

Piotr Morawski

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-2560-1913

DYREKTORKA
Przyczynek do (nie)biografii Wandy Wróblewskiej

The Manager: Towards a (Non)Biography of Wanda Wróblewska

Abstrakt: Artykuł stanowi próbę analizy zasad, na jakich dyrektorki mogą być wpisywane w historię teatru. Spekulatywny biogram Wandy Wróblewskiej, twórczyni i dyrektorki Teatru Ziemi Mazowieckiej, jest tu narzędziem umożliwiającym ujawnienie i sprobлемatyzowanie oczekiwań wobec kobiecych narracji, które mają być alternatywą dla dominującego w historiografii patriarchalnego modelu. Teatr Ziemi Mazowieckiej, jak większość scen objazdowych, kierowany były przez kobiety, co skłania do umieszczenia refleksji nad nim w perspektywie feministycznej. Jego działalność łatwo wpisać w alternatywny model historiograficzny, który akcentuje budowanie relacji z publicznością i działalność społeczną teatru, rezygnując ze wskazywania arcydzieł i konstruowania hierarchii artystycznych. Spekulatywna biografia Wróblewskiej jest też katalizatorem pytania o możliwości wyjścia poza narrację, która zawsze staje się formą dyskursu władzy.

Słowa kluczowe: Wanda Wróblewska, Krystyna Berwińska, Teatr Ziemi Mazowieckiej, teatr objazdowy, historiografia teatralna, historia kobieca, instytucja feministyczna, historia spekulatywna

Abstract: This article analyses the rules of including female theatre managers in theatre history. A speculative biographical profile of Wanda Wróblewska, the founder and manager of Teatr Ziemi Mazowieckiej [Masovian Land Theatre], serves here as a tool for revealing and problematizing the expectations towards female narratives that are intended as an alternative to the patriarchal model dominant in historiography. Like most travelling theatres, Teatr Ziemi Mazowieckiej was run by women – a fact that invites a feminist perspective into the discussion of the theatre's history. It can be easily inscribed in an alternative historiographic model that emphasizes building relations with the audience and the theatre's social activity, while refraining from singling out masterpieces or constructing artistic hierarchies. Wróblewska's speculative biography is also a catalyst for the question about the possibility of going beyond the narrative, which always becomes a form of power discourse. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: Wanda Wróblewska, Krystyna Berwińska, Teatr Ziemi Mazowieckiej, touring theatre, theatre historiography, women's history, feminist institution, speculative history

Rozwój kobiecej historii teatru skłania do refleksji nad tymi zasadami konstruowania narracji historycznych, które przyczyniały się do niedostrzegania czy pomijania dorobku kobiet. Nieobecność kobiet uderza szczególnie wyraźnie w popularnym modelu myślenia o dziejach teatru polskiego, w którym obraz całościowy komponowany jest z opisów programów i praktyk dyrektorów uznanych za osobowości wyznaczające najistotniejsze trendy w przemianach życia teatralnego. Tak się składa, że za takie osobowości uznawani są przede wszystkim dyrektorzy. Po jakie metodologie warto sięgnąć, żeby w tym gronie dojrzeć twarze dyrektorek? Zwłaszcza tych, w których biografiach najciekawsze są luki, szczeliny i niedopowiedzenia?

Ciekawą perspektywę otwiera nurt historii spekulatywnych, o których pisała w Polsce w ostatnich latach Małgorzata Sugiera. Przywoływała między innymi książkę Saidy Hartman *Lose Your Mother* (2006), dotyczącą handlu niewolnikami w forcie Cape Coast. Hartman przyjęła w niej strategię spekulacji historycznej, ponieważ nie zachowały się prawie żadne klasycznie rozumiane źródła.

Tak dla niej, jak dla wielu innych potomków niewolników, jedynym sposobem radzenia sobie z poczuciem totalnej utraty pamięci okazała się świadoma konfrontacja tak z mitem archiwum, jak empirycznymi podstawami wiedzy o przeszłości, gdyż pozwoliła wypracować własne praktyki tworzenia jawnie spekulatywnych opowieści¹

– tak postawę badawczą autorki *Lose Your Mother*, książki stanowiącej hybrydę faktów i czystej fikcji, komentuje Sugiera. Podobnie ujmowała problem we wcześniejszym tekście w tomie *Fikcje jako metoda* – dyskursy mniejszościowe nieoperujące pismem (niewolnicze, nieeuropejskie, chłopskie, do pewnego stopnia kobiece) są dziś nie do odtworzenia². Pozostaje badawcza bezradność albo kreatywna (i kreacyjna!) postawa tworzenia alternatywnych narracji³.

¹ M. Sugiera, *Performans jako metoda: patrząc z ukosa na Zachód*, „Didaskalia” nr 157–158 (2020), <https://didaskalia.pl/artukul/performans-jako-metoda-patrzac-z-ukosa-na-zachod> [dostęp: 20 VIII 2020].

² Zob. eadem, *Inne historie. Eksperymentalne formy pisania o przeszłości*, [w:] *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[re]fleksyjne w pisaniu historii, literaturze, sztukach*, red. eadem, Kraków 2018.

³ Na temat alternatywnych narracji o przeszłości zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

Narracje spekulatywne mają cel dwojaki: chodzi w nich o to, by (jak w przypadku *Lose Your Mother*) przedstawić to, co się mogło być wydarzyć, a zarazem przetestować dyskursy tworzone dzisiaj. Metoda spekulatywnych opowieści – performans ustanawiający narrację – radykalnie różni się od metodologii badań historycznych zakorzenionych w dziewiętnastowiecznym przekonaniu, że celem historiografii jest przedstawianie wydarzeń takimi, jakie one były naprawdę – „wie es eigentlich gewesen”⁴, jak postulował Leopold von Ranke jeszcze w 1824. Historia spekulatywna, operując trybem warunkowym, stawia pytania o warunki, które wyznaczają sposoby konstruowania i funkcjonowania pisanych czy opowiadanych historii. Odsłania więc ideologiczność samej narracji.

Fantazja czy fikcja pomaga uchwycić polityczny wymiar uwikłania przeszłości we współczesność. Według Sugiera:

Każda z takich narracji nie tylko wyraża jasno sformułowane polityczne poglądy i cele, lecz ujawnia również bliskie związki między dominującym nurtem historiografii a różnymi ideologiami i określonymi interesami grup i wspólnot, skrytycznie dotąd ukrywane pod demonstracyjnie podtrzymywaną iluzją naukowej obiektywności⁵.

Nie bez powodu autorka pisze jeszcze, że eksperymenty formalne w praktykach historiograficznych wypierane są ostatnio przez radykalną zmianę perspektywy relacji – na przykład na feministyczną, queerową, mniejszościową. Fikcja, jako jedna z wielu możliwych narracji, szczególnie wydolna jest bowiem w historiach grup, które głosu nie miały i – z różnych względów – nie wytwarzały źródeł pisanych i materialnych. Fikcyjność nie jest tu jednak znakiem nieprawdziwości, lecz formą artykulacji społecznych potrzeb i politycznych oczekiwań związanych z narracjami przekraczającymi męskocentryczne wzorce ufundowane na pisemnych przekazach.

O tym, że strategia ta jest w istocie wytwarzaniem materiału badawczego, autorka *Innych historii* pisała już wcześniej, gdy omawiając praktyki performatyki, posłużyła się figurą barona Münchhausena wyciągającego się z bagna za włosy⁶. Sugiera podkreślała, że ta procedura nie jest w naukach humanistycznych niczym nowym, przywołując znaną pracę Johannes Fabiana *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, analizującą sposoby konstruowania Innego w antropologii właśnie jako proces wytwarzania przedmiotu własnych badań. Istotne jest jednak to, że wykorzystanie spekulacji czy fikcji w kontekście naukowym daje możliwość ujawniania i problematyzowania tego procesu.

W historii polskiego teatru doskonałym materiałem do tego rodzaju eksperymentu jest Wanda Wróblewska i stworzony przez nią Teatr Ziemi Mazowieckiej.

⁴ L. Ranke, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker: von 1494 bis 1535*, Leipzig – Berlin 1824, s. VI.

⁵ M. Sugiera, *Inne historie...*, op. cit., s. 41.

⁶ Zob. eadem, *Być jak baron Münchhausen, czyli performatywność i performatyka*, „Dialog” 2012 nr 5.

LIST DO TEATRU: BUDOWANIE OPOWIEŚCI O INSTYTUCJI

„Miły Teatrze Ziemi Mazowieckiej! Umyśliłam do Was napisać serdecznie, bo jak tyle dni i nocy tą Wisłą płyniecie, to żebyście nie zapomnieli o naszej zabitej wsi Podłęczce, co jej wcale z wody nie widać” – mówi miękki, kobiecy głos na tle łagodnie jazzującej muzyki. Rzeką płynie holowana barka z ogromnym napisem: „Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej w Warszawie”. Tak rozpoczyna się krótki film Jana Budkiewicza *Wiślane teatrum* zrealizowany w 1961⁷. Etiuda trwa niewiele ponad osiem minut, a list czytany przez aktorkę z offu ustanawia paradokmalną konwencję filmu.

Gdy mieszkanka Podłęczca domaga się, by teatr częściej przyjeżdżał, bo we wsi nie ma światła „ani w ogóle nic”, na ekranie widać zrzucone z pluskiem kotwice dobijającej do brzegu barki. Słowom o ciężkiej pracy w polu towarzyszy obraz naprężonych mięśni pracowników obsługi teatru cumujących statek. W trakcie spuszczenia trapu, który połączy artystów z publicznością, kobieta wspomina zeszłoroczną wizytę teatru: zrazu wcale jej się nie podobało, teatr olśnił ją dopiero, gdy „otworzono scenę” i zagrano *Pana Jowialskiego*. Kiedy na brzegu ustawiana jest budka kasy, słyszymy, że autorka listu ma zawsze odłożone pieniądze na bilet. Kiedy zaś dziewczyna zapowiada, że przyjdzie na spektakl w nowej seledynowej sukience, której jeszcze nie nosiła, i zastanawia się, jak żyją artyści, kamera pokazuje gołących się i wychodzących z ustępów aktorów w strojach zgoła niewyjściowych. Na barce trwają niespieszne przygotowania: poprawiane są peruki, prasowane kostiumy, odkurzane fotele, aktorzy leniwie – siedząc w leżakach, jakby byli na wakacjach – przeglądają tekst. Mieszkanka Podłęczca mówi, że chciałaby zobaczyć coś o życiu, o tym, „że nie warto za bogatego szykować się do zamążpójścia”. Jak się bowiem coś takiego zobaczy w teatrze, to się o tym nie zapomina. Tu zbliżenie na mapę z zaznaczonym wiślanym szlakiem teatru od Warszawy po Aleksandrów Kujawski, a później obrazy publiczności zaciekawionej przybiciem statku – część kłębi się przy kasie, inni tylko gapią się, paląc papierosy; kobiety raczej unikają kamery. „Chciałam przynieść ser i jajka do sprzedania”, zwierza się widzka, bo jej koleżance udało się wejść na barkę za masło. Gdy zastanawia się, czy trudno pamiętać tyle ról i wzruszać widownię, kamera zagląda do pokojów aktorów, którzy właśnie coś jedzą. Wreszcie, tuż przed spektaklem, widać tłumy zgromadzone przy trapie i aktorów przygotowujących się w garderobie do występu, dopalających papierosy już w kostiumach. „Wszystko było tak piękne, że nie czuć było nawet komarów” – wspomina młoda teatromanka z Podłęczca.

