

## **R e c e n z j a** **pracy doktorskiej mgr Anety Kielak-Dudzik** **nt. *Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum***

Praca doktorska mgr Anety Kielak-Dudzik rozpoczyna się nietypowo. Oprócz poruszającej dedykacji „Ateńczykom — po obu stronach rampy”, nie znajdujemy tutaj standardowego Wstępu, zapowiadającego zawartość i założenia metodologiczne rozprawy, oraz uzasadniającego — wraz z podziękowaniami za inspirację i pomoc — wybór tematu. Wchodzimy zatem od razu *in medias res*, czyli poznajemy dzieciństwo i młodość Janusza Lewandowskiego-Warmińskiego dzięki spisanemu przez niego w roku 1951 w Łodzi życiorysowi. Znalazły się tutaj, rozwinięte dalej przez doktorantkę, wiadomości dotyczące rodzinnego domu, edukacji przed oraz w czasie wojny na kompletach, egzaminu aktorskiego w tajnym PIST, potwierdzonym przez Państwową Komisję Kwalifikacyjną w roku 1945. Pozwoliło mu to zatrudnić się w Teatrze Polskim w Poznaniu (sezony 1945/47) oraz w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi (sezony 1947/49). Oszczędnie — co zrozumiale — Warmiński opisał też swoje (pod pseudonimem Murzyn) zaangażowanie wojskowe podczas okupacji: przynależność do Związku Walki Zbrojnej, a następnie Armii Krajowej oraz udział w Powstaniu Warszawskim. Miał szczęście, gdyż pomimo śmiertelnych zagrożeń, nie został nawet ranny. Aneta Kielak-Dudzik ten fakt tłumaczy w charakterystyczny dla całej rozprawy sposób: „Los jemu życie darował. Dlaczego? To pytanie nie opuści go do końca życia (podkr. A.K.-K.). Wojny Janusz nie przeżywał w publicznym opowiadaniu. [...] nie uczestniczył w spotkaniach kombatanckich. Mówił, że «wojna była, ale teraz jej nie ma i nie ma co do niej wracać», lecz temat wojny został w nim na zawsze i stał się najważniejszym motywem jego twórczej wypowiedzi” (podkr. A.K.-K.) (s. 11–12). Oczywiście, doktorantka będzie ten rys eksponować, przytaczając tytuły dramatów o tematyce wojennej w reżyserii Warmińskiego (m.in. *Incydent w Vichy* Millera, *Niemcy* Kruczkowskiego, *Andorra* Frischa). Te sztuki wchodziły wszakże do repertuaru wielu teatrów i nie były aż tak ekstremalną wypowiedzią jak np. *Replika* i jej kolejne mutacje Józefa Szajny — więźnia od roku 1940 Konzentrationslager Auschwitz. Doświadczenie okupacji niemieckiej wyjaśnia, dlaczego z taką konsekwencją i odwagą — o czym czytamy na dalszych stronicach rozprawy — Warmiński już jako przewodniczący Komitetu Wykonawczego Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) głosił w roku 1980: „teatr obrońcą pokoju i godności człowieka”.

Otwierający rozprawę p. Kielak-Dudzik życiorys Warmińskiego kończy zdanie: „Od 1949 pracuję w Teatrze Nowym”. Jak wiadomo — o czym przypomina doktorantka — od początku tego roku Warmiński wspólnie z Kazimierzem Dejmkiem, Barbarą Rachwałską, Januszem Kłosińskim i Jerzym Merunowiczem, współtworzył Grupę Młodych Aktorów, zaś w czerwcu 1949 wszedł wraz z Dejmkiem i Merunowiczem w skład Zespołowego Kierownictwa nowo utworzonego Teatru Nowego. Nie bez racji p. Kielak-Dudzik przypomina deklarację polityczną tej sceny i jej repertuar, wybijając dramaturgiczny debiut Warmińskiego pt. *Zwycięstwo*. Sztuka ta, o zakładaniu spółdzielni produkcyjnej, czemu przeciwstawiają się miejscowi chłopcy czyli „kułacy”, uzyskała w roku 1951 równorzędną pierwszą nagrodę wraz ze *Zwykłą sprawą* Adama Tama w Konkursie Polskich Sztuk Współczesnych. *Zwycięstwo* było grane wówczas w wielu teatrach i zainaugurowało również (3 III 1952) dyrekcję Janusza Warmińskiego w stołecznym Ateneum. Nominację otrzymał 9 stycznia 1952 z rąk dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów Ministerstwa Kultury i Sztuki Jerzego Pańskiego, z którym miesiąc wcześniej odbył podróż wraz z grupą artystów polskich, do Związku Radzieckiego. Teatry w Moskwie i Leningradzie miały stanowić wzór dla kształtowania nowego repertuaru, repertuaru socrealistycznego w Polsce.

Z dyrekcją Warmińskiego, od maja 1950 członka Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, ówczesne władze wiązały nadzieję, że i w Warszawie — jak w Teatrze Nowym — zrodzi się kolektyw, „uczestniczący w budowie socjalistycznego społeczeństwa” (s. 38). Repertuar pierwszych przedstawień Ateneum pod dyrekcją Warmińskiego pozwala więc traktować doktorantkę tę scenę wręcz jak odpowiednik (kopię) teatru Dejmka w Łodzi. Tyle, że Janusz Warmiński — inaczej niż Dejmek — nie dokonał spektakularnego rozliczenia z okresem „błędów i wypaczeń”, a nawet — o czym przekonuje cytowany wielokrotnie monografista Ateneum, Edward Krasiński — nie życzył sobie później przypominania swego politycznego zaangażowania. Ostatnim „produkcyjniakiem” Warmińskiego były *Chwasty* (prem. 9 VII 1954), ale sztuka jak jej wystawienie wzbudziły wiele wątpliwości. W Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, do którego dotarła doktorantka, można znaleźć konkretne zarzuty, opatrzone adnotacjami Tadeusza Książka (z-ca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR), Jerzego Pańskiego oraz ministra Włodzimierza Sokorskiego: „Błędem politycznym sztuki jest nieukazanie przez autora sił postępowych w samej gromadzie chłopskiej, zdolnych do przeciwstawienia się wrogim, kułackim mechanizmom [...]”. Żądano więc np. „usunięcie rusycyzmów Królaka, z wyjątkiem «czort pałasaty»” oraz „stonowania krzyku i gwałtowności w całym spektaklu” (s. 48–49). Za prof. Jarosławem Komorowskim, autorem *Kalendarium życia Janusza Warmińskiego* (maszynopis w Archiwum Teatru Ateneum), mgr Kielak-Dudzik cytuje zdanie, że „*Chwasty* wprowadziły Ateneum w atmosferę «odwilży» październikowej”. Chyba jednak w większym stopniu o postawie politycznej Warmińskiego,

