

Nie chciał niczego demonstrować

„Dla mojego pokolenia Jerzy Grzegorzewski to był wyznacznik, tak umieć myśleć! Legendarne przerywane próby do dziś są wspominane, spędzało się je w bufecie, na scenę wchodziło się na pięć minut, bo Grzegorzewski miał olśnienie” – tak współpracę z **Jerzym Grzegorzewskim** wspominał **Tadeusz Bradecki** w rozmowie z Marylą Zielińską.

TADEUSZ BRADECKI Kończyłem szkołę w 1977 roku, przyszedliśmy do Starego w szóstkę z jednego roku, we wrześniu każdy z nas wszedł w cztery, pięć ról na zasadzie dublur, prób wznowieniowych. Moja żona, Magda Jarosz, jako studentka czwartego roku grała już Haneczkę w *Weselu*, a ja zacząłem kilka miesięcy po premierze. Jako młodziutki aktor, dwadzieścia dwa lata, zagrałem *Widmo* za Aleksandra Fabisiaka, który wziął rolę Poety za Janka Nowickiego. To był Grzegorzewski jeszcze młodzieńczy, chłopięcy, wzruszający, w okularkach. Inni reżyserzy potrafili być nawet groźni, a on mnie zapewniał: „Nic nie musi pan grać, wchodzi pan boso, ma pan trzy marynarki, jedna na drugiej, dobrze pan wygląda, jest bardzo dobrze, ale powtórzmy to jeszcze wolniej, jeszcze spokojniej”... Byłem szczęśliwy, oglądałem *Wesele* mnóstwo razy, siedząc na balkonie, a teraz w nim występowałem! Elżbieta Karoszka grała Marysię, może była trochę za leciwa jak na moją partnerkę, ale grałem przecież *Widmo*. „Raz dokoła, raz dokoła...”, a z tyłu trzy striptizerki z Feniksa, wszyscy maszyniści w kulisach, mieli najtańszy striptiz w Krakowie. Co to było za przedstawienie! Zwolniony, senny rytm, cały czas muzyczka Staszka Radwana i nagle przez scenę ukosem przewala się kupa weselników – łupu-cupu, łupu-cupu...

To była jeszcze stara widownia. W finale: „Jedzie! / Tętni! / Jedzie! / Goni! / Będzie ze sta, do sta koni”... Wszyscy nasłuchiwali i powolutku schodzili na widownię, ustawiali się w rzędzie wzdłuż okien wychodzących na plac Szczepański, kotara się odsłaniała, a za oknami rzeczywistość 1977 roku. Robiło to piorunujące wrażenie, że to *Wesele* jest o świecie za oknem, publiczność zastygała.

Dla mojego pokolenia Jerzy Grzegorzewski to był wyznacznik, tak umieć myśleć! Legendarne przerywane próby do dziś są wspominane, spędzało się je w bufecie, na scenę wchodziło się na pięć minut, bo Grzegorzewski miał olśnienie. Nie potrzebował czterech godzin próby: „Trzy minuty już mamy, na dzisiaj dziękuję”. Wszyscy w Starym go uwielbiali.

MARYŁA ZIELIŃSKA Powiedział Pan „wyznacznik”, czy to znaczy, że oglądał Pan i inne jego przedstawienia?

BRADECKI Jako siedemnastoletni student, przyjechawszy z Zabrze, chodziłem w Krakowie na wszystko, studenci szkoły teatralnej mieli wstęp za darmo. Tak zobaczyłem *Marsz*. Mieczysław Piotrowski, Grzegorzewski – nic mi te nazwiska nie mówiły. Spektakl uwiódł mnie tak, że poszedłem kolejny raz. Cała ściana butelek po mleku, wjeżdża leżak, pięć metrów szerokości, dziesięć wysokości, siedzi na nim mała Ania Polony i mówi niby dziewczynka. W ogóle nie wiedziałem, że tak można kombinować w teatrze.

