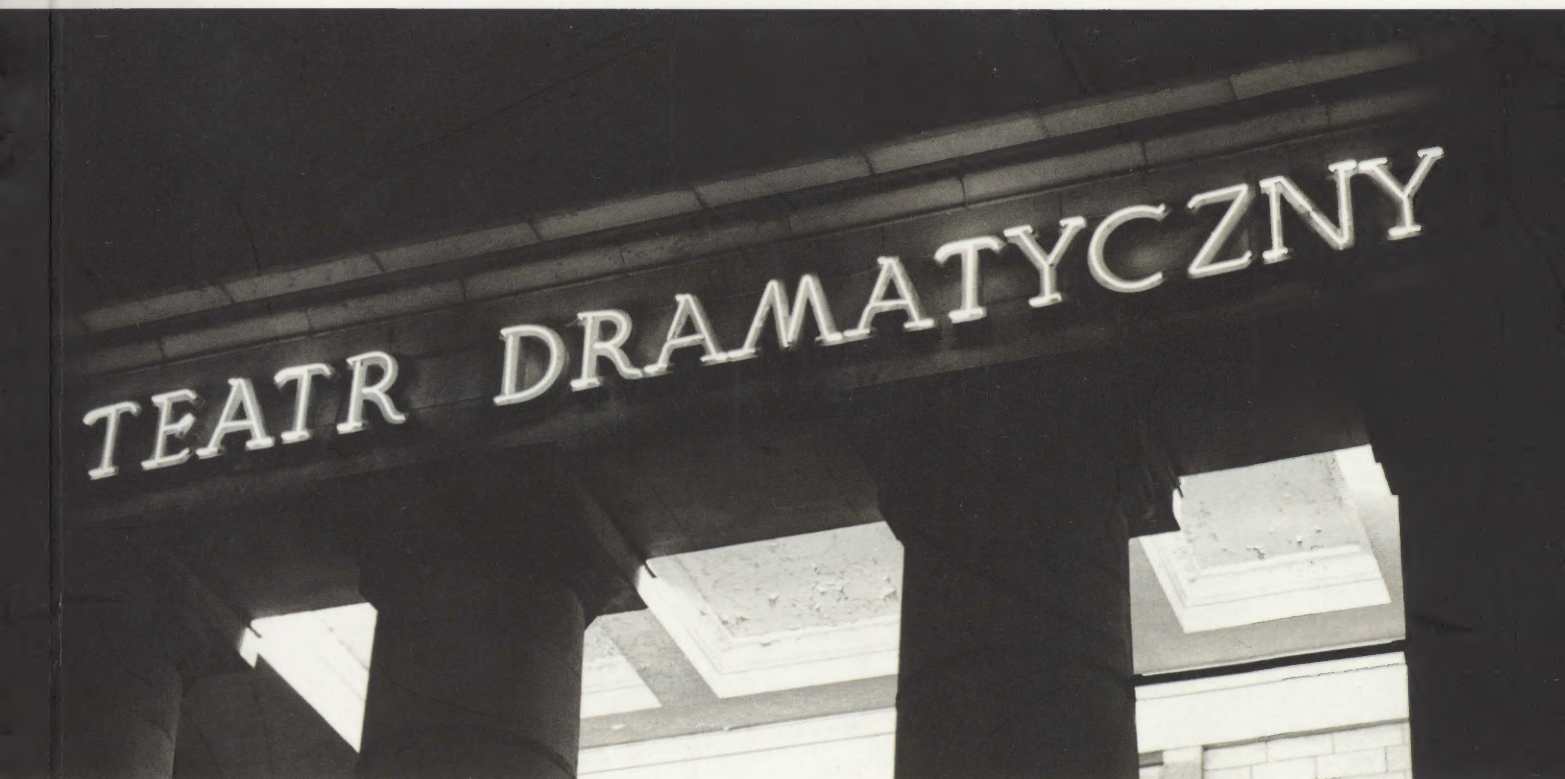




1957–2007

Teatr Dramatyczny

miasta stołecznego Warszawy



Teatr Dramatyczny miasta stołecznego Warszawy



Teatr Dramatyczny

miasta stołecznego Warszawy

Warszawa 2008

Małgorzata Dziewulska
Gdzie Europa omdlewa

Konstanty Puzyna, który wraz ze Stanisławem Marczakiem-Oborskim i Janiną Ludawską budował w początkach repertuar Dramatycznego, napisał w artykule programowym: „Z teatrem Schillera łączyły się chyba najsilniej nasze poglądy artystyczne”¹. Pierwsza ekipa wywodziła się wprost od Leona Schillera. Z grona jego uczniów, do których należeli Lidia Zamkow, Ludwik René i Jan Świdorski, dwoje pierwszych można na pewno uznać za kontynuatorów. Sam Ludwik René (będzie reżyserował w Dramatycznym aż do początku lat 80.) był bez wątpienia osobowością dla całego „systemu” Dramatycznego kluczową. Innym artystą o decydującym znaczeniu (będzie pracował na tej scenie do połowy lat 70.) był scenograf Jan Kosiński, również uczeń i współpracownik Schillera. Andrzej Pronaszko, scenograf Schillerowskiej *Opowieści zimowej*, *Kniazia Piatomkina* oraz *Dziadów* – w szopkowej dekoracji inauguracyjnego *Wesela* – przeniósł na nią jego dziedzictwo w sposób emblematyczny. To był gest założycielski.

Opisany przez Puzynę czteroprzymiotnikowy program odnosił się do tej samej schillerowskiej genealogii. Teatr miał być antywerystyczny, widowiskowy, intelektualny i polityczny. Pierwsze słowo oznaczało odmowę grania z czwartą ścianą i szybko okazało się ostatecznym pożegnaniem z masywnym realizmem i dosłownie pojmowaną prawdą na scenie. Drugie wiązało się z schillerowską wizją, z wielką, reprezentacyjną sceną, z marzeniem o widowni z prawdziwego zdarzenia, wreszcie z troską o to, by się nie nudziła. Z kolei modne wówczas słowo „intelektualny” należało rozumieć jako intencję ożywienia funkcji poznawczych teatru, także w odniesieniu do kulturalnej i politycznej aktualności. Ostatni z przymiotników Puzyny – „polityczny” – deklarował nietolerowaną przed czasem odwilży ciekawość dla polityki i determinację ujawniania wątpliwości. Nawet, jeśli fakty sceniczne wynikały po części tylko z woli, po części zaś z okoliczności taktycznych oraz cenzuralnych, nikt nie śmie powiedzieć, że ten program nie był na scenie widoczny.

Jerzy Koenig, w tamtym czasie młody widz, poproszony o rozmowę o Dramatycznym, ostrzegł mnie jednak, by „uważać z powagą i polityką”, bo był to przede wszystkim teatr „rozkosznie rozrywkowy”². Ta przekorna opinia oznacza na pewno, że na scenie zapanował nowy klimat, i że to było przyjemne. Koenig, potem kierownik literacki Dramatycznego za dyrekcji Holoubka, przypomina również, że „od środka to nigdy nie wygląda dobrze... to zawsze tak wygląda, że dopina się z najwyższym trudem i potem właściwie jest cud”.

¹ Ten i dalsze cytaty za: Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955-1959*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3-4/1965

² Ta i kolejne uwagi pochodzą z autoryzowanej rozmowy z Jerzym Koenigiem, jesień 2007

W dziejach Teatru były dwie potężne epoki o bardzo wyraźnych wizerunkach. Dekada początków, od 1955 roku – Koenig nazywa ją „Pierwszym Dramatycznym” – i dekada lat 70., czyli „Drugi Dramatyczny”. Dzisiaj wypada wziąć pod uwagę trzeci wymiar tego portretu, przede wszystkim z uwagi na niepodważalne fakty artystyczne, jakie stworzył zespół Teatru z Krystianem Lupą.

Przy okazji jubileuszu należałoby jednak myśleć o wszystkich, którzy pracowali na tej bez wątpienia najpiękniejszej scenie miasta. Poza zasięgiem powyższego podziału pozostają i świetne role, i dobre przedstawienia, i wiele przeżyć na widowni. Zważywszy warunki polityczne i zmieniające się nieraz pod wpływem doraźnych koniunktur dyrekcje, to wszystko razem było niebywałym osiągnięciem woli i talentu ludzi teatru. Dodać można, że z przyczyny swej szczególnej konstytucji teatr rzadko trwa w jednym wyraźnym kształcie dłużej niż przez dekadę. Kiedy jeden kształt się zaciera – albo zostaje umyślnie zrujnowany, jak w przypadku Drugiego Dramatycznego – lata muszą minąć, nim zarysuje się nowy.

teatr deziluzji

Zaczęło się od pierwszego w Polsce po 1948 roku, a więc po nocy socrealizmu, wystawienia *Wesela*. Premiera, którą otworzono Teatr Domu Wojska Polskiego (Teatr nosił tę nazwę do 1957 roku) postawiła scenę w centrum zainteresowania. Według Augusta Grodzickiego spektakl był niemal sensacją i rozpętał wielkie dyskusje. Według Puzyny była to próba pamfletu na XIX- i XX-wieczną tradycję „szlacheckiej polityki solidarystycznej, z jej mitologiami honoru, wierności, zgody narodowej i romantycznych porywów”. Autor, w przeznaczonym na oficjalny użytek komentarzu programowym, posługiwał się tu językiem obowiązującej „krytyki szlachetczyzny”, ale *Wesele* jest dziełem zbyt pojemnym, by nie otwierało drogi do bardziej rozległych porachunków.

Na scenie, w tragedii i w komedii, zawsze oglądamy jakiś proces tracenia złudzeń. Puzynie szło o „deziluzję” w odniesieniu do mitów romantycznych z jednej strony, socrealistycznych z drugiej. Widzowie pierwszych przedstawień, jako ofiary kolejnych ideologicznych perswazji, musieli mieć ochotę na profanację, a może jest prawdą, że przede wszystkim na wyzwalający humor. Nie była to chyba konwencjonalna potrzeba

rozrywki, raczej poczucie humoru ludzi, którzy doświadczyli nadmiaru zła i umieli docenić rolę przypadku.

