

„I PAMIĘTAJ, ŻE TO JEST TEATR TWÓJ, TEATR ROBOTNICZY”. TEATR NA WOLI 1976-1981.

Konrad Niciński

Abstract

The aim of the paper is to describe Teatr Na Woli (from the opening in 1976 to 1981, under the direction of its founder, Tadeusz Łomnicki) as the last serious attempt – in spite of the failure – to make the idea of workers' theatre (which was the great expectation of Polish theatre since 20s) real. First part of the text describes the history of theatre, the second interprets its intentions, achievements and the final defeat, the third tries to show history of the theatre in context of topographic studies.

Abstrakt

Celem artykułu jest przedstawienie Teatru na Woli (od otwarcia w 1976 roku do 1981 roku, pod kierownictwem jego założyciela, Jana Łomnickiego) jako ostatniej, poważnej próby – mimo porażki – zrealizowania idei teatru robotniczego (na co oczekiwano w polskim teatrze od lat 20.). W pierwszej części tekstu opisano historię teatru, w drugiej zaś interpretuje się intencje jego założenia, osiągnięcia i ostateczną klęskę. W trzeciej części podjęto próbę pokazania historii teatru w kontekście badań topograficznych.

Cytat, który posłużył za tytuł niniejszego tekstu nie pochodzi, jak się można domyślić, z roku 1976; nie pochodzi też, jak podpowiadałaby intuicja, z przełomu lat 40. i 50. Za pomocą tego hasła na łamach „Robotnika” zachęcano w 1932 roku publiczność do odwiedzania teatru Ateneum (zob. Marczak-Oborski, 1984). Karol Marks stwierdził, że wydarzenie, które pierwszy raz w historii było tragedią, powraca jako komedia lub krwawa farsa (*18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*, 1852). Na pierwszy rzut oka pięcioletnia dyrekcja Tadeusza Łomnickiego na Woli sprawia wrażenie gorzkiej komedii stanowiącej zamknięcie, ostatnią poważną – mimo wszystko – próbę, urzeczywistnienia marzenia o teatrze robotniczym, podjętego z całą mocą pewnie ok. 1930 r. przez Stefana Jaracza w Ateneum i Leona Schillera, rok wcześniej, w Łodzi (nb. w sezonie 1932/33 Schiller dołączył do Jaracza w Ateneum, a w kolejnym sezonie prowadził scenę samodzielnie, zresztą bez szczególnego powodzenia) (zob. Krasiński, 1970).

Na początku 1976 r. Teatr Na Woli witany był na łamach „Teatru” jako scena w oczywisty sposób predestynowana do natychmiastowego zajęcia miejsca wśród najlepszych scen stolicy (Kral, 1976, 4-6). Scen w obu tego słowa znaczeniach; jako jedna z najnowocześniejszych przestrzeni teatralnych, budząca podziw zmiennością planów przypominającą bardziej studio telewizyjne niż tradycyjną scenę, ale także nowoczesny teatr dla szerokich mas publiczności, chcący za pośrednictwem współczesnego i nowoczesnie pokazanego repertuaru wejść z nią w dialog, kierowany przez jedną z

największych gwiazd polskiej sceny i posła na Sejm PRL w jednej osobie¹. Z artykułu bije przekonanie, że to przedsięwzięcie nie może się nie udać.

W czerwcu 1981 r. tematem prasowym staje się coś, o czym teatralna i warszawska plotka szemrały już od kilku miesięcy – wyprowadzka teatru Łomnickiego, a jak się wtedy zdaje – teatru w ogóle, z Zakładów im. Kasprzaka. Gościńię wymówili robotnicy zrzeszeni w zakładowej Solidarności, wyrażając przekonanie, że teatr od początku był w ich fabryce ciałem obcym, a dla nich samych czymś nieużytecznym (Matałowska, 1981). Oczywiście jeśli gościńią to można nazwać, scena Na Woli dysponowała bowiem jednym z najnowocześniejszych parków technicznych w ówczesnej Warszawie, tworzonym pod nadzorem dyrektora Łomnickiego, który trudno było nazwać zdobyczą aktywu robotniczego. Solidarność chciała powrotu do sytuacji sprzed otwarcia teatru, kiedy w tej samej sali mieściło się (częściej, jak się zdaje, odwiedzane przez pracowników fabryki) kino Mazowsze, pomieszczenie, które aktyw mógł wykorzystywać podczas uroczystych zebrań czy też imprez w rodzaju choinki dla dzieci. Łomnicki ustąpił ze stanowiska; duża część zespołu znalazła miejsce w innych teatrach warszawskich. Nie tak prosto jednak zlikwidować duży zespół, a jeszcze trudniej przerobić na kino jedną z nowocześniejszych sal teatralnych w Warszawie – w efekcie, także ze względu na likwidację Solidarności, zespół trwał, po części siłą bezwładu. Początkowo próbował odnaleźć miejsce głównie jako teatr lektur szkolnych, następnie doszło do fuzji z będącym w podobnej sytuacji teatrem Kwadrat, finalnie zaś scena na Woli została przejęta w 1986 przez Teatr Narodowy, aby tymczasowo pełnić funkcję jego sceny głównej, po pożarze na placu Teatralnym. Niemniej jednak rok 1981 stanowi definitywny kres Teatru na Woli jako autorskiego projektu, mającego wyraźne miejsce na mapie teatralnej Warszawy.

