

Z punktu widzenia kreta

Praca nad rolą w *Hamlecie* Jerzego Grzegorzewskiego [2]

AUTOR: ROBERT JAROCIŃSKI

Mniej więcej w połowie sierpnia zadzwonił telefon. Pani z działu organizacji pracy artystycznej Teatru Narodowego konfidencjonalnym tonem poprosiła mnie o skrócenie wakacji o tydzień – w związku z przygotowaniami do premiery *Hamleta*.

Wszystko od nowa

Więc jednak? Ale jakim cudem? Premiera miała się odbyć w pierwszej połowie września. Przed wakacjami przez trzy miesiące pracy nie zrobiliśmy nawet pierwszej sceny, a teraz nagle mamy dokończyć spektakl w dwa tygodnie? A może przez wakacje pracownice teatralne działały, może scenografia i kostiumy są już gotowe, może aktorzy nauczyli się tekstu i wrócą z podgotowanymi rolami? Może stara gwardia nie potrzebuje wielu prób? Może wejdą na scenę, spytają: „Gdzie mam stanąć?” – i już! Może, ulegając ogólnemu rozluźnieniu dyscypliny, sam sprowadziłem się na manowce? No bo co z tego, że zakończyliśmy poprzedni sezon „strajkiem”, a Artur Żmijewski coraz głośniejsze przebąkiwał o rezygnacji z roli? Żadna oficjalna decyzja o odwołaniu premiery przecież nie zapadła.

Wracałem do Warszawy wściekły na siebie, że nie tylko zaniechałem ćwiczeń nad popisowym „numérem ze szpada”, lecz także w ogóle przestałem myśleć o swojej roli. Przez półtora miesiąca wakacji bimbałem sobie jak studenciak.

A przecież nie byłem już studenciakiem! Chciałem przejść na zawódowstwo!

Teatr wyglądał jak szkoła w trakcie ferii, korytarze były ciche i puste, portier zaspany, bufet nieczynny, a na scenę nie było wstępu. Miejsce prób wyznaczono w saloniku na drugim piętrze, który zazwyczaj służy wyłącznie do pierwszych prób czytanych. Było więc tak, jakby próby przed wakacjami w ogóle się nie odbyły, a my dopiero mieliśmy zacząć pracę nad spektaklem. I nie było już z nami Artura Żmijewskiego. Zastąpił go Wojciech Malajkat, wcześniej planowany do roli Rosenkrantza. Zniknęły również koleżanki, które przed wakacjami zostały wysłane do fryzjera. Pojawiło się też kilka nowych twarzy.

To jednak nic w porównaniu ze zmianą, jaka nastąpiła w samym reżyserze. We wrześniu 2003 roku Jerzy Grzegorzewski był w formie olimpijskiej – i nie ma w tym cienia przesady. Córka reżysera Antonina Grzegorzewska w wywiadzie dla „Notatnika Teatralnego” mówiła tak:

Wskazywał mi pewien paradoksalnie konstruktywny wymiar niemocy, to, że artysta musi być w kontakcie z niemocą, śledzić ją, że zwykle po niej jest eksplozja, następuje jakaś równowaga. [...] Uderza mnie, że aktorzy mało wspominają fantastyczne próby taty, na których działał jak w transie, w jakimś natchnieniu pomysłowości nie z tej ziemi, że mało mówią o próbach konstruktywnych, sugerując, że jego przedstawienia powstawały w niemocy. To mit. Powstawały w mocy twórczej, jaka eksplodowała po każdej zapaści¹.

We wrześniu 2003 Grzegorzewski „działał jak w transie, w jakimś natchnieniu pomysłowości nie z tej ziemi”; moc twórcza „eksplodowała po zapaści”. I może trudno w to uwierzyć, ale egzemplarza nadal nie było.

Kiedy pracowaliśmy nad *Hamletem* Wyspiańskiego i do ostatniej chwili, a było to chyba na dwa tygodnie przed premierą, jeszcze nie był na aktorów podzielony tekst i nawet nie do końca było wiadomo, kto co będzie grał, wtedy właśnie Grzegorzewski zwrócił się do swojej asystentki i powiedział:

– Tak się martwię o Basię, czy ona sobie poradzi. Czy zdąży z kostiumami².

Reżyser przejmował się kostiumami. Aktorami się nie przejmował!