Gong przerywa narrację dziewczyny, rozpoczyna się przedstawienie *Świętoszka*, lecz kamera z głębi sceny cały czas wpatruje się w twarze publiczności – skupione

⁷ *Wiślane teatrum*, reż. i scenariusz J. Budkiewicz, zdjęcia J. Tyszler, prod. PWSTiF w Łodzi.

Wasze przedstawienie mnie się podobało jak najbardziej.
 A naszym przedstawieniu ja uważam za najwzniejsze
 wesołe Bonyry z Jagrą. Za wasze przedstawienie
 składam wam moc najserdeczniejszych życzeń i chciałabym
 zobaczyć się drugiego takiego przedstawienia.
 Uwaga! A naszym przedstawieniu powinna zmienić się
 scena i powierzyć zmienić ~~scenę~~ ^{scenę} do każdej porę
 miesiąca np. jesiń, zima i.t.d.

Czekam na odpowiedź.

List widzki do Teatru Ziemi Mazowieckiej, Archiwum Jana Sikiery,
 Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

lub wybuchające śmiechem. W otwartych ustach widać braki w uzębieniu. I ostatnia sekwencja: rozświetlona barka na tle pograżonej w ciemnościach niezelektryfikowanej wsi. Jak okręt konkwistadorów przybyłych do innego świata.

Dokument Budkiewicza to najbardziej rozpoznawalny obraz teatru założonego w 1956 przez Wandę Wróblewską i Krystynę Berwińską. Wizerunek pływającej sceny przyłgnął do Teatru Ziemi Mazowieckiej, choć – jak wynika z raportów finansowych – barka, odremontowana z ministerialnej dotacji i zwodowana w 1958, przynosiła raczej straty, a na trzysta czterdzieści cztery spektakle zagrane w 1959 na barce pokazano jedynie sześćdziesiąt sześć⁸.

List do Teatru Ziemi Mazowieckiej czytany w filmie Budkiewicza przez niewymienioną w napisach aktorkę został spreparowany. Wypowiedź mieszkanki Podłęcza nie tylko wpisuje się w narrację podkreślającą trud pracy i oczekiwania publiczności, jaką teatr na swój temat rozpowszechniał, lecz także rozpoczyna się w sposób charakterystyczny dla stylu dyrektorki, mówiącej chętnie

⁸ Zob. Bilans za rok 1959 i orzeczenie biegłego, Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy, Teatr Szwedzka 2/4, Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej, sygn. 1/15.

o „zabitej wsi”. List, choć fikcyjny, funkcjonuje jednak w *Wiślanym teatrum* na prawach dokumentu. Operowanie fikcją w tego typu filmach nie jest niczym niezwykłym, jednak w przypadku etudy Budkiewicza ciekawe jest odwrócenie perspektywy – oddanie głosu możliwej widzce, która reprodukuje narrację, jaką teatr wytwarza na swój temat.

Sprawę komplikuje również fakt, że podobne listy rzeczywiście napływały do teatru. Anna Sobótką z Płocka pisała:

Kochani z T.Z.M.! Wszystkie sztuki, które wystawiliście w Płocku starałam się obejrzeć. Bardzo głęboko mi utkwiły [sic!] *Chłopi* Reymonta wystawieni w czerwcu 1966 r. i ta, którą widziałam wczoraj tzn. *Wrogowie* [Gorkiego]. Gra aktorów piękna, bez najmniejszych zarzutów. Małe pytanie – skąd tak piękne stroje do *Wrogów*? Patrząc na aktorów, żyłam w tamtej epoce, która była przełomem, ale i tak zwyciężyła. Prawda i sprawiedliwość zawsze odnosi zwycięstwo. Aktorzy, którzy najbardziej mi się podobają to Władysław Osto-Suski, Tomasz Mościcki, no i z pań – Zofia Perczyńska. Sztuka grana przez Wasz teatr jest naprawdę dobrą sztuką. Już koniec kartki, a chciałoby się tak dużo pisać⁹.

Korespondentka ze wsi Stawy koło Dębina chwaliła przedstawienia i zgłaszała propozycje repertuarowe:

Szanowna Dyrekcjo PTZM! Już od dawna odczuwałam wewnętrzną potrzebę, aby wyrazić wiele uznania PTZM za jego pracę w upowszechnianiu kultury na prowincji. Nie każdy teatr stołeczny może poszczycić się takim uznaniem i osiągnięciami jak Teatr Ziemi Mazowieckiej. Pracujecie w niezwykle trudnych warunkach, stajecie często wobec nieprzygotowanej widowni, niewyrobionej publiczności, a mimo to dajecie repertuar najwyższej klasy, gracie ambitnie, często po mistrzowsku. Obejrzałam wiele sztuk granych przez Wasz teatr i stwierdzam, że to były same dobre sztuki, naprawdę chcecie nam, ludziom, którzy są daleko od stolicy, a pragną kontaktu z teatrem pokazać to, co jest rzeczywiście godne uwagi. Mam tylko jedną propozycję, aby przed każdym spektaklem ktoś z aktorów (kiedyś widziałam coś takiego) powiedział parę słów do publiczności o autorze sztuki, o problemach pomieszczonych w sztuce; podobnie jak w telewizji, ale nie tak obszernie. Chciałabym w przyszłości zobaczyć coś z Czechowa, którego uwielbiam. Bardzo mi się podobała sztuka Gorkiego *Wrogowie* w wykonaniu PTZM. Poza tym lubię współczesne sztuki, śmiało poruszające problemy polityczne, obyczajowe. Gracie b.[ardzo] skromnie, bez jakiegś napuszonej reklamy, jeśli chodzi o nazwiska aktorów, ale według mnie dobrze by było, gdyby ktoś zapowiadający (jeśli to się przyjmie) przedstawił raz na jakiś czas nazwiska aktorów występujących w danej sztuce. Jeszcze wszystkiego nie zmieściłam. Z wyrazami szacunku. Zofia Cholewa¹⁰

⁹ A. Sobótką, list do T.Z.M., Archiwum Jana Siekiery, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie. Pisownia oryginalna. Archiwum zawiera obszerną kolekcję listów widzów do T.Z.M.

¹⁰ Z. Cholewa, list do T.Z.M., ibidem.

Nasz Drogi Teatrze! Dramat "Romeo i Julia" bardzo mi się podobał, byłem wprost zachwycony grą Waszych (naszych) Aktorów, gdyż z tak "ciężką" sztuką poradzi-
 li sobie bez zastrzeżeń. Chodzę na wszystkie spektakle. Opowiadałem się jednak po
 stronie lżejszych sztuk, w tym: głównie komedii muzycznych. Dotychczas jestem
 pod urokiem "Zielonego Gila". Podobał mi się również bardzo "Hodza Nasredin"
 (przepraszam jeśli nie taki był tytuł) oraz "Fizycy". O aktorach jako takich
 trudno coś powiedzieć, gdyż poza PP. Osto-Suskim, Żydkiwiczem i Mościckim,
 których kreacje szalenie mi się podobały, nie znam innych, są jakoby "martwy-
 mi duszami". Z tego też względu miałbym propozycje, o ile można, ażeby albo
 na plakatach obok ról podawać nazwiska grających je Aktorów ewentualnie roz-
 prowadzać przed spektaklem, czy przy okazji sprzedawania biletów, programy
 w celu umożliwienia poznania Aktorów, co mam wrażenie nie będzie obojętne do
 zwiększenia frekwencji na następnych przedstawieniach, czy też zwiększenia
 ilości spektakli. Jeśli to nie byłoby możliwe, to może przydałoby się doko-
 nywanie prezentacji poszczególnych Aktorów ze sceny po zakończeniu przedsta-
 wienia, tak aby na następnych przedstawieniach można było analizować grę
 dobrego znajomego, a na znajomego jakoś inaczej, lepiej się patrzy.
 Łączę wyrazy uznania i szacunku:
 Maków-Maz., dn. 26. II. 68r. *Stosim*

List widza do Teatru Ziemi Mazowieckiej, Archiwum Jana Sikiery,
 Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

Obfita korespondencja utrzymana w tym stylu była inspirowana przez teatr: w czasie przedstawień rozdawano zielono-niebieskie karty pocztowe z apelem o nadsyłanie opinii o spektaklach i aktorach, a także z pytaniami o repertuarowe i tematyczne oczekiwania. Za najciekawsze wypowiedzi obiecywano nagrodę.

Próby nawiązania kontaktu z publicznością widać także w programach. Niekiedy – jak w przypadku *Sikorek, czyli Mazowieckich dziewcząt* na podstawie wodewilu Jana Nepomucena Kamińskiego¹¹ – głos zabierała sama dyrektorka:

Niejednokrotnie pisaliście do nas, że pragnęlibyście zobaczyć w Waszym Teatrze wodewil, że bardzo lubicie sztuki muzyczne. Chętnie spełniamy to życzenie, bowiem wodewil odgrywał niepośrednią rolę w tradycjach polskiego teatru ludowego i wobec tego powinien także znaleźć miejsce w repertuarze naszego teatru¹².

„Wasz Teatr” – zwrot, który będzie się powtarzał w wypowiedziach adresowanych do publiczności – łączy się tu z „naszym teatrem” (zdarzało się, że w maszynopisach „nasz” poprawiano na „Wasz”), by w narracji budowanej na swój temat przez teatr inicjatywę oddać w jak największym stopniu publiczności.

Film Budkiewicza skutecznie pokazuje więc strategię komunikacji z publicznością, oddając głos jej przedstawicielce. Kamera towarzyszy aktorom i widzowi, na ekranie nie pojawiają się natomiast założycielki teatru, dyrektorka Wanda

¹¹ *Sikorki, czyli Mazowieckie dziewczęta* na podstawie *Skalmierzanek* Kamińskiego, reż. W. Wróblewska, scen. Z. Strzelecki, prem. 7 IV 1962 w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie.

¹² W. Wróblewska, *Do naszych widzów*, [w:] J. N. Kamiński, *Sikorki, czyli Mazowieckie dziewczęta* [program], Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa 1962, s. 1.

Wróblewska i kierowniczka literacka Krystyna Berwińska. Nie ma ich także w reportażach, w których od 1956 opisywano pracę zespołu oraz jego spotkania z publicznością. Nie ma ich w materiałach Polskiej Kroniki Filmowej, choć i jej redakcja śledziła perypetie teatru i interweniowała w sprawie fatalnych warunków pracy.

Ani Wróblewska, ani Berwińska nie ogłaszały manifestów. Zwłaszcza dyrektorka była oszczędna w wypowiedziach dla prasy i, poza kilkoma wyjątkami, nie zabierała publicznie głosu. W marcu 1956 w „Iskrach”, tygodniowym dodatku do „Trybuny Mazowieckiej”, pisała o założeniach Teatru Ziemi Mazowieckiej:

Przed wszystkim musimy sobie zadać pytanie: po co jedziemy do widza? Nie tylko po to, żeby go na chwilę „rozerwać”, lecz także i po to, żeby go czegoś nauczyć. Nie po to, żeby prowadzić doraźną agitację za np. zwiększeniem dostaw, ale po to, żeby w wyniku między innymi naszego oddziaływania, poszerzać światopogląd¹³.

