

Dwie o jednym

AUTOR: MARIA NAPIONTKOWA

■ W ubiegłym roku na rynku książek teatralnych wydarzyła się rzecz niezwykła – w niedługim odstępie czasu zostały wydane dwie monografie związane z tą samą sceną. Najpierw otrzymaliśmy pracę poświęconą sztuce aktorskiej Aleksandry Śląskiej, wieloletniej gwiazdy Teatru Ateneum, później zaś wielostronicowy portret Teatru Ateneum i jego wieloletniego dyrektora Janusza Warmińskiego. W ten sposób, zresztą niezamierzony, powtórzyła się sytuacja sprzed kilkudziesięciu lat, kiedy to Edward Krasieński najpierw wydał monografię Teatru Ateneum Stefana Jaracza, a po pewnym czasie – biografię samego Jaracza¹. Takie połączenia mają niezwykłą zaletę – pokazują głęboką strukturę zależności, wzajemnych relacji między zespołem a jednostką, czy jednostkami, które stają się jego ikonicznym znakiem. Tak jak przed drugą wojną Ateneum był teatrem Jaracza i Perzanowskiej, tak po drugiej wojnie – Warmińskiego i Śląskiej.

Zacząć wypada od ogółu. Teatr Ateneum, czyli zespół konsekwentnie budowany przez ponad czterdzieści lat przez Janusza Warmińskiego: organizm artystyczno-techniczny mający za zadanie prezentować sztukę teatru na poziomie najwyższym, a w najgorszym przypadku – przyzwoitym; funkcjonujący jak dobrze naoliwiona maszyna, choć czasem wymagająca przeglądu. Taki obraz przynosi nam portret dwóch dyrekcji sceny przy ulicy Jaracza w Warszawie, nakreślony przez Anetę Kielak-Dudzik. Portret powstały na bazie archiwum Ateneum i archiwum własnego Warmińskiego, a także obficie przywoływanych materiałów prasowych (recenzje, wywiady, różnego typu anonse). Portret będący kroniką wydarzeń, skonstruowany w dwóch nakładających się porządkach – jednostkowym (dyrektora Janusza Warmińskiego) i zespołowym (Teatr Ateneum). Generalnie więcej informacji otrzymujemy o zespole i jego osiągnięciach, zdecydowanie mniej o dyrektorze. A szkoda, bo opowieść o Warmińskim zaczyna się niezwykle interesująco – przedrukowi jego życiorysu, własnoręcznie spisanego w styczniu 1951 roku, towarzyszy reprodukcja życiorysu wcześniej-

szego, z kwietnia 1950 roku, uzupełniającego poniekąd ten późniejszy. W komentarzu do tych dokumentów rozwija się historia wczesnych lat Janusza Lewandowskiego, który z czasem przedzierzgnie się, za sprawą jednego z konspiracyjnych pseudonimów, w Janusza Warmińskiego. Relacja autorki z pierwszych trzydziestu lat życia przyszłego dyrektora Ateneum wypełnia pierwszą, najkrótszą zresztą, część książki. Mamy tu i beztrudne dzieciństwo, i traumę okupacji (utrata najbliższej rodziny, konspiracja, podziemna edukacja z maturą i studiami), i trudne powojenne lata z pierwszymi próbami aktorskimi, aż po odnalezienie celu życia jako reżyser i współtwórca Teatru Nowego w Łodzi. Z lat łódzkich pochodziła wieloletnia przyjacielska zażyłość Warmińskiego z Kazimierzem Dejmkiem, oparta w dużej mierze na łączącej ich wizji przyszłej polskiej sceny.