Wyobraźnia

Do premiery zostało kilkanaście dni. Nadal nie mieściło mi się w głowie, że – mimo wspaniałej formy reżysera – możemy jeszcze zdążyć z tym spektaklem. Aktorzy wciąż pozostawali zakładnikami tekstu,

a raczej – jego braku. Od dawna powinniśmy już znać swoje role na pamięć. Od dawna powinniśmy próbować sceny w gotowej przestrzeni. Dygot udzielał się nie tylko mnie, lecz także bardziej doświadczonym kolegom.

– Różnie z nim bywało, ale czegoś takiego to ja nie pamiętam – wyznał któregoś dnia w bufecie Jerzy Łapiński.

Gdyby tu chodziło o wystawianą „po bożemu” inscenizację którejkolwiek ze sztuk Szekspira, można by zaryzykować próbowanie samemu. W polskim teatrze takie sytuacje zdarzają się wprawdzie bardzo rzadko, ale przecież nietrudno sobie wyobrazić, że w popłochu, wywołanym przez coraz bliższy termin premiery, reżyser zleca asystentowi i aktorom pracę nad niektórymi scenami „na boku”; zwłaszcza gdy chodzi o sceny o przejrzystej konstrukcji dramaturgicznej. Ale my graliśmy w autorskim teatrze Jerzego Grzegorzewskiego. Tu wszystko musiało być podpisane jego ręką, nawet krzesła nie można było odstawić w przypadkowym miejscu. Tutaj stopień zawierzenia się aktora reżyserowi był absolutny. Pamiętam, jak jedna z aktorek, dostając proste zadanie przejścia w poprzek sceny, spytała Grzegorzewskiego, którą nogą ma zacząć.

Jerzy Grzegorzewski na naszych oczach przepisywał esej Wyspiańskiego na język swojego teatru. To nie miała być żadna inscenizacja żadnego dramatu. Używając *Hamleta* Wyspiańskiego – teatralnej ewangelii, reżyser komponował osobistą wypowiedź o powinnościach teatru, etosie artysty i o odchodzeniu. O sobie samym. Nareszcie zaczęło to do mnie docierać.

Mimo presji czasu i rosnącego napięcia Grzegorzewski wydawał się spokojny i pewny. Nadal pozwalał sobie na oddech i dłuższe zastanowienie. I wymyślał wtedy rzeczy fantastyczne. Pomysły, którymi sypał jak z rękawa, wprawiały siedzący przy stole zespół w oniemienie i zachwyt. To nie były próby. To były popisy reżyserskiej wyobraźni.

– Wyobraźcie sobie państwo gdzieś na uboczu sceny płachtę papieru, w którą każdy z aktorów, wychodząc w kulisy, wbija rapier czy sztylet; mimochodem, jakby odstawiał parasol w restauracji. Nie wiemy, co jest za tym papierem. Aż w końcu wyłania się ręka, która zrywa ten papier i widzimy, że właściciel ręki te wszystkie sztylety ma wbite w swoją pierś. I to jest Poloniusz.

Pojemność i symbolika tego scenicznego skrótu – oto dworski karierowicz, intrygant, mistrz gierki, knowań i spisków sam staje się ich wielokrotną ofiarą – wydawała się mocna i piękna. Ale Grzegorzewskiemu podobala się tylko przez chwilę:

– Nie, to strasznie pretensjonalne. Rezygnujemy!

Kiedy w trakcie jednej z takich sesji usłyszałem: „scena pojedynku”, miałem wrażenie, że ziemia właśnie się zatrzymała. Malajkat spojrział na mnie wtedy z ironicznym uśmiechem i westchnął. „No, mały, to teraz uważaj!”

– Widzimy na scenie trzydziestu szermierzy, w białych sportowych strojach, z tymi siatkami-maskami na twarzach, wszyscy są tacy sami. Trenują. Wchodzi Gertruda. Podchodzi do jednego z szermierzy i zdejmuje mu maskę. To jest Hamlet. Rozumiecie państwo – matka zawsze pozna! Na to Laertes zdejmuje swoją maskę i razem z Hamletem przechodzą na przód sceny. Pozostali trenują dalej, a tu zaczyna się pojedynek Hamleta z Laertesem. Panie Piotrze, czy mogę liczyć, że jakoś pan zorganizuje szermierzy? Wynajmijmy po prostu cały zawodowy klub. Może z Legii Warszawa udałoby się ściągnąć sekcję szermierczą?

