

Warjacje Grzegorzewskiego

AUTOR: MARYLA ZIELIŃSKA

Warjacje wyreżyserowane przez Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Dramatycznym można potraktować jako dalszy ciąg (a nawet rezultat) poszukiwań realizowanych w *Ameryce* i *Bloomusalem* z Teatru Ateneum.

■ Skąd Grzegorzewski w Ateneum?

Pojawił się wiosną 1970 roku jako scenograf *Krakusa* Norwida¹, dyplomu Małgorzaty Dziewulskiej. Janusz Warmiński dyskretnie przygar-
niał w Teatrze Ateneum rozbitków zamieszanych w sprawę *Dziadów* w Narodowym, poczynając od Kazimierza Dejmka i Gustawa Holoubka, a kończąc na studentach szkoły teatralnej uczestniczących w demonstracji przeciwko zdjęciu przedstawienia z afisza. Do obsady *Krakusa* trafił między innymi Andrzej Seweryn, od dwóch lat już aktor Ateneum.

Grzegorzewski nie był zamieszany w sprawę *Dziadów*, zapropo-
nowała go reżyserka, znali się ze szkoły teatralnej i darzyli sympatią. Warmiński jako członek zarządu JFTI znał światowy teatr, był otwarty na nowe trendy i ciekawy młodych, poszukujących artystów. Nie dziwi więc, że przystał na współpracowników Małgorzaty Dziewulskiej, uważanych za awangardystów w swych dziedzinach – scenografa Jerzego Grzegorzewskiego i kompozytora Tomasza Sikorskiego.

Krakus to było pierwsze spotkanie Grzegorzewskiego nie tylko z Ateneum, ale też z przestrzenią *en ronde*, jaką była Scena 61, spotkanie brzemienne w skutki.

Czy Janusz Warmiński poznał Grzegorzewskiego przy *Krakusie*, czy wcześniej? Czy oglądał inne jego premiery? Grzegorzewski był tuż po odważnej inscenizacji *Irydiona*, zauważano także jego inne łódzkie przedstawienia, zwłaszcza *Wesele* i dyplomowe *Kaukaskie koło kredowe*. Ale w Warszawie za Grzegorzewskim szła zła sława po klęsce *Wędki Feniksany* i nie najszcześniejszej *Damie od Maxima* oraz środowiskowa plotka o ciągnących się próbach, o buntach aktorów. Grzegorzewski wpisywał się jednak w politykę „modernizacji” Ateneum, Warmiński konsekwentnie dawał szanse reżyserom z pokolenia „młodych zdolnych” – Wojciechowi Boratyńskiemu i przede wszystkim Maciejowi Prusowi. Decyzje, które Warmiński wkrótce podjął wobec kolejnego młodego reżysera, świadczą o odwadze dyrektora, oddał bowiem teatr w ręce Grzegorzewskiego, można powiedzieć, że dosłownie cały. Po raz drugi w życiu Grzegorzewski spotkał dyrektora, który

na niego postawił i dał mu ogromną szansę (pierwszym był Feliks Żukowski w Łodzi).

Być może rozmowy o wystawieniu *Ameryki* zaczęli już przy *Krakusie*, w każdym razie szansę daną mu w Ateneum Grzegorzewski wykorzystał w stu procentach, mimo że współpraca zaczęła się i skończyła gwałtownie, ledwo po dwóch premierach.