Zaraz potem Teatr odważył się na Brechta. Przy okazji *Dobrego człowieka z Seczuanu* (z pamiętną rolą Haliny Mikołajskiej) czytamy u Puzyny oficjalnie, że chodziło o „paradoksy współczesnego kapitalizmu”, ale oczywiście oczekiwano, by publiczność podstawiała sobie w to miejsce lokalne, socjalistyczne realia. Na to pracowały aktorskie interpretacje. Trwała podwójna gra: oficjalnego języka z jednej, dialogu z publicznością z drugiej strony. Jak prawie zawsze w teatrze, bywały i pomyłki, i nieporozumienia. *Samotność* Słomczyńskiego na przykład okazała się czymś innym, niż sądzili autorzy spektaklu, pewni, że podejmują wielki temat rozliczeniowy (rehabilitacja AK-owca). Jan Kott, już nie jako socrealistyczny literaturoznawca, ale jako odwilżowy krytyk, zareagował wtedy recenzją pod tytułem *Zacznijcie gwizdać*.

duch kabaretu

Konrad Swinarski później pisał: „Ja również po ponurym okresie teatru byłem zafascynowany bezpośredniością kabaretu literackiego, STS-u i innych. Dla tych teatrów pisali specjaliści autorzy, mając na oku specjalnych wykonawców. Ale aktorzy zawodowi pozazdrościli tamtym i szukali odpowiedników tamtych efektów w ośmieszaniu faktów. Nauczyło ich to pewnej sprężystości myślenia. Mógłbym przytoczyć przykłady – z okresu, gdy pracowałem w Teatrze Dramatycznym – jak świetni w swoim rodzaju aktorzy: Gołas, Leśniak, Nowak potrafili żonglować pointami”³. Swinarski, kiedy to pisał, był już po spektaklach berlińskich, już robił swój wielki teatr, i martwił się o degenerację stylu, który w swych początkach był artystycznym odkryciem. Gatunkiem ironicznej narracji, nieraz podszytej melancholią, budowanej wspólnie przez aktorów, reżyserów i scenografów. „System” Pierwszego Dramatycznego uruchamiały aluzyjne dekoracje Jana Kosińskiego, z ich lekką architekturą i ascezą. Także sarkastyczne żarty, jak wielka wisielcza pętla zapleciona nad akcją na „szubienicznej”, wewnętrznej ramie sceny w *Szwejku*. Owe dykty, bambusy (czy jeszcze coś innego, co robi dziś na zdjęciach wrażenie jednorazowej dekoracji z tektury) nigdy nie były solenne, zawsze były w sporze z ciężkim myśleniem scenograficznym. Szkicowały tylko swój przedmiot, i robiły to inteligentnie. Ze zdjęć odnosi się wrażenie, że owe ekspresje,

3 Konrad Swinarski, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, „Dialog” 9/67 oraz *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, pod redakcją Wojciecha Dudzika, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007

4 Edward Csátó, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo „Polonia”, Warszawa 1967

owe narracyjne skróty miały mniej wspólnego z kanonicznym Brechtem, więcej z przedwojennym kabaretem, z którego przecież i jego efekty się wywodziły. Dlatego, kiedy za chwilę przyjdzie do prapremiery *Iwony, księżniczki Burgunda* (w reżyserii Mikołajskiej, z Krafftówną), Teatr tak dobrze skomunikuje się z Gombrowiczem, który w tym samym rejonie miał swoje teatralne korzenie. A kabaret *Koń* stanie się narodowym wydarzeniem.

Edward Csátó podkreślał niechęć do wierności wobec szczegółu obyczajowego, rozbijanie narracji dygresjami, stosowanie plakatu symboli i groteskowych wyolbrzymień.⁴ Pod ręką Jana Kosińskiego oraz młodego scenografa Andrzeja Sadowskiego, podejmującego już eksperymenty z formą, ten styl spotkał się z autorami: z Mrożkiem, Ionesco, Różewiczem. To była wielka wygrana Teatru. W 1960 roku dał prapremierę *Kartoteki* (w reżyserii Wandy Laskowskiej, z Ludwikiem Pakiem). Potem pojawili się kolejni scenografowie: Zofia Pietrusińska, Ewa Starowieyska, Konrad Swinarski, Zofia Wierchowicz.

Debiuty sceniczne Mrożka i Różewicza, początek powojennych dzieł Witkacego na scenie, pierwszy na świecie Gombrowicz, prapremiera *Parad* z ich absurdem językowym i satyrą polityczną, pierwszy na polskiej scenie Ionesco (*Krzesła* ze Świdorskim i Mikołajską), potem Fry, Frisch, Eliot, wreszcie seria Dürrenmatta. I satyra: Wydrzyński, Jarecki i Osiecka, którzy „przepisali” dla Swinarskiego *Ptaki* Arystofanesa. Znow Ionesco, Herbert, znow Mrozek, znow Różewicz. I *Pan Puntila i jego sługa Matti* Brechta, warszawski debiut (na scenie zawodowej) Swinarskiego, z długiej potem, aż do dziś, listy doniosłych debiutów reżyzerskich. To był repertuar bardzo nowatorski, ale niezbyt „napięty” awangardowo. Raczej skłonny do pewnego dystansu.

Drugi Brecht w Dramatycznym to był *Szwejk* jako postać z Drugiej Wojny. Spotykał na scenie Hitlera. Obecność wielkich dyktatorów stanie się pewnym *constans* na imperialnej scenie w Pałacu Kultury. Stalin, a przynajmniej jego sobowtór, miał być dosłownie oczekiwany w projekcie architektonicznym, gdzie przewidziano odpowiednią lożę z zapleczem. W okresie *Wymazywania* mieszkać będzie w „łożu Stalina” Krystian Lupa.

era Holoubka

Na temat *Iwony, księżniczki Burgunda, Krzesel* i *Imion władzy* Broszkiewicza Puzyna pisał o mitach, o posłannictwach dziejowych, do których

wielu czuje się powołanych, w rzeczywistości sprawując tylko funkcje dozorców... *Iwona* rozgrywać się miała wokół tematu „gęby, której nie można zedrzyć, najwyżej zamienić na nową”. Rozpoznajemy język Gombrowicza. Wywalczenie sobie tego autora pozostanie ogromną zasługą Teatru. W warunkach niesprzyjających, a nawet wrogich. Od światowej prapremiery *Iwony*, przez zwycięskie kampanie dyrektora Holoubka (ze wsparciem Jerzego Jarockiego) na dwóch jednocześnie polach walki. Ze zwierzchnością, a także, z drugiej strony, z poglądem redaktora paryskiej „Kultury” Jerzego Giedroycia, który dla racji politycznych uważał, że należy strzec testamentu pisarza. Zakończone wprowadzeniem na scenę *Ślubu* (Jerzy Jarocki, z Fronczewskim, Zapasiewiczem, Jankowską-Cieślak), drugiej *Iwony* (René, z Zawadzka) oraz *Operetki* w reżyserii Macieja Prusa, w przyszłości dyrektora artystycznego Teatru.

Plemię antyromantycznych pamflecistów zagnieździło się w Dramatycznym w latach 50., a potem rosło tu w siłę, aż po młodsze o lat kilkanaście prace Jarockiego. Repertuar Drugiego Dramatycznego był w niemałej mierze repertuarem tych samych autorów. Dalej wierny Różewiczowi (*Na czworakach* z Zapasiewiczem i Hanin), a w sprawie Gombrowicza i Mrożka – których raz można było wystawiać, raz nie – okazywał wielką czujność. Kiedy nazwisko Mrożka w 1973 roku zostało zwolnione od zapisu cenzorskiego, skwapliwie skorzystano, wystawiając *Rzęźnię*.

Trzeba jednak pamiętać, że na scenie był już zupełnie inny świat niż poprzednio. Dawniej był to świat lekki, jakby w locie, jakby ledwie szkicowany... Teraz był przecież dalej ascetyczny, ale wewnętrznie bogatszy, pracowicie, precyzyjnie dopowiedziany. Poetyki sceniczne Kazimierza Wiśniaka, Krystyny Zachwatowicz, Jerzego Juka-Kowarskiego były już odmienne. Koenig tak komentował strategię ekipy Jarockiego: „Jarocki robił desanty z Krakowa z Radwanem i Wiśniakiem, byli doskonale przygotowani, i zarządzali, a Marszycki stawał na głowie, by to wykonać”.

narodowy z małej litery

Jerzy Koenig: Dyrektorowanie Holoubka to „jakby szła kula bilardowa... i ona odbija się tu... potem tu... potem z jeszcze innej strony... a potem znowu z tamtej... a potem ta kula jednak t r a f i a”. I dalej: „Jego obecność w teatrze była obecnością aktora, nie dyrektora. Dyrektor siedzi w gabinecie, aktor siedzi w bufecie. Więc Holoubek siedział w bufecie, bo wiele

wtedy grał, i... grał w kości. Kiedy, jak, gdzie rodziło się i rozwijało jego myślenie o Dramatycznym – tego się zupełnie nie czuło”.

Holoubek – powiedzieć można wolno – swoją grą w kości zaklinał historię, wytwarzając zbawienny dla pracy na scenie efekt uwolnienia się od nadmiernych ciśnień. Ale Koenig pamiętał również, że kiedy Dyrektor przyjmował go do pracy, powiedział: „Jestem jeszcze obolały po Konradzie”. Bo początku tej dyrekcji trudno nie kojarzyć z następstwami przełomu w nastawieniach inteligencji po 1968 roku. Holoubek i zaproszony do współpracy Dejmek mieli za sobą okres Narodowego Repertuaru, który teraz nazywać „narodowym z małej litery”, w czym była sugestia pewnego zawieszenia oraz... skupienia na pryncypiach. A więc troska o stałą obecność repertuarowej normy Zachodu z jednej strony, i ćwiczenia kondycji sceny polskiej z drugiej. Tym razem, co tylko przydawało przedsięwzięciu ironiczno-demonicznego smaku, w newralgicznym miejscu, w środku Pałacu Kultury w Warszawie.

Pojawi się z wolna w Teatrze inna intencja od tamtej rewizji mitów, a może nawet wręcz przeciwna, z biegiem lat coraz bardziej oczekiwana przez widownię. Z początku wyraźniej zaznaczał się repertuar, który można określić jako polski i obywatelski. Teatr zagra klasyków, *Odprawę posłów greckich*, *Sułkowskiego*, *Krakowiaków i górali*. A potem już romantyków: *Noc listopadową* i drugiego na tej scenie *Księdza Marka*, z Zapasiewiczem.

Premiera nastąpiła już w stanie wojennym, w kilka tygodni po zwolnieniu Holoubka. Młody reżyser Krzysztof Zaleski tematem uczynił szczególny, bezkrwawy rodzaj żelaznego oporu. Bardzo powściągliwie wyrażony, bo ten Marek był przeciwieństwem zapalonego kaznodziei. Zapasiewicz poruszał się i mówił cicho, wolno, spokojnie. Miało się to wydać chłodnym, wyważonym, ale przecież nie ma księdza Marka – i być nie może – bez mistycznej transgresji. Była zatem nie tyle nieobecna, ile schowana.

Treści polityczne tego okresu Koenig komentował po swojemu: „To nie było takie znów kontestacyjne... chodzi o to, że teatr sensowny zawsze jest przeciw rzeczywistości...”. To prawda, nie był to teatr kontestacyjny. Był to natomiast teatr nieodmiennie myślący o życiu zbiorowym, również w repertuarze obcym. A już na pewno teatr, który wykreował pełen determinacji fakt polityczny w postaci spektaklu *Mord w katedrze* Eliota w reżyserii Jarockiego.

Stan wojenny – z oczywistych względów – zatarł postawy wąpiące Teatru na korzyść pewnej gotowości, zagarniającej bez chwili wahania wielkie symbole narodowe. Logika tych faktów była wzruszająco regularna w stosunku do dwóchsetletniej historii teatru w Polsce. Jarocki, reżyser laickich, demistyfikujących, groteskowych narracji o Polakach – stanął teraz do patriotycznego warsztatu pracy w... archikatedrach. Warszawskiej, gdzie Holoubek zagrał w fotelu Wyszyńskiego, i jednocześnie, jakby tego było mało, w wawelskiej, gdzie Bińczycki zagrał w ornatce Wojtyły. Polski teatr jest bardzo dziwnym zjawiskiem.

Europa Środka

Za Pierwszego i Drugiego Dramatycznego kontynent dzielono na Europę socjalistyczną i kapitalistyczną. W latach 90. za Kunderą, który określił ją jako teren historycznego pecha – zaczęło się mówić o Europie Środkowej albo Środkowo-Wschodniej. Dla György Konráda była zbiorem narodów i mniejszości, którym nie było dane w sposób regularny zrealizować wariantu zachodniej kultury, choć wybrały go tysiąc lat temu. Tutaj ludzie musieli się nauczyć istnieć inaczej, niż w wymiarze politycznej mapy, a literatura i teatr były im bardziej niezbędne niż na Zachodzie. Były wehikułem pewnych utopii. I – co polskie widownie pamiętają bardzo dobitnie – przedmiotem nieznanej na Zachodzie więzi między ludźmi.

