

Teatralny odszczepieniec.

W 50. rocznicę powstania Teatru 38

Mała, mieszcząca zaledwie kilkudziesięciu widzów sala widowiskowa, znajdująca się w oficynie starej, historycznej kamienicy „Pod Jaszczurami”, należy do legendy Krakowa i Polski. Jak do żadnej z polskich świątyń Melopomeny, wejście do niej wiodło przez kręte zaułki średniowiecznych jeszcze piwnic oraz niewielki, uciążliwy do pokonania otwór w sklepieniu. Wszelako nie lokal, przyrównywany skądinąd przez zagranicznych gości do któregoś z rozlicznych, kamealnych i nastrojowych paryskich teatrzyków, przesądził o specyfice tej osobliwej sceny, nazwanej tyleż intrygująco, co tajemniczo – „38”. Zadecydowały o tym formuła artystyczna, śmiały dobór repertuaru, wreszcie oryginalne i nie-rzadko obrazoburcze inscenizacje. Nie bez powodu zatem nazywano go, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszych lat działalności, odszczepieńcem teatralnym.

Początki Teatru 38 związane są ściśle ze studentkim ruchem kulturalnym, zapoczątkowanym przemianami politycznymi i społeczną, popaździernikową odnową w 1956 roku.

W rok po śmierci Stalina, w 1954 roku, pojawiły się w ruchu studentkim pierwsze oznaki „nowego”. Działające od 1950 roku Zrzeszenie Studentów Polskich (ZSP), od samego początku nastawione programowo na pracę kulturalną, naukową i „socjalną”, wzięło pod swe skrzydła wielu twórców, wymykających się obowiązującym regułom. Nadchodząca powoli „odwilż” pozwoliła otworzyć pierwsze kluby jazzowe, pierwsze teatry studentkie. Oczywiście były to, nieraz nieporadne, próby stworzenia czegoś indywidualnego, wysiłek dający jednak bazę pod przyszłe, rewolucyjne przemiany. W latach 1955–1956 jak grzyby po deszczu pojawiały się liczne teatrzyki studentkie. Warszawski Studencki Teatr Satyryków (STS), gdańskie „Bim-Bom” i Cyrk Rodziny Afanasjew, łódzki Studencki Teatr Satyry „Pstrąg”, Studencki Teatr Poezji „Step” z Gliwic, Teatr 38 z Krakowa – to tylko kilka z tych, które przeszły do legendy. Stały się też one symbolem popaździernikowych przemian, synonimem nowej estetyki, przykładem awangardowości w sztuce.

W 1954 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim istniało kilka amatorskich zespołów teatralnych, kółko dramatyczne, jakieś koło naukowe o charakterze teatrologicznym. Gdzieś na przełomie lat 1954 i 1955, dokładnej daty nikt nie pamięta, Zespół Dramatyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego wystawił *Niemców* Leona Kruczkowskiego. Reżyserem był



Oślonięta rusztowaniami kamienica „Pod Jaszczurami” przy krakowskim Rynku Głównym – miejsce wielu historycznych wydarzeń, dziś znana głównie z słynnego w całym kraju studentkiego Klubu Pod Jaszczurami (grudzień 2007), fot. A. Florkowska

Andrzej Gazdeczka. Ponieważ przedsięwzięcie spotkało się z zainteresowaniem władz uczelni i samych odbiorców, postanowiono ogłosić dodatkowy nabór studentów. Zgłosiło się tylu chętnych, że zakwalifikowanych podzielono na dwie grupy. Jedna przygotowywała *Śmierć Hamleta* popularnego wówczas dramaturga współczesnego Andrzeja Wydrzyńskiego, w reżyserii Ireny Wollen, druga – *Karabiny pani Carrar* Bertolda Brechta, w reżyserii Andrzeja Gazdeczki.

W następnym sezonie scalono oba zespoły. Odszedł Gazdeczka, a szefem całości została studentka filologii polskiej UJ, Irena Wollen. Rozpoczęto próby do nowego spektaklu. Zespół Dramatyczny miał wtedy swą siedzibę w gmachu Wydziału Prawa UJ przy ul. Olszewskiego. Do premiery przygotowywanych *Czarownic z Salem* jednak nie doszło. Po kolejnych zmianach personalnych Zespół Dramatyczny UJ zmienił nazwę na Mały Teatr Akademicki.

Kolejnym przedsięwzięciem miał być program przygotowany w oparciu o teksty bardzo popularnego wówczas, choć oficjalnie nieuznanego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Scenariusz napisała Irena Wollen, reżyserując równocześnie spektakl. Przedstawienie miało nosić tytuł tyleż przewrotny, co oryginalny – *Kolorowi Gałczyńscy*¹. Niektórzy zapamiętali ten tytuł nieco inaczej: *Kolorowy Gałczyński*. Dziś ta rozbieżność nie ma jakiegokolwiek znaczenia, bowiem był to tytuł roboczy. Na jedną z prób Irena Wollen przyprowadziła studenta Akademii Sztuk Pięknych – Waldemara Krygiera. Zaoferowała mu współpracę w przygotowaniu scenografii, a w rezultacie Krygier stał się autorem scenografii, reżyserii i inscenizacji całości. Po dokonaniu przez Krygiera ostatecznego wyboru tekstów Mistrza Ildefonsa zmieniono także tytuł na *Gałczyński 38*. Pod takim tytułem Mały Teatr Akademicki zaprezentował sztukę na premierowym pokazie 24 kwietnia 1956 roku. Miejszem premiery był budynek ASP przy ul. Smoleńsk. Widowisko pokazywano osiem razy. Zbigniew Horawa tak zapamiętał tamte czasy:

„Waldek był od nas starszy i był urodzonym dyktatorem. Miał koszmarny charakter, ale to właśnie on nas ukształtował. (...). Problemy zaczęły się już przed premierą. Okazało się, że tak prosta sprawa, jak zdobycie reflektorów jest nie do przeskoczenia. Waldek wpadł wtedy na pomysł, żeby wykorzystać do oświetlenia reflektory z ciężarówki «Star». Przystaszczyliśmy je na scenę, otoczyliśmy czarnym brykolem i już zaczęło to robić wrażenie. Ale Waldek drażnił tytuł *Kolorowy Gałczyński*. Krzyczał, co to ma znaczyć, to jakieś mieszczańskie głupoty. Ja na przykład chcę nazwać go *Gałczyński 38*. I tak z przypadkowo wymyślonej liczby powstała nazwa teatru”².

Zespół zaczął przechodzić kolejne metamorfozy. Było to przez długie lata zjawisko częste i „normalne” w studenckich teatrach. Zmiany personalne, programowe, repertuarowe nikogo nie dziwiły, mało – obiektywnie rzecz ujmując – były przyczyną szalonego rozwoju estetycznego. Właśnie te zmiany doprowadziły z czasem do tego, że teatr studencki stał się awangardą polskiego teatru. Zaskorupiały w rutynie i martwocie teatr profesjonalny, repertuarowy, zaczął szeroko czerpać w późniejszych latach ze zdobyczy estetycznych i formalnych teatru studenckiego. Dziesiątki, o ile nie setki, mniejszych lub większych teatrzyków studenckich, powsta-

łych w prawie każdym środowisku akademickim naszego kraju, teatrzyków-efemeryd, często jednej premiery, o statusie amatorów, a wysoce wyspecjalizowanych w kunszcie aktorsko-inscenizacyjnym, na długie lata zawładnęły opiniami awangardowych krytyków i odważnych twórców. Jednym z filarów nurtu, który nazywamy teatrem studenckim był Teatr 38, powstały – jako się rzekło – po przeobrażeniach Małego Teatru Akademickiego.

Tak pisał, z właściwym sobie poletem i przewrotnością, jeden z filarów odległej od Teatru 38 o dwieście metrów (przeciwległa ściana Rynku) „Piwnicy pod Baranami”, Wiesław Dymny:

„Kiedy powstała «Piwnica», po ulicach Krakowa biegał we wszystkie strony Waldemar Krygier, absolwent wydziału scenografii krakowskiej ASP. Biegał widać dobrymi drogami, bo w krótkim czasie przy Rynku Głównym nr 8 powstał «Teatr 38». Był to rok 1957. Teatr wystąpił z prapremierą polską (prapremiery zresztą to spécialité de la maison tego zakładu 38 – na 40 premier 13 prapremier polskich) Arthura Adamowa *Wszyscy przeciw wszystkim*. Przedtem jednak, dwa lata wcześniej, kiedy Krygier był jeszcze studentem, wystawił na ASP *Orfeusza* Jeana Cocteau, potem, tym razem z grupą studentów UJ, widowisko poetyckie *Gałczyński 38* (Uwaga! «Zielona Gęś») i to był początek «Teatru 38». Kiedy Krygier dostał lokal przy Rynku, tak był spragniony dobrego teatru, że w ciągu roku, bez pieniędzy, bez ludzi, w strasznych warunkach, wystawiał trzy, cztery premiery, w tym trochę prapremier”³.

Istotnie, dobrymi drogami musiał biegać Krygier, załatwiając lokum dla swego teatru, ale przecież sama, choćby najdogodniejsza scena, niczego nie załatwiała automatycznie. O tym, że Teatr 38 stał się głośny od samego niemal początku zadecydowały inne względy... Przesądziły o tym indywidualności autorów i reżyserów.

Osobowość Krygiera – niespokojna, bezkompromisowa, bogata w oryginalne i twórcze koncepcje, nadała nowemu zespołowi swe piętno. Kiedy po premierze *Gałczyńskiego 38* dokonano kolejnego naboru, w wyniku którego zespół przybrał charakter międzyuczelniany, Krygier był już niepodzielny jego szefem i artystycznym dyktatorem. Premiera następnego programu: Arthura Adamowa *Wszyscy przeciw wszystkim* (31 stycznia 1957) odbyła się w nowym lokalu – oficynie zabytkowej kamienicy „Pod Jaszczurami” przy Rynku Głównym 8.

W gotyckiej, z czasem przebudowanej kamienicy, należącej ongiś do możnej rodziny Ronenbergów, a później Bractwa Włoskiego, kolejny właściciel Edward Fuchs sprzedawał w XIX wieku wina i korzenie, potem w dolnych jej kondygnacjach mieścił się bank. Zanim wspaniałe gotyckie wnętrza parteru stały się siedzibą studenckiego klubu, zgoda tymczasowo pełniły one funkcje teatralnego foyer i szatni. Czy w sławnej kamienicy „Pod Jaszczurami” odbyło się 22 listopada 1605 roku wesele cara Dymitra Samozwańca z Maryną Mniszchówną? Zdaniem Danuty Czerskiej⁴, opierającej się na zachowanych źródłach, ślub *per procura* wojewodzianki sandomierskiej Maryny z carem Dymitrem (w jego roli występował Afanasij Własiew) odbył się w zamienionym na kaplicę pokoju w sąsiadującej z kamienicą „Pod Jaszczurami” kamienicy Firlejów, a przyjęcie weselne – w kilku sąsiednich ka-

¹ Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia Teatru 38*. Kraków 1985, s. 6.