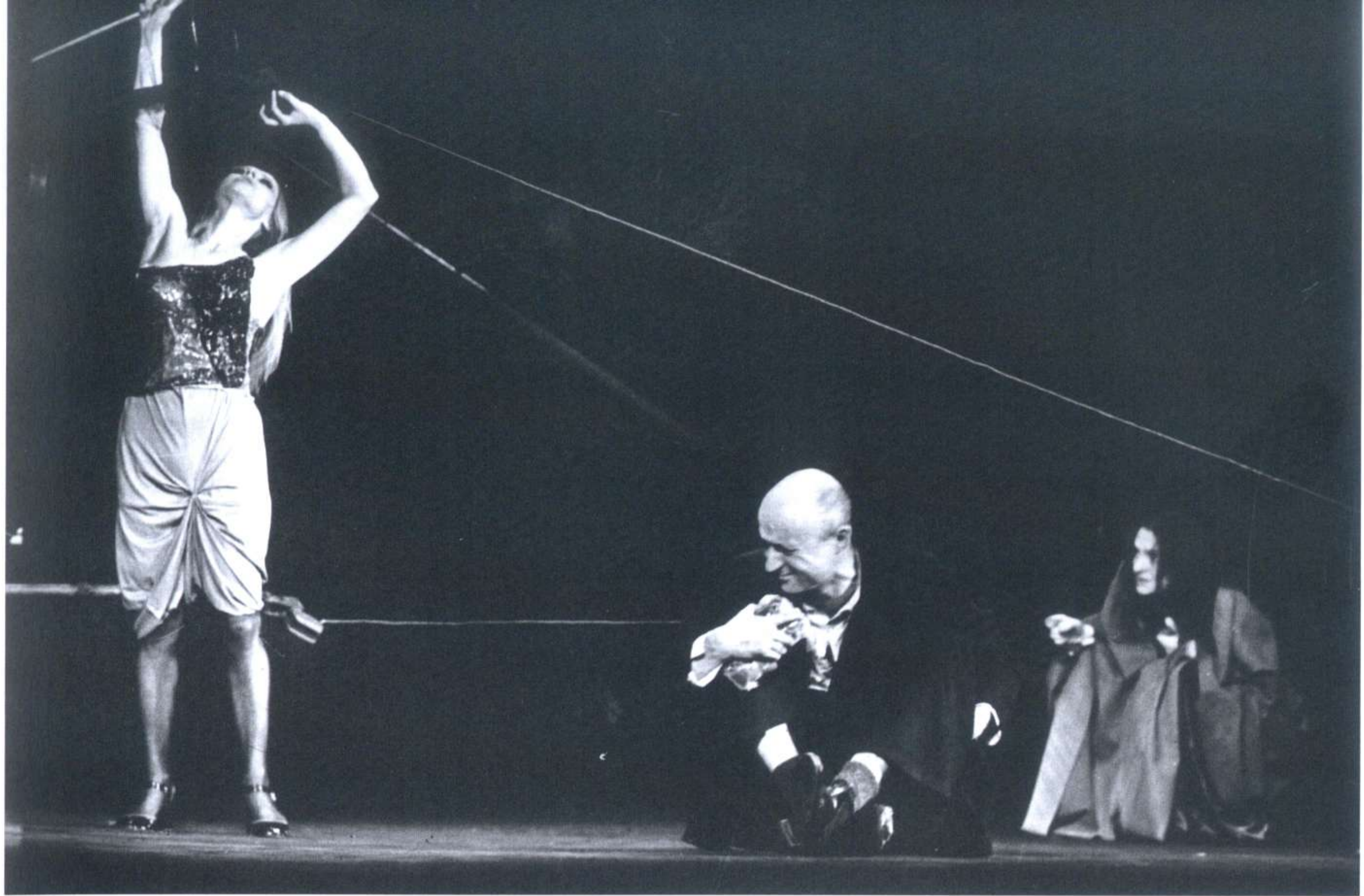
Patrząc na zdjęcia z *Ameryki* i *Bloomusalem*, czytając o tych przedstawieniach, trudno sobie je wyobrazić w łódzkim Jaraczu. Czy tylko dlatego, że Grzegorzewski tak silnie wpisał je w konkretną przestrzeń? Do Ateneum przyszedł nie tylko z nowym repertuarem, ale i z determinacją, by wypowiedzieć się na swoich zasadach. Uzbrojony w Stanisława Radwana. Pełnia, jaką osiągnął w tych dwóch premierach, to wynik spięcia ze znakomitym, ale krnąbrnym zespołem, wzajemnej niespodzianki.

Na pierwszej próbie (przed wakacjami 1971 roku) przeczytał adaptację prozy Kafki i przedstawił kilka pomysłów inscenizacyjnych. Wzbudził szyderczy śmiech aktorów. Dlaczego pierwsze podejście do pracy nad *Ameryką* skończyło się zerwaniem prób?

