

Tadeusz Bradecki: początek i koniec

AUTOR: WOJCIECH MAJCHEREK

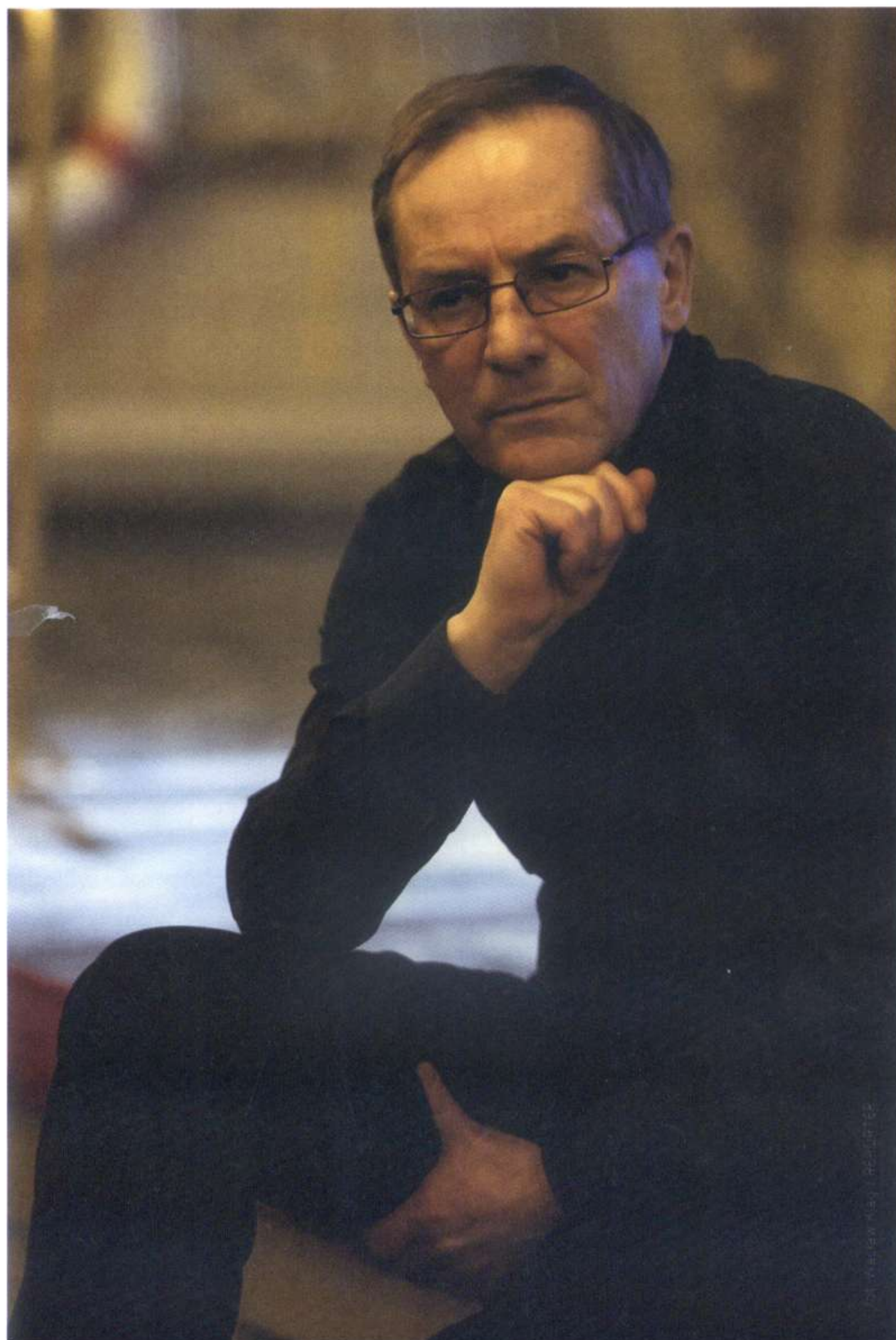
Bradecki nie tworzył swoich spektakli z gorących tematów społecznych czy politycznych omawianych w gazetach. Pozostawał wierny teatrowi, który inspirował się biblioteką, a nie skojarzeniami z popkultury. Był wierny sobie, ale mijał się z czasem. Dla krytyki towarzyszącej nowemu teatrowi stał się artystą z poprzedniej epoki.

■ Nie znałem na tyle Tadeusza Bradeckiego, bym ośmielił się zadać mu pytanie: czy czuje się artystą spełnionym? Pytanie może niezbyt sensowne, ponieważ każdy świadomy artysta, każdy, który nie jest kabotynem, nie odpowie na nie twierdząco. Nawet ten, kogo uważa się za spełnionego, będzie czuł niedosyt swoich dokonań. Nie wiem więc, jak bardzo Tadeusza Bradeckiego wypełniała satysfakcja lub jej brak z tego, co robił. Ale jeśli stawiam powyższe pytanie, to również po to, żeby przemyśleć, czy los zawsze sprzyjał karierze tego reżysera.