który nie wystawił jak Dejmek *Łaźni* Majakowskiego, świadczy — przytoczone przez doktorantkę zdanie dyrektora, które umieścił w artykule pod znamienym tytułem *O teatr ludzkich konfliktów* („Dziś i Jutro” 1954 nr 45): „Doszedłem do wniosku, że wielu ludzi nie rozróżnia sprawy stosunku do Partii i sprawy stosunku do członków Partii. A przecież Partia nie jest jeszcze zwartym szeregiem. Należy do niej jeszcze wielu ludzi, którzy swoim postępowaniem czynią krzywdę idei, o którą Partia walczy” (s. 50).

Warmiński wprowadza stopniowo od roku 1955 do Ateneum nowe sztuki z „lżejszego repertuaru”, m.in. *Chafferton* Alfreda de Vigny, *Maturzystów* Skowrońskiego, *Neapol miasto milionerów* Eduardo de Filippo, a także *Yermę* Lorci ze wspaniałą kreacją Antoniny Gordon-Góreckiej i Aleksandry Śląskiej (prem. 22 II 1957). W tym czasie Warmiński, starając się o pozwolenie na wyjazd do Bombaju, rozpoczyna doskonalenie języka angielskiego. Te lekcje zwracają uwagę Służby Bezpieczeństwa, która zamierza uczynić Warmińskiego swoim agentem i nadaje mu pseudonim Homer. Aneta Kielak-Dudzik przestudiowała teczkę dyrektora, znajdującą się w Instytucie Pamięci Narodowej i wynik tej kwerendy ogłosiła w „Pamiętniku Teatralnym” w roku 2012. Wynika z niej, że Urząd Bezpieczeństwa — po wielu spotkaniach — nie podsunął Warmińskiemu do podpisu zobowiązania o współpracę i ostatecznie 8 VIII 1957 zdecydował: „pozostawić go na luźnym kontakcie”. Potraktować jako osobę zaufaną. W Sieci Biura Ewidencji nie rejestrować” (s. 59–62).

W repertuarze Ateneum, jak w innych teatrach polskich w okresie październikowym, znalazły się „współczesne sztuki zachodnie”, m.in. *Miłość i gniew* Osborne’a, *Tramwaj zwany pożądaniem* Williama ze Śląską w roli Blanche, cieszące się wielkim powodzeniem. Ale kłopoty z wystawianiem sztuk Geneta i Sartre’a, głosy krytyki i roszady aktorskie sprawiły, że Warmiński decyduje się złożyć rezygnację z prowadzenia Ateneum od sezonu 1959/1960. Zdawał sobie zapewne sprawę, że — cytując doktorantkę — „zespół Ateneum nie stanowił w tym czasie konkurencji dla pierwszorzędnego ansamblu Teatru Polskiego czy Narodowego” (s. 73).

Ta opinia mieści się w podsumowaniu dyrekcji Warmińskiego w Ateneum w latach 1952–1958. Z 25 premier 12 wyreżyserował sam Warmiński, w tym własne sztuki (*Zwycięstwo*, *Chwasty*, *Melodramat*, *Osaczeni*). „To właśnie dramaturgia — jak orzekła doktorantka — do dziś stanowi nieodgadnioną część fascynującej biografii Janusza Warmińskiego”. I cytuje bolesne pytania Edwarda Krasińskiego, który nie dopuszcza myśli o „bagażu młodzieńczego entuzjazmu i idealizmu”, który skierował Warmińskiego — to jego słowa — ku „silnie lewicującym społeczno-artystycznym programowi” (s. 72). A pytanie prof. Krasińskiego — postawione oczywiście po latach — brzmiało: „Pozostanie tajemnicą, dlaczego ten bojownik Armii Krajowej, człowiek niejako z natury szlachetny i uczciwy, pisał tak poniżające sztuczki [...] tak propagandowe

i fałszujące obraz biednej i ciemniejszej wsi. Pobudki ideowe, kariera, nakaz, szantaż?” (s. 74) W moim osobistym mniemaniu — jak w wielu innych przypadkach — mogły być to raczej szczerze „pobudki ideowe” i chęć aktywnego uczestnictwa w życiu kraju. Ma jednak rację p. Kielak-Dudzik stwierdzając: „Z pewnością w samym Warmińskim ten okres pierwszej dyirekcji pozostawił mocne ślady i przemyślenia. Najważniejszą dla mnie jest lekcja historii, którą wówczas przeszedł, również w kontekście własnego życia” (s. 75–76).

Opinia (z roku 2009) historyka teatru Jarosława Komorowskiego niczego nie niuansuje: „Nic z tego, co zrobiono w Ateneum [...] podczas pierwszej dyirekcji Warmińskiego, nie zapisało się trwale w historii. Czasy historyczne miały dopiero nadejść (s. 76).