Zamierza to osiągnąć za pomocą klasyki: *Lekarza mimo woli* Molière’a, *Balady* Słowackiego, *Owczego źródła* Lopego de Vegi, dramatów Shakespeare’a... Marzy o polskiej sztuce współczesnej, chociaż na razie nic nie spełnia jej oczekiwań. Deklaruje, że teatr chce nawiązać współpracę z zespołami amatorskimi. Wspomina też o problemach: małych, nieogrzewanych salach i braku wsparcia ze strony terenowych rad narodowych. Tekst w „Iskrach” ma również wymiar interwencyjny, a adresatem prośby o pomoc jest wojewódzki Wydział Kultury. Wróblewska przedstawia pomysł zbudowania przenośnego teatru: „Skonstruowanie teatru objazdowego rozwiąże radykalnie trudności teatru, które na razie nie ograniczają się do problemu objazdu”¹⁴. Zwraca jednocześnie uwagę na kłopoty lokalowe w Warszawie – brak sali prób, magazynów, przestrzeni biurowej. Trudno więc ten wielowątkowy tekst uznać za wypowiedź programową.

Wypowiedzi programowe powstaną później, gdy obie z Berwińską przestaną kierować teatrem. Można je znaleźć w publikacjach jubileuszowych na piętnastolecie i dwudziestolecie istnienia TZM. W broszurze z 1971 Wróblewska pisała: „Teatr Ziemi Mazowieckiej miał być teatrem ludowym”¹⁵, czyli w gruncie rzeczy antymieszczańskim, czerpiącym z tradycji ludowej i repertuaru romantycznego. „Chcieliśmy pobudzić wyobraźnię widza, rozwijać w nim szlachetne uczucia, uczyć szacunku dla humanistycznych wartości, walczyć z ciemnotą i przesądami”¹⁶. Wróblewska wspomina nawet, że nowe formy kontaktu z widzami stały się przedmiotem zainteresowania Zakładu Socjologii UW, zostały też docenione

¹³ Eadem, *O naszym teatrze*, „Iskry” 1956 nr 11, s. 1.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Eadem, *Teatr Ziemi Mazowieckiej w latach 1956–1968*, [w:] *15 lat Teatru Ziemi Mazowieckiej 1956–1971*, red. J. Siekiera, Warszawa 1971, [strony nienumerowane].

¹⁶ Ibidem.

przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Nie pomija jednak pracy z wybitnymi artystami. Pojawiają się nazwiska reżyserów: Stanisław Daczyński, Marian Wyrzykowski, Bohdan Korzeniewski, Jan Świdorski, Władysław Krasnowiecki, Henryk Szletyński, Stanisław Bugajski i na końcu – Wanda Laskowska. Wśród twórców scenografii wymienia między innymi Józefa Szajnę. W żonglerce tematami i nazwiskami wyraźnie widać chęć uwypuklenia zarówno społecznych, jak i artystycznych dokonań teatru, podkreślenia jego rangi.

Pięć lat później w dużo okazańszym wydawnictwie jubileuszowym obie – Wróblewska z Berwińską – dały najpełniejszy wykład na temat trzynastoletniej wspólnej pracy w TZM, uzupełniając go wypowiedziami widzów.

Zadania, które wraz z zespołem postawiliśmy sobie, determinowała rzeczywistość polskiej wsi i małych miasteczek, diametralnie różna od dzisiejszej. Jedyłą szansą na zdobycie nowego widza było dotarcie do niego, wtargnięcie z ładunkiem kultury w jego świat zabity deskami¹⁷

– pisały, dość radykalnie oddzielając dwa światy, które w ich intencjach miały się w teatrze spotykać. Pośród deklaracji programowych, przepisanych z pięć lat wcześniejszego tekstu, pojawiają się anegdoty, które powielane po wielokroć będą budowały mitologię Teatru Ziemi Mazowieckiej. Jest tu opowieść o tym, jak teatralna barka dotarła na wiślaną wyspę, której mieszkańcy w czasie wojny nie spotkali Niemców. Jak kiedyś po spektaklu zapadła cisza, a gdy aktorzy przyzwyczajeni do oklasków zapytali: „czy się wam nie podobało?”¹⁸, okazało się, że owszem, podobało się, tylko nikomu do głowy nie przyszło, żeby klaskać. Innym razem widownia zamiast bić brawo zaczęła się odkłaniać. Nadal zaś najbardziej wzrusza najczęściej powtarzana historia o tym, jak po spektaklu na podstawie *Drewnianej miski* Edmunda Morrisa, w której dzieci chcą oddać ojca do domu starców, przychodzi na zaplecze Teatru „owa babina” i – zapłakana – prosi, by nie oddawać go, bo u niej w chałupie miejsce się jeszcze znajdzie.

Anegdoty na temat spotkań z widzami miały podkreślać wagę teatralnej misji. Czytane dziś brzmią jednak niepokojąco ambiwalentnie. Konstruuje przecież wizerunek widzów jako obcych, artystów zaś jako ludzi, którzy mają wtargnąć „z ładunkiem kultury w [...] świat zabity deskami”. Z dzisiejszej perspektywy można zatem interpretować to przedsięwzięcie jako projekt kolonizatorski, a jego emblematem mogłaby być rozświetlona prądem z akumulatorów barka cumująca przy wyciemnionych wiejskich zabudowaniach. Jednym z wariantów tej historii może być opowieść nie tyle o symbolicznej przemocy, ile o protekcyjnym charakterze relacji inteligentów z klasą ludową, podszytych staroświecką pozytywi-

¹⁷ K. Berwińska, W. Wróblewska, *Kiedy sięgamy pamięcią*, [w:] *Teatr Ziemi Mazowieckiej 1956–1976*, Warszawa 1976, s. 3.

¹⁸ Ibidem, s. 5.



Barka, którą Teatr Ziemi Mazowieckiej pływał po Wiśle, stan obecny (2020).
Fot. Piotr Morawski

styczną życzliwą i dobroduszną troską o maluczkich. To zresztą szerokie i słabo przebadane pole interakcji w polskiej kulturze, w którym TZM może być jednym z przykładów.

W 2015 Krystyna Berwińska opowiadała o Teatrze Ziemi Mazowieckiej i współpracy z Wróblewską w rozmowie z Ewą Hevelke i Michałem Januszaniem nagranej w ramach projektu HyPaTia¹⁹. Wiele więcej nie znajdziemy. Teatr Ziemi Mazowieckiej nie wszedł do wielkiej historii polskiego teatru. Choć porównywano go niekiedy²⁰ – zresztą w mojej ocenie niesłusznie – do Reduty, to w przeciwieństwie do teatru Osterwy nie doczekał się licznych opracowań. Można spekulować, w jakiej mierze wpłynął na to fakt, że na jego czele stały kobiety i że kobiety o nim pisywały. Mocne akcenty w dyskursach historycznych stawiają zazwyczaj mężczyźni z cenzusem naukowym. Tymczasem naprzeciw półek

¹⁹ HyPaTia: z Krystyną Berwińską rozmawia Ewa Hevelke, real. M. Januszaniec, prod. 2015, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=JonDbkoKrjs> [dostęp: 20 VI 2020].

²⁰ Zob. W. Wróblewska, *Teatr Ziemi Mazowieckiej...*, op. cit.

z opasłymi tomami i silną narracją ustanawiającą historię Reduty można umieścić tylko dwie skromniejsze pozycje. W 1995 ukazała się dwudziestostronicowa książka Anny Karpik *Teatr „Szwedzka 2/4”*²¹. Uczennica warszawskiego liceum napisała o teatrze przy Szwedzkiej pracę konkursową, która w nagrodę została wydana przez niewielką oficynę z Łomianek. Autorka opisuje dzieje instytucji mieszczących się pod tym adresem, a był wśród nich Teatr Ludowy, z którego sceny objazdowej – kierowanej przez Krystynę Zelwerowicz – wyodrębnił się Teatr Ziemi Mazowieckiej, przekształcony w 1975 w Teatr Popularny pod dyrekcją Andrzeja Ziębińskiego. Ten z kolei w 1990 zmienił profil oraz nazwę na Teatr Szwedzka 2/4, a w 1994 został połączony z Teatrem Rozmaitości. Dwa lata po ukazaniu się książki Karpik na zaocznej wiedzy o teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie pracę magisterską *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956–1968* obroniła Anna Korzeniowska, której matka, aktorka pracująca w TZM-ie, była zaprzyjaźniona z Wróblewską²². Niepublikowany stuśtronicowy tekst to jedyne monograficzne opracowanie działalności Teatru Ziemi Mazowieckiej Wróblewskiej i Berwińskiej. Poza tym zostały głównie recenzje ze spektakli i reportaże dokumentujące trudy pracy teatru w pionierskim okresie jego działalności.

DYREKTORKA: SPEKULATYWNA NARRACJA BIOGRAFICZNA

W narracjach historycznoteatralnych nazwiska założycielek TZM również pojawiają się sporadycznie. W monografii czterolecia (1945–1949) Teatru Śląskiego, gdzie Wróblewska z Berwińską prawdopodobnie wymyśliły Teatr Ziemi Mazowieckiej, testując strategie teatru ludowego, ich nazwiska wymieniane są kilkakrotnie, ale w tekście głównym padają jedynie przy okazji realizowanych przez nie spektakli²³. A przecież Władysław Krasnowiecki, obejmując w 1947 Teatr Śląski, ściągnął tam Berwińską jako kierowniczkę literacką, a Wróblewską jako reżyserkę, później zaś, gdy w 1949 obejmował Teatr Narodowy obie ponownie zaprosił do współpracy. Wprawdzie w Warszawie kierownikiem literackim został Leon Kruczkowski, a Berwińska zajmowała się głównie redagowaniem programów, wydaje się jednak, że wcześniej – w Katowicach – jej rola w kształtowaniu programu była znacznie poważniejsza; podobnie zresztą jak Wróblewskiej, etatowej reżyserki śląskiej sceny.

²¹ A. Karpik, *Teatr Szwedzka 2/4*, Warszawa – Łomianki 1995.

²² A. Korzeniowska, *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956–1968*, mps, praca magisterska pod kier. L. Śliwonika, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie 1997.

²³ Zob. A. Linert, *Teatr Śląski w latach 1945–1949*, Katowice 1979.

Jest jeszcze jeden dokument zastanawiający formą. Już po zakończeniu pracy w Teatrze Ziemi Mazowieckiej Wanda Wróblewska zajęła się przygotowaniem *Kroniki 1956–1966*²⁴. Wylizowała w niej kolejne premiery i wyjazdy; cytowała recenzje, listy od widzów, teksty z programów, fragmenty urzędowych sprawozdań. W tych zapiskach nie ma ani odrobiny emocji czy autorskiego komentarza. Rozmaite dokumenty należące do różnych obiegu Wróblewska zrekonfigurowała w spójny tekst, który miał stabilizować rozproszone przedtem archiwum teatru. Skrupulatnie wyselekcjonowane, zredagowane i utekstowione elementy archiwum nie zostały przekształcone w historię, choć wyłania się ona wyraźnie z kompozycji *Kroniki* jako opowieść o spotkaniach z publicznością w teatrze docierającym tam, gdzie nikt inny nie dotarł. Sporządzona po zakończeniu pracy *Kronika* jest być może najmocniejszą, najbardziej ustanawiającą wypowiedzią twórczyni o teatrze, nie słycać w niej jednak ich głosu. Rozbrzmiewa on wyłącznie w cytatach – na przykład z deklaracji programowej:

Teatr dla wsi w naszej koncepcji powinien być teatrem ludowym. To znaczy tak w repertuarze, jak w formach inscenizacyjnych nawiązywać do tradycji teatrów ludowych. Winien grać repertuar wybrany z nurtu ludowego i romantycznego, z zupełnym wyłączeniem sztuk mieszczkańskich²⁵.