Jedno z najgenialniejszych przedstawień, jakie zrobił Grzegorzewski, to *Dziesięć portretów z czajką w tle*. Daje je studentom jako przykład uczciwości artysty. Na dwa tygodnie przed premierą odkrył, że skreślił Czechowowi sześćdziesiąt procent tekstu, stwierdził więc, że nie może na afiszu widnieć „Antoni Czechow, *Czajka*”. Stąd ten tytuł i adnotacja, że na motywach. Pamiętam *Końcówkę* w reżyserii Waltera Asmusa. Był asystentem Samuela Becketta i jak autor napisał, tak i Asmus robił, trochę sztywno wychodziło. Nie najlepiej trafili też z obsadą. Wiktor Sadecki grał Hamma, a Leszek Piskorz – Clova, byli o trzydzieści lat za starzy. Z pierwszego wychodził już papuś, a z drugiego rezonerstwo. Ale scenografia Grzegorzewskiego była taka, że szczeka opadała. W czarne pudełko sceny wstawione przeguby międzywagonowe (robił to nie po raz pierwszy), czarne gumowe harmonijki. Poza tym dwa kubły na śmieci, w których siedzieli Halina Kwiatkowska (Nell) i Roman Stankiewicz (Nagg), okienka to chyba były dwa prostokąty spuszczone z góry. Przeguby miały po dwa zejścia i wejścia, w tekście stoi, że do kuchni i na zewnątrz, ale na zewnątrz nikt nie wychodzi. Clov znikał w tych przegubach, one robiły całą magię – czysta forma. Aktorzy do tego nie pasowali, grali po staremu, komediowo.

Oglądałem spektakle Grzegorzewskiego w Studio, zawsze były muzyczne, wypełnione witkacowskimi napięciami kierunkowymi, nie było wejścia postaci, jakiego by widz oczekiwał. Scena traktowana jak obraz, w którym ruszają się bryły, tak jakby bardziej ciekawiło Grzegorzewskiego spotkanie maszyny do szycia z parasolem na prosektoryjnym stole niż polityka, społeczeństwo, ludzie – choć przecież tak nie było. Grzegorzewski w tym sensie był *postmodern*, całą duszą, że maszyna konstrukcyjna go nie interesowała, a rozmaici wybitni reżyserzy, tacy jak na przykład Jerzy Jarocki czy Jerzy Grotowski, byli zdeklarowanymi, programowymi modernistami. W latach dziewięćdziesiątych Grzegorzewski był w największym rozpędzie twórczym. Robił przedstawienie za przedstawieniem, za każdym razem byłem zachwycony, choć oczywiście jedne były lepsze, drugie dyskusyjne.

ZIELIŃSKA Grzegorzewski zrobił *Śmierć Iwana Iljicza* na koniec pierwszego sezonu Pana dyrekcji w Starym. Czy ponad dziesięcioletnia przerwa w pracy w Starym była przez niego komentowana?