Dziecko szczęścia

Początkowo mogło się wydawać, że Bradecki jest dzieckiem szczęścia. Studiował w krakowskiej Szkole Teatralnej na Wydziale Aktorskim w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, a więc w wyjątkowym czasie i miejscu. Student Bradecki zdobywa zawodowe wykształcenie (podobno musiał tylko zaliczyć poprawkowy egzamin z emisji głosu), ale żywo interesuje się guru alternatywnego teatru – Jerzym Grotowskim. Czyta angielskie wydanie *Towards a Poor Theatre*, jedzie do Wrocławia, by zobaczyć *Apocalypsis cum figuris*, uczestniczy w warsztatach w Brzezince. Po latach będzie wspominał: „Święto, czyli ta zupełnie niebywała – epifania? inicjacja? transgresja? – no, ta niezwykła, brzezinkowa, radosna msza ludzko-ludzka, przejmująca, nie do zapomnienia, nie do wypowiedzenia”. Fascynacja ideami Grotowskiego jednak Bradeckiemu mija. Przełom nastąpił w 1975 roku podczas Uniwersytetu Narodów we Wrocławiu, gdzie Bradecki spotyka Petera Brooka. On go „odgrotowszczył” – unaoczniał, że „może sobie być i teatr, i nie-teatr. Zrozumiałem wtedy, że chcę właśnie do teatru, bo cała reszta i tak mnie w życiu nie ominie” („Teatr” nr 5/2007).

Absolwent krakowskiej PWST uzyskał najlepszy z możliwych wtedy angaż – do Starego Teatru, w którym trwał złoty okres,znaczony głośnymi inscenizacjami Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy,



Tadeusz Bradecki

Koniec końców

postaci drugoplanowych u Krzysztofa Zanussiego i kilku innych reżyserów, a także w serialach telewizyjnych.

W czołówce

Z początkiem lat osiemdziesiątych porzuca swoją teatralną karierę aktorską. W wywiadach komentował ten fakt stwierdzeniem, że nie miał odpowiednich warunków fizycznych do występów scenicznych. Pociągała go natomiast reżyseria teatralna. Uzyskał dyplom reżyserski w krakowskiej PWST, a zadebiutował 22 stycznia 1983 roku (będąc jeszcze studentem trzeciego roku) adaptacją *Biednych ludzi* Dostojewskiego w Starym Teatrze. Premiera ta miała dodatkowe znaczenie, ponieważ zainaugurowała nową scenę Starego Teatru przy ulicy Sławkowskiej. Dorota Krzywicka na łamach „Echa Krakowa” (nr 19/1983) witała początkującego reżysera z entuzjazmem: „Zdumiewa jego dojrzałość, sprawność reżyserska i dobry warsztat. Cieszy bogata inwencja, świeżość i dobry smak. Zasługuje na uznanie staranne dopracowanie detali”. Bronisław Mamon precyzował: „Przedstawienie Bradeckiego, utrzymane w poetyce teatru jarmarcznego, wzrusza świeżością i »naiwnością« środków ekspresji. Wóz na kółkach jako scena, zatłoczona werystycznymi rekwizytami. Narracja ilustrowana planszami w stylu »malarstwa naiwnego«, zabawnego przez zawarte w nim akcenty parodystyczne. Gra aktorów niezwykle prosta, jakby nie skażona żadną konwencją, sztuką udawania. A faktycznie bardzo wyszukana w tej narzucającej się prostocie i stylistycznej czystości, prowadzona konsekwentnie do ostatniego epizodu” („Tygodnik Powszechny” nr 7/1983).

Jerzego Jarockiego. Bradecki zadebiutował rolą Mikołki w *Zbrodni i karze* w reżyserii Macieja Prusa. Jeszcze w tym samym sezonie 1976/1977 gra Widmo w *Weselu* w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego. Z teatralnych ról chyba największe uznanie przynosi mu Billy Bibbit w *Locie nad kukulczym gniazdem* w reżyserii Krzysztofa Zanussiego.

W tym samym czasie staje się również aktorem filmowym – jedną z twarzy kina moralnego niepokoju. Znakomicie partneruje Jerzemu Stuhrowi w *Amatorze* Krzysztofa Kieślowskiego. Gra główną rolę w *Constansie* Krzysztofa Zanussiego. Jego subtelna, inteligentna sylwetka nadaje wiarygodności postaci Witka Partyki, którego etyczne wyczucie zderza się z demoralizacją otoczenia. Bradecki gra też bohatera *Wielkiego biegu* Jerzego Domaradzkiego – filmowego rozrachunku ze stalinizmem. Kino nie przynosi jednak Bradeckiemu kolejnych wyzwań – wraz z wprowadzeniem stanu wojennego kończy się możliwość tworzenia obrazów, które odważniej pokazywałyby rzeczywistość. Bradecki będzie występował w filmach do końca życia, ale jego role ograniczą się do mniej lub bardziej znaczących epizodów czy

Te pierwsze recenzje zwracały uwagę nie tylko na umiejętności Bradeckiego, ale także na pewne cechy stylu, który miał się jeszcze rozwinąć. Po jakimś czasie Jacek Sieradzki zauważył: „Podczas debiutanckiej realizacji teatralnej otworzyła się przed Tadeuszem Bradeckim kusząca ścieżka – nie dziewicza przecież, ale nie chodzona od dawna i zarośnięta, karkołomna ścieżka zawieszona nad przepaściami: zgrywy z jednej strony, ckliwości z drugiej, wyprowadzająca w kierunku możliwie niezafałszowanej i dalekiej od schematów wiedzy o ludzkich charakterach i uczuciach. [...] Bradecki mógł wstąpić na tę ścieżkę, albowiem od początku swej kariery reżyserskiej pragnął, jak się zdaje, przyglądać się w teatrze losom ludzkim bardzo trzeźwo. Postrzegać ludzi równocześnie w ich ułomnościach i w ich próbach wzbicia się ponad siebie” („Dialog” nr 10/1987). W kameralnym przedstawieniu wystąpiła czwórka aktorów: Marek Litewka, Jacek Romanowski, Magda Jarosz i Kazimierz Borowiec. Spektakl współtworzyła scenografia Urszuli Kenar, która stała się później nadworną scenografką Bradeckiego (choć współpracował też z Barbarą Hanicką, Jagną Janicką, Pawłem

Dobrzyckim czy Janem Polewką) oraz muzyka Stanisława Radwana – ówczesnego dyrektora Starego Teatru.

