

TEATR NARODOWY

I właśnie tak ułożyłem sobie to życie z pewną swobodą

Wieczór promocyjny trzypięciotomowego wydawnictwa poświęconego Jerzemu Grzegorzewskiemu

Teatr Narodowy w Warszawie, scena przy Wierzbowej, 29 stycznia 2024, godz. 19:00

Spisał i opracował Przemysław Pawlak

TOMASZ KUBIKOWSKI: Dobry wieczór państwu. Bardzo się cieszę i bardzo jestem poruszony, że możemy dzisiaj już ten wieczór odbyć i że to kilkuletnie nasze przedsięwzięcie, a przedtem jeszcze autorów, dobiegło do końca. Witam panią Antoninę Grzegorzewską przede wszystkim. Witam wszystkich bliskich Jerzego Grzegorzewskiego, wszystkich jego współpracowników, wszystkich dawnych i obecnych kolegów, koleżanki i kolegów z Teatru Narodowego; wszystkich, którzy zainteresowani tutaj przyszli. Muszę powiedzieć trzy rzeczy, zanim oddam głos bohaterom wieczoru i panu Łukaszowi Drewniakowi, który ten wieczór dalej poprowadzi. Pierwsza rzecz. Kazano mi powtórzyć to, co jest napisane na kartkach w holu, że to wydarzenie jest rejestrowane, w związku z tym uczestnicząc w nim, wyrażają państwo zgodę na zarejestrowanie swojego wizerunku i głosu, jeśli ktoś będzie mówił. Druga rzecz jest półtechniczna. Mianowicie wśród naszych kolegów zaproszonych tutaj znalazło się dwoje rektorów akademii teatralnych w czasie sesji. Dorota Segda nie mogła się wyrwać z Krakowa. Wojciech Malajkat mógł się wyrwać z Miodowej, bo jest to dużo bliżej, ale mógł się wyrwać na stosunkowo krótko, więc jeśli za jakiś czas nas opuści, to dlatego, że nie ma na to rady po prostu. Trzecia rzecz. Ponieważ to są bardzo duże też i ilustrowane książki, duże objętościowo, to pracowało

przy nich wiele osób już na etapie wydawnictwa. To są osoby, których nie widać, ale chciałbym trzem przynajmniej kolegom bardzo podziękować, bo bardzo wiele ich pracy w tych książkach się znalazło. Po pierwsze to jest Marcin Rochowski. Nie wiem, czy jest Marcin. Nie, nie widziałem go, ale Marcina już nie ma z nami, bo zmienił zawód. I jeśli jest równie skutecznym psychoterapeutą, jak był redaktorem, to jestem spokojny o zdrowie społeczeństwa. Potem redakcję tej książki przejął po nim Przemysław Pawlak. Przemku, jesteś gdzieś tutaj? Pewnie tak. A całość tego procesu wydawniczego ogarniał Wojciech Majcherek i jemu chcę podziękować na końcu. Też tutaj gdzieś jest. I teraz zapraszam głównych bohaterów wieczoru, Marylę Zielińską, która wykonała tę tytaniczną pracę – bardzo proszę na środek i do tego stolika tutaj; pana Janusza Górskiego, współpracownika Teatru Narodowego od ćwierć wieku, autora jego identyfikacji graficznej, wszystkich ważniejszych wydawnictw, inicjatora i autora tego albumu, który stanowi trzeci tom wydawnictwa; i Łukasza Drewniaka, który poprowadzi dalej wieczór.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dobry wieczór państwu. Jeszcze chciałbym przedstawić grupę aktorów-współpracowników Jerzego Grzegorzewskiego, którzy będą z nami tego wieczoru i będą nam czytać fragmenty książki: pani Magdalena Warzecha – witam serdecznie, pani Beata Fudalej – dzień dobry, Ewa Konstancja Bułhak – witam serdecznie; pan Jerzy Radziwiłowicz. Rektora Wojciecha Malajkata Tomasz Kubikowski przedstawił przed momentem, ale proszę też o brawa dla niego. Drodzy państwo, wielki to dla mnie zaszczyt poprowadzić to spotkanie i ogromna radość, bo przez ostatni tydzień, może nawet 8 dni, byłem w tych dwóch tomach napisanych przez Marylę Zielińską i w albumie przygotowanym przez Janusza Górskiego. Przeżyłem te 66 lat z Jerzym Grzegorzewskim. Ostatnie 40 lat jego obecności w polskim teatrze, w naszej rzeczywistości także pamiętam, więc dla mnie była to podróż w przeszłość, a także próba zrozumienia metody czy spojrzenia, optyki, która

jest zawarta w tej książce. Jak można powiedzieć o życiu artysty przez fakty z jego biografii, przez dzieła, które tworzył; w jaki sposób artysta zostawia swój ślad w ciałach, pamięci aktorów, w pamięci widzów; w jaki sposób detale z jego teatru, przedmioty, którymi się otaczał, stanowią klucz, wytrych do jego charakteru, osobowości, talentu. Maryla nazwała tę książkę TO. Zaraz wyjaśnimy, dlaczego ona tak się nazywa. Ale równie dobrze ona mogła nosić inny tytuł, który czasem autorzy biografii sobie wyrywają z rąk, z ust, z gardeł, czyli WSZYSTKO. Jest to w jakimś sensie próba zapisania człowieka takiego, jakim był, co mówił, co zrobił, o czym marzył; nawet na to jest w tej książce miejsce – nawet na to, na co patrzeć. I czytając te dwa tomy, zwłaszcza w dość takim krótkim odstępie czasowym... mnie to zajęło 8 dni. Ciekawe, ile Państwu to zajmie, kiedy będziecie mogli rozkoszować się kolejnymi rozdziałami. Maryla cały czas zwraca uwagę na ten zaimek, który wyskakuje w prologu do tej książki. Jednocześnie zaczynamy go wychwytywać w każdym właściwie cytacie z Jerzego Grzegorzewskiego, z opowieści aktorów o współpracy z nim. Nagle TO, które jest w TYM, coś, co może być talentem, tajemnicą sztuki, jakimś atomem sztuki, teatru, osobowości artysty, nagle atakuje nas ze wszystkich stron i jesteśmy tak wyczuleni na zaimki po tej książce. Jeśli pamiętam, że Jan Kott kiedyś poszukiwał takiego teatralnego atomu, „tragemu” gdzieś w tragedii antycznej, tak wydaje mi się, że jednym z wytrychów Maryli do życia Jerzego Grzegorzewskiego jest szukanie takiego zaimka, na którym się buduje opowieść życia i bycie w sztuce. I nie jest to zaimek „ja”, nie jest to zaimek „my”, tylko właśnie TO.

Dobrze, jakoś trzeba zacząć tę naszą podróż przez życie i twórczość Jerzego Grzegorzewskiego. I chyba zacząłbym od takiego pytania do państwa, które czasem jest bardzo podstawowe, a czasem może być wręcz rodzajem mgły, która na nas spada i zaciemnia lub wręcz – na przeciwnym biegu – nie rozjaśnia sprawy, przez wykluczenie pewnych rzeczy. Bo wybór bohatera

zawsze jest kluczowy w pisaniu o artyście, w myśleniu o rzeczywistości, w której ten artysta tworzy. Jeśli bierzemy na warsztat Jerzego Grzegorzewskiego – a mamy do wyboru Krystiana Lupeę, Jerzego Jarockiego i wielu innych wielkich artystów polskiego teatru drugiej połowy XX wieku – to za tym wyborem musi stać jakaś, tak mi się wydaje, silna determinacja albo rozwikłania jego tajemnicy, albo próba przejrzenia się w jego osobowości, w jego twórczości, w jego drodze, albo po prostu – mówiłem o próbie zrozumienia fenomenu – albo po prostu wykonanie zadania z próby zapisania losu artysty w XX wieku w Polsce, tutaj w środkowej Europie. Taki wybór nigdy nie jest bezkarny. Tutaj często pojawiają się zdania w tej książce o przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego, które były próbą takiego zapisania siebie, także własnej wrażliwości, spojrzenia na świat, rozwikłania tajemnicy artysty; więc pytanie do Maryli Zielińskiej i Janusza Górskiego jest pierwszym pytaniem o bohatera – dlaczego on? Co w nim, w jego twórczości było dla państwa tak kluczowe, istotne, że trzeba wejść w ten świat... na ile? Na osiem, sześć długich lat? Może nawet więcej? Próbować opowiedzieć jego historię wizualnie, przez kolejne etapy życia, kolejne przedstawienia. Co w artyście przyciąga badacza, obserwatora, fana? Marylo, zaczniesz?

MARYLA ZIELIŃSKA: Dzień dobry państwu. Przede wszystkim bardzo dziękuję, że tak wiele osób przyszło. Ja wiem, że to dla Jerzego Grzegorzewskiego, a nie – może nie – dla nas i nie dlatego wydawnictwa, ale bardzo się cieszę, że ta postać, ta osoba, ten artysta nadal budzi zainteresowanie i tak liczne grono dzisiaj mam szczęście tutaj widzieć przed sobą. Oczywiście też chciałabym bardzo podziękować tym wszystkim osobom, które Tomek już wymienił, który pracowały nad tą książką. Tych osób było dużo więcej, ale już dajmy spokój. Po prostu wszystkim bardzo wam dziękuję za cierpliwość, za cierpliwość, bo naprawdę byłam męcząca. Państwa też chciałam przeprosić od razu, że TO waży 3 kg i 20 deka...

ŁUKASZ DREWNIAK: Kosztuje 210 zł.

MARYLA ZIELIŃSKA: Przepraszam, naprawdę, nie sądziłam, że tak to się skończy. No jest, jak jest. Odpowiadając na twoje pytanie – to powodem głównym była akurat nie sztuka, tylko osoba Jerzego Grzegorzewskiego. Pierwszy taki powód główny to była wdzięczność. Wdzięczność nawet nie za teatr, co jest oczywiste, ale za bardzo dużo śmiechu, który mu zawdzięczam. Przez kilka lat obcowałam [z nim] w Teatrze Narodowym podczas jego dyrekcji i pracy reżysera. Mieliśmy kontakt, no, taki jak każdy z pracowników Teatru Narodowego, ale to oznaczało bardzo dużo bardzo fajnego śmiechu najzwyczajniej w świecie. Był to uroczy człowiek i czułam, czuję po prostu, ogromną wdzięczność za to, że mogłam mieć przyjemność z nim współpracować. Następny powód był taki, że po śmierci zauważyłam, że dość szybko osoby, które w bardzo krytyczny sposób się wypowiadały na temat jego dyrekcji głównie, zmieniły kurs i zaczęły zauważać w nim artystę wielkiego, kluczowego. No, jakoś oburzało mnie to. I [uważałam,] że trzeba udokumentować tę poprzednią ich relację – że nie jest tak łatwo zmieniać zdanie, że to powinno być jakoś uporządkowane i utrwalone. Trzecia sprawa to była kwestia pewnej mitologizacji, której ulegała ta postać z roku na rok. Wydawało mi się, że dopóki żyją – i oby żyli wiecznie – jego współpracownicy, to trzeba z nimi porozmawiać, zebrać te relacje i przekazać wprost, a nie w sposób już zmitologizowany i obrośnięty różnymi legendami. Tym bardziej że to był człowiek i artysta, który lubił anegdoty tworzyć, opowiadać i w końcu być może sam by się stał człowiekiem-anegdotą, bohaterem-anegdotą. Więc zależało mi bardzo na tych bezpośrednich relacjach – żeby udokumentować to, jak jego współpracownicy go pamiętają. Oczywiście nie na samym końcu, ale [też] jego teatr, jego sztuka – jego przedstawienia oglądałam tutaj, poczynając od dyrekcji w Teatrze Studio. Z wcześniejszych tylko spektakl, do którego robił

scenografię w Starym Teatrze – to była KOŃCÓWKA. Wcześniej niestety nic nie oglądałam, bo byłam za młoda.

ŁUKASZ DREWNIAK: Na razie nam to powinno wystarczyć. Panie Januszu, trzecia część tego monumentalnego wydawnictwa Teatru Narodowego zaczyna się od fotografii sześciolatniego Jerzego Grzegorzewskiego, który w takim stroju żołnierzyka, pirata, jest gotowy do wykonania zadania. Ostatnie zdjęcie, które państwo znajdą w tym tomie, to jest Jerzy Grzegorzewski wychodzący z próby, scenicznej próby WESELA, o ile dobrze pamiętam. Zostawia aktorów za sobą, sam jakby tak ucieka z kadru powoli. Już się, spakowany, zabiera. Proszę opowiedzieć o pana stosunku do Grzegorzewskiego, kluczu do tej postaci, jaki pan ma.