Piotr Wojewódzki, asystent reżysera, odparł, starannie dobierając słowa, że do *Żab* (wówczas w repertuarze Teatru Narodowego) próbowano wynająć raptem dwóch kulturystów. I okazało się to niemożliwe, bo

statystowanie w teatrze wchodziło w parady ich treningom i zawodom. Wynajęcie trzydziestu szermierzy – i to na już – było tym bardziej niewykonalne.

– W takim razie w ogóle nie będzie pojedynku. Będzie od razu po pojedynku. Scena się zacznie od tego, że zobaczymy górę ciał.

Nie! Czyli zamiast opowiadać na scenie historię postaci, miałem ledwie statystować?! Zamiast wcielić się w jednego z „trzech młodzieńców”, którzy według Kotta są właściwymi bohaterami *Hamleta* – kabotyna, który płacze prawdziwymi łzami nad grobem siostry; szermierza, który zadziwi wszystkich swoim „numerem ze szpadą” – miałem stać się elementem scenografii, jak zwykła kukła? Po czterech miesiącach prób – miałem zagrać ciało?!

Nie. Na szczęście nie.

Być może spektakle Grzegorzewskiego byłyby znacznie bardziej rozbudowane, być może wyglądałyby zupełnie inaczej, gdyby tylko reżyser miał dość czasu, by je przygotować; gdyby faktyczna praca nad nimi nie zaczynała się „za pięć dwunasta” przy wtórze okrzyków: „Szybciej, bo nie zdążymy!”. *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego powstawał pod niewyobrażalną presją czasu; dyktowała ona większość rozwiązań: nie tylko dla kompozycji poszczególnych scen, lecz także dla aktorów, nienadążających z nauką tekstu. Malajkata, obarczonego największą jego ilością, Grzegorzewski ratował, budując sytuacje tak, żeby aktor mógł czytać kwestie napisane na rekwizytach bądź elementach scenografii: w scenie z Horacym – na wieku skrzyni i książkach, które Wyspiański-Hamlet ze skrzyni wyciągał; w scenie z Gertrudą – na kartkach „projektu dramatu drugiego”, które nerwowo przeglądał; w scenie po pojedynku – tekst przyklejony był na ramie pianina, tuż obok mojej ręki. Takich forteli było więcej.

Ten pośpiech pomagał wprawiać reżysera w stan twórczego rozgorączkowania, co skutkowało lawiną coraz to lepszych pomysłów, ale równocześnie sprawiał, że znaczna ich część przepadała bezpowrotnie. Nie można było niczego próbować, więc wchodziły tylko te rozwiązania, które działały od razu. Wszystko, co wymagałoby teraz pracy ze strony aktorów, nawet kilku ćwiczeń – trzeba było z miejsca odrzucić. Wprowadzaliśmy skróty po to, żeby zdążyć, a nie dlatego, że reżyser od początku tak to wymyślił.

Dziewięć dni przed premierą egzemplarz był gotów. Postać Laertesza pozostała w dwóch scenach. W żadnej z nich nie mówiła ani słowa.

– Niech się pan nie przejmie. Zobacz pan, jeszcze będzie pan miał swojego bohatera w tym spektaklu. Proszę mi zaufać.

Nie ufałem. Ale pozostawałem w gotowości. Teraz faktycznie mogłem być już wezwany w każdej chwili. Wszyscy wtedy właściwie mieszkaliśmy w teatrze. Nikt nie patrzył na zegarek, godziny rozpoczęcia i zakończenia prób przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie. Koncentracja w zespole była nadzwyczajna.

Moja scena

Reżyser zaprosił mnie na scenę na drugiej generalnej.

– Chodzi o to, żeby zagrał pan rozpacz, z jakimś nieznosnym patosem. Ale żeby to było jednak prawdziwe. Niech pan sobie wyobrazi kogoś, kto płacze na zawołanie, ale łyzy mu ciekłą naprawdę. O, arabska płaczka! Proszę!

Wiedziałem, że „już nie ma czasu” na próbowanie i powtarzanie, więc to, co za chwilę zrobię, będzie propozycją ostateczną – i premierową. To dziwne, ale panikowałem. Znajdowałem się w stanie pogłębionego skupienia i gotowości do zrobienia wszystkiego. Gdyby zadanie brzmiało:

proszę się rzucić na scenę z pierwszego piętra galerii – też próbowałbym je wykonać, bez słowa sprzeciwu, choć oczywiście ze świadomością, że może stać mi się krzywda. Po sześciu miesiącach od otrzymania roli zostałem wreszcie poproszony na scenę i w tej chwili wszystko inne przestało się liczyć.