² Huzarska-Szumiec M.: *Awangardowy kilof w mieszczański Kraków*. *Gazeta Krakowska* 2006, nr 286. Jest to artykuł opisujący jubileuszowe spotkanie artystów związanych z Teatrem 38, jakie odbyło się 26 XI 2006 r. Organizator, którym był Instytut Sztuki w Krakowie, postanowił tym akcentem włączyć legendę teatru studenckiego do projektu „Dedykacje Beckett”, zorganizowanego z okazji 100-lecia urodzin wielkiego dramaturga, laureata Nagrody Nobla. O spotkaniu w Teatrze 38 pisał też: WAK [W. Krupiński]: *Scena z Beckettem*. „Dziennik Polski” 2006, nr 275.

³ Dymny W.: „Piwnica” krakowska i inne. W: *Teatry studenckie w Polsce*. Red. J. Koenig. Warszawa 1968.

⁴ Czerska D.: *Dymitr Samozwaniec*. Wrocław 1995.



Jak u początków działalności „38”, wejście do teatru i gotyckiej sali „Jaszczurów” jest po kolejnych remontach znów wspólne. O ile jednak klub studencki wciąż cieszy się popularnością, nazwa „Teatr 38” odnosić się może już tylko do lokalu, bo zespół teatralny od wielu lat już nie istnieje, fot. A. Florkowska

mienicach, w tym także „Pod Jaszczurami”. W uroczystościach uczestniczył król Zygmunt III, jego siostra królewna Anna, królewicz Władysław i wielu znakomitych gości świeckich i duchownych.

Nowe funkcje kamienicy, teatralne i związane z kulturą alternatywną, miały te historyczne tradycje ubogacać, tworząc nowe oblicza legendy o kamienicy „Pod Jaszczurami”.

Spektakl *Wszyscy przeciw wszystkim* był firmowany już przez Teatr 38. Krytycy i dziennikarze silili się na uzasadnienie najpierw nazwy programu *Gałczyński 38*, a w konsekwencji i tajemniczej liczby „38”. Pisano więc, że jest to kolejna wersja składanek poetyckich według tekstów Gałczyńskiego (liczne teatryki poezji istotnie za swego patrona obrały tegoż poetę), to znów, że została ona zapożyczona od Girardoux, z jego *Amfitriona 38*. Hipotezy te, aczkolwiek wkradły się nawet do literatury naukowej, a ich autorzy wykazywali nie lada spekulatywność i dociekliwość – nie znajdują wszelako uzasadnienia. Jej „wyjaśnienia” podjął się jeden z założycieli Teatru 38, Mieczysław Czuma:

„Może dlatego, żeby było do rymu – mieści się on bowiem przy Rynku Głównym, numer osiem... Albo nie? Proszę zwrócić uwagę – 38 to liczba magiczna: $36 + 2 = 38$, $40 - 2 = 38$. Rachunek można zresztą w obie strony dalej rozwijać. Liczba ta jest przy tym ładną nazwą dla teatru. O wiele ładniejszą niż np. «Zorza» albo «Przodownik»⁵.

W istocie, ładniej musiała brzmieć ta nazwa, zwłaszcza po Październiku 1956.

Jan Güntner, po latach inaczej, choć również anegdotycznie i satyrycznie, objaśnia tę nazwę, podając przy okazji inne ciekawostki z początków istnienia grupy: „Krygiera

poznałem jeszcze w czasach Akademii Sztuk Pięknych (w akademiku «na Dzierżyńskiego» mieszkała dziewczyna, moja obecna żona). Był absolwentem łódzkiego liceum plastycznego, uczniem Władysława Strzebińskiego i Katarzyny Kobro. To niezła rekomendacja. Dyskutowaliśmy żarliwie, szły piękne, modne spodnie koleżankom i kolegom, i najczęściej nie brał za to pieniędzy, płaciło się «symbolicznie». Od pierwszego przedstawienia Teatru 38 jeszcze przy ulicy Floriańskiej na strychu, byłem na wszystkich jego spektaklach. Zapytany o genezę tej nazwy mówił z całą powagą: «bo miałem wtedy 38 stopni gorączki»⁶.

Trzon nowego teatru stanowili: Jacek Butrymowicz, Mieczysław Czuma, Zbigniew Horawa, Barbara Jasińska, Piotr Kominek, Maciej Prus, Andrzej Skupień, Andrzej Sosenko, Andrzej Stec, Irena Wollen.

Abdy dostosować lokum otrzymane od miasta w wyniku starań ZSP (Krygier nie lubił z nikim na ten temat rozmawiać, stąd nawet najbardziej wtajemniczeni nie wiedzą do dziś, jakich forteli musiano używać, aby zyskać zaufanie ówczesnych władz), trzeba było wcześniej, jeszcze przed premierą *Wszyscy przeciw wszystkim* Adamova, dokonać szeregu przeróbek i adaptacji. Ale jesienią 1956 roku remont ukończono i wspomniana premiera odbyła się już w styczniu roku następnego. Był to wszelako pierwszy i bodaj przedostatni remont pomieszczeń teatralnych przeprowadzony tak spraw-

⁵ Czuma M.: *Dlaczego Teatr 38*. „Dziennik Polski” 1957, nr 93.

⁶ Güntner J.: *Scena Nurt 71*. „Zdanie” 2006, nr 1–2 (134–135), s. 91.

nie, bo późniejsze nosiły już zazwyczaj wszelkie znamiona skandali. Do Teatru – jak już wspomniano – wchodziło się poprzez salę dzisiejszych „Jaszczurów”, tam też znajdowała się szatnia. Sielanka nie trwała jednak długo, bo oto w kilka miesięcy po otwarciu lokalu teatru dyrektor administracyjny Politechniki Krakowskiej (uczelnia ta do czasu nadania statusu studenckiego klubu środowiskowego była gospodarzem klubu) polecił oddzielić klub-świetlicę Politechniki od sali Teatru 38 i tym samym odciąć jedyne wejście do przybytku studenckiej Melpomeny.

O decyzji tej pisał sarkastycznie Jan Paweł Gawlik: „Wyrzucił histrionów z dużej sali, gdzie dotychczas mieściła się kasa, palarnia i szatnia teatru, zamknął im wodę i to, gdzie się robi siusiu, aby w tak opróżnionej sali urządzić świetlicę. Jej nowi użytkownicy, naśladowując godny przykład gospodarza, powykrecali entuzjastom teatru stopki, (...) Precz z Teatrem, precz z eksperymentami. Do diabła z myśleniem. Myślenie proszę kolegów, to niebezpieczna rzecz i trudna”⁷.

Prestiżowy „Tygodnik Powszechny” poświęcając kilka szpalt studenckiemu teatrowi, napisał o... zapleczu technicznym i lokalowym amatorskiej grupy, ale sporo miejsca poświęcił też programowi artystycznemu, obsadzie i zamierzeniom artystycznym. Jerzy Kołłataj stwierdził profetycznie: „Zespół szuka formuły, w której mogłaby się wypowiedzieć młoda generacja Polaków”⁸.

Zespół aktorski postanowił sam rozwiązać swoje problemy lokalowe, nie zważając na wymogi remontowe i zalecenia konserwatorskie. Zbigniew Horawa wspominał: „W tej trudnej dla nas sytuacji, w ciągu kilku dni – wybiliśmy drzwi na widownię i do zaplecza. Pozostała jednakże kwestia połączenia obu tych części oddzielonych sceną. Długie starania o przydzielenie piwnic zdawały się ciągnąć bez końca. Wreszcie Krygier przyniósł któregoś dnia łom i kilof, i bez niczyjej zgody, bez opinii miejskiego konserwatora – wybito duże dziury do piwnic łącząc pod sceną zaplecze z widownią. W ten sposób Teatr 38 stał się bodaj jedynym na świecie teatrem, na którego widownię wychodzi się spod sceny”⁹.

W wyniku tej przebudowy powstała nowa palarnia, szatnia, foyer i amfiteatralna widownia. Za to sąsiedzi – klub Politechniki Krakowskiej (oficjalne otwarcie „Jaszczurów” odbyło się dopiero w kwietniu 1960 roku, choć prasa donosiła o imprezach w tym klubie już w 1956 roku)¹⁰ aż nadto dawał znać o sobie: w ostatnich rzędach widowni słychać było tylko szalejącą szafę grającą bądź inne, nie mniej głośne zespoły muzyczne. Wszelkie próby zmierzające do wyciszenia hałasu dawały tylko połowiczny rezultat.

Helmuth Kajzar, który niełatwą drogę reżysera rozpoczął właśnie tutaj, powiedział o Teatrze 38, że był to od samego początku swoisty odszczepieniec i heretyk oficjalnego ruchu teatralnego, teatr skażony Krakowem, jego atmosferą, i upodobaniami. Kazimierz Wyka nazwał zapaleńców – aktorów



W. Krygier, twórca, reżyser i... dyktator. Fotografia życzliwie udostępniona przez M. Krygier, aut. fot. niezn.

„poetami bez teatru”, bo tworzą nieprzymuszeni, przechwytują czujnie pokoleniowe upodobania i nie są skażeni duchem „etatyizmu”.

Podstawowym wyróżnikiem określającym teatralny styl „38” był stosunek reżysera do tekstu i sceniczna interpretacja owego tworzywa. Sprowadzała się ona do daleko posuniętej swobody w przystosowywaniu dzieła dramatycznego czy poetyckiego do koncepcji reżysera. Twórca spektakli, inscenizator – jak mawiano powszechnie w tamtych czasach – starał się zazwyczaj wyeksponować jedną, główną myśl filozoficzną bądź naczelną problem moralny. Następnie w sposób zazwyczaj obrazoburczy odrzucał wszystkie jego zdaniem zbędne fragmenty, tj. te, które nie mieściły się w obszarze nakreślonego problemu, a pozostałe poddawał dodatkowej „kosmetyce”. Otrzymany w ten sposób scenariusz wkomponowywał w układy sceniczne, zgrywał z rekwizytem, tradycyjną scenografią, muzyką i gestem. Tekst stawał się, na równi z powyższymi elementami, jednym z czynników, które w ostatecznym kształcie otrzymywało zazwyczaj formę metafory poetyckiej. Cały spektakl był nieraz jedną wielką przenośnią.