Europa historycznego pecha była na tej scenie obecna nieodmienne i zawsze, ale w latach 90., nazwana po imieniu, miała zaznaczyć się w repertuarze jeszcze silniej. W czasach dyrekcji Anny Sapiego i Piotra Cieślaka Krystian Lupa wystawiał w Dramatycznym Bernharda, Wyspiańskiego, Czechowa. Andrzej Domalik był wierny literaturze rosyjskiej, Piotr Cieślak reżyserował Brechta, Bułhakowa, Havla, Gombrowicza, Hrabala. Paweł Miśkiewicz, z Barbarą Hanicką jako scenografem, realizował *Platonowa*, potem *Alinę na zachód* Dobbrowa. Wystawiono Erdmana, Horvátha, Zelenkę... Charakterystyczne, że w dobie „Wspólnej Europy” Teatr upierał się raczej przy „innej Europie”. Tej, gdzie według Pużyny wszystko się zawsze „rozłaziło”, i tej, która według Gombrowicza na swoich wschodnich kresach – omdlewa.

5 Jan Kott, *Witkiewicz, albo realizm nieoczekiwany*, w: tenże, *Kamienny potok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992

rodzaj wewnętrznej wolności

Z jednej strony pilnowało się tu zawsze normy klasyki europejskiej. Z drugiej były wątpliwości, czy aby przynależymy tam, gdzie Moliere i Szekspir. Nie było miejsca dla naturalnego w wysokiej cywilizacji przewodnictwa kanonu, raczej o ten kanon trzeba było walczyć. Zawsze natomiast dominowała jakaś dziwna rodzina teatralna, w której Brecht może nagle okazać się kuzynem Wyspiańskiego, Ionesco – Mrożka, Różewicz – Frischa. To dziwaczne *universum* Puzyra skojarzył z „kręgiem tradycji ekspresjonistycznej”. Jan Kott z kolei, przyglądając się postaciom Witkacego, opisał kiedyś spokrewnioną z nim faunę kawiarni artystycznych Krakowa, Wiednia, Pragi i Monachium z początku wieku. Pisał o ich stałych bywalcach, którzy od lat trzydziestych zostali albo wymordowani, albo rozproszeni po świecie w wyniku dyktatur, wojen, nacjonalizmów i okupacji.⁵

Wiele postaci Dramatycznego można ujrzyć jako lalki w tym „metafizycznym Grand Guignol” Kotta. Będzie tu nawet miejsce dla kolosów europejskiego kanonu, bo Lir, Hamlet, Antygona tkwią jak monumenty wśród niedowarzonego, ubogiego w formę przejawiania się Poetów, Jaśków, Policjantów, Walpurgów i Zarzabelli, a także Laurentych, Henryków i Hufnagli. Ileż jednak w tych ostatnich kresowego wdzięku, wreszcie jakiegoś rodzaju wewnętrznej wolności, jakiej nie zna europejskie Centrum.

Współcześni autorzy polskiej tragifarsy potrafili wywalczyć przestrzeń wolności między potężnymi żywiołami obcymi: kanonem kultury europejskiej, środkowoeuropejską kawiarnią i literaturą rosyjską. Bo „ekspresjonistyczny” wizerunek Puzyry i Kotta miał stale za sąsiadów pisarzy rosyjskich. Pierwszy Dramatyczny miał jeszcze posocrealistyczną idiosynkrazję do rosyjskiego repertuaru, ale potem posypały się: *Ożenek*, *Mądremu biada*, *Idiota*, *Śmierć Tarełkina* (w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego) i inne. Ten repertuar, dawniej uważany za narzucony politycznym zamówieniem, umocni się jeszcze, o dziwo, po odzyskaniu niepodległości: zagrano *Wesele* Czechowa, *Szkarłatną wyspę* Bułhakowa, *Rewizora*, *Płatonowa*, potem *Mewę*, *Samobójcę*, *Zimę* Griszakowca, *Oblom-off* Ugarowa.

ziewająca pustka

Sala w Pałacu Kultury stawiała się starsza, piękniejsza, nabierała godności. Sam Pałac, u Puzyny określany jeszcze jako „szumna architektura”, dla pokoleń zasiadających na widowni za czasów Holoubka oznaczał jednoznacznie historyczne upokorzenie. Tadeusz Konwicki zaklinał je był rytualnie w *Małej Apokalipsie* przy pomocy litanii inwektyw: pomnik pychy, statua niewoli, kosmiczny barak, straszny kurhan, stary szalet zapomniany na środkowo-europejskim rozdrożu.

Lupa, ze swoją uwagą dla tego, co podświadome, wchodził tu zatem w przestrzeń zamieszkałą przez zmyły. Jako wybitny scenograf, rzecz można, uwzględnił ten fakt w całej rozciągłości. Na scenie Dramatycznego powstał niepowtarzalny, znów zupełnie odmienny świat sceniczny. *Wymazywanie* było realizowane w dobie sprawy Jedwabnego. „Prawdę powiedziawszy – mówił Lupa – o Jedwabnem zaczęliśmy mówić dopiero po zrobieniu przedstawienia. I wtedy też dotarło do nas w pełni, do jakiego stopnia *Wymazywanie* jest aktualne w Polsce (...)”⁶. Jakkolwiek było, spektakl ze względu na swój finał, gdzie reżyser użyczał głosu testamentowi bohatera, pozostanie w historii z tą sprawą związany.

Jest to okazja, by przypomnieć, że to tutaj w 1957 roku Janina Traczkówna zagrała *Pamiętnik Anny Frank*, a dwie kolejne inscenizacje *Księdza Marka*, na którego teatr w PRL-u porywał się tak rzadko, też pozostaną pewnym świadectwem. Nie odnotowuje też oficjalna historia, że kiedy Jarocki po *Królu Learze* chciał robić *Kupca weneckiego*, szef wydziału kultury miasta powiedział, że nie ma mowy. Za dyrekcji Cieślaka wystawiono aż kilku pisarzy izraelskich, występowały w Dramatycznym teatry Cameri oraz Gesher.

W *Wymazywaniu*, w 45 lat po pierwszej premierze – w zupełnie innej estetyce – rozpadał się w Pałacu kolejny mit. Tym razem była to legenda rodzinna. Ale siła *Wymazywania* brała się stąd, że w podświadomości widza zgrzytliwa wspólnota Wolfsegg była rejestrowana zgodnie z doświadczeniem własnym. A więc odsyłała do innego mitu zbiorowego, który utraciono, sprzeniewierzono... Dzięki imperialnej scenie Dramatycznego „ziewająca pustka” dogodnie rozsiadła się w przestrzeni. Przestrzeń Kindervilla, gdzie ukrywano nazistów i przestrzeń Pałacu Kultury – obie jakże skłonne do fałszywego monumentalizmu – spotkały się, jeśli można tak powiedzieć, bardzo szczęśliwie.

⁶ Piotr Gruszczyński, *Burzyć święty spokój*, rozmowa z Krystianem Lupą, w: tenże, *Ojcobójcy*, W.A.B., Warszawa 2003

Za sprawą *Wymazywania* Teatr odniósł największy w swej historii paryski triumf: dwa tygodnie grania w Odeonie przy stojących owacjach. Tego nie było nigdy, choć były szlachetne *succès d'estime*. Paryska historia Dramatycznego rozpięta jest więc między *Paradami* a *Wymazywaniem*, między ironią wyzwalającą a ironią wąpiącą. Ten spektakl grał zespół z prawdziwego zdarzenia: Maja Komorowska, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Jolanta Fraszyńska, Agnieszka Roszkowska, Piotr Skiba, Adam Ferency, Zygmunt Malanowicz, Marcin Troński, Waldemar Barwiński, Wojciech Wysocki. I była w nim wielka rola Marka Walczewskiego, który pierwszy raz pojawił się na tej scenie już w 1977 roku.

między kanonem a żywą współczesnością

W latach 90. pojawiła się pokusa bardzo nowego teatru. To od spektakli w Dramatycznym zaczęła się historia odnowionego Teatru Rozmaitości, a to przez dwa ważne warszawskie debiuty: Cieplaka z *Historyją o chwalebnym Zmartwychstaniu*, Warlikowskiego z *Elektrą* (potem było *Poskromienie złośnicy*). Jarzyna zrobił tu swój drugi warszawski spektakl, *Nieźdentyfikowane szczątki ludzkie*.

Specjalnością Teatru w dziedzinie repertuaru byli jednak raczej „wczorajsi buntownicy”. Czyli autorzy kojarzeni z radykalną awangardą, właśnie tu i teraz wprowadzani do kanonu. Jak kiedyś Mrożek, Różewicz, Gombrowicz. Dramatyczny zawsze szukał równowagi między tradycją a żywą współczesnością. Unikał repertuarowych standardów, ale też cofał się przed ekstremą. Pracowali tu artyści o zdecydowanie współczesnych zainteresowaniach, ale rzadko rozgrywały się pierwsze batalie skrajnych poetyk.

Na pierwszej naradzie dyrekcji Holoubka Dejmek miał podobno zarządzić: „Teatr Narodowy to Bogusławski, Teatr Polski to Szyfman, a Teatr Dramatyczny to klasyka XX wieku”. I to było wykonywane. Na ryzykownej, pełnej ruchu granicy między życiem a sztuką.

Fotografie teatralne
1957–2007

1957

Iwona, księżniczka Burgunda

Witolda Gombrowicza

reżyseria Halina Mikołajska

scenografia Andrzej Sadowski

na zdjęciu Barbara Krafftówna (Iwona)

fot. Franciszek Myszkowski



1957

Szwejk Bertolta Brechta

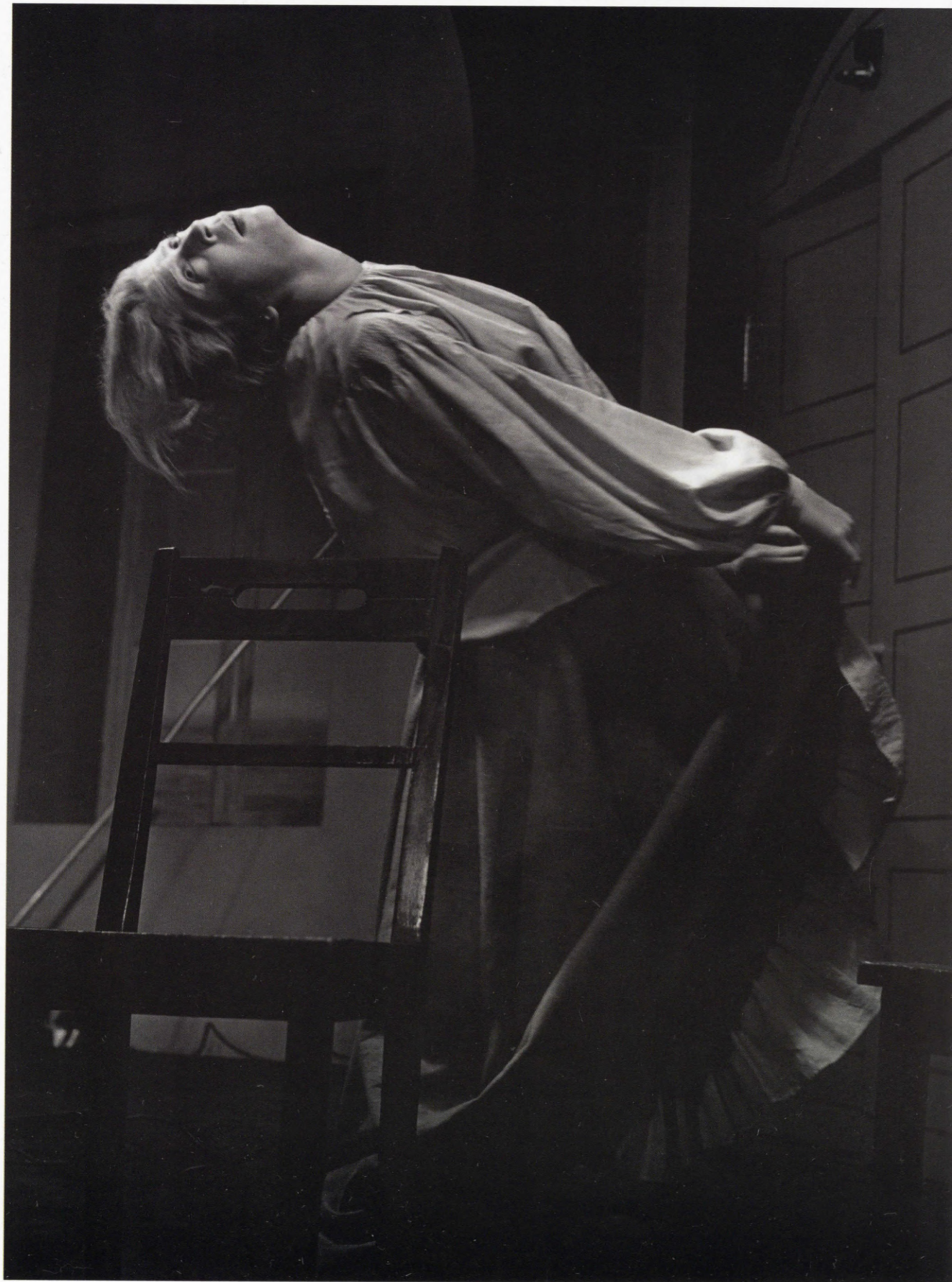
reżyseria Ludwik René

scenografia Jan Kosiński

na zdjęciu Wiesław Gołas (Bullinger)