W tej ładnie prowadzonej narracji brakuje elementu, którego nieobecność znamionować będzie także kronikę lat następnych – osadzenia w politycznych faktach kulturalnych lat PRL-u i początku III Rzeczypospolitej (tj. pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych). Pisząc o okolicznościach powstania łódzkiego Teatru Nowego, autorka pomija taki „drobiazg” jak Narada Teatralna w Oborach w dniach 18–19 czerwca 1949 roku, na której proklamowano dla teatru nową obowiązkową estetykę – realizm socjalistyczny. Jedną z pierwszych instytucji stosujących ją w praktyce był właśnie Teatr Nowy w Łodzi. Decyzja MKiS o powołaniu tego teatru do życia była właśnie konsekwencją zjazdu w Oborach. Szkoda też, że Kielak-Dudzik nie zainteresowała się bliżej kilkudniowym czerwcowym pobytem Warmińskiego w Warszawie w tym samym mniej więcej czasie. Przecież depesza od Dejmka, o której wspomina, była związana z tym faktem, stąd: „Wykup natychmiast licencję na *Karhana*”.

Drobiazgiem przy tym jest niejasność w sprawie miejsca zajęć aktorskich Warmińskiego podczas okupacji, począwszy od informacji o egzaminie „do studia aktorskiego” w 1941 ro-

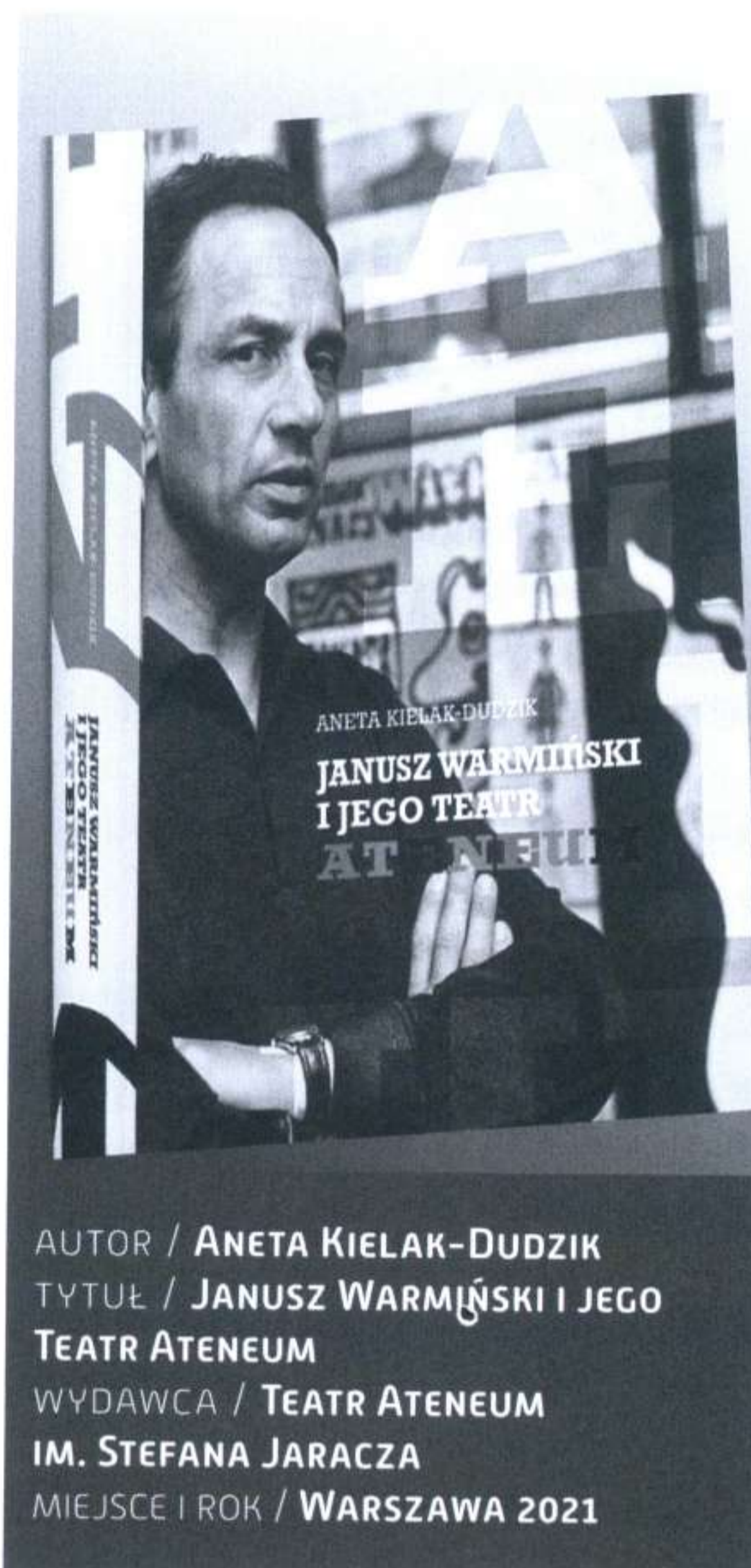
ku w mieszkaniu Grzegorzyczków. Czy był to rzeczywiście – jak pisze autorka – egzamin do Studia Iwona Galla, czy do wspomnianego dalej studia prowadzonego przez Hannę i Witolda Małkowskich oraz Stanisława Dąbrowskiego? Zamieszczony na końcu rozdziału *Czas wojny i marzeń o teatrze* cytat z niedatowanego opracowania Augusta Grodzickiego *Teatr Janusza Warmińskiego* informuje o „prywatnych kursach teatralnych małżeństwa Małkowskich”, co sugeruje, że jednak nie było to Studio Iwona Galla. Podobne niejasności pojawiają się także na dalszych stronach „kroniki wydarzeń”, czasem są jakby niechcący prostowane, a czasem, jak w tym przypadku, pozostają w zawieszaniu.

