

Złamać kark przestrzeni

„**Aktorzy w *Tamarze* dobrze wiedzieli**, na czym polega granie tak blisko widza, z dystansem i bez dystansu jednocześnie. Byli idealnie prywatni i tę prywatność dyskutowali. Jak komuś urwał się guzik, to nigdy nie było wiadomo, czy to naprawdę, czy na niby” – o pracy nad *Tamarą* w Teatrze Studio w 1990 roku opowiadają **Izabela Chełkowska-Wolczyńska i Maciej Wojtyzsko** w rozmowie z Jowitą Mazurkiewicz i Mateuszem Żurawskim.

JOWITA MAZURKIEWICZ Na początek przypomnijmy naszym czytelnikom, że *Tamara* Johna Krizanca i Richarda Rose’a to sztuka o spotkaniu polskiej malarki Tamary Łempickiej z włoskim poetą i politykiem Gabrielem d’Annunziem w jego willi Vittoriale degli Italiani w 1926 roku. Historia romansu artystów z faszyzmem w tle została rozpisana na dziesięć wątków, odpowiadających dziesięciorgu mieszkańcom willi, które miały rozgrywać się równocześnie w kilku miejscach. Widzowie byli zachęceni do wyboru interesujących ich postaci i konsekwentnego podążania za nimi. Prapremiera *Tamary* w Toronto w 1981 roku okazała się wielkim sukcesem. Spektakl szybko stał się formatem prezentowanym w wielu amerykańskich i europejskich teatrach. W 1990 roku przywiózł go do Polski dyrektor Teatru Studio Waldemar Dąbrowski.

MATEUSZ ŻURAWSKI Warszawska *Tamara* przeszła do legendy jako komercyjny spektakl na awangardowej scenie, wydarzenie raczej towarzyskie niż artystyczne. Stało się tak za sprawą bankietu, który, zgodnie zresztą z oryginalnym scenariuszem, odbywał się w połowie wieczoru. Po wszystkim można było porozmawiać z aktorami, zrobić sobie z nimi pamiątkowe zdjęcie polaroidem. Niektórzy krytycy pytali złośliwie, czy kolacja była dodatkiem do przedstawienia, czy może odwrotnie – przedstawienie dodatkiem do kolacji.

MACIEJ WOJTYSZKO Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. To trochę zależy od tego, z czym kto tam przychodził. Było, owszem, dużo nowobogackich, którzy rozglądali się, gdzie jest kawior.

IZABELA CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Bo to było po prostu coś zupełnie nowego, innego, po tej szarej rzeczywistości PRL-u. Bankiet

był, jak na tamte czasy, bardzo wystawny. A najbardziej wystawne były nazwy tych dań.

WOJTYSZKO Polędwica Czarnolas? Nie wiem, ja tego nie jadłem...

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Ale z niektórych nazw robiłeś sobie żarty. (*śmiech*) Nie, kolacja na pewno nie była najważniejsza. Ludzie chyba najbardziej cieszyli się z tego, że są tak blisko aktorów.

WOJTYSZKO Niektórzy naprawdę wciągali się w akcję i próbowali prześledzić i zrozumieć wszystkie wątki.

MAZURKIEWICZ W oryginalnej *Tamarze* bankiet miał być dla widzów okazją do wymiany informacji, do podjęcia próby połączenia w spójną całość poszczególnych wątków spektaklu. Czy taką funkcję spełniała też kolacja w Teatrze Studio?

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Nie bardzo. Ludzie się pchali do stołu, jeden przez drugiego, nie zawsze elegancko, i nie było mowy, żeby tam ktoś z kimś rozmawiał, jeszcze z pełnymi ustami. Zresztą tak było wtedy na wszystkich eventach. Nikt nie czekał na przemówienia, tylko od razu do stołu, dziennikarze też. To dobrze widać w reportażu, który zrobiła dla telewizji Nina Terentiew. Jest tłum i ścisk, wszyscy jedzą i piją, a biedna pani minister Cywińska się dławi, bo nagle musi powiedzieć coś mądrego dla „Kultury”.