Te „historyczne czasy” nadeszły w trakcie drugiej dyirekcji Warmińskiego w Ateneum (1960–1996), którą doktorantka podzieliła na cztery etapy i je następująco — za Warmińskim — zatytułowała: 1. „Wracam z emigracji” (1960–1969), 2. „Panteon” (1970–1979), 3. „Teatr obrońcą pokoju i godności człowieka” (1980–1989), 4. „Życie bez teatru i bez żony nie ma dla mnie sensu” (1990–1996). Każda z tych części ma podobną strukturę: doktorantka rysuje zatem zamierzenie repertuarowe dyrektora i opisuje ich realizację, starania o powiększenie, a częstokroć utrzymanie autorskiego zespołu, próby zatrudnienia i także utrzymania nowych, obiecujących reżyserów, wreszcie omówienie — nierzadko obszerne — wszystkich przedstawień na podstawie recenzji i wspomnień wykonawców, po czym następuje podsumowanie kolejnych sezonów. Dzięki urzędowej korespondencji, znajdującej się w Archiwum Teatralnym oraz listom prywatnym, dowiadujemy się o naciskach na teatr, sytuacji wewnątrz zespołu, reakcji dyrektora na krytykę itp. Szczególne znaczenie ma obustronna korespondencja z Dejmkiem, który umożliwił Warmińskiemu realizację w łódzkim Teatrze Nowym w roku 1960 dwu dramatów: *Śmierci komiwojażera* Millera oraz *Hamleta* Szekspira. Wypada od razu przypomnieć, że Dejmek wyrzucony (po *Dziadach*) z dyirekcji Teatru Narodowego, wyreżyserował w Ateneum w końcu 1968 r. *Wujaszka Wanię* Czechowa. Przyjmując jednocześnie grupę aktorów Dejmka, w tym Gustawa Holoubka, Warmiński starał się o dodatkową subwencję w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W Archiwum Ateneum zachował się list do Stanisława Witolda Balickiego przytoczony przez doktorantkę, w którym Warmiński zapewnia, że „wystawienie znakomitej, niegranej od wielu lat w stolicy pozycji [tj. *Wujaszka Wani*] jednego z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich, w doskonałej obsadzie, w reżyserii Kazimierza Dejmka, byłoby niewątpliwie poważnym manifestem polityczno-artystycznym naszego zespołu z okazji V Zjazdu PZPR” (s. 157). W październiku 1969 miała się odbyć w Ateneum jeszcze jedna premiera, sygnowana nazwiskiem Dejmka. Był to — jak pamiętamy — *Dialogus de Passione*, poddany surowej kontroli partyjnej Cenzury, której zalecenia reżyser miał nawet zamiar respektować, ale ostatecznie się wycofał. Premierę

wstrzymał ostatecznie Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk podczas jednej z ostatnich prób generalnych. Pozostało w teatrze, sformułowane przez Warmińskiego, wewnętrzne pismo nt. *Motywacja odłożenia premiery „Dialogusa”*, przechowane przez przewodniczkę p. Kielak-Dudzik w Ateneum — Ewę Natorską (s. 145–166). Wartość tych informacji jest tym cenniejsza, że nie były one znane prof. Julianowi Lewańskiemu, który w roku 2002 (a więc po śmierci Dejmka) przedstawił na Uniwersytecie Łódzkim referat poświęcony scenariuszowi *Dialogusa* (zob. *Teatr Kazimierza Dejmka. Między pamięcią a historią*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Łódź 2010).

Ta dekada (1960–1969) rzeczywiście podniosła prestiż dyrektora Janusza Warmińskiego i Teatru Ateneum, który wedle opinii prof. Krasińskiego przestało być „teatrem dzielnicowym” (s. 87). Co budowało prestiż Ateneum? W pierwszym rządzie powstałe z inspiracji Andrzeja Wajdy nowe miejsce do grania (liczące 124 krzesła), czyli *scene en ronde*, nazwane Sceną 61. To na niej Wajda powtórzył swój wielki sukces gdański czyli *Dwoje na huśtawce* Gibsona z Elżbietą Kępińską i Zbigniewem Cybulskim. (23 XII 1960). W programie do tej sztuki nowy kierownik literacki Andrzej Dobosz dowodził, że „wbrew pozorom teatr nasz leży na skrzyżowaniu wszystkich wielkich szlaków komunikacyjnych”, zaś sceny *en ronde* istnieją w największych miastach świata (Londyn, Paryż, Mediolan, Waszyngton). „Wywodzą się one z poszukiwań Reinhardta, Ochłópkowa i Cocteau, ich twórcy twierdzą, że proponują w epoce Picassa, nowy sposób patrzenia. [...] Wiążąc nadzieję z naszą nową sceną nie mamy zamiaru — deklarował Dobosz w imieniu dyrekcji — przeciwstawiać jej głównej scenie teatru. Ona ma po prostu inne zadania. Chcemy w przewadze bądź tzw. formy bądź treści” (s. 86–88). W tym miejscu zabrakło komentarza doktorantki, która winna wspomnieć, iż w okresie popaździernikowym takie małe sceny powstawały w wielu polskich teatrach, które wyzwalały się tą drogą spod ideologicznej presji służenia szerokim masom pracujących. Nic dziwnego, że na nową premierę czujnie zareagował Andrzej Wirth, który w „Nowej Kulturze” napisał (cytuję za doktorantką): „Propozycja repertuarowa [czyli *Dwoje na huśtawce*] mieści się w ramach pedagogiki kulturalnej «Przekroju» i mógłby jej patronować niezawodny znawca stereotypów obyczajowo-kulturalnych, Marian Eile. Jeżeli właściwie klasyfikujemy zjawisko, można się spodziewać, że Scena 61 utrzymując się na tej linii ma szanse uzyskania popularności wziętego tygodnika” (s. 90). Na obronę tych kameralnych scen, np. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie czy Teatrze Nowym w Łodzi, należy przypomnieć, że odbyły się tutaj polskie prapremiery sztuk zachodnich autorów (Becketta, Ionesco, Kafki i in.), a także młodych polskich dramatopisarzy. O ich rozwój i sceniczną szansę Warmiński dbał szczególnie. We wrześniu 1960 ogłosił pierwszą edycję Konkursu Debiutu Dramaturgicznego. Jury tworzyli znani krytycy (Edward Csató, Jan Alfred Szczepański, Roman Szydlowski),