JANUSZ GÓRSKI: No ja oczywiście nie musiałem wybierać Grzegorzewskiego, ponieważ jako nadworny grafik i projektant książek dostałem zadanie zaprojektowania tych książek autorstwa pani Maryli. Ale wtedy rzeczywiście zaproponowałem, żeby artyście, który nie chwalił się swoim wyglądem, ani nie zabiegał o to, żeby go fotografowano, ale jednak dla którego wizualność, chociażby z racji studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, wtedy jeszcze w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, żeby poświęcić mu portret wizualny, to znaczy portret zbudowany ze zdjęć. Wydało mi się, że wbrew pozorom nie będzie to takie proste i nie było takie proste, dlatego że...

ŁUKASZ DREWNIAK: W albumie nie powtarza się chyba żadne zdjęcie, które jest w tych dwóch tomach.

JANUSZ GÓRSKI: Niestety to był mój wielki problem, ponieważ pani Maryla bardzo rygorystycznie zapowiedziała, że to, to i to, i to, i to też, a i to też trafi do książki.

ŁUKASZ DREWNIAK: To musiała chyba być ładna scena, jak wrywacie sobie zdjęcia.

JANUSZ GÓRSKI: Nie, nie było wrywania, przecież tutaj pani Maryla rządziła.

MARYLA ZIELIŃSKA: Rządził Wojtek Majcherek. My z panem Januszem spotkaliśmy się dwa razy i to przed zaczęciem w ogóle pracy jako takiej...

ŁUKASZ DREWNIAK: Sprawiedliwy podział fotografii został już dokonany.

MARYLA ZIELIŃSKA: ...później w ogóle się nie widywaliśmy, nie rozmawialiśmy ani przez telefon, ani przez mail. To był Wojtek Majcherek, który pilnował wszystkiego.

JANUSZ GÓRSKI: Ale ja nie mówię, że się skarżę, tylko po prostu wydawało się, że tych zdjęć, które mają taki charakter, nie wiem, uniwersalny – które coś mówią o człowieku, coś więcej niż to, jak wyglądał konkretnego dnia czy wieczoru – będzie więcej. Kiedy ten materiał zgromadziliśmy, to musiałem jeszcze dokonać selekcji tych zdjęć. Kilka jest znakomitych w tej książce i tu chwala fotografikom, którzy są ich autorami. Na przykład piękne zdjęcie, jedno z ostatnich, kiedy zagląda nieśmiało do tego tutaj teatru na Wierzbowej przez szybę i patrzy na próbę, piękne zdjęcie.

ŁUKASZ DREWNIAK: MORZE I ZWIERCIADŁO.

JANUSZ GÓRSKI: Drugie zdjęcie, które mogłoby tę książkę kończyć. Także ja w sumie jestem zadowolony z tego portretu, który rzeczywiście zbudowany został generalnie chronologicznie, ale jednak ważniejsza była dramaturgia, następstwo poszczególnych fotografii. I do tego dokonaliśmy wyboru fragmentów tekstu, które wydały nam się może trochę odburzawiające bohatera, czyli jest tam trochę takiej autoironii i kpiny w tych jego fragmentach krótkich. Dziękuję.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Marylo, pytanie o metodologię – bo jak państwo weźmiecie do ręki pierwszy lub drugi tom tej monografii, biografii Jerzego Grzegorzewskiego, to zobaczycie, z ilu różnych takich strategii narracyjnych korzysta autorka. Bo z jednej strony jest to opowieść biograficzna, polegająca na grzebaniu w dokumentach, zbieraniu wycinków prasowych, wypowiedzi samego Grzegorzewskiego i jego współpracowników. Są recenzje.

Maryla zagląda nawet do ksiąg dokumentujących wpisy osób zwiedzających muzeum w Łodzi, bo Jerzy Grzegorzewski oprowadzał po jednym z nich wycieczki, samemu będąc licealistą. I wygląda tak, że startujemy od faktów osadzonych mocno w rzeczywistości powojennej. Potem po studiach i w momencie, jak jest już debiut, o Grzegorzewskim zaczynają opowiadać przedstawienia. Pod koniec drugiego tomu, po polemikach prasowych, opowieściach zapośredniczonych o Grzegorzewskim przez krytykę, przez współpracowników tych ostatnich lat, pojawia się rekonstrukcja jego codziennej marszruty, jego cierpienia, choroby. Czy rzeczywiście miała z tego powstać taka mozaika wielogłosowa i gdzieś w środku między tymi obrazami przemyka prawdziwy Grzegorzewski? Czy one mają się nawzajem znosić te obrazy, te historie?

MARYLA ZIELIŃSKA: No niestety, ta książka jest wbrew metodzie Jerzego Grzegorzewskiego. On sprowadzał wszystko do sedna, do punktu. Wszystko miało być w punkt. A mi się to rozpulchniło...

ŁUKASZ DREWNIAK: Wszystko – miała być opowieść o wszystkim.

MARYLA ZIELIŃSKA: ...więc to jest zaprzeczenie jakby jego sztuki. No ale co zrobić. Gdybym umiała napisać nowelkę, napisać sonet, no nie wiem, zaśpiewać piosenkę, to...

ŁUKASZ DREWNIAK: Zmieścić się na dwóch stronach.

MARYLA ZIELIŃSKA: ...tak, to bym to zrobiła, ale jestem spod znaku Panny, jestem zbieraczem. Skrzętna niestety. No i później selekcja też jest trudna w związku z tym. Pytasz o metodę – nie miałam metody żadnej, ponieważ jestem też amatorem. Jest to mój debiut. Nie napisałam w życiu żadnej książki. Jest to pierwsza moja książka i pewnie ostatnia.

ŁUKASZ DREWNIAK: No, nie zarzekaj się.

MARYLA ZIELIŃSKA: No może nowelkę napiszę, zobaczę. To znaczy bardzo bym chciała, ale też nie potrafię. Bo w ogóle ta książka miała mieć dedykację.

Drugą jakby taką całą przygodą, która towarzyszyła pisaniu tej książki i zbieraniu materiałów, były spotkania z ludźmi. Bardzo wiele osób przepytalam, ponad setkę, dwieście pewnie. I to były niezwykle spotkania, niezwykli ludzie. Część to rówieśnicy, starsi od niego, ludzie, którzy go uczyli, młodzi, no bardzo różni. I spotkanie tych ludzi, z ich losem... Jeżeli chodzi o jego rówieśników – w jak w różny sposób się ich losy potoczyły, w jakim stanie biologicznym ich spotykałam, [stanie] materialnym, w jakich mieszkaniach... No chciałabym w zasadzie coś z tym doświadczeniem, takim egzystencjalnym, zrobić. Znowu nie wiem, jak i czy będę potrafiła.

ŁUKASZ DREWNIAK: Jerzy Grzegorzewski – portret zbiorowy, człowiek zapisany we wszystkich ludziach, których spotkał.

MARYLA ZIELIŃSKA: Bardzo chciałabym zadedykować pokoleniu Grzegorzewskiego tę książkę, ale też nie umiałam tego sformułować.

ŁUKASZ DREWNIAK: To wyjaśnij, jak w tej metodzie wszystkoizmu, łapania kilkudziesięciu srok za ogon, żeby dowiedzieć się czegoś o człowieku, nie zgubić tego tytułowego zaimka wskazującego TO – które nazywasz raz talentem, raz tajemnicą sztuki, raz śmiercią tych możliwych wyjaśnień, czymś nieuchwytnym, czego szuka artysta... Jak tego nie zgubić?

MARYLA ZIELIŃSKA: No, to jest nieustająca tajemnica po prostu Grzegorzewskiego. Bo gdzie bym nie zajrzała, z kim bym nie rozmawiała, to i tak nadal jest to tajemnica, jego wyobraźnia. I to jest to właśnie TO, które starałam się jakoś uchwycić. No i to zajęło mi tyle miejsca. Próbowalam na początku ten materiał, który gromadziłam, tak gromadziłam, opowiadać swoimi słowami. No ale nie byłam zadowolona. Wydawało mi się, że to będzie nudne, że jeżeli ja swoimi słowami opowiem doświadczenie tak wielu osób. Po prostu o wiele ciekawsze wydawały mi się wypowiedzi tych osób, ich indywidualność i żeby to zachować, żeby to przetrwało. Poza tym, jeżeli chodzi o jakieś takie polemiki, które budził jego teatr, to też mi się wydawało, że lepiej

zacytować, nawet bardzo obszernie – przecież bardzo obszernie cytuję różne recenzje czy dokumenty – po to, by oddać klimat epoki, język, którym toczono te polemiki. Bo często o tym po prostu nie pamiętamy. Łatwo ten klimat jakby wyrzucić. Taką jeszcze wskazówką dla mnie ważną przy pisaniu – bo jakby, mówię, nie miałam metody, tylko były takie różne punkty, które mnie naprowadzały do tego efektu – to były jeszcze słowa pana Macieja Prusa. Jak wiadomo, był jego przyjacielem, wieloletnim przyjacielem. On nie chciał zupełnie ze mną rozmawiać. Nie to, że mnie nie lubił, czy coś miał do mnie, tylko po prostu uważał, że taka praca nie ma sensu. Że co – ja z nim pogadam, on mi coś powie, parę słów, ja to zacytuję i to będzie jakaś prawda o człowieku? Że to jest bzdura, takie właśnie zbieractwo, wywiady, rozmowy i cytowanie; że to trzeba napisać szeroko, kontekstowo, o epoce; żeby ludzie, którzy wtedy nie żyli, mieli pojęcie, co to znaczy w ogóle: spektakl, człowiek, ten, w takich okolicznościach i czasach. No i wdałam się też w tę kontekstowość.

ŁUKASZ DREWNIAK: Zaraz do tego wrócimy. Chciałbym teraz pana Wojciecha Malajkata poprosić o przeczytanie pierwszego fragmentu, bo jednym z elementów tej szerokiej panoramy, którą Maryla Zielińska kreśli w książce, jest oczywiście dzieciństwo i rodzina Jerzego Grzegorzewskiego.

WOJCIECH MALAJKAT: „Jerzy Grzegorzewski często wspominał ojca, opowiadał o nim bliskim znajomym jako o osobie, którą podziwiał za wiarę w to, że można się podnieść z opresji. Niejednokrotnie mówił też o magii pracy piekarzy. Ogień w piecu, rytm tych samych czynności wykonywanych przez czeladników, odgłosy temu towarzyszące, także podśpiewywanie piekarzy, proces wyrastania ciasta – postrzegał jako uwodzące misterium, zwłaszcza oglądane po zmroku. Mimo że bał się ciemności, ciepło i harmonia tego obrazu miały dla niego moc kojącą. Często powidoki tego wspomnienia powracały w przedstawieniach, choć płomienie nabierały mocy niszczycielskiej i ogarniały całą przestrzeń teatru. Łapa piekarska – element maszyny do ugniatania ciasta.

