarła do całego dorobku autora *Woyzecka*, także do źródeł prywatnych samego pisarza (nawet do wypracowań szkolnych i pierwszych dziecięcych prób literackich), wreszcie do dokumentów pochodzących od osób z jego otoczenia. Zapanowanie nad tak ogromnym materiałem stało się możliwe za sprawą pomysłowej konstrukcji pracy, dzięki czemu autorce udało się pokazać Büchnera jako twórcę kompletnego. Nie jako pisarza

i naukowca czy jako pisarza i działacza politycznego, lecz jako człowieka, którego całościowo rozumiane dzieło stanowi sieć powiązań, domagających się rozpoznania, jeśli chce się zrozumieć jego fenomen. Anna Burzyńska szukała owych powiązań, poruszając się po spirali życia i zainteresowań pisarza i badacza, okrążając punkty, nad którymi się zastanawiała, by się od nich oddalić, a następnie znów przybliżyć już na innym poziomie refleksji.

Dlaczego „Atlas”? Sama autorka, komentując swoją decyzję co do tytułu książki, objaśnia, że chodziło jej o nazwanie sytuacji, w której zestawiane są ze sobą odmienne rzeczy i zjawiska, dzięki czemu możliwe stają się różne porządki lektury (jak to ma miejsce w atlasie w rozumieniu geograficznym). Z drugiej strony, atlas z towarzyszącym mu przymiotnikiem „anatomiczny” odsyła do anatomicznych, czy ściślej zootmicznych zainteresowań Büchnera, który swą rozprawę doktorską (napisaną w języku francuskim) poświęcił wynikom badań nad systemem nerwowym brzany (dodam, że według słownika brzana pospolita, *barbus barbus*, to gatunek słodkowodnej ryby z rodziny karpowatych). Do rybiej kwestii, a w szczególności do odciętych rybich głów nawiązuje okładka książki, na której znalazł się *Obraz na temat okropności wojennych* (1948) Andrzeja Wróblewskiego. Ryby bez głów w przypadku książki o Büchnerze naprowadzają na myśl o cierpieniach istot żywych w imię nauki, nie zawsze, jak wiadomo, etycznej. A eksperymentom w imię nauki – jak pamiętamy – poddawany był bohater głównego dzieła pisarza.

Oryginalne podejście do twórczości Büchnera we wszystkich jej aspektach polega nie tyle na ukazaniu wpływu języka nauki na język literacki i odwrotnie, ile na skomplikowanych przepływach między wszystkimi językami, jakimi się posługiwał. Sprzyja temu – jak wspominałam – konstrukcja monografii. Składają się



nań, prócz wstępu, dwie główne części: „Anatomia pisania” i „Pisanie anatomii”. Żeby dać próbkę, w jak niezwykły sposób podeszła autorka do materii, o jakiej pisze, powiem tylko, że w drugiej części książki, w „Pisanii anatomii”, odsyłającej do tego właściwego „atlasu anatomicznego”, posłużyła się anatomicznymi układami narządowymi: pokarmowym, krwionośnym, ruchu, rozrodczym, oddechowym oraz nerwowym (tak zatytułowała poszczególne podrozdziały), by jeszcze raz powrócić do niektórych tekstów Büchnera, chętnie wykorzystującego metafory trawienno-pokarmowe, a w *Woyzecku* skupiającego się na funkcjach układu nerwowego. Pomysł na taki układ rozdziałów pozwolił autorce ponownie nawiązać do dyskursów biologiczno-medycznych, politycznych, estetycznych, religijnych, filozoficznych, o których pisała w pierwszej części swojej monografii.

Książka Anny Burzyńskiej nie jest wyłącznie książką o historii literatury czy nauki. Tematy w niej poruszone ściśle zająbiają się z naszą współczesnością. Burzyńska

przeszczepia na grunt współczesny wiedzę o przeszłości, wzbogacając naszą wiedzę o terażniejszości. Splot medycyny i literatury obecny w dziełach literackich od stuleci wzbudza zainteresowanie badaczy – i to coraz większe. Nic w tym dziwnego, skoro żyjemy w czasach powszechnej medykalizacji społeczeństw. Niedawna pandemia sprawiła, że rezultaty badań naukowych stały się obiektem zainteresowania mediów, a lekarze i naukowcy mają dziś coraz większy udział w polityce i wywierają znaczny wpływ na społeczeństwa. Przepłatające się przez całość książki refleksje na temat biopolityki – to tylko jedno z jakże aktualnych dziś zagadnień.