Formuła ta będzie powtarzana w różnych miejscach nieomal dosłownie. *Kronika* jako kolaż tekstów jest kolejnym kamuflażem, zasłoną skrywającą założycielki, o których Wróblewska pisze w trzeciej osobie, zgodnie z zasadami gatunku.

Kwestia gatunku nie jest bez znaczenia w ustanawianiu dominujących narracji, na co zwracała uwagę Joanna Krakowska, podkreślając, że

kobiety nader rzadko zabierały głos niepytane, artykułowały więc swoje poglądy nie w tekstach autorskich, lecz w rozmowach, wywiadach, bądź wezwane do odpowiedzi w ankietach czy proszone o komentarze na konkretne tematy²⁶.

Stąd niewiele kobiecych wypowiedzi ma formę manifestu – gatunku o największej sile retorycznej. *Kronika* zaś doskonale ukrywa podmiotowość autorek i zaciera ich udział w tworzeniu teatru, nawet jeśli wymieniane są w niej z nazwiska. Historia Teatru Ziemi Mazowieckiej jest więc historią podwójnego braku – teatru, który znikł z narracji historycznoteatralnych, oraz teatru, którego dyrektorka wybrała działanie zamiast pisania. Ten dojmujący brak prowokuje, by go wypełnić, próbując dokonać

²⁴ [W. Wróblewska], *Kronika 1956–1966*, mps, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie, Teatr Ziemi Mazowieckiej.

²⁵ Ibidem, s. 1.

²⁶ J. Krakowska, *Nieświadome, nieoznaczone, działające*, [w:] *(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, red. eadem, Warszawa 2018, s. 8.

rekonstrukcji biografii jego dyrektorki. Można pokusić się o eksperyment. Biografia Wandy Wróblewskiej mogłaby wyglądać na przykład tak:

Urodziła się 2 kwietnia 1911 w Kowlu na Ukrainie w żydowskiej rodzinie jako Wanda Feyn; była choreografką, reżyserką, dyrektorką i kierowniczką artystyczną teatru, pedagogką. Studiowała w Warszawie, najpierw w Szkole Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczynskiej, następnie w Szkole Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego Tacjanny i Stefana Wysockich. Szkoła Mieczynskiej była wyjątkowa. Po wojnie, oprócz rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a, dyrektorka wprowadziła „metodę” Isadory Duncan, dzięki której obecność ciała przed widownią zaczęła być traktowana jako element konstruowania cielesnej podmiotowości – w ten sposób taniec wkroczył także w sferę publiczną i zyskiwał widoczny wymiar polityczny. Nie jest więc może przypadkiem, że Wróblewska zaczynała od choreografii i to właśnie taniec ukształtował jej myślenie o teatrze. Mogła przeczuwać, że do metod, którymi diagnozujemy współczesność, należy wprowadzić wymiar kinetyczny i kinestetyczny, gdyż bez nich cały dyskurs dotyczący współczesności pomija to, co w niej najbardziej realne. Choreografię uznała za bardziej polityczną niż teatr, nawet gdy ten wypowiadał się na tematy polityczne. W teatrze dramatycznym, operującym przede wszystkim ustalonym tekstem literackim, widziała ograniczenia, dostrzegała też jego opresyjny wymiar, ruch zaś był wyzwalający. Choreografia nie tylko pozwalała kobietom wejść do teatrów zdominowanych przez mężczyzn-reżyserów, lecz także pomagała znaleźć w spektaklach przestrzeń ekspresji inną niż normatywizujące słowo – wprawione w ruch ciała przełamywały dominację tekstu. Zarazem jednak Wróblewska zgodziłaby się zapewne z tym, co dużo później sformułowała Alice Chauchat: „W dziele nie chodzi o autorkę. Nie chodzi o coś. Chodzi o dzieło. Praca artystyczna nie jest o autorce. Nie jest o czymś. Jest sobą”²⁷.

Wróblewska chciała pracować w teatrze i nade wszystko – reżyserować. Choreograficzne wykształcenie było więc dla niej z jednej strony furtką do rozpoczęcia praktycznej pracy w teatrze. Z drugiej strony choreografia – w wymiarze społecznym – musiała być szkołą wrażliwości i uważności, pozwalała bowiem dostrzegać inne ciała z ich odrębną motoryką. Wróblewska przecież – już wówczas zaczytująca się w pismach Abramowskiego – była zaangażowaną społeczniczką, a naukę tańca kontynuowała w Szkole Tacjanny Wysockiej – choreografki pracującej ze społecznie zaangażowanym reżyserem, Leonem Schillerem.

W latach 1934–1938 Wróblewska współpracowała jako choreografka z Teatrami Miejskimi w Wilnie: opracowała *Króla Edypa* Sofoklesa, *Makbeta* Shakespeare'a, *Wesele Figara* Beaumarchais'go, *Oresteję* Ajschylosa. Spotkała się też w pracy ze Stefanem Srebrnym, który czuwał nad realizacją *Króla Edypa* (1935) reżyserowanego przez Mieczysława Szpakiewicza. Przedstawienie – zgodnie z intencjami Srebrnego – odbiegało od ówczesnego kanonu inscenizacji antycznego dramatu. W scenografii Wiesława Makojnika nie było białego pałacu, lecz szara bryła. Postacie, przesuujące się na ciemnym

²⁷ A. Chauchat, *10 twierdzeń o choreografii*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa 2018, s. 31.

tle barwnym korowodem, przybierające indywidualne i grupowe pozy znane z greckich płaskorzeźb i amfor – to z kolei wizja choreografki, która chętnie eksperymentowała z ruchem. Wróblewska zerwała z apollińskością gestu, tworząc niezwykle somatyczną choreografię. W kolejnym antycznym spektaklu, *Orestei* (1938) realizowanej również we współpracy ze Srebrnym, wprowadziła na scenę tańczący chór, czego nikt wcześniej w polskich inscenizacjach antycznych dramatów nie praktykował. Pomysł wywołał kontrowersje, nawet recenzenci pełni uznania dla wileńskich spektakli krytykowali właśnie plastykę chóru. Dopiero później dostrzeżono w tym wyraz nowoczesności.

W Wilnie uczyła tańca i gimnastyki w Studiu Teatralnym działającym przy Teatrze Wileńskim. W pracę w Studiu od 1933 zaangażowana była również Irena Byrska. Czas Reduty w Wilnie już minął i – jak opowiadał mąż Byrskiej, Tadeusz – przejadła się ona tu wszystkim, choć jej wkład w rozwój życia teatralnego miasta był niezaprzeczalny. Studio miało prowadzić przede wszystkim szeroko zakrojoną działalność pedagogiczną. Byrska wspierała ruch amatorski wśród słuchaczy, a że w ich gronie była między innymi grupa pocztowców, pracujących do siedemnastej, trzeba było przełożyć zajęcia na późniejsze godziny wieczorne. Doświadczenia pedagogiczne jeszcze dobitniej uzmysłowiły Wróblewskiej społeczny wymiar choreografii. W Studiu po raz pierwszy zetknęła się z misteriami średniowiecznymi i komedią rybałtowską. Coraz bardziej pochłaniała ją myśl o stworzeniu teatru ludowego, z repertuarem opartym na twórczości rybałtów. Zwłaszcza że już wtedy zapewne dostrzegła emancypacyjny potencjał tych tekstów, umożliwiającą radykalne zerwanie z oficjalnym kanonem. Coraz więcej uwagi poświęcała więc „słabemu”, polskiemu repertuarowi staropolskiemu.

Angażowała się w kolejne kursy – kiedy Kolejowe Przysposobienie Wojskowe zgłosiło się z prośbą, by zorganizować warsztaty dla ich pracowników, prowadziła je zgodnie z zasadami barteru, w zamian za przejazdy pociągami (sto pięćdziesiąt kilometrów za godzinę pracy). Praca społeczna pociągała ją coraz bardziej, zaczynała ją rozwijać na własną rękę – w sezonie 1937/38 otworzyła Szkołę Rytmiki, Gimnastyki Tanecznej i Tańca Artystycznego.

Świetnie odnajdywała się w pracy choreograficznej i pedagogicznej, cały czas jednak miała świadomość, że to służebna strona teatru. Ceniła pracę z kobietami – Mieczysławą Wysocką, potem Byrską – jednak sama również miała ambicje reżyserowania. W 1938 wróciła więc do Warszawy i wstąpiła na wydział sztuki reżyserkiej PIST w przekonaniu, że da jej to większą samodzielność.

Podczas okupacji niemieckiej, mimo konieczności ukrywania się wraz z mężem Andrzejem (pod przybranym nazwiskiem Wróblewscy), działała w konspiracji (pseud. Biała Joanna) i pomagała innym w ukrywaniu się. Spisane przez nią wspomnienia czasów wojny utrzymane są w konwencji przygodowej: Wróblewska przywołuje pracę konspiracyjną, kiedy – jak sama o tym pisze – w nieudolny sposób próbowała rysować na murach (przydatne miały być w tym ćwiczenia aktorskie z rekwizytem) czy lekkomyślnie przebiegała przez jezdnię z ukrytą bibułą. W spisany ręcznie tekście nie widać grozy wojny,

z wyjątkiem momentu, gdy zagrożona rodzina Wróblewskich z dziećmi musiała dla własnego bezpieczeństwa wyjechać z miasta. Czas spędzili w nadwiślańskich wsiach na Mazowszu, gdy więc blisko dekadę później Wróblewska zdecydowała się na spławienie baraki, znała już doskonale te tereny.

Po wojnie kontynuowała studia na wydziale reżyserii PWST w Łodzi. Była wówczas działaczką PPS i aktywistką Ligi Kobiet; z mniejszym entuzjazmem – bardziej z rozsądkiem niż przekonania – zapisała się do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. W działalności Ligi Kobiet była jednak mocno zaangażowana. Zrazu gorąca orędowniczka „konceptu emancypacyjnego”, stopniowo zniechęcała się dominującą w głównym nurcie instrumentalizacją Ligi i wybiórczym traktowaniem spraw kobiet – działalność organizacji nie przekładała się bowiem na ich obecność w życiu publicznym. Z większym przekonaniem angażowała się w pracę organiczną. Podobnie jak niegdyś w Wilnie uczestniczyła w organizowaniu kursów i inicjatyw szkoleniowych, a także szeroko zakrojonego poradnictwa. W teatrze Wróblewska upatrywała też narzędzie zmiany społecznej, a w feminizacji teatralnej hierarchii odnajdywała klucz do budowania równościowych relacji – zarówno w zespole, jak w kontaktach z publicznością.