Żeby teraz się tylko nie zdekoncentrował. To jest przecież w końcu ta chwila! Ta, w której wyrazi się w moim bohaterze to, co przeczytałem o nim u Kotta i co mu przypisał Wyspiański. Nie, zaraz! Zostawmy Kotta! Zostawmy Wyspiańskiego! Trzeba się skupić na zadaniu. Arabska płaczka! Dobra, spróbujmy...

Arabska płaczka – to nie postać, nie człowiek z krwi i kości, to symbol, „typek”. To nie zadanie aktorskie, to zadanie-kalambur. Zagrać... Nie, nawet nie zagrać... Pokazać „arabską płaczkę” to jak pokazać tytuł filmu, zmienić się w znak, który wywoła właściwe skojarzenie w umyśle widza. I już! I koniec! Nie załatwię żadnych spraw na scenie. Nie będę nawet jako Laertes lubił czy nie lubił Hamleta. Popelnię wszystkie aktorskie grzechy: żadnych konkretów, żadnego budowania relacji... Zagram bez partnera, sam na siebie. Uwaga: pokazuję!

Wyobrażając sobie, że niosę w brzuchu świetlistą kulę o ogromnej mocy, wyszedłem z kulisy. Ugiąłem kolana, wziąłem szeroki zamach ramieniem i, rytmicznie bijąc się pięścią po głowie i zawodząc jak skrzywdzone dziecko, zacząłem pokraczny marsz w poprzek sceny. Przez dłuższą chwilę czułem na sobie wzrok całego zespołu, wiele osób obserwowało mnie zresztą na scenie po raz pierwszy. Reżyser – dobry znak! – nie przerywał. W końcu padłem, udając zemdlenie. Grzegorzewski doskoczył do mnie błyskawicznie. Był rozbawiony, ale i podekscytowany.

– Jest bardzo dobrze. Proszę wszystko to samo, tylko niech pan wejdzie na scenę tyłem.

Zrobiłem to, o co prosił.

– Dziękuję. Tak zostaje. Proszę dalej!

Dalej podchodził Wojciech Malajkat jako Wyspiański-Hamlet, brał mnie za nogę i włókł wzdłuż sceny, wściekając się, że udaję. Potem pojawiał się Jan Englert w roli Klaudiusza, kuczał nade mną jak samuraj z filmów Akiry Kurosawy i, wolno cedząc słowa, mówił mi, że powinienem pomścić śmierć ojca, a „zemsta nie może znać granic”. Już miałem się zrywać i wybiegać w kulisy, ale Grzegorzewski dodał jeszcze Englertowi-Klaudiuszowi gest nerwowego poklepywania mnie-Laertesą po policzku: „No, zmykaj, mały!”. Nawiasem mówiąc, ten właśnie moment, uwieczniony na fotografii Michała Mrowca, znalazł się potem na plakacie, który witał widzów *Hamleta* przed wejściem Teatru Narodowego.

Potem jeszcze, w scenie z „górami ciał”, Malajkat ujmował moją głowę i referował tradycję grania roli Laertesą i historię wyłaniania się z niej roli Hamleta. Laertes bowiem, jak dowodził Wyspiański, był Hamletem z owych dawniejszych „kiepsko napisanych sztuk”, które Szekspir poprawiał. „Laertes już był, a Hamlet się z niego wyzwalał. Laertes wiedział, kim jest, a Hamlet patrzył jeszcze w głąb swej duszy” – tak słowami Malajkata kończyła się moja rola w spektaklu.

Premiera

Dopóki widz nie zobaczy – dopóty wszystko wolno. Każda próba może stworzyć nową lub zniszczyć uprzednio stworzoną jakość. Próba to rzeźbienie: ugniatanie i formowanie. Premiera – petryfikuje wszystko. Oko widza sprawia, że to, co jeszcze godzinę wcześniej było grząską zaprawą, staje się, w trakcie trwania pierwszego spektaklu, twardą strukturą. Premiera jest dla przedstawienia tym, czym wypalanie

glinianej formy w piecu. Wbrew obiegowym opiniom, po premierze już nie ma powrotu do lepienia ani ugniatania. Już jest tylko to, co wyjęliśmy z pieca.