Fascynujący to i wiele mówiący paradoks – ostatnia bodaj próba stworzenia teatru robotniczego rozumianego jako teatr dla prostego człowieka, ale niepozbawionego wyraźnych akcentów ideowych, socjalistycznych czy wręcz partyjnych, zostaje zmieciona przez autentyczny ruch robotniczy. Niemal symboliczne wydają się też ramy czasowe. Styczeń 1976, kiedy teatr otwarto, to chyba ostatni moment wiary w porozumienie między partią a społeczeństwem, szczególnie, w tym wypadku, z jego gorzej wykształconą częścią. Czerwiec 1981, data ostatniej premiery, to moment, kiedy społeczeństwo PRL, a zwłaszcza ta jego część, którą nazywano klasą robotniczą, mówi najmocniej własnym głosem. I ten głos prostego człowieka mówi, że zamiast teatru woli kino – i jakąś przestrzeń na własne imprezy². Wydaje się, że dominująca w pamięci o teatrze Łomnickiego narracja teatru dworskiego, prowadzonego dla partii przez szczególnie hołubionego przez nią artystę i zarazem, niczym dwór wokół króla, ześrodkowanego wokół wielkości aktorskiej dyrektora, sprawia, że tracimy z pola widzenia niuanse postaw. Trudno nam żałować kłęski

¹ Warto dodać, że artykuł w „Teatrze” poprzedzony jest programową wypowiedzią Łomnickiego dotyczącą obowiązków teatru w socjalistycznym społeczeństwie, przygotowaną na użytek zjazdu ZASP i żywo powiązaną z jego ówczesną działalnością partyjną; skądinąd w porównaniu ze znanymi wypowiedziami prasowymi Łomnickiego ta sprawa wrażeń zadziwiająco pustej i powierzchownej.

² Gorką pointą marzeń o teatrze dla prostego odbiorcy były słowa Łomnickiego o swoim teatrze i robotnikach z Kasprzaka zanotowane przez Matałowską: „A zamian otrzymali coś, czego nie chcą, może nie rozumieją”.

dworaka, nawet jeśli zgadzamy się, że ów dworak sporadycznie przygotował w swym teatrze spektakle znakomite. Odruchowo odrzucamy myśl o jakiegoś rodzaju programie czy idei takiego teatru; może się wydawać, że w takim wypadku jedynym programem będzie ego szefa zespołu. Tymczasem sprawy, jak się zdaje, nie przebiegały tak prosto.