Czytając *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* miałam poczucie jego specyficznej autoreferencyjności. Nie chodzi rzecz jasna o to, że pisząc o Büchnerze, autorka pisze o sobie, lecz że to, jak postrzega twórczość i działalność pisarza, rzutuje na jej metodę i sposób pisania. Charakteryzując jego dorobek, autorka zaznacza:

Büchner porusza się w przestrzeni tekstów i dyskursów, wędruje po bibliotece, w której znajdują się zarówno beletrystyka czy pisma filozoficzne i historyczne, jak i dokumenty medyczne, przyrodznawcze, statystyczne. Chętnie przenosi określony typ wypowiedzi z jednego obszaru na drugi, na przykład używając anatomicznego języka w tragedii o rewolucji francuskiej [...], czy wprowadzając figury retoryczne w interpretacyjnej części swojego doktoratu o rybach nerwach czaszkowych.

I w innym miejscu (dalej o Büchnerze): „Praca na źródłach, najbliższej rzeczywistości, jak to tylko możliwe, pozwala spojrzeć na tę rzeczywistość w zupełnie nowy sposób”.

Te charakterystyki wyjątkowo dobrze oddają metodę pracy nad książką samej autorki. Odtwarzając labirynty, po jakich poruszał się Georg Büchner, Burzyńska zanurza się bardzo głęboko w jego świat i z wielkim wyczuciem prowadzi w ten świat czytelnika. A przytoczone przez nią słowa Tadeusza Komendanta o dziele Michela Foucaulta jako formie poszukiwania samego siebie można odnieść nie tylko do Büchnera, lecz być może i do samej autorki, gdyż jej pasja nadała tej książce jakiś trudno uchwytny, osobisty wymiar.

Czytanie książki Anny Burzyńskiej było dla mnie wielką przygodą. *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* to wydarzenie w naszej humanistyce, nie tylko z powodów, które zaledwie naszkicowałam, ale też dlatego, że książka wypełnia wielką białą plamę w polskiej recepcji dokonań Büchnera. Gorąco zachęcam Państwa do lektury, a autorce, Ani, serdecznie gratuluję tak wspaniałego dzieła!

EWELINA GODLEWSKA-BYLINIAK

Potencjalności transformacji Łucji Iwanczewskiej

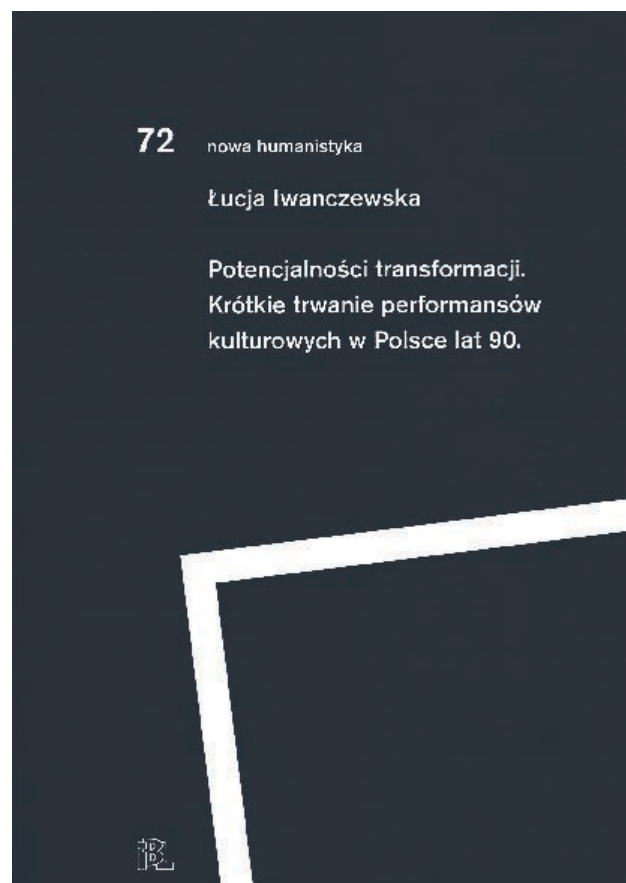
Łucja Iwanczewska, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022.