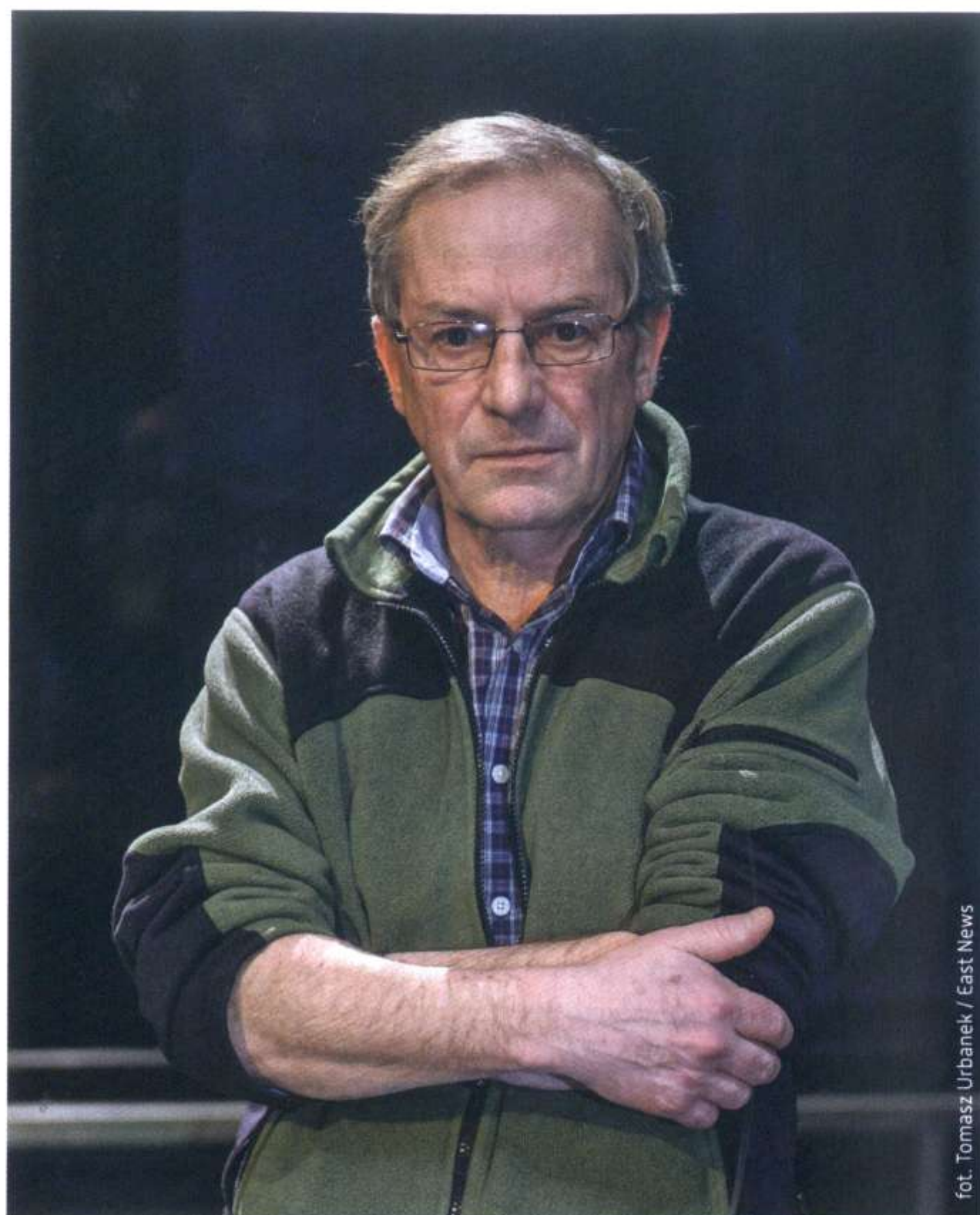
BRADECKI Nie zdawałem sobie sprawy z tej przerwy za dyrekcji Stanisława Radwana. Nie sądzę, żeby za tym krył się jakiś temat, przez cały ten czas razem robili przedstawienia, co najmniej dwa w roku. Widocznie Grzegorzewski walczył głównie o Warszawę. Zaproszenie go do Starego było dla mnie najzupełniej naturalne: „Panie Jerzy, co pan robi u nas?”. Od razu był zdecydowany na *Śmierć Iwana* z Janem Peszkiem, wszystko miał wymyślone. Bezproblemowa produkcja, próby trwały bardzo krótko.

Trudniej było z *Tak zwaną ludzkością w obłądzie*. Z kilku powodów. To też, jak *Iljicz*, była druga wersja spektaklu, który wcześniej zrobił w Studio – bardzo dobrego zresztą. Wahał się, nie wiedział, czy powtarzać, ale bardzo mu zależało na udziale Jana Nowickiego. A jak wiadomo, on teoretycznie był w zespole – ale ciągle go nie było, bo zwalniał się do filmu. Specjalnie do niego pojechałem, przekonywałem, że jest genialnym aktorem, wypiliśmy przy tym butelkę wódki. I udało się. Zagrał Tefuana – kacyka, zamordystę. Podglądając próby, zrozumiałem, na czym polega to jego unikanie teatru. Janek panicznie bał się, że już nie ugra, że już nie błysnie. Strasznie dużo go to kosztowało, ale zrobił to dla Grzegorzewskiego.