Po dwuletniej działalności Teatru 38, uwieńczonej dwięściami premierami, z okazji światowej prapremiery *Ostatniej taśmy Krappa* Samuela Becketta (notabene Beckett korespondował ze sceną „38”, co najwyraźniej świadczy o poważnym traktowaniu przez niego tej placówki), Waldemar Krygier opublikował założenie programowe swego teatru:

„Widowisko tak jak każda z dziedzin sztuki, wymaga planu. Planem może być każdy utwór literacki. W związku z tym nie ma dla nas żadnej różnicy między utworem dramatycznym a artykułem publicystycznym i dlatego rodzaj utworu literackiego w realizacji widowiska jest dla nas obo-

⁷ (gaw) [J.P. Gawlik]: *Precz z eksperymentami*. „Życie literackie” 1957, nr 20.

⁸ Kołłataj J.: *Teatr 38*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 41, s. 6.

⁹ Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 10.

¹⁰ Dziedzic S.: *Monografia Klubu „Pod Jaszczurami”*. Red. T. Skoczek. Kraków 1980.

jętny. Jakkolwiek plan (tekst literacki) jest podstawą widowiska, to jednak ideałem byłaby klasyczna procentowość: 33 proc. tekstu, 33 proc. ruchu (np. taniec, a nie balet), 33 proc. gry pantomimicznej. (...) Ranga artystyczna widowiska nie zależy od tego, czy jest to widowisko «poważne» czy «lekkie», a jedynie od sumy i jakości wrażeń jakie widz, uczestnik widowiska, odbiera. Olbrzymi ładunek emocjonalny typu hamletowskiego może posiadać krótka piosenka widowiska kabaretowego i nie będzie to przynosić ujemny Szekspirowi. Sztuka nie znosi ołtarzy, staje się wtedy kabotyństwem»¹¹.

Zdaniem Krygiera dobre widowisko musi być zrozumiałe dla każdego. Ponadto odbiorca sztuki poprzez fakt jej swoistego odkrywania staje się w jakiś sposób jej twórcą. Owo zaś „odkrycie” dowodzi, że ładunek wrażliwości jest taki sam u inteligenta, jak i u robotnika.

W ten sposób Krygier „wykluczał elitarność dobrze przygotowanego spektaklu”. Dostrzegał zasadniczą różnicę między dramatycznością literacką a teatralną, gdyż ta ostatnia rodzi się dopiero z chwilą budowania widowiska (stąd nie ma utworów bardziej lub mniej dramatycznych teatralnie). Pisał: „Sporządzając plan widowiska oparty na utworze literackim, wybieramy problem dla nas najważniejszy a zarazem najlepiej wyrażalny przy pomocy tworzywa teatralnego jakim jest dźwięk i światło. Niech będzie to odpowiedzią na zarzuty, które sugerują nam «zarzycanie autora» lub «niszczenie» sztuki»¹².

Przed licznymi zarzutami o monotonnej i miernej grze aktorów bronił się Krygier stwierdzeniem, że aktorstwo rozpatrywać można tylko w kontekście przydatności w widowisku, stąd ważna jest nade wszystko wrażliwość artystyczna, nie zaś doprowadzony nawet do perfekcji warsztat. Powołane przy Teatrze 38 – niespełna dwa miesiące po pierwszym przedstawieniu – Studio Aktorskie kształcić miało w tym duchu w zakresie szermierki, baletu, umuzykalnienia i dykcji.

Niemalą rolę w tak pomyślanym teatrze przypisywano rekwizytowi, który nie tylko czynił widowisko przejrzystym, ale nadto traktowany był jako poetycka metafora, uzupełniająca tekst. Scenografia, maksymalnie uproszczona i tylko niezbędna, winna służyć (podobnie jak u Cocteau i Meyerholda) aktorowi w takim stopniu, w jakim akrobatom służą przyrządy cyrkowe. I jeszcze jeden czynnik, którego nie może zabraknąć w nowoczesnej sztuce – stworzenie odpowiedniego klimatu, który choć pozbawiony formy, staje się rzeczywistą wartością dzieła.

To charakterystyczne *credo*, któremu Krygier podporządkowywał w miarę możliwości swoje spektakle (do jego odejścia wszystkie przygotowywane sztuki były przez niego reżyserowane, on też opracowywał do nich scenografię), stawało Teatr 38 w pewnym, choć dalekim i najzupełniej przypadkowym pokrewieństwie z Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka¹³.

Budowaniu wspomnianego już „klimatu” i „atmosfery” (te jakże krakowskie słowa używane były przez Krygiera często, w większości jego deklaracji) sprzyjać miała nastrojowość, intymność i niepowtarzalny wdzięk tej skromnej świątyni sztuki. Zaskakujące połączenia parterowych i podziemnych zakamarków, efektownie skonstruowane schody, niezbyt wygodne wejście na kameralną widownię, mieszcząca naówczas zaledwie osiemdziesięciu widzów, wreszcie wzajemna bliskość z aktorami – nadawały przedstawieniom



Spektaklem Wszyscy przeciw wszystkim A. Adamowa zainaugurował oficjalnie Teatr „38” swoją działalność artystyczną, wł. Archiwum Zakładu Historii Teatru UJ

specyficzny wymiar, wzmagający emocje i nastrojowość. Jednak czy tylko te czynniki zadecydowały, iż Helmut Kajzar nazwał Teatr 38 odszczepieńcem ruchu teatralnego? Określenie wybitnego, zmarłego przedwcześnie reżysera, dramaturga i tłumacza kryło jeszcze jeden, być może najważniejszy aspekt: teatrzyk Krygiera był podówczas jedynym *sensu stricto* studenckim teatrem dramatycznym. O ile większość studenckich scen skłaniała się ku kabaretowi, teatrzykowi poezji czy teatrowi politycznemu, o tyle Teatr 38 czerpał swój repertuar z literatury pięknej. Dlatego nie był on schronieniem dla poetów i piosenkarzy, jak to było w przypadku „Piwnicy pod Baranami”, w której wiele uznanych dziś znakomitości próbowało (z powodzeniem) swych umiejętności literackich i scenicznych. Największym odszczepieńcem był teatr Krygiera w zakresie doboru repertuaru.

Już pierwsza premiera Teatru 38 *Wszyscy przeciw wszystkim* Arthura Adamowa zapowiadała ową repertuarową nowość¹⁴. Sztukę specjalnie dla tego teatru przetłumaczyła z języka francuskiego Wanda Błońska, która przez pierwsze trzy lata jego działalności była kierownikiem literackim „38”. Tak więc pierwszy spektakl przyniósł prapremierę polską (31 stycznia 1957 roku jest odtąd oficjalną datą powstania Teatru 38), dzieła jednego z najznakomitszych przedstawi-

¹¹ Krygier W.: *Teatr 38 wyjaśnienia*. „Teatr” 1959, nr 2.

¹² *Ibidem*.

¹³ Popiel J.: *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*. Kraków 2006.

¹⁴ (bz): *Premiera w Teatrze 38*. „Echo Krakowa” 1957, nr 27.

cieli francuskiej awangardy. Tadeusz Kudliński, znany krakowski recenzent i publicysta kulturalny, niezwykle zasłużony dla popularyzacji działań Teatru 38 pisał:

„Popaździernikowe nastroje sprawiły, że repertuar Teatru osadził się głównie w nieznanej dotąd u nas awangardowej dramaturgii, zwłaszcza francuskiej. W kilku wypadkach były to nawet prapremiery polskie. O wymiarze inwazyjnym tej «cudzoziemskiej» świadczy wykaz sztuk granych. Wyczerpuje on niemal całą liczbę nazwisk ówczesnej europejskiej awangardy: Adamov, Beckett, Genet, Ghelderode, Ionesco, Kafka – przy czym niejedno nazwisko powtarzało się w repertuarze Teatru kilkakrotnie»¹⁵.

Sztuka, podobnie jak większość utworów Arthura Adamova, francuskiego dramaturga rosyjskiego pochodzenia, osnuta jest wokół problemów bezrobocia i ciężkiej ludzkiej egzystencji. Autora wszelako interesuje nie tyle obraz życia, ile mechanizmy rządzące stosunkami międzyludzkimi współczesnego świata. Przystawanie polskiemu widzowi twórczości głównego autora teatru absurdu, nazywanego czasami antyteatrem czy nowym teatrem, jest wielką zasługą krakowskich studentów i olbrzymim wkładem w rozwój współczesnego teatru. Egzystencjalne poczucie absurdu otaczającego nas świata niemożliwe było do pokazania w normalnym państwowym teatrze. Studentom to jakoś uchodziło. Ani cenzura, ani stróżę ładu politycznego spod znaku „przewodniej siły narodu” – Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, nie ingerowali specjalnie w zakres programowy akademickich teatrzyków. Wystarczył iluzoryczny „parasol” organizacji studenckiej, jaką było ZSP. Teatr absurdu kierowany na Zachodzie przeciw wszystkim formom tradycyjnego teatru, teatr surrealistyczny, awangardowy mógł w Polsce rozwijać się wyłącznie w placówkach studenckiej kultury. Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Franc Kafka czy Arthur Adamov nie byłiby znani polskiemu widzowi gdyby nie aktywność i odwaga przedstawicieli studenckiej kultury. Spektakl *Wszyscy przeciw wszystkim* okazał się sensacją. Zygmunt Greń zajmujący się teatrem na łamach „Życia Literackiego” nie mógł pominąć tej premiery, choć w jego recenzji nie widać było zachwytu:

„Pomysł wystawienia tej sztuki w sposób zautomatyzowany, monotony, wydaje się dobrym przeniknięciem intencji pisarza i tendencji odpowiadającego mu aktorstwa. Nie wiem czy można pisać: niestety aktorów tu nie ma. (...) Jeśli ambicja studentów nie przekroczyła granicy zaprezentowania nowego autora mogą być zadowoleni”¹⁶.

Podobnie jak w tym spektaklu, tak i w większości następnych, rozbudowany monolog, znamionujący dążenie do oddramatyzowania sztuki czy rezygnacja z przyczynowo-skutkowego ciągu akcji, charakterystyczne będą dla teatru Krygiera. Było to spowodowane nie tylko swoistą koncepcją reżysera, ale i skromną, zgodną zresztą z rzeczywistością oceną własnych możliwości aktorskich. Dlatego studenci aktorzy ograniczali się zazwyczaj do niezbędnych tylko ruchów i recytowali tekst jak gdyby dobywając go z pamięci, a więc bez jego dramatyzacji. To zamierzone, monotonne i chwilowo bezbarwne recytowanie nie wszystkim oczywiście mogło się podobać. Mimo to musiało się ono spotkać z zainteresowaniem, skoro sztukę Adamova wystawiano 20 razy, co na owe czasy było liczbą dość dużą.

Kolejna premiera, *Czekając na Godota* Samuela Becketta, odbyła się już 7 marca 1957 roku¹⁷. Prapremiera światowa tego dzieła odbyła się zaledwie cztery lata wcześniej, bo 3 stycznia 1953 roku, w Teatrze Babylonie, w reżyserii Rogera Blina. Zyskała ona na Zachodzie ogromną popularność i przyniosła autorowi niebywały rozgłos.