Henryk Łapiński: Warmiński był wielkim fanem Jurka. Zapowiedział, że będziemy pracować ze świetnym, młodym reżyserem. To było błędem, bo od razu nastawił zespół przeciwko niemu. Co to, gwiazda nam z nieba spadła?! Jurek też zrobił błąd, bo sam odczytał egzemplarz, a źle czytał, był nerwowy, wrażliwy, poprawiał okulary. Trzeba było mocno się skupić, by zrozumieć. Był stremowany i emocjonalnie zaangażowany w to, co czytał².

Co gorsza, zaczął zdawać relacje z pomysłów inscenizacyjnych po swojemu. Uczestnik prób, kompozytor, tak to zapamiętał.

Stanisław Radwan: „Proszę państwa, przecież on [Karl Rossmann] jest windziarzem. Nie będziemy mu dawać żadnej windy, tam będzie tylko zjeżdżał i wyjeżdżał do góry taki sznur, jak widzimy czasem w starych windach”. [...] – „No nie, i ja mam tam stać pod takim sznurkiem?” – „Pod kablem, proszę pana. To będzie kabel: gruby, widoczny. I pan nic z tym nie ma do



fot. Edward Hartwig

Bloomusalem, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Ateneum w Warszawie (1974)

czynienia, to jest rytm, który tam...” – „Jak to rytm, beze mnie?! Nie, ja nie będę w czymś takim grał”³.

Kolejny pomysł.

Jerzy Grzegorzewski: [...] powiedziałem, że mam adaptację i pierwszą scenę. Po czym ją opowiedziałem: że jest ruch puzonu grającego [...] i że wraz z tym przesuwaniem puzonu ktoś coś otwiera, przesuwa, świat się poszerza... Powiedziałem też, że mam fragment środka i zakończenie. Wzbudziłem wesołość, szyderstwo, zgryźliwe uwagi i skończyło się moim wyjściem z próby⁴.

Dyrektorowi udało się udobruchać reżysera i przekonać, że warto wrócić do projektu w następnym sezonie z nieco zmienioną obsadą – zwłaszcza chodziło o główną rolę. Próby zaczęły się pod koniec 1972 roku, już bez Władysława Kowalskiego⁵.

Henryk Łapiński: Mądrość Warmińskiego polegała na tym, że odczekał kilka miesięcy. Jurek uporządkował dialogi, druga wersja była bardziej zborna dramaturgicznie i na szczęście już jej nie czytał. Warmiński postawił zespół na baczność, że tak nie można. Obsada właściwie się nie zmieniła. Tyle że do głównej roli zaprosił Olgierda Łukaszewicza, co zespół przyjął chłodno, bo choć świetny kolega i aktor, to spoza, i od razu do głównej roli.

Na próbach jednak wciąż było burzliwie. Interweniował dyrektor, Maciej Prus pielęgnował dobrą atmosferę wokół przyjaciela, reżyserował wtedy na dużej scenie *Gyubala Wahazara*. Po latach Grzegorzewski opowiedział Oldze Karoń, suflerce, z którą pracował w Studio, traumatyczną scenę z prób. Mówił, że „zapadł w totalną niemoc, nie był w stanie powiedzieć, co będzie dalej, siedział na widowni, a za nim zespół znacząco chrząkał, że czekają. Trwało to ileś minut, myślał wtedy, że umrze”.

Andrzej Seweryn pamięta „zebranie, na którym Marian Rułka bardzo denerwował się na reżysera”, a on – Seweryn – wzywał do debaty o teatrze. „Jurek odpowiedział na mój apel, że »tak, proszę bardzo, czemu nie« i »no to cześć«”. Wyszedł z teatru.

Ostatecznie Grzegorzewski przekonał aktorów przestrzennym pomysłem, który niespodziewanie wyłonił się na próbie i spiął wszystkie

inne rozwiązania w jednorodną całość. W marmurowym dolnym foyer Grzegorzewski zobaczył amerykańskie nabrzeże, do którego przypląwa statek z Europy z Karlem Rossmannem na pokładzie.