Kolejne dwie części książki Kielak-Dudzik dotyczą już historii obu podmiotów – Warmińskiego i Teatru Ateneum. I znowu – autorki zupełnie nie interesuje fakt, iż nominację na kierownika artystycznego świeżo otwartego po odbudowie Teatru Ateneum otrzymał jeden z założycieli Teatru Nowego w Łodzi. A przecież zamiarem władz było zainstalowanie w stolicy sceny, kolejnej po łódzkiej, praktykującej realizm socjalistyczny. Ani Jerzy Ukleja, który przede wszystkim wtedy był scenografem, ani Ludwik René, mimo realizacji *Młodej Gwardii* (Teatr Wojska Polskiego, 1949) tego nie gwarantowali, zdecydowano więc na podstawie łódzkich spektakli, że skuteczny będzie Warmiński, mimo sugestii profesor Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, że *Horsztyński* (czyli de facto *Kossakowscy*, 1951) był już świadectwem „wyzwalania się z socrealistycznych okowów”. Przytoczony przez autorkę cytat z programu do tego przedstawienia dowodzi słuszności rozumowania decydentów partyjnych. Dopiero przecież w 1955 roku Warmiński decyduje się na zmianę (i to nieśmiało) charakteru sztuk, czyli po *Łażni* Majakowskiego w Teatrze Nowym (11.12.1954, reż. Kazimierz Dejmek) i *Kaukaskim kredowym kole* Brechta w Teatrze im. Juliusza Słowackiego (31.12.1954, reż. Irena Babel). O całkowicie nowym repertuarze w Ateneum moż-