fot. Franciszek Myszkowski





1957

Krzesła Eugène'a Ionesco

reżyseria Ludwik René

scenografia Jan Kosiński

na zdjęciu Halina Mikołajska (Stara)

fot. Franciszek Myszkowski





1958

Policjanci Sławomira Mrożka
reżyseria Jan Świdorski
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Stanisław
Winczewski (Naczelnik Policji),
Feliks Chmurkowski (Generał),
Jan Świdorski (Więzień)
fot. Franciszek Myszkowski

1959

Romulus Wielki Friedricha Dürrenmatta
reżyseria Halina Mikołajska
i Andrzej Sadowski
scenografia Andrzej Sadowski
scena zbiorowa
fot. Franciszek Myszkowski

1959

Wariat i zakonnica

Stanisława Ignacego Witkiewicza

reżyseria Wanda Laskowska

scenografia Józef Szajna

scena zbiorowa

fot. Edward Hartwig





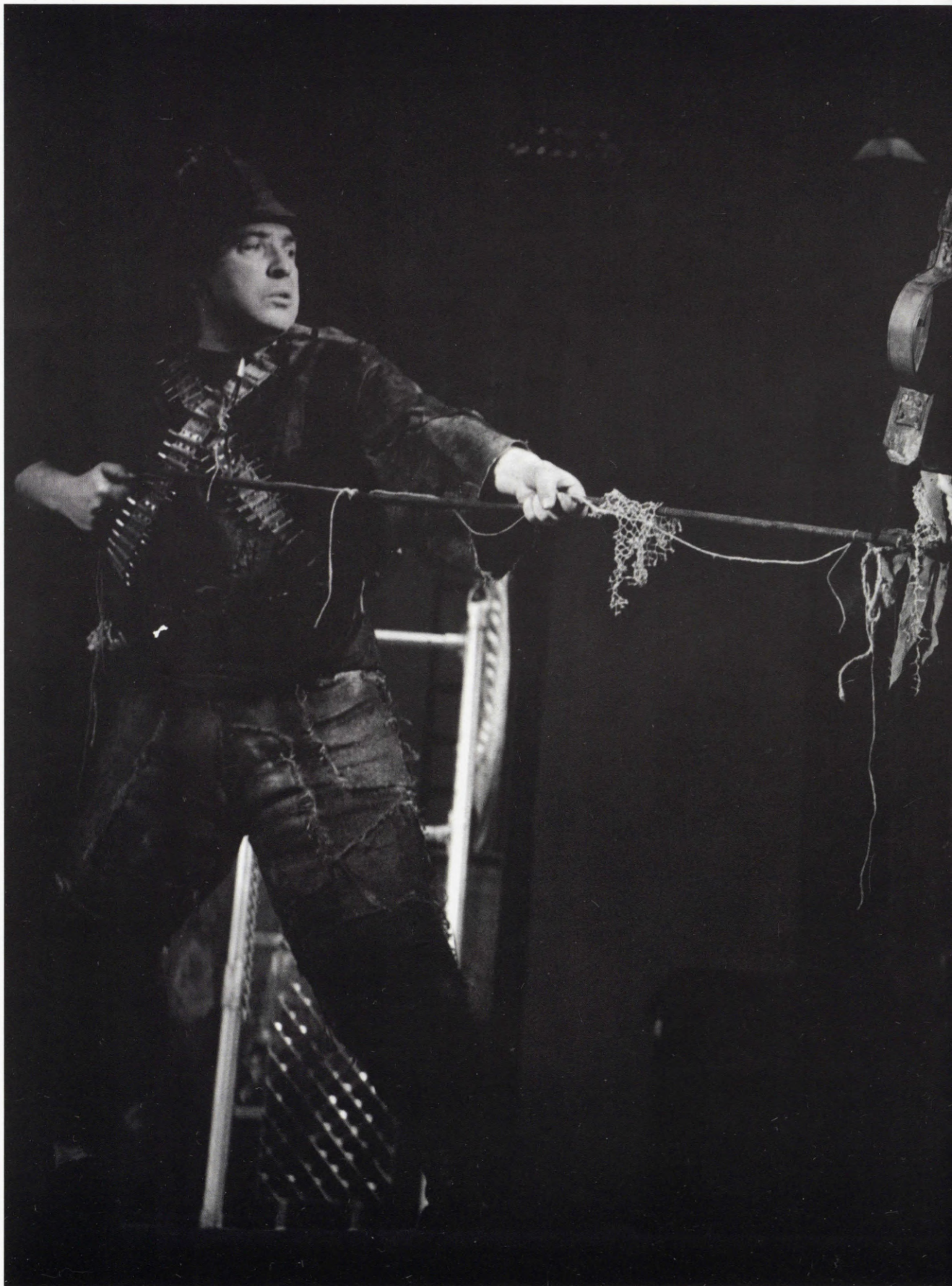
1960

Kartoteka Tadeusza Różewicza
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Ludwik Pak (Bohater),
Wanda Łuczycka (Tłusta Kobieta)
fot. Franciszek Myszkowski

1961

Nosorożec Eugène'a Ionesco
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Andrzej Sadowski
na zdjęciu Wiesław Gołas (Jan),
Jan Świdorski (Berenger)
fot. Franciszek Myszkowski







← 1961

Anioł zstąpił do Babilonu

Friedricha Dürrenmatta

reżyseria Konrad Swinarski

scenografia Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski

na zdjęciu Marian Trojan (Pierwszy Żołnierz),

Stanisław Wyszyński (Nemrod),

Janina Traczykówna (Kurrubi)

fot. Franciszek Myszkowski



1961

Drugi pokój Zbigniewa Herberta

reżyseria Lucyna Tychowa

scenografia Aniela Wojciechowska

na zdjęciu Elżbieta Czyżewska (Ona),

Mieczysław Stoor (On)

fot. Franciszek Myszkowski

1962

Frank V Friedricha Dürrenmatta

reżyseria Konrad Swinarski

scenografia Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski

na zdjęciu Edmund Fetting (Richard Egli),

Halina Dobrowolska (Frieda Fürst)

fot. Franciszek Myszkowski







← 1962

Leonce i Lena Georga Büchnera
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Józef Szajna
na zdjęciu Wojciech Pokora (Valerio),
Edmund Fetting (Leonce)
fot. Franciszek Myszkowski

← 1962

Hamlet Williama Shakespeare'a
reżyseria Gustaw Holoubek
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Aleksander Dzwonkowski
(Grabarz I)
fot. Franciszek Myszkowski

1963

Wizje Simony Macharda Bertolta Brechta
reżyseria Ludwik René
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Janina Traczykówna (Simona)
Wojciech Pokora (Anioł)
fot. Franciszek Myszkowski



1964

Don Juan, czyli miłość do geometrii

Maxa Frischa

reżyseria Ludwik René

scenografia Jan Kosiński

na zdjęciu Andrzej Łapicki (Don Juan),

Irena Górska (Celestyna)

fot. Franciszek Myszkowski





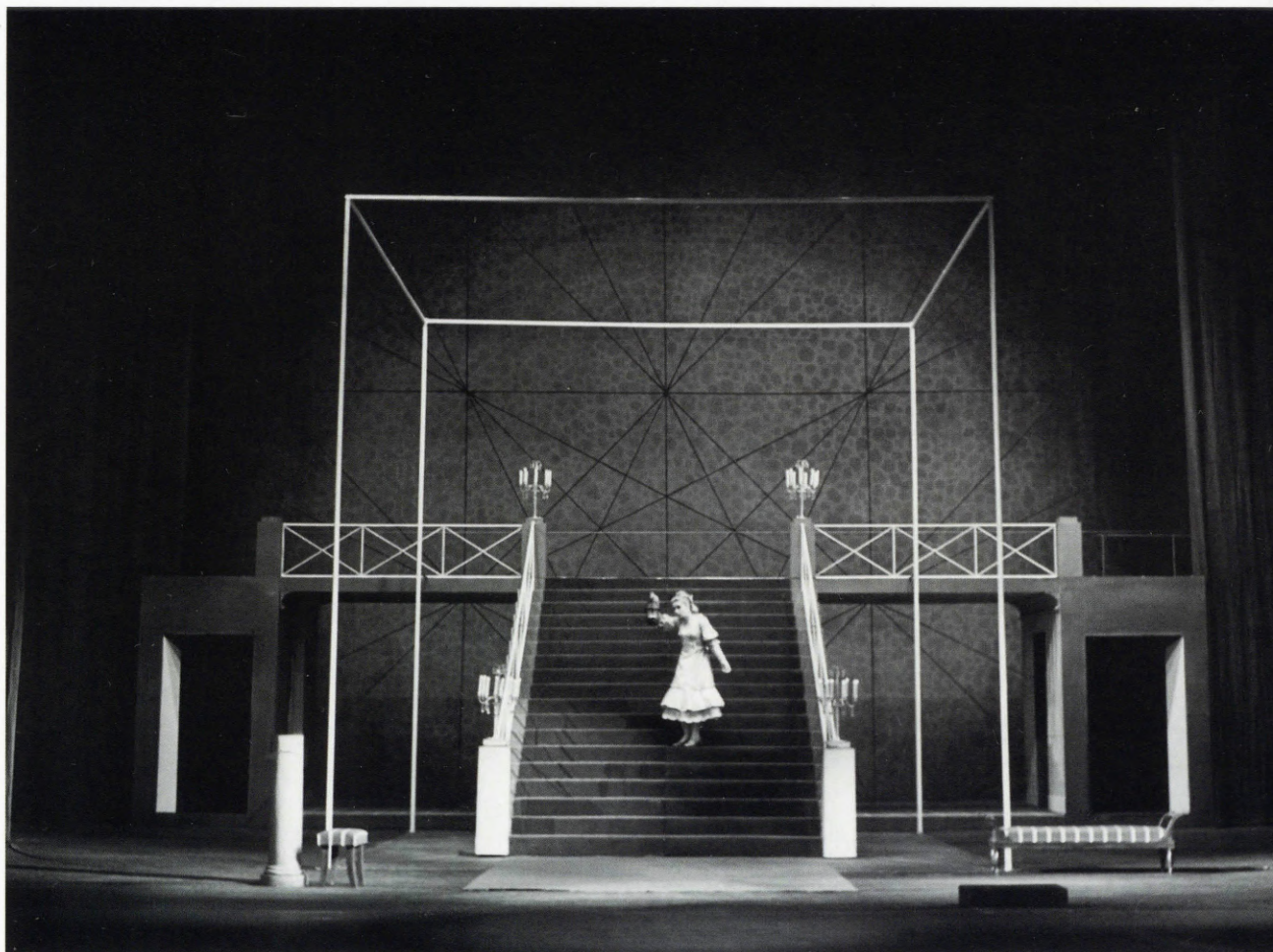


1965

Urząd Tadeusza Brezy
reżyseria Władysław Krzemiński
scenografia Krzysztof Pankiewicz
na zdjęciu Józef Duriasz (Don Eugenio
Polianti), Andrzej Łapicki (On)
fot. Franciszek Myszkowski