Najpierw przyszło jej jednak pracować z Leonem Schillerem – największym, jak wówczas mówiono, żyjącym reżyserem. Była jego asystentką przy realizacji *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego na scenie Teatru Wojska Polskiego (prem. 30 XI 1946). Doświadczenie tej współpracy bez wątpienia naznaczyło myślenie Wróblewskiej o teatrze. To za sprawą Schillera, który polecił swoim uczniom, by opracowali interesujący ich model teatru, zaczęła budować zarys koncepcji teatru ludowego. Później jednak wyzwalała się stopniowo spod jego wpływu, tworząc teatr ludowy na własnych warunkach, w modelu diametralnie różnym od proponowanego przez Schillera. Widać to wyraźnie na przykładzie *Krakowiaków i Górali*. Wprawdzie inscenizacja z 1946 była punktem wyjścia dla kolejnych realizacji, przy których pracowała Wróblewska, jednak przedstawienia stawały się coraz mniej monumentalne, a przy tym powstawały w innym trybie.

W latach 1947–1949 Wróblewska była asystentką reżysera w Teatrze Śląskim w Katowicach, tworząc – razem z kierowniczką literacką Krystyną Berwińską – program dla Władysława Krasnowieckiego. Na otwarcie nowej dyrekcji zaplanowano właśnie *Krakowiaków i Górali*. Reżyserował Krasnowiecki, Bardos ze spektaklu Schillera, Wróblewska mu asystowała i jak wcześniej realizowała choreografię. Znacznie ważniejszym spotkaniem była jednak dla późniejszej dyrektorki Teatru Ziemi Mazowieckiej wspólna praca z Berwińską. W katowickim teatrze po raz pierwszy miały możliwość razem przygotować spektakl – *Rycerz ognistego Pieprzu* Beaumonta i Fletchera w reżyserii Berwińskiej, z choreografią Wróblewskiej²⁸. Wprawdzie znały się i rozmawiały już wcześniej, ale dopiero

²⁸ *Rycerz ognistego pieprzu* Beaumonta i Fletchera, reż. K. Berwińska, scen. M. Eile, kost. J. Iphorska, choreogr. W. Wróblewska, prem. 8 VI 1949 w Teatrach Śląsko-Dąbrowskich w Katowicach.

w Katowicach po raz pierwszy testowały strategie pracy z publicznością, które później stały się znakiem rozpoznawczym ich teatru objazdowego.

Koncepcja teatru ludowego znalazła najpełniejszy wyraz w wyreżyserowanych przez Wróblewską *Przygodach Albertusa* (1949)²⁹, staropolskiej komedii rybałtowskiej oddającej głos ludziom nieuprzywilejowanym. Tu najpełniej w twórczości reżyserki wybrzmiał ton troski o słabszych i wykluczonych, wyzyskiwanych przez klasy wyższe. W przedstawieniu granym na sosnowieckiej scenie Teatrów Śląsko-Dąbrowskich, przede wszystkim z myślą o ludności robotniczej Śląska i Zagłębia, staropolski kostium nie złagodził ładunku krytycznego. Co więcej, konwencja komedii rybałtowskiej umożliwiła stworzenie teatru pozbawionego propagandowego zadęcia, które charakteryzowało późniejszą o kilka miesięcy *Brygadę szlifierza Karhana*. Wróblewska w nienachalny sposób zwracała uwagę na systemowe wykluczenia niezależne od dominującej ideologii. Z jeszcze większą siłą wątek wykluczenia i marginalizacji powróci w *Skrzywdzonych i poniżonych*, wyreżyserowanych przez Wróblewską – wspólnie z Berwińską – już w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w 1963³⁰.

W latach 1949–1951 była reżyserką Teatru Narodowego w Warszawie, skąd na sezon 1951/52 przeszła do Teatru Nowej Warszawy. Równolegle w latach 1951–1953 reżyserowała sporadycznie w Kielcach, Częstochowie i Rzeszowie.

W 1955 po raz trzeci pracowała nad inscenizacją *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego – tym razem już jako reżyserka. *Krakowiaczy i Górale*³¹ to spektakl z wielu powodów szczególnie – grany na otwarcie Teatru Ludowego w Nowej Hucie pod dyrekcją Krystyny Skuszaneki. Trudno sobie wyobrazić lepszy utwór inauguracyjny działalności tej sceny – akcja toczy się we wsi Mogiła, czyli w okolicach Kopca Wandy, gdzie budowano Nową Hutę. *Krakowiaków i Górali* Wróblewskiej odczytywano w kontekście przemian tożsamości ludności wiejskiej napływającej do nowego miasta. Spektakl, który premierę miał już po publikacji *Poematu dla dorosłych* Ważyka, nie był też, jak wcześniejsze realizacje Schillerowskich *Krakowiaków*, huraoptymistycznym manifestem zjednoczonego społeczeństwa powojennego. Powtarzając ogólne założenia inscenizacyjne Schillera, reżyserka zmieniła akcenty, wypuklając między innymi motyw wykorzystywania chłopów obecny w życzeniach Wawrzyńca dla młodych. Bezklasowość wsi z wodewilu Bogusławskiego dopełniła konkretnymi identyfikującymi bohaterów jako chłopów, którzy z podkrakowskich wsi napływali do Nowej Huty. Praca przy spektaklu nie była łatwa: w budynku trwały roboty wykończeniowe, więc niektóre próby – jak wspominała Skuszancka – odbywały się w polu. Takie warunki – dla większości uznanych reżyserów nieak-

²⁹ *Przygody Albertusa* Anonima, reż. W. Wróblewska, scen. i kost. Z. Strzelecki, prem. 24 III 1949 w Teatrach Śląsko-Dąbrowskich w Katowicach.

³⁰ *Skrzywdzeni i poniżeni* Dostojewskiego, reż. K. Berwińska i W. Wróblewska, scen. A. Wojciechowska, prem. 9 XI 1963 w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie.

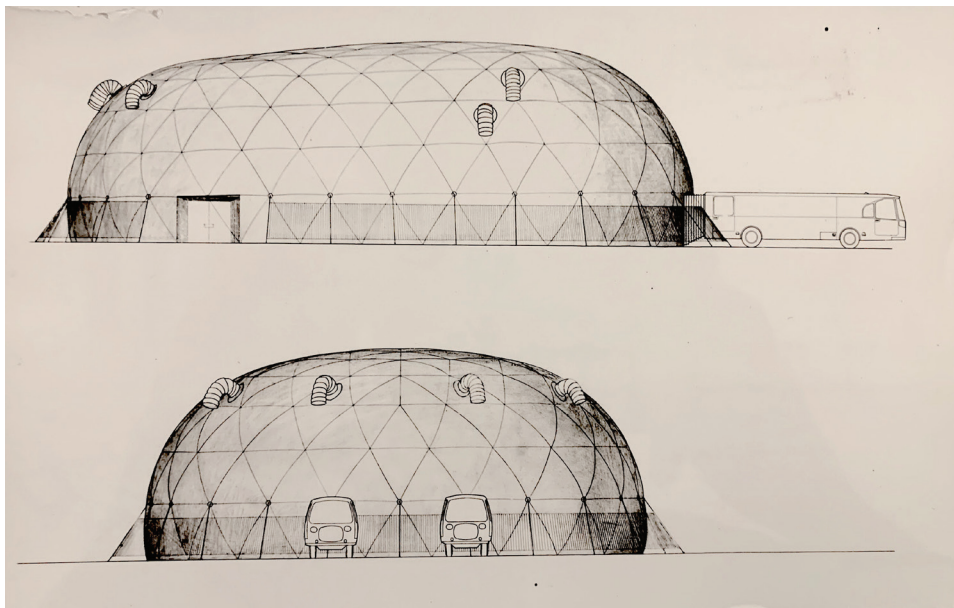
³¹ *Krakowiaczy i Górale* Bogusławskiego, reż. W. Wróblewska, scen. W. Daszewski, prem. 3 XII 1955, w Teatrze Ludowym w Krakowie.

ceptowalne – będą codziennością dla Teatru Ziemi Mazowieckiej, w którym Wróblewska znów współpracować zacznie z Berwińską.

Wróblewska sprawowała dyрекcję i kierownictwo artystyczne w TZM od stycznia 1956 do końca sezonu 1967/68. Decyzja o przekształceniu prowadzonej przez Krystynę Zelwerowicz sceny objazdowej Teatru Ludowego w Warszawie w samodzielny teatr zapadła już wcześniej. Dyrektor całej placówki, ekonomista Władysław Drozdowski z ulgą pozbył się misji spektakli poza warszawską siedzibą. Wróblewska w tym czasie zabiegała o teatr, którego model wcześniej razem z Berwińską wymyśliły w Katowicach. Już w październiku 1955 Stanisław Witold Balicki powołał ją na dyrektorkę instytucji, Berwińską zaś – na kierowniczkę literacką; dyrektorem do spraw administracyjnych został Mieczysław Marszycki. Teatrami objazdowymi – podobnie jak lalkowymi – często w tym czasie kierowały kobiety, co wynikało przede wszystkim z hierarchii instytucji kulturalnych – praca w teatrach objazdowych wiązała się z ogromnym wysiłkiem i trudnymi warunkami, a splendor towarzyszący dramatycznym scenom miejskim był poza ich zasięgiem.

Teatr Ziemi Mazowieckiej rozpoczął działalność 1 stycznia 1956, grając repertuar przygotowany w Ludowym. Dwudziestopięcioosobowy zespół odziedziczył po poprzedniej instytucji samochód osobowy, autobus (ogrzewany!), samochód ciężarowy, dwie przyczepy i agregat. Tabor nieustannie się psuł, autobus słabo sobie radził na mazowieckich drogach. Zespół grał w nieprzystosowanych do występów salkach, często nieogrzewanych – funkcję zalepca sceny niejednokrotnie pełniła przyczepa przystawiona do okna, przez które aktorzy wychodzili wprost na scenę. Baza mieszcząca się w warszawskim Teatrze Żydowskim nie umożliwiała skupienia – próby odbywały się w holu, przez który ciągle ktoś przechodził. Pomieszczenia administracyjne przy Teatrze Narodowym były w fatalnym stanie. Zaangażowanie zespołu było jednak duże, choć nie miała być też rotacja. Dyrektorka – co wynikało również z warunków pracy – nie budowała hierarchii. Bywało, że podczas wyjazdów wszyscy razem jedli i spali. Wróblewska wprowadziła do teatru atmosferę, w której wolność łączyła się z równością. Związana ideowo ze środowiskiem wzajemnej pomocy Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, w której jeszcze przed wojną dominowała lewicowa i robotnicza inteligencja, a także ludzie związani z KPP, ucieleśniała spółdzielczy ideał pracy i wspierania mniej uprzywilejowanych. Działalności teatru ludowego towarzyszyła szeroko zakrojona edukacja: przy jeżdżącym po wsiach teatrze działać miała poradnia dla kobiet, Wróblewskiej – żoliborskiej inteligentce – sprawa legalnej aborcji bliska była jeszcze przed wojną.

Działalność artystyczną połączoną z edukacyjną dyrektorka chciała rozwijać w ruchomym teatrze. W konkursie architektonicznym wyłoniono bardzo nowoczesną propozycję (projekt Jerzego Brejowskiego, Ireny Brygiewicz, Tadeusza Brygiewicza, Stanisława Mosicy) – futurystyczny balon, który miał mieścić scenę i widownię, odbiegał od dominujących projektów dla wsi. Ruchomy teatr zapewniłby nie tylko bardziej komfortowe warunki pracy i oglądania spektakli – miał również pełnić funkcję świetlicy, wspólnego



Niezrealizowany projekt ruchomego Teatru Ziemi Mazowieckiej, 1960, Archiwum SARP

pomieszczenia, w którym można by się ogrzać, napić herbaty, porozmawiać. Nigdy jednak nie powstał.