ZIELIŃSKA Mam korespondencję Grzegorzewskiego z Panem, która odnosi się do spotkania rady artystycznej Starego Teatru. Ktoś zarzucił aktorom z *Tak zwanej ludzkości w obłądzie*, że grają jak banda szmirusów.

BRADECKI To musiał być Wajda. Na tyle dobrze musiało się to skończyć, że sprawy nie pamiętam. Sądzę, że to żart ze strony Grzegorzewskiego. Doszła do niego plotka i postanowił zrobić numer, napisał list, a ja mu sążniście odpowiedziałem.

Wajda miał coś do Grzegorzewskiego. To wyszło w 1996 roku, gdy Jerzy został dyrektorem Narodowego i otwierał teatr po odbudowie *Dziadami* z Krakowa. Zrobiła się potworna afera, Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz zaczęli gorączkowo organizować bojkot inauguracji, ponieważ Aleksander Kwaśniewski miał być na widowni, nie wiadomo kto jeszcze. Doszło do kuriozalnej sytuacji. Próby trwały ze trzy dni po to, by spektakl dobrze wypadł w świeżo oddawanym budynku, a Zachwatowicz i Wajda chodzili po garderobach i kulisach, witali się z aktorami, ściskali, całowali, jednocześnie przepraszając, że właśnie zwołują bojkot i żeby się aktorzy nie obrażali.



fot. Tomasz Urbanek / East News

Tadeusz Bradecki (1955–2022)

aktor teatralny i filmowy, reżyser, dramaturg, absolwent krakowskiej PWST. Był związany m.in. ze Starym Teatrem w Krakowie (w latach 1990–1996 dyrektor tej sceny), Teatrem Narodowym czy Teatrem Śląskim w Katowicach. W 2001 roku otrzymał Nagrodę Polskiego Ośrodka ITI za popularyzację kultury teatralnej za granicą. Odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” [2013].

ZIELIŃSKA *Dziady* to, jak się okazało, punkt graniczny, dla Pana i dla niego.

BRADECKI Namówiłem go na Mickiewicza, choć pamiętałem *Nie-Boską komedię* z Wrocławia: fortepiany, struny, szkła... kompletnie martwy spektakl. Pół widowni wypełnione, zero odzewu, piękne obrazy, ale za szybko, jak w muzeum. Czysta forma.

Wisiało w powietrzu, żeby wznowić *Dziady* po Konradzie Swinarskim, że ktoś się musi odważyć. Nie żałuję swej decyzji, bo jeśli dawać *Dziady*, to komu? Zresztą dobrze kombinował, że nie pełny tekst, ale improwizacje. Jak Jerzy Trela walił monolog Adolfa, wszyscy płakali, Jurek Radziwiłowicz trochę nudził w Wielkiej Improwizacji. To był przyzwoity spektakl, ale wtedy już szalała zgraja recenzentów, którzy przebijali się w tym, kto przywali mocniejszy tytuł, kto brutalniej potraktuje artystów. Roman Pawłowski, Janusz Kowalczyk, Paweł Głowacki – każdy w inną stronę, z innych powodów krytykował, ale brali udział w tym samym wyścigu. Tytuły recenzji: *Bąk*, *Dziadostwo*, sformułowania, że „Grzegorzewski puścił bąka”... Co mogłem zrobić?

ZIELIŃSKA Pan się już szykował do odejścia ze Starego.