1965

Po upadku Arthura Millera
reżyseria Ludwik René
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Janusz Paluszkiwicz (Pastor
Barnes), Elżbieta Czyżewska (Maggie),
Jan Świdorski (Quentin)
fot. Franciszek Myszkowski



1967

Mądrym biada Aleksandra Gribojedowa
reżyseria Ludwik René
scenografia Jan Kosiński
na zdjęciu Katarzyna Łaniewska (Liza)
fot. Franciszek Myszkowski



1968

Jenny Erskine'a Caldwell
reżyseria Witold Skaruch
scenografia Andrzej Cybulski
na zdjęciu Lechosław Hertz (Veasey Goodwillie),
Halina Dobrowolska (Lewana Neleigh)
fot. Franciszek Myszkowski

1969

Guernica. Modlitwa. Franciszka i kaci

Fernando Arrabala

reżyseria Helmut Kajzar

scenografia Daniel Mróz

na zdjęciu Maciej Damiński (Kat),

Wojciech Duryasz (Jan),

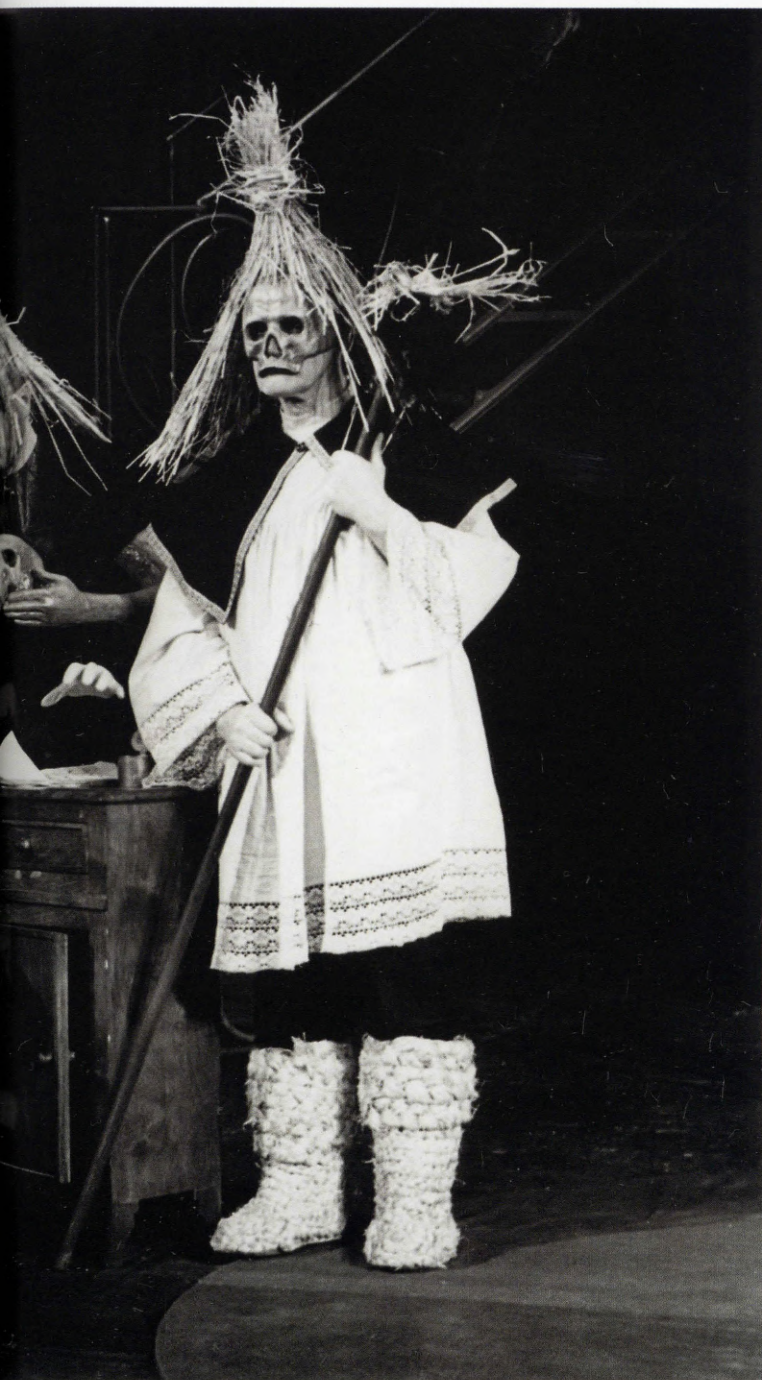
Lechosław Hertz (Kat)

fot. Tadeusz Rolke









1970

Marchołt gruby a sprośny

Jana Kasprowicza

reżyseria Ludwik René

scenografia Ali Bunsch

na zdjęciu Franciszek Pieczka (Marchołt)

fot. Franciszek Myszkowski



1971

Zakładnik Brendana Behana
reżyseria Zygmunt Hübner
scenografia Lidia Minticz i Jerzy
Skarżyński
na zdjęciu Ryszarda Hanin (Meg Dillon)
fot. Andrzej Myszkowski

1972

Na czworakach Tadeusza Różewicza
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Kazimierz Wiśniak
na zdjęciu Zbigniew Zapasiewicz
(Laurenty)
fot. E. Dudley







1974

Ślub Witolda Gombrowicza
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Krystyna Zachwatowicz
na zdjęciu Wiesław Gołas (Szef Policji),
Witold Skaruch (Dygnitarz),
Piotr Fronczewski (Henryk)
fot. Antoni Zdebiak





1975

Śmierć Taretkina Aleksandra Suchowo-Kobyłina
reżyseria Bohdan Korzeniewski
scenografia Zofia Wierchowicz
scena zbiorowa
fot. Marek Holzman

1975

Rzeźnia Sławomira Mrożka

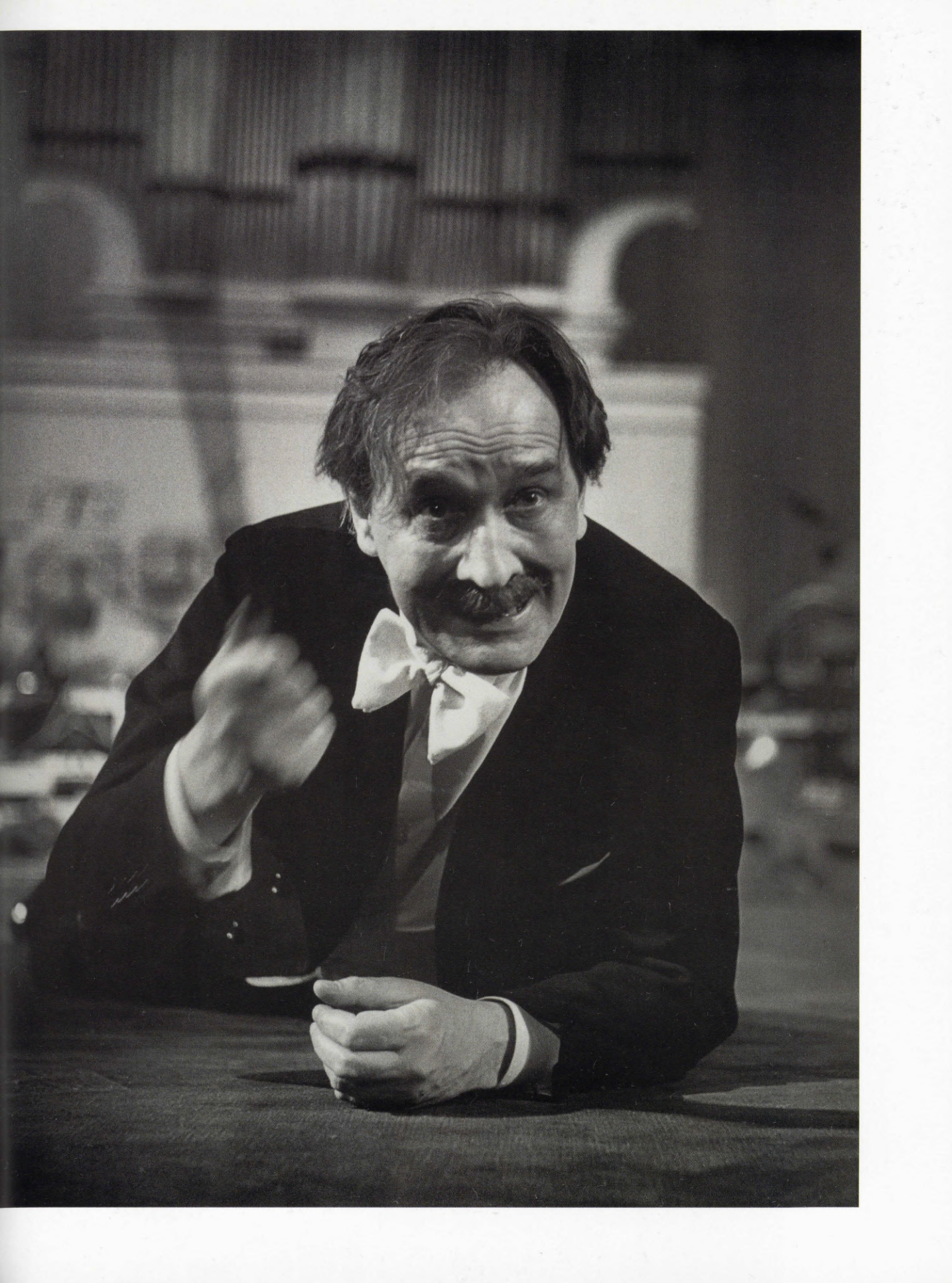
reżyseria Jerzy Jarocki

scenografia Kazimierz Wiśniak

na zdjęciu Andrzej Szczepkowski

(Dyrektor Filharmonii)

fot. Marek Holzman





1977

Warjacje

scenariusz, reżyseria i scenografia

Jerzy Grzegorzewski

na zdjęciu Gustaw Holoubek

fot. Marek Holzman





1978

Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego

reżyseria Maciej Prus

scenografia Sławomir Dębosz

na zdjęciu Karol Strasburger (Młody Gendre)

fot. Marek Holzman



1979

Hamlet Williama Shakespeare'a

reżyseria Gustaw Holoubek

scenografia Kazimierz Wiśniak

na zdjęciu Magdalena Zawadzka (Ofelia),

Marek Kondrat (Laertes)