Książka nominowana do Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za rok 2022. Laudacja wygłoszona podczas uroczystości w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego 26 kwietnia 2023 roku.

Od razu zaznaczę, że lektura tej książki wiąże się z przeżyciem nie tylko niezwykle interesującej intelektualnie przygody, ale też wejściem w przestrzenie zaproponowanych przez autorkę konstelacji zjawisk, pojęć i dyskursów lokowanych w – niedawnej – przeszłości, ale skłaniających do zanurzenia się w teraźniejszości i zachęcających do snucia wizji na temat potencjalnych przyszłości.

Tytułowe potencjalności transformacji, lokowane w ramach zaproponowanej przez badaczkę narracji w performansach krótkiego trwania lat 90., nie przemijają bowiem wraz z końcem, zerwaniem, wyczerpaniem czy rozproszeniem owych krótkotrwałych, efemerycznych czasem zjawisk, ale – dostrzegane dzisiaj – każą zadać pytanie o możliwość wyobrażenia sobie innej teraźniejszości i innych przyszłości. Innych – to znaczy jakich? Na to pytanie książka oczywiście nie daje jednoznacznych odpowiedzi, daleka jest od spekulacji na temat konkretnych kształtów przyszłości, przyszłych wspólnot społecznych i przyszłych organizujących je performansów. Stawiając jednak otwarte pytanie o to, w jaki sposób to, co niedokończone, efemeryczne, pojawiające się na chwilę, momentalne w przeszłości może rezonować z teraz i z potem, otwiera przestrzeń dla wyobraźni, zapraszając czytelniczkę do podejmowania zainicjowanych tu intuicji i rozpoznań.

Otwartość oznacza tu również to, że książka ta, pomyślana jako zaproszenie do myślenia o potencjalnościach transformacji, nie może siłą rzeczy być całością domkniętą. Jest to rzecz wręcz z założenia otwarta – zamiast budować zwarte narracje na temat polskiej transformacji ustrojowej, autorka tworzy niedomknięte konstelacje zjawisk, dokonując nieoczywistych często zderzeń zdarzeń i dyskursów, ale pozostawiając zawsze przestrzenie niedomknięcia i niedopowiedzenia, stanowiące zaproszenie do współmyślenia, do podjęcia wynikających z owych zderzeń myśli.



W pierwszej części książki zatytułowanej *Rekonesans*, a stanowiącej faktycznie wstępne rozpoznanie bogatego archiwum performansów kulturowych lat 90., autorka wyróżnia trzy zjawiska potraktowane jako swoiste laboratoria transformacji, jak też laboratoria myśli rozwijanej w dalszych częściach książki. Są to kolejno: działania C.U.K.T. – Centralnego Urzędu Kultury Technicznej

(przestrzeń techno-transformacji); problematyka HIV i AIDS widziana z perspektywy kategorii „stref kontaktu”; performanse i obrazy ukrzyżowania (Warpechowski, Samsel i Nieznalska).

Wśród pytań, które wyłaniają się w tej części, wyróżniłabym to o gotowość i otwartość społeczeństwa na spotkanie z innością i nowoczesnością, jako że zarówno kategoria inności, Innego, jak nowoczesności podejmowana jest wielokrotnie i wyprowadzana z przestrzeni społecznych napięć, niepokojów, ale też nadziei i ciekawości.

Podejmowane przez autorkę rozważania dotyczą relacji pomiędzy sztukami performatywnymi, performansami społecznymi i performatywnością ustanawianych dyskursów a ówczesnym polskim społeczeństwem. To chyba *clue* całego przedsięwzięcia: przyjrzyć się, jak w laboratoryjnych procesach prób, eksperymentów, poszukiwań podejmowanych przede wszystkim w polu sztuk performatywnych i performatywnie wytwarzanych obszarów praktyk artystycznych przenikających się z obszarami nowych dyskursów, konstruowały się społeczne podmioty i wiedza o rzeczywistości.

Drugą istotną kwestią stanowiącą nie tyle ramę, co dominantę porządkującą zaproponowane konstelacje, jest podejmowana na nowo kwestia współwystępowania emancypacji i hegemonii w kulturze transformacji.