Następne spektakle wywindowały Tadeusza Bradeckiego do czołówki polskich reżyserów. Po premierze sztuki Larsa Kleberga *Uczniowie czarnoksiężnika*, której bohaterami byli wielcy twórcy rosyjskiego i nie tylko rosyjskiego teatru, wydarzeniem stał się *Wzorzec dowodów metafizycznych*, którego dalszy ciąg tytułu brzmiał: *to jest ostateczne rozwiązanie kwestii diabelskiej, czyli tragiczna historia doktora Faustusa, którą na nowo napisał i do wystawienia przysposobił Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz na powitanie u źródeł Bad Pyrmont Imperatora Wszechrosji Piotra Pierwszego Romanowa przez anglosaskich komediantów Williama Schillinga 7 czerwca r.p. 1716 odegrana*. Był to również dramatopisarski debiut Bradeckiego. Sztuka ukazała się w „Dialogu” i była przyjęta z niemalym, jak na rodzimą twórczość dramaturgiczną, uznaniem. „Sztuka jest doskonale logicznie skonstruowanym mechanizmem, zachwycającą, wielopoziomową teatralną zabawką, skrzącą się odniesieniami, celnymi skojarzeniami” – pisał Jacek Sieradzki („Twórczość” nr 10/1985). Czego ta zabawa dotyczyła? Całkiem poważnego sporu o sens świata, który toczył reprezentujący postawę optymistycznego racjonalisty Leibniz (w tej roli Andrzej Kozak) z podającym wszystko w wątpliwość Mefistem (Krzysztof Globisz). Spór ten rozgrywał się przed carem Piotrem, którego symboliczna figura tworzyła groźny kontekst władzy, dążącej do narzucenia własnego porządku. Sztuka, a przede wszystkim spektakl tworzyły cudzysłów teatru w teatrze, do którego Bradecki lubił się odwoływać i sprawnie na scenie uruchamiać (*Wzorzec* był już znacznie bardziej rozbudowaną inscenizacją niż *Biedni ludzie*). W recenzjach z przedstawienia zabrakło może wielkich pochwał, ale chyba też krytycy nie wszystko mogli napisać wprost. Małgorzata Szpakowska w krótkim wspomnieniu po śmierci Tadeusza Bradeckiego zanotowała: „W 1984 roku oglądaliśmy schyłek utopii, którą, owszem, oparto na wyrozumowanych przesłankach. Wiara w racjonalność dziejów mocno się wtedy zachwiała. Libertyński *Wzorzec dowodów metafizycznych* pozwalał choć na chwilę nabrać dystansu do historii i Historii. Nawet na tym najmarniejszym ze światów” („Dialog” – Blog, 1.02.2022). Dowodem uznania dla Bradeckiego było zaproszenie od Kazimierza Dejmka, by powtórzył realizację *Wzorca* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie z Gustawem Holoubkiem w roli Leibniza. Stało się to dwa lata po premierze krakowskiej. Ale sztuka Bradeckiego, mimo tak dobrych opinii, nie była już później wystawiana.

W *Woyzecku* Büchnera – kolejnej premierze Bradeckiego w Starym Teatrze, w której oczywiście dopatrywano się dialogu z inscenizacją Konrada Swinarskiego sprzed dwudziestu lat – reżyser znów zastosował swój ulubiony chwyt. „Teatr w teatrze to jego reżyserska obsesja w najlepszym tego słowa znaczeniu; przypuszczam, że fascynuje go samo rodzenie, kształtowanie się tego specyficznego rodzaju egzystencji nakierowanego en bloc na bycie widowiskiem dla kogoś; swoista ontologia scenicznego życia-ku-zabawie innych” – komentował Jacek Sieradzki, ale zgłaszał do inscenizacji wątpliwość: „Aliści Tadeusz Bradecki uwiedziony swoją machiną teatru w teatrze – wspaniale zresztą animowaną: błyskawiczne zmiany scenerii, wyraziste sytuacje przy minimum rekwizytów, nagłe przeskoki w nastroju – uwiedziony tym reżyser, jakby nie zawsze chciał pamiętać, że dramat Büchnera nie jest przecież jarmarczną balladą melodramatycznej grozy” („Twórczość” nr 5/1986). Joanna Godlewska w swoim omówieniu spektaklu konstatowała: „Z tego jednego nawet przedstawienia można odczytać postawę Bradeckiego wobec świata – jest to postawa moralisty. Ów termin niedobrze brzmi