BRADECKI Zaprosił mnie na rozmowę Kazimierz Dejmek, został ministrem kultury z rekomendacji PSL-u. Był wielką szansą dla teatru. Lubił mnie – z aktora zrobił się reżyser, do tego piszący, na jego zaproszenie wystawiłem w Polskim *Wzorzec dowodów metafizycznych* w 1987 roku. Przyjechałem na Krakowskie Przedmieście i słyszę: panie kolego, nie ma co, musi pan wziąć ten Narodowy. Myślałem, że spadnę z krzesła, miałem ledwie czterdzieści lat, nigdy nie myślałem o takiej kombinacji, poza Polskim nic w stolicy nie robiłem, nie lubiłem Warszawy, tu się przyjeżdżało tylko na Spotkania Teatralne. Powiedziałem, że to tak poważna decyzja, że muszę się zastanowić. Dał mi miesiąc. Rozmawiałem z kilkoma osobami, wszyscy mówili, żeby raczej brać. A mnie wszystko mówiło, że to bez sensu. Nie znam Warszawy, kariera dyrektora nie była w moich planach, zdarzył się Stary i wystarczy. Przyjechałem i powiedziałem, że nie, bo postawi mnie to w konfliktowej relacji ze Starym. W sposób oczywisty i naturalny Stary był w Polsce narodowym teatrem. Narodowy musiałby być porównywany ze Starym, a dyrektor musiałby go osłabić, spacyfikować. Wkrótce potem gruchnęła wieść, że Grzegorzewski dostaje Narodowy.

ZIELIŃSKA Ale ministrem był już Zdzisław Podkański, też z PSL-u.

BRADECKI Za dyrekcji w Starym miałem siedmiu ministrów, zmieniali się jak w kalejdoskopie. W tym samym 1996 roku Grzegorzewski zaprosił mnie do Studia, bym zrobił *Zimę pod stołem* Rolanda Topora. Namówił mnie, cenił autora, głównie jako plastyka. Bardzo chętnie się zgodziłem – bo Grzegorzewski, bo bardzo dobry teatr, bo zabawna, kameralna sztuka. Basia Hanicka zrobiła fajną scenografię, grali Gabrysia Kownacka i Piotr Bajor, dobrze się bawiliśmy. Na premierę przyjechał autor. Przyszedł kompletnie pijany, siadł w pierwszym rzędzie za przejściem, tuż obok Grzegorzewskiego, który bardzo przeżywał jego wizytę. W przerwie Topor wyszedł i nie wrócił na bankiet. Byłem załamany, ale spektakl był grany dwa, trzy sezony.

Jak tylko Grzegorzewski objął Narodowy, powiedział: „Zrób mi Potockiego, zobaczysz, będzie świetnie”. Honor, druga premiera w Narodowym, zaraz po *Nocy listopadowej*. Wzbraniałem się, znów tyle ról, ogromny zespół. Napisałem *Saragossę*, nową adaptację *Rękopisu*, żeby uniknąć błędów poprzedniej, która ugięła się pod własnym ciężarem. Chciałem Zbigniewa Zapasiewicza na Jana Potockiego, ale odmówił. Grzegorzewski też go zapraszał do Narodowego, ale nie chciał. Wyciągnąłem Jerzego Łapińskiego z Gdańska, robiłem wcześniej *Zmierzch* w Wybrzeżu, gdzie grał Arie-Lejba, szamesa w bóżnicy, i był do zjedzenia. Wszyscy go kochali w Gdańsku, ale akurat przeprowadzał się do Warszawy i oszalał ze szczęścia, jak usłyszał moją propozycję. Zaczęły się próby i okazało się, że Łapiński nigdy nie grał głównej roli. Był bajeczny na drugim planie, to jego specjalność, ale stanąć i powiedzieć: „Na proch się moja myśl skruszyła...”, to trzeba siły. Było jasne w połowie prób, że nie uniesie. Grzegorzewski proponował dublurę, nie zgodziłem się, bo to byłoby niełojalne. Zapewniałem, że wypracujemy rolę. Nie było dobrze. Oczywiście nie tylko słabość głównego aktora zaważyła na spektaklu, zapewne był przekombinowany, smażyłem strach historiozoficzny... A mieliśmy wszystko, nawet orkiestrę z opery do nagrywania playbacków. Nie istniały bariery finansowe, organizacyjne.