Przyjrzyjmy się pokrótce niepełnemu sześciolciu dyrekcji Łomnickiego, aby dokładniej móc to szczególne zjawisko, jakim był Teatr na Woli, opisać. W czasie sześciu sezonów (pierwszy był niepełny, ale liczbą premier nie odbiegał od pozostałych) zespół Łomnickiego przygotował dziewiętnaście premier, co daje średnio nieco ponad trzy premiery rocznie. Ta liczba na pierwszy rzut oka sytuuje wolski teatr wśród scen postrzeganych jako peryferyjne i w jakimś stopniu powiązanych z partią³, podobną średnią miały teatry Nowy i Rozmaitości. Identycznie jednak wygląda średnia premier teatru Współczesnego, z którym Łomnicki był, z krótką przerwą w latach 50., związany od 1949 do 1974 roku, czyli przez połowę swojej drogi scenicznej. Podobnie jak w teatrze na Mokotowskiej przewagę miał współczesny repertuar. Na 19 premier aż 10 to prapremiery i prapremiery polskie; jeśli do prapremier doliczyć premiery następujące krótko po prapremierze te same sztuki w innym teatrze, to będzie ich 12. Przewagę nad premierami tłumaczonymi mają sztuki rodzime, w liczbie 11; spośród zagranicznych 6 na 8 to repertuar z bratnich krajów socjalistycznych (Brecht jako reprezentant NRD), w tym egzotycznych, jak Jugosławia i Bułgaria. Wyraźny wpływ na postrzeganie teatru miał fakt, że w każdym sezonie wyraźnie dało się wyodrębnić jedno wydarzenie, które recenzenci lokowali w czołówce premier warszawskich, na które przychodziła publiczność i które tym samym dawało teatrowi rację bytu. Z jednej strony fakt ten wyodrębnia Teatr na Woli z grona scen peryferyjnych – Rozmaitości, Nowy i inne o takiej średniej mogły pomarzyć. Z drugiej strony fakt ten mocno przyczynił się do postrzegania sceny wolskiej jako teatru dworskiego – konstrukcją nośną pięciu z sześciu „premier sezonu” była kreacja Łomnickiego, z wyjątkiem *Do piachu...*, w którym nie grał, ale je reżyserował. Przecież jednak i pierwsze Ateneum było przede wszystkim teatrem Jaracza. Cechą charakterystyczną, mającą pewne zalety, ale *per saldo* jednak bardzo kłopotliwą, był brak powtarzalności nazwisk reżyserskich. 19 premier wyszło spod ręki 16 reżyserów, najwięcej reżyserował dyrektor, trzykrotnie. Mogło to oznaczać brak powtarzalności, zarówno jeśli idzie o jakość, jak i o styl. W tym drugim przypadku pomagały oczywiście osobowość dyrektora i szukanie spójnego pomysłu w innych zakresach działania, jak dobór repertuaru, czy ogólne prawidłowości doboru reżyserów. Dominują wśród nich nazwiska filmowców i absolwentów filmówki (wśród nich Wajda, Kutz, Polański⁴, Janusz Zaorski) oraz reżyserów młodych, tuż po debiucie. W tej drugiej grupie brakuje znanych nazwisk, poza debiutującym na Woli, zresztą bez powodzenia, Krzysztofem Zaleskim i może jeszcze Andrzejem Rozhinem; na pewno ten brak nosa Łomnickiego do młodych reżyserów (a może brak zainteresowania najzdolniejszych spośród nich pracą u Łomnickiego) nie służył budowie wizerunku sceny

³ Idzie głównie o Teatr Nowy na Mokotowie, od 1975 r. prowadzony był przez związanego z PZPR Mariusza Dmochowskiego, i o Teatr Rozmaitości, skupiający dawnych STS-owców, pod dyrekcją Andrzeja Jareckiego.

⁴ *Amadeusz* Petera Shaeffera w inscenizacji Polańskiego z nim samym w roli Mozarta i Łomnickim w roli Salieriego był ostatnim wielkim (może w ogóle największym) sukcesem teatru (premiera 23 czerwca 1981 r.).

współczesnej i poszukującej. Na pewno nie służyło i to, że od 1978 r. Łomnicki do dużych premier ściągał akademizujących rutyniarzy. Premierę sezonu 77/78, *Życie Galileusza*, wyreżyserował Ludwik Rene, który na deskach teatru Dramatycznego przyswoił warszawskiemu odbiorcy twórczość Brechta w latach 50. Premierę sezonu 79/80, *Fantazego*, wyreżyserował Jan Kulczyński, a drugą ważną (chronologicznie – pierwszą) premierę ostatniego sezonu, 80/81, *Niebezpiecznie, panie Mochnacki...* Jerzego Mikkego, przygotował Jerzy Krasowski.

Nowa tendencja zbiegła się ze zmianą metody budowania zespołu aktorskiego. W dwóch pierwszych sezonach zespół aktorski składał się głównie z młodych aktorów, najczęściej niedawnych studentów Łomnickiego z PWST, oraz drugoplanowych najczęściej aktorów niedocenianych w poprzednich zespołach, przede wszystkim wypatrzonych w Teatrze Narodowym, w którym Łomnicki grał bezpośrednio przed objęciem sceny na Woli. Później większość zdobywają aktorzy doświadczeni i rozpoznawalni, także dzięki Telewizji, najczęściej pochodzący z zespołów słabszych lub mających zdecydowanie złą passę (Rozmaitości, Studio), ale także gwiazdy czołowych zespołów pozawarszawskich. W 1978 dołączyli Henryk Bista z Gdańska (na krótko) i Halina Łabonarska z Poznania (do końca), rok później Łomnicki przejął z łódzkiego Teatru Nowego grupę powracających do Warszawy aktorów Dejmka, w tym Barbarę Rachwalską, Seweryna Butryma, Józefa Duriasza i Mieczysława Voita. Wydaje się, że w ten sposób Łomnicki uzyskał skład personalny tyleż mocny, co trudny do utrzymania; niejednorodny, a przez to podatny na konflikty, mający więcej dużych nazwisk niż stosownych dla nich ról, niespójny stylowo i mający niepokojąco dużo aktorów lepiej czujących się w repertuarze klasycznym niż w prapremierach. Równocześnie zaś siła personalna zespołu przeszła w Warszawie bez echa; do końca teatr na Woli pozostał teatrem Łomnickiego i to, w odróżnieniu choćby od pierwszego Ateneum Jaracza, teatrem gwiazdy, nie teatrem twórcy.