ostatnio, bowiem kojarzony bywa niesłusznie z dydaktyzmem. A Bradecki nie moralizuje, Bradecki upomina się o moralność, o sprawy najbardziej podstawowe. [...] Bradecki przypomina przekonująco, że są sprawy, które przedawnieniu nie podlegają. Nie prowadzi nas przy tym na wycieczkę po zakurzonej muzeum, ale, bez naruszenia klasycznej materii dramatu, bez łatwych a efektownych skojarzeń, czyni tekst Büchnera rzeczą o współczesności. Oby *Woyzeck* okazał się początkiem własnego typu teatru Tadeusza Bradeckiego” („Teatr” nr 4/1986). Jest w tej opinii znak czasów – mamy połowę lat osiemdziesiątych, nadzieje wywołane wybuchem „Solidarności” zostały zgwałcone przez stan wojenny, perspektyw w Polsce rządzonej przez generała Jaruzelskiego nie ma, ale potrzeba oporu się tli. Być może dlatego w teatrze Tadeusza Bradeckiego wyczuwano przynajmniej aluzje do tego, co mogło wówczas boleć.

Krzywe zwierciadła

Następne premiery wydały się dość zaskakującą odpowiedzią na oczekiwanie, by Bradecki tworzył swój teatr moralnego niepokoju. Reżyser jeszcze w większym stopniu wpuszcza do swoich spektakli żywioł komizmu, nie po to jednak, żeby uciec od rzeczywistości. *Pan Jowialski* Fredry, wystawiony w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, oraz *Wiosna Narodów w Cichym Zakątku* Nowaczyńskiego w Starym Teatrze – to dwa obrazy „Polski dzieciinniały”. Oba przedstawienia były feerią pomysłów inscenizacyjnych, które jednak nie zaistniały tylko dla zabawy. Budowały one interpretację tyleż scenicznej literatury, co świata z niej wywiedzionego, w którym jak w lustrze mogła przejrzeć się ówczesna widownia. Bradecki nie był pierwszym reżyserem, który wpuścił na scenę zwierzęta, ale żywe gęsi w *Panu Jowialskim* stały się symbolem tej inscenizacji. Jacek Sieradzki pisał: „Gęsi zamknięte w kojcu na scenie i akompaniujące gęciem co wznioślejszym andronom na przykład Heleny, był to oczywiście przede wszystkim teatralny żart, dość zresztą niewinny. Prawdziwie fascynujące było to, co reżyser umiał zrobić z postaciami. Rozdwoił je niejako, niemal równocześnie pokazując ich wdzięk i głupotę, polot i ograniczoność, szczerość i konwencjonalność, to, co w nich pociągające, i to, co w nich groźne. Potrafił zauroczyć widza powabami miłej nierealności Jowiałówki, zaznaczając nieustannie wcale niesielankowy wymiar tego rozpasanego głupstwa. Z humoru Fredry wyabstrahował całą bodaj jego zgryźliwość” („Dialog” nr 10/1987).

Był jeszcze jeden pomysł reżyserski, który stanowił emblemat tego spektaklu: służący z pomocą kija podobnego do przyrządu zapalającego latarnie gazowe zawieszal na zamykającej horyzont rozłożystej wierzbie garść dorodnych gruszek. Sieradzki stwierdzał: „Trudno o czytelniejszy znak dystansujący dla odbiorców. Tadeusz Bradecki namagnesował świat Fredrowskiej Jowiałówki różnoimiennymi ładunkami (fizyczna niemożliwość, ale trudno): ten świat przyciągał i odpychał jednocześnie. [...] Bez strojenia apokaliptycznych min i bez ponurych przepowiedni, w spektaklu kończącym się pogodną śpiewką, zmieścił Bradecki wyczerpujący obraz fikcyjnej egzystencji, rządzącej się prawami równie wydumany, jak owe gruszki na wierzbie, egzystencji tyleż miłej, co krótkowzrocznej. Bardzo złośliwy to obraz w gruncie rzeczy i oczywiście daleko poza epokę fredrowską wykraczający, chociaż reżyser unikający wszelkich skrajności, także i tę złośliwość potrafił opakować, osłabić, uczynić strawniejszą. Z łódzkiego *Pana Jowialskiego* wychodzi się w nastroju cudnie pogodnym, niepokój przychodzi później, jakby działał z opóźnionym zapłonem. Balansujący na swej ścieżce twórca

uwieloznaczniał rozmaite pointy tego spektaklu, nie pozwolił przejść do porządku dziennego nad pokazanym obrazkiem. Jeżeli uważnie oglądało się spektakl, w gruncie rzeczy nie sposób było nie dostrzec podsuniętego znajomemu światu krzywego lustra”.

Wiosna Narodów w Cichym Zakątku była repertuarowym odkryciem. Sztuka Adolfa Nowaczyńskiego, napisana pod koniec lat dwudziestych XX wieku, przedstawiała satyryczny obraz krakowskiej socjety i jej reakcji na wydarzenia 1848 roku. Z czego śmiano się na premierze *Wiosny Narodów* w Starym Teatrze w 1987 roku? Andrzej Wanat odpowiadał: „Z egzaltacji i tromtadacji, z megalomanii, chciejstwa i grandilokwencji, z karzełek pozujących na olbrzymów, z patriotycznego kiczu, z ciotek i wnuczek rewolucji, z intelektualistów i aktorów w pierwszych szeregach, z gastronomicznego bojkotu Austriaków i... z romantyzmu. Dzięki Staremu Teatrowi, a także Nowaczyńskiemu, znów z tego wszystkiego zaczynamy śmiać się w teatrze. Na scenie i na widowni. To bardzo ważne”. Satyra Nowaczyńskiego w inscenizacji Bradeckiego na pewno nie miała wymiaru historycznego. Trafiała celnie w nastrój publiczności coraz bardziej zmęczonej rzeczywistością, w której patriotyczne uniesienia, cokolwiek już groteskowe, ścierały się ze słabnącą władzą.