Ileć oglądałem premierowe przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego, moją uwagę zwracała szczególna niepewność wykonawstwa. Tworzyła ona wręcz urodę spektaklu, gdyż nie chodziło tu wcale o jednego czy drugiego aktora, który czegoś nie dogrywał – ale o cały zespół. Wszyscy grali bardzo uważnie i, jak się zdawało, nikt nie miał pewności w tym, co robi.

Kiedy spektakl przechodzi normalny cykl produkcyjny z próbami przy stoliku, z próbami na scenie, każdy aktor ma możliwość wielokrotnego poszukiwania i odnajdowania, i utrwalania określonych rozwiązań, strach przed premierą jest raczej wyolbrzymiany, a zwyczajowe rytuały i zaklęcia są odprawiane na wyrost i „w razie czego”. W rzeczywistości materia jest już dawno obłaskawiona, sprawdzono różne rozwiązania, wybrano najlepsze, aktor ma czyste sumienie i może iść wystawić się na spojrzenia widzów. Ale jeśli jedyna próba, na której podjęta zostaje większość wiążących decyzji, odbywa się w dniu poprzedzającym premierę, wtedy poczucie niegotowości jest u aktora ogromne, a strach przed pierwszym wykonaniem roli – niewyobrażalny.

Gdybym chciał pisać o premierze *Hamleta*, musiałbym zmyślać. Pamiętam dobrze wiele późniejszych przebiegów, rozmaite sytuacje, które się wydarzały na scenie podczas grania tego spektaklu przez kolejne sezony, ale z premiery nie pamiętam nic. Podobnie żaden z wypytywanych teraz przeze mnie kolegów nie był w stanie przypomnieć sobie tamtych siedemdziesięciu pięciu minut między godziną 19.00 a 20.15 w dniu 28 września 2003 roku.

Przed spektaklem w bufecie Jan Englert powiedział do mnie jakoś tak wesoło:

– To co? Dziś pierwszy raz gramy razem? Nie licząc tego, że raz w filmie minęliśmy się w jednej scenie.

Należę do kolekcjonerów takich zdarzeń i ucieszyłem się, że mój ulubiony pedagog z Akademii Teatralnej też odnotował fakt, że dziś pierwszy raz zagramy razem. Chciałem jakoś błyskotliwie zripostować, ale poczułem wtedy, że jestem tak ściśnięty w środku, że nic nie odpowiedziałem, właściwie w ogóle nie zareagowałem. I to ostanía chwila, którą pamiętam z tamtego wieczoru.

Odzew

Hamlet Stanisława Wyspiańskiego zszedł z afisza Teatru Narodowego ponad dziesięć lat temu. Pozostały po nim teatralne archiwalia, notatki prasowe i recenzje:

Recenzje zostają, uczymy się o wielkich spektaklach, które niekoniecznie musiały być wielkie, i o słabych, które wcale nie były słabe. To jest główny powód niechęci twórców teatralnych do piszących o ich spektaklach. To, co tamci piszą, zostaje, a to, co my robimy na scenie, ulatnia się i już³.

Krótką wzmianką o Laertesie w recenzji Joanny Walaszkę pozwala sądzić, że to, „co autor miał na myśli” i co polecił mi zagrać podczas tej jednej jedynej próby, zostało odczytane zgodnie z jego intencjami:

Chwilę później trudno nie podziwiać teatralnych gestów lamentu aktora krocącego (tyłem!) na tle horyzontu sceny. To Laertes (Robert Jarociński). Ale teatr nie jest miejscem udawania, nawet jeśli owo udanie przybiera bardzo wyrafinowane i kunsztowne formy. Jest miejscem obnażania fałszu w życiu. Wy-



Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Łapiński, Robert Jarociński podczas próby do *Hamleta* Stanisława Wyspiańskiego [2003]

spiański/Malajkat to właśnie uprzytamnia nie tyle aktorom, którzy świadomie odgrywają sceny ze złego, to znaczy kłamliwego teatru, ale widzowi⁴.

Ocalałem więc, a moja rola-kalambur została odnotowana pośród dziesiątek innych obrazów, szyfrów i znaków w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego.