Ciekawym i zabawnym pomysłem reżysera było przebranie Estragona (Zbigniew Horawa) i Vladimira (Waldemar Krygier – notabene była to jedyna jego rola aktorska w Teatrze 38) w robocze kufajki. Helmut Kajzar pisał:

„Trwali przy drodze (na wysokość metra, na w poprzek sceny położonej kładce w kształcie dużej deski do prasowania) w cieniu drzewa rosnącego przy drodze, drzewa w postaci stojącego wieszaka. Wystrój sceny uzupełniała sznurowa drabinka prowadząca w górę i plansza z sylwetką zawstydzonego swą nagością aniołka bez głowy. Na jego szyi dwukrotnie pojawiała się żywa główka chłopca debilka, który przynosił wieści od Godota”¹⁸.

Spektaklowi towarzyszyły ciągle, natrętne kroki i bezmyślne pogwizdywanie, co nadawało mu charakter małego zwierciadła, sztuka nie została odczytana zgodnie z intencjami artystycznymi zespołu, posądzano ich o zubożenie zagadnienia poprzez rzekome zepchnięcie tematyki na płaszczyznę społeczną.

A jednak Godot przyszedł. O tym żartobliwym epizodzie, zgotowanym zapewne w ramach primaaprilisowej niespodzianki, donosił dziennikarz „Zebry”:

„Niedawno nasz kolega Andrzej Bursa zalił się na łamach Dziennika Polskiego, że Godot nie przychodzi. Otóż śpieszymy donieść wszystkim, że w dniu 1 kwietnia 1957 r. w Teatrze 38 w Krakowie, na pięć minut przed końcem sztuki Becketta, kiedy kierownik artystyczny Teatru, Waldemar Krygier i aktor Z. Horawa oczekiwali bezskutecznie na Godota, wszedł z widowni na scenę młody człowiek w szarym płaszczu i zapytał: «panowie czekają na mnie? Jestem Godot». Młody człowiek nie otrzymawszy od zdumionych aktorów odpowiedzi, zapytał następnie: «panowie śpią? No to śpijcie dalej»¹⁹.

W *Najkrótszych opowiadaniach* (premiery 28 kwietnia 1957), opracowanych w oparciu o teksty Stanisława Dygata,

¹⁵ Kudliński T.: *Dawne i nowe przypadki teatru*. Kraków 1975, s. 29.

¹⁶ Greń Z.: *Ambicje młodych*. „Życie Literackie” 1957, nr 7.

¹⁷ Kragen W.: *Doczekaliśmy się Godota*. „Życie Literackie” 1957, nr 12, s. 8. Recenzja z tego spektaklu ukazała się też w „Tygodniku Powszechnym” – Kołłątaj J.: *Bawimy się w nihilizm*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 47.

¹⁸ Kajzar H.: Teatr 38, czyli poeci bez teatru. W: *Teatry studenckie w Polsce*. Warszawa 1968.

¹⁹ *Studenckie premiery. Godot przyszedł*. „Zebra” 1957, nr 3; patrz też: Bursa A.: *Godot nie przychodzi*. „Dziennik Polski” 1957, nr 65, s. 6 (znany później poeta opisuje dwie pierwsze premiery teatru, omawia spektakle „Piwnicy pod Baranami”; omawia też numer magazynu artystyczno-graficznego „Czarno na białym”, protoplastę „Zebry”). O tym zdarzeniu pisało kilka miesięcy później również „Życie Warszawy”: „Teatr 38 gra wyłącznie sztuki z repertuaru tzw. nowoczesnego, a włączył się między innymi tym, że na spektakl sztuki „Czekając na Godota” 1 kwietnia Godot... przyszedł” – (er): *Teatr 38*. „Życie Warszawy” 1958, nr 39.



Końcówka S. Becketta, w reż. W. Krygiera. Na zdjęciu: Z. Horawa – Nagg i B. Jasińska – Nell, fot. A. Moskwiał

widoczne było bardzo wyraźnie wspomniane niezależnienie się od przyczynowo-skutkowego przebiegu akcji i liryzacji sztuki²⁰. Bohater przedstawienia, Kelner (Zbigniew Horawa), starał się bezskutecznie przekonać swego niewidzialnego adwersarza. Gestykułując, zawieszając głos, wreszcie ironizując szermował urywkami artykułów o kwestiach logicznie z sobą niepowiązanych, wypowiadał złote myśli. Tę jego beznadziejną szamotaninę uspokajał tańcem pantomimicznym czerwony pajac (Jacek Butrymowicz) pozorując grę na niemych skrzypcach. Muzyczną oprawą sztuki był po wielokroć powtarzany refren pieśni *Hej, kto Polak na bagnety* i sparodiowana piosenka o Nowej Hucie.

Jeśli wierzyć anonimowemu dziennikarzowi „Zebry”, zespół niezbyt chętnie zdradzał swoje plany repertuarowe, a to ze względu na... uczciwość zawodowych scen konkurencyjnych, które niestety nie cierpiały podówczas na nadmiar inwencji²¹.

Najkrótsze opowiadania nie przyniosły zespołowi ani pochlebnych recenzji, ani frekwencji, spektakl (w istocie prawdopodobnie słaby) zdjęto z repertuaru po dziesięciu pokazach.

Nowy sezon rozpoczął Teatr 38 w dniu 14 listopada 1957 roku prapremierą polską *Końcówki* i pantomimą *Akt bez słów* Samuela Becketta²². Produkcja ta (używając współczesnego, może nazbyt kolokwialnego sformułowania) doczekała się rekordowej liczby 68 przedstawień. Jak zauważył Henryk Vogler, historia literatury zna wiele pozycji, w któ-

rych autorzy głosili hasła brzydoty czy bezsensu istnienia, ale nikt dotąd nie pokazał w działaniu na scenie czystej brzydoty czy nic nie wartego człowieka, człowieka jako substancji biologicznej. Jego zdaniem, dialogi postaci *Końcówki* to rozmowy plemników w probówkach, to dramat rozpadających się komórek, uteatralnienie chemicznego procesu spalania się, czyli życia...

Zdaniem Voglera, autora zbioru *Przygody w teatrze*, aktorzy znacznie lepiej odgrywali swoje niełatwe skądinąd role niż w poprzednich sztukach, zachowali czujność artystyczną, a Jacek Butrymowicz (*Akt bez słów* – Mężczyzna) wykazywał talent wielkiej miary. Idea Krygiera, oparta na trawestacji

²⁰ Zbijewska K.: *Dokąd? – zawołałem*. „Dziennik Polski” 1957 nr 241.

²¹ *Podłuchane*. „Zebra” 1957, nr 4. O Teatrze 38 w kontekście innych grup kultury studenckiej (Studencki Zespół Góralski, reaktywowany Krakowski Chór Akademicki, powstanie pierwszego klubu studenckiego o nazwie „Wiosna 56”) pisze: (Waś): *Wszystkie muzy mają przedstawicieli wśród studentów krakowskich*. „Echo Krakowa” 1957, nr 277.

²² Jędrzejczyk O.: *Głos młodego pokolenia?*. „Gazeta Krakowska” 1957, nr 280. Wcześniej notatkę na temat *Końcówki* zamieścił „Dziennik Polski” w numerze 277 (z dn. 21 XI 1957); patrz też: omówienie spektaklu – Jabłonkówna J.: *O Krakowie panegiryk liryczny*. „Teatr i Film” 1958, nr 43.



Końcówka S. Becketta, – na zdjęciu od lewej: A. Stec – Clown i A. Skupień – Ham, fot. W. Plewiński

cji cytatu z Andrzeja Stawara, iż *Końcówka* – to „synteza cyrku z Biblią” – stała się czytelną²³.

W podobnym tonie pisała (podobnie oburzona bądź znudzona poprzednimi spektaklami) Wisława Szymborska: „Prapremiera i to wcale interesująca. Krytyka nazwała Teatr Becketta cyrkiem filozoficznym. Teatr 38 podjął tę sugestię. Zobaczyliśmy małą scenkę cyrkową, na której dwóch błaznów, uczestnicząc w kolejnych fazach końca świata, w oczekiwaniu śmierci, torturuje się wzajemną obecnością”²⁴.

Warto dodać, że światowa prapremiera jednoaktowej *Końcówki*, granej wraz z *Aktem bez słów*, odbyła się w londyńskim Royal Court Theatre 3 kwietnia 1957 roku, a więc zaledwie pół roku przed propozycją Krygiera. Znany w tamtych czasach niemiecki reżyser Bolesław Borlog po wizycie pod Wawelem powiedział na łamach „Życia Literackiego”:

„Podziwiam żywotność waszego życia teatralnego, liczbę teatrów, ich dążność do eksperymentowania, ambicje. W czasie pobytu w Krakowie byłem między innymi w studenckim teatryku 38. Otóż teatryk ten proponuje najnowszą sztukę Becketta graną dotąd jedynie w Londynie, Paryżu i Berlinie. To mi zaimponowało”²⁵.

Pojawiały się też głosy krytyczne. Magda Leja na łamach nieprzychylniej studentom „Walki Młodych” postanowiła odmitologizować Kraków, a szczególnie jego życie kulturalne: „W gruncie rzeczy całe to krakowskie «zjawisko artystyczne» jest właśnie mistyfikacją. A pod spodem nic więcej jak tylko nonszalancja (...) Teatr 38 ogłasza się i gra, nawet zaczyna punktualnie. Teatr 38 traktuje wszystko bardzo poważnie (...) Teatr 38 jednak zawsze gra sztuki ponure, traktujące o bezsensie ludzkiego życia. Teatr 38, niesubwencjonowany, dużym nakładem wysiłku robią ludzie młodzi i wszystko wskazuje na to, że robią to po trosze w celach manifestacyjnych. Beckett, to jakby credo. Piekielnie smutne, miejmy nadzieję, że niesłusznie (...) Znaczna część młodzieży, zwłaszcza inteligentkiej, przeżywa, łagodnie mówiąc, kaca”²⁶.

Mimo tego rodzaju krytyki Waldemar Krygier przed przedstawieniami sztuk Becketta, tak owego awangardowego autora zwykł anonsować: „Przedstawiamy wam dzisiejszego wieczoru poetę, którego twórczość przypada na drugą połowę dwudziestego wieku. Poetę, który niesłusznie sklasyfikowany został jako powieściopisarz i dramaturg. Poetę, którego forma grawituje wokół słowa – człowiek...”²⁷.

Te podniosłe określenia dodawały niewątpliwie uroku kolejnym premierom tego nieznanego u nas jeszcze, ale głośnego już na Zachodzie pisarza. Tym bardziej przy przygotowywanej w niedługim czasie (29 stycznia 1959), za specjalną aprobatą samego Becketta, światowej prapremierze *Ostatniej taśmy Krappa*.