fot. Marek Holzman

1980

Mizantrop Molière'a

reżyseria Witold Zatorski

scenografia Krystyna Kamler

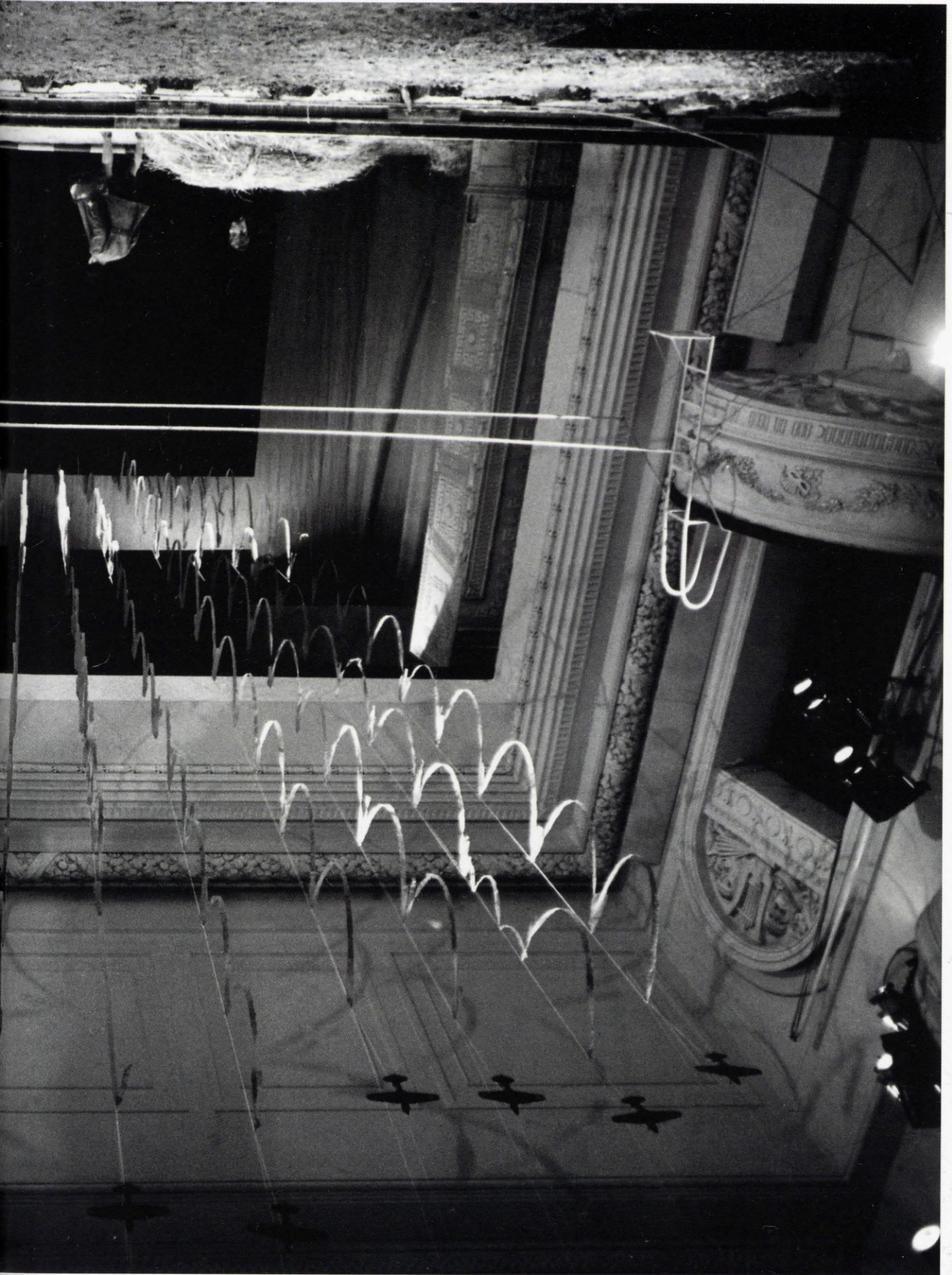
na zdjęciu Marek Walczewski (Alcest),

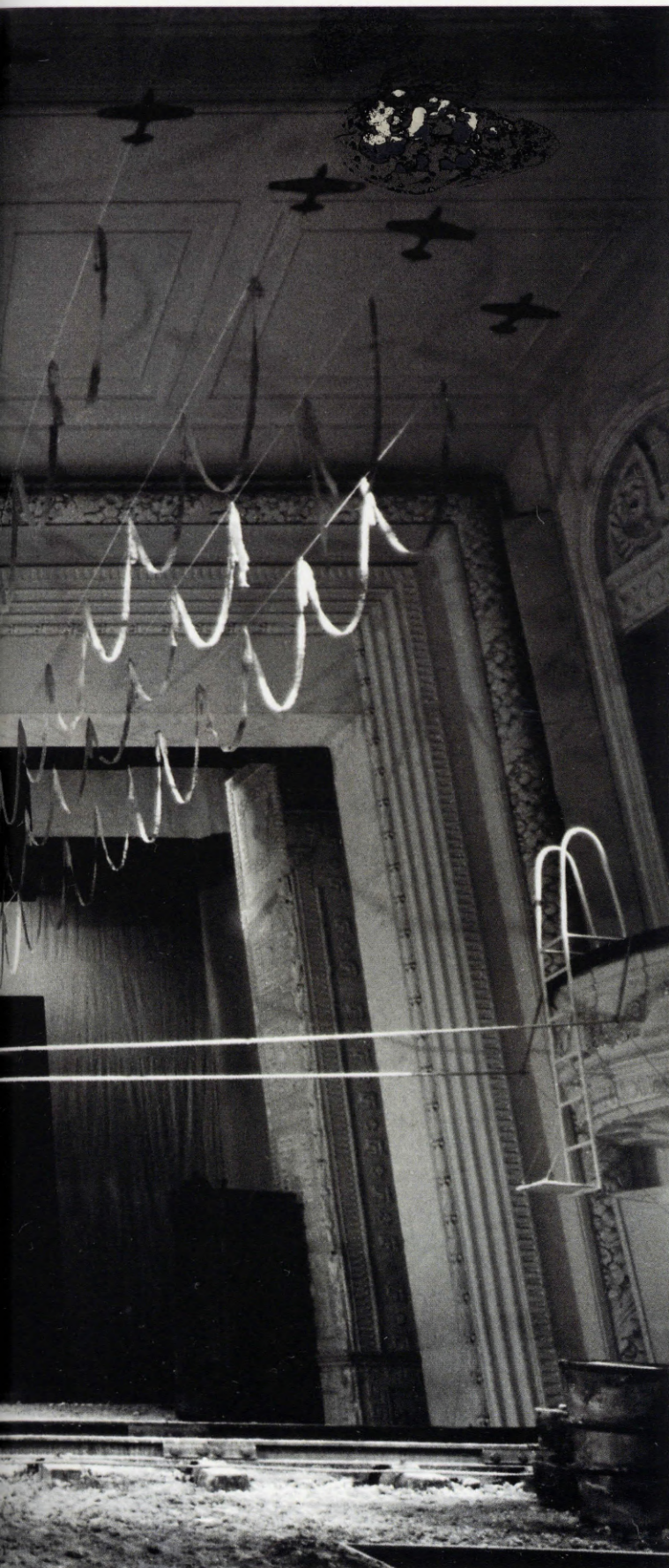
Małgorzata Niemirska (Celimena),

Maciej Damiński (Ergast)

fot. Marek Holzman







1981

Pieszo Sławomira Mrożka

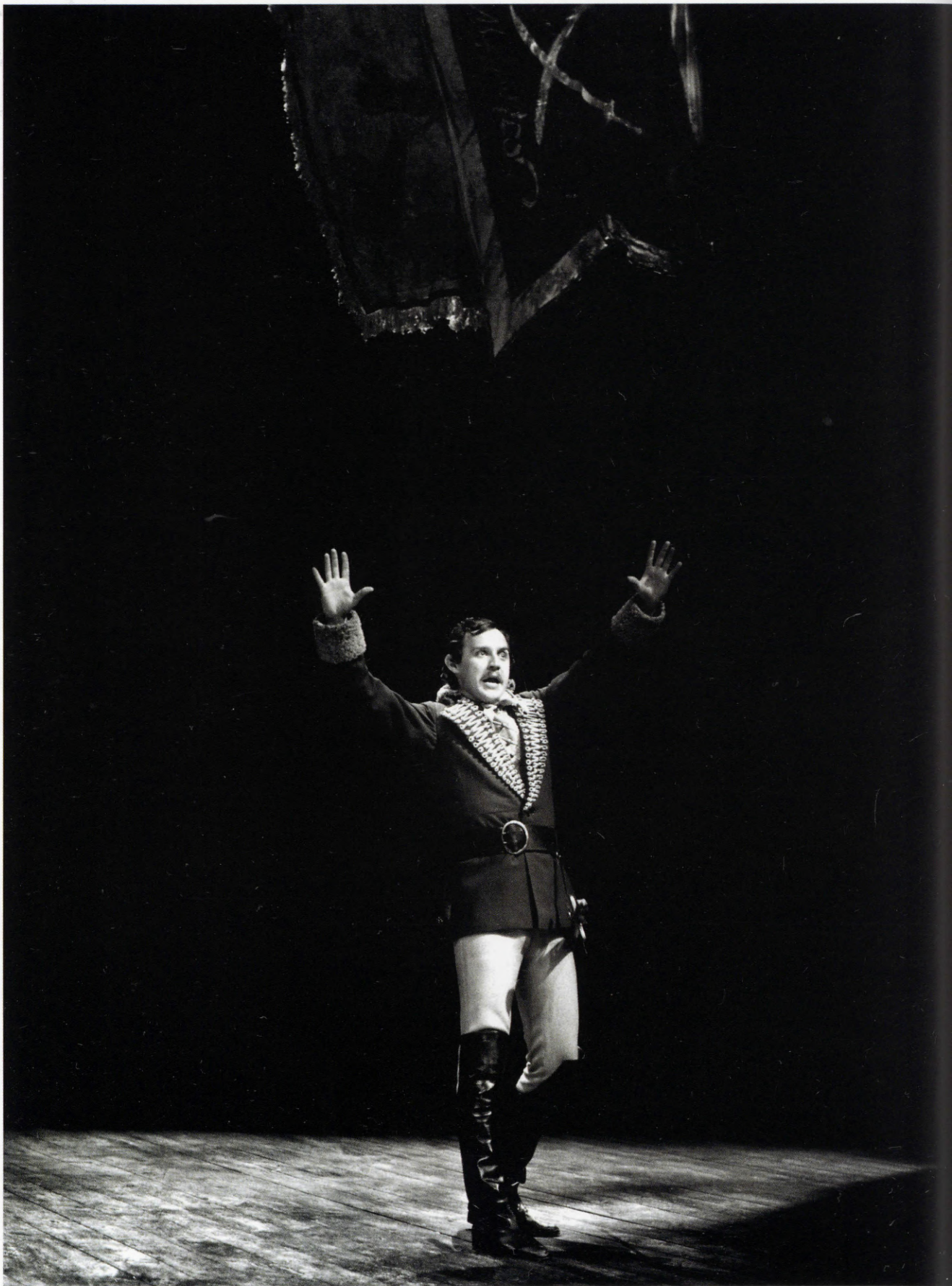
reżyseria Jerzy Jarocki

scenografia Jerzy Juk-Kowarski

na zdjęciu Zbigniew Zapasiewicz (Ojciec),

Konrad Łatacha (Syn)

fot. Marek Holzman



1983

Ksiądz Marek Juliusza Słowackiego

reżyseria Krzysztof Zaleski

scenografia Krzysztof Baumiller i Wiesław Olko

na zdjęciu Marek Kondrat (Staroście)

fot. Zygmunt Rytko

1985

Dziewczynki Ireneusza Iredyńskiego
reżyseria Tadeusz Kijański
scenografia Janusz Kijański
na zdjęciu Zofia Rysiówna (Justyna)
fot. Zygmunt Rytko