Potem Grzegorzewski wcisnął mi *Ostatniego* Tomasza Łubieńskiego, wziął tekst z uwagi na Ignacego Gogolewskiego, koniecznie chciał mu dać główną rolę. I słusznie, pan Inek był bardzo dobrze obsadzony, ale miał już problem z pamięcią i szły własnymi słowami, lecz umiejętnie. Słaba sztuka, nie ma w niej dramatu, jest wyłącznie upływ czasu, ale tak przedstawiony, że było tego za mało na spektakl. Grzegorzewski zapewniał mnie, że zrobię to świetnie. Trzeba było coś wymyślić. Nasyciliśmy więc spektakl opowieścią historyczną. Wzięliśmy śpiewnik narodowy i aktorzy cały czas śpiewali, tekst się rozruszał. Historia galopowała wokół głównego bohatera. Na drugi dzień po premierze leciałem rano do Calgary, tak jakbym uciekał, na miejscu zaglądam do Internetu i widzę dobre recenzje. *Ostatni* został dobrze przyjęty, Tomek Łubieński był na każdym przedstawieniu, ściągał znajomych, na każdym spektaklu zapełniał przynajmniej połowę widowni.

ZIELIŃSKA Grzegorzewski rozumiał Narodowy jako rozwinięcie Starego. Nie z bezradności, z pełną świadomością.

BRADECKI Zapraszał aktorów z Krakowa, ale robił to w sposób niezwykle dżentelmeński. Grali gościnnie, ale tylko wtedy, kiedy nie byli zajęci w Starym. W pierwszych sezonach repertuar Narodowego był układany pod repertuar Starego.

ZIELIŃSKA No i Radwan, Hanicka, Dziewulska, Pan – wszyscy kojarzeni ze Starym.

BRADECKI Grzegorzewski był wobec mnie przemiły, zachowywał się fantastycznie. Mimo że byliśmy już na ty, wciąż miałem do niego stosunek nabożny, nigdy nie byliśmy blisko, wypiliśmy lampkę koniaku przy rozmowie, ale to tyle. Etatowym reżyserem Narodowego stałem się za dyrekcji Jana Englerta. Ale w Narodowym to już był inny Grzegorzewski.

ZIELIŃSKA Co to znaczy?

BRADECKI Był już schorowany. Choroba alkoholowa stawiała się bardzo widoczna, ale zawsze był absolutnie kontaktowy, wiedział, co się dzieje, ciepły i miły człowiek. Spędzał całe dnie w Narodowym, przesuwał się po korytarzach, przesiadywał w różnych miejscach. Był w bardzo trudnej sytuacji. Te marmury, żyrandole, czerwona widownia... okropne wnętrze, nie do zniesienia. Fantastyczna maszynaria sceny, cieszyłem się, mogąc uruchomić ją w *Saragossie*, ale tam trzeba było radykalnie coś zmienić. Grzegorzewski do tego nie pasował. A z drugiej strony był na tyle odpowiedzialnym artystą (to bardzo moralny człowiek), że nie chciał niczego rozwalać, demonstrować. Był dżentelmenem. Pamiętam go w Starym, sam na scenie i pach, pach, pach... grał w tenisa. Byłem bodaj po pierwszym sezonie, rozmawiamy u mnie w gabinecie. Mówię, że daliśmy czternaście premier, wszystkie poszły świetnie, na każdej komplety, zagraliśmy sześćset pięćdziesiąt przedstawień, strzelam z pamięci, ilu ludzi obejrzało... a on tak patrzy na mnie i pyta: „A po co?”. Odpowiadam, że to powinność wobec społeczeństwa, podatników. „No tak, no tak, ale żeby aż sześćset pięćdziesiąt...” ■

Rozmowa została przeprowadzona 4 października 2019 roku.