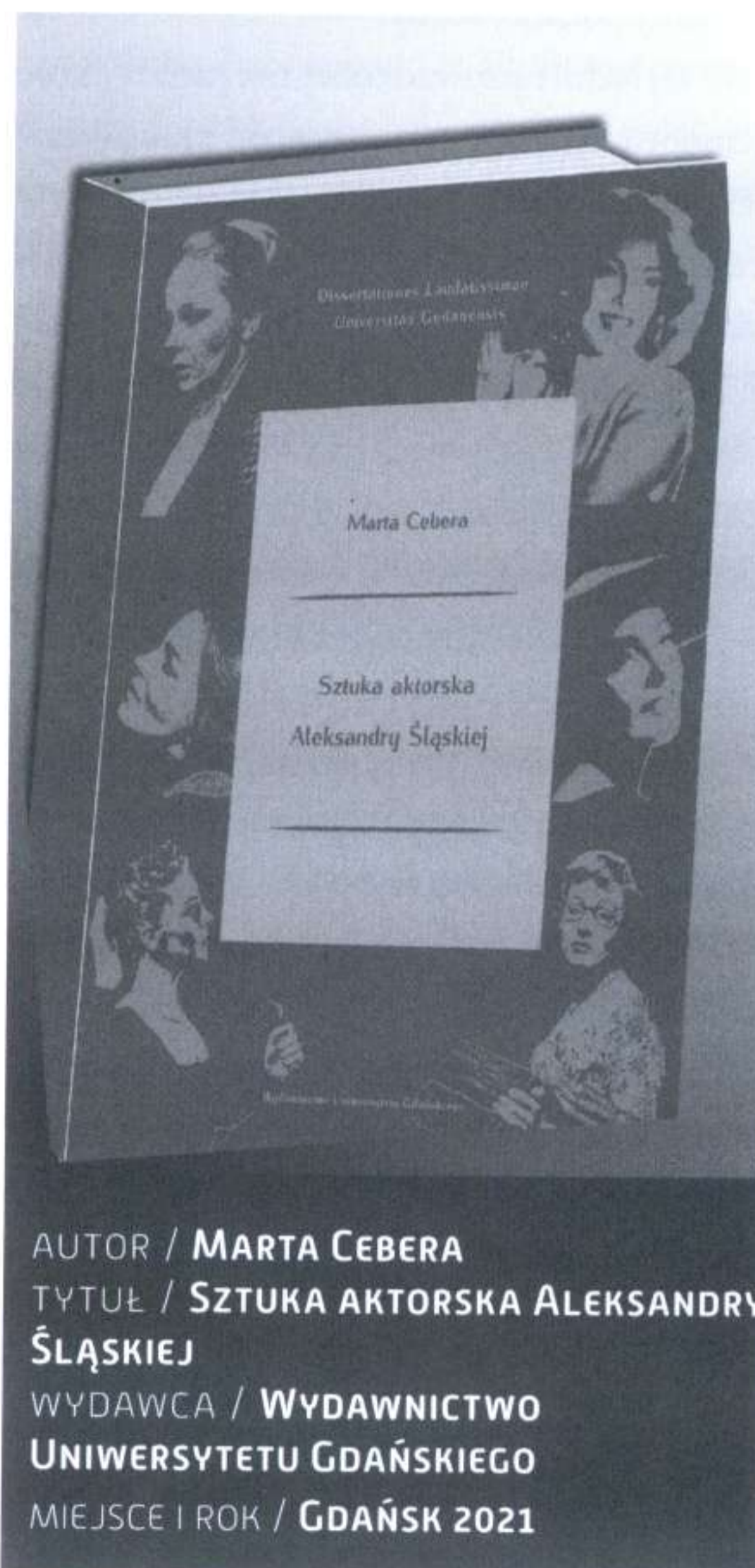
na mówić dopiero od premiery *Yermy* Garcii Lorki w lutym 1957. Należałoby tu już zapytać o rolę Aleksandry Śląskiej jako doradczynie dyrektora, którą musiała być od chwili zatrudnienia jej w teatrze przy Jaracza, tj. od sezonu 1956/1957. O odwilży, która trwa wówczas w Polsce w pełni – ani słowa, a przecież za chwilę Władysław Gomułka zacznie ją ograniczać. A już wkrótce, w 1958 roku, rozpocznie się tak zwana decentralizacja teatrów, czyli przekazanie nadzoru finansowego i repertuarowego władzy samorządowej. Niewykluczone, iż ten fakt stał za zdjęciem Warmińskiego ze stanowiska, ale – o ile mi wiadomo – nikt tego jeszcze nie zbadał.