Powolne ciemnienie przedstawień

Zmarł 9 kwietnia 2005 roku. Jan Englert powiedział nad jego trumną: „Dziś cały teatr w Polsce jest teatrem Jerzego Grzegorzewskiego”. Kilka dni później Piotr Gruszczyński na łamach „Tygodnika Powszechnego” pożegnał reżysera słowami:

To była wyspa w archipelagu polskiego teatru zupełnie odrębna, oblana wielkim morzem, które dzieliło ją od innych lądów. Panował na niej Król-Duch, poeta, niebywale arystokratyczny, oderwany od szybkiego rytmu zdarzeń, wsłuchany w rytm rzeczy istotnych i własne wizje, tworzący stale nowy świat z przedmiotów przeniesionych, wyjętych z ich codziennego kontekstu, czasem bardzo wzniosłego, które w teatrze jego wyobraźni nabierały nowej mocy, zaskakiwały siłą rażenia. Wyspy już nie ma. Odys powrócił do Itaki jedyną możliwą drogą, przez śmierć. Bardzo ubyło teatru w Polsce⁵.

O tym, że Grzegorzewski nie wychował sobie następcy i że na teatralnym horyzoncie nie ma innego artysty tej miary, mówiono od kiedy pamiętam. Dopóki żył, dopóty ten brak był tylko złą wróżbą. Kiedy umarł, wydawało się, że ta zła wróżba spełni się natychmiast. Umarł Grzegorzewski: „ubyło teatru”. Tymczasem okazało się, że – wbrew temu, co pisał Gruszczyński – teatru wcale nie ubyło. A przynajmniej nie od razu.

W chwili śmierci reżysera na afiszu Teatru Narodowego wciąż było wiele jego spektakli: *Sędziowie*, *Operetka*, *Wesele*, *Sen nocy letniej*, *Nie-Boska komedia*, *Morze i zwierciadło*, *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego, *Duszydzka* i *On*. *Drugi Powrót Odysa*. Wszystkie miały pozo-

stać w repertuarze. O *Weselu* mówiło się nawet, że nie zejdzie nigdy, że stale powinno być na afiszu Teatru Narodowego, a to *Wesele* świetnie się do tego nadaje.

Nietrudno jednak wyobrazić sobie, co dzieje się ze spektaklem, którego reżyser już nie pojawia się na próbach wznawieniowych, a wieczorami nie zasiada na widowni, żeby pilnować całego przebiegu. Skojarzenie o wozie bez woźnicy jest mało wyszukane, ale oddaje sens.

Wykonywanie dziesiątki razy tych samych czynności, wypowiadanie tych samych słów, wywoływanie w sobie tych samych stanów emocjonalnych w toku eksploatacji spektaklu daje aktorowi niebezpieczne poczucie pewności, które sprawia, że jego działania mogą podlegać rutynie. Cierpi na tym pierwotny zamysł roli czy sceny, gubią się sensory, umykają niuanse. Dopóki tego wszystkiego pilnuje reżyser, dopóty nic złego nie ma prawa się stać. Ale kiedy reżysera zabraknie? To wakat nie do wypełnienia. Asystenci nie mają posłuchu albo brakuje im śmiałości. Aktorzy zaś, mimo że tworzą spektakl, sami nie są w stanie panować nad jego całością.

Od wiosny 2003 roku grałem dwa epizody w *Operetce*: Lajkonika i jednego z Witkacych. *Operetka* nie była już wtedy grana często, ale dwa lata później, kiedy Grzegorzewski odchodził, zostawiał ją z imponującym – jak na Teatr Narodowy – wynikiem osiemdziesięciu sześciu przedstawień w ciągu sześciu sezonów. Po śmierci reżysera coś niedobrego zaczęło się dziać z tym przedstawieniem. Atmosfera w kulisach stawała się dziwnie napięta, aktorzy łatwo i często ścierali się między sobą o to, kto co i jak gra. Wystarczyło dziesięć kolejnych razy, żeby dyrekcja podjęła decyzję o zdjęciu spektaklu z afisza. Podczas bankietu pożegnalnego ktoś wyliczył dokładnie, że *Operetce* do setki brakuje tylko czterech przedstawień. Ignacy Gogolewski zwrócił się wtedy z oficjalną prośbą do dyrektora Krzysztofa Torończyka i *Operetka* została zagrana jeszcze cztery razy.