ŻURAWSKI W swojej książce *Demokracja. Przedstawienia* Joanna Krakowska wskazuje na *Tamarę* jako jedno z wydarzeń emblematycznych dla czasu transformacji ustrojowej.

WOJTYSZKO To była heca pod tytułem *Bal w operze!* Czy widzieliśmy w tym coś symbolicznego? Może raczej jakiś sygnał zmiany pewnej świadomości społecznej. Ale wtedy dla nas to było przede wszystkim wyzwanie. Dostaliśmy zamówienie i staraliśmy się wykonać je jak najlepiej. A przy okazji mieliśmy też frajdę z tego, że się dowiemy, kto to była Łempicka, kto to był d'Annunzio.

MAZURKIEWICZ No właśnie, a jak to się wszystko zaczęło? Nie byliście Państwo związani z Teatrem Studio.

WOJTYSZKO To był zupełnie inny krąg towarzyski. Z Jurkiem Grzegorzewskim i Waldkiem Dąbrowskim poznaliśmy się dopiero przy tej okazji. Myślę, że Dąbrowski namawiał na to Grzegorzewskiego, a on nie chciał, więc się zaczęli rozglądać, kto by się tego podjął.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Maciek dostał propozycję reżyserii, bo był zasłużony. *(śmiech)*



Scenografia do *Tamary* w reżyserii Macieja Wojtyszki, projekt: Izabela Chełkowska-Wolczyńska, Teatr Studio w Warszawie [1990]

ŻURAWSKI No, nie da się ukryć. W tym samym roku, kilka miesięcy wcześniej, otrzymał Pan Nagrodę im. Leona Schillera.

MAZURKIEWICZ Podtytuł *Tamary* Krizanca brzmi: *Opowieść filmowa na żywo*. Być może Pana doświadczenie w pracy z kamerą wpłynęło na decyzję dyrektorów?

WOJTYSZKO Może. Ja zrobiłem już wtedy parę filmów, parę teatrów telewizji. Może Dąbrowski coś widział. Ale to by już jego trzeba zapytać. W każdym razie panowie zaprosili mnie do Teatru Studio i pokazali takiej grubości scenariusz. Opowiedzieli, jak to wyglądało za granicą i zapytali, czy nie zrobiłbym tego u nich. A ja wiedziałem, że jak tylko zacznę to czytać, to będę się zastanawiać, więc powiedziałem od razu, że tak.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA I słusznie! Tak to już w tym zawodzie jest. Cały czas ryzyk-fizyk.

WOJTYSZKO Zrobiliśmy kilka prób czytanych, a od razu zaczęliśmy pracę w różnych miejscach w teatrze. Reżyserowaliśmy we czwórkę, Basia Sierosławska, Bożena Suchocka, Jarek Ostaszkiwicz i ja. Bożena była najważniejsza, bo oprócz tego synchronizowała zegarki. Prawie równocześnie pracę zaczęła Iza. Nie pamiętam, ile myśmy mieli czasu...

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Mało, pięć tygodni! Dekoracje, kostiumy i rekwizyty w szesnastu pomieszczeniach, na czterech piętrach. W sierpniu, w Warszawie! Psa z kulawą nogą. Nic nie można było załatwić.

WOJTYSZKO Szczerze mówiąc, byłem przekonany, że dostaniemy tylko jakieś ochłapki. A wyszło fenomenalnie! Scenografia to był jeden z najmocniejszych punktów spektaklu.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Ale przede wszystkim aktorzy, Maciek.