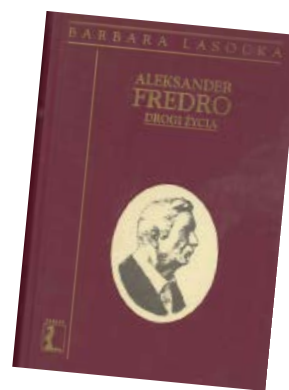
W drugiej części autorka wiąże te kwestie z pytaniem o polski postmodernizm kulturowy lat 90. Podstawową kategorią jest dla niej z jednej strony parodia, z drugiej – różnica i różnicowanie. Wśród przywoływanych, opisywanych i konstelowanych zjawisk znajdują się tu między innymi działania Totartu i środowiska skupionego wokół wczesnego „brulionu”, pytania o niedokończony projekt pierwszej „Solidarności” i jego potencjalne echa, oraz te o polski feminizm lat 90.

Pytania o potencjalność emancypacyjną co i rusz zde-
rzają się z rozpoznaniem miejsc doświadczania porażki, przejawiania się napięć, kryzysów, ale też tego, co niezrozumiałe, mroczne, czasem śmieszne, a czasem ocierające się o głupotę. Autorka pokazuje jednak, że w tym, co nieudane, niedokończone, zerwane można szukać obszarów potencjalności – nie w geście krytyki, a raczej idąc za proponowaną przez autorkę strategią dekrytyczności.

EWELINA GODLEWSKA-BYLINIĄK – kulturoznawczyni, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UW (2006), obecnie adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek *Tadeusz Kantor: sobowtór, melancholia, powtórzenie* (2011) oraz *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza* (2012), redaktorka antologii *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* (2017). ORCID: 0000-0001-5871-4602

NAJNOWSZE NABYTKI CZYTELNI ETP

- *Mistrzowie formy sztuki lalkarskiej / Masters of Puppetry Art Form*, koncepcja i redakcja Lucyna Kozień
- Dobrochna Ratajczak, *Mistrz. O twórczości Aleksandra Fredry*
- Barbara Lasocka, *Fredro. Drogi życia*
- Andrzej Linert, *Teatr dipisów w Lubece* i *Jerzego Adama Brandhubera obrazy Auschwitz*
- Jarosław Jakubowski, dramaty *Incydent* i *Banalna historia*
- *Medycyna w teatrze*, red. Maciej Ganczar, Krzysztof Rutkowski
- Seweryn Wandycz, *Prawo teatralne. Kontrakt sceniczny*



ZENON BUTKIEWICZ

Do Rijeki? W maju?

Hrvatski Kulturni Dom na Sušaku, Rijeka. Galeria Kortil.
Wystawa *Twarze, maski rekwizyty. Świat Shakespeare'a w polskim plakacie teatralnym*. Kurator Zenon Butkiewicz, współpraca Donata Jaworska.

Propozycja była i niespodziewana i zaskakująca. Galeria Kortil w Rijece zwróciła się do mnie, za pośrednictwem znajomych osób (nazwiska znane redakcji), z zapytaniem, czy istnieje jeszcze wystawa plakatu teatralnego, którą przygotowałem kilka lat temu. Wystawa miałaby towarzyszyć międzynarodowemu festiwalowi małych scen organizowanym w tym chorwackim mieście, znanym też pod włoską nazwą Fiume, pięknie położonym nad zatoką Kvarner. Maj w Rijece? Czemu nie?

Odpisałem zatem Jolandzie Todorović, kierującej galerią, że niestety wspomniana wystawa *40/250. Plakaty i premiery*, przygotowana w roku 250-lecia teatru publicznego w Polsce, już nie istnieje. Zresztą odtwarzanie jej nie miałoby sensu, gdyż była ona wyraźnie adresowana do odbiorcy polskiego, dla którego same tytuły jak *Dziady*, *Balladyna*, *Wesele* mają swoje znaczenie, a jeśli połączymy je jeszcze w takie znaczące pary: *Dziady* Dejmka, *Balladyna* Hanuszkiewiczza czy *Sprawa Dantona* Wajdy, osiągniemy wysoki poziom niezrozumienia, który żadną opowieścią kuratorską nie da się zniwelować. A Jolanda – jak okazało się osoba otwarta i kontaktowa, co ujawniło się zrazu w obfitej korespondencji, którą wymienialiśmy, a później w sposób jeszcze bardziej wyrazisty potwierdziło w bezpośrednim kontakcie podczas otwarcia wystawy, kiedy była pełną serdeczności gospodynią – wobec moich argumentów zaproponowała poszukanie innego tematu. Maj w Rijece? Czemu nie?