Maszyna taka była na stanie piekarni Mieczysława Grzegorzewskiego. Jej praca miała magiczną moc, przynajmniej w odczuciu dzieci. Anna Praszker wspomina: «chodziłam do piekarni, bo mnie fascynowała kadź z miedzadłem obracającym ciasto». Łapa piekarska to motyw wielu roboczych szkiców Jerzego Grzegorzewskiego do przedstawień z lat siedemdziesiątych do BLOOMUSALEM, ŚLUBU, WARJACJI... Występuje obok łopat piekarskich, wałka do ciasta, brytfann, desek z bułeczkami... Nie widać jej jednak na fotografiach ze spektakli. Na rysunkach nad kompozycjami przedmiotów i sylwetek, linii i kształtów, rytmów i napięć przestrzennych zwisa łukiem trójpalczasta łapa, czasem centralnie, czasem z boku, z tyłu. Czasem podkreślona kolorem. Wyabstrahowana z maszyny stała się abstrakcyjną formą, generuje poczucie gniecenia, miażdżenia świata, który znalazł się w jej zasięgu. Wprowadzona na scenę byłaby zapewne niechcianym symbolem. Zostawiona na szkicach i w wyobraźni reżysera stała się ukrytym nerwem inscenizacji”.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Przechodzimy do dzieciństwa. Wielu biografów artystów szczególnie skupia się na tym okresie, jakby idąc za frazą, obrazem z Brunona Schulza o tym, że obrazy z dzieciństwa pełnią rolę takich nitek w roztworze, wokół których krystalizują się kryształki tego, co najważniejsze potem w dziele artysty. W swojej biografii Grzegorzewskiego dużo piszesz o Łodzi, o przełomie lat 40. i 50., o domu na ulicy Wysokiej, piekarni na ulicy Wysokiej 11 chyba, o ile dobrze pamiętam. Sylwetka ojca jest takim kluczowym, nie wiem, czy patronem, ale takim widmem, które gdzieś unosi się nad życiem Grzegorzewskiego artysty. Śmierć tego ojca jest dla niego bardzo ważna. Jak byś – jakby poza książką – oceniła jeszcze raz wpływ tamtego czasu formacyjnego, czasu pierwszego? Czy rzeczywiście wszystkie tajemnice, odpowiedzi dotyczące sztuki, powrotu pewnych motywów u Grzegorzewskiego, są tam ukryte? Ten świat pierwszy zawsze na nas tak promieniuje silnie, że do

końca życia próbujemy zrozumieć, co wtedy przeżyliśmy, co wtedy zobaczyliśmy?

MARYLA ZIELIŃSKA: Wydaje mi się, że można powiedzieć tylko: tak. Bo jego ostatni spektakl ON. DRUGI POWRÓT ODYSA był zbudowany w dużej części z obrazu właśnie dzieciństwa; to cytaty z jego wspomnień – więc to jest odpowiedź, jak ważny był ten okres w jego życiu. Zresztą chyba w życiu każdego człowieka dzieciństwo jakoś kształtuje w znacznym stopniu. Wydawało mi się, że dogrzebanie się do faktów, które on przedstawiał jako wspomnienia, będzie ważne dla portretu bohatera.

ŁUKASZ DREWNIAK: A figura ojca w tej rekwizytorni wyobraźni, w tym uniwersum Grzegorzewskiego – czy to było rzeczywiście takie widmo, którego ciężar czuł całe życie i próbował zrozumieć w kolejnych spektaklach? Bronił się przed staniem się swoim ojcem? Myślę o jego nałogu, losie, śmierci, rozgoryczeniu w ostatnich latach życia. Czy sztuka Grzegorzewskiego opowiada o tym, jak próbował sobie radzić z tym kompleksem ojca, ciężarem ojca, sobą jako ojcem?

MARYLA ZIELIŃSKA: Ja trochę wystrzegam się takiego odpowiadania, że było tak, był taki, był inny. No bo nie mam prawa jakby mówić tak, że mam jakąś wiedzę.

ŁUKASZ DREWNIAK: Próbujesz zrozumieć artystę, czyli zinterpretować jego dzieło...

MARYLA ZIELIŃSKA: Tak, chcę odpowiedzieć na to w inny sposób. Zresztą, no, to że cytuję tak wiele osób, to też wynika z tego, że nie chciałam, nie chciałam być taką wyrocznią na temat Jerzego Grzegorzewskiego. Ale to pytanie o ojca – niech odpowiedzią będzie motyw ikonograficzny, który tutaj dzięki panu Januszowi też został wydobyty w tej książce. Jest to człowiek, który niesie na swoich plecach drugiego człowieka. Ciężar bezwładnego ciała przygniata go, ale on z troską niesie go. Nie wiemy, ku czemu. Ten motyw przewijał się

i w przedstawieniach, ale też był na plakacie bardzo ważnego przedstawienia. Więc to jest odpowiedź jakby na twoje pytanie.

ŁUKASZ DREWNIAK: To pytam dalej. W porównaniu z innymi biografiami jesteś bardzo dyskretna w opowiadaniu o naprawdę prywatnym życiu Jerzego Grzegorzewskiego. Ja państwu tylko zacytuję fragment ze strony 431: „1977 to niezwykle rok. Dziecko. Mieszkanie. Bardzo dobrze przyjęte WESELE. W grudniu umiera przyjaciel Mieczysław Piotrowski”. Z tych pięciu równoważników zdań inni biografowie zrobiliby 300 stron sensacyjnej książki, w której dramatyczne wybory życiowe czy zdarzenia z prywatności promieniują na sztukę. Ty raczej gryziesz się w język, milczysz, nawet nie mogę powiedzieć, że puszczasz oczko do widza, tylko raczej: „nie powiem, nie chcę mówić”. Bo nie jest to ważne? Czy to za zakłóca naszą perspektywę spojrzenia na artystę? W pewnym momencie, tak jak już powiedziałem na początku, milknie biografia Grzegorzewskiego, zaczynają gadać przedstawienia. Rzeczywistość się chowa – polska, polityczna, społeczna; zostają przedstawienia i odbicie tej rzeczywistości, jakie mogło być w nich. Ta skromność, to wycofanie, jest celową decyzją wynikającą z...?

MARYLA ZIELIŃSKA: Te osoby mu bliskie nie wszystkie są osobami publicznymi i nie zawsze sobie życzyły, żeby występować po prostu w książce. I starałam się to uszanować. A nawet te jego osoby bliskie, które są osobami publicznymi, też jakoś znam i wydawało mi się, że to są takie... No, że nie powinnam za daleko może wchodzić w jakieś emocje... emocje po prostu tych osób. Jeżeli to nie ma jakiegoś bardzo kluczowego znaczenia dla jego losów. Później, jak mówisz, jest kwestia tego, że bardziej mówią te przedstawienia, ale wydaje mi się też, że tak i jego życie wyglądało, że on coraz bardziej żył teatrem.

ŁUKASZ DREWNIAK: Zamieszkał w teatrze, przeniósł się na scenę.

MARYLA ZIELIŃSKA: Tak, życie jego prywatne, wydaje mi się, zawężało – takie stricte, co my rozumiemy przez życie prywatne, prawda – to się zawężało i żył po prostu teatrem. Oczywiście związane to też było z jego chorobą postępującą.

ŁUKASZ DREWNIAK: A gdyby tak teraz na użytek tego spotkania wykonać taki manewr, zabieg na twórczości i życiu Jerzego Grzegorzewskiego, i wymazać wszystkie dzieła sztuki, wszystkie obrazy, wszystkie zaplanowane lub wykonane happeningi, wszystkie spektakle, i zostałby tylko prywatny Jerzyk Grzegorzewski, o kim byłaby to opowieść? Już mówię, dlaczego pytam o to. Jest taka anegdota, którą Maryla cytuje, o tym jak Erwin Axer spotkał Grzegorzewskiego chyba na festiwalu w Kaliszu i mówił: „Musiał mieć pan wspaniałego ojca” albo „Kim był pana ojciec?”. Grzegorzewski odpowiada: „Był piekarzem”. Axer się wycofał: „Przepraszam pana bardzo”. Grzegorzewski: „Nie ma za co, dziękuję, był bardzo dobrym piekarzem”. Więc gdybyśmy wycięli sztukę z życia Grzegorzewskiego, które opowiedziałaś, to o kim byłaby to opowieść? Tu nie ma haczyka w tym pytaniu, tylko ciekawość tego, co się wyłoni po takiej operacji.

MARYLA ZIELIŃSKA: Grzegorzewski niezbyt lubił udzielać wywiadów, co nie znaczy, że nie lubił rozmawiać z ludźmi. No pewnie nie lubił też z tego powodu, że go śmiertelnie nudziły te same pytania, ale i zawsze się dziwił, dlaczego z nim nie rozmawiają jako hobbystą, sportowcem, kolekcjonerem.

ŁUKASZ DREWNIAK: Ekspertem od sportu.

MARYLA ZIELIŃSKA: Tak, od wielu dziedzin sportu. Wydaje mi się, że gdyby wymazać rzeczywiście teatr, to on by lubił stylizacje i wydaje mi się, że właśnie w tych stylizacjach sprawozdawcy sportowego czy kolekcjonera sztuki, który kupuje za ogromne pieniądze na aukcjach wspaniałe rzeczy, ale również na Kole targuje, to on by się znakomicie w tym spełniał.

ŁUKASZ DREWNIAK: Czyli taki bon vivant skrzyżowany z Petroniuszem z QUO VADIS, czyli arbiter elegantiarum, chyba tak to się nazywało.

MARYLA ZIELIŃSKA: Myślę, że takie role by go pasjonowały.

ŁUKASZ DREWNIAK: To jeszcze zanim przejdziemy do drugiego cytatu, fragmentu z twojej książki, chciałem zapytać o taką rzecz – bo konteksty historyczne, czyli te momenty, w których opowiadasz o polityce, która działa się wokół, najpierw rodziny Grzegorzewskiego, potem teatrów Grzegorzewskiego, jego samego, są rozbudowane w tej książce. Mamy walkę o handel z przełomu lat 40. i 50. Kiedy Grzegorzewscy tracą piekarnię; jest opisany karnawał „Solidarności”; jest przełom roku `89 i `90, wolna Polska. Zauważyłem, że nie ma Marca i Grudnia. Czy Grzegorzewski... – tam gdzieś zaznaczasz, że to było między jednym i drugim wyjazdem do Paryża. Marzec odbija się w jego WESELU. To jest zauważalne przedstawienie w twojej interpretacji, ale nic nie wiemy o tym, gdzie, co, jak Jerzy Grzegorzewski reagował na tę sytuację, co robił w tamtym czasie – mówię o Marcu i Grudniu jakby łącznie. Dla wielu artystów z tamtego czasu były to główne wydarzenia, przeżycia pokoleniowe, wydarzenia formacyjne. Próbujesz pokazać jakby, że ten temat nie zniknął z jego twórczości, ale jednak w tej książce nagle zapada cisza. Jest taki moment jak z Ewą Bułhak są w Paryżu i oglądają demonstrację antyrządową. Piszesz, że według relacji Ewy Bułhak to była pierwsza demonstracja antyrządowa, którą widzieli. Czy to znaczy, że Marzec przeszedł bokiem? Nie przeżył, nie rozumiał, co się dzieje? Nie uczestniczył?

MARYLA ZIELIŃSKA: Nie wiem. Nie potrafię ci odpowiedzieć na to pytanie, bo nie mamy jakby na to dokumentów, świadectw. Jak w `68 robił DAMEŃ OD MAXIMA... jego koledzy ze szkoły, pan Andrzej Seweryn, Małgorzata Dziewulska – wiemy czy oni się zajmowali wtedy. A on w Rozmaitościach – robił nie z własnego wyboru, zostało mu to zadane – robił DAMEŃ OD MAXIMA. Sądzę, że nie czuł się z tym najlepiej. Nie był człowiekiem walki, który idzie na demonstrację. Wręcz przeciwnie, nie można byłoby go spotkać w tłumie protestujących osób. Zawsze był, wydaje mi się, z boku i jako ten obserwator –

najlepiej z pozycji kawiarnianego stolika. Na pewno Marzec to była kwestia znikających osób, szczególnie w Łodzi – z ulic, z teatrów, z przestrzeni publicznej i prywatnej fizycznie znikwały osoby i to na pewno odbierał i odczuwał. Później na te osoby się natykał za granicą, na emigrantów marcowych – to jest Joanna Bilska, Krystyna [właśc. Katarzyna] Skansberg choćby, no i wiele, wiele innych osób. I wydaje mi się, że to były jakieś intymne bardzo sprawy. A jeżeli pytasz o karnawał „Solidarności” i stan wojenny, wydaje mi się, że to jakoś opisałam.

ŁUKASZ DREWNIAK: Tak, to jest. To teraz pana Jerzego Radziwiłowicza poprosiłbym o przeczytanie fragmentu dotyczącego Stanisława Radwana.