Stronienie autorki od polityki krajowej zdziwia o tyle, że bardzo dokładnie opisuje ona kontakty dyrektora Ateneum ze Służbą Bezpieczeństwa. Wydarzenia marcowe roku 1968 wzmiankowane są marginalnie, a przecież z posiedzenia Komisji Programowej SPATiF-u, w którym 25 grudnia 1968 uczestniczył Warmiński, mamy stenogram w zbiorach ZASP-u, dostępnych w Instytucie Teatralnym. Oczywiście zmiany w zespole teatru, związane z zaangażowaniem części aktorów i zdymisjonowanego Dejmka, są opisane dokładnie, jednak przy informacji o zatrudnieniu Konstantego Puzyny jako kierownika literackiego nie ma słowa o tym, iż było ono następstwem wyrzucenia Puzyny z redakcji „Dialogu” przez nowego naczelnego Stanisława Stampf’la w ramach pomarcowych rozrachunków świeżo mianowanych aparatczyków.

Wytykanie braków przy pracy tak ogromnej jak kronika życia Teatru Ateneum – i przy okazji jego dyrektora – nie przysłania zalet zadania podjętego przez autorkę. Przede wszystkim czytelnik otrzymuje rzetelny, bo oparty na dokumentach (choć nie zawsze mówią one prawdę), obraz kilkudziesięciu lat działalności jednej z najważniejszych warszawskich powojennych scen, od lat początkowych po lata pewnego zmięczenia projektu artystycznego, skonstruowanego przez człowieka, dla którego ten właśnie teatr był najważniejszą sprawą w życiu zawodowym. Rozumiem, że ograniczony do minimum komentarz wydarzeń ma swe źródło w przyjętej konwencji narracyjnej – zasada kroniki nie pozwala na zbyt obszerne wywody interpretacyjne. Portret prezentowanego zjawiska powstaje niejako sam z siebie, natomiast autor może wskazywać na istotne elementy tego portretu, a takimi – w omawianym przypadku – są aktorzy. Zwłaszcza ci, na



AUTOR / ANETA KIELAK-DUDZIK
TYTUŁ / JANUSZ WARMIŃSKI I JEGO
TEATR ATENEUM
WYDAWCA / TEATR ATENEUM
IM. STEFANA JARACZA
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2021



AUTOR / MARTA CEBERA
TYTUŁ / SZTUKA AKTORSKA ALEKSANDRY
ŚLĄSKIEJ
WYDAWCA / WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
MIEJSCE I ROK / GDAŃSK 2021

których opiera się zespół, którzy ten zespół współkształtują. Śląska, Skarżanka, Gordon-Górecka, Ciepielewska, Woszczerowicz, Świdorski, Walczewski, Wilhelmi – by przywołać tylko zmarłych. I wszyscy oni żyją na kartach książki Anety Kielak-Dudzik, żyją w tym, co jest im najbliższe i najlepsze – w swoich kreacjach. To dla nich dyrektor starał się maksymalnie uprzystępnić niewygodną dla teatru przestrzeń, której ostatecznie nie dane mu było zmodernizować w stopniu, o jakim marzył. Ale dał im szansę grania na trzech scenach, stwarzających różne możliwości aktorskiej ekspresji.

Nie jestem pewna, czy na podstawie przywołanych recenzji czytelnik będzie w stanie zrekonstruować preferowany przez Warmińskiego styl aktorstwa. Na pewno uderza wszechstronność artystycznego wyrazu i wysoki stopień profesjonalizmu, jakim odznaczyli się wykonawcy poszczególnych spektakli. Starano się jednak o zachowanie jednego tonu w poszczególnych realizacjach, co udawało się pod okiem czujnego i wrażliwego reżysera. Należy autorce oddać, iż udało się jej ukazanie Warmińskiego jako twórcy świadomie konstruującego swój teatralny program, prawda, że nie bez pomyłek, ale też z wieloma sukcesami. Dla mnie jednym ze znamion odwagi dyrektora było zaproszenie do współpracy Jerzego Grzegorzewskiego.