Przedstawienie Bradeckiego zalecało się też świetnymi rolami aktor-skimi. Ci, którzy je oglądali, do dziś zapewne pamiętają Annę Polony w roli Maman Liedermeyer, Jerzego Grałka zabawnie posługującego się językiem czeskim w roli Nedostala czy Tadeusza Huka jako barona Kriega. Ale na humorystyczny efekt pracował cały ogromny zespół Starego Teatru.

Andrzej Wanat w swojej recenzji skomentował także użycie znaku rozpoznawczego sztuki reżyserskiej Tadeusza Bradeckiego: „Jeśli formuła teatru w teatrze nie jest li tylko konfekcyjnym ornamentem, jeśli użyta jest w sposób przemyślany, to zawsze, zarówno w komediowej, jak i tragicznej wersji, wiąże się ona z ideą vanitas (»Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom«). W planie historiozoficznym oznacza to tyle, że historia nie jest tworem ludzkim, że człowiek jest właśnie łątką – kukiełką, igraszką Losu (albo innych mocy pisanych z wielkiej litery), przedmiotem, a nie podmiotem dziejów. I tak jest w twórczości Tadeusza Bradeckiego. Za kulisami jego, z taką radością uprawianego teatru czają się zawsze smutek i pasywizm”.

Przytaczam obficie recenzje z pierwszych spektakli Tadeusza Bradeckiego, bo są one także dowodem, jakie zainteresowanie budziła jego praca. Pozycja reżysera rosła z premiery na premierę. Kolejne przedstawienia zdobywały nagrody na festiwalach, aż wreszcie swego rodzaju przepustką na ówczesny panteon stała się Nagroda im. Konrada Swinarskiego, przyznawana przez redakcję „Teatru”. Otrzymał ją w 1986 roku za dwie inscenizacje: *Woyzecka* i *Pana Jowialskiego*. Znalazł się więc w gronie twórców, którzy debiutowali na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i lansowani byli jako kolejna grupa „młodych zdolnych”. Laureatami Nagrody im. Konrada Swinarskiego byli przed Bradeckim m.in.: Janusz Wiśniewski, Krzysztof Babicki, nieco starszy Janusz Nyczak, a po Bradeckim Andrzej Dziuk i Krystian Lupa. Na pewno nie tworzyli grupy pokoleniowej, połączonej wspólnymi ideami tworzenia teatru. Na jej tle Bradecki się wyróżniał, o czym pisał Jacek Sieradzki: „Na jego ścieżce nikt mu nie depcze po piętach. Nikt nie próbuje tak jak on, pół życzliwie, pół złośliwie, przyglądać się ludziom i widzieć ich podwójnie: w wersji sympatycznej i odpychającej. Pokoleniowych reżyserów konkurentów obchodzą trochę inne sprawy, trochę inaczej postrzegają świat. Bradecki jest liderem: a to bardzo niebezpieczna

pokusa, żeby osiąść na laurach. Więc od niego tylko zależy, jak daleko jeszcze zajdzie swoją ścieżką” („Dialog” nr 10/1987).

Dyrekcja w Starym

Reżyser na laurach nie osiadł, czekało go bowiem nowe wyzwanie: dyrekcja Starego Teatru w Krakowie. Funkcję objął po Stanisławie Radwanie w 1990 roku, a więc w czasie, gdy w Polsce zaczęła się formować nowa rzeczywistość. Nikt nie miał wątpliwości, że po sukcesach, jakie odniósł, był naturalnym i pewnym kandydatem na dyrektora Starego w nowych czasach. Pierwszy sezon jego dyrekcji przynosi ważne premiery, przede wszystkim *Ślub* Gombrowicza w inscenizacji Jerzego Jarockiego, ale także *Księżniczkę Turandot* w reżyserii Rudolfa Zioły, *Śmierć Iwana Iljicza* – spektakl Jerzego Grzegorzewskiego oraz *Wesele* Andrzeja Wajdy. Stary Teatr za czasów Bradeckiego wciąż uważany był za pierwszą scenę kraju. Do opinii tej trzeba się było odwołać w walce o dotacje, bowiem nawet tej sceny nie ominęły problemy finansowe. Bradecki alarmował, że teatrowi grozi zamknięcie, jeśli nie znajdzie się mecenas. Z pomocą ostatecznie przychodzi Ministerstwo Kultury, które przyznaje Staremu statut teatru narodowego i bezpośrednie finansowanie z budżetu państwa.