Po przedstawieniu polskiemu widzowi *Końcówki* i *Aktu bez słów* Becketta, Krygier sięgnął (wbrew oczekiwaniom niektórych krytyków) tym razem nie do któregoś z wielkiej czwórki paryskiej awangardy, ale do blisko z nią spokrewnionego, prawie nieznanego dotąd w Europie, znakomitego współczesnego pisarza flamandzkiego – Michała de Ghelderode’a²⁸. Jego twórczość wprawdzie ukazywała beznadziejność współczesności, ponurą wizyjność czy brutalny realizm życia, ale wzbogacona o tajemniczy świat czarownic, cudów, duchów itp., była jak na tamte czasy, wybitnie awangardowa. Widoczne tu były echa misteriiów średniowiecznych, pełno włóczęgów, ładacznic, rzeźmieszków. Ghelderode ośmieszał zarówno dążenia rewolucyjne, jak i tendencje zachowawcze. Inszenizacja *Krzysztofa Kolumba* (30 stycznia 1958) była prapremierą polską²⁹ i bodaj pierwszym dziełem tego pisarza wystawianym w Polsce. Sztuka była grana 22 razy, a rolę Kolumba grał Andrzej Skupień.

²³ Vogler V.: *Egzystencjalizm i hejnał mariacki*. „Dziennik Polski” 1957, nr 281.

²⁴ Szymborska W.: *Teatr 38 i koniec świata*. „Życie Literackie” 1957, nr 47. Autorka, późniejsza laureatka Nagrody Nobla, omawia specyfikę działalności teatrów studenckich oraz ich programy, nowatorskie środki wyrazu. Krytycznie ocenia zainteresowanie głównie trudnymi problemami narzucanymi przez filozofie egzystencjalizmu. Krytykuje epatowanie się bezsensownością istnienia, wynoszeniem na pierwszy plan nihilizmu, niewiary w życie itp. W tym kontekście rozpatruje również działalność Teatru 38, proponującego młodemu widzowi *Czekając na Godota* czy *Końcówkę*. Polemizował z nią – Gawlik J.P.: *W kręgu areny*. „Życie Literackie”

1957, nr 47. W dyskusję włączył się też „Tygodnik Powszechny” – Kołłątaj J.: *Bawimy się...*

²⁵ (HP): *Imiona władzy pojedą do Berlina*. „Życie Literackie” 1957, nr 270.

²⁶ Leja M.: *Kawałki krakowskie*. *Walka Młodych* 1958, nr 1.

²⁷ Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 18.

²⁸ (-): *Ghelderode po raz pierwszy*. „Dziennik Polski” 1958, nr 30.

²⁹ (-): *«Krzysztof Kolumb» w Teatrze 38*. „Echo Krakowa” 1958, nr 23; zob. też (jk): *Orientalne przedstawienie «Krzysztofa Kolumba»*. „Dziennik Polski” 1958, nr 51 oraz (so): *Orientalne trzy dni spektaklu «Krzysztof Kolumb» w Teatrze 38*. „Gazeta Krakowska” 1958, nr 51.

Ten spektakl też szokował, jak cały repertuar studenckiego teatru. Wiesław Głowacz zapisując swoje reminiscencje z pobytu pod Wawelem, zanotował m.in. takie słowa: „Na rogu ulicy drewniany maszt, na nim wypłowiła, nieokreślonego koloru materia. Wyraźnie czerwieni się tylko napis « 38 » (...). Stary Kraków jest zgorszony młodymi”³⁰.

Jan Paweł Gawlik napisał duży artykuł, traktujący o podstawowych problemach młodzieży: moralnych, społecznych, filozoficznych posługując się w swoich dociekaniach m.in. działalnością Teatru 38³¹. O młodych artystach pisał ich rówieśnik, Mieczysław Czuma, w cytowanym już artykule *Dlaczego Teatr 38*³². Pisał całkiem pozytywnie. Nie podobał się natomiast repertuar teatru Olgierdowi Jędrzejczykowi³³, oceniającemu sezon we wszystkich krakowskich teatrach, Bohdan Drozdowski³⁴ w organie prasowym Związku Młodzieży Socjalistycznej napisał wprost, że traktuje Teatr 38 jako wentyl zabezpieczający wyjście na zewnątrz niebezpiecznych nastrojów studenckiej młodzieży. Za to Józef Alfred Szczepański wielką dezynwolturą wrzucił do rzekomego snobistycznego worka inscenizatorów Norwida, Wyspiańskiego, Mrożka. Utyskiwał, że: „Awangarda teatralna typu Teatr 38 i Teatr na Tarczyńskiej też ma swoich wytrwałych zwolenników. Poczynania Waldemara Krygiera znajdują wciąż chętne ucho”³⁵.

Podobnie krytycznie odnosił się do propozycji Teatru 38 Roman Szydłowski³⁶, bagatelizując próby przeniesienia do Polski najnowszych osiągnięć współczesnego teatru i nazywając krakowskich studenckich artystów zwykłymi amatorami. Zaś Henryk Vogler³⁷ próbował artystów amatorów porównać do rapsodyków Kotlarczyka, choć dodawał, że studenci robią swoją sztukę surowiej i prymitywniej.

Po *Dziwnej zabawie* Rogera Vaillarda, której niezauważona przez prasę, a może zignorowana, premiera odbyła się 6 marca 1958 roku, nastąpiła pewna zmiana w repertuarze. Przyczyną mogła być niechęć krytyki do zbyt nowego programowego proponowanego przez Krygiera. Trzy kolejne widowiska oparto na literaturze polskiej: dwa na wierszach współczesnych poetów, trzecie na zapomnianej sztuce Jana Potockiego.

Widowisko poetyckie *Serce jak obłok* (premier 10 kwietnia 1958) według Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, było w istocie czymś nowym. I znów bez zbytnej megalomanii stwierdzić trzeba, że zespół odegrał poważną rolę popularyzującą twórczość tego znakomitego, przedwcześnie „zgasłego” poety. Dopiero w latach 60. pieśniarka „Piwnicy pod

Baranami” Ewa Demarczyk stworzyła niepowtarzalne interpretacje jego wierszy, a Kazimierz Wyka wyniósł warszawskiego powstańca na Parnas wielkiej poezji. Wyboru tekstów do propozycji Teatru 38 dokonała Wanda Błomska. Spektakl cieszył się ogromnym powodzeniem (32 przedstawienia). Widowisko rozpoczynała niezbanalizowana jeszcze wówczas melodia *Most na rzecz Kwai*. Niezapomniane wrażenie pozostawił Zbigniew Horawa, przejmująco interpretujący wiersz *Pokolenie*, wstrząsający i przygnębiający swą treścią:

(...) *Nas nauczono: nie ma sumienia./ W jamach żyjemy strachem zarzyci,/ w grozie drążymy mroczne miłości,/ własne posągi – żli troglodyci,/ (...) Szukamy serca – bierzemy w rękę,/ nasłuchujemy: wygaśnie męka,/ ale zostanie kamień – tak – głaz*³⁸.

Krygier lubił jednak podejmować kontrowersyjny dyskurs z każdym prezentowanym autorem. Reżyser spektaklu *Serce jak obłok*³⁹ nie tylko ustrzegł się martyrologicznej łatwizny, ale i akademijnej „laurki” ku czci poety. Pozostawił na uboczu moralistykę, warszawską wojenną scenę – interesowała go wyłącznie poezja:

„Ich Baczyński jest radosny, artystowski. Teatralne międzysłowie jest osiągnięciem. Po długim poemacie tytułowym, Pierrot, Maitre de Ballet, tańczy, zamiast słów poety słyszy się muzykę i głos rozkazujący tancerce, a ogląda się poszczególne pas o rokokowych nazwach. Trudno w tym momencie o silniejszy efekt, bardziej niespodziewane zaskoczenie, trafniejsze oddanie tego, co w poezji tej jest madrygałowe, przeciwne patosowi lat, w których przyszło Baczyńskiemu tworzyć”⁴⁰.

Postać Pierrota była przeciwwagą dla „faceta z demobilu” o tęsknym spojrzeniu, który miał być wyobraźniowym stereotypem żołnierza polskiego lat okupacji.

W podobnej koncepcji – teatru poezji, utrzymane zostało następne widowisko, *Jubileusz* (premier 13 czerwca 1958), oparte na tekstach Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Jerzego Harasymowicza. Pod wrażeniem obu tych widowisk Kazimierz Wyka pisał:

„W krakowskim studenckim Teatrze 38 wiosną tego roku oraz na Dni Krakowa sąsiadowały ze sobą dwa spektakle godne ujrzenia. Pierwszy obejmował zestaw utworów Krzysztofa Baczyńskiego wokół centralnego akcentu całości pomieszczonego w poemacie «Serce jak obłok». Stąd i tytuł spektaklu. Drugi wziął swój tytuł ze «Słówek» Boya – mianowicie «Jubileusz»”⁴¹.

Zespół Waldemara Krygiera został dostrzeżony przez jury nagród artystycznych przyznawanych podczas tradycyj-

³⁰ Głowacz W.: *Z niedalekiego wojażu*. „Nowiny Rzeszowskie” 1958, nr 57.

³¹ Gawlik J.P.: *Przyczynek do nieustającej dyskusji o młodzieży*. „Życie Literackie” 1958, nr 13.

³² Czuma M.: *Dlaczego Teatr...*

³³ Jędrzejczyk O.: *Peregrynacje teatralne krakowskie...* „Gazeta Krakowska” 1958, nr 132.

³⁴ Drozdowski B.: *Młódzież piwniczna*. „Walka Młodych” 1958, nr 27.

³⁵ Szczepański J.A.: *Tym razem o snobizmie z pozycji zdrowego rozsądku*. „Trybuna Ludu” 1958, nr 32–40.

³⁶ Szydłowski R.: *Trzy nurty w teatrze. W poszukiwaniu własnego*

stylu. „Gazeta Krakowska” 1958, nr 323.

³⁷ Vogler H.: *Przeszłość i współczesność Teatru Rapsodycznego*. „Teatr” 1958, nr 11.

³⁸ Wiersz wydrukowany został w programie spektaklu, był on też mottem i przesłaniem pokoleniowym spektaklu *Jubileusz*, zob. też: Baczyński K.K.: *Utwory zebrane*. Wstęp K. Wyka. Wyd. 2. Kraków 1994.

³⁹ KStś: *Premiera w Teatrze 38*. „Dziennik Polski” 1958, nr 85. O tym spektaklu też – Kwiatkowski J.: *Baczyński w teatrze*. „Teatr” 1958, nr 14.

⁴⁰ Cyt. za: Kajzar H.: *Teatr 38, czyli poeci...*, s. 190.