W ogóle chyba Warszawa nie potrafiła postrzegać Łomnickiego inaczej, co chyba też zaważyło na takim, a nie innym odbiorze jego przedsięwzięcia. A przecież wiedza, nie tylko teatralna, erudycja, intelekt Łomnickiego, wreszcie jego bardzo szczególne doświadczenia teatralne (młodzieńcza współpraca z Osterwą [Osiński, 2003, 48]⁵, a przede wszystkim szalenie nietypowa drogą do teatru, rozpoczęta od prób dramaturgicznych⁶), predestynowały go bardziej niż kogokolwiek z jego pokolenia do roli aktora-twórcy w rodzaju Osterwy czy Jaracza. Zdaje się, że ten sposób postrzegania Łomnickiego był jednak dla dużej części opinii, także krytyki, zamknięty. Przebicie się do świadomości warszawskiego widza, stanie się teatrem, gdzie przynajmniej na część premier przychodzi publiczność inna niż zorganizowana, teatr na Woli zawdzięczał przede wszystkim czterem premierom: wydarzeniom dwóch pierwszych sezonów, *Gdy rozum śpi* i *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna*, dalej wydarzeniu roku 79, *Do piachu...*, i ostatniej premierze dyrekcji Łomnickiego, *Amadeuszowi* Shaeffera w reżyserii Romana Polańskiego. Z

⁵ Piękny szkic Osterwie poświęcił Łomnicki w swoich *Spotkaniach teatralnych* (Warszawa 1984).

⁶ Debiut dramaturgiczny Łomnickiego, *Noe i jego menażeria*, został wystawiony w 1948 r. na deskach Teatru Kameralnego w Krakowie (reż. Roman Zawistowski). Najpewniej nie przypadkiem było, że jedną z pierwszych ważnych ról Łomnickiego był Chłopiec z deszczu w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego, w słynnej katowickiej inscenizacji Edmunda Wiercińskiego, wystawionej rok wcześniej.

pewnością taki zestaw wydarzeń podkreślał wrażenie teatru gwiazdy. A przecież nie był to jedyny możliwy sposób odbioru.