a spośród ludzi teatru Andrzej Jarecki oraz Janusz Warmiński, który przyjął obowiązki przewodniczącego. Doktorantka prześledziła historię tego konkursu, podała listę kolejnych laureatów (pierwszym zwycięzcą był Krzysztof Choiński; jego *Krucjata* znalazła się na afiszu Ateneum w roku 1962). Rzeczywiście, Warmiński przykładął wielką wagę — aż do końca — do nowej dramaturgii polskiej, wciągając także do współpracy redakcję „Dialogu”, a przede wszystkim starając się o wsparcie instytucjonalne Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jednym z jego ważnych zamiarów było przekształcenie Sceny 61 w Studio Dramatyczne.

Podsumowując tę dekadę (1960—1969) mgr Kielak-Dudzik stwierdziła, że była ona „tak intensywna i bogata we wszelkie inicjatywy, że gdyby nawet dyrektor wykonał połowę z nich i tak efekt należałoby uznać za imponujący”. Zwróciła także uwagę, że Janusz Warmiński, gdy idzie o „kierunek artystyczny i ideowy” nie szastał ideowym pustosłowiem. Wyobrażenie o swoim Ateneum — i to odnosi się do całej jego dyrekcji — Warmiński wyprowadził z hasła, którym „trzydzieści lat wcześniej cisnął [patron Ateneum, Stefan] Jaracz: «teatr żywy, aktualny, użyteczny»” (s. 167).

Oczywiście, doktorantka zdając sobie sprawę z małej ostrości tych terminów, próbowała je doprecyzować, pisząc: „Teatr żywy, aktualny, użyteczny w Ateneum to teatr ukierunkowany na współczesność” (s. 168), a następnie poddała ten kierunek swoistemu egzaminowi. Siłą rzeczy zainteresowała się „użytecznością” czyli poparciem publiczności, i wskazała rekordy powodzeń. A były to w latach sześćdziesiątych: *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Osieckiej — 440 razy, *Cena Millera* — 237 razy, *Dwoje na huśtawce* Gibsona — 172 razy, *Kram z piosenkami* Schillera — 144 razy, *Marie-October* Roberta, Duriviera i Jensona — 119 razy, *Streep-tease*, *Na pełnym morzu*, *Karol Mrożka* — 100 razy. Spośród wymienionych tytułów Warmiński wyreżyserował *Cenę* z Janem Świdorskim oraz *Marie-October* z Aleksandrą Śląską. Aktorzy — jak wiadomo — zawsze są i zawsze byli najsilniejszym magnesem przyciągającym widzów. Jeśli — jak wiele razy deklarował Warmiński — teatr to „literatura i aktor”, to skład zespołu Ateneum decydował o jego popularności. Doktorantka, która od lat pracuje w teatrze dobrze wie, jak delikatną i zarazem konfliktogenną jest hierarchia aktorska. Wspomina np. Antoninę Gordon-Górecką, która odeszła do Teatru Współczesnego, kiedy na pierwszą heroinę wyrosła Aleksandra Śląska. Na szczycie stał Jacek Woszczerowicz, który swoją wielką kreacją w *Ryszardzie III* zaprezentował także w Paryżu, następnie zagrał Cantwella we własnej adaptacji *Za rzekę, w cień drzew* Hemingwaya i także w Ateneum po raz ostatni wystąpił i wyreżyserował *Dozorcę* Pintera (25 V 1968). Po Woszczerowiczu pierwsze miejsce zajmował Jan Świdorski (doktorantka podaje jego wybitne role). Gdy idzie o zespół męski, świetnie dojrzewali aktorsko: Roman Wilhelmi,

Władysław Kowalski, Marian Kociniak, Jan Matyjaskiewicz, Andrzej Seweryn. W niedalekiej przyszłości zespół wzmocni Jerzy Kamas i wreszcie Gustaw Holoubek.

W biografii samego Warmińskiego ważnym momentem będzie kilkumiesięczny wyjazd w roku 1964 — dzięki stypendium Forda — do Stanów Zjednoczonych. Śle stamtąd szczegółowe — i bardzo cenne — sprawozdania do Dejmka, ale jednocześnie martwi się o sprawy Ateneum, co przyspiesza jego powrót do Warszawy. W jednym z listów do Dejmka Warmiński przyznał: „jesteśmy świadomie eklektyczni”. Czy w tej formule będzie prowadził Ateneum także w najbliższych latach? Doktorantka, nie zważając na to wyznanie, próbuje jednak usprawiedliwić rozmaite wybory dyrektora. Cytuje zatem kolejną deklarację Warmińskiego z listu do Dejmka z końca 1969 roku: „Nie chcę, jak długo mnie na to stać, zrezygnować z ambicji artystycznych, chociaż rozsądek i rzeczywistość nakazują pójście na «szlachetny kompromis»” (s. 177). O ten kompromis trudno, gdyż teatr na Powiślu (pod kryptonimem „Panteon”) znów znalazł się pod obserwacją Służby Bezpieczeństwa — „z uwagi na jego skład aktorski i realizowaną politykę repertuarową”. Ponieważ Dejmek, przebywający zresztą za granicą, wciąż był formalnie zatrudniony przez Warmińskiego jako reżyser, więc z tajnego dokumentu doktorantka zacytowała zdanie: „grupa aktorów, skupiona ideologicznie wokół Kazimierza Dejmka, dominuje swymi rewizjonistycznymi postawami politycznymi i wyznacza polityczne oblicze całego zespołu”. Za szczególnie niebezpieczne uznano „prowokacyjne interpretacje” „kontrowersyjnych tekstów”, „obliczone świadomie i celowo na rozniecenie nastrojów niezadowolenia i oporu wobec polityki Partii i rządu”. Wnioski nasuwały się same: „podjąć skuteczne środki przeciwdziałające politycznie wrogim zamierzeniom teatru Ateneum i osób tam zatrudnionych” (s. 191). Teatr nękaną był również rewizją gospodarczą (od 1 VIII 1971 do 30 IX 1972) i finansową, wśród których pojawił się paradoksalny zarzut, iż część aktorów otrzymuje uposażenie za tzw. „stan gotowości” (s. 217). Warmiński jako dyrektor musiał z kolei zabiegać o zgodę w Ministerstwie Kultury i Sztuki na wyjazdy zagraniczne (odmówiono mu w roku 1970 wyjazdu do Salzburga na seminarium nt. „Amerykański teatr”).