Za dyrekcji Tadeusza Bradeckiego powstają cenione przedstawienia reżyserów, którzy już byli firmowymi znakami tej sceny, jak Jerzy Jarocki (*Grzebanie, Faust*), Andrzej Wajda (*Mishima*), Jerzy Grzegorzewski (*Tak zwana ludzkość w obłądźcie*). Na mistrza wyrasta Krystian Lupa (m.in. *Malte, Lunatycy, Kalkwerk*). Swoją barwę dokłada Rudolf Zioło (*Sen nocy letniej*). Ale również pojawiają się nowi twórcy, m.in. Krzysztof Nazar, Marek Fiedor, Agnieszka Glińska czy Krzysztof Warlikowski, którego pierwsze spektakle nie wzbudzały jeszcze większego zainteresowania. Bradecki otwiera Stary Teatr także dla reżyserów zagranicznych, z których szczególne uznanie zdobywa Gadi Roll (*Ocaleni Bonda*). Ambicją dyrektora jest, aby krakowski teatr funkcjonował w obiegu zagranicznym, czego wymiernym efektem było zaproszenie Starego do Unii Teatrów Europy – organizacji założonej przez Giorgia Strehlera, skupiającej najważniejsze europejskie sceny. W 1996 roku Stary Teatr był gospodarzem Festiwalu Unii Teatrów Europy.

Sam Bradecki również realizował swoje spektakle: m.in. drugą wersję *Operetki* Gombrowicza (pierwsza pochodzi z 1988 roku), *Fantazego* Słowackiego, po raz pierwszy wystawił też Szekspira: *Jak nam się podoba*. Imponowała rozmachem adaptacja *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (na scenie wystąpił ponad pięćdziesięcioosobowy zespół Starego Teatru), w której zapisany w dziele żywioł opowieści Bradecki sfinalizował samobójstwem Potockiego jako jego rozrachunkiem ze światem.

Z dzisiejszej perspektywy patrząc, a zwłaszcza pamiętając o dalszych losach Starego Teatru, sześciolletnią dyrekcję Tadeusza Bradeckiego należy ocenić pozytywnie, nawet jeśli zdarzały się premiery porażki. One to jednak sprawiły, że Bradecki kończył swoją kadencję w złej atmosferze. Krytycy atakowali coraz mocniej Stary Teatr. Łukasz Drewniak na łamach „Tygodnika Powszechnego” (nr 22/1996) pisał: „Oto na naszych oczach – nie z hukiem, ale po cichutku, z krakowską dyskrecją i udawaniem, że właściwie nic takiego się nie stało – kruszą się dwa filary dawnej potęgi Starego Teatru: mit zespołowości i legenda Dużej Sceny. [...] Dziś w Starym nie ma już zespołu, są »aktorzy z krakowskiego ośrodka telewizyjnego na gościnnych występach na deskach Starego Teatru«”. Może tu trzeba wyjaśnić, że w tamtym czasie aktywna była



Amator, reż. Krzysztof Kieślowski [1979]

jeszcze krakowska telewizja, która realizowała bardzo wiele produkcji Teatru Telewizji, angażując aktorów Starego. Dzisiaj zostało już po tym tylko wspomnienie.

Bradecki bronił swojego dorobku, ale sam zauważał, że instytucję teatru i wywiedziony jeszcze z czasów PRL model jej funkcjonowania ogarnął kryzys. „Nie ma pieniędzy na prowadzenie pracy artystycznej według reguł, przepisów i przyzwyczajęń, do których przywykliśmy przez ostatnie 50 lat” – mówił w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” (nr 35/1996). Najwyraźniej zniechęcony, godził się na rezygnację z obowiązków dyrektora. Musiał bez satysfakcji obserwować, jak jego następczyni, Krystyna Meissner, pełna reformatorskiego zapału szybko przegrywa z konserwatywnie nastawionym zespołem aktorskim Starego Teatru. Czasy jego największej potęgi minęły.

Szekspir najważniejszy

Tadeusz Bradecki wracał jeszcze kilkakrotnie do Starego Teatru jako reżyser. Wystawił w 1998 roku, za krótkotrwałej dyrekcji Jerzego Bińczyckiego, *Miarkę za miarkę*, w której przeprowadził dość karkołomny pomysł pożenienia tej gorzkiej komedii Szekspira z parodią wiedeńskiej operetki. Pomysł dobrze charakteryzuje skłonność Bradeckiego do stylizowanej zabawy. Krzysztof Globisz pojawiający się jako książę Vincentio na scenie na wielkim słoniu mógł śmieszyć publiczność, ale już nie krytyków, którzy parę miesięcy wcześniej obejrzeli *Poskromienie złoŹnicy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Nie można było nie dostrzec zasadniczych różnic tych dwóch szekspirowskich inscenizacji. Różnic, które zaczęły działać na niekorzyść odbioru spektakli Bradeckiego.

Szekspir pozostał najczęściej przez Bradeckiego wystawianym autorem. W latach dziewięćdziesiątych inscenizuje m.in. *Romea i Julię* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *Stracone zachody miłości* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Powtarza ten tytuł

w Teatrze Śląskim w Katowicach, podobnie w Lublinie i w Katowicach sięga po *Wiele hałasu o nic*. Komedię omyłek realizuje w Teatrze Miejskim w Gdyni, a *Hamleta* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Niektóre z tych przedstawień (*Romeo i Julia* oraz *Miarka za miarkę*) zdobywają Złotego Yoricka – nagrodę dla najlepszego szekspirowskiego przedstawienia. Inne cieszą się lokalną popularnością. Zdarza się też, że spotykają się z przykrą krytyką. O *Straconych zachodach miłości* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego Joanna Targoń napisała: „W spektaklu Tadeusza Bradeckiego nie tylko wesołe panny i kawalerowie są nieudani. Także wesołe postaci z wyższych i niższych sfer, wesoła scenografia, wesołe kostiumy, wesoła muzyka. Oraz ogólna wesołość, a także pojawiające się od czasu do czasu nutki melancholii czy cierpienia. Przedstawienie ciągnie się i wlecze, choć aktorzy ciężko pracują, usiłując rozbawić i wzruszyć widownię. Reżyser ze wszystkich sił stara się uzyskać lekkość, niewymuszony wdzięk, bezpretensjonalność, błyskotliwość tudzież efekt zonglowania formami, nastrojami i konwencjami. Wszystko na nic, wszystko na darmo” („Gazeta Wyborcza – Kraków” nr 10/2003).