Wróblewska jako dyrektorka zapraszała do Teatru Ziemi Mazowieckiej bardzo różnych twórców – przedstawienia przygotowywali tu i Bohdan Korzeniewski, i Leonia Jabłonkówna. Berwińska z kolei dała między innymi polską prapremierę *Matki Courage* Brechta (1958). Reżyserowała także sama Wróblewska – sięgała po *Wiele hałasu o nic*, *Jak wam się podoba*, *Romeo i Julię* Shakespeare’a (w jego twórczości widziała realizację teatru ludowego), a także po *Balladynę* Słowackiego, *Wesele Figara* Beaumarchais’go, dramaty Czechowa... Klasyka i repertuar popularny miały budować empatyczny i edukacyjny przekaz.

Kiedy w 1958 wystawiła grywaną wówczas często w Polsce operetkę *Dziewczęta w zasłonach* Uzeira Hadżibekowa³², w komiczne perypetie Askera – głównego bohatera, który przebrał się za handlarza suknem, by móc obejrzeć skryte pod hidżabami twarze kobiet i wybrać sobie narzeczoną – wplotła bardzo przejmujący wątek obecności kobiet w przestrzeni publicznej. Nie tylko w Azerbejdżanie, lecz także we współczesnej Polsce, gdzie mimo emancypacyjnego programu partii kobiety nadal były dyskryminowane. Wró-

³² *Dziewczęta w zasłonach* Hadżibekowa, reż. W. Wróblewska, scen. J. Szeski, choreogr. W. Wróblewska i B. Wolczyński, prem. 24 VI 1958 w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie.

blewskiej, działaczce Ligi Kobiet, sprawa ta wydawała się niezwykle istotna. Do tematu kobiet wróciła w 1960, reżyserując *Pannę młodą w kąpieli*³³ – komedię rybałtowską, w której łączą się postaci Albertusa – bohatera znanego z sosnowieckiej sceny – i Marancyi, kobiety wystawionej na pośmiewisko przez niedoszłego, młodszego od niej małżonka. Także i w tym przedstawieniu Wróblewska zrezygnowała z płaskiego komizmu na rzecz problematykacji sytuacji kobiet.

O pracy w teatrze starała się myśleć jako o praktyce kolektywnej, nie traktowała funkcji reżysera jako narzędzia dominacji. Gdy reżyserowała wspólnie z Berwińską, kierowała się zasadą zaufania. Tak powstał wspomniany już *Skrzydzeni i poniżeni* na podstawie Dostojewskiego. W przedstawieniu tym twórczynie upominały się o najsłabszych, opowiadały o świecie, w którym pod cienką warstwą blichtru i dostatku plenią się podłość, egoizm i wynaturzenie. Podobna była wymowa przygotowanej wspólnie z Berwińską na jubileusz dziesięciolecia teatru premiery *Chłopów*³⁴, gdzie twórczynie zwracały uwagę na rozwarstwienie społeczne i wynikające z niego nierówności.

W 1968 na fali antysemitycznych nastrojów Wróblewska została odwołana z funkcji dyrektorki Teatru Ziemi Mazowieckiej. Było to dla niej doświadczenie traumatyczne – teatr, który stworzyła, został przekazany Aleksandrowi Sewrukowi. To był właściwie koniec historii objazdów, pod nową dyrekcją zespół osiadł na Szwedzkiej – a warszawscy dziennikarze w latach siedemdziesiątych pytali złośliwie, czy Teatr Ziemi Mazowieckiej jest ciągle mazowiecki, czy już tylko praski.

Wróblewska czuła się przeniesiona na wcześniejszą emeryturę, choć nadal reżyserowała. W latach 1968–1972 pozostała w Teatrze Ziemi Mazowieckiej na etacie reżysera. Gościnnie pracowała w Częstochowie, Krakowie, Gdyni, Gdańsku i Zielonej Górze.

Zmarła 30 września 1997 w Warszawie.

„Tak naprawdę nie wiadomo, czy to wszystko nie jest nieprawdą”³⁵ – mogę powtórzyć za Agatą Adamiecką-Sitek. Kończąc podwójnym przeczeniem wykład performatywny na temat Lidii Zamkow, Adamiecka uwydatniła spekulatywny wymiar opowieści o reżyserce tworzącej feministyczny teatr jakoby już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. „Naukowa fantazja” wprowadzona do przedstawienia *2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* Weroniki Szczawińskiej uprawniona jest nie tylko jako część przedsięwzięcia artystycznego. Przeciwnie, wprowadzona w obszar badań naukowych poprzez druk w „Didaskaliach” skutecznie problematyzuje istotę samej narracji naukowej, która – choć osadzona w źródłach

³³ *Panna młoda w kąpieli* Anonima, reż. W. Wróblewska, prem. 27 I 1960 w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie.

³⁴ *Chłopi* Reymonta, scenariusz i reż. K. Berwińska i W. Wróblewska, scen. Z. Wierchowicz, prem. 17 VI 1966 w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie.

³⁵ A. Adamiecka-Sitek, *O Lidii Zamkow: fantazja naukowa*, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 169; pierwodruk: „Didaskalia” nr 113 (2013).

– zawsze jest przecież wytworem retorycznym. Tworząc swoją „fantazję naukową” na temat Lidii Zamkow, Adamiecka-Sitek rozszczeniła istniejące konwencje narracyjne, lecz także ustanawia nową – fantazja naukowa staje się strategią opowiadania kobiecej historii, zwłaszcza gdy do stworzenia spójnej i klasycznej narracji brakuje źródeł.

BIOGRAFICZNE FANTAZJE: KONSTRUOWANIE HISTORII KOBIECI

Podstawą eksperymentalnej opowieści o Wandzie Wróblewskiej jest nota biograficzna z „Almanachu Sceny Polskiej”³⁶. Informacje w niej zawarte zostały rozwiniete o udokumentowane fakty z życia, dodałem jednak też ich interpretacje, dopisałem sensy i intencje oraz opinie o spektaklach, których gatunek noty biograficznej, sprowadzającej narrację do „faktów” z życia, z zasady nie uwzględniam³⁷. Nie zaznaczałem własnych ingerencji, możliwie spójnie budując narrację i zacierając różnice. Poniżej zaś staram się rozwinąć wątki fikcyjne, zde-rzając je z dokumentami i wyciągając wnioski z obranej strategii.

Jeśli decyduję się na powtórzenie strategii fantazji naukowej w odniesieniu do opowieści o Wandzie Wróblewskiej, robię to nie po to, by stworzyć spekulatywny biogram dyrektorki Teatru Ziemi Mazowieckiej, która bardzo oszczędnie wypowiadała się na temat teatru, a zwłaszcza swojej roli w jego działalności. Chodzi przede wszystkim o refleksję nad tym, na jakich zasadach kobiety mogą

³⁶ [B. Berger], biogram Wandy Wróblewskiej, „Almanach Sceny Polskiej 1997/98”, t. 39, red. A. Chojnacka, Warszawa 2003, s. 258; przedruk: Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/2370/wanda-wroblewska> [dostęp: 20 VI 2020].

³⁷ Wykorzystano (również jako kryptocytaty) następujące pozycje: A. K. Wróblewski, *Dzienniki zabrane przez bezpiekę*, Warszawa 2008; M. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005; B. Bibik, *O profesorze Stefanie Srebrnym – tłumaczu i inscenizatorze słów kilka*, „Rocznik Toruński” t. 39 (2012); G. Golik-Szarawska, *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*, Katowice 1991; eadem, *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego*, „Pamiętnik Teatralny” 1993 z. 1–2; W. Czyżewska-Poncyliusz, *Teatr zaangażowany społecznie. Artystyczna i społeczna działalność Ireny i Tadeusza Byrskich*, praca magisterska pod kier. J. Kochanowskiego, Wydział Historyczny UW, Warszawa 2010; Kwestionariusz osobowy Wandy Wróblewskiej, 1950, rkps, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/1181/kwestionariusz-osobowy.pdf> [dostęp: 20 VI 2020]; W. Wróblewska, *Wolność. Niektóre wspomnienia z okupacji*, mps, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/1185/wolnosc-niektore-wspomnienia-z-okupacji-wandy-wroblewskiejcompressed.pdf> [dostęp: 20 VI 2020]; W. Krupiński, *Publiczność Teatru Ludowego od 60 lat najbardziej lubi komedie*, „Dziennik Polski” [online 5 XII 2015], <https://dziennikpolski24.pl/publicznosc-teatru-ludowego-od-60-lat-najbardziej-lubi-komodie/ar/9151763> [dostęp: 20 VI 2020]; D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie 1955–1962*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Kraków 2013; R. Pawłowski, „Skrzydzeni i poniżeni” na Festiwalu Festiwalu Teatralnych „Spotkania”, „Gazeta Wyborcza” [online 17 XI 2002], <https://wyborcza.pl/1,75410,1131995.html?disable-Redirects=true> [dostęp: 20 VI 2020].



Legitymacja SPATiF Wandy Wróblewskiej, 1952, www.hypatia.pl

być wpisywane do historii teatru po odrzuceniu klasycznej, patriarchalnej narracji powiązanej z pozycją władzy w instytucji. Chcę przyrzeć się oczekiwaniom stawianym kobiecej historii teatru. Milczenie Wróblewskiej, jej dojmująca nieobecność w archiwaliach, dają asumpt, by jej dyrekturę wpisać w model, który zasadniczo różni się od innych – mniej lub bardziej narcystycznych – dyrekcji teatrów repertuarowych.

Ktoś, kto chce ocenić spektakl wędrownego Teatru Ziemi Mazowieckiej, musi mieć niejako podwójne spojrzenie: jedno, które bada wartość artystyczną widowiska drugie zaś, sondujące przydatność tego widowiska dla nieprzygotowanych na ogół do teatru publiczności miasteczek i wsi³⁸

– pisała Karolina Beylin, wskazując na podwójność kryteriów w ocenach tego teatru. Recenzentka „Expressu Wieczornego”, jako jedna z nielicznych szerzej rozpoznawalnych osób piszących o teatrze, poświęciła spektaklowi *Panna młoda w kąpieli* (1960) pełnowymiarowy tekst. Przytoczony początek tej recenzji zapowiada nie tylko jej strukturę, ale także zasadę konstrukcyjną wielu artykułów poświęconych przedstawieniom Teatru Ziemi Mazowieckiej. Wypunktowawszy niedostatki formalne, recenzentka pisze o misji teatru i o jego publiczności, unieważniając niejako drugim spojrzeniem pierwsze, przyzwyczajone do oceny przedstawień stołecznych teatrów. W rzeczywistości nie chodzi tu bowiem wcale o podwójne spojrzenie, lecz o uchylenie się od – niewątpliwie niewygodnego dla krytyki – traktowania spektakli Teatru Ziemi Mazowieckiej na takich samych zasadach jak inne. Wymagałoby to zmiany sposobu myślenia i radykalnego przededefiniowania istniejącego porządku opisu i oceny przedstawień.