Łatwo się propozycje przyjmuje, ale wywiązać się z takiego zobowiązania, kiedy pojawiają się konkretne ograniczenia, przychodzi dużo trudniej. Czas na przygotowanie, wielkość sali, a co zatem idzie wielkość ekspozycji, budżet, no i temat, a właściwie idea, sens, ukształtowanie przekazu, który nadaje znaczenie umieszczonym we wspólnej przestrzeni pracom. W tym przypadku plakatom oderwanym jednak od swego teatralnego kontekstu tworzonych przez sam moment premiery, miejsce, teatr, reżysera, czy wykonawców. Skoro zatem kontekst

teatralny nie mógł wspierać odbioru, należało poszukać takiego sposobu prezentacji, który mógłby poruszyć wyobraźnię odbiorcy.

Pomysłów było kilka: mistrzowie polskiego plakatu, przegląd wielu, wiemy jak znakomitych, nazwisk. Byłaby to jednak wystawa czytelna wyłącznie w aspekcie plastycznym. Ponadto wymagałaby selekcji, prowadzącej do pokazania najlepszych, najbardziej reprezentatywnych dzieł poszczególnych twórców. Tu i czas nie sprzyjał takiemu pomysłowi, nie sprzyjał też i oczywisty fakt, że wiele plakatów powstawało w związku z premierami utworów polskich, więc jak choćby wytłumaczyć przedowcipne plakaty Andrzeja Pągowskiego do komedii Fredry? Inny pomysł nasuwał się ze względu na połączenie wystawy i festiwalu teatralnego. A może pokazać plakaty polskich festiwali teatralnych? Było ich wiele: i festiwali, i plakatów. Mam w oczach plakaty towarzyszące festiwalom w Kaliszu, Wrocławiu, Toruniu (pierwszy Festiwal Teatrów Polski Północnej już w 1959 roku zadbał o efektowny plakat). Trudno byłoby pominąć zupełnie szaloną serię plakatów towarzyszących pierwszym edycjom Opolskich Konfrontacji Teatralnych czy plakatów z wielu edycji Warszawskich Spotkań Teatralnych. Zebrałaby się tu zatem i spora kolekcja, i grono całkiem znaczących artystów. Polskie festiwale na festiwalu chorwackim. Było już bliżej, ale czy dość blisko? Czy to jest już najlepszy pomysł na maj w Rijece?

W końcu na myśl przyszedł mi Shakespeare. Właściwie nie przyszedł, bo Shakespeare jest zawsze w każdym kątku świata teatru. W każdej myśli wypowiedzianej na scenie, jak dobrze poszukać, to znajdzie się jakaś cząstka z myśli, idei, czy choćby powidoku z dzieł Stradfordczyka, dzieł znanych równie dobrze polskiemu, jak i chorwackiemu widzowi. Jolanda pomysł zaakceptowała: „Rób Shakespeare’a”. Ale jak go ugryźć? Historycznie, chronologicznie, tytułami, autorami plakatów. Jako pierwsze przyszło mi na myśl skontaktowanie

się z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim. Skoro Agata Grenda zna wszystkich, to i ja znam Agatę. Trudno, aby było inaczej. Okazało się wszak, że sama gdańska twierdza szekspirowska kolekcją plakatów nie dysponuje, ale dysponuje kontaktami, które życzliwie udostępniła. Pani Sabina Laskowska-Hinz, która wykłada literaturę brytyjską na Uniwersytecie Gdańskim, nie tylko napisała pracę doktorską na temat plakatów do sztuk Shakespeare'a w polskim teatrze, ale też ma kolekcję plakatów, a przede wszystkim – solidną dokumentację tego zjawiska do roku 1989, bo taki czas obejmuje jej dysertacja (w języku angielskim, a jakże!). Dalej było już łatwiej. Udało się nawiązać kontakty z kilkoma teatrami. Nader owocny był kontakt z Wojciechem Majcherkiem z Teatru Narodowego. Okazało się, dla mnie nieoczekiwanie (cóż za wstydliva niewiedza, którą uświadomiła mi Dorota Buchwald), że bogatą kolekcją plakatów dysponuje Instytut Teatralny. Na usprawiedliwienie mogę dodać jedynie, że są to w dużej części depozyty teatrów, które miast składować plakaty w swoich archiwach, oddały je pod skrzydła Magdaleny Kuleszy w Instytucie – która, natychmiast telefonicznie nagabywana przeze mnie podczas podróży metrem, od razu z życzliwością przystąpiła do współpracy. Zaś Mateusz Żurawski, kierownik Działu Dokumentacji, w odpowiedzi na moje oficjalne pismo z prośbą o użyczenie plakatów odpisał, że czyni to „z radością”. To już czyniło maj w Rijecie bardziej realnym.