WOJTYSZKO No tak, mieliśmy fantastyczną obsadę. Fajny zespół, z dużym doświadczeniem, także filmowym. D'Annunzia grał Marek Walczewski, który miał w sobie jakąś dziwną namiętność do aktorstwa. Był pasjonatem absolutnym i to się udzielało pozostałym. Ogromną wartością był Krzysztof Majchrzak, idealny do roli kompozytora de Spigi. Krzysztof to jest utalentowany pianista, umie improwizować na takie sposoby, że zawsze mnie to dziwiło, że został aktorem. W ogóle przy tego typu przedsięwzięciach najistotniejszy jest dobór ludzi. Ja byłem po prostu koordynatorem, głównie biegałem. Dużo biegałem. Pamiętam, jak po premierze jakaś pani, chyba z redakcji „Kultury”, podsuwa mi mikrofon i pyta: „Bardzo pan zmęczony?”. A ja na to: „Nie, dlaczego?”. A nogi już miałem gdzieś w szyi. *(śmiech)*

ŻURAWSKI Wspomniał Pan Majchrzaka, który skomponował muzykę do spektaklu. Scenografia też była autorską pracą Pani Izy. To dość duża wolność artystyczna w przypadku realizowania formatu, a przecież często mówi się, że właśnie *Tamara* to jedna z pierwszych w Polsce realizacji formatu.



Fot. Zygmunt Rytka

Scenografia do *Tamary* w reżyserii Macieja Wojtyńskiego, projekt: Izabela Chełkowska-Wolczyńska, Teatr Studio w Warszawie [1990]

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Na pewno była pierwszym spektaklem sponsorowanym i pierwszym w taki sposób robionym.

WOJTYSZKO To w jakimś sensie był format, ale te ograniczenia nie były duże. To nie był jednak spektakl muzyczny, sprzedawany na licencji jak *Skrzypek na dachu*, gdzie hasło „format” oznacza, że wszystko musi wyglądać tak samo i agencja sprawdza, czy zgadza się odległość między beczką a stołem... A tutaj już przestrzeń była zupełnie inna. Prapremiera powstała, zdaje się, w jakiejś willi...

MAZURKIEWICZ W niewielkim, specjalnie zaaranżowanym budynku w Toronto.

WOJTYSZKO No właśnie. Myśmy tamtej realizacji nie znali, opowiadał nam o tym Waldek, który oglądał *Tamarę* w Stanach Zjednoczonych. Wiadomo, że to było w ogóle nieporównywalne, tam – bardziej kameralne. Chcąc nie chcąc, musieliśmy wszystko zrobić po swojemu.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Nie miałam dostępu do żadnej dokumentacji, jak wyglądała Vittoriale degli Italiani, gdzie mieszkał d'Annunzio. W tej willi jest teraz muzeum. Ktoś przywiózł mi stamtąd ulotkę, takie trzy kartki. I tam była informacja, że d'Annunzio zbierał mnóstwo rzeczy, że był pokój czerwony, że był pokój Ledy, to już wiedziałam, że zrobię złote łabędzie. I jeszcze chyba ty mi powiedziałaś, że mieszkał

ze swoim nagrobkiem. I tylko tyle. Tak samo z mundurem. Odwiedziłam kilka muzeów – Wojska, Narodowe – i nikt tam nie umiał mi powiedzieć, jak wyglądały włoskie faszystowskie mundury. Niemieckie? Proszę bardzo. Ale z włoskimi był problem. Myślałam, że zwariuję. Wreszcie znaleźliśmy jakiegoś kolekcjonera, który wiedział co i jak, i mogłam zlecić pracowni krawieckiej Wojska Polskiego na tyłach Nowego Świata, żeby uszyli mundur i wyhaftowali złotym bajorkiem wszystkie niezbędne odznaczenia. I tylko sam mundur d'Annunzia zrobiłam biały, ale to już specjalnie, żeby wyglądał jak Generalissimus. Wszystko musiałam wymyślić. Na szczęście, inaczej niż w filmie, w teatrze można sobie trochę pozmyślać.