1987

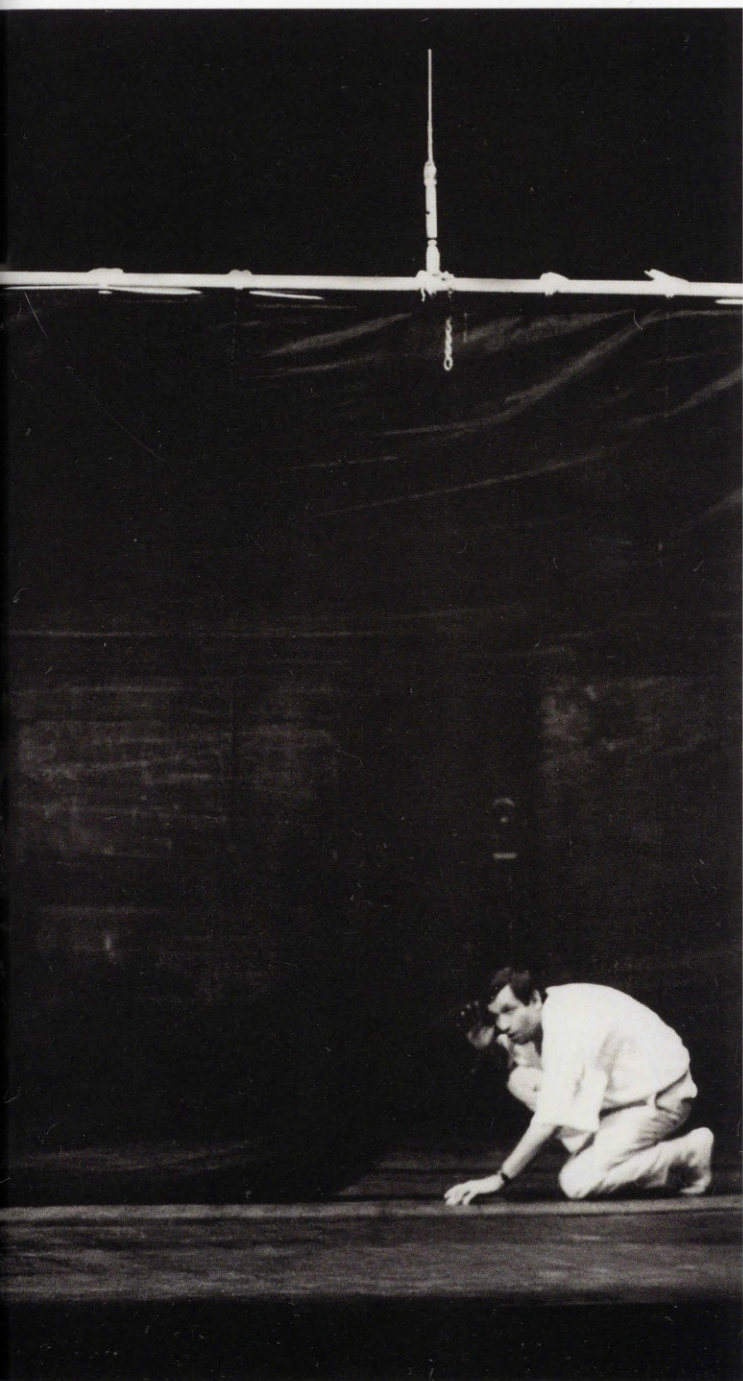
Ułani Jarosława Marka Rymkiewicza
reżyseria Marek Okopiński
scenografia Antoni Tośta
na zdjęciu Bożena Szymańska (Ania),
Joanna Wizmur (Frania)
fot. Zygmunt Rytka

1988

Car Mikołaj Tadeusza Słobodzianka
reżyseria Maciej Prus
scenografia Grzegorz Małecki
na zdjęciu Lechosław Herz (Dymitr
Chlebcewicz), Krzysztof Stelmaszyk (Kosm
Halina Dobrowolska (Matka Kosmy)
fot. Romuald Sakowicz







1988

Ja, Feuerbach Tankreda Dorsta
reżyseria Tadeusz Łomnicki
scenografia Aleksandra Semenowicz
na zdjęciu Tadeusz Łomnicki (Aktor
Feuerbach), Ryszarda Hanin (Kobieta),
Krzysztof Stelmaszyk (Asystent Reżysera)
fot. Juliusz Multarzyński

1988

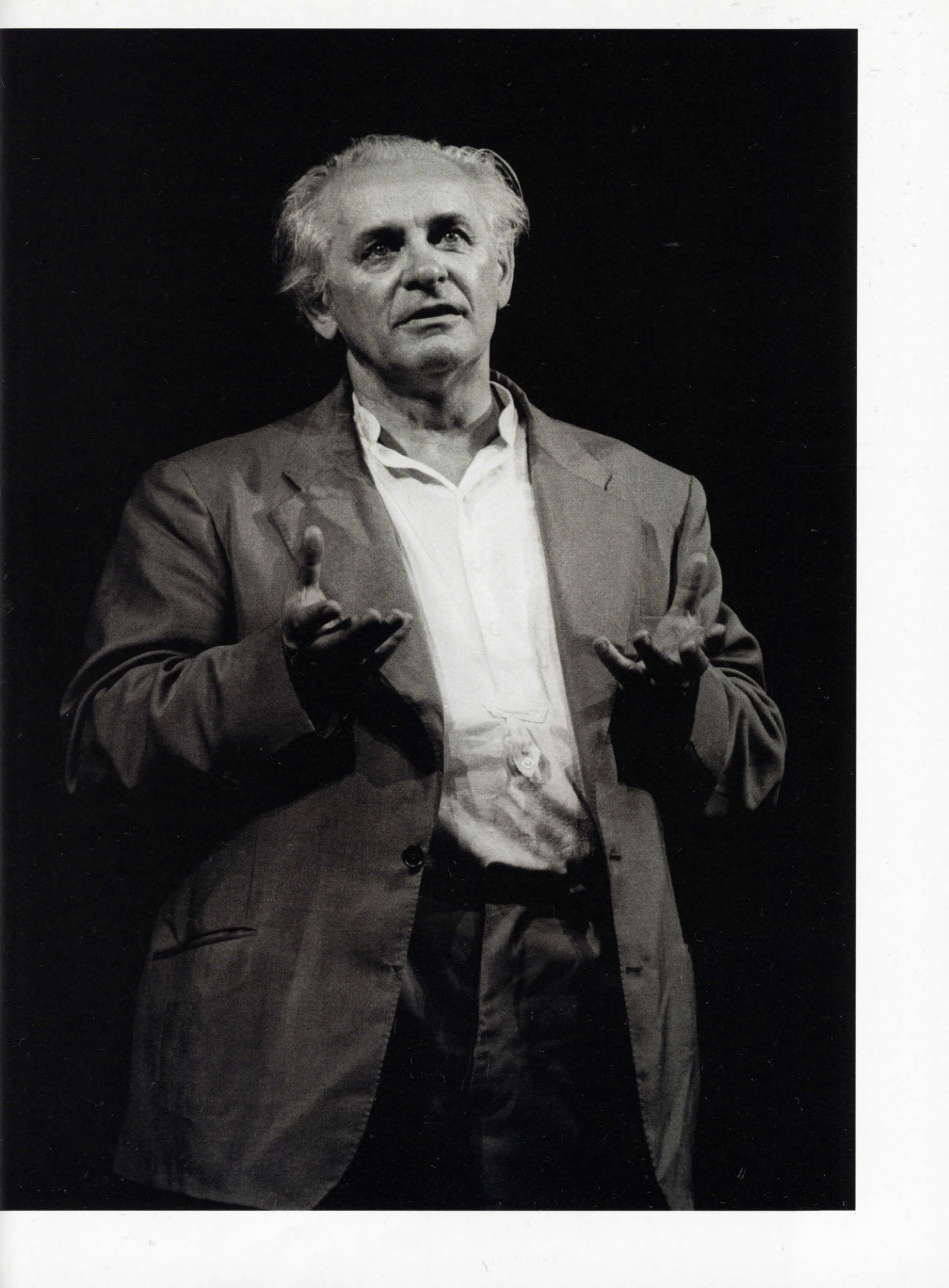
Ja, Feuerbach Tankreda Dorsta

reżyseria Tadeusz Łomnicki

scenografia Aleksandra Semenowicz

na zdjęciu Tadeusz Łomnicki (Aktor Feuerbach)

fot. Juliusz Multarzyński





1988

Gwiazda za murem Jacka St. Burasa

reżyseria Jan Szurmiej

scenografia Wiesław Olko

na zdjęciu Andrzej Blumenfeld (Aktor),

Włodzimierz Press (Aktor)

fot. Juliusz Multarzyński





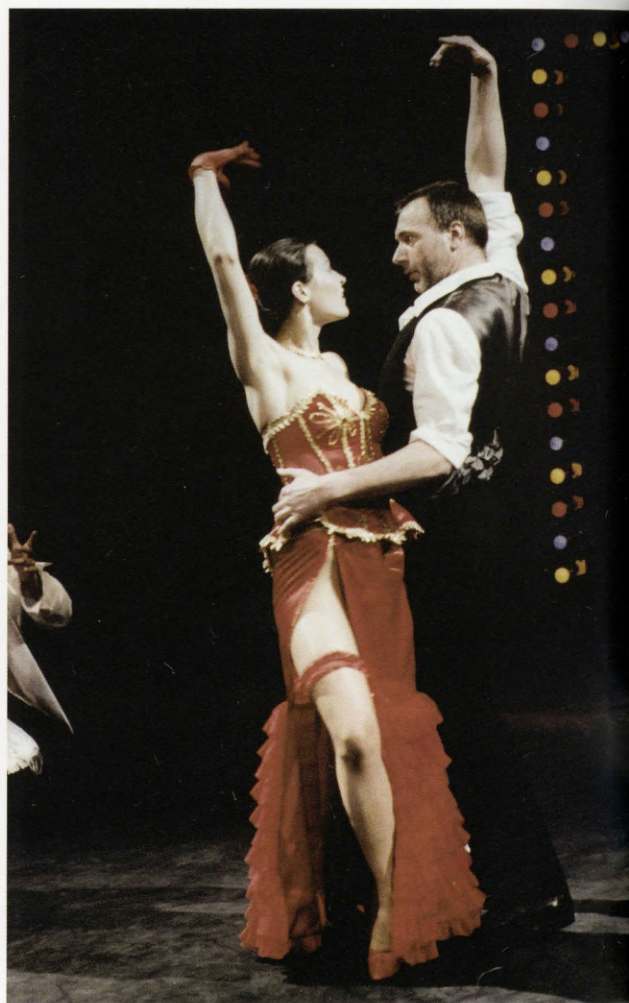
1992

Woyzeck Georga Büchnera
reżyseria Paweł Wodziński
scenografia Grzegorz Małecki
na zdjęciu Paweł Burczyk (*Woyzeck*),
Jolanta Olszewska (*Katarzyna, Małgorzata*),
Mirosław Guzowski (*Karol*)
fot. Juliusz Multarzyński



1995

Magia grzechu Calderóna
reżyseria Tadeusz Słobodzianek
scenografia Janusz Sosnowski
na zdjęciu Sebastian Konrad (*Lubieżność*),
Agnieszka Kotlarska (*Zazdrość*),
Małgorzata Kożuchowska (*Łakomstwo*)
fot. Stefan Okołowicz



1995

Magia grzechu Calderóna
reżyseria Tadeusz Słobodzianek
scenografia Janusz Sosnowski
na zdjęciu Danuta Stenka (*Circe*),
Leon Charewicz (*Człowiek*)
fot. Stefan Okołowicz