Udowadniał, że bez iluzji życiowej, ale z pełną iluzją teatralności, można widza wtajemniczyć w doświadczenie egzystencjalne, o którym pisał Franz Kafka. Zapraszał publiczność na godzinę dwudziestą drugą, wprowadzał ją bocznym wejściem na Scenę 61, sadzał na krzesłach na okrągłej scenie. Gasił światło i kierował uwagę na jeden kadr, który dzielił salę od foyer – usunął ścianę pomiędzy filarami i w to miejsce wstawił ruchomą ażurową zastawkę. Zrobił to po to, by widzowie zamknięci na Scenie 61 incognito oglądali publiczność spektaklu, który właśnie skończył się na Scenie Głównej, schodzącą, by odebrać garderobę z szatni.

Jesteśmy w teatrze i jeszcze raz w teatrze, a jednak można tu dzięki spotęgowanej artystycznie „sztuczności” przeżyć coś naprawdę. Foyer nie grało nabrzeża, ono stawało się nabrzeżem dzięki sugestywnej umowie, którą reżyser zawierał ze wszystkimi. Gdy to „nabrzeże” opuścili ostatni pasażerowie-widzowie, pojawiali się ci „podróżni”, po których nikt nie wyszedł – Rossmann i kontrabasista, członek okrętowego jazz-bandu. Ażurowa ścianka odsuwała się, po jakimś czasie otwierały się drzwi na foyer, z głębi szatni wyłaniał się świat *Ameryki*. Po zakończeniu przedstawienia publiczność wychodziła ze Sceny 61 do foyer i kierowała się do głównego wyjścia, wydeptując kredowy kontur ciała Rossmanna, odrysowany na posadzce.

Olgierd Łukaszewicz uznaje „spektakl za doceniony, ale na zasadzie dania specjalnego domu dyrektora Warmińskiego”.

Sukces zbudował zaufanie zespołu do reżysera, a Warmiński zdecydował się na kolejne danie specjalne, przystał na premierę *Bloomusalem*⁶. Skłonny był dosłownie wyjść z teatru, by spełnić wizję reżysera i kompozytora, którzy w tekście Joyce’a widzieli możliwości na stworzenie „teatru, zupełnie niezwykłego, wirującego kosmosu, w którym nie sposób się odnaleźć”⁷. Grzegorzewski i Radwan za idealne miejsce do gry uznali wilgotne piwnice pobliskiego pałacu Ostrogskich na Tamce; niestety organizacyjnie pomysł spalił na panewce. Grzegorzewskiego to nie

zniechęciło. We wnętrzach budynku przy ulicy Jaracza wciąż widział potencjał do radykalnego „wyjścia z teatru”. Warmiński dla tej premiery stworzył nowy szyld – nocną, eksperymentalną scenę Atelier, z drogimi biletami! Tą sceną było całe wnętrze Ateneum, od dużej sceny, przez klatkę schodową z pierwszego piętra na parter, foyer, szatnię, bufet dla widzów, Scenę 61, po wyjście z teatru na ulicę Jaracza.

Dyrektor Warmiński co prawda nie przyjął na etat Olgierda Łukaszewicza, który ostatecznie nawet gościnnie nie znalazł się w obsadzie Joyce’a, ale zaprosił do zespołu Marka Walczewskiego, do niedawna aktora Starego Teatru. Grzegorzewski zobaczył w nim idealnego Blooma, znalazł w tym aktorze kolejne medium dla swego teatru.