W latach siedemdziesiątych teatr niewątpliwie osiągnął apogeum swych artystycznych możliwości i uzyskał nawet miano „awangardowej sceny”. Zdecydował o tym repertuar i „młodzi, zdolni” reżyserzy: Maciej Prus z realizacjami *Peer Gynta* Ibsena (z Wilhelim w roli tytułowej), *Szewców* Witkacego (również z Wilhelim). Jerzy Grzegorzewski wyreżyserował — i prezentował w nocnych godzinach — *Amerykę* Kafki i *Bloomusalem* (XV epizod *Ulissesa* Joyce’a), Henryk Baranowski — *Pokojówki* Geneta. Największym osiągnięciem reżyserskim Warmińskiego w tym czasie był *Bal manekinów* Jasińskiego, a także przejęta po Grzegorzewskim *Panna Tutli-Putli* Witkacego. Przy wielu ambitnych pozycjach największe powodzenie miała

wszak *Kuchnia* Arnolda Weskera (prem. 15 IV 1972) w reż. dyrektora. Jan Kłossowicz napisał: „Nie jest to wielki dramat, ale przykład sztuki o zwyczajnych sprawach zwykłych ludzi dla zwykłych ludzi. [...] Technicznie to znakomita robota [...] To dodatkowa atrakcja dla widzów zobaczyć kuchnię jak prawdziwą, a teatralnie zrobioną i obserwować wszystkie czynności związane z przygotowaniem posiłków, mimo że żadnej potrawy nie przyrządza się tu naprawdę”. Ta „figura «świata jako kuchni» (Barbara Osterloff) zrobiła wielkie wrażenie na festiwalowej publiczności XVIII Berliner Festtage (13–14 X 1973). Doktorantka nie przeoczyła innego przeboju Ateneum: *Wielkiego Fryderyka* Nowaczyńskiego (prem. 13 VIII 1977) w reż. Józefa Grudy ze Świderskim w towarzystwie Czesława Wołłejki, Ignacego Machowskiego, Zdzisława Tobiasza i Leonarda Pietraszaka.

Opisawszy wszystkie 44 spektakle z tej dekady (w tym 12 w reż. Warmińskiego) Aneta Kielak-Dudzik scharakteryzowała metodę twórczą dyrektora wskazując na spójność, celowość, logikę kompozycji, co go plasowało wśród czołowych reżyserów polskich (wciąż w tym czasie prym wiodło pokolenie artystów, urodzonych w latach 1920–30). Kontrola władz bezpieczeństwa nakazała autorce zapytać, czy Ateneum było teatrem politycznym. Przytoczyła więc sprzeczne na ten temat opinie Andrzeja Hausbrandta i Marty Fik, aby skonstatować, że jeśli nawet niektóre pozycje (np. *Skoro go nie ma* Peipera w reż. Warmińskiego, prem. 30 XII 1973) mogą odpowiadać na oczekiwania publiczności, to Ateneum nie było nigdy teatrem publicystycznym (s. 264).

Ta dekada przyniosła ważne wydarzenie, które nie przedostało się do wiadomości publicznej. Oto Aleksandra Śląska podpisała protest przeciwko zmianom konstytucji czyli „Memoriał 101”, który trafił do Sejmu PRL w styczniu 1976. Na podstawie zachowanych w Instytucie Pamięci Narodowej dokumentów doktorantka opisała „operacyjne rozpracowanie aktorki”, a także rewidowanie prywatnej i urzędowej korespondencji Warmińskich aż do listopada 1976 (s. 235–237).

Ta dekada przyniosła jednocześnie osobistą satysfakcję dyrektorowi Ateneum. W roku 1970 objął — po Bohdanie Korzeniewskim — funkcję prezesa Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI), zaś w roku 1978 został wybrany na funkcję prezesa Komitetu Wykonawczego ITI. Tę funkcję — jak się okazało — będzie sprawował przez trzy kadencje, kiedy ta organizacja, z siedzibą w Paryżu afiliowana przy UNESCO, miała realny wpływ na sprawy teatru światowego. W rozprawie doktorskiej znajdziemy obszerny rejestr działań ITI pod kierunkiem Warmińskiego, który sprawił, że teatr polski, w tym Ateneum, stał się teatrem europejskim (s. 270–273).