Za dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego i Jana Englerta Bradecki był reżyserem w Teatrze Narodowym. Wystawił tam nową wersję *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Przedstawienie można było odbierać również jako wadzenie się samego reżysera z jasną i ciemną stroną oświecenia, w czym należało upatrywać kontynuacji tematyki podjętej wcześniej we *Wzorcu dowodów metafizycznych*. Na pewno był to istotny wątek myślowy w jego teatrze. Kontrowersyjnie przyjęta została inscenizacja sztuki Tomasza Łubieńskiego *Ostatni*. Krytycy krzywili się też na *Piaskownicy w piaskownicy* – spektakl łączący młodzieńczy tekst Bradeckiego *W piaskownicy* z *Piaskownicą* Michała Walczaka. Inscenizacja *Happy Endu* Brechta zakończyła się porażką.

W 2007 roku Bradecki został dyrektorem artystycznym Teatru Śląskiego w Katowicach. Ze Śląskiem łączyło go miejsce urodzenia – Zabrze. Dlatego pewnie na swoją pierwszą premierę wybrał tekst Stanisława Mutza *Polterabend*, co zostało odebrane jako gest szacunku

wobec śląskiej kultury, języka, historii. Ale poza dwiema inscenizacjami Szekspira Bradecki więcej w Katowicach nie reżyserował. Jego kolejna, sześciolatnia dyrekcja była rzetelna, ale nie obfitowała w błyskotliwe wydarzenia. Repertuar Śląskiego łączył w tym czasie wielką klasykę (najczęściej wystawianą przez Krzysztofa Babickiego) ze współczesną dramaturgią, choć bez wielkich odkryć w tej dziedzinie. Bradecki zapraszał do Katowic reżyserów młodszego pokolenia (m.in. Jarosława Tumidajskiego, Tomasza Mana, Gabriela Gietzky'ego, Joannę Zdradę), a także Węgra Attilę Keresztesa. Teatr Śląski Bradeckiego miał swoją pozycję, ale pozostawał poza rankingami najbardziej gorących teatralnie miejsc w kraju.

Po zakończonej dyrekcji w Katowicach Bradecki pracował w kilku teatrach, m.in. w Dramatycznym w Warszawie i najczęściej w Miejskim w Gdyni u Krzysztofa Babickiego, gdzie wyreżyserował swój ostatni spektakl: *Bankiet* według opowiadań Gombrowicza. Premiera została bardzo dobrze przyjęta przez lokalnych recenzentów. Chwalono ją jako najlepsze przedstawienie Teatru Miejskiego od lat. Bradecki uruchomił w nim to, co lubił i co zawsze umiał kreować: żywioł parodystycznej zabawy, ale odkrywający głębsze znaczenia. „Reżyser celowo ubiera swój sceniczny świat w kostium jawnie odległy od dzisiejszego świata, upudrowany kurzem czasu, wyblakły. Od czasu do czasu pozwala sobie na »współczesne« dygresje (jak subtelne nawiązanie do sytuacji strajkujących nauczycieli), które wzmacniają jedynie nieodparte wrażenie, iż to, co tu oglądamy, nie jest wcale sfatygowaną odbitką dawno minionych czasów, lecz przestylizowanym screenem naszego polskiego tu i teraz” – pisała Anna Jazgarska w recenzji na portalu teatralny.pl.

Warto pamiętać, że niemal przez całą karierę, od połowy lat osiemdziesiątych, Tadeusz Bradecki działał również za granicą. O tym mniej się wie, ale ten dorobek jest duży i obejmuje reżyserię przedstawień we Włoszech, Korei, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Francji, Austrii, a także pracę wykładowcy w London Academy of Music and Dramatic Art.