³⁸ K. Beylin, *Jak zdobywać widzów z miasteczek i wsi*, „Express Wieczorny” 1960 nr 32, s. 6, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/11842/express-wieczorny.pdf> [dostęp: 20 VI 2020].

Teatr Ziemi Mazowieckiej nie był i nie mógł być uczestnikiem gry o prestiż, w jakiej biorą udział (zwłaszcza wielkomięjskie) sceny. Zamiast towarzyszącego kolejnym premierom splendoru i uznania krytyki – były niewygody. Kobiecą dyrekcją łatwo wpisać w genderową narrację, przypisując jej cechy takie jak opiekuńczość czy otwartość. Taką narrację jeszcze łatwiej przeciwstawić egotyzmowi mistrzów-despotów dążących do artystycznego efektu za wszelką cenę i nie liczących się ze współpracownikami. Społeczna misja i praca z widownią będą w tym układzie alternatywą dla aspiracji do mistrzostwa i tworzenia arcydzieł. W tego rodzaju narrację wpisana jest także wiara, że proces twórczy może być niehierarchiczny, bardziej kolektywny, oparty w większym stopniu na empatii niż autoekspresji i eksponowaniu własnego nazwiska.

Fantazja historyczna i biograficzna przybiera zatem formę artykulacji oczekiwań wobec działających w przeszłości osób i instytucji. I właśnie te oczekiwania są znacznie ciekawsze niż to, jak było naprawdę, pozwalają bowiem dotrzeć do zasady tworzenia kanonów, także tych, które mają w zamierzeniu rozmontowywać kanony istniejące. Rzucają również światło na podmiot narrację ustanawiający, który w tej perspektywie przestaje być przezroczysty. Czy Wróblewska była, czy nie była hierarchiczna; czy sposób i atmosfera pracy w Teatrze Ziemi Mazowieckiej różniły się od pracy w innych teatrach; czy poczucie zespołowości było większe niż gdzie indziej – o opinie na te tematy można zapytać zatrudnionych wówczas w TZM aktorów³⁹. Paradoksalnie jednak, jak sądzę, wcale nie byłyby one rozstrzygające dla podejmowanego tutaj tematu, nie chodzi bowiem – powtórzę – o charakterystykę pracy Wróblewskiej, lecz o to, jak dominujące dziś wyobrażenia formatują figurę kobiety-dyrektorki czy myślenie o instytucji feministycznej⁴⁰.

W rozmowie z Krystyną Berwińską, jaką przeprowadzili w 2015 Ewa Hevelke i Michał Januszaniec w ramach projektu HyPaTia, kierowniczka literacka Teatru Ziemi Mazowieckiej odpowiadała na pytanie, które z założenia miało puentować każdą rozmowę – „czy była pani feministką?”. Berwińska, nieco zaskoczona, śmiechem przykrywa zmieszanie. „Nigdy nie stosowałam do siebie tego określenia, ale sprawy kobiet zawsze były i są dalej mi bliskie. Wiadomo, jestem kobietą, ale ze sztandarem nie chodzę”⁴¹ – odpowiada w końcu. Rozmaite reakcje rozmówczyń na to pytanie – od śmiechu po sprzeciw – pokazują jego performatywną siłę. Zawiera się w nim bowiem pewien projekt kobiecej historii. Aktualizujący wymiar pytania o feminizm widać najwyraźniej w odpowiedzi Beaty Bandurskiej.

³⁹ Razem z Michałem Januszańcem byliśmy umówieni na pierwsze rozmowy, do których nie doszło ze względu na pandemię.

⁴⁰ Zob. A. Adamiecka-Sitek, M. Keil, I. Stokfiszewski, *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*, „Didaskalia” nr 153 (2019).

⁴¹ HyPaTia: z Krystyną Berwińską rozmawia Ewa Hevelke, op. cit.

„Teraz tak”⁴² – odparła z pewnym zaskoczeniem aktorka, „w ogóle – tak”, poprawiła się po chwili, by ostatecznie wrócić do pierwszej intuicyjnie udzielonej odpowiedzi. Bandurska podkreślała, że zbudowanie narracji feministycznej to proces, który wymaga pewnej pracy i jest kumulacją doświadczeń. Fraza „teraz tak” świetnie pokazuje, jak to, co jest przeszłością, nabiera politycznego znaczenia. Pytanie o feminizm w rozmowach prowadzonych w projekcie HyPaTia nadaje biografiom bohaterek wymiar polityczny, nawet jeśli one same udzielają na nie negatywnej odpowiedzi. Wtedy właśnie – jak Berwińska – tematyzują polityczność narracji.

Być może Wanda Wróblewska odpowiedziałaby podobnie jak jej przyjaciółka – świetnie dogadywały się nie tylko w pracy. 8 grudnia 1950 w kwestionariuszu osobowym w rubryce „przynależność do partii politycznych i organizacji społecznych” Wróblewska wpisała Ligę Kobiet (oraz „PPS później PZPR” i TPPR)⁴³. Czy w jej przedstawieniach pojawiały się wątki kobiece? *Dziewczęta w zasłonach* i *Panna młoda w kąpielni* zawierają takie wątki, ale bohaterki – zwłaszcza w *Pannie młodej* – są w tych sztukach przedmiotem drwin. Teatr dysponuje jednak środkami, by problematyzować intencje autorów dramatycznych. W recenzji z *Panny młodej*, którą napisał Jaszcz, nie ma mowy o reżyserskiej subwersji, są jednak inne interesujące elementy. Prominentny krytyk „Trybuny Ludu” ocenia przedstawienie bardzo surowo. Aby podkreślić rozmiar klęski, porównuje je z *Żywotem Józefa Dejmka* (Teatr Narodowy, 1965): „pracowite dzieło Wróblewskiej smakuje jak wystygłe kluski przy gorącej kaszy Dejmka, jak cienkie piwo przy wytrawnym winie”⁴⁴. A gdy później, przypominając *Przygody Albertusa*, podkreśla: „Już bodaj 10 lat temu Wróblewska inscenizowała to widowisko w Katowicach [...] – mówiłem jej wówczas to samo, co dzisiaj”, czytelnik domyśla się, że reżyserka przez tę dekadę niczego się nie nauczyła. Protekcyjny ton Jaszcz nie jest wprawdzie reakcją na pojawiające się w przedstawieniu wątki kobiece, jednak utrwała hierarchie, w które Wróblewska była nieustannie wpisywana – między innymi dlatego, że była kobietą i prowadziła teatr, który nie stawiał sobie za cel tworzenia arcydzieł. Ten i podobne głosy recenzenckie otwierają więc jednak perspektywę feministyczną.

W tę samą perspektywę wpisać można przebieg kształcenia późniejszej twórczyni Teatru Ziemi Mazowieckiej. Droga przez choreografię do teatru dramatycznego pokazuje instytucjonalne hierarchie, które Wróblewska musiała brać pod

⁴² HyPaTia: z Beatą Bandurską rozmawia Krystyna Duniec, real. M. Januszaniec, prod. 2014, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=VxDSc-BMoWg> [dostęp: 20 VI 2020].

⁴³ Kwestionariusz osobowy Wandy Wróblewskiej, op. cit.

⁴⁴ Jaszcz, *Albertus i Marancja, czyli Waganci idą*, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/11842/recenzja-2.pdf> [dostęp: 20 VI 2020]. Samo porównanie przedstawień jest już nieco problematyczne, poetyki recenzenta nie ma sensu komentować.

uwagę. Choreografia była i jest nadal słabszym polem, uznawanym przez teatr dramatyczny za dziedzinę bardziej pomocniczą niż samodzielna. Nie jest chyba też kwestią przypadku, że o ile w teatrze dramatycznym dominuje silna męska figura reżysera, o tyle choreografia w większym stopniu angażuje kobiety. Zrazem jednak ruch – jak pisał Wojciech Klimczyk – zawsze był „przeźrenią walk o możliwości cielesnej ekspresji”⁴⁵. I właśnie z tego, że cielesność i ruch mogą stać się polem nieujarzmionej ekspresji, bo nie poddają się logice pisma i tekstu, bierze się polityczność – nie zawsze uświadomiana – choreografii.

Polityczne uwarunkowania twórczości Wróblewskiej to kolejny ciekawy temat. Reżyserka po wojnie należała do PPS, później razem z partią przeszła do PZPR. Komentując jej słowa, że „podobno znów ma być przykrecona śruba”, syn 6 czerwca 1956 pisał o niej: „uświadomiony członek partii”⁴⁶. Wcześniej blisko współpracowała z Władysławem Krasnowieckim, który najpierw zatrudnił ją w Teatrze Śląskim, a później ściągnął do Teatru Narodowego. Nominację na dyrektora Teatru Narodowego zawdzięczał – jak pisała Magdalena Raszewska – tyleż prawomyślności wyreżyserowanego na Śląsku *Jegara Buczyłowa i innych Gorkiego* (1950), ile „wojskowej przeszłości, właściwej deklaracji politycznej i ogromnemu konformizmowi, o którym mówią wszyscy, którzy z Krasnowieckim kiedykolwiek pracowali”⁴⁷. Czy trzydziestosześcioletnia – a więc już światopoglądowo ukształtowana – Wróblewska, podejmując współpracę z Krasnowieckim, grała w tę samą grę? Konformistką raczej nie była, choć na pewno chciała pracować w teatrze, a Krasnowiecki otworzył jej tę możliwość. Zadebiutowała zresztą w Katowicach politycznie – *Bankierami ruin* (1948) Ważyka, tekstem o bankructwie przedwojennej finansjery⁴⁸.

Sosnowieckie *Przygody Albertusa*, krytykowane przez Jaszcza i przeważnie komplementowane przez innych recenzentów, dawały możliwość mówienia o nierównościach. Wróblewska przedrukowała fragment scenariusza w programie do spektaklu jako wypowiedź „o ludziach naszego: średniego i niższego stanu”:

Aż nie pokpić z plebanów swojej jeno sakwy patrzących? Z panów wielkich, co im dworacy jeno pochlebują coraz nowe wymyślając zabawy? Z pijaństwa. Z kupców nieuczciwych. Z szalibierstwa dziadów i bab, z ich czarów. Z onego wszystkiego na co się co dnia natykamy. O tym wszystkim traktują nasze komedye, które nie tylko odgrywamy ale i – jako że drukarni mamy wiele – w książkach drukujemy⁴⁹.

⁴⁵ W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Kraków 2015, t. 1: *Dworskie kroki*, s. 24.

⁴⁶ A. K. Wróblewski, op. cit., s. 29.

⁴⁷ M. Raszewska, op. cit., s. 28.

⁴⁸ *Bankierzy ruin* Ważyka, reż. W. Wróblewska, scen. W. Makojnik, prem. 21 II 1948 w Teatrze Śląskim w Katowicach.

⁴⁹ *Przygody Albertusa* [program], Teatry Śląsko-Dąbrowskie, Katowice 1949, s. 2.

Rybałtowski tekst wpisywał się w antyklerykalne oczekiwania władzy i punktował zabobony dawnego porządku. Sowizdrzalskiego, ze swej istoty antysystemowego, ducha niełatwo było jednak zamknąć w jednej ideologii, komedia dawała więc szerokie możliwości interpretacyjne. W gruncie rzeczy przywoływany przez Jaszczka *Żywot Józefa* ma w większym stopniu charakter obrazka rodzajowego, w którym jest miejsce i na ciepłą kaszę, i na piwo.