JERZY RADZIWIŁOWICZ: „Rok 1969 wydaje się przełomowy w karierze Jerzego Grzegorzewskiego. Nie o to chodzi, że jest już dyplomowanym reżyserem (choć «pomyłką pedagogiczną»), że kończy okrągłe trzydzieści lat... W tym roku poznaje Stanisława Radwana! Ich pierwszym wspólnym przedstawieniem jest WESELE w Łodzi. Dyrektor Żukowski musiał mieć już do młodego reżysera zaufanie, a on – czuć się częścią Jaracza, skoro zdecydowali, że teatr uczci stulecie urodzin Stanisława Wyspiańskiego inscenizacją dramatu, który w polskiej tradycji uważa się za sprawdzający kondycję zespołu. Dotychczas Grzegorzewski współpracował z różnymi kompozytorami, zazwyczaj podsuwanymi przez dyrektorów, lub rezygnował z muzyki na rzecz sfery dźwięków, wytwarzanej na scenie przez działania aktorów. W Stanisławie Radwanie reżyser zyskał osobę rozumiejącą nie tylko jego intencje, ale nawet intuicje, których nie potrafił zwerbalizować sam dla siebie, a co dopiero trafić z nimi do aktorów. Osobę inspirującą go i rozwiązującą artystyczne zagadnienia, z którymi nie mógł sobie poradzić. Razem – to było jak awans do innej ligi. Ze Stanisławem Radwanem przyszedł do niego też Kraków – ten mityczny, fascynującej go młodopolskiej bohemy i późniejszej awangardy, kawiarni pełnej artystów, których talent wyrażał się bez wysiłku, niemal jak

zabawa. Wszystko dla Radwana było naturalne, poczynając od mówienia w obcych językach, a kończąc na tym, że się mieszka na Wawelu. Rówieśnik, a miał już na koncie współpracę z Konradem Swinarskim – to też musiało imponować. Swatką był Maciej Prus. Znaleźli w sobie bliskie osoby na całe życie, jak to w prawdziwej przyjaźni, nie obyło się bez kryzysów. Grzegorzewski lubił cytaty Witkacego, który warto tu przypomnieć: «W nieskończoności wszelkich możliwości możliwym jest i taki przypadek: spotkanie się czterech identycznych snów. To nazywają czasem cudem». [...] rok 1969 jest ważny dla Jerzego Grzegorzewskiego: spotkanie ze Stanisławem Radwanem, zarazem pierwsze WESELE i pierwszy Wyspiański, i jednak rozgłos «młodych, zdolnych»... Czuł emocjonalny związek z pokoleniem reżyserów, ale i doskonale sobie bez nich radził. A czy można wyobrazić sobie jego teatr bez Radwana? Były takie premiery, niektóre świetne – jak WNĘTRZE i WARSZAWIANKA, PUŁAPKA... Radwan bez Grzegorzewskiego? – proszę bardzo. Ale Grzegorzewski bez Radwana?!”.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Maryla tak opisuje to spotkanie w roku `69, jakby Paul McCartney z Johnem Lennonem się spotkali. Powstał niezwykle tandem, reżyserski właściwie, bo to jest nie tylko w wielu anegdotach, ale także faktach potwierdzone, jak Radwan był kluczowym składnikiem powstawania przedstawienia. Mam do ciebie pytanie o to, czy ta współpraca nie mogła być jeszcze ściślejsza? Czy nie było w tym tandemie, parze, takich żądań, na przykład ze strony Grzegorzewskiego o wyłączność. Obaj byli dyrektorami teatrów. Nigdy nie stworzyli tandemu, który prowadziłby jedną scenę. Czy to był taki związek, który potrzebował odpoczywania od siebie, czy obaj byli tak bardzo znikającymi artystami, że znikali także od siebie, nie tylko od zamawiających przedstawienia czy muzykę.

MARYLA ZIELIŃSKA: Wydaje mi się, że tutaj najlepszej odpowiedzi udzieliłaby Barbara Hanicka, która była najbliższej tego tandemu i od pewnego momentu

tworzyła trio; zazdrość Grzegorzewskiego o jej współpracę z innymi reżyserami odczuwała na własnej skórze. Wydaje mi się, że Grzegorzewski był uzależniony od Radwana. Tutaj wchodziły wszelkie uczucia w grę: i miłość, i zazdrość, i nienawiść, ale po prostu był uzależniony i liczył się z... Po prostu spełniał wszystkie kaprysy i [znosił] niesubordynację Radwana. A dlaczego... czy mogli ściślej współpracować, to znaczy na przykład tworzyć wspólnie teatr? Zapytałam o to pana Stanisława Radwana. On odpowiedział, że ten taki dystans był czymś zdrowym w tej ich relacji i że Grzegorzewski potrzebował jednak budować zespół po swojemu.

ŁUKASZ DREWNIAK: Ok. To pytanie o lata 70. w twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Wiemy, że dał mu szansę Feliks Żukowski w łódzkim teatrze. I tak się zawsze zastanawiałem, czy dzisiaj byłaby możliwa taka carte blanche dyrektora dla młodego reżysera, który myśli inaczej niż inni twórcy zajmujący się realizacją przedstawień. Czy uważasz Marylo, że wtedy przyzwolenie na eksperyment, awangardę, w latach 70. było większe niż teraz? Przy naszej świadomości tego, w jaki sposób nowi twórcy, nowe estetyki nasycają teatr nowymi wartościami, czy doprowadzają do jakby poszerzenia jego granic. Czy Grzegorzewski trafił na właściwy czas w teatrze, czy raczej zawsze był takim ciałem obcym, które musiało walczyć o swoje, mimo że nie miało psychologicznych, charakterologicznych atutów, żeby często postawić na swoim lub wyartykułować to, co chce, tak jak chce.

MARYLA ZIELIŃSKA: On miał szczęście do dyrektorów, ale niekoniecznie trafił w swój czas. Przecież jego główną bolączką i taką tragedią wręcz osobistą – co zdradzają jego listy, choćby do pani Krystyny Kamler – było to, że ciągle nie ma tego sukcesu u publiczności, że nie może się przedrzeć. Nawet w tym wywiadzie, który Małgorzata Dziewulska z nim przeprowadziła, który jest w Aneksie publikowany, Małgorzata pyta go: „Czy ty musisz robić taki teatr? Przecież mógłbyś inaczej, żeby do ludzi trafić. Dlaczego się skazujesz na taką

mękę?”. Wtedy i zawsze odpowiadał, że on nie umie inaczej. Więc z tym przebicciem się, z tym szczęściem, to bym powiedziała, że miał szczęście do dyrektorów.

ŁUKASZ DREWNIAK: Janusz Warmiński...

MARYLA ZIELIŃSKA: Janusz Warmiński też absolutne carte blanche, [Jan Paweł] Gawlik w zasadzie też mu dał carte blanche, później ci dyrektorzy, z którymi współpracował – jak pan Krzysztof Torończyk czy pan Krzysztof Kosmala – robili wszystko, żeby mu umożliwić to, co chciał; czy pan Waldemar Dąbrowski, przepraszam. To ja raczej tak to widzę. A dzisiaj przyzwolenie dla awangardy też jest spore. Zauważ dyрекcję Grzegorza Jarzyny. Debiutant i dostał teatr. I też robił, co chciał. No i nie był wyjątkiem, prawda?

ŁUKASZ DREWNIAK: Ale czy Grzegorzewskiego także wtedy, a być może dzisiaj, gdyby zaczynał jako młody twórca, nie prześladowało takie pragnienie modelu teatralnego, żeby efekt był natychmiast, żeby reżyser wszystko wiedział, znał odpowiedź na każde pytanie, umiał od razu sprecyzować punkt startu i punkt docelowy. Wydaje się, czytając tę twoją książkę, że to jest taka jego największa, podstawowa męka – że żąda się od niego natychmiast pełnej wiedzy, a on siedzi na pustej widowni, patrzy na pustą scenę i czeka, aż coś z tego mroku się wyłoni. Czasem aktorzy czekali z nim, a czasem doprowadzało ich to w wielu teatrach do furii, do konfliktów, do drwin. Czy on rzeczywiście postrzegał jakby tę swoją niemożność błyskawicznego reagowania na potrzeby teatru jako taki rodzaj krzyża, który niósł? Cierpienia, które jest wpisane w sztukę? Czy zaciskał zęby? No nic, to nieważne, kiedyś to znajdziemy, złapiemy.

MARYLA ZIELIŃSKA: Myślę, że znów aktorzy mogliby na to lepiej odpowiedzieć. Wydaje mi się, że to była... Tak, wydaje mi się, że to był krzyż. No, krzyż był dla niego. To była trauma, krzyż... Pamiętał te chwile, kiedy siedział

na widowni, a za nim tłum aktorów, których trzyma i jest bezsilny. To były traumatyczne sytuacje. Wiele osób mi o tym mówiło.

ŁUKASZ DREWNIAK: Tak, ale dyrektorzy, którzy mu pomagali w realizacji jego wizji, pośredniczyli w rozmowach z aktorami, uważali wtedy – i pewnie wielu dzisiaj tak by uważało – że jest warto, że jest to cena tej niewiedzy, trudności, konfliktu, którą trzeba zapłacić, żeby powstało arcydzieło teatralne, coś unikalnego. W tej chwili taka tolerancja zniknęła absolutnie. Więc pytanie może jest takie zasadne: czy myśmy w tamtych czasach, my wszyscy, widzowie, dyrektorzy, aktorzy, którzy żądali od Grzegorzewskiego dzieła skończonego, bycia w teatrze, nie robiliśmy mu krzywdy, utrzymując go w stanie permanentnego cierpienia, męki twórczej? Wiem, że wychodzi z książki, że on to kochał, nie mógłby bez tego żyć. Ale od kilku lat jest artykułowany ten taki akcent etyczny w sztuce teatru, w pracy nad przedstawieniem, kiedy proces dochodzenia do dzieła może być męką artysty, ale niekoniecznie powinien być także cierpieniem innych osób, które w tym uczestniczą.

MARYLA ZIELIŃSKA: No nie wiem, jak on by sobie poradził w tych czasach. Miał bardzo dużo wdzięku, był lubiany, więc to załatwiało w dużym stopniu te problemy na próbach. Kupował tym aktorów, swoich współpracowników. No a czy Krystian Lupa się dostosowuje do obecnych czasów? Obserwujemy ten proces, prawda? Trudno mi powiedzieć, czy i jak by Jerzy Grzegorzewski sobie radził zarówno z alkoholem, jak i przeciąganiem prób, i z niewiedzą. Chyba by się nie dyscyplinował, nie wiem.

ŁUKASZ DREWNIAK: Opowiadasz o latach 70. w czterech rozdziałach, z których każdy ma hasło: Łódź, pierwsze „studio”; Wrocław, drugie „studio”; Kraków, trzecie „studio” – któreś miasto zgubiłem, czwarty to jest... Wrocław, Łódź, Warszawa... Kraków, Stary Teatr, oczywiście. Rozumiem, że nawiązujesz tutaj do tradycji rosyjskiego pojęcia „studia”, prawda? Czyli miejsca, w którym reżyser może poszukiwać, eksperymentować, ma przyzwolenie zespołu. Te jego

cztery „studia” właściwie dzieją się równolegle. Ty zdecydowałaś się o nich opowiedzieć oddzielnie. Co dawał ci taki zabieg? Pokazanie, że co, że w każdym dostosowywał się do miejsca, do ludzi? Wybór repertuaru? Jedne go otwierały, inne zamykały, we wszystkich miał dobre początki, potem jakaś zapaść. Jaki mechanizm kierował tymi kolejnymi jego poszukiwaniami w ramach „studia” krakowskiego, wrocławskiego, łódzkiego, warszawskiego?

MARYLA ZIELIŃSKA: Zbierając materiały w Łodzi, o której wiedziałam mało – o tym okresie łódzkim... Zaskoczyło mnie, jak bardzo on już wtedy był uformowanym artystą teatru i jak to jest w zasadzie – jego działania, praca – jest podobne do tego, co znamy już z tych lat tutaj, warszawskich, i że w zasadzie tam te mechanizmy – jak budował zespół, jak i co robił z przestrzenią – tam się to wszystko zaczęło. Wydawało mi się, że należy podnieść rangę tamtego okresu. Tym samym nazwać to, że w zasadzie każda kolejna konstelacja ludzka, czyli zespół, ludzie, artyści i przestrzeń też, bardzo ważna kwestia: przestrzeń – jaką przestrzeń ma dany teatr, dana scena – jak próbuje to zagospodarować swoją wyobraźnią, jak to rezonuje z jego wyobraźnią. Wydaje mi się, że to były takie czynniki – przestrzeń i konstelacja ludzka – które powodowały, że...

ŁUKASZ DREWNIAK: Że w tym momencie warto odejść od chronologii, żeby omówić w jednym podzbiorniku przygodę z miejscem, z konstelacją ludzką.