Koniec końców

Ostatnie dwie dekady reżyserskiej biografii Tadeusza Bradeckiego mogły w obserwacjach jego twórczości pozostawić pewien smutek. Wspominałem wyżej o zbieżności w czasie premier *Miarki za miarkę* Bradeckiego i *Poskromnienia złoŹnicy* Warlikowskiego, w czym można upatrywać sygnał zmiany warty, jaka nastąpiła w polskim teatrze. Oto objawili się nowi twórcy, z nową wrażliwością, estetyką, nową problematyką, i przyciągnęli także nową publiczność. Warlikowski, Jarzyna, a wraz z nimi cała grupa reżyserów, ekscytowali krytykę, która stworzyła modę na ich teatr. Bradecki należał do pokolenia starszego, które swój czas burzy i naporu przeżyło dekadę wcześniej. Tyle że on i tacy jego koledzy po fachu, jak Krzysztof Babicki czy Rudolf Ziolo, trafili na zdecydowanie gorszą rzeczywistość teatralną i pozateatralną. Można powiedzieć, że byli dziećmi PRL-owskiej dekadencji. Natomiast „młodszy zdolniejszy”, jak nazwał ich Piotr Gruszczyński, startowali już w III Rzeczypospolitej, po okresie początkowego szoku zmiany ustrojowej. Oni byli dla odmiany beneficjentami nowych możliwości i perspektyw. Bradecki dobrze rozumiał zmianę, jaka nastąpiła, ale nie mógł i zapewne nie chciał stawać do rywalizacji z twórcami nowego teatru. Wystawiał Szekspira, ale bez genderowych interpretacji, jak Warlikowski. Trzymał się klasyki, czasami bardzo ładnie stylizowanej, jak w przypadku *Sługi dwóch panów* Goldoniego w warszawskim Dramatycznym, ale obce mu były dekonstrukcje. Nie tworzył swoich

spektakli z gorących tematów społecznych czy politycznych omawianych w gazetach. Pozostawał wierny teatrowi, który inspirował się biblioteką, a nie skojarzeniami z popkultury. Był wierny sobie, ale mijał się z czasem. Dla krytyki towarzyszącej nowemu teatrowi stał się artystą z poprzedniej epoki.

Tadeusz Bradecki pozostawił ciekawe świadectwo swojego myślenia o teatrze czy szerzej o kulturze – nie na scenie jednak, lecz na piśmie. Jest nim książka *Koniec końców*. Bradecki wykorzystał w niej felietony, które pisał przez prawie dwadzieścia lat na łamach „Dialogu”. Autor w czasie pandemii pokusił się o ich nową redakcję i uzupełnienie, tak że powstała rzecz „o człowieczej pasji opowiadania i przedstawiania”. Temat ten najwyraźniej Bradeckiego ciekawił, ale wolno wnosić, że źródła tego zainteresowania znajdowały się w teatrze i we własnym doświadczeniu artystycznym. Co ciekawe jednak, książka nie ma charakteru autobiograficznego, przynajmniej nie wyraża się to wprost.

Bradecki jawi się tutaj jako erudyta, który śledzi dawne dzieła literatury, by w nich odnajdywać wizję kultury jako niekończącej się opowieści, ale też ponadczasowego dialogu twórców. Autor nie podejmuje jawnej polemiki z modnymi, współczesnymi prądami myślowymi czy artystycznymi, jednak wyraźnie czuć, że opowiada się przeciw ich dominacji, zwłaszcza tam, gdzie kwestionują ciągłość kultury. W pewnym miejscu Bradecki przywołuje Odonę Marquarda, niemieckiego filozofa urodzonego przed wojną w Słupsku, i tak go charakteryzuje: „Marquard jest filozofem na człowieczą miarę. Nie buduje systemów, nie tropi Świętego Graala, usiłuje uczciwie zrozumieć to, co poddaje się rozumieniu i swoje rozumowanie przekazuje prostym, klarownym językiem. Jest antyfundamentalistą, nie wierzy w żadne absolutne podstawy wiedzy, poznania, w żadne absolutne hierarchie, metody czy cele. Nieustająco, z naciskiem, podkreśla kontyngentność, czyli naturalną przypadkowość ludzkiej egzystencji i drwi z wszelkich filozoficznych projektów, które ową przypadkowość, choć nieświadomie, pragną zanegować. Dlatego nie lubi rewolucji ani rewolucjonistów; jest konserwatystą i ceni ogromnie stare, zwyczajowe sposoby postępowania. W »nieodzowności utartych praktyk« widzi sprawdzoną przystań pośród oceanu przemijalności. To sceptyk, który bardziej ceni wróbla trzymanego w garści niż kanarka na odległym dachu”. Czy ta charakterystyka nie została tak napisana, by wyrazić postawę intelektualną Tadeusza Bradeckiego? W każdym razie pisze o Marquardzie, że go bardzo lubi.

Wbrew pozorom lektura książki Bradeckiego nie jest łatwa, nie tylko z powodu swej meandryczności (do tego jak w szkatułkowej powieści – to zamiłowanie do Potockiego! – zawiera jeszcze prozę, w której można znaleźć mniej lub bardziej zawołowane elementy autobiograficzne). Mniej więcej w połowie książki autor czyni wzmiankę o swojej chorobie. Zaraz jednak konstatuje: „Nie chciałbym [...] pisać o chorobie, o szoku, o lęku, o przerażeniu. Nie chciałbym prowadzić »dziennika choroby«. Ani »dziennika odejścia«. Ani żadnej tego typu medyczno-pocieszeniowo-psychologicznej narracji. [...] Nie chciałbym, i dlatego nie będę pisał o wyobrażonych postępach choroby bądź terapii, nie. Wolę wrócić do natury opowieści i do teatru, do początków i do końców w fikcjach wszelkiego autoramentu”. Tak więc śledzimy dalej jego wywody, ale przecież ten powstały cień już ich nie opuszcza. Być może pochwała „człowieczej pasji opowiadania” jest w jakimś sensie odpowiedzią Bradeckiego na to, co los mu zrządził. Nawet tytuł książki: *Koniec końców*, nabiera dodatkowego, symbolicznego znaczenia.

Tadeusz Bradecki zmarł w Londynie 24 stycznia 2022 roku w wieku 67 lat. ■