Małgorzata Niemirska: *Bloomusalem* to był najlepszy spektakl Jurka. Z niego wzięły się wszystkie inne przedstawienia, każde późniejsze zahaczało o tamten. Zaczynało się na dużej scenie. Na widownię nasuwał się czarny materiał, powiedzmy, jak w starych aparatach fotograficznych. Niesamowity pomysł... jakbyśmy sami się widzieli. Publiczność wychodząc na przerwę, wchodziła w akcję drugiej części, która działa się w różnych miejscach teatru. De facto nie było przerwy, bo w szatni grała na żywo orkiestra, rozgrywały się tam i na Scenie 61 rozmaite sytuacje. Na koniec otwierały się drzwi na ulicę Jaracza i w strumieniu światła pojawiały się reflektory samochodu. Andrzej Seweryn (Stefan Dedalus) krzychał: „Rudi!”. Piękny spektakl, miał swą siłę, nikt nie był przygotowany na taki teatr. To było objawienie.

Dodać trzeba, że równoległość działań na parterze spajało spojrzenie osamotnionego Blooma, siedzącego na Scenie 61. Dla niego czas postaci i widzów miał ten sam wymiar.

Inscenizacja uzyskała tak krystaliczną i tak spójną z literaturą formę, że na pewnym etapie pracy Grzegorzewski rozpatrywał nawet usunięcie kwestii po polsku, pozostawienie tylko obcojęzycznych zwrotów i neologizmów Joyce’a na zasadzie wartości dźwiękowych (okrzyki, chóry śpiewające po angielsku).

Spektakl stał się modny jako coś ekskluzywnego. Grany o dziesiątej wieczór, kończył się przed północą finałem, który publiczność bogatszą o doświadczenia Blooma zaklinał do podjęcia indywidualnych wycieczek w „nocne miasto”, do odbierania Warszawy jak żywego organizmu.

Przymierze Grzegorzewskiego z Ateneum ugruntował wyjazd na festiwal do Florencji z *Ameryką* miesiąc po premierze *Bloomusalem*. Wydawać by się mogło, że następna premiera nie powinna przysporzyć problemów. Po Joysie Grzegorzewski czuł się gotów zrealizować swe kolejne marzenie – *Pod wulkanem*. Wybór padł jednak na Witkacego. W lutowym numerze „Dialogu” w 1974 roku ukazało się odnalezione „libretto do operetki w trzech aktach w czystej formie”, czyli *Panna Tutli-Putli*. Autor i gatunek też z marzeń! Próby zaczęły się 18 listopada 1974 roku.

Grażyna Barszczewska: Próby trwały wiele miesięcy, bez rezultatu, i w końcu przejął je dyrektor Warmiński, a w zasadzie zaczął od nowa reżyserować, w nowej scenografii⁸. Bardzo cenił Grzegorzewskiego, zawsze prosił, byśmy mieli do niego cierpliwość. Przy *Tutli-Putli* długo miał nadzieję, że coś się ukaże na scenie, ale zaczęły się narzekania zespołu, doszło do publicznej dyskusji. [...] Pamiętam taką próbę, Grzegorzewski siedział na widowni, zobaczył na scenie kilkanaście osób do sceny zbiorowej i przerażony powiedział: „Bardzo państwa przepraszam, ale ja nie wiem, idźcie do domu, ja nie wiem”. To było niełatwe, dziwne i wzruszające jednocześnie, dowód na jego wielką uczciwość.

W przypadku Grzegorzewskiego kryzys, niewiedza wpisane były w proces twórczy, tym razem jednak zwyciężyła frakcja aktorów o ograniczonym zaufaniu do tego rodzaju metod pracy. Warmiński zaktywizował swe interwencje w proces prób, co Grzegorzewski bardzo źle

odbierał. Po rozmowie z dyrektorem, na około trzy tygodnie przed premierą, która była wyznaczona na Międzynarodowy Dzień Teatru, złożył rezygnację, wyszedł z teatru. Wielokrotnie potem komentował, że w duchu wyobrażał sobie, że ktoś za nim pobiegnie, poprosi, by wrócił. Tak się nie stało. Dyrektor poinformował zespół, że sam doprowadzi spektakl do premiery.