WOJTYSZKO To wymagało dużej pewności siebie, żeby nie powiedzieć: arogancji. Uznania, że ten świat będzie wyglądał właśnie tak, jak my chcemy.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Każde pomieszczenie miało swoją funkcję, która wynikała z tekstu sztuki. To trochę pomagało. A socrealizm Pałacu Kultury idealnie udawał faszystowski neoklasycyzm. I jeszcze ta skala! Choć

to akurat nie był problem. Wcześniej pracowałam przy filmach, ale robiłam też wnętrza, ekspozycje, wystawy na różnych dużych targach. Dobrze się w tym czułam, i to moje doświadczenie bardzo tu pomogło. Natomiast produkcyjnie to było koszmarnie trudne, bo przecież wtedy w teatrze nie było od tego żadnego specjalnego działu. Byłam praktycznie sama. Angażowałam, kogo się da, dawnych asystentów z filmu, wszystkich krewnych i znajomych królika. Moja przyjaciółka malarka Kasia Piwońska zrobiła kopie obrazów Łempickiej. Klientka mojego męża architekta Lucyna Mazur, która, jak się okazało, znała niemiecki, pojechała do Wiednia do hurtowni La Panthera, żeby wybrać dla nas próbki tkanin do kostiumów. Miała też drugą misję, jeszcze bardziej specjalną. Pończochy! Lucyna była zrozpaczona, bo w sklepach nie było nic odpowiedniego. Uratował ją pomysł odwiedzenia sex shopu w jednym z pawilonów w okolicy Pałacu Kultury. Dla młodej skromnej blondynki zakupy w takim miejscu, ze sprzedającym, który nieustannie komentował i udzielał dobrych rad, były krępujące. A powtarzała je kilkakrotnie, bo pończochy, potrzebne do sceny gwałtu na fortepianie, szybko i często się darły. Kto tam jeszcze był z nami...

WOJTYSZKO Poldek!

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA No, Poldek-geniusz! [Leopold Szewczak – przyp. M.Ż.] Modelator z Teatru Powszechnego. Zrobił ze styropianu stylizowaną orientálną rzeźbę tygrysa do sypialni d'Annunzia i końskie

głowy do jego nagrobka. Dogadywałam się z różnymi firmami, które w ramach sponsoringu dawały nam futra, kapelusze. Żeby zdobyć kuchnię gazową z epoki, udałam się do Muzeum Techniki, gdzie była akurat świeżo otwarta wystawa poświęcona cukrownictwu, i powołałam się tam na moich dziadków i pradziadków, i prapradziadków, którzy byli znanymi cukrownikami. Powiedziałam, że skoro to cała moja rodzina, to może po znajomości wypożyczą mi kuchenkę. Udało się. Potem jeszcze ktoś przychodził do teatru, podłączał. Przecież to musiało działać.

WOJTYSZKO Tak, bo przecież coś tam smażyli.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Jajka z cukinią.

MAZURKIEWICZ Recenzenci nie byli zgodni co do tego, czy to jajecznica, czy omlet.

WOJTYSZKO To, co w tym przedstawieniu było szczególnie istotne, i co chyba miało w sobie jakiś ładunek metafizyczny, to ta równoległość akcji. *Tamara* to jest ciąg takich typowych scen o tym, że faszysta nie może dogadać się z komunistą, artysta z artystką...

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Erotyka i polityka.

WOJTYSZKO Tak, i to buzuje, bo wszyscy są zamknięci razem w jednym domu. Ale właśnie ta równoległość. Świadomość, że w tym samym momencie tu ktoś kogoś kocha, a tu ktoś kogoś zdradza, tu ktoś z kimś rozmawia, a tu ktoś kogoś bije – to było niezwykle doznanie.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Maciek prosił mnie cały czas, żebym gdzieś dowiesiła jakieś lustro. Znalazłam pod Warszawą firmę, która robiła lustra, i co chwila do nich dzwoniłam i zamawiałam kolejne. W końcu pytam: po co te wszystkie lustra?