Kolejna dekada zaczęła się dla Warmińskiego niepomyślnie. Wyreżyserowana przez Ryszarda Peryta *Opera za trzy grosze* (23 II 1980) zebrała ciągi krytyków, głównie Andrzeja



Hausbrandta (w „Kulturze”), do niedawno bliskiego współpracownika Warmińskiego, a także Jana Konieczpolskiego (Tadeusza Słobodzianka) w „Polityce”. Jerzy Adamski w tytule swej recenzji w popularnym „Expressie Wieczornym” pytał: *Co się stało w Ateneum?* Te i inne dotkliwie ataki doktorantka wyjaśniła niechęcią czy wręcz zazdrością środowiska teatralnego wobec międzynarodowego awansu Warmińskiego (s. 275–278). Ale tylko w Paryżu i w innych krajach mogło być odczytane 27 marca 1980 światowe orędzie prezesa ITI na Międzynarodowy Dzień Teatru pod hasłem „Teatr — obrońcą pokoju i godności człowieka”. Kończyło się „wołaniem o taki świat, w którym ani Antygona, ani Hamlet, ani Romeo, ani Julia nie będą musieli umierać, świat, w którym przedmiotem największego podziwu stanie się człowiek” (s. 280). Z francuskiego to orędzie przełożył Lech Budrecki, ówczesny kierownik literacki Ateneum (maszynopis w posiadaniu p. Kielak-Dudzik). Jednak cenzura PRL zakazała je odczytywać w polskich teatrach, a więc i w Ateneum.

W tym burzliwym czasie Ateneum zaprasza na premiery: *Dziewięćdziesiątego trzeciego Przybyszewskiej* (reż. Jan Błeszyński, prem. 12 V 1980), *Przeprowadzki Williamsona* (reż. Józef Para, prem. 22 V 1980), *Poloneza Sito* (reż. Warmiński, prem. 17 I 1981), *Po Hamlecie* Żurka (reż. Warmiński, prem. 21 V 1981), *Policja Mrożka* (reż. Świdorski, prem. 29 VIII 1981). Doktorantka skrupulatnie sprawdza, jaki miały one oddźwięk polityczny i społeczny. W lutym 1981 Polski Oddział ITI odwołał Walne Zgromadzenie Członków, zdecydował też, że polska delegacja nie pojedzie na Światowy Kongres ITI na Kubie. Zespół Ateneum wziął udział — jak dowiadujemy się od doktorantki — w zbiórce na fundusz pomnika Poległych Stoczniovców, zaś delegacja teatru (Warmiński, Śląska i Marian Kociniak) złożyła wieniec podczas uroczystości jego odsłonięcia w Gdańsku. Po wprowadzeniu stanu wojennego Warmiński rzucił legitymację partyjną, zaś gmach Ateneum udostępnił władzom zdelegalizowanych stowarzyszeń — Związkowi Artystów Scen Polskich i Związkowi Literatów Polskich. Jesienią 1982 r. dyrektor uczestniczył w zebraniu Rady Artystycznej ZASP poświęconym bojkotowi środków masowego przekazu. Największe jednak wrażenie, co opisuje p. Kielak-Dudzik, tyczy darów, jakie spływają na ręce Janusza Warmińskiego jako przewodniczącego Polskiego Oddziału ITI od artystów z całego świata. Pomocy polskiemu teatrowi udzielił także Christian Dior, który przysłał kupony tkanin. Warmiński osobistym listem dziękuje słynnemu kreatorowi mody. Interweniuje też w sprawie internowanej Haliny Mikołajskiej. Treść jego pisma, przełożona na francuski, dotarła do międzynarodowego środowiska teatralnego (s. 293).

Pierwszą premierą, po wznowieniu jeszcze w stanie wojennym działalności teatrów, byli w Ateneum *Wierzycciele* Strindberga (2 IV 1982). Większe poruszenie wśród publiczności i krytyki wywołała *Śmierć Dantona* Büchnera w reżyserii Kazimierza Kutza (27 XI 1982) oraz *Ham-*

let w nowym tłumaczeniu Jerzego Sito, reżyserii Warmińskiego i scenografii Mariana Kołodzieja (30 IV 1983). W Danii panuje tutaj wojskowa dyktatura, a spektakl ten jak napisał w recenzji Stefan Treugutt — „odbija swój czas”. W repertuarze Ateneum zachodzą — jak czytamy w rozprawie — istotne przemiany. Warmiński oddaje młodemu reżyserowi Andrzejowi Pawłowskiemu powieści Witolda Gombrowicza: *Pornografię* (19 XI 1983), *Trans-Atlantyk* (17 XI 1984), których adaptacje stały się literacką i teatralną sensacją. Pawłowski wyreżyseruje również *Balkon Geneta* (16 XI 1985), który już takiego zachwyty nie rozbudził, straciwszy swą skandalizującą moc. Ale Ateneum ma już nowe gwiazdy. Przede wszystkim przełożone przez Wojciecha Młynarskiego piosenki Brela, śpiewane przez Agnieszkę Fatygę, Grażynę Strachotę, Mariana Opanię, Emiliana Kamińskiego i Michała Bajora (14 IV 1985). Scena 61 była oblegana przez publiczność przez 7 lat. Tak się rozpoczęła opisana w rozprawie stała współpraca Młynarskiego z Ateneum, który dawał tu recitale, a przede wszystkim przygotował nowe (sławne!) widowiska muzyczne jak *Hemar* (28 II 1987), dla którego powstała Scena Na Dole, oraz *Wysocki* (8 IV 1989) grany przez 10 lat. Warmiński zaprasza także innych młodych reżyserów: Macieja Wojtyszkę, Krzysztofa Zalewskiego, Waldemara Śmigasiewicza. Będą oni odciskać się na profilu Ateneum jeszcze w następnych latach, co również znajdzie staranny zapis w omawianej dysertacji. Aktywny jako reżyser jest także Warmiński. Oprócz *Hamleta* przygotował m.in. *Matkę Witkacego* (18 II 1984) oraz *Wiśniowy sad* Czechowa (26 IV 1986) z wybitnymi rolami Śląskiej, *Garaż* Braginskiego i Riazanowa (10 I 1987), *Ciemność w południe* Arthura Koestlera (29 VI 1989). Użyczał także sceny (jak przed laty Dejmkowi) Adamowi Hanuszkiewiczowi, który wyreżyserował *Syna mar-notrawnego* Trembeckiego (31 XII 1983), *Cyda* według Corneille’a (1 I 1985) z Danielem Olbrychskim w roli tytułowej, *Woyzecka* według Büchnera (31 XII 1985). Spektakle te — jak podpowiada mi pamięć oraz zacytowane recenzje — nie zapisały się najlepiej w historii, ale świadczyły o szlachetnym goście Warmińskiego wobec ex-dyrektora Teatru Narodowego.