1996

Ptaszek Zielonopiór Carla Gozziego

reżyseria Piotr Cieplak

scenografia Ewa Beata Wodecka

na zdjęciu Adam Ferency (Kalmon),

Małgorzata Niemirska (Smeraldina),

Natasza Sierocka (Barbarina)

fot. Stefan Okołowicz



1996

Czekając na Godota Samuela Becketta

reżyseria Antoni Libera

scenografia Ewa Starowieyska

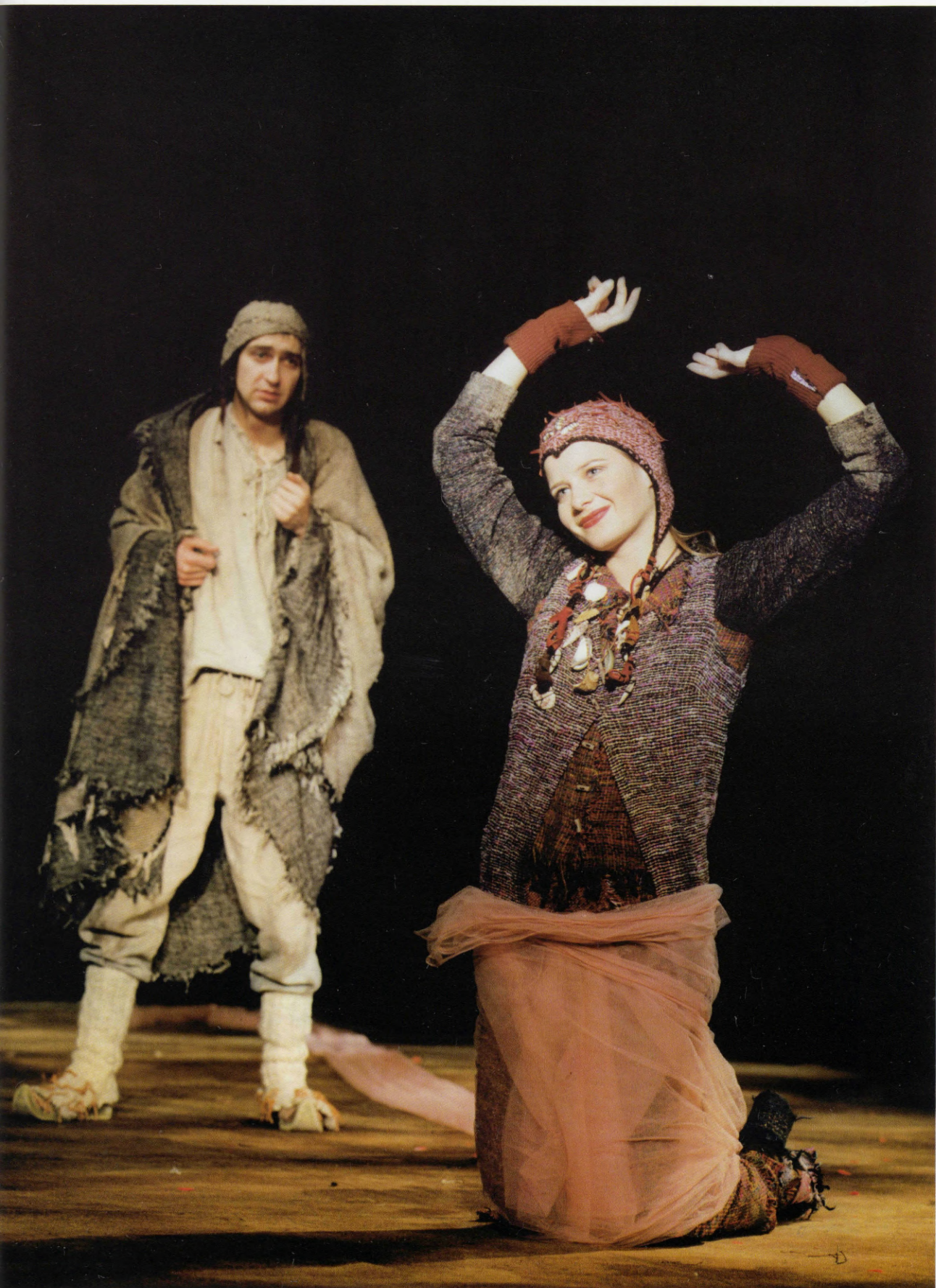
na zdjęciu Sławomir Orzechowski (Estragon),

Jarosław Gajewski (Vladimir)

fot. Stefan Okołowicz

1996

Jak wam się podoba Williama Shakespeare'a
reżyseria Piotr Cieślak
scenografia Jan Ciecierski
na zdjęciu Małgorzata Kozuchowska (Febe),
Sebastian Konrad (Sylwiusz)
fot. Stefan Okołowicz





1997

Elektra Sofoklesa

reżyseria Krzysztof Warlikowski

scenografia Małgorzata Szczęśniak

na zdjęciu Agnieszka Kotlarska (Chór),

Danuta Stenka (Elektra),

Małgorzata Kożuchowska (Chór)

fot. Stefan Okołowicz



1998

*Niezidentyfikowane szczątki ludzkie
i prawdziwa natura miłości* Brada Frasera
reżyseria Brokenhorst (Grzegorz Jarzyna)
scenografia Barbara Hanicka
na zdjęciu Marcin Dorociński (Robert),
Magdalena Cielecka (Candy)
fot. Stefan Okołowicz

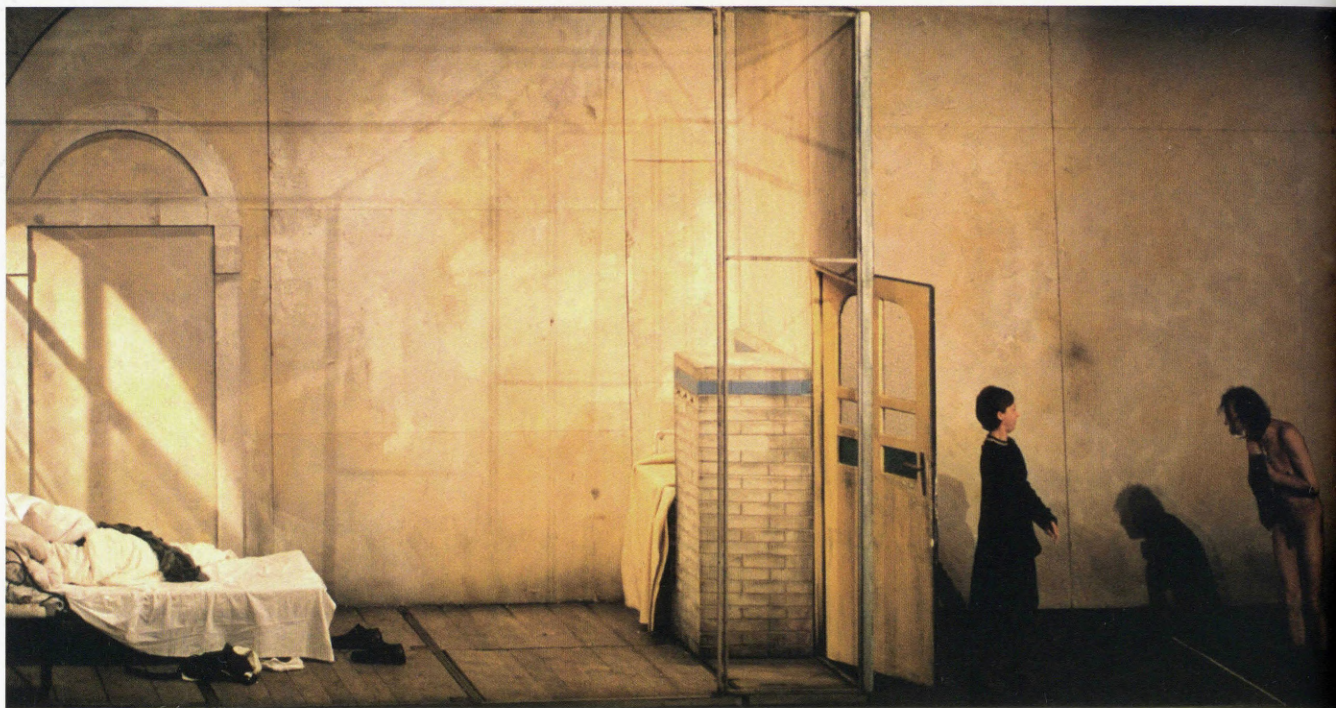
1999

Powrót Odysa wg Stanisława Wyspiańskiego
scenariusz, reżyseria
i scenografia Krystian Lupa
na zdjęciu Adam Ferency (Odys),
Waldemar Barwiński (Telemak)
fot. Marcin Kopeć









← 2001

Auslöschung/Wymazywanie

Thomasa Bernharda

scenariusz, reżyseria

i scenografia Krystian Lupa

na zdjęciu Agnieszka Roszkowska (Amalia),

Jolanta Fraszyńska (Cecylia), Władysław

Kowalski (Kardynał Spadolini),

Piotr Skiba (Franz Josef Murau)

fot. Ken Reynolds

2001

Auslöschung/Wymazywanie

Thomasa Bernharda

scenariusz, reżyseria

i scenografia Krystian Lupa

na zdjęciu Jolanta Fraszyńska (Cecylia),

Piotr Skiba (Franz Josef Murau)

2001

Auslöschung/Wymazywanie

Thomasa Bernharda

scenariusz, reżyseria

i scenografia Krystian Lupa

na zdjęciu Piotr Skiba (Franz Josef Murau)

fot. Krzysztof Bieliński







2002

Platonow Antoniego Czechowa
reżyseria Paweł Miśkiewicz
scenografia Barbara Hanicka
na zdjęciu Maja Ostaszewska (Sonia)
fot. Zbigniew Bielawka



2002

Królowa piękności z Leenane

Martina McDonagha

reżyseria Robert Gliński

scenografia Agnieszka Zawadowska

na zdjęciach Mirosława Dubrawska (Mag Folan),

Jadwiga Jankowska-Cieślak (Maureen Folan),

Sławomir Orzechowski (Pato Dooley)

fot. Darek Senkowski





2004

Niedokończony utwór na aktora

wg *Mewy* Czechowa

scenariusz, reżyseria

i scenografia Krystian Lupa

na zdjęciu Maja Komorowska (Irina Arkadina)

fot. Krzysztof Bieliński



2005

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie

Petra Zelenki

reżyseria Agnieszka Glińska

scenografia Magda Maciejewska

na zdjęciu Waldemar Barwiński (Mucha),

Dominika Ostałowska (Alicja)

fot. Stefan Okołowicz



2005

Wiara nadzieja miłość Ödöna von Horvátha
reżyseria Grażyna Kania
scenografia Sabine Mader
na zdjęciu Julia Kijowska (Elżbieta),
Dominika Kluźniak (Maria)
fot. Stefan Okołowicz

2005

Kobieta z morza Susan Sontag
wg sztuki Henryka Ibsena
reżyseria i scenografia Robert Wilson
na zdjęciu Danuta Stenka (Ellida Wangel),
Władysław Kowalski (Hartwig Wangel)
fot. Darek Senkowski







2007

próba do *Akropolis/Symptomy* na podstawie
dramatów Stanisława Wyspiańskiego
i Gabrielli Maione
reżyseria Robert Wilson
na zdjęciu Józef Sobota – garderobiany
Teatru od 1955 roku i aktorzy
fot. Lesley Leslie-Spinks





2007

Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena

reżyseria Paweł Miśkiewicz

scenografia Barbara Hanicka

na zdjęciu Adam Ferency (Peer Gynt),

Barbara Krafftówna (Matka),

Mariusz Benoit (Peer Gynt)

fot. Krzysztof Bieliński

redakcja albumu: Marcin Leszczyński, Magdalena Jaracz, Paweł Pokora, Dorota Sajewska
opracowanie graficzne: Joanna Górską, Jerzy Skakun
zdjęcia na okładce: Jerzy Skakun

ISBN: 978-83-903436-2-4