I tak, dzięki z pomocy i informacji wielu osób, w tym między innymi znanego kolekcjonera Piotra Dąbrowskiego, zaczął się tworzyć łańcuszek wspierania, który inną drogą doprowadził mnie do zbiorów Cezarego Niedziółki (wielki żal, że musimy o Cezarym pisać w czasie przeszłym), który to pozostawił po sobie olbrzymią kolekcję, a pieczołowicie zajmuje się nią jego żona Maria Niedziółka, skądinąd także człowiek teatru. Zaproszone do współpracy teatry chętnie udostępniały plakaty ze swoich zbiorów. Różnymi drogami spływały one z Poznania, Opola, Warszawy, Gdańska. Swoisty rekord udało się ustanowić Poczcie Polskiej, która tubę z plakatem z Teatru im. Słowackiego, jako przesyłkę priorytetową (!) transportowała z Krakowa do Warszawy równo 14 dni, co potwierdzają urzędowe stemple na tubie. Plakaty na wystawę udostępnili także Andrzej Pągowski oraz wnuk Waldemara Świerzego, opiekujący się spuścizną po znakomitym przodku-plakacicie. Warto było skorzystać z jakże cennych rad Mariusza Knorowskiego, do niedawna kuratora Muzeum Plakatu w Wilanowie. W szybkim czasie problem dostępu do materiałów przekształcił się w swoje przeciwieństwo, czyli kłopoty bogactwa. Jakim kluczem wybierać, jak ułożyć ekspozycję, aby w maju w Rijecie błyszczała blaskiem godnym polskiej szkoły plakatu?

Tu teatrolog winien jednak skorzystać z pomocy historyka sztuki. Zaprosiłem więc do współpracy Donatę Jaworską, przy której walnym udziale przygotowałem wspomnianą wcześniej wystawę 40/250, aby razem szukać odpowiedzi na mnożące się pytania: jak ułożyć wystawę, jak wybrać plakaty, gdzie szukać klucza. Od jakiego

okresu zacząć, a kiedy zakończyć? Czy ująć ją chronologicznie, czy tytułami Shakespeare'a, a może gatunkami dramatycznymi, które uprawiał? Możliwości wyboru pociągały w rozmaite kierunki, kusily rozlicznymi wariantami rozwiązań. Skoro jednak przyjmujemy, że Shakespeare stworzył uniwersalny kod teatralny zrozumiały dla ludzi teatru i w Polsce, i w Chorwacji, i w dalece szerszych przestrzeniach geograficznych i mentalnych, to może potraktować „dzieła wszystkie niekoniecznie w skróconej wersji” jako jedno wielkie dzieło opowiedziane poprzez plakat przez mistrzów tej sztuki, od Jana Lenicy poczynając, a kończąc na generacji, która wstąpiła na tę drogę dopiero w XXI wieku. *Świat Shakespeare'a w polskim plakacie teatralnym* – tak pomyślana idea mieściła w sobie i wszystkie gatunki szekspirowskie, i dzieła twórców z różnych pokoleń, i pozwalała umieścić plakaty, w których dominowało graficzne mistrzostwo, obok tych z malariskim ujęciem, idąc dalej śmiało w stronę współczesnych technik korzystających z fotografii, grafiki komputerowej, po wreszcie te z postmodernistycznym zapałem łamiące wszelkie granice. Tu już do majówki w Rijecie pozostawał ostatni krok.