Dzięki archiwum teatralnemu poznajemy ówczesne procedury, mające niewątpliwie charakter polityczny. W marcu 1985 Ministerstwo Kultury i Sztuki przeprowadza przegląd kadrowy. Podlegał mu także Warmiński: „Mimo iż oddał legitymację partyjną, nie czyni działań sprzecznych z polityką kulturalną państwa. Aktywnie włącza się swoimi działaniami w tworzenie klimatu sprzyjającego realizacji zadań programowych w dziedzinie kultury. Posiada duży prestiż zawodowy, a także moralno-etyczny w środowisku polskim i zagranicznym”. Wniosek końcowy, który podpisali m.in. wiceprezydent m.st. Warszawy Michał Szymborski oraz kierownik Wydziału Kultury KW PZPR Edward Krasowski, brzmiał: „utrzymać na stanowisku” (s. 313–314). W tym samym roku Warmiński zakończywszy w Komitecie Wykonawczym ITI prezesurę po

trzech kadencjach otrzymuje zaszczytny tytuł honorowego prezesa tej światowej organizacji teatralnej.

W podsumowaniu tej dekady (1980–1989), tak rzetelnie opisanej, mgr Aneta Kielak-Dudzik nie kryje, że był to najtrudniejszy okres dla dyrektora Ateneum, który wyreżyserował 8 spektakli. Teatr Ateneum pomimo nadzwyczajnej aktywności Warmińskiego nie był jednak w stanie skutecznie konkurować z Teatrem Polskim pod dyrekcją Dejmka czy Teatrem Powszechnym pod dyrekcją Zygmunta Hübnera, którego sztukę pt. *Ludzie Cesarza* wyreżyserował na Scenie 61 stały współpracownik Warmińskiego — Zdzisław Tobiasz (24 V 1986). Ateneum — jak konstatuje po raz kolejny doktorantka — było „wzorowo eklektyczne”. W tym czasie Warmiński planował Scenę Niezależną Ateneum, która „ma przedstawiać polskiej publiczności to, co przez czterdzieści kilka lat nie wolno jej było oglądać. Z różnych powodów, głównie ze względów politycznych”. Warmiński wyraził nadzieję: „Być może znikną kiedyś wszelkie zakazy kępujące niezależny dobór teatralnego repertuaru” (s. 345). Sam na takie zakazy się natykał, gdy chciał wystawić *Wieczernik* Brylla, *Samobójcę* Erdmana czy *Ciemność w południe* Koestlera. Nie zdążył upublicznić tego programu, gdyż nadszedł czerwiec 1989 i wkrótce cenzura została zniesiona. We wrześniu tego roku niespodziewanie zmarła Aleksandra Śląska. Edward Krasieński określił ją — znając stosunki wewnętrzne teatru — „siłą motoryczną Ateneum” (s. 346).

Śmierć „heroiny polskiej sceny” w przededniu nowego sezonu wyznaczyła — czego wszyscy mieli świadomość — nowy, zarazem schyłkowy etap w dyrekcji Janusza Warmińskiego. Wbrew żałobie, Ateneum w latach 1990–1996 dało (pod okiem Warmińskiego) 44 premiery. Niektóre przyniosły niemało satysfakcji wykonawcom i publiczności, jak *Burzliwe życie Lejzorka* Erenburga w reżyserii Wojtyszki i Śmigasiewicza z Arturem Barcisiem w roli tytułowej (prem. 11 I 1989), *Mała Apokalipsa* Konwickiego w reżyserii Zaleskiego z Holoubkiem w głównej roli (prem. 16 XII 1989), *Burzę* Szekspira w reżyserii Zaleskiego z Holoubkiem w roli Prospera (25 V 1991), *Kosmos* Gombrowicza w reżyserii Pawłowskiego z Kamasem w roli Leona (26 X 1991), prapremiery *Polowania na karaluchy* Głowackiego w reżyserii Laco Adamika (21 XI 1991) oraz — tego samego autora — *Antygona w Nowym Jorku* w reżyserii Izabelli Cywińskiej (13 II 1993), Słowackiego *Mazepa* (21 III 1992) i *Fantazy* (13 XI 1994), *Za i przeciw* Ronalda Harwooda w reżyserii Warmińskiego (prem. 10 VI 1995).

Była to ostatnia praca reżyserska Janusza Warmińskiego, której doktorantka — co zrozumiałe — poświęciła wiele miejsca. Sztuka jest sądem nad niemieckim kompozytorem i dyrygentem Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej Furtwänglerem, oskarżonym o współpracę z faszyzmem. W tę postać wcielił się Holoubek, zaś Pietraszak był amerykańskim majorem, prowadzącym śledztwo. Obaj aktorzy, jak również pozostali wykonawcy (Marian Kociniak, Magdalena Wójcik,

Grzegorz Damiński), zostali przyjęci owacyjnie. Doktorantka nie poprzestaje na cytowaniu entuzjastycznych w większości recenzji, ale — co czyni zresztą wiele razy — wskazuje na osobiste powody wyboru tego dramatu. „Warmiński — czytamy w rozprawie — musiał rozumieć i czuć dylematy Furtwänglera, gdyż w wielu aspektach ich biografie się spotykały [?]. Nie raz Warmiński miał możliwość, by zorganizować sobie życie na Zachodzie. Z tej możliwości nigdy nie skorzystał. Czy to miłość do Ateneum, Polski, a może groby najbliższych trzymały go w ojczyźnie? Za każdym razem, w wolnej Polsce, atakowany jako dyrektor «ze starego układu» musiał czuć się jak Furtwängler” (s. 407).