Chciałbym teraz uważniej przyjrzeć się początkom teatru, zwłaszcza jego drugiemu sezonowi, 1976/77. Łomnicki miał już za sobą dwa ważne doświadczenia. Pierwszym było otwierające działalność teatru wystawienie *Pierwszego dnia wolności* (w reż. Łomnickiego)⁷, sztuki, z którą Łomnicki miał niezłatwione sprawy od czasu prapremiery we Współczesnym, w której grał główną rolę Jana⁸. Spektakl na Woli był chwalony przez prasę, miał atrakcyjną dla przeciętnego widza formę polegającą na różnicowaniu planów gry i głębi ostrości, naśladowującą Teatr Telewizji, dotyczył, jak się Łomnickiemu zdawało, wciąż ważnych i bolesnych spraw polsko-niemieckich – i nie udało mu się przyciągnąć publiczności. Lekcję, że takie ujmowanie wojennej przeszłości, jak czynił to Kruczkowski, nie przyciągnie już widza do teatru Łomnicki odrobił starannie przygotowując 3 sezony później prapremierę *Do piachu...*⁹, które okazało się najbardziej dyskutowanym (oczywiście nie ze względu na podobną do *Pierwszego dnia wolności*, znów bardzo telewizyjną, formę) przedstawieniem sezonu w Warszawie. Na razie przedstawił we współpracy z Andrzejem Wajdą *Gdy rozum śpi...* Antonio Buero Vallejo¹⁰, sztukę o granicach wolności artysty w zideologizowanej rzeczywistości. Spektakl, znów atrakcyjny formalnie, niekiedy w efektach przestrzennych naśladowujący montaż filmowy, stał się największym sukcesem frekwencyjnym teatru w jego historii. Przez krytykę został uznany za wydarzenie sezonu, podkreślano jednak (zwłaszcza czyniła to w ogólności dość krytycznie nastawiona do teatru wolskiego Marta Fik), że jest to sukces bardziej gwiazdy niż zespołu, i że po części wynika on z niskiego poziomu sezonu teatralnego w Warszawie. Kolejny sezon był o tyle ewenementem, że wśród premier znalazły się nie jeden przebój, a dwa. Wydarzeniem było *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* Ivo Brešana w reżyserii Kazimierza Kutza¹¹, doskonale wpisującą się w rozpoczynający się właśnie nurt kina moralnego niepokoju, ale wnosząca obcą mu żywiołowość, najlepiej rozumianą plebejskość. Stanowiła ona zarazem wyjątkowo ostry, przyjęty przez cenzurę chyba wyłącznie ze względu na wewnątrzpartyjny charakter krytyki, atak na wszechwładzę i amoralność partyjnych kacyków. We współczesnej narracji historii teatru przedstawienie Kutza wpisywane jest w rodzący się wtedy powoli nurt teatru wyraźnie już opozycyjnego wobec władzy. W części pomogło tej legendzie i działanie cenzury, która dwukrotnie wymusiła granie serii spektakli w trybie „wszystkie spektakle zarezerwowane” (był to jeden z pierwszych takich wypadków w Warszawie). Kazimierz Kutz twierdzi, że właśnie dzięki temu publiczność, do tej pory omijająca teatr, zaczęła doń walić drzwiami i oknami (Kutz, 2004, s. 86-88 [pierwodruk: „Dialog” 1992 nr 7]). Jest w tym pewnie część prawdy, choć nie da się ukryć, że nie był to pierwszy sukces frekwencyjny teatru (trudno jednak od Kutza wymagać, żeby przyznał pierwszeństwo Wajdzie). Ciekawszy przypadek stanowi

⁷ Premiera 17 stycznia 1976 r.

⁸ Reż. Erwin Axer, premiera 17 grudnia 1959 r. O „niezłatwionych sprawach” traktuje piękny tekst Łomnickiego, opublikowany w tomie *Spotkania teatralne*, a datowany na 1975 r., czyli okres tuż przed otwarciem wolskiego teatru, ważny także jako bardzo wyraźna programowa deklaracja „teatru dla ludzi”.

⁹ Premiera 29 marca 1979 r.

¹⁰ Premiera 21 marca 1976 r.

¹¹ Premiera 10 czerwca 1977 r.

jednak premiera, która mimo życzliwych recenzji nie przeszła do historii jako wydarzenie teatralne, podobnie jednak jak dwa poprzednio opisane spektakle przekroczyła liczbę stu spektakli, najpewniej ściągając do teatru, i to nie tylko w trybie „publiczności zorganizowanej” widownię zupełnie inną niż „warszawskie towarzystwo”, które łaskawie przyjechało na Wajdę i Kutza. Mowa o wyreżyserowanej przez Łomnickiego prapremierze produkcyjniaka Aleksandra Gelmana *Protokół pewnego zebrania partyjnego*¹². Miarą jej sukcesu było to, że po wolskiej prapremierze wystawiło ją dwanaście innych teatrów w całej Polsce.

W „Almanachu Sceny Polskiej” Elżbieta Morawiec zarzuciła teatrom pójsie na łatwiznę w – jak można czytać między wierszami – krytyce łatwo przyswajalnej, krytykującej nie system, a praktyki jego wdrażania. Morawiec posłużyła się chwytem retorycznym – żaden teatr nie odważył się wystawić *Życiorysu* Kieślowskiego, kilkanaście wystawiło Gelmana (Morawiec, 1976/77, 16-17). I to była prawda. Ale przecież Kieślowski, na gorąco, pod wpływem wypadków 1976 roku próbuje nakręcić film *Krótki dzień pracy*, finalnie nieukończony, ujmujący wypadki przez pryzmat sekretarza partii, który próbuje realizować właśnie formułę „socjalizmu z ludzką twarzą”. Zmierzam do tezy, że listopadowa premiera w Teatrze na Woli, pospołu z późniejszą o jeden dzień premierą łódzką¹³, była prawdopodobnie pierwszą wyraźną reakcją polskiego teatru na wypadki w Radomiu i Ursusie. Że przeprowadzoną w obrębie krytyki wewnątrzpartyjnej (podobnie zresztą jak premiera łódzka) (zob. Wróblewski, 1976)? Zgoda. Że ostrożna, niepodważająca wewnątrzpartyjnej dogmatyki? Zgoda. Ale dla dobrze ponad tysiąca ludzi zobaczenie na scenie brygadzysty która podważa dobrze znane z rzeczywistości reguły gry: fałszowania wyników, wypłacenia nienależnych premii, by udawać, że wszystko jest w porządku, oddawania do użytku wadliwie wykonanych budynków – i stawia na swoim musiało być krokiem dalej idącym niż nam się to dziś wydaje¹⁴. Tym bardziej, że niekoniecznie był to ten sam widz, który poszedł do kina na *Barwy ochronne* (a do teatru na *Gdy rozum śpi...*). Być może to był właśnie ten sezon, gdy – obydwoma omawianymi spektaklami – Łomnickiemu udało się stworzyć teatr robotniczy.