MARYLA ZIELIŃSKA: Tak. Całe życie chciał, szukał kameralnego zespołu, czy jakiegoś swojego zespołu, swojej sceny, gdzie mógłby właśnie się zamknąć i pracować z tymi, którzy wierzą w niego. Nigdy to się nie spełniło.

ŁUKASZ DREWNIAK: Właściwie dlaczego? Dlaczego nie mógł takiego zespołu jak Cricot 2 założyć? Szlak był przetarty przez Grotowskiego, przez Kantora.

MARYLA ZIELIŃSKA: On to powiedział w tym wywiadzie, chyba z Małgorzatą Dziewulską, że bierzesz odpowiedzialność za los tych ludzi.

ŁUKASZ DREWNIAK: Od strony ekonomicznej, tak?

MARYLA ZIELIŃSKA: Ekonomicznej, każdej. Kariery też. Oni muszą się poświęcić dla niego, a on by tego nie uniósł.

ŁUKASZ DREWNIAK: Takie zamknięte struktury ludzkie, których nie można odświeżyć. Że podpisujesz umowę emocjonalną z jakąś grupą ludzi i potem nie możesz nikogo porzucić, wyrzucić w ramach tego zespołu ludzkiego. Tam jest taki fragment u ciebie.

MARYLA ZIELIŃSKA: Krystian Lupa mówi o sobie, że może być albo wodzem, albo jest nikim, dosłownie nikim; że taka jest u niego alternatywa. Wydaje mi się, że u Grzegorzewskiego... on nie chciał być takim wodzem-Wodzem; takim jak Grotowski, no jak Grotowski, na przykład, czy Lupa.

ŁUKASZ DREWNIAK: Panią Beatę Fudalej chciałem poprosić teraz o przeczytanie fragmentu o krakowskim Starym Teatrze.

BEATA FUDALEJ: „Po czterech latach Jerzy Grzegorzewski wrócił do Starego Teatru. 22 lutego 1977 roku rozpoczął próby WESELA. Półtora roku wcześniej w katastrofie lotniczej pod Damaszkiem zginął Konrad Swinarski. Zaawansowane już próby HAMLETA zostały dramatycznie przerwane. Dyrektor Gawlik, korespondując latem 1976 roku z Grzegorzewskim na temat współpracy, odwoływał się do rozmów, jakie prowadzili o WESELU i... HAMLECIE. Wiadomo, że Gawlik szukał reżysera, który skończyłby inscenizację Swinarskiego. Musiał to być ktoś związany z zespołem, wyczuwający panujące tam emocje. Czy Grzegorzewski otrzymał podobną propozycję jak Jerzy Grotowski, Maciej Prus czy Andrzej Wajda? Czy on lub Gawlik chcieli zaczynać na scenie przy placu Szczepańskim próby nowej inscenizacji HAMLETA? Grzegorzewski, odstępując po MARSZU od zatrudnienia w Starym, nalegał, by dyrektor na podaniu zrobił odręczną notatkę, że: «pozostaje moralnie w zespole». Gawlik mógł myśleć o Grzegorzewskim jako o osobie odpowiedniej do swego projektu, wiedział, że zjednuje sobie aktorów w sposób naturalny. Trudno sobie jednak w ówczesnej sytuacji zespołu

wyobrazić Grzegorzewskiego zarówno w roli kontynuatora inscenizacji Swinarskiego, jak i reżysera własnej wersji HAMLETA. W Krakowie obchodzono właśnie hucznie siedemdziesiątą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego i siedemdziesiątą piątą prapremiery WESELA – ale nie te zapewne powody były dla Grzegorzewskiego ważne, gdy decydował się na ten tekst. Z dramatu uczynił wieloznaczną wypowiedź, w której nie zabrakło miejsca i dla Swinarskiego. Okno, które w bronowickiej chacie Wyspiański otworzył dla Chochoła, dla Widm, a w Starym Teatrze Swinarski uchylił dla Rollisona, Grzegorzewski szeroko odsłonił na plac Szczepański – tam Swinarski przewidywał koczowanie wojsk Fortynbrasa. Otworzył także wszystkie drzwi z foyer i sali Modrzejewskiej. Wkroczyli nimi na widownię chłopci z kosami, zeszli tam inteligenci – wszyscy patrzyli w okna. Jasiak krążył po opustoszałej scenie, krzycząc «Bracia!». Stary Teatr Swinarskiego, całą obsadę i publiczność tego WESELA Grzegorzewski konfrontował z Krakowem, z pamięcią o Wyspiańskim, o ślubie w kościele Mariackim, o bronowickim weselu, o prapremierze w Teatrze Miejskim... O tym wszystkim, co za «czwartą ścianą» teatru, którą w tym momencie stawała się ściana budynku Starego. Każdy mógł sobie pomyśleć, co chciał. W tym finale było wiele elementów silnie działających na emocje. Po przeciwnej stronie placu stacjonowała Wojewódzka Komenda Milicji Obywatelskiej. Na tyłach teatru od ulicy Szewskiej, ledwie miesiąc przed premierą na klatce schodowej znaleziono ciało Stanisława Pyjasa, zaangażowanego w działalność antysystemową. Niezmiennie turkotały dorożki i stukały kopyta koni, brzmiał hejnał mariacki”.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Jerzy Jarocki w swojej książce, w takiej dość znanej wypowiedzi mówi, że dialog przedstawień w Starym Teatrze w Krakowie zaczął się dopiero po śmierci Swinarskiego i w momencie przyjścia Grzegorzewskiego. Dialog przedstawień, czyli rozmowy, wzajemne przeglądanie się przedstawień Jarockiego, Grzegorzewskiego, Wajdy, też próba rozstrzygnięcia, co z teatru Swinarskiego zostanie w aktorach, w zespole Teatru

Starego. Ciekawi mnie, jak ty postrzegasz relacje Grzegorzewskiego z innymi współcześnie działającymi wtedy reżyserami. Pojawia się nazwisko Kantora, który przychodził specjalnie na jedno z jego wrocławskich przedstawień, czekało krzesło. Wypowiada się Jarocki, przewija się też nazwisko Grotowskiego. Grzegorzewski według tego przyporządkowania Jerzego Koeniga był jednym z „młodych, zdolnych” którzy na początku lat 70. mieli objąć rządy w polskim teatrze. Czy Grzegorzewski potrzebował takich sparingpartnerów, artystów, którzy działają równolegle z nim i zmuszają do przyspieszenia tempa, szukania nowych rozwiązań. Dużo piszesz o jego wychodzeniu z pudełka teatralnego. To chyba był jakiś odzew, odpowiedź na to co teatr kontrkultury próbował zmienić w relacji widownia – aktorzy, widownia – scena. Czy Grzegorzewski potrzebował innych artystów ze swojej branży do takiego twórczego dialogu, do walki na repertuar, na zdobycze estetyczne, na wykluwanie nowego języka, czy właściwie w świecie Jerzego Grzegorzewskiego – [świecie] teatralnym – istniał tylko Jerzy Grzegorzewski?

MARYLA ZIELIŃSKA: Wydaje mi się, że nie potrzebował takich sparingpartnerów. Dowodem na to... Też zadałam takie pytanie panu Radwanowi: dlaczego w czasie jego dyrekcji w Starym Teatrze, 10 lat trwającej, Grzegorzewski nie zrobił żadnego przedstawienia, tylko scenografię jedną. Przecież tak blisko ze sobą współpracowali. Odpowiedział, że zauważył – nawet był zdziwiony, że tak było, że tak powiem, chyba sobie tego nie uświadamiał, ale jak zaczął się nad tym zastanawiać, to odpowiedział mi – że odnosił wrażenie, że Grzegorzewski wolał się skupić na tworzeniu własnego zespołu, tutaj w Studio wtedy, i żeby Radwan u niego pracował, a nie on wśród tej konstelacji, która była w Starym Teatrze, tych reżyserów. A z kolei jego dyrekcje, szczególnie w Narodowym, ale i w Studio, pokazują, że pierwszej ligi tak... no, niekoniecznie zapraszał pierwszą ligę reżyserów. Raczej był...

ŁUKASZ DREWNIAK: Ze Studio przecież chciał stworzyć przez chwilę taki dom dla tego pokolenia, jego czy „młodych, zdolnych”. To się nie udało – sam to przyznawał. Ja pamiętam taką sytuację – nie ma tego w książce – ale Jerzy Grzegorzewski był jurorem na Festiwalu [Sztuki Reżyserskiej] „Interpretacje”, prowadzonym przez Jacka Sieradzkiego w Katowicach. To był 2003 chyba rok i przyjechał wtedy Krzysztof Warlikowski ze swoimi OCZYSZCZONYMI. Pamiętam taką rozmowę w gabinecie, gdzie Grzegorzewski bardzo intensywnie wypytywał o teatr Warlikowskiego. Cieszył się, że go zobaczy, po czym jury zeszło na prezentację i weszła na scenę austriacka aktorka, która mówiła, kalecząc język polski, pierwszy monolog. I usłyszeliśmy taki tupot do drzwi, trzaśnięcie drzwiami – to wybiegał Jerzy Grzegorzewski, który zrezygnował z jurorowania w Katowicach, mimo że umowa była podpisana. Naprawdę był ciekawy tego – nie widział nigdy chyba Warlikowskiego wcześniej – co ten młody wówczas reżyser proponuje. Czy to był jakiś rodzaj lęku przed inną awangardą, która przyszła i nie należała do świata Jerzego Grzegorzewskiego? Czy on w pewnym momencie się zamknął na nowy język teatralny, nowe pokolenie?

MARYLA ZIELIŃSKA: Też nie chciałabym tak za niego odpowiadać. Mnie się wydaje, że po prostu niekoniecznie lubił po prostu chodzić tak do teatru i wysiadywać na cudzych przedstawieniach.

ŁUKASZ DREWNIAK: Jest to jakaś hipoteza.

MARYLA ZIELIŃSKA: Pamiętam, jak wyszedł tutaj, właśnie z tej sceny – były Warszawskie Spotkania Teatralne i spektakl Gardzienic – to był przerażony człowiek, spocony, w oczach miał strach, to była męka... Jemu mogły się podobać chwile, sceny – to na pewno, ulegał takim fascynacjom – ale żeby trzy godziny siedzieć, to nie...

ŁUKASZ DREWNIAK: Panie Januszu – teraz, żeby Maryli dać chwilę oddechu – mam jedno pytanie; bo jest taka znana fraza Rilkego: „Obcy może powiedzieć prawdę”; jeden z malarzy, kolegów z łódzkiej uczelni Jerzego

Grzegorzewskiego, powiedział – o ile dobrze cytuje książkę Maryli oczywiście – że Jerzy Grzegorzewski w każdym przedstawieniu malował swój autoportret. Jest tam taka fraza itd. Pan, oglądając zdjęcia – w których bardzo często Jerzy Grzegorzewski jest fotografowany w swoich dekoracjach, na swojej scenie, między aktorami, między rekwizytami – musiał zwrócić uwagę na jakiś jeden kadr, który w taki metaforyczny sposób zamyka całą tajemnicę tego reżysera. Czasem tak mamy, że oglądamy dokumentację czyjegoś życia, pytamy, co to jest za człowiek, czego on chce, i nagle jest jedno zdjęcie, to! Znowu ten zaimek wskazujący – to, tutaj jest jakaś prawda o Grzegorzewskim. Czy ma pan jakąś jedną fotografię, kadr, sytuację złapaną albo może zapamiętaną, gdzie pana zdaniem Grzegorzewski był w najintymniejszej, najprawdziwszej relacji ze swoją sztuką.