W pracy nie znajdziemy dowodów na traktowanie Warmińskiego po roku 1989 jako dyrektora „ze starego układu”. Był wtedy raczej — o czym wiele razy mowa — zmęczony, postarzały, niedosłyszający i bezradny — przy braku żony — w prowadzeniu instytucji teatralnej o trzech scenach. Tym mocniej przeżywał głosy krytyczne, zwłaszcza recenzje Romana Pawłowskiego z *Fantazego* oraz *Arkadii* Stopparda. Na początku 1995 roku zwrócił się nawet w obszernym liście prywatnym (zachowanym w archiwum teatru) do Adama Michnika, w którym dziwił się, że Redakcja „Gazety Wyborczej” „usadowiła na fotelu recenzenckim takiego człowieka [...] — «źle wychowanego»” — jak Pawłowski. „A kto go miał wychować? — pytał retorycznie Dyrektor Ateneum — Gangrenujący ostatnio, poprzez swoich absolwentów, polską krytykę teatralną — WOT?” Pawłowski — wyjaśnijmy — był absolwentem teatrologii krakowskiej, a nie Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST. Jak jednak pamiętam, w podobnym tonie atakowali młodych krytyków Jerzy Krasowski i Jerzy Grzegorzewski. Oczywiście, reżyserzy byli — i są zawsze! — słabszą stroną w tej niekończącej się i często brutalnej walce z recenzentami teatralnymi. W ostatnim okresie Ateneum miało jednak i życzliwych krytyków (Lucjana Kydryńskiego, Krystynę Gucewicz) bądź oddającego w wyważony sposób sprawiedliwość teatrowi jak Jacek Sieradzki.

Śmierć Warmińskiego (2 XI 1996) wywołała falę wspomnień. Ich autorami byli aktorzy i reżyserzy Ateneum: Holoubek, Łapiński, Matyjaszkiewicz, Seweryn, Kępińska, Zawadzka, Wiśniewska, Kowalski, Janda, Wojtyszko, Zaleski, Cywińska... Większość wspominających, także później, zastanawiała się nad strategią dyrektorską Warmińskiego. Powtarzano wiele razy, krążące w środowisku opinie: „Chińczyk”, „Sfinks”. Nie było jednak wątpliwości: „Ateneum to Warmiński, a Warmiński to Ateneum” (Janda). „Staliśmy się wręcz patriotami naszego teatru” (Kowalski).

Mgr Aneta Kielak-Dudzik — co do tego nie mam wątpliwości — jest także „patriotką” Ateneum, stąd jej praca ma miejscami charakter hagiograficzny, stąd próbuje usprawiedliwić bądź wyjaśnić niektóre z decyzji Warmińskiego. Stwierdziła zatem, że przeszło czterdziestoletnia

jego dyrekcja stanowiła „złoty wiek” Ateneum. Utożsamiała się zatem z następującymi opiniami, cytuję: „Karygodnym lekceważeniem» nazwał Gustaw Holoubek, po śmierci dyrektora Ateneum, milczenie środowiska, jakie jeszcze za życia towarzyszyło Warmińskiemu. Marian Kociniak dodał, że dopiero po jakimś czasie polski teatr przekona się «kogo stracił». Dziś wiemy, że obaj mieli rację” (s. 432).

Właśnie te „racje” czyli biografia Warmińskiego i dzieje teatru Ateneum w latach 1952–1958 i 1960–1996 wypełniają 460 stron rozprawy doktorskiej mgr Anety Kielak-Dudzik napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Edwarda Krasieńskiego. Rozprawa prezentuje — jak przyjęła doktorantka — „w chronologicznym układzie materiał źródłowy, w autorskim wyborze” (s. 432). Ten „autorski wybór” wart jest uznania i pochwały, gdyż daje wgląd w materiały trudnodostępne: archiwa prywatne i teatralne, korespondencja, z której niewątpliwie największą wagę mają listy Warmińskiego do Dejmka i Dejmka do Warmińskiego. Żałuję niezmiernie, że nie znałam ich (oraz moi autorzy), kiedy redagowałam na początku obecnego wieku książkę *Teatr Kazimierza Dejmka*.

Warmiński nie pozostawił po sobie dziennika czy innych osobistych materiałów, ułatwiających spisanie jego biografii. Przede wszystkim pytając o cenę, jaką zapłacił za wieloletnią dyrekcję — na podstawie dokumentów z archiwum IPN — doktorantka broni politycznej niezależności dyrektora, a zwłaszcza podnosi odważną postawę Warmińskiego w stanie wojennym. W zakończeniu zaś stwierdza: „Niniejsza rozprawa, opisując tak fascynujące i bogate dzieje *Janusza Warmińskiego i jego Teatru Ateneum* pokazuje, że nie tylko teatr (czego żądał Jaracz), ale również jego historia może być «żywa, aktualna i użyteczna»”.

Przedłożona do oceny monografia mgr Anety Kielak-Dudzik w pełni odpowiada wymaganiom stawianym rozprawom doktorskim jak świadczy o tym układ treści, bibliografia, spis premier, ilustracje. Może zatem stanowić podstawę do przeprowadzenia dalszego ciągu przewodu doktorskiego. Jest to bowiem praca bardzo cenna, godna publikacji.

Warszawa, 28 sierpnia 2019

  
/prof. dr hab. Anna Kuligowska-Korzeniewska/