Wojciech Głuch: Prowadząc próby muzyczne tego spektaklu, byłem łącznikiem między dyrektorem Warmińskim, reżyserem Grzegorzewskim i kompozytorem Radwanem. [...] dyrektor Warmiński powiedział mi w gabinecie: „Niestety, Mistrz Grzegorzewski się pomylił”. Poprosił mnie o przyspieszenie prób, które on już będzie prowadził. Odczuwałem brak komfortu dyrektora Warmińskiego, który również z przyczyn budżetowych musiał dokończyć spektakl; trochę walczył o spójność zastanej (świetnej) myśli muzycznej Grzegorzewskiego ze swoją nagłą wizją spektaklu.

Grzegorzewski zostawił w Ateneum za sobą spalone pole. Po latach komentował ten moment.

Jerzy Grzegorzewski: [...] dramatem było to, że wypadłem z Ateneum w momencie, kiedy tę przestrzeń odczułem, umiałem ją aranżować i poprzez nią się wyrażać. Wtedy, kiedy opanowałem tę przestrzeń, zabrano mi to. Tak jakby zabrano mi warsztat⁹.

Goryczy dopełnił zapewne fakt, że Grzegorzewski – mimo że zaproszono go do zaprezentowania się w numerze specjalnym „Théâtre en Pologne”, wydanym z okazji sezonu Teatru Narodów w 1975 roku organizowanego w Polsce – nie miał okazji pokazać dla jego gości żadnego ze swych przedstawień w Warszawie, Ateneum nie wstawiło ich do repertuaru.

Na tym skończyła się rola Janusza Warmińskiego w biografii twórczej Grzegorzewskiego. Ale doświadczenie Ateneum wciąż w nim tkwiło. Zanim przejdę to tego, w jaki sposób, chcę podsumować pięcioletnią burzliwą obecność Grzegorzewskiego na Powiślu.

Jeśli porównywać wcześniejsze jego premiery, zwłaszcza łódzkie poszukiwania, z *Ameryką* i *Bloomusalem*, można zauważyć, że w Ateneum w teatrze Grzegorzewskiego zapanował mrok, aktorzy i widzowie zamykani byli w czerni. W rozbłyskach światła wyłaniały się z niej fragmenty rzeczywistości, zdarzeń. W sferze dźwięku i obrazu wiele pozostawało poza możliwością bezpośredniego poznania. Wymagało to od widzów przestrojenia zmysłów. Grzegorzewski niezwykle sobie cenił ręczne ustawianie świateł, jakie miał do dyspozycji w tym teatrze – chodziło i o umiejętności pracowników, i o sprzęt. Modernistyczne wnętrze Ateneum różniło się proporcjami, stylem i użytymi do budowy

Jeśli porównywać wcześniejsze jego premiery, zwłaszcza łódzkie poszukiwania, z *Ameryką* i *Bloomusalem*, można zauważyć, że w Ateneum w teatrze Grzegorzewskiego zapanował mrok, aktorzy i widzowie zamykani byli w czerni. W rozbłyskach światła wyłaniały się z niej fragmenty rzeczywistości, zdarzeń.

materiałami od bombonierkowo-reprezentacyjnego łódzkiego Jaracza – miało w sobie coś zasysającego, coś z podziemnego chłodu. Grzegorzewski skojarzył z nim literaturę, którą nosił w sobie i dla której szukał od dawna odpowiedniej przestrzeni – chodziło o nazwiska i o gatunek z pogranicza sennego koszmaru, surrealistycznego poznania, wejścia w głąb człowieka, rodzaj dantejskiej wędrówki przez fascynujące miasto – piekło artystów. Stąd w jego planach wobec Ateneum *Pod wulkanem*, *Matka Witkacego*.

Notatki Jerzego Grzegorzewskiego świadczą o tym, że *Warjacje*, które zrealizował trzy lata później w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, swe źródło mają też w Ateneum – to zarówno przymiarki obsadowe, jak i pomysły dramaturgiczne i inscenizacyjne. Notatek jest dużo, próby mozoliły się kilka miesięcy, pomysły mnożyły się i nie chciały spać w satysfakcjonującą całość. Można je złożyć w kilka ciągów skojarzeń:

1. scena otwierająca przedstawienie jak pierwsza scena z *Ameryki*, jako teatr uliczny, ale jednocześnie jako teatr za szybą, za blejtramem, jak kino;
2. hall Ateneum, łapka na długim kiju rozsuwa kurtyny-sztory, działania z lewej do prawej, szatnia, ogród za kratkami, ściana z otworami;
3. kontrabas, pojawia się Nina (z *Czajki*);
4. Ateneum jako miejsce rewolucji, oblężone;
5. dwa samochodowe światła zza otwartych drzwi, wyjście z *Bloomusalem*, *Bloomusalem* oglądane od strony ulicy Jaracza, wychodzą z przedstawienia, zerwane *Bloomusalem*, z dołu *Bloomusalem*;
6. ulica, ktoś leży;
7. Scena 61 wśród krzeseł, mała scena.

Nie wiemy, jak Grzegorzewski mógłby rozegrać to autorskie przedstawienie w Ateneum. *Amerykę* i *Bloomusalem* wpisywał w przestrzeń budynku, ale też otwierał na miasto. *Warjacje* pomyślane były jako rejestracja wycinka życia metropolii, związanego z pewnym ekscysem, być może politycznym, jako próba uchwycenia napięć i wywołanych nimi równoległych akcji. Zajście obserwowane jest z zewnątrz, a nie ze środka zdarzenia – okiem reportera-poety. Uliczne zdarzenie wiąże przypadkowych ludzi, przechodniów w jeden dramat, w który wplątują się indywidualne historie. Miało to coś z gestu przecięcia gałki ocznej, sceny z *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela uruchamiającej lawinę obrazów; coś ze świata, który buzował w głowie Blooma siedzącego na Scenie 61.

Duża scena Dramatycznego pozwoliła Grzegorzewskiemu na zbudowanie wielopoziomowej i wieloplanowej scenografii, która sugerowała wielkie miasto w rytmach form: światła, podesty, fasady hoteli (wyobrażone przez rzędy leżaków zawieszonych na tylnej ścianie), ulica przed kinem, kawiarnia, bar, labirynt przejść, tuneli, kanałów... Można powiedzieć: Joyce'owskie nocne miasto. Materialnie Ateneum obecne było w Dramatycznym w postaci elementu scenografii, którym był podest, do pewnego momentu określany w notatkach i szkicach jako Scena 61.

Kusi mnie, by w ekscysemie, który uruchamiał *Warjacje*, widzieć też powidok gwałtownych spięć, których Grzegorzewski doświadczał w Ateneum.

Osobowo Ateneum było obecne w Dramatycznym nie tylko za sprawą oczywistej współpracy ze Stanisławem Radwanem, lecz również dzięki Markowi Walczewskiemu, który przeszedł do zespołu Gustawa Holoubka. Ale nawet jego obecność nie pomogła Grzegorzewskiemu w osiągnięciu porozumienia z zespołem.

Warjacje można potraktować jako dalszy ciąg (a nawet rezultat) poszukiwań realizowanych w *Ameryce* i *Bloomusalem*. Radykalny gest

twórcy teatralnego, który pozbawia widza możliwości odwołania się do fabuły, wiedzy o autorze – percepcja widzów znów została zaatakowana. Publiczność przychodząca do Dramatycznego była na to zupełnie nieprzygotowana, można powiedzieć, że „poczuła się zwymyślana”. Zdezorientowana, głośno dawała wyraz swemu niezadowoleniu, śmiejąc się, wydając okrzyki, wychodząc... Według repertuarów publikowanych w prasie spektakl zagrano osiemnaście razy, według pamięci aktorów – ledwie kilka. Nie pomogło przesunięcie godziny rozpoczęcia na dwudziestą pierwszą, zmniejszenie widowni, tytuł wciąż nie przyciągał publiczności, w nowym sezonie nie pojawił się już na afiszu.

W pierwszym sezonie dyrekcji w Studio Grzegorzewski planował *Warjacje II*. Tytuł ewoluował i pojawił się na zakończenie trzeciego sezonu jako *Powolne ciemnienie malowideł*¹⁰.