⁴¹ Wyka K.: *Notatki o zbieraniu głosów*. „Twórczość” 1958, nr 8.



Premierę *Parad* wg J. Potockiego rozpoczął zespół swój trzeci sezon artystyczny – ostatni w kierowanym przez W. Krygiera Teatrze 38, wł. Archiwum Zakładu Historii Teatru UJ

nych Juwenaliów SMOK 58⁴², nagrodzono też jego kierownika artystycznego za wytrwałą, ambitną i nowatorską działalność artystyczną.

Trzeci sezon otworzyło wspomniane dzieło Jana Potockiego⁴³, autora głośnego kiedyś *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, *Parady* (premiera 27 września 1958). O całkowitym niemal zapomnieniu tego utworu zadecydował m.in. fakt, iż był on napisany w języku francuskim i wydany w roku 1793, prawdopodobnie w domowej drukarni autora w Warszawie. Nie była to wszelako prapremiera polska, jak często

się utrzymuje, gdyż *Parady* były grane na rok przed wydaniem dzieła w teatrze Potockich w Łańcucie. Teatr 38 wyprzedził na kilka tygodni premierę *Parad* w Teatrze Dramatycznym (spektakl Ewy Bonackiej z Krafftówną, Pokorą i Gołasem w rolach głównych).

Pod określeniem parad rozumiano dawniej krótkie scenki pokazywane przed właściwym spektaklem, zazwyczaj w charakterze reklamy. Tekst Potockiego cechuje wdzięk i dowcip aktualny nawet obecnie. *Parady* były uroczą literacką zabawą, przypominającą XVIII-wieczne „zielone gęsi”, w których przy wszystkich purenonsensownych, groteskowych sytuacjach, zarysowany był, chociaż delikatny, obraz obyczajów epoki. Tyle, iż ten obraz w opinii krytyki uleciał, a pozostały same sytuacje, trochę sztywne gesty, rytmiczne skandowania. Widowisko w zamierzeniu zespołu miało po trosze przypominać oglądane wcześniej w Krakowie przedstawienie *Sługa dwóch panów* w wykonaniu Piccolo Teatro. Czy przypominało? Odpowiedź należała tylko do osób, które oglądały oba spektakle.

Specjalnie dla sceny „38” Wanda Błońska przetłumaczyła sztukę *Auallau* (Ualu) Jacquesa Audibertiego, której prapremiera polska odbyła się 28 października 1958 roku. Recenzent „Echa Krakowa” zanotował:

„Teatr 38 dokonuje eksperymentów w swoim mniemaniu bardzo dramatycznych, a które istotnie dla ożywienia naszego nurtu teatralnego dało swój świeży, choć czasem naiwny wkład (...). Na tle uroczej amatorszczyzny wykonawców, którzy grają, albo strasznie naturalistycznie jak Zbigniew Horawa w roli na-

⁴²Anonimowy autor pisze na łamach „Tygodnika Powszechnego: „Komitet organizacyjny Juwenaliów 58 ustanowił szereg honorowych nagród artystycznych dla młodych twórców. (...) Otrzymali je: w dziale literatury dwaj poeci – J. Harasymowicz i T. Nowak, w dziale krytyki – L. Flaszen, w dziale plastyki – L. Mianowski i M. Piasecki, w dziale teatru – R. Kotas (...) oraz zespół młodego Teatru 38 i jego kierownik W. Krygier. Osobną nagrodę otrzymał zespół redakcyjny miesięcznika „Zebra”, zaś specjalną nagrodę przyznano popularnemu w Krakowie, niestrudzonemu działaczowi kulturalnemu S. Baiewiczowi”. Zob.: „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 21. Protokół jury krakowskiego oraz omówienie imprez organizowanych w Gdańsku i Krakowie; zob. Rozbicki K.: *Propozycja. Pojuwenaliowe remanenty*. „Uwaga” 1958, nr 13.

⁴³Vogler H.: *Miłe studentów igraszki*. „Dziennik Polski” 1958, nr 245. Z tym artykułem polemizuje Miecugow B.: *Nie ma sprawiedliwości*. „Dziennik Polski” 1958, nr 249.

czelnika więzienia, albo zabawnie parodiując naturalizm, jak Barbara Jasińska, jako sekretarka, lub Krzysztof Kumor jako kustosz, wybija się prawdziwym talentem Andrzej Skupień jako inspektor Poccopiono⁴⁴.

W półtora miesiąca później (11 grudnia 1958) odbyła się kolejna premiera – *Zmarnowane życie* – współczesnego pisarza i krytyka Adama Tarna. Wokół tej propozycji narosło dużo nieporozumień, sprzecznych opinii prasowych, sensacji. W istocie, sztuka była mocno okrojona, przede wszystkim z licznych w niej banałów, ale problematyczne jest czy owe, jakoby barbarzyńskie, zabiegi „kosmetyczne” wyszły jej na złe. Autor, obecny na premierze, podobno nie poznał swojego dzieła. Realizatorom nie przyświecała chęć pokazania utworu jako dzieła banalnego (stąd np. wykrojono niektóre jego partie), w którym krzyżujące się wątki romansowe tracą naiwnym sentymentalizmem i pretensjonalizmem. Pobieżne, płytkie odczytanie spektaklu do takich wniosków niewątpliwie prowadziło, tym bardziej że dekoracja kurtyny mówiła sama za siebie. Była tam jedna z wersji osławionego jelenia na rykowisku – nieomal symbol złego smaku, ckliwości i drobnomieszczaństwa. Dopełniający całości napis: „Kowalski 58” odczytano za deklarowany dystans realizatorów do przedstawionego tematu (Henryk Vogler)⁴⁵.

Grający Autora Andrzej Skupień zebrał jednak za tę rolę pochwały ze strony krytyków teatralnych. Jego wyznania na temat napisanej, lecz nieudanej sztuki o zmarnowanym życiu Stefana Wirmonta sprowadzały się do omówienia burzliwej biografii (zły ożenek, rozpicie, kochanka itp.). Krygier zrezygnował ze scenek obyczajowych, ilustrujących wyznania „Autora”, a bohaterowi tych dramatycznych wstawek zostawił bełkotliwy monolog. Resztę zastąpił pantomimą. Całości dopełniały tańce pięknej dziewczyny (Irena Wollen), scena z Autorem – prestidigitatorem, przypominającym trochę Chaplina. Mimo kilkakrotnie podejmowanych prób, magiczne zabiegi prestidigitatora zawodzą... Jan Kott, cytowany przez Helmuta Kajzara, pisał:

„Przedstawienie nie jest ani drwiną, ani parodią sztuki Tarna, ma ambicje dużo większe. Jest polemiką z całym gatunkiem dramatycznym: Stefan kochał Wandę, Wanda kochała Władka... Przedstawienie w «38», o ile je dobrze odczytałem, zdaje się mówić: ten typ wiedzy o życiu i ten rodzaj dramaturgii do niczego już dziś nie służy. I nic z tego nie wynika⁴⁶.

W *Zmarnowanym życiu* ogromna rola przypadła światłu i dźwiękowi. Wyparcie, a przynajmniej ograniczenie słowa dzięki wyrazistemu w komunikatywności tańcowi, muzyce, gestom dało znakomite rezultaty i pewną dowolność interpretacyjną. Autorką układów tanecznych, charakteryzujących się dużą skalą wyrazu, wykonywanych zresztą, jak oceniali krytycy, bezbłędnie i z wdziękiem, była Teresa Targońska.

Spostrzeżenia Jana Kotta zdają się choć w części potwierdzać zamierzenia realizatorów, zawarte w programie sztuki: „Sztuka Tarna jest bez wątpienia utworem mobilizującym, moralizującym w sposób dyskretny i dowcipny, ale jednocześnie zabarwiona jest pewnym pesymizmem i nie-
wiarą w możliwość kształtowania swego losu przez człowieka. Więcej, pod formą «Komedii banalnej» ukazuje się dramat egoizmu. Wydawałoby się, że słowa końcowej tyrady

«Autora»: «Jeśli zmarnował życie, to chyba dlatego, że innym też zmarnował życie» – dostatecznie załatwiają problem. Tak jednak nie jest, nieodparcie nasuwa się bowiem przykre pytanie: A jeżeli wszyscy są egoistami, to dlaczego ja mam być inny! Na to pytanie autor nie daje odpowiedzi⁴⁷.

Spektakl cieszył się dużym powodzeniem, skoro grano go aż 53 razy. Kronikarze teatralni wyliczyli, że zespół dał w 1958 roku łącznie 157 spektakli, w tym dziewięć poza granicami Krakowa⁴⁸.

Marzeniem zespołu było przygotowanie widowiska poetyckiego opartego na poezji Czesława Miłosza. Wanda Błońska opracowała wybór tekstów (głównie ze *Światła dziennego*⁴⁹), ale było to już zamierzenie spóźnione, zdobywcze Października 56 okazały się w tym względzie niezbyt trwałe... Miłosz znów musiał odejść w zapomnienie.

Wspomniana już światowa prapremiera *Ostatniej taśmy Krappa*⁵⁰ (utworu napisanego w 1958 roku) przypadła na koniec stycznia 1959 roku. Realizatorzy dokonali tu kompilacji poprzez połączenie *Ostatniej taśmy Krappa* z innymi nowelami Becketta, dążąc przy tym nie tyle do przedstawienia określonych faktów, ile nastroju. Sztuka ogołocona została w ten sposób ze swej bezwzględnej, okrutnej ścisłości, ulotniła się cała jej rzeczowość dokumentu. Nadzwyczajne zainteresowanie publiczności i krytyki polskiej Beckettem było przyczyną wznowienia w kwietniu 1959 roku *Czekając na Godota*, na inaugurację pierwszego chyba w naszym kraju Festiwalu Sztuk Samuela Becketta, który zorganizował w Krakowie Teatr 38⁵¹.

Zachęcony powodzeniem współczesnej literatury polskiej, postanowił Waldemar Krygier zmierzyć się tym razem z wielkim repertuarem romantycznym. Oczywiście – po swojemu. Kiedy wszelako mecenas studencki (czyli ZSP) zaczął, pomimo poczynionych już przygotowań do inscenizacji *Nie-Boskiej Komedii* Zygmunta Krasińskiego, usilnie odradzać wystawienie kontrowersyjnej – dla ówczesnych władz – sztuki „obcego klasowo” poety, Krygier chwilowo odstąpił od planu, ale niejako na przekór wziął na warsztat *Boską Komedię* Dantego, a właściwie tylko jedną jej część –

⁴⁴ Zagórski J.: *Krakowskie pogranicze kabaretu*. „Echo Krakowa” 1958, nr 247.

⁴⁵ Vogler H.: *Hodujemy tę nienawiść*. „Dziennik Polski” 1958, nr 303. O spektaklu pisali też: Tatarkiewicz A.: *O „przygodzie florenckiej” – niepoważnie*. „Kamena” 1959, nr 7; (ML): *Teatr 38*. „Walka Młodych” 1959 nr 17.