Wielokrotnie zarzucano mu, że pozwolił na zdominowanie swych repertuarowych wyborów przez żonę, aktorkę bądź co bądź niepoślednią. Spierać się tu można długo, czy tak było. Monografistka stara się udowodnić, że nie, że kierował się aspiracjami co najmniej kilku aktorów – Woszczerowicza, Świdorskiego czy Wilhelmi, a także aktorek – jak Skarżanka czy Ciepielewska, niemniej w odbiorze widzów zawsze najważniejsza była Aleksandra Śląska. I takie też wrażenie odnoszę po przeczytaniu tej kroniki-portretu. Autorka pokazuje zresztą bardzo wnikliwie, choć nienachalnie, jaką tragedią dla Warmińskiego była nagła śmierć jego najważniejszej artystki.

Skoro Anecie Kielak-Dudzik nie do końca udało się zdefiniować styl Teatru Ateneum (może też nie miała takich ambicji?), to częściową choć odpowiedź znajdziemy w monografii Marty Cebery. Czy główna aktorka Ateneum była wzorcem z *Sèvres* dla koleżanek i kolegów z zespołu? I otrzymujemy odpowiedź – była artystką wszechstronnie ukształtowaną, operującą bezbłędnie głosem, gestem

Kielak-Dudzik należy oddać, iż udało się jej pokazać Warmińskiego jako twórcy świadomie konstruującego swój teatralny program, prawda, że nie bez pomyłek, ale też z wieloma sukcesami. Dla mnie jednym ze znamion odwagi dyrektora było zaproszenie do współpracy Jerzego Grzegorzewskiego.

i ruchem, nieustannie dążącą do odkrycia prawdy w sztuce, nie bała się żadnego typu ról, przeciwnie – im większe wymagania stały przed nią, tym bardziej starała się je zaspokoić. Niewątpliwą zasługą Cebery i jej niewiarygodnie sprawnego warsztatu jest pokazanie na nowo sztuki jednej z najwybitniejszych aktorek swego pokolenia – aktorek, które z premedytacją stawiały na piedestale osiągnięć teatr (i to przez duże T), choć równie dobrze radziły sobie w innych mediach.

Marta Cebera usiłuje opisać fenomen aktorstwa Śląskiej, co już jest godne pochwały. W polskiej teatrolologii niewiele jest prac poświęconych prezentacji samego zjawiska, jakim jest jednostkowa gra aktorska. Właściwie nie wiadomo, jak o niej pisać, jaką stosować metodologię, gdzie szukać słów nazywających rzeczy czy sprawy wyobrażone. Na próżno szukać wzorców we współczesnych recenzjach, nikt nie usiłuje opisać kreacji aktorskich, a jeżeli – to bardzo rzadko. Może przyczyną takiego wyboru autorki był fakt, iż zakamufłowane życie prywatne bohaterki nie dostarczało materiału na biografię. W takim przypadku rzeczywiście lepiej skupić się na tym, co dostępne. A dostępne dla badaczki, która z racji wieku nie miała szansy zobaczyć na żywo grającej aktorki, były jedynie przekazy filmowe i zarejestrowane na taśmie słuchowiska radiowe, tudzież parę spektakli telewizyjnych.

Autorka przyznaje, iż fascynacji sztuką aktorską Śląskiej uległa, oglądając *Pasażerkę* Andrzeja Munka, za każdym razem odkrywając nowe elementy w kreacji Lizy. Rezultatem tego pierwszego kontaktu była decyzja o całościowym ujęciu zjawiska i skupieniu się na próbie opisu nie tyle w porządku chronologicznym, co poprzez konteksty i powiązania poszczególnych odsłon fenomenu gry aktorskiej. Świadoma faktu, iż aktor żyje, czy żył w określonej rzeczywistości (dla Śląskiej były to przedwojnie, wojna i PRL), reprezentuje ta-

kie, a nie inne pokolenie i w sprawach warsztatowych wzoruje się zarówno na mistrzostwie nauczycieli, jak i trendach mu współczesnych, zdecydowała się napisać monografię, w której ujmowałaby wszystkie aspekty artystycznego rzemiosła. Swoim głównym zadaniem uczyniła odbrązowienie Śląskiej, zdercie z niej stereotypu, w jaki aktorkę wpasowali recenzenci – czyli specjalistki od ról Niemek i arystokratek. Zadanie bardzo szlachetne i ambitne, tyle że niepostrzeżenie autorka sama przejęła zwalczany stereotyp.