Legendę Teatru Powszechnego buduje słusznie niedawno przypomniana przez Pawła Sztarbowskiego i Pawła Łysaka formuła Zygmunta Hübnera „teatr, który się wtrąca”. Jeśli jednak poszukać w Warszawie, mimo powszechnej opinii o dominacji aluzji politycznych w widowiskach teatralnych, innego teatru, „który się wtrącał”, to znalezienie go nie będzie takie oczywiste. Teatr Dramatyczny, zaczął zmierzać w tym kierunku około 1980 roku, początkowo ostrożnie, przy okazji interpretacji klasyki. Podobne ostrożne próby przypisać należy Ateneum. Teatr Współczesny już wcześniej doskonale posługiwał się językiem gładkiej aluzji i właściwie tej granicy nie przekroczył. Gelman, Brešan, oczywiście skandal wokół *Do piachu...*, nawet sztuki o granicach wolności jednostki wobec ideologii – *Gdy rozum śpi...*, *Życie Galileusza* – to jest teatr, który się wtrąca. Wtrąca się zresztą podobnie

¹² Premiera 29 października 1976 r., por. „Teatr” 1976 nr 25, s. 3-4. Polski pierwodruk: „Dialog” 1976 nr 4, tłum. J. Koenig.

¹³ Teatr im. Jaracza w Łodzi, reż. Jan Maciejowski.

¹⁴ *Nota bene* nieświadomie profetyczny fragment dialogu w sztuce Gelmana mówi, że wszyscy w brygadzie Potapowa zapuszczają wąsy takie jak jego...

jak Powszechny – nowocześnie, modnie, blisko estetyki telewizyjnej (nie na darmo Hübner przed objęciem Powszechnego był głównym reżyserem Teatru Telewizji). Oczywiście było wtrącanie się ostrożnie, w granicach dopuszczonych przez partię, obarczone wiarą w sens jej działań. Dobrym memento była porażka (wiosną 1980) kolejnej polskiej prapremiery Gelmana, *Sprzężenia zwrotnego*, pokazująca, że dyskurs, który jesienią 1976 był świeżym i mocnym głosem, wiosną 1980 nikomu już nie wystarcza, może poza partyjną propagandą. Niemniej jednak choćby przypadek Brešana czy *Do piachu...* pokazuje, że nawet w tych granicach można było wszcząć dyskusję, która pod koniec lat 70. wyznaczała granicę odwagi w teatrze – przynajmniej w teatrze finansowanym przez państwo.