Ta sama erozja dotyczyła także innych spektakli Grzegorzewskiego. Ich „powolne ciemnienie” było czymś nieuchronnym. Oczywiście

życie teatru spycha przedstawienia w niebyt również z innych, prozaicznych powodów. Zespół artystyczny zmienia się z sezonu na sezon. Aktorzy, którzy odchodzą, nie muszą już dłużej liczyć się z planami teatru i pilnować kalendarza, a ci, którzy przychodzą – przychodzą, żeby grać w nowych produkcjach. Raz na jakiś czas trzeba zrobić miejsce w magazynie scenografii. *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego zszedł z afisza w 2008 roku. Był wśród tych kilku spektakli Grzegorzewskiego, które w ostatniej chwili doczekały się jeszcze rejestracji dla Teatru Telewizji.

Chichot historii

Dyrekcja Teatru Narodowego zatroszczyła się o spuściznę Grzegorzewskiego i pamięć po artyście. Imię Grzegorzewskiego otrzymała Scena przy Wierzbowej, którą – o czym niewiele pamięta – to on właśnie wymyślił, w ostatniej chwili przed oddaniem teatru do użytku po odbudowie w 1996 roku. Dzięki interwencji reżysera, wbrew planistom i architektom, przy Wierzbowej stworzono drugą scenę zamiast ekskluzywnej restauracji. W tej przestrzeni przecież zupełnie nieteatralnej, dziwnej, w pewnym sensie wadliwej, bo pozbawionej „pudełka”, z ciasnymi kulisami i niskim sufitem – Grzegorzewski zobaczył potencjał.

Dwa przeglądy spektakli artysty „Planeta Grzegorzewski”, liczne publikacje i wykłady otwarte poświęcone jego twórczości, a nawet – ryzykowna, co tu kryć – próba reżyserska jego córki Antoniny, która w 2008 roku wystawiła na Wierzbowej swoją *Ifigenię* – wszystko, co mogło przypominać o Grzegorzewskim, znalazło się w programowej działalności Teatru Narodowego. Ale scena zmieniała w tym czasie swój profil i teatr Jerzego Grzegorzewskiego powoli znikał z Teatru Narodowego.

I wbrew pozorom to nie śmiałe inscenizacje w reżyserii Mai Kleczewskiej wyznaczyły symboliczny koniec teatru Jerzego Grzegorzewskiego, lecz... Włodzimierz Perzyński. Według Grzegorzewskiego twórczość Perzyńskiego reprezentuje wszystko, co w teatrze najgorsze: mieszczańską obyczajowość, rodzajowość, przewidywalność i dydaktyzm. Na próbach reżyser każdą zbyt oczywistą czy po prostu banalną sytuację na scenie kwitował z niesmakiem:

– No, to jesteśmy w Perzyńskim!

14 lutego 2009 roku nie tyle Grzegorzewski znalazł się w Perzyńskim, co raczej – Perzyński w Grzegorzewskim. *Lekkomyślną siostrę* wystawiła Agnieszka Glińska, i mimo że było to bardzo udane przedstawienie, to premierę sztuki Perzyńskiego na scenie imienia Grzegorzewskiego trzeba uznać za chichot teatralnej historii.

Roman Pawłowski na łamach „Gazety Wyborczej” przez lata atakował Grzegorzewskiego między innymi za to, że nie podejmował tematów zaangażowanych społecznie czy politycznie, że proponował teatr hermetyczny i elitarny. Grzegorzewski poczytywał to sobie jako zasługę. Pamiętam, jak w trakcie konferencji prasowej przed premierą *One-go. Drugiego Powrotu Odysa*, zapytany, czy powie tą inscenizacją coś o nas, o współczesnej Polsce, reżyser odparł:

– Jeżeli moją sztuką mówię coś o współczesnej Polsce, to trudno. Nie jest moim zamiarem.

Grzegorzewski nasycił swoje przedstawienia wyszukаныmi skojarzeniami, symboliką i niełatwymi do rozczytania szyframi. Poczucie humoru, które proponował widzowi, wywoływało śmiech do wewnątrz – do własnych myśli, nie gogolowski rechot. Psychologiczne granie, bohaterowie skrojeni na miarę pospolitych wyobrażeń i repertuar mieszczański – Zapolska, Rittner, Perzyński – wszystko to wściekało Grzegorzewskiego

nie na żarty. Wyrażał się o nich wyłącznie pogardliwie, nie stroniąc przy tym od pewnej ostentacji.