Monografia Marty Cebery rozdziałów liczy dziewięć, plus zakończenie i aneks zdjęciowy. Zaczyna się po bożemu: od rozdziału biograficznego, o rodzinie Wąsików (bo takie było prawdziwe nazwisko aktorki), zachowującego chronologię, a poświęconego okresowi dzieciństwa i wczesnej młodości. Słowem – od urodzenia do końca okupacji niemieckiej i powrotu do Polski z Wiednia, o pobycie w którym jest tylko wzmianka, gdyż wiadomo, że Śląska o wiedeńskim okresie swego życia nic nikomu nie mówiła, w każdym razie nie zachowały się takie relacje. Następnie mamy rozdział o szkole, czyli edukacji zawodowej (bardzo mocno podkreślany jest tu wpływ Juliusza Osterwy na warsztat artystki), a także – o jej postawie i w życiu prywatnym, i w zespole (mowa oczywiście o Teatrze Ateneum, o wcześniejszych teatrach brakuje wzmianek) oraz o udoskonalaniu własnego rzemiosła artystycznego.

W dalszej kolejności następują części opisujące to rzemiosło. Autorka zaczyna od ról, które obejrzała bądź których wysłuchała. Muszę przyznać, że fascynująca jest charakterystyka Śląskiej jako aktorki radiowej i dubbingującej w filmach. W obu przypadkach szczegółowa analiza warsztatu, pozwalającego na tworzenie kreacji tylko za pomocą głosu, przykuwa uwagę swą precyzją. Podobnie pokazane są role filmowe, choć przeszkadza tu brak chronologii i równoległych odniesień do tego,

w czym grała Śląska na scenie bądź w Teatrze Telewizji. Największy dyskomfort sprawił mi opis ról teatralnych, w większości dokonywany na podstawie recenzji. Zastosowany podział nie jest do końca jasny. Nie rozumiem na przykład, dlaczego rola Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Williamsa została zakwalifikowana jako „zaskakujący wybór”, zwłaszcza że autorka stale podkreśla dążenie Śląskiej do poszerzania swoich artystycznych możliwości. Nie zgadzam się również na ciągłe przypominanie o rolach Niemek i „zimnych arystokratek” stanowiących punkt odniesienia dla granych przez nią postaci innych, „normalnych” kobiet. To przedobrzenie w obronie aktorki przed stereotypami, w które włożyły ją opinie recenzentów, bo mówienie o „wizjach” jest w tym przypadku przesadą. Schematyzmem momentami trąci rozdział piąty, zatytułowany *Romans z socrealistyczną propagandą*. Jeżeli tak, to i *Ostatni etap*, i *Pasażerka*, i *Niemcy* były tej propagandy częścią – fenomen Śląskiej polegał moim zdaniem na tym, że potrafiła wybronić swoje postaci z jej okolic. Kończące książkę rozdziały poświęcone są Śląskiej-reżyserce i Śląskiej-pedagożce. I – o dziwo – doskonale służy im chronologia zastosowana w opisie.

Niestety, mimo wielu zalet publikacji, muszę na koniec wspomnieć o jej niechlujnej redakcji, co zresztą stanowi uchybienie również książki Anety Kielak-Dudzik. Przykładem może być olbrzymia liczba rusycyzmów i sformułowań rodem z kolorowych pisemek. Ów fakt dziwi tym bardziej, że na stronie redakcyjnej obu tomów są podane stosowne nazwiska. Nie znajduję innego wytłumaczenia na takie zaniedbania niż, jak sądzę, duże tempo prac wydawniczych nad omawianymi monografiami. ■

1 • *Teatr Jaracza. Ateneum 1928–1939*, Warszawa 1970; *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983. Podobnie połączył Krasiński swoje dwie monografie Teatru Polskiego w Warszawie z biografią jego pomysłodawcy i wieloletniego dyrektora Arnolda Szyfmana.