Złożoność problemu teatru Na Woli dobrze podkreśla próba analizy topograficznej. Narracją, która zwraca uwagę w sposób najoczywistszy, jest rozszerzenie granic mapy teatralnej Warszawy. Pierwsza gwałtowna zmiana topografii Warszawy teatralnej nastąpiła zaraz po wojnie, wraz z przesunięciem środka ciężkości w stronę peryferyjnego wcześniej południowego krańca Marszałkowskiej (Współczesny, Syrena, Rozmaitości, Teatr Nowy przy Puławskiej), mocno powiązanych z mapą zniszczeń wojennych i wynikłym z tej samej przyczyny trwałym, w odróżnieniu od czasów międzywojennym, osadzeniem życia teatralnego na drugim brzegu Wisły (działalność Teatru Powszechnego). Druga następuje właśnie w połowie lat 70. Na prawy brzeg po 5 latach przerwy powraca w 1975 Teatr Powszechny, którego nowoczesny gmach i od początku z rozmachem budowany zespół aktorski od początku przyciągają uwagę krytyki i publiczności. Na Ochocie trwały przyczółek zdobyty założony w 1970, ale początkowo grający w trybie półzawodowym Teatr Ochoty. Na Mokotowie bardzo już mocno okrzepł Teatr Ludowy, który w 1975 powrócił do nazwy Teatr Nowy i pod kierunkiem Mariusza Dmochowskiego próbował stać się, podobnie jak Teatr Na Woli, przyczółkiem dialogu partii z szeroką publicznością. Dialogu zresztą w sensie najdosłowniejszym, bo prapremiery sztuk polskich kończyły się rozmową twórców spektaklu z publicznością; podobna, wyglądająca jak podręcznikowa interpretacja działań teatru robotniczego praktyka cechowała teatr Ochoty, a w pierwszych sezonach podjął ją także Teatr na Woli¹⁵. Pod koniec dekady życie teatralne zdobywa jeszcze przyczółek w plebejskiej, północno-zachodniej części Pragi (wędrorny Teatr Ziemi Mazowieckiej osiada na dobre przy ul. Szwedzkiej i przyjmuje nazwę Teatr Popularny; w gmachu przy Kołowej powstaje rewiowy Teatr Na Targówku). Po Powszechnym, mającym jednak już niemałą historię i w związku z tym znacznie silniejszy status, Teatr Na Woli jest czołową sceną tej przemiany warszawskiej topografii teatralnej. Przemiany po części (Teatr Na Woli, Teatr Nowy) upartyjnionej, po części też realizującej spójną strategię – nie do końca spełnioną – wychowania sobie widza.

Kwestia druga to specyficzny status Woli, dzielnicy *par excellence* robotniczej, ale jednocześnie w warszawskim obrazie świata dzikiej, nieoswojonej, w rzeczywistości bardziej chyba plebejskiej niż robotniczej (przynajmniej jeżeli z legendą robotniczej Woli wiązać pewien poziom świadomości społecznej czy wręcz ideowej). Pierwsze wolskie

¹⁵ Znamienne, że najdokładniejszy i najsilniej nacechowany programowo opis tego typu praktyk, *Widzowie Teatru Ochoty*, sporządzony został przez Marię Bojarską, partnerkę łomnickiego i *de facto* współzałożycielką Teatru na Woli, a opublikowany tuż po otwarciu wolskiej sceny („Dialog” 1976 nr 3).

próby założenia stałego teatru sięgają roku 1915, kiedy to przy ul. Chłodnej otwarto, działający do 1923 r., Teatr Powszechny (od 1919 r. prowadzący także scenę letnią przy Lesznie róg Żelaznej). Grano w nim repertuar lekki, głównie komediowy i melodramatyczny, na poziomie teatru objazdowego. Po jego bankructwie amator, Stefan Wiechecki, założył Teatr Popularny na Wolskiej, który specjalizował się w sensacyjnym repertuarze w rodzaju *Dziesięciu z Pawiaka* i może dlatego, mimo niskiego poziomu artystycznego i organizacyjnego, przetrwał aż do 1926 roku (Marczak-Oborski, 1984, 156-158). Jak widać, był to teatr plebejski, właściwie ludowy, dostosowujący się do potrzeb niewykształconej publiczności. Jak widać, wszystkie te przedsięwzięcia lokowały się w sercu starej Woli, podczas gdy Teatr na Woli próbuje okiełznać teren dziki w każdym sensie tego słowa. Jeszcze pod koniec lat 40. w miejscu, gdzie niedługo później staną zakłady im. Kasprzaka mieszczą się ruiny, zajezdnie i magazyny. Gdy na kartach *Złęgo* redaktor Kolanko patrzy z okna redakcji „Expressu Wieczornego” na wolski Dzik Zachód, to sercem tego najbardziej dzikiego terytorium są właśnie tereny, gdzie niedługo wcześniej przebito ulicę łączącą Dworską i Prosta, której, wraz z resztą ulicy Dworskiej, nadano imię Marcina Kasprzaka (zob. Mórański, 1997), co chyba po trosze było gestem magicznym, narzucającym najbardziej dzikiemu zachodowi narrację Woli robotniczej. Do wzorca narracyjnego, jak to w krajach realnego socjalizmu bywało, dorasta rzeczywistość – Kasprzaka szybko staje się ulicą fabryk. Jej najważniejsza przemiana dokonuje się jednak w latach 1968-1976, a jej ostatnim akordem staje się właśnie założenie Teatru Na Woli. Kasprzaka w tym okresie staje się bowiem najokazalszą arterią nowej Warszawy, bodaj jedyną, która stanowiła wyraźny projekt urbanistyczny, a po części także i ideowy. Jej najważniejszym znakiem, poza rozbudową budynków fabrycznych, które zwłaszcza w latach 70. czynią z ul. Kasprzaka szklanobetonową wizytówkę gierkowskiego cudu gospodarczego, była seria rzeźb abstrakcyjnych stworzonych przez uczestników pierwszego (i ostatniego, jak się okazało), biennale rzeźby w metalu, które odbyło się w 1968 roku. Z jednej strony był to projekt wtórny wobec wcześniejszych inicjatyw plenerowych młodych rzeźbiarzy, przede wszystkim w Elblągu; wtórny i w tym, że silnie poddany koordynacji państwowej. Z drugiej strony, i owe wcześniejsze próby były silnie zideologizowaną utopią, marzeniem o wejściu form abstrakcyjnych do wrażliwości prostego odbiorcy, czymś w rodzaju „spawanej rzeźby dla spawaczy” (Sienkiewicz, 2015; zob. także Słodowska 1996). Równocześnie jednak powstaje pierwszy element dekoracji rzeźbiarskiej innego rodzaju, monumentalnych popiersi świętych ruchu komunistycznego¹⁶.