JANUSZ GÓRSKI: No, to bardzo filozoficzne pytanie. Natomiast myślę, że tak: po pierwsze Jerzy Grzegorzewski cały czas pozostał malarzem. Kiedy miałem okazję z nim rozmawiać – a pracowałem w Teatrze Narodowym, współpracowałem z Teatrem Narodowym od początku wznowienia działalności w połowie 60. lat, to wielokrotnie – kiedy na przykład omawialiśmy programy przygotowywane do jego przedstawień – przywoływał konkretne obrazy, czy nawet prosił o włączenie w obręb programu konkretnego obrazu, który wskazywał; przynosił reprodukcję; czasem były problemy ze znalezieniem tego obrazu, bo wiedział, że czegoś poszukuje. Cały czas miał kilku takich przyjaciół z Łodzi, przede wszystkim Fijałkowskiego, któremu pozostał wierny chyba do końca. Stąd myślę że związek Grzegorzewskiego z malarstwem był jednak głębszy niż tylko to, że ukończył szkołę artystyczną i zaczął swoją karierę twórczą jako malarz. Natomiast jeszcze może drugi wątek związany z malarstwem – obrazy, które malował i które pokazywał, przede wszystkim w galerii Krzywe Koło w połowie lat 50., to były typowe obrazy taszystowskie, które, myślę, że spokojnie wytrzymały i wtedy konfrontację z pracami

rówieśników, i dzisiaj bronią się; tyle tylko, że są kompletnie nieznane. Bo gdyby nie to, że osiągnął sukces w teatrze, to dzisiaj pewnie byłyby kompletnie zapomniane. Ale nawet tych kilka reprodukcji, które znalazły się w książce, pokazuje, że to był dobry malarz. Czyli że te jego fascynacje potem scenografią, z którą jeździł z teatru do teatru, wynikały z pewnego rodzaju takiej pogłębionej wrażliwości na to, co wizualne, na to, co jest tylko obrazem. Jeśli chodzi o scenografię, to oczywiście bardzo tutaj duże wyobrażenie o tym daje takie pudło, które zaprojektowałem ponad dekadę temu. Pani Barbara Sierosławska zdokumentowała te rekwizyty, te części scenografii Grzegorzewskiego, które były w teatrze i powstało coś w rodzaju takiego katalogu. Wtedy dopiero dotarło do mnie, kiedy taką wielką planszę sporządziliśmy i tam w pionowych kolumnach były teatry, a w poziomych konkretne rekwizyty, czyli pantograf albo to łącze wagonów kolejowych. I teraz tak: w tym teatrze wystąpił pantograf, tutaj oba, a tutaj wszystkie trzy, a tutaj jeszcze skrzydło śmigłowca, które również wystąpiło kilka razy – i dopiero ta tabela daje wyobrażenie, jak bardzo Grzegorzewski był skupiony na jakimś pewnym zespole obrazów. Myślę, że tutaj znowu pani Hanicka powinna zabrać głos, ale ponieważ ja zostałem posadzony na tym miejscu, to trochę w jej jakby zastępstwie to mówię, że ten zespół w różnych konfiguracjach – coś czasem dodał, coś czasem odjął, ale pozostał temu zespołowi wierny do końca życia. Ja nigdy nie byłem w mieszkaniu Jerzego Grzegorzewskiego, ale z relacji, która zresztą także tutaj się częściowo znalazła, [wiem, że] wewnątrz jego mieszkania było trochę podobnie komponowane, z przedmiotów nieoczywistych i zestawionych ze sobą w trochę absurdalny, paradoksalny sposób, i – co ważniejsze – nienaruszalnych. To znaczy, że ten porządek był porządkiem trochę jak u osoby, która ma nerwicę natręctw, czyli nienaruszalny fizycznie, [był] czymś, co budowało jego poczucie bezpieczeństwa w tym domu, w tym mieszkaniu. Tak się wydaje, że te związki Grzegorzewskiego z tym, co wizualne, były bardzo

skomplikowane i wielowątkowe. Bardzo trudno tu o jakąś prostą odpowiedź. Natomiast jeśli chodzi o portrety Grzegorzewskiego, to wydaje się, że on świadomie unikał, nie lubił chyba być portretowanym. Z jednej strony był człowiekiem – tak jak ja go pamiętam, jak większość pewnie z obecnych tutaj – ciepłym i takim dobrym. Czuło się, że to jest – przynajmniej ja tak czułem – że to jest dobry człowiek. Ale z drugiej strony był niesamowicie skromny w takim sensie czysto praktycznym. To znaczy nie pozował. Jest tylko jedna sesja, kilka zdjęć powstało – Krzysztof Gierałowski zrobił serię zdjęć Grzegorzewskiego. Dwa z nich są emblematyczne. Jedno funkcjonowało wielokrotnie na okładkach, w programach itd., a poza tym właściwie są to zdjęcia z prób, zdjęcia przypadkowo zrobione, natomiast to, co mnie urzekło w tych zdjęciach, to jak często Grzegorzewski nie tyle że nie pozował, a może odwrotnie: wygłupiał się, udając, że pozuje albo tak jak na okładce pierwszego tomu – proszę bardzo, no, to jednak jeden z wybitniejszych reżyserów, który pokazuje, jak modelka ma stać, to nie była poza do zdjęcia, tylko on akurat w ten sposób chciał pomóc modelce zająć odpowiednią pozycję w czasie pracy. To chyba tyle, dziękuję.

TOMASZ KUBIKOWSKI: Bardzo przepraszam, Łukaszu, chciałbym w trybie interwencji nadzwyczajnej na chwilę przerwać porządek i oddać mikrofon panu Waldemarowi Dąbrowskiemu. Bardzo proszę.

WALDEMAR DĄBROWSKI: Dziękuję bardzo. Ja niestety za chwilę muszę wyjść, a przepelnia mnie wdzięczność dla państwa za ten wieczór i wspomnienie Jurka, z którym spędziłem 10 pięknych lat w jednym niewielkim gabinecie. Mieliśmy do wyboru dwa, duży i mały – wybraliśmy mały. Mieliśmy jedno biurko, jedno krzesło i dwuosobową kanapkę. Czasami na tej dwuosobowej kanapie dosiadał jeszcze się Staszek Radwan, a później Basia Hanicka. I tam to uniwersum Jurka zyskiwało kształt artystyczny. Tyle lat razem. Znajomość, która przerodziła się w przyjaźń i – potwierdzisz, Toni – braterstwo, taką więź na zawsze. I dopiero dzisiaj zauważyłem, jak bardzo on podobny jest do Johna

Lennona. Cały szereg asocjacji mi to buduje, ale przede wszystkim zacznę od fortepianu. Wzruszyły mnie te bebechy fortepianu, bo to był niemalże stały element. To, o czym pan Górski mówił, ta kasetka z wyodrębnionymi obiektami, które z nim podróżowały – fortepian paradował zawsze. Ale uwodził Jurka ten fortepian nie tylko jako piękny obiekt artystyczny – ileż to kolorów i form, linii, zamknięta przestrzeń, bardzo bogata w wyrazie – ale uwodził go także symbolicznie jako znak dekonstrukcji kultury europejskiej. Wielokrotnie dyskutowaliśmy, jak to było możliwe że naród, który ma najwięcej fortepianów w domach na głowę ludności, zdobył się na Holokaust. Na czym polegał ten upadek kultury, związany z tym, że fortepiany nie podniosły godności człowieka do poziomu, który by uniemożliwił takie straszne rzeczy. Więc nie mówcie mi, że on nie przeżył '68, bo ja dokładnie wiem, że przeżył. Nie znam szczegółowych sytuacji, ale na te tematy rozmawialiśmy wielokrotnie, a Joanna Bilska, która pozostała z nim w przyjaźni na zawsze, może to potwierdzić. Był pięknym człowiekiem, wspaniałym przyjacielem i powiem państwu, na czym polegał fenomen tego, że czasami Jurek w swojej niemożności zarysowania pierwszej kreski, pierwszego uderzenia pędzlem... Bo Pan ma 100% racji, on nie rywalizował z żadnymi formacjami teatralnymi, on szukał inspiracji w malarstwie. Fijałkowski w Łodzi, Bacon na świecie, to były dla niego najważniejsze inspiracje. Aktorzy nie buntowali się, bo on potrafił kochać. Jako jeden z nielicznych reżyserów w polskim teatrze obejmował swoich aktorów sercem, kochał ich bezgranicznie, był o nich potwornie zazdrosny. Czasami pozwalał mi... Ja mu jestem wdzięczny, bo właściwie te lata z Jurkiem sprawiły, że ja mam poczucie, że skończyłem szkołę teatralną. Dopuszczał mnie do wtajemniczenia w ustalaniu obsad, potem próby, potem koncepcje, kryzysy, najrozmaitsze sytuacje – zawsze byliśmy razem. On miał w sercu swoich bliższych i dalszych współpracowników i w ten sposób zyskiwał kapitał, który pozwalał mu na przeżycie sytuacji prawdziwie trudnych. Jeśli chodzi

o współpracę z reżyserami, jak mówicie rywalizację czy niemożność skonfrontowania się – oczywiście to było niemożliwe skonfrontować się z Grotowskim, bo nie istniał ani artystycznie, ani też nie żył pośród nas – my przecież zapraszaliśmy do teatru Maćka Prusa, który – Maćku, daruj – zawiódł, nie dał rady, ale znamy wszyscy tego typu sytuacje. Uprzedzał nas Erwin Axer, że tak się może zdarzyć i tak się zdarzyło. Zaprosiliśmy Janusza Wiśniewskiego. Antek Libera zrobił cały ciąg Beckettowski. Był Adam Hanuszkiewicz, którego ściągnęliśmy z Łodzi, i siedzący tu jeszcze do niedawna Wojtek [Malajkat], po wspaniałym HAMLECIE z Guido de Moorem, holenderskim reżyserem, mógł zabłysnąć w WOODYM ALLENIE – ZAGRAJ TO JESZCZE RAZ. I zrobiliśmy wszystko, żeby przywrócić teatrowi spektakle Józefa Szajny, które w momencie, kiedy obejmowaliśmy teatr, nie istniały. Ani aktorsko, bo wtedy na etatach w Teatrze Studio było 18 aktorów, ani nawet scenograficznie. Odtworzyliśmy wszystko. Jurek w żadnym stopniu nie lękał się konfrontacji z innymi nurtami czy zjawiskami teatralnymi. Jego tak naprawdę interesował obraz, którego nigdy nie namalował, i mecz tenisowy, w którym grał w swojej wyobraźni, chociaż rakiety nie umiał trzymać – tak między nami. Żył cudownym, podwójnym życiem. Jego kryzysy wynikały z jednej sztuki, której do końca nie opanował – uwielbiał stać na żyletce na sztorc. To była jego ulubiona figura – prowokował los w najrozmaitszy sposób. Ale na końcu swoim urokiem, wdziękiem, talentem i zdolnością chodzenia pół stopy nad ziemią, chociaż niektórzy uważają, że to jest niedopuszczalne, on potrafił. Ogarniał ten swój świat, z którego rodziło się fascynujące nas wszystkich uniwersum Grzegorzewskiego. Był spektaklem, był teatrem, był sobą. A jeśli chodzi o rodzinę, o rodzinną Łódź – on się urodził w `39, nie przeżył wojny świadomie, ale przeżył świadomie czas powojenny. Ojciec był rzemieślnikiem. Rzemieślnik był wrogiem systemu. Doświadczyli opresji najrozmaitszych i dramatycznych upadków. I on niósł w sobie z jednej strony miłość do aury warsztatu rzemieślniczego,

równocześnie bardzo krytyczny, ale niebudzący w nim potrzeby manifestowania czegokolwiek, stosunek do rzeczywistości tamtego czasu, której matka doświadczyła, jego ojciec, doświadczyła jego siostra Isia – nie wiem, czy tu jest z nami dzisiaj – doświadczyła Łódź. Tak samo jak doświadczyła Marca `68 boleśniej niż jakakolwiek inna formacja. Jurek, mimo tego talentu unoszenia się pół stopy powyżej ziemi, miał równocześnie zdolność bardzo mocnego stania na dwóch nogach, interpretowania rzeczywistości. On czytał – ja nie – przemówienia generała Jaruzelskiego i wyciągał z tego wnioski. Ale to wcale nie oznaczało, że akceptował rzeczywistość wokół. Obydwaj wychodziliśmy z Teatru Studio i widzieliśmy te sformowane oddziały ZOMO, gotowe do działania i chłopców, którzy prawie podnosili się na palce, bo wcześniej dano im jakieś środki inspirujące. Wracaliśmy do teatru i... Nie wiem, kto jest tu z Teatru Studio? Moglibyście wstać? No niestety. W każdym razie ktoś, kto tam był, to wie, że udało nam się zbudować taki sens rodziny, taki sens mobilizacji do kreacji artystycznej, które wówczas zachwyciły nie tylko Warszawę i Polskę, ale zachwyciły świat. Nasze tournée po Związku Radzieckim, nasze tournée po dawnej Jugosławii, współpraca z Holandią itd. Na koniec wam opowiem historię jednego kryzysu Jurka, związanego ze Staszkiem Radwanem, który był najukochańszym człowiekiem, na którego nie sposób było się gniewać. Jeżeli już wiedziałeś, że jemu czas płynie inaczej, to musiałeś zrozumieć, że na tego człowieka niezwykłych talentów – także talentu reżyserskiego, bo on rzeczywiście przenikał istotę rzeczywistości dramatycznej – nie sposób się gniewać. Otóż Jurek robi AMERYKĘ w Teatrze Królewskim w Hadze. Potem współpracowaliśmy z tym teatrem, między innymi Wojtek swoją karierę zaczynał HAMLETEM w reżyserii dyrektora artystycznego Haagse Comedie, Guido de Moora. Dochodzi już prawie do prób generalnych, jego asystentką jest Joanna Bilska, mówiąca biegle po holendersku, która tam mobilizuje zespół do wysiłku w sprawie formy, której oni nie czuli i nie rozumieli. Ale za chwilę