Było w tym coś oczywistego, że skoro Perzyński wszedł do Narodowego frontowymi drzwiami, Grzegorzewski musi zejść do podziemia. Ostatnie miejsce, gdzie dwanaście lat po śmierci reżysera jest szansa na bezpośredni kontakt z jego teatrem, to ów słynny tunel do przewożenia scenografii pod ulicą Wierzbową, gdzie zaprowadził nas wtedy, wiosną 2003 roku, na pierwszą próbę *Hamleta*. Zrealizowana tam rok później *Duszytka* to jedyny żywy do dziś ślad teatru Jerzego Grzegorzewskiego. Choć w kwietniu 2017 roku Waldemar Kownacki mówił o *Duszytce*:

– Mija trzynaście lat od premiery. My już dawno o czym innym to gramy!

Pozostają jeszcze anegdoty. Dzięki swojej błyskotliwości, wspaniałemu poczuciu humoru, niepospolitym fascynacjom i – nie ma co tu kryć – słabostkom Jerzy Grzegorzewski wspominany jest w bufecie i garderobach Teatru Narodowego bardzo często i chętnie. Nikt inny nie potrafi formułować zadań aktorskich na porównywalnym poziomie abstrakcji:

– Pan to powinien grać jak Manchester United!

– Co robi Lajkonik w *Operetce*? Lajkonik, proszę pana, chodzi po zewnętrznej!

– Moim ulubionym komikiem jest Benny Hill. Czy pan mógłby to zagrać jak Benny Hill?

Raz usłyszane – zostają w aktorskiej pamięci na zawsze.

W Muzeum Holenderskiej Piłki Nożnej w Amsterdamie można oglądać, wystawione na sztucznym zielonym podłożu przypominającym murawę, buty meczowe byłych znakomitych piłkarzy. Zagorzałego kibica, pamiętającego wielkie mecze i decydujące bramki swoich ulubieńców, myśl, że oto na stoi przed tymi butami, w których Marco van Basten strzelił słynnego woleja w meczu z ZSRR w finale Euro 1988, ma przyprawić o szybsze bicie serca. A jednak cała ta gablota sprawia przygnębiające wrażenie. Buty piłkarskie bez boiska, nieuczestniczące już w żadnych akcjach, niedotykające piłki, porzucone przez swoich wybitnych właścicieli – zamiast przywoływać ich świetność, uświadamiają ich przemijalność. Stary but, bez żywej stopy futbolowego wirtuoza w środku, jest tylko niepotrzebnym kawałkiem skóry.

Fragmenty scenografii Jerzego Grzegorzewskiego wystawiane ostatnio przy rozmaitych okazjach są równie przygnębiające. Te tak charakterystyczne obiekty, towarzyszące reżyserowi od teatru do teatru i od spektaklu do spektaklu, obrastające w kolejne sensy i skojarzenia – oglądane poza sceną, wydają się zbiorem przypadkowych przedmiotów pozbawionych kontekstu, rozłożonych jak elementy wraku po katastrofie lotniczej, które mogą być użyteczne już tylko jako dowód. Świadczą o istnieniu teatru, wyobrażają teatr, który istniał – a jednocześnie najdobitniej dowodzą jego nieistnienia.

Artysta nie żyje, dzieło doczekało końca. Następcy nie ma. Co jeszcze może się zdarzyć? ■

1 ■ Tata, [z A. Grzegorzewską rozmawia M. Ruszpel], „Notatnik Teatralny” nr 42/2006.

2 ■ Planeta Grzegorzewski, [fragment panelu, wypowiedź Barbary Hanickiej], „Teatr” nr 1-2/2004.

3 ■ Jan Englert o „Garderobianym”, *Learze*, ministrach kultury i Januszu Gajosie, [z J. Englertem rozmawia D. Wyżyńska], „Co jest grane 24”, 9 grudnia 2016; źródło: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21091423,0,jan-englert-o-garderobianym-teatrze-od-kulis-kiedys-a-dzis.html>, dostęp: 13 lutego 2017.

4 ■ J. Walaszek, „Hamlet” Wyspiańskiego, „Didaskalia” nr 57/2003.

5 ■ P. Gruszczyński, *Odys odchodzi*, „Tygodnik Powszechny” nr 17/2005.