Całość komunikatu, który można odczytać w tekście, jakim jest, czy raczej była, ulica Kasprzaka, jest złożona. Propaganda sukcesu i wyraźne akcenty partyjnej ideologii przeplatają się ze starą jak socjalizm utopią uszlachetnienia (przez sztukę awangardową,

¹⁶ W 1968 r. przed zakładami im. Świerczewskiego staje pomnik ich patrona dłuta Gustawa Zemły. W 1973 r. przed zakładami Nowotki na końcu przedłużającego ulicę Kasprzaka końcowego odcinka Wolskiej stanął pomnik pierwszego przywódcy PPR, także dłuta Zemły. Triadę uzupełnił odsłonięty w listopadzie 1975 r., na dwa miesiące przed otwarciem teatru, pomnik Kasprzaka przed zakładami jego imienia, utrzymany w duchu projektów Zemły, lecz będący dziełem Edmunda Matuszka, który zresztą uczestniczył także w Biennale. Warto dodać, że rok wcześniejszy pomnik Ludwika Waryńskiego autorstwa Zemły przed nieodległą fabryką Bumar, w 2013 r. został przeniesiony na ulicę Kasprzaka i ustawiony na skwerze przy ul. Bema.

a jeśli otwarcie teatru uznać za część projektu urbanistycznego, to i przez teatr robotniczych dusz. Wydaje się, że tę mieszaninę propagandy sukcesu (estetyka telewizyjna, nowoczesny park techniczny), ideologii partyjnej, nowoczesnej estetyki (mówienia o problemach nowoczesności) i utopii wysokiej sztuki dla prostego człowieka (dla robotniczych mas) znakomicie mieści w sobie, także w swoich sprzecznościach i niekonsekwencjach, krótka a pouczająca historia Teatru na Woli.

Bibliografia

- Bojarska, Maria; 1976, Widzowie Teatru Ochoty, w: Dialog, nr 3, s. 24-28.
- Kral, Andrzej Władysław; 1976, Teatr na Woli otwarty, Teatr, nr 5, ss. 4-6.
- Kraśński, Edward; 1970, Teatr Jaracza, Warszawa: PIW.
- Kutz, Kazimierz; 2004, Tadźko, w: Portrety godziwe, Kraków: Znak, ss. 86-88.
- Marczak-Oborski, Stanisław; 1984, Teatr w Polsce 1918-1939, Warszawa: PIW.
- Matałowska, Anna; 1981, Epitafium, Polityka, nr 24.
- Morawiec, Elżbieta; 1976/77, Pokłosie sezonu, w: Almanach Sceny Polskiej, ss. 16-17.
- Mórawski, Karol (red.); 1997, Leksykon wolski, Warszawa: Wydawnictwo PTTK „Kraj”.
- Sienkiewicz Karol, 2015, Metalowy spadek, w: dwutygodnik.com, nr 166.
- Słodowska, Joanna (red.); 1996, Henryk Morel, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- Wróblewski, A. K.; 1976, Wąska granica między dopuszczalnym a niedopuszczalnym, w: Polityka, nr 47.
- Osiński, Zbigniew; 2003, Pamięć Reduty, Gdańsk: słowo/obraz.