WOJTYSZKO Lustro zatrzymuje akcję, po prostu. Jeżeli partner się spóźniał, trzeba było jakoś to ograć. Powiedzmy, że scenę pięciominutową i piętnastosekundową aktor zagra w pięć minut i trzy sekundy. Staje przed lustrem. Sprawdza kątem oka, co dzieje się obok. Widzi, że tam jeszcze nie dokończyli. Poprawia włosy – i już jest pięć sekund. Poprawia krawat – i już jest kolejne dziesięć. I może iść do sąsiedniego pokoju.

ŻURAWSKI Realizatorzy *Tamary* w Kanadzie i Stanach posługiwali się walkie-talkie. Jak radziliście sobie Państwo, nie mając do dyspozycji żadnych komunikatorów?

WOJTYSZKO Mieliśmy stopery.

MAZURKIEWICZ I liczyliście Państwo, ile czasu zajmuje przejście od jednego do drugiego pomieszczenia?

WOJTYSZKO Tak, Bożena biegła po teatrze ze stoperem i cały spektakl wystoperowała. Miała taką tabelkę, do której wpisywała poszczególne czasy. Ja na to w ogóle nie patrzyłem, bo jestem słaby z matematyki, i tylko wymyślałem sposoby na przyspieszenie lub opóźnienie akcji tam, gdzie to było potrzebne. Głównie na opóźnienie. Takie poduszki czasowe dla aktorów. Pamiętam, że tłumaczyłem im, jak się robi duble

filmowe. Że jeśli scena jest długa, ale ma dobrze ułożony rytm, tak jak scena z kieliszkami w *Popiele i diamentach*, to można zrobić sześć dubli, a między nimi i tak będzie różnica tylko paru sekund. Uspokajałem aktorów, że to sprawdzaliśmy, że kilkuminutowa scena może trwać dziesięć, piętnaście sekund dłużej, ale nie więcej. Bo niektórzy się cały czas trzęśli, że nie zdążą. Zwłaszcza dla Oli Kisielewskiej to było trudne.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Biedna! Musiała się nauczyć grać na fortepianie. I nawet całkiem dobrze jej poszło.

WOJTYSZKO Bardzo dobrze! Tylko że wykańczały ją nerwy, bo wiedziała, że gra ogromną rolę... (*śmiech*) Zresztą wszyscy aktorzy mieli wyjątkowe poczucie, jak wiele w tym spektaklu zależy od nich. Co miało też swoje zalety. Nikt nie czuł się zaniedbany. Choć byli tym też strasznie zmęczeni, tym nieustannym pilnowaniem czasu, bliskością widzów... Denerwowali się też, że mogą nie mieć dla kogo grać. Była taka scena, w której Piotruś Polk i Krzys Stroiński upijali się i tańczyli na stole. Dużo się działo, a to był mały pokój, na czterech, pięciu widzów najwyżej, i zwykle nikt nie chciał tam wchodzić.

HENRYKA KRÓLIKOWSKA-WOJTYSZKO Ja to pamiętam! Tak się zdarzyło, że byłam jedynym widzem. I to była wyjątkowo niezręczna sytuacja, bo przecież oni wiedzieli, kim jestem. Żona reżysera! A oni grają i udają, że mnie nie widzą. A ja sobie myślę, że przecież mogę wyjść i wtedy z jednej strony dam im odpocząć, a z drugiej jednak zrobię im przykrość. Nie trwało to długo, ale czułam się strasznie zażenowana.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA A oni zagrali to specjalnie dla Ciebie.

WOJTYSZKO Oni wszyscy dobrze wiedzieli, na czym polega granie tak blisko widza, z dystansem i bez dystansu jednocześnie. Byli idealnie prywatni i tę prywatność dyskutowali. Jak komuś urwał się guzik, to nigdy nie było wiadomo, czy to naprawdę, czy na niby.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA A tak naprawdę to wszystko było naprawdę.