mają się odbyć próby generalne, czekają na muzykę. Szczęśliwie Radwan przysłała skład orkiestrowy, głosy orkiestrowe, niewielka, sześćoosobowa orkiestra, już jakaś ulga. Przychodzi próba generalna. U Jurka, kiedy współpracował z Radwanem, muzyka była częścią organiczną, nie była ilustracją jakkolwiek, tylko organiczną częścią dramatycznej linii spektaklu. Przychodzi pierwsza próba generalna – kompozytora nie ma. Przychodzi druga próba generalna – kompozytora nie ma. Przychodzi premiera – kompozytora nie ma. Ale dlaczego go nie ma? Bo go reżim Jaruzelskiego uwięził w jakichś kazamatach, kto wie, czy w Krakowie, a może nawet w Oświęcimiu. Muzycy są wstrząśnięci, w związku z tym żeby wyrazić hołd kompozytorowi, polskiemu artyście więzionemu przez reżim Jaruzelskiego, stanęli honorowo i przez cały spektakl byli przygotowani do pierwszego uderzenia w struny instrumentów. Tak się odbyła premiera AMERYKI w Haagse Comedie. A Stasiu, jadąc z Krakowa na lotnisko, zatrzymał się na dłużej w Kielcach i nie zdążył. Takich historii była cała masa. Mógłbym opowiadać długo. Ale to w ogóle nie zmieniało relacji osobistej między nimi, bo oni się kochali najszczerzym uczuciem, jakie może się urodzić między dwoma mężczyznami, artystami, przyjaciółmi. Dziękuję.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo za wypowiedź. Skoro mikrofon jest po państwa stronie, to może chciałbym panią Barbarę Hanicką poprosić... Nie? Tak? Była pani już wywołana parę razy do odpowiedzi...

TOMASZ KUBIKOWSKI: Przepraszam, pani Barbaro, dam pani mikrofon, żeby powtórzyła pani do mikrofonu, to wszyscy usłyszymy. Już nie? Nie dobiegłem.

ŁUKASZ DREWNIAK: Czyli próba przerwania akcji na tę stronę się nie udała. Oddam państwu za sekundkę głos; wszyscy, którzy będą chcieli powiedzieć o Jerzym Grzegorzewskim w swoim życiu albo zadać pytanie dzisiejszym gościom, będą mogli to uczynić. Ja chciałbym jeszcze tylko na dwóch albo trzech sprawach się skupić, które wynikają z tej książki. Bo jeśli, Marylo,

zapoznajemy się z życiem artysty w takiej komasacji faktów i spektakli, którą prezentujesz, to podświadomie szukamy czegoś, co antyczni Grecy wymyślili, czyli perypetii. Tego punktu kulminacyjnego, zwrotu akcji, która sprawia, że nagle nad artystą zaczyna wisieć jakiś cień, coś mrocznieje w jego życiu; tutaj ukrywasz ten moment rozpoczęcia się nałogu. Może taką perypetią jest śmierć ojca. ale to byłoby za wcześnie, `71 rok. Widzimy jego dykcję w Teatrze Studio i w Teatrze Narodowym, które są i sukcesami artystycznymi, i jednocześnie takim powolnym rozpadem ciała, jak gdyby zmęczeniem starością, chorobą. Czy ty widzisz taki jeden moment, o którym można powiedzieć, że Jerzy Grzegorzewski artysta osiągnął taki punkt kulminacyjny, po którym zaczyna się nie rozpad, nie chcę powiedzieć rozpacz, tylko taka dojrzałość, schłodzenie, moment, w którym artysta nie tylko walczy z dziełem, ale także ze swoim ciałem, chorobą. Można to wskazać w jakimś jednym okresie jego twórczości, jeden rok, wybrać jeden spektakl, gdzie nagle ta kropla przeważa szalę?

MARYLA ZIELIŃSKA: No, oczywiście tutaj sobie nie roszczę jakiejś wiedzy, żeby taki punkt czy moment, czy wydarzenie wskazać, ale wydaje mi się, że jednak są to czasy łódzkie i to doświadczenie utraty piekarni; ale za tą piekarnią się kryje, jak to siostra jego powiedziała, konsekwencją była śmierć ojca – w jakiejś kilkuletniej perspektywie można to wiązać, jak to jego siostra określiła: jednych rozstrzelowano, jedni mieli Katyń, a ich rodzina miała tego rodzaju doświadczenie, że poprzez nacjonalizację, nachodzenie tej ubecji i skarbówki przede wszystkim, zniszczono dorobek życia tego człowieka. Ta figura ojca, którego się niesie na plecach – on to wiązał z cytatem z Wyspiańskiego, ze STUDIUM O HAMLECCIE, tzn. że dojrzałym stajemy się wtedy, kiedy bierzemy na swoje barki odpowiedzialność za czyny ojców. Wydaje mi się, że to była jakaś taka figura, która to tłumaczy, taka przełomowa – uświadomienie sobie tego, ta odpowiedzialność i powtarzanie pewnej ścieżki też, nieuchronność i związany z tym katastrofizm.

ŁUKASZ DREWNIAK: Pytanie kolejne dotyczy właściwie ostatniej części tej książki. Jerzy Grzegorzewski jest dyrektorem Teatru Narodowego. Jednocześnie bohaterem twojej opowieści staje się jego konflikt z nową polską krytyką teatralną, jego niezgoda na to, w jaki sposób opisuje się jego teatr, jak to nowe pokolenie nie ma kluczy do jego twórczości. Oczywiście cytujesz fragmenty tekstów, które opisywały jego przedstawienia, głosy krytyki mojego pokolenia, które prześladowało artystę, uważając, że to nie jest ktoś, kto powinien prowadzić scenę narodową, bo jego hermetyczny język nie oddaje rzeczywistości, która jest za oknem. Jak ty dzisiaj rozumiesz tamten spór, tamtą dyskusję, która była bolesna dla Grzegorzewskiego. On próbował odpowiadać. Pisziesz o jednym przedstawieniu wznawianym, albo ŚNIE NOCY LETNIEJ, albo NOCY LISTOPADOWEJ, które wygląda tak, jakby reżyserował je powtórnie, trzymając recenzję z zarzutami wobec poprzedniej wersji. Czy to rzeczywiście było takie niedopasowanie artysty do czasów, które przyszły i zaczęły mówić innym językiem, bo są nowi twórcy w teatrze, nowi odbiorcy, nowa publiczność? Czy Grzegorzewski uważał: może już nie jestem na te czasy, zestarzałem się – i dlatego bronił się przed ludźmi, którzy próbowali to nazwać, zniechęcić go, wystraszyć? Jak rozumieć ten spór z krytyką, który oświetlał ostatnie lata jego życia?

MARYLA ZIELIŃSKA: To się zupełnie rozmiętało; rozmiętały się te światy. Ale, powiedzmy, nie był jedynym, prawda, jak spojrzeć w historię – czy Wyspiański, nie przymierzając, czy inni tacy artyści, którzy...

ŁUKASZ DREWNIAK: Od razu ci wejdę w słowo. Jego współcześni, czyli Lupa i Jarocki, nie byli tak atakowani, przepraszam, przez moje pokolenie. Ja chyba szczęśliwie uniknąłem tekstów przeciwko Jerzemu Grzegorzewskiemu, ale koledzy nie.

MARYLA ZIELIŃSKA: No ale nie byli oni... nigdy nie byli dyrektorami teatrów. Tutaj Grzegorzewski jednak cały czas konstruował tę swoją trójjednię – żeby uprawiać swój teatr, podejmował...

ŁUKASZ DREWNIAK: Był atakowany jako urzędnik, nie jako artysta bardziej?

MARYLA ZIELIŃSKA: W Teatrze Narodowym już zdecydowanie tak, to szło dwutorowo, prawda, że i jako dyrektor, jako reżyser nie odpowiada na czasy, tylko uprawia swój autorski teatr. A że to nie jest czas na autorskie teatry, tylko trzeba spełniać różne misje. A on z kolei z różnych powodów nie umiał i nie chciał się dostosować, prawda? ...iść na kompromisy.

ŁUKASZ DREWNIAK: A jak postrzegasz jego obronę? Przecież on pisał też listy do „Gazety Wyborczej”, protestował, udzielał wywiadów, w których podawał się do dymisji, mówił, że będzie się zajmował tylko malowaniem albo założy jakąś niezależną grupę. Czy to był taki gest rozpacz: nie chcecie mnie, to ja pójdę na swoje? Czy raczej pokazanie: no ludzie, zatrzymajcie się, taki rodzaj ataku nie jest uprawniony w sztuce.

MARYLA ZIELIŃSKA: List – ten, o którym mówisz, do „Gazety Wyborczej” – był taką pracą zbiorową. Później żałował, że taki list napisał, że powinien się bronić sztuką, a nie korespondencją. Ale nie on był jakby osobą piszącą wtedy. Wyobraźmy sobie człowieka i chorego artystę, który jest w jego odczuciu prześladowany. Czy tak było, że był prześladowany? No, to możemy o tym rozmawiać. Może nie ma sensu już państwa mordować, ale w jego odczuciu... czuł się prześladowany. Reagował tak, jak reagował.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Magdalena Warzecha – chciałem poprosić, żeby przeczytała fragment dotyczący spektaklu MIASTO LICZY PSIE NOSY. Wracamy na początek lat 90. Przepraszam za ten przeskok czasowy, ale może teraz dla odprężenia, pani Magdo, poproszę...

MAGDALENA WARZECHA: „Grzegorzewski w MIASTO LICZY PSIE NOSY nie budował kombatanckiego spektaklu na dziesiątą rocznicę wprowadzenia stanu

wojennego, opowiadał o mechanizmach społecznych, zwłaszcza o pamięci. Rycerza I i głównego wśród Kardynałów grał ten sam aktor, Krzysztof Majchrzak. Władza ma tę samą twarz wobec jednostki, zmienia tylko szaty. Tak było też w PARAWANACH, w rolach arabskich rewolucjonistów i francuskich kolonizatorów reżyser obsadził tych samych aktorów. Grupy Kardynałów i Żołnierzy w starciu zagłuszały się nawzajem w kakofonii operowych chórów w zrytualizowanym, uteatralizowanym agonie póź. Grzegorzewski nie po to przypomina stan wojenny, by celebrować patos tamtego czasu, ale by przypomnieć złożoną naturę jego tragizmu i postawić jako lustro przeszłości i III RP. Odzyskaliśmy wolność, żeby znów się dzielić? Mniej więcej w tym samym czasie Jerzy Jarocki wystawił SEN SREBRNY SALOMEI. W romantyzmie, Wyspiańskim ci reżyserzy starszych pokoleń (w przeciwieństwie do «młodszych, zdolniejszych» zrzucających «płaszcz Konrada») zobaczyli diagnozy, które szybko odżywały po 1989 roku. Nie ma końca historii i kresu romantycznego paradygmatu – dalej toczy się polskie błędne koło «jacy-tacy», dalej trwa «taniec śmierci», tu kardynalski wobec żołnierskiego. «Biskup. Butla. Byk. Bum. Bitwa. Biblia./ Bum. Byk. Biskup. Butla. Bum. Byk». Grzegorzewski w MIASTO LICZY PSIE NOSY kontynuował tematy zaznaczone w cztery lata wcześniej Mickiewiczem myślanym przez Wyspiańskiego: fałszywy rytuał, podejrzany przewodnik tłumy, jednostki, które gniołają przypisane im role (znów powraca figura dźwigania na plecach drugiej osoby: Szalony Tomek niesie Papę Hemingwaya Leara w stronę martwej córki), zrozpaczeni ojcowie, martwe siostry... Opowiadał o zbiorowości, ale też o jednostce: jak łatwo z ofiary systemu uczynić funkcjonariusza władzy (Szalony Tomek poniżony przez siepaczy, upokorzony wrzuceniem do koksownika, idzie w widownię, nawołując słowami Rycerzy z Eliota do rozejścia się, usprawiedliwia jednocześnie użycie przemocy i swój w niej udział). Teresa Budzisz-Krzyżanowska ma w tej scenie żałobną sukienkę. Przypomina się finał DZIADÓW – IMPROWIZACJI, kiedy