Kiedy tak przesuwaliśmy wraz z Donatą wglądówki kilkudziesięciu plakatów, zaczynały się spośród nich wyłaniać twarze Leara, Hamleta, Juliusza Cezara, ale też i zakryte maskami oblicza postaci skrywających swe zamiary. Na scenie, po walce, po spełnieniu swoich zadań, gdy opuścili ją bohaterowie Shakespeare'a i aktorzy dający im swą cielesność, na tej pustej scenie pozostawały nikomu niepotrzebne rekwizyty: skrwawiony nóż, porzucona korona, bezużyteczny królewski kapelusz, zwiędła róża czy schody prowadzące donikąd. Z tego spostrzeżenia zrodził się tytuł: *Twarze, maski, rekwizyty*. W angielskiej wersji językowej: *Faces, masks, props*. „Zenon, props? Czy to ma coś wspólnego z propagandą?” – zaniepokoiła się Jolanda, która choć świetnie włada językiem autora *Otella*, to jednak tego wybitnie teatralnego słówka nie znała. Nic dziwnego, skoro w języku chorwackim brzmi ono znajomo „rekvizita”. Uspokoilem, że nie szukam w plakatach aspektów politycznych, a przecież językowe nieporozumienia nie mogą zakłócić maja w Rijecie.

A w maju, w Rijecie – a dokładnie w pierwszej połowie maja, a właściwie to czwartego maja – wystawę uroczyście otworzyła Jolanda Todorović, z udziałem kierujących 28. edycją Międzynarodowego Festiwalu Małych Scen Višnji Višnjic Karković oraz Edyty Karadole Śegvić (aktorki Narodowego Teatru w Rijecie, wdowy po inicjatorze festiwalu, aktorze tegoż teatru Nenadzie Śegvicu). Swoją obecność zaznaczyła krótkim wystąpieniem przedstawicielka polskiej ambasady w Zagrzebiu, a za kulisami sposobił się już do występu Andrzej Seweryn, który pokazywał w ramach festiwalu spektakl *Króla Leara* przygotowany w lubelskim Teatrze Starym. Mnie przypadła skromniejsza rola wprowadzenia do wystawy.

Zatem w maju w Rijecie ekspozycję otwierał wspaniały, autorstwa Waldemara Świerzego, portret króla Henryka VIII w zdobnym kapeluszu, powstały do dramatu, który



Rijeka w maju. Fotografie z archiwum autora.

raz tylko trafił na polskie sceny, ale właśnie plakat Świerzego unieśmiertelnił tę inscenizację Jerzego Golińskiego. Dalej ze ścian Galerii Kortil spoglądało skrwawione oblicze Leara, dzieło Rafała Olbińskiego, rozpadająca się niczym stara kamienna rzymska maska twarz Juliusza Cezara Wiesława Wałkuskiego, widniały twarze Mirosława Zbrojewicza – Leara i Ryszarda II – Artura Żmijewskiego, zadziwiony Robin – Puk z twarzą Beaty Fudalej przyglądał się nagiemu Hamletowi Jacka Poniedziałka. Dalej droga prowadziła widza w krainę fantazji, w której oblicza traciły swój realny kształt, by przeobrazić się w fantazyjne formy postaci z szekspirowskich komedii

i baśni: *Snu nocy letniej*, *Wieczoru Trzech Króli* czy *Zimowej opowieści*, gdzie w dziele Wiesława Rosochy przenikające się profile ludzkich twarzy otulone były gamą odcieni błękitu i niebieskości, zimnych i ciepłych, zmiennych w nastroju niczym fabuła samej sztuki. Plakat Mieczysława Górowskiego do *Hamleta*, na którym postać z ukrytą w cieniu twarzą trzyma w rękach kulę, obejmując ją niczym miniaturowy symbol naszego globu, zapraszał do galerii masek. Tam na znakomitym plakacie Andrzeja Pągowskiego dostrzec można mur okalający twarz Makbeta, gęsta płatanina sieci pajęczej zasnuwa oblicze Leara. Leara, który nie pojawił się na scenie,