⁴⁶ Cyt. za: Kajzar H.: *Teatr 38, czyli poeci...*, s. 191.

⁴⁷ Program znajdował się w archiwum Ośrodka Dokumentacji Kultury Studenckiej. Placówka ta nie przetrwała pierwszych lat transformacji i urynkowania placówek kultury. Archiwa uległy zniszczeniu. Tu cytujemy za: Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 23.

⁴⁸ *Loc. cit.*, s. 143.

⁴⁹ Miłosz C.: *Światło dzienne*. Paryż 1953.

⁵⁰ (-): „Ostatnia taśma Krappa” w *Teatrze 38*. „Echo Krakowa” 1959, nr 21 oraz (-): *W teatrze 38 Beckett po raz trzeci*. „Dziennik Polski” 1959, nr 23.

⁵¹ (-): *Festiwal sztuk Becketta w Teatrze 38*. „Dziennik Polski” 1959, nr 77.

Piećko. Adaptacja⁵² *Piećki* (premiera 7 maja 1959), spotkała się z licznymi zastrzeżeniami. Nie zauważano, iż przedstawienie było tylko inteligentną i przewrotną zabawą, że styl scenicznych wypowiedzi oscylował w kierunku groteski i żartu. Krygier uwypakował w spektaklu fakt genezy utworu, którego autor – polityk i mąż stanu, zaangażowany mocno w walki stronnictw politycznych – potraktował jako pamflet polityczny i satyryczną charakterystykę ludzi go otaczających. Doznane krzywdy wygnania, banity politycznego były w sztuce przedstawione w sposób aluzyjny. W bardzo śmiałych i zjadliwych, jak na owe czasy, charakterystykach osób (noszących nierzadko autentyczne nazwiska), doszukiwano się odnośników do polskiej rzeczywistości. W *Piećce* Krygiera odrębność stylu osadzała się m.in. na mieszanym wzniosłości i komizmu, piękna i brzydoty – słowem przypominała klasyczną groteskę. Język był pełen archaizmów, wyrazów jędrnych i trywialnych, dziwacznych rymów zaskakujących point. To wszystko pozwoliło na dodatkowe wyeksponowanie humoru, zabawy i kpín skierowanych w wielu kierunkach. Znakomite kreacje stworzyli, zdaniem ówczesnych recenzentów, Andrzej Skupień w roli Poety i Zbigniew Horawa jako Wergiliusz. W miejsce bohaterów Dantego, wstawiono współczesnych krytyków i literatów. Znaleźli się więc w piekle: Jan Kott, Stefan Otwinowski, Zygmunt Greń, Jerzy Putrament, Zdzisław Balicki i oczywiście w najgłębszej piekielnej otchłani, Jan Alfred Szczepański, słynny JASZCZ z „Trybuny Ludu”. Był to najbardziej nieprzejednany wróg Teatru 38, który gdzie tylko mógł zarzucał mu prymitywizm, wiejącą ze sceny nudę oraz propagowanie nihilizmu. Oto jedna z charakterystycznych opinii wymienionego krytyka. Recenzując dla „Trybuny Ludu”, dziennika PZPR, nową sztukę „Teatru 13 rzędów” Jerzego Grotowskiego powtarza typowe dla siebie uogólnienia:

„Impreza opolska należy do tego typu zjawisk co Teatr Osobny w Warszawie i Teatr 38 w Krakowie. Z prawdziwym teatrem ma tylko wspólną nazwę. Ale póki co, póki te zabawy są igraszką szczupłego grona bliskich sobie osób w prywatnym mieszkaniu lub wynajętej za grosze piwnicy niechże sobie będą, bo nieszkodliwe, bo i tak trafia do nich tylko gość, który sam chce być oszukany”⁵³.

Podobną w tonie opinię wydrukowała na łamach „Echa Krakowa” Bogdana Zagórska, omawiając udział krakowskiej ekipy w I Festiwalu Kultury Studentów:

„Teatr 38. Zgoda, niewątpliwie istnieje i działa, jest ambitny, eksperymentalny, ale w gruncie rzeczy nosi charakter grupy dość hermetycznej, potrzebnej dla niewielkiego kręgu wtajemniczonych. (...) Trzeba stwierdzić, że jest to uduchowiona karykatura tzw. normalnego teatru...”⁵⁴.

W „Kurierze Polskim” ukazało się, przy okazji oceny wspomnianego Festiwalu, podsumowanie całej sytuacji społeczno-kulturowej w jakiej znalazło się młode pokolenie pod koniec lat 50., specyficznie patrzące na otaczający je świat, próbujące stworzyć własną oryginalną filozofię kultury i sztuki:

„W ich programach czuje się pasję młodzieńczą i niegasnący zapal. To nic, że niektóre programy noszą cechy improwizacji, a nawet bałaganu, to nic, że są czasami bardzo naiwne. Odnosi się często wrażenie, że sami autorzy tekstów i aktorzy nie bardzo wiedzą, co ma symbolizować taki czy inny numer programu, że hołdują zasadzie «dziw nad dziwy». Ale to jest przywilej młodości...”⁵⁵.

Nie zrezygnował wszelako Krygier z powziętego wcześniej planu realizacji *Nie-Boskiej Komedii* i wkrótce, jeszcze tego samego miesiąca (28 maja 1959) odbyła się jej premiera. *Nie-Boską* potraktowano wręcz obrazoburczo, w półcyrkowej scenerii, wobec której późniejsza inscenizacja Konrada Swinarskiego uchodzić mogła za ortodoksyjną. Wiele powodów zadecydowało o takim kształcie scenicznym dramatu m.in. nieukrywana nigdy w tym teatrze przekora wobec „brązowników”, a także nieczęste inscenizacje dzieł Krasińskiego na scenach polskich. We wszystkich dotychczasowych inscenizacjach *Nie-Boskiej* treść dominowała nad formą, co było głównie spowodowane jakoby niescenicznością tego dramatu. Reżyser posiłkował się opinią Juliusza Kleina cytowaną w programie premiery:

„Kompozycja «Nie-Boskiej» ma coś w sobie muzycznego. Wir fragmentów ujęty jest w ramy czterech, pełnych, doniosłych brzmień uwertur, której ton ma przenikać odczucie każdej części. Fragmenty dynamiczne, rytmicznie przeplatane scenami statycznymi, narzucają wprost muzyczne podejście do całości dzieła. Krasiński zostawia inscenizatorowi ogromną swobodę w doborze środków wyrazu”⁵⁶.

Dokonał Krygier inscenizacji chyba najbardziej odbiegającej od tradycyjnego odczytania dzieła. Zakładając, iż dwie pierwsze części będące wprowadzeniem do istotnego konfliktu, obrazujące kształtowanie się dyspozycji psy-

⁵² (-): *Premiera «Boskiej Komedii»*. „Dziennik Polski” 1959, nr 107; Hordyński J.: *Wiosenny toast Krakowa: „Życie Literackie”* 1959, nr 20; (K): *Inauguracja I Festiwalu Kultury Studentów. Młodzież akademicka bierze w swoje władanie stary Kraków*. [omówienie programu imprezy, 7 V 1959 r. zaplanowano m.in. w Teatrze 38 – premierę *Boskiej Komedii* oraz widowisko poetyckie *Papuga Zwierzynica według poezji Jerzego Harasymowicza*, jest też informacja o wieczorze młodych poetów]. „Gazeta Krakowska” 1959, nr 108. O Festiwalu oraz udziale w nim Teatru 38 pisali też: (m): *Kraków pod rządami studentów*. „Głos Wielkopolski”: Poznań 1959, nr 107; (-): *Król Ubu. Harasymowicz. Film. Cyrk. Festiwal...* „Echo Krakowa” 1959, nr 106; Grabiec E.: *Młodzi 59, kwiaciarki, gołębie... Precz z pozagęzystencjalistyczną*. „Dziennik Zachodni” 1959, nr 101.

⁵³ (jaszcz): *Byron nabity we Flaszana. Teatr*. „Trybuna Ludu” 1960,

nr 94. Wcześniej ukazały się inne napastliwe artykuły, jak np.: jaszcz (?), Szczepański J.A. (?), Szydłowski R.: *Kraków miasto teatralne*. „Trybuna Ludu” 1959, nr 21 [„najmłodszy adepci teatru błakają się po bezdrożach poszukiwań, jak Teatr 38”]; Szczepański J.A.: *Teatr – sprawa ważna*. „Trybuna Ludu” 1959, nr 356 [kolejne powtórzenie krytycznych słów o Teatrze 38]. Zob. też: Szydłowski R.: *Trzy nurty w teatrze...* [„nieudane i efemeryczne próbki na wpół czy całkowicie amatorskie” – o Teatrze 38 i Teatrze Białoszewskiego – przyp. 32 i 33.].

⁵⁴ Zagórska B.: *Zespół WSE obronił honor Krakowa*. „Echo Krakowa” 1959, nr 113.

⁵⁵ Wąsowicz D.: *Bunt żaków trwa. Pofestiwalowe wrażenia z zapisów widza*. „Kurier Polski” 1959, nr 114.

⁵⁶ Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 25.



Pokojówki *J. Geneta*, – od lewej: Z. Horawa – Solange, I. Wollen – Pani i W. Ciszewski – Claire, fot. W. Plewiński

chicznych Hrabiego Henryka, determinujące jego przyszłe poczynania, nie wnoszą do całości nic szczególnego, co byłoby istotne z formalnego punktu widzenia – zastąpił je baletem, mającym oddawać klimat dramatu. Realizatorzy uznali formę baletu za ekwiwalent romantycznego gestu,

który ich zdaniem został przez autora świadomie, ironicznie przerysowany. Realizując takie założenia, zastąpiono dwie pierwsze części sześcioma scenami baletowymi: Prologiem, Sceną zbiorową, Tańcem poety, Zaproszeniem do tańca, Rozdwojeniem jaźni i Śmiercią. Wyrażający atmosferę dra-

matu balet zastąpić miał jednocześnie poetycką metaforę. Także trzecią część urozmaicono Tańcem Rewolucjonistów – niebiańskim i piekielnym. Zagrano ją w kostiumach komedii dell'arte. Chór złożony z dwóch dziewcząt (Irena Wollen i Barbara Jasińska) wykonywał teksty Rewolucjonistów, Rzeźników i Przechrztów. Hrabia łączył w sobie postać Arlekina (Andrzej Skupień), a główna postać baletu, Poeta (Mieczysław Janowski) łączył cechy Orcia. Wielu widzów drażniła nieukrywana w spektaklu ironia, która zdaniem realizatorów miała sugerować dystans wobec problemu częściowo zdevaluowanego przez historię.