w grottgerowskiej sukni jako Pani Rollison mówi WIDZENIE KSIĘDZA PIOTRA. Zostajemy z tematami żałoby, sumienia i pamięci. Czy artysta, który jest z boku, może dać świadectwo czasu? Czy może wypowiadać się o wyborach innych? Z okładki programu patrzy na nas Jerzy Grzegorzewski: kadr oczu i dłoni poprawiających okulary, pionowa bruzda na czole świadczą, że chce zobaczyć wyraźniej. Spektaklem MIASTO LICZY PSIE NOSY Jerzy Grzegorzewski nie zmienił skóry. Przeciwnie, grało w nim ciągle to samo przedstawienie. Nie mógł się uwolnić od tradycji, od kultury, od kontynuowania i zaprzeczania jej teraźniejszością. To wciąż te same ruchome obrazy. W programie znalazły się między innymi rysunki do olsztyńskiego SNU NOCY LETNIEJ i fotografia z okresu prób, na której reżyser demonstruje aktorce, jak powinna trzymać baldachim – atrybut władzy, jeden z motywów jego teatru, powracający też w tym spektaklu. Jego sen nocy zimowej miał rozmaite konotacje, pokazywał złożoność, a nie jednoznaczność postaw, był kłopotliwy. Potrzeba gwałtownej zmiany, wręcz demonstracji, wyraziła się inaczej: radykalnością uwolnionej wyobraźni, co – jak wiedział z doświadczenia – dawało mu małe szanse na skomunikowanie się z publicznością. Ale to był gest, gest wobec narastającej wraz z wolnym rynkiem komercji w sztuce, gest przeciw łatwemu i przyjemnemu konsumowaniu kultury, z czym miał do czynienia także pod szyldem Teatru Studio; była to demonstracja teatru artystycznego, autorskiego i zespołowego. Demonstracja wartości, o które trzeba było dbać, walczyć wbrew wszystkiemu, także za kolumnadą Pałacu Kultury i Nauki”.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. Ten fragment prowokuje do zadania takiego podsumowującego czy szerszego pytania o to, w jaki sposób nie tyle był odbierany przez widzów, przez społeczeństwo, Jerzy Grzegorzewski jako artysta, ale jak on myślał o roli artysty wobec tego społeczeństwa. Tu mieliśmy bardzo mocno zarysowaną jego postawę w momencie transformacji, ale wydaje mi się, że próbujesz pokazać w tych dwóch tomach, że z jednej strony cały czas

pozostawał wierny sobie, ale był gotów do pewnych przesunięć w ramach tego swojego myślenia o tym, „kim ja jestem jako artysta”. Czy dobrze czuję, że – oczywiście te granice kompromisu były bardzo wyraźnie zakreślone, ale w ramach tego, jak on myślał o sobie – były chyba możliwe lekkie przeniesienia akcentu na to, „co ja robię w teatrze, z kim pracuję, dla kogo mówimy, czym jest sztuka, którą oferujemy, jak ona powinna działać”. Jerzy Grzegorzewski ewoluował w ramach tego swojego widzenia siebie jako artysty, czy był taki monolitem – że jak w 1969 roku ustalił pewien rodzaj narracji, spotkania z widzami i z innymi artystami w ramach pracy, to już tak pozostało? Jak to rozumiesz?

MARYLA ZIELIŃSKA: Nie, wydaje mi się, że cały czas ta jego więź z rzeczywistością była bardzo żywa i ciągle to rezonowało, tylko w sposób niedemonstracyjny. I stąd jakby kłopoty komunikacyjne z widownią. Żeby wejść w ten jego teatr, trzeba było go w sobie zbudować, w swojej wyobraźni. W tym sensie nie był hermetycznym twórcą, wręcz przeciwnie. Zapraszał do tego swojego świata, tylko to było trudne. Trzeba było uruchomić swoją wyobraźnię.

ŁUKASZ DREWNIAK: Gdybyś miała z wszystkich jego spektakli wybrać taki najbardziej żywy moment, dzieło komunikujące się ze społeczeństwem, kiedy nie kończyło się na 8 czy 10 pokazach przedstawień, jak na początku jego kariery, tylko nagle jest coś, co żyje, co zyskuje odzew; ludzie mówią: „ale ten Grzegorzewski nie jest taki trudny przecież”. Było takie przedstawienie założycielskie czy takie olśnienie w pewnym momencie?

MARYLA ZIELIŃSKA: Nie użyłabym tu słowa „założycielskie”, ale na pewno taka komunikacja... czułam taką komunikację na WESELU tu, w Teatrze Narodowym, nieoglądanym może na premierze, ale na jakichś kolejnych przedstawieniach. Wydaje mi się, że zdecydowanie publiczność czytała to w sposób jakby idealny i te reakcje to pokazywały. Taka jest energia, prawda?

Czuje się, siedząc na widowni, że jest komunikacja między sceną a widownią. Wydaje mi się, że WESELE na pewno było takim jakby spełnieniem komunikacji.

ŁUKASZ DREWNIAK: Ewę Konstancję Bułhak poproszę o fragment o Teatrze Narodowym, bo do tego tematu przechodzimy.

EWA KONSTANCJA BUŁHAK: „Tak jak ważna była pierwsza kreska czy ślad zostawiony pędzlem na obrazie, jak ważny był ton zaczynający przedstawienie, tak decydujący był pierwszy gest zapraszający do współtworzenia zespołu Teatru Narodowego. Grzegorzewski i tu wykazał słuch absolutny. Zwrócił się w stronę Starego Teatru, którego – jak pamiętamy – moralnie czuł się częścią od pierwszej zrealizowanej tam premiery, bez względu na to, czy tam pracował, miał etat, czy nie. To był nieformalny teatr narodowy – bez szyldu, instytucji, nadęcia i polityki. Z misją, o której się nie dyskutowało, nie spisywało w program, tylko realizowało jako twórczą oczywistość. Stary był miarą stylu uformowanego przez tradycję, namacalnie ciągłą, żywą. Zespół miał świadomość trwania, rozwoju, powiązania ze szkołą teatralną, był otwarty na nowych artystów. To także atmosfera bufetu, anegdoty, kawiarni artystycznej, szczególna relacja między gwiazdami a tak zwanym drugim planem, która zmieniała hierarchie aktorów w zależności od tego, z jakimi pracowali reżyserem. Tego się nie da przenieść pstryknięciem palców, ale można dać sygnał, ku czemu zmierzamy, na czym osadzamy nowy zespół. Rozmowa na najważniejsze tematy, najważniejszymi tekstami, ponad podziałami, bez publicystyki. To, że zostali zaproszeni Stanisław Radwan i Barbara Hanicka – wiadomo, stali współpracownicy. Ale też Tadeusz Bradecki – i jako reżyser, i jako dyrektor, z którym można umawiać koprodukcje, koordynować pracę aktorów. Magia nazwisk aktorów Starego Teatru to jedno, a drugie to specyfika ich pracy (w sensie etosu i otwartości na różne formy teatru) jako punkt odniesienia dla pozostałych. Poza wszystkim to jego przyjaciele: Jerzy Trela, Jerzy Radziwiłowicz, Krzysztof Globisz, Jan Peszek, Dorota Segda... Drugi filar,

na którym oparł zespół, to aktorzy w znacznej mierze przez niego uformowani w Studio, bliscy niczym rodzina. Każdy angaż miał uzasadnienie. Zwracał uwagę na talent, relacje z osobą, ale i na coś, co wyróżnia z tłumu. Lubił, by jego aktorzy «wyglądali» – chodziło o klasę, styl czy charakterystyczność. Pamiętał i o tych z Łodzi, i z Wrocławia, i z Krakowa, i z Warszawy. Od zawsze miał słabość do zakulisowej strony życia teatru – jak do operetki. Plotka, anegdota, bufet, garderoba to jego żywioł. Także i tu doceniał indywidualności. Jak zbudować atmosferę w bufecie, który wygląda jak sklep z lampami i to nie w najlepszym stylu? Trzeba tam posadzić kolorowe postaci – jak Igor Przegrodzki, jak Jan Skotnicki, samemu tworzyć stolik, przed próbą wymienić ostatnie plotki z miasta, robić prasówkę. Tam odbył się słynny dialog Barbary Hanickiej z Grzegorzewskim. Sarkał na jej projekty: «Basiu, sprawdź może to i to». Ona, broniąc się, powiedziała: «Jurek, może powiedziałbyś mi coś miłego». On: «Ładnie dziś wyglądasz, Basiu – na przykład». To był jego czas, był niczym selekcjoner kadry narodowej. Miał siły i środki, by proponować spektakularne transfery także aktorom spoza Starego i Studio. Na starcie miał dwadzieścia pięć etatów dla aktorów. W perspektywie dziesięć, do piętnastu więcej. Punktem docelowym był tradycyjny test dla zespołu – WESELE, możliwość wystawienia kanonicznego dramatu własnymi siłami. Premiera została zaplanowana na styczeń 2000 roku, w stulecie napisania dramatu”.

ŁUKASZ DREWNIAK: Dziękuję bardzo. I ostatnie pytanie do Maryli Zielińskiej, może także do państwa, żeby uruchomić dyskusję już szerzej, w większym gronie. Zastanawiam się też – trawestując tytuł tej książki, TO BIOGRAFIA JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO, to teatr Jerzego Grzegorzewskiego – i mam pytanie o to, co w tym momencie zostaje po artyście tego typu, jakim był Jerzy Grzegorzewski, w nas, w teatrze, w przestrzeni publicznej. Są artyści, którzy przemykają jak meteor, prawda, przez widnokrąg, trochę dymu, strachu i to wszystko znika. Są jak kamień taki fundacyjny, fundament jakiejś budowli, na

którym się buduje dalej. Co w nas, widzach, artystach, współpracownikach, biografiach, krytykach, zostało po Grzegorzewskim? Czym byłoby to coś, TO, które zostaje po artyście, jak myślisz?

MARYLA ZIELIŃSKA: Dla mnie jest reakcja, jak prosiłam o rozmowę, tyle osób, o Jerzym Grzegorzewskim, zawsze ta reakcja była uśmiechem, radością. Wydaje mi się, że to jest to, co po nim nosimy wszyscy.

ŁUKASZ DREWNIAK: Czyli człowiek, tak?

MARYLA ZIELIŃSKA: Tak mi się wydaje, że to była ta radość dzielenia się tym spotkaniem z nim. To było naprawdę bardzo wzruszające i dopóki my żyjemy, ci, którzy jakoś mieli z nim kontakt, to wydaje mi się, że to jest taka duża wartość.

ŁUKASZ DREWNIAK: Nie ten zaimek „co”, tylko inny zaimek „kto”, tak? Co zostaje po Grzegorzewskim?

MARYLA ZIELIŃSKA: Nie no, to też jest „to”. Kto, co to było, ten dar, który miał, to światło, które miał w sobie, prawda? A jak będzie jego sztuka..., co się będzie z nią dalej działo? Wydaje mi się, że na razie rezonans jest dosyć żywy. Tutaj w albumie u pana Janusza Górskiego, na końcu jest takie kalendarium.

ŁUKASZ DREWNIAK: Też lista książek, które powstały...

MARYLA ZIELIŃSKA: ...post mortem, no, dosyć dużo.

ŁUKASZ DREWNIAK: Zbigniew Taranienko, Ewa Bułhak z LEGENDĄ GRZEGORZEWSKIEGO, teraz twoja książka.

MARYLA ZIELIŃSKA: Także troszkę się dzieje, więc ten teatr też chyba żyje.

ŁUKASZ DREWNIAK: Naszymi gośćmi byli Maryla Zielińska i Janusz Górski. Dziękuję bardzo! Dziękuję państwu za udział w rozmowie.

Oklaski