plakat ten został bowiem stworzony przez Wiesława Wałkuskiego do poznańskiej premiery *Króla Leara* w Teatrze Nowym w Poznaniu z Tadeuszem Łomnickim w roli tytułowej. Był to jedyny wyjątek, kiedy plakat nie dopełniał spektaklu – premiera, jak wiemy, nie doszła bowiem do skutku. Wyjątek zrozumiały i uzasadniony. Maski miały też i bardzo współczesny charakter: rozpixselowana twarz Koriolana czy portret Ryszarda III przypominający daktyloskopijny odcisk dłoni. I na końcu rekwizyty nieważne tylko z pozoru: nóż spajający Makbeta i lady Makbet na plakacie Wiesława Grzegorzycy, róża łącząca Romea i Julię z twarzami zakrytymi niczym na słynnym obrazie Magritte’a (dzieło Krzysztofa Iwańskiego), ukazany niczym mechaniczna zabawka Shylock – tytułowa postać *Kupca weneckiego*. I na końcu pojawiał się znów wielki królewski szekspirowski kapelusz. Tym razem spod niego wyglądała twarz. Twarz Stanisława Wyspiańskiego, który stanowił ten jeden wymagający krótkiego

objaśnienia pomost łączący dzieła Shakespeare’a i polski teatr. A poza tym już tylko zamykał ekspozycję plakat do *Wiele hałasu o nic* Lexa Drewińskiego ukazujący małego pajęczka, który niezależnie od burz, tragedii i namiętności postaci ze świata Shakespeare’a snuje swą sieć. Przed laty w Anglii, wczoraj i dziś w Polsce i w maju w Rijecie.

W tekście zamieszczonym w katalogu wystawy nawiązałem do ukutego przeze mnie, przy okazji wystawy z 2015 roku, określenia plakatu jako „arystokraty teatru”. Pisałem wówczas: „plakat wobec premiery, w związku z którą powstał, nic nie musi, nie musi wypełniać żadnej funkcji użytkowej. Jedno musi. Musi być dobry. Sam w sobie, jako dzieło”. Kilka osób na wernisażu zwróciło uwagę na to określenie. To chyba niezgorzej. Wszak arystokrata odpowiednio wygląda, elegancko się zachowuje, umie znaleźć się w galerii sztuki i na salonach. Arystokrata to zawsze brzmi i wygląda dobrze. Także w Rijecie, w maju.

ZENON BUTKIEWICZ – teatrolog, dyrektor teatrów, organizator festiwalu teatralnych. W latach 1982–84 kierownik literacki Teatru Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, w latach 1990–93 wicedyrektor Teatru im. Horzycy w Toruniu, w latach 1993–2008 dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie, w roku 2009 zastępca dyrektora Teatru Powszechnego w Warszawie. W latach 2009–2016 dyrektor Departamentu Narodowych Instytucji Kultury w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Współtwórca projektu „Teatroteka”, realizowanego od 2013 roku przez WFDiF w Warszawie.



Z LISTÓW DO REDAKCJI

Na skrzynkę mailową ETP przysłała wiadomość korygująca i uzupełniająca biogram **RYSZARDA GAŁCZYŃSKIEGO** pomieszczony w drugim tomie *Słownika biograficznego teatru polskiego*:

Ryszard Gałczyński, mój Dziadek, poślubił nie Zofię Leńską, jak podaje hasło w SBTP, ale Wandę Chojnacką, nie aktorkę, z którą miał trzy córki: Wandę, Helenę i Annę – moją Mamę. Ojcem Ryszarda był Bronisław, a jego żoną Maria Chrzanowska, z którą miał pięciu synów: Ryszarda właśnie (ur. 1875), Henryka (ur. 1878), Bronisława (ur. 1882), Leona (ur. 1884) i Tadeusza (ur. 1890). Siostrą mojego pradziadka Bronisława była Ludomira, matka Marii Dąbrowskiej.

Rodzina Ludomiry została przedstawiona w powieści *Noce i dnie* jako Ostrzeńscy. Powieściowy Anzelm to właśnie Ryszard Gałczyński, mój Dziadek.

Małgorzata Folkierska-Żukowska

W ETP dodaliśmy już stosowną informację. Posiadaczom papierowego wydania *Słownika...* pozostaje samodzielne zaznaczenie poprawki.

Na zdjęciu od lewej: Henryk i Ryszard Gałczyńscy, założyciele Pierwszego Polskiego Towarzystwa Kąpieli Morskich – uroczyste odsłonięcie ufundowanego przez PPTKM pomnika Sienkiewicza w Gdyni, 1924. Fot. NAC.

© Copyright by Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2023

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