WOJTYSZKO A teraz zorientuj się, gdzie w teatrze jest coś na niby.

MAZURKIEWICZ Podobno widzowie *Tamary* czasem tak bardzo wciągali się w akcję, że sami w nią ingerowali, na przykład oferując pomoc aktorom. Jest o tym sporo anegdot.

WOJTYSZKO A wiecie, że ja też raz zagrałem w *Tamarze*? Nie? To opowiem. Zdarzyła się rzecz okropna. W jednej ze scen, na schodach, Polk miał bić się z Majchrzakiem. Piotruś stał z nożem sprężynowym, Krzysiek go kopnął i wbił sobie ten nóż w udo.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA I poleciała krew!

WOJTYSZKO Publiczność była zachwycona. Myślała, że to efekt. Majchrzak, zanim pojechał do szpitala, dograł jeszcze ostatnie dziesięć minut. A po spektaklu przychodzi do mnie Dąbrowski i mówi: „Jutro będzie ktoś ważny. Zrób coś, żeby dało się zagrać”. No więc następnego dnia ja chodziłem w zastępstwie za Majchrzaka i czytałem jego teksty, i tylko jakiś pianista podgrywał mi na fortepianie. Wyglądało to

w moim wykonaniu pewnie dosyć żałośnie, ale wszyscy pozostali grali tak samo jak zawsze, więc tego ważnego gościa, to chyba był burmistrz Wiednia, poprowadzili po prostu jakoś bokiem, żeby mnie nie oglądał.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA To też było szalenie istotne: zaplanować to tak, żeby sobie nawzajem nie przeszkadzać. Żeby ci, co się faktycznie wciągną i pójdą za Walczewskim, szli potem cały czas za Walczewskim, a ci, co za Kamińską, to za Kamińską. I żeby nie było słyhać, co dzieje się obok. Trzy dni przed premierą przychodzi do mnie Maciek, bardzo zdenerwowany, bo aktorzy są bardzo zdenerwowani, że w gabinecie d'Annunzia nie da się w ogóle zachować żadnego, nawet najmniejszego dystansu od widzów, że będą się pchać. I mówi: „Słuchaj, musisz postawić tu płot, tak po przekątnej, żeby mogli się mijać”. Myślałam, że umrę ze strachu. Trzy dni do premiery! Ale ja hazardzistka jestem. Mój mąż architekt zaczął opukiwać ścianę. Okazało się, że to nie jest ściana nośna i że można wybić w niej dziurę do sąsiedniego korytarza, tak żeby dało się przejść. No i w nocy przyszedł mój asystent Kasper Kokczyński i wybił otwór.

To wymagało dużej pewności siebie,
żeby nie powiedzieć: arogancji.
Uznania, że świat *Tamary* będzie
wyglądał właśnie tak, jak my chcemy.

Maciej Wojtyzsko

ŻURAWSKI Dziś pewnie nie byłoby to takie proste. Od kiedy Pałac Kultury ma status zabytku, na każdą taką ingerencję trzeba mieć specjalne pozwolenie.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA A wtedy nie było nawet wiadomo, kogo mam pytać o zgodę. Więc nie pytałam nikogo i to po prostu zrobiłam. I w ten oto sposób w Teatrze Studio powstała dziura mojego imienia. (*śmiech*) Później wstawiono tam metalową furtkę. Ciekawe, czy jest tam nadal.

WOJTYSZKO Prędkość, z jaką Iza urządza świat, jest oszałamiająca. (*śmiech*)

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Bo to była wielka improwizacja! Nie robiłam żadnych projektów, rysunków, nic, wszystko działało się na bieżąco.