Teatr Ziemi Mazowieckiej Wróblewska niewątpliwie „wychodziła” w ministerstwie. Została jego dyrektorką. W statystykach widać, że kobiece dyrekcje w teatrach objazdowych – zwłaszcza w początkach ich działalności – to reguła: Teatr Ziemi Rzeszowskiej – Stefania Gintel-Domańska, Wanda Siemaszkowa; Teatr Ziemi Łódzkiej – Stefania Domańska; Teatr Ziemi Opolskiej – Krystyna Skuszanka⁵⁰. Podobnie rzecz się ma z teatrami dla dzieci. Powodem tendencji znajdującej odbicie w statystykach był zapewne niewielki prestiż tych instytucji, a także opisywana w prasie ciężka praca, jakiej wymagała działalność „teatrów ziem”. Praca zresztą rzadko doceniana, a jeśli doceniana, to – jak w cytowanym tekście Karoliny Beylin – traktowana raczej jako misja społeczna niż działalność artystyczna.

Ten stan rzeczy buduje pewien horyzont wyobrażeń związanych z instytucją feministyczną, której postulowany model działania opisany został przez Agatę Adamięcką-Sitek, Martę Keil i Igora Stokfiszewskiego na podstawie badań przeprowadzonych w warszawskim Teatrze Powszechnym.

Feminizacja oznacza więc przyjęcie za główny wskaźnik oceny jakości życia perspektywę życia kobiety oraz, w konsekwencji, nadanie czynnościom reprodukcyjnym wyższości, jako niezbędnym do wykonywania czynności produkcyjnych, oznacza również zastąpienie wzorców współżycia społecznego kojarzonych z postawą męską tymi kojarzonymi z postawą kobiecą⁵¹.

W tym modelu teatru więcej uwagi powinno się poświęcać pracy osób umożliwiających działalność artystyczną – od portierów po inspicjentki. Służyć ma temu spłaszczenie hierarchii oraz płac, a także bardziej kolektywny styl zarządzania, zrywający z ustanowionym w Polsce modelem, w którym dyrektor z dyrektorem artystycznym podejmują decyzje repertuarowe. Teatr Ziemi Mazowieckiej i dyrekcję Wróblewskiej bez większych trudności można scharakteryzować za pomocą tych kategorii jako instytucję feministyczną.

Wróblewska o genezie pomysłu na Teatr Ziemi Mazowieckiej pisała w broszurze na piętnastolecie teatru:

Jeszcze w Szkole Teatralnej, na wydziale reżyserskim Leon Schiller kazał swoim uczniom zastanowić się nad modelem teatru, jaki chcieliby stworzyć. Majaczył mi się wtedy mglisty zarys

⁵⁰ Zob. *Agora. Statystyki*, red. J. Krakowska, Warszawa 2018, s. 24, 25, 38.

⁵¹ A. Adamięcka-Sitek, M. Keil, I. Stokfiszewski, op. cit., s. 5.

teatru ludowego. W 1953 roku zobaczyłem w Czechosłowacji Vesnické divadlo (Teatr Wiejski). Podziwiałem jego organizację. Ale jaki powinien być kształt artystyczny teatru ludowego? Dopiero w dyskusjach z Krystyną Berwińską zaczął się ów kształt krystalizować⁵².

Prawdopodobnie na skutek błędu drukarskiego, bo trudno uzasadnić to w inny sposób, czasowniki są w tym fragmencie odmieniane w rodzaju męskim, co świetnie metaforyzuje pozycję dyrektora teatru.

Cień Schillera z opowieści o Wróblewskiej nie znika: będzie widoczny w jej twórczości od *Krakowiaków* łódzkich, przez katowickich, po nowohuckich. Wprowadzona do spekulatywnego biogramu teza o dyskusji z inscenizatorem w kolejnych wersjach pozostaje raczej w sferze życzeń. W dodatku tuż przed premierą w Teatrze Ludowym Skuszanka przejęła pracę i dokończyła przedstawienie, co może świadczyć o tym, że nie spełniało ono oczekiwań dyrektorki. W Katowicach Wróblewska asystowała jeszcze Krasnowieckiemu przy Schillerowskiej *Pastoralce* (1948), gdzie pasterze zostali przedstawieni jak śląscy robotnicy, którzy idąc „przez Bytom, Pszczynę, Rozbark i Lubiniec, śpiewali popularną na tej ziemi *Karolinę*”⁵³. Później do tekstów Schillera nie wracała, ale zawsze uznawała się za jego uczennicę. Od niego też przejęła chyba słabość do romantyzmu, choć wołała Słowackiego od Mickiewicza. Nie dawała się jednak uwodzić żadnym mesjanistycznym wizjom. Syn wspominał pod datą 20 października 1956, że w szczytowym momencie październikowego napięcia: „nieomal płakała, że Polska zawsze «Winkelriedem narodów», że to bez perspektywy i żeby tylko umrzeć z honorem”⁵⁴.

Etos żoliborskiej inteligencji był jej niewątpliwie bliski. Krzysztof Pomian w tym duchu charakteryzował jej syna – Andrzeja Krzysztofa Wróblewskiego, długoletniego redaktora „Polityki”. We wstępie do jego *Dzienników zabranych przez bezpiekę* tłumaczył:

„żoliborski inteligent” to nie inteligent, który się przypadkiem urodził na Żoliborzu. To ten, kto wychował się w środowisku skupionym wokół Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, ale wykraczającym poza krąg mieszkańców jej osiedla. W środowisku społecznie przemieszonym, gdzie działacze robotniczy sąsiadowali z intelektualistami, i nastawionym lewicowo dominowali socjaliści z PPS, ale komuniści z KPP, a później PPR też byli dość licznie reprezentowani. [...] Kulturowano w nim etos pracy społecznej i poświęcenia⁵⁵.

I choć Wróblewska urodziła się w Kowlu, jej społeczna wrażliwość mieści się w historii Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

⁵² W. Wróblewska, *Teatr Ziemi Mazowieckiej...*, op. cit.

⁵³ Zob. A. Linert, op. cit., s. 198.

⁵⁴ A. K. Wróblewski, op. cit., s. 75.

⁵⁵ Ibidem, s. 7.

Była tak bezpośrednia i młoda duchem, że mówiliśmy wszyscy do Niej po imieniu – nie tylko ja i Janek, także nasze żony i dzieci. [...] Największą jej miłością był Teatr Ziemi Mazowieckiej, który stworzyła wraz z przyjaciółmi. Była jego dyrektorem i reżyserem przez 13 lat. Powstał w dobrym czasie, na fali Października w 1956, a skończył w po 1968 r. na fali inteligenckich czystek. TZM to nie był jeszcze jeden zwyczajny teatr – oni dowozili sztukę pod strzechy. Grali w mazowieckich dziurach, dla ludzi, którzy o teatrze wcześniej nie słyszeli. I to bez taryfy ulgowej. Wanda, wierna uczennica Leona Schillera, nie uznawała taniochy w sztuce. W remizach strażackich, w szkołach prawdziwi aktorzy grali prawdziwego Fredrę, Gogoła, Gałczyńskiego, Słowackiego. Widownia zawsze była pełna, bo telewizji jeszcze wieś nie miała. [...] Wanda pozabawiona swojego teatru i odesłana na przedwczesną emeryturę reżyserowała jeszcze tu i ówdzie, ale do zawodowej formy już nie wróciła. A teatr bez niej marniał, po wsiach nie chcieli mu się włączyć, aż rozplynął się w stołecznym otoczeniu⁵⁶.

Przytoczona nota z przypisu w książce Wróblewskiego, prywatna relacja syna o matce, również dobrze wpisuje się w ustanawiany cały czas kanon narracji na temat kobiet i zastępowania „wzorców współbycia społecznego kojarzonych z postawą męską tymi kojarzonymi z postawą kobiecą”⁵⁷.

Opowieść o biografii Wróblewskiej łatwo więc skonstruować zgodnie z postulatami feministycznych narracji i feministycznych instytucji. Społeczna wrażliwość, lewicowy światopogląd, zaangażowanie polityczne (przy niewykłanianiu w relacje z opresyjnym aparatem państwa), dowartościowanie widowni, nieeksponowanie własnego ego, przedkładanie działania ponad narrację, niehierarchiczny sposób budowania relacji w teatrze, zgoda na pozycję „słabą” poprzez unikanie autorytatywnych wypowiedzi. Dlatego fantazja, do jakiej asumpt daje biografia Wandy Wróblewskiej, może być alternatywą dla klasycznej, patriarchalnej narracji związanej z pozycją władzy w instytucji, w której o pracy reżyserki mówiło się „reżyser Zamków zrobił wszystko, co było w jego mocy, by wydobyć poetyckie walory tekstu”⁵⁸.

***** ***

Pytanie o zasady, na jakich kobiety wchodzą do historii, jest też pytaniem o to, kto te zasady ustala i realizuje. Zbyt oczywisty byłby jednak akapit o tworzonej przez białych mężczyzn akademii, która produkuje książki ustanawiające nowe narracje o kulturze i sztuce. Równie oczywiste jest to, że ten tekst opublikowany w piśmie naukowym również rości sobie prawo do jakiegoś ustanowienia, zwłaszcza że i ja pracuję w instytucji, która uprzywilejowuje moją pozycję

⁵⁶ Ibidem, s. 75.

⁵⁷ A. Adamiecka-Sitek, M. Keil, I. Stokfiszewski, op. cit., s. 5.

⁵⁸ Cyt. za A. Adamiecka, op. cit., s. 166.

w dyskusji. Można by więc przyjąć styl amerykańskich profesorów, którzy we wstępach umieszczają wyimki swego życiorysu. Tyle że praktyka ta nie tylko ociera się o narcyzm, ale też w większym stopniu służy eksponowaniu własnej pozycji, niż jej problematyzowaniu.

Każda domknięta narracja jest dyskursem władzy, ponieważ tyleż oddaje głos, ile go formatuje. Dlatego warto rozszczelnić samą narrację. Przyjęta w nauce procedura badawcza polega na zbieraniu materiałów, które później należy złożyć w spójną historię. Zaproponowany tu wywód odwraca tę procedurę. Spójna opowieść została ujęta w fikcyjny biogram, by uwydatnić horyzont oczekiwań i wyobrażeń, a później przejść do archiwum. Nie po to, by coś weryfikować, lecz po to, by w tym kroku uwolnić archiwum od narracji i wymuszanej przez nią spójności.

Philip Auslander pisał o performatywności dokumentacji performansów, lecz wyartykułowana w finale jego tekstu myśl, że istotniejsza jest relacja między dokumentacją a jej publicznością, niż między dokumentacją a tym, do czego odsyła, daje się uogólnić i zastosować nie tylko do performansu jako dziedziny twórczości artystycznej⁵⁹. W ramach historiografii teatru również warto podjąć dość radykalną próbę sprobematyzowania relacji między źródłami historycznymi a przeszłością, do jakiej mają odsyłać, poprzez działania z archiwaliami, które mają je na powrót wprowadzić w ruch, niekiedy w całkiem innych konfiguracjach.

⁵⁹ Zob. P. Auslander, *Performatywność dokumentacji performansów*, przeł. K. Dudzińska, [w:] *RE//MIX...*, op. cit.