Marzenie o radykalnym teatralnym geście w nim nie ginęło, w Narodowym znalazło swój wyraz w *Giacomo Joycie*¹¹. Mówił o nim: „Spróbuję przyjrzeć się sobie, w którym miejscu jestem, to znaczy, czy stać mnie jeszcze na zmianę. Krótko mówiąc, czy się rozwijam. Czy jestem w stanie zrobić coś, czego jeszcze nie robiłem”¹².

Jednocześnie mówił o tej pracy jako kontynuacji tego, co uzyskał w *Nowym Bloomusalem*. Te sprzeczności są typowe dla jego wyobraźni i wcale się nie wykluczają. W *Giacomo* dostrzegam też powidoki Ateneum. Grzegorzewski szukał dla poematu Jamesa Joyce'a innej przestrzeni, poza scenami Narodowego, gdzieś na marginesie, w rejonach nieoficjalnych. Znalazł ją, podobnie jak w Ateneum, w szatni w dolnym foyer sali Bogusławskiego. Marmurowo-lustrzana przestrzeń z biegnącą łukiem szatnią, rytmiczne ciągi wieszaków i numerków, przestrzeń w swych załamaniach i odbiciach wydająca się nie mieć końca, a jednocześnie za plecami widzów, za przeszklonymi drzwiami hallu kasowego, majaczył konkretny – plac Teatralny. Chłodne kamienne wnętrza znów niosły dźwięki kontrabas, odbijały echem dźwięki obcasów.

Grzegorzewski króciutki tekst napisany do wspomnianego numeru „Théâtre en Pologne” kończył obrazem, który był jego obsesją.

Jerzy Grzegorzewski: Pewien japoński malarz (w wielkiej metropolii) starannie zagruntował białą farbą płótno, położył je na chodniku i skoczył z wysokości trzydziestego piętra. (Obraz, który namalował – czy to jego ciało roztrzaskane na białym płótnie, czy odcinek czasu zawarty pomiędzy oknem a docelowym punktem trotuaru?)

Tym radykalnym gestem w jego wykonaniu stał się *On. Drugi Powrót Odysa*. Premiera zrealizowana niespełna dwa miesiące przed śmiercią. ■

1 ■ Premiera 16 maja 1970.

2 ■ Wszystkie wypowiedzi nieopatrzone przypisem bibliograficznym pochodzą z rozmów autorki przeprowadzonych na potrzeby pisanej biografii Jerzego Grzegorzewskiego. Wszystkie były autoryzowane.

3 ■ „Zagram ci to kiedyś...”. Stanisław Radwan w rozmowie z Jerzy Illgiem, Kraków 2018, s. 317.

4 ■ *Do kosza*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia M. Dziewulska], „Teatr” nr 4-5/1992.

5 ■ Premiera 26 stycznia 1973.

6 ■ Premiera 27 marca 1974.

7 ■ Wypowiedź Jerzego Grzegorzewskiego na konferencji prasowej przed premierą *Nowego Bloomusalem* w Teatrze Narodowym.

8 ■ Lidii i Jerzego Skarżyńskich. Janusz Warmiński dokonał też adaptacji tekstu i zaprosił innego choreografa. Premiera 25 grudnia 1975.

9 ■ Wypowiedź na sympozjum „Jerzy Grzegorzewski i jego teatr”, 17–18 marca 1995, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Zapis sympozjum: *Moja przestrzeń, moje miejsca, mój teatr*, oprac. M. Zielińska, „Didaskalia” nr 115-116/2013.

10 ■ Świadczy o tym pismo wysłane tuż przed premierą, 18 czerwca 1985, do Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu m.st. Warszawy, z prośbą o zatwierdzenie w repertuarze sztuki *Powolne ciemnienie malowideł*, a w nawiasie znajduje się dopisek „(tytuł roboczy *Warjacje II*)”. Archiwum artystyczne Teatru Studio w Warszawie.

11 ■ Wyznaczona na 23 maja 2001 roku premiera nie odbyła się ze względów formalnych. Gotowy spektakl zagrano kilka razy jako zamknięty.

12 ■ *Wieczór z Jedynką*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia A. Retmianiak], Program 1 Polskiego Radia, emisja 18.01.2001.