WOJTYSZKO Na szczęście nie było przy tym żadnego wypadku. Bo jak się tak zaciera granicę między tym, co naprawdę, a tym, co na niby, i obok solidnej ściany postawi się ścianę z papieru, i ktoś się o to oprze, to jest katastrofa.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Trzeba było zrobić wnętrzański ambalaż. Wydrukowaliśmy tonę tapety w dziurki od klucza, symbol podglądania życia.

KRÓLIKOWSKA-WOJTYSZKO Przepraszam, że znowu się wtrącam, ale chciałam tylko powiedzieć, że przeobrazić Pałac Kultury do tego stopnia...

WOJTYSZKO To złamać kark przestrzeni.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA O, jak ładnie. Będę to cytowała.

WOJTYSZKO Nie no, Iza, miałaś najtrudniej. Wykrzesać z ludzi zapal to nie jest aż taka praca. Natomiast wykreować cały świat, i to w tak krótkim czasie... Chyba tylko duża scena nie została wykorzystana.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Tak, Holiday Inn rozstawiał się tam z cateringiem.

WOJTYSZKO Tu trzeba coś bardzo ważnego powiedzieć. Decyzja Grzegorzewskiego, żeby wyłączyć na ten czas Teatr Studio, wymagała od niego pewnej odwagi. Granie czegoś innego razem z *Tamarą* było niemożliwe. U nas jest repertuar cykliczny, i to jest ogromne ryzyko. Ale i tak największą satysfakcję miałem z tego, że Jurek przychodził na to przedstawienie i chyba coś w nim lubił. Przecież nie musiał. Sam bywałem dyrektorem teatru i nieraz dawałem takie spektakle, na które wołami by mnie nie zaciągnęli. A Jurek przychodził. Stawał sobie gdzieś z boku, pod kolumnami, i kiedyś się mijali, pokazywał mi na coś palcem i strasznie chichotał. Jak to Jurek. Myślę, że miał z tego frajdę, że to się odbywało w takich nietypowych miejscach. Przecież *Duszyzka* też jest w dziwnej przestrzeni.

ŻURAWSKI To prawda. Grzegorzewski od zawsze lubił eksperymentować z przestrzenią. Dość wspomnieć *Amerykę* i *Bloomusalem* z Teatru Ateneum z lat siedemdziesiątych.

MAZURKIEWICZ To jak w końcu było z tą ekskluzywnością *Tamary*?

WOJTYSZKO Jest taki tekst Żeromskiego *Snobizm i postęp*. Myśmy tak trochę o tym myśleli. I cieszyliśmy się, że to działa.

CHEŁKOWSKA-WOLCZYŃSKA Jak na tamte czasy, bilety faktycznie były drogie. Ale w cenie była porządna kolacja, a w międzyczasie szampan, kawa, jakieś koniaki, nie mówiąc już o emocjach związanych z tą bliskością aktorów. Ludzie przychodzili na *Tamarę*, żeby poszaleć, na imieniny, na rocznicę ślubu. Niektórzy przychodzili kilkakrotnie. Jedna pani była aż dziesięć razy, dostała honorowy, darmowy bilet-paszport. Producent nowojorskiego spektaklu Barry Wexler powiedział w wywiadzie dla „Manhattanu”, że ludzie potrzebują emocjonalnego zaangażowania, że chcą podejmować decyzje, wydawać sądy i kierować się kaprysami. *Tamara* dawała taką szansę. Zresztą, Waldi powtarzał – nie wiem, czy to prawda, czy tylko tak się po dyrektorsku chwalił – że wyszło lepiej niż w Ameryce.

WOJTYSZKO I nagle przyszedł do nas i powiedział, że po pięćdziesięciu przedstawieniach *Tamara* schodzi z afisza, bo taki okres eksploatacji przewiduje umowa. Strasznie było nam przykro, przecież pięćdziesiąt przedstawień, zwłaszcza w tamtych czasach, to jest nic [dokładnie czterdzieści siedem – przyp. M.Ż.]. A spektakl był tak rozpędzony, że można by go grać przez następne dwadzieścia lat. ■