Nie-Boska Komedii cieszyła się dużą frekwencją (podobnie jak i *Boska Komedii*), ale jak w przypadku większości widowisk Teatru 38, zdania na jej temat były podzielone⁵⁷. Był to chyba najbardziej kontrowersyjny spektakl w Teatrze Krygiera (kilka lat później nie mniej obrazoburczy był *Król Edyp* w reżyserii Helmuta Kajzara, czy *Stara Baśń* przygotowana przez Mieczysława Świącieckiego). Niektórzy krytycy (Tadeusz Kudliński, Zygmunt Greń) nie skąpili pochlebstw. Ten ostatni pisał na łamach „Życia Literackiego”:

„Po poprzednich przedstawieniach pisałem jak zwykle, że ciekawe, ale bywa trochę nieporadne. Dziś nie ma miejsca na taki zarzut. W całym przedstawieniu nic, ani jedna biała plama, pusta, nieciekawa aktorsko, wyraźnie puszczona. W tym małym zespole zadziwiają jeszcze kombinacje sceniczne: Barbara Jasińska i Irena Wollen to chór, a zarazem dziewice. Mieczysław Janowski to Przechrzt i Orcio. W tej swobodzie aktorskich przemieszczeń kryje się także ich niezależność, świeżość i złośliwość”⁵⁸.

Odrębnym zadaniem jest omówienie, choćby lakoniczne, zdobywanych przez Teatr 38 nagród zbiorowych i indywidualnych, zestawienie wyjazdów krajowych i zagranicznych. Nie na próżno teatr nazywano na początku lat 60. kolekcjonerem nagród. Ale te głośne występy w Nancy, Erlangen, Moskwie, Padwie miały miejsce nieco później. Za czasów Waldemara Krygiera Teatr 38 pracował na przyszłe nagrody, przełamywał konwencje, uprzedzenia, doskonalił warsztat. Nie znaczy to wszelako, iż stronił od wszelkich eliminacji, wyjazdowych wstępów, że nie przywoził trofeów. I tak np. na II Ogólnopolski Konkurs Recytatorski w Roku Słowackiego⁵⁹ i Festiwal Sztuki „Dni

Krakowa” Teatr 38 przygotował w maju 1959 roku prezentację poematu *Kraków* Jerzego Harasymowicza pod tytułem *Papuga Zwierzyńca* (premiera odbyła się 7 maja). Widowisko realizowane za zgodą autora (tekst poematu był jedynie w fragmentach publikowany w tomie *Przejęcie kopii* wydanym przez krakowskie Wydawnictwo Literackie⁶⁰), wystawione w jego obecności, zbudziło żywe zainteresowanie. Było jeszcze kilkakrotnie wystawiane. Tego samego dnia odbyła się premiera *Boskiej komedii*, przygotowana m.in. z myślą o inscenizacji podczas Festiwalu Kultury Studentów w Krakowie.

Bogaty musiał być wówczas repertuar Teatru 38, skoro w dniu obu wspomnianych premier, młodzi poeci spotkali się jeszcze w sali teatralnej ze swymi czytelnikami. Ten wieczór autorski zapoczątkował cykl owocujący niebawem wieloma interesującymi debiutami. Takie były też początki konkursu poetyckiego *O Jaszczurowy Laur*, który już niebawem ściągał do klubu całą czołówkę młodych literatów⁶¹.

Podobnie jak w przypadku *Nie-Boskiej Komedii*, wystawienie niełatwego kolejnego dramatu Juliusza Słowackiego *Samuel Zborowski* (10 marca 1960) było przedsięwzięciem tyleż trudnym, co ryzykownym. Zapowiedź inscenizacji *Samuela Zborowskiego* przez Teatr 38, i to w reżyserii Krygiera, jednych zainteresowała, innych zaniepokoiła. Dzieło Słowackiego wystawiane było dotąd na scenach zaledwie kilka razy, zazwyczaj z ostrożnością i wiernością wobec tekstu. Można było tymczasem przewidzieć, że inscenizacje Zelwerowicza (Łódź, 1911), Schillera (Warszawa, Teatr Polski, 1927) czy Kotlarczyka (Kraków, Teatr Rapsodyczny, 1947) traktujące „odsławianie i przypominanie żywotów minionych” (określenie Juliusza Kleinera) w modlitewnym czy mszalnym nastroju – nie mogły odpowiadać Krygierowi. Mistycyzm zastąpił grą podświadomości. Tadeusz Kudliński pisał:

„Ukazał więc postacie Zborowskiego w czarnych surdutach stylizowanych wedle mody Ludwika Filipa – ze stojącymi kołnierzami i krawatami «a la romantique». Usadawił je wzdłuż długiego (przez całą szerokość sceny) stołu – pogrążone w ciężkim śnie, z którego pojedynczo budziły się, relacjonując koleje swe. Całość przypominała nastrojem seans spirytystyczny lub majaki senne (...) Przy tym ujęciu nie brakło w przedstawieniu subtelnych nut poetyckich, lirycznych. Żałowałem, że na tych próbach wyczerpało się zainteresowanie Krygiera repertuarem romantycznym...”⁶².

Takie ujęcie *Samuela Zborowskiego* przypominało po trosze balet Kurta Joosa *Zielony stół* – pisano w jednej z recenzji. Rozegrany przy stole konferencyjnym odbierany był jako wymierzony przeciwko tajnej dyplomacji, przeciwko spiskom tajnych służb. Udało się realizatorom osiągnąć mroczny nastrój życia pozagrobowego i pozaziemską rzeczywistość. Dla wielu widzów zamarłe w bezruchu postacie, usadowione przy długim, zielonym stole, kojarzyły się z *Ostatnią Wieczerzą* Leonarda da Vinci. Ludwik Flaszen porównywał nawet przedstawienie z atmosferą seansów alkoholowych Stanisława Przybyszewskiego⁶³. Jak się wydaje, *Samuel Zborowski* był najlepszą, najpoważniej przez reżysera potraktowaną inscenizacją klasyki w Teatrze 38.

Nie zrezygnował jednak Krygier ze scenicznej adaptacji literatury XX wieku. *Romanca księżycowa* według wierszy Fe-

⁵⁷ Papp S.: *Głosy młodzieży o teatrze, kinie i telewizji*. „Teatr” 1960, nr 24 [„arcydzieła literatury mają prawo do ochrony przed parodią”].

⁵⁸ Cyt. za: Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 26

⁵⁹ Z.J.: *Ogólnopolski Festiwal Recytatorski Roku Słowackiego*. „Słowo Polskie” 1959, nr 30. Zob. też: IBIS: *Z poetą na ty. W roku Słowackiego*. „Życie Warszawy” 1959, nr 34.

⁶⁰ Harasymowicz J.: *Przejęcie kopii*. Kraków 1958.

⁶¹ Szerzej: Dziedzic S.: *Monografia Klubu...*

⁶² Kudliński T.: *Dawne i nowe...*, s. 294.

⁶³ Flaszen L.: *Ironia czy furia*. „Współczesność” 1961, nr 5. O spektaklu pisali też: Walończyk J.: *Krakowski sweter czyli cudze chwalicie, swego nie znacie*. „Odgłosy” 1960, nr 12 [m.in. minireportaż z *Samuela Zborowskiego*; o zachowaniu kasjerki, szatniarki, publiczności, grze aktorów...].

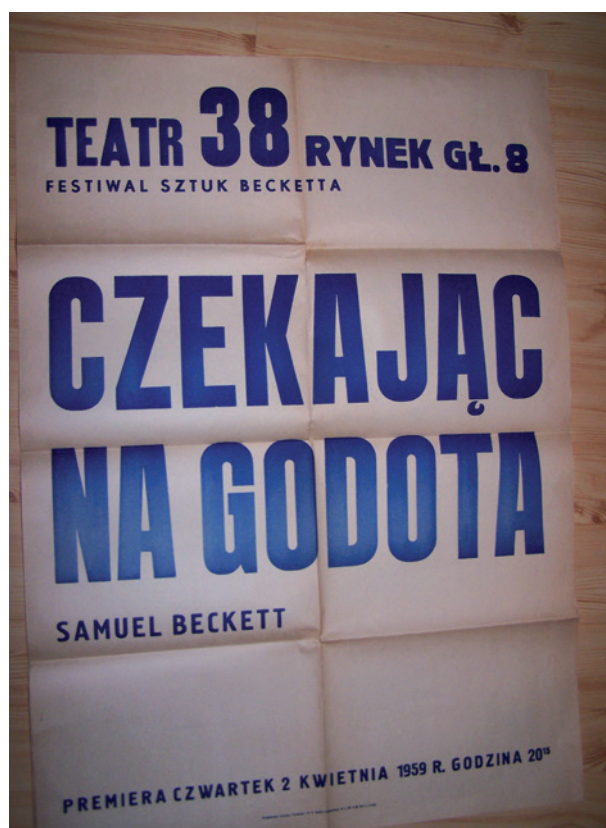


Afisz teatralny do spektaklu *Kończówka* w Teatrze 38

derico Garcia Lorki, andaluzyjskiego poety, zamordowanego przez wojska generała Franco w 1936 roku, połączona z intermedium *Teatr cudów* Miquela de Servantesa (premiera 21 maja 1959) nie została zauważona przez prasę, ani nie zyskała widzów (stąd zaledwie cztery przedstawienia).

Natomiast *Profesor Taranne* Arthura Adamova był spektaklem udanym i to z wielu powodów. Warto dodać, iż twórca teatru absurdu uważał swoje dzieło za sztukę najbardziej dla siebie typową i oryginalną, szczególnie ją lubił i polecał. Dzieło powstało spontanicznie, w ciągu dwóch dni, podczas gdy nad niektórymi sztukami pracował Adamov nawet całe lata. Mimo to wyżej je cenił od wielu innych. Krygier przygotowywał inscenizację, a więc własną wersję sztuki *Profesor Taranne*⁶⁴ (premiera 8 października 1959), inaczej niż to robią we francuskich teatrzykach awangardowych, zrywając z aktorstwem naturalistycznym, a koncentrując się na kojarzeniu stanów podświadomych. Podobnie jak w *Krzysztofie Kolumbie*, zredukował liczbę postaci, skomplikowaną rolę tytułową powierzając Mieczysławowi Janowskiemu, a rolę lunatycznej Joanny – Irenie Wollen. W pozostałych rolach wystąpili: Wojciech Ciszewski i Jerzy Paszula.

W gruncie rzeczy Krygier skoncentrował akcję na wielkim monologu obronnym Profesora. Ten monolog przerywają kilkakrotnie pojawiające się na scenie postacie (ubrane w stroje gimnastyczne), raz po raz wykonujące jakieś ćwiczenia, to znów śpiewające fałszywie piosenkę *Za górami, za lasami*. Przywiązana do ręki jednego z tych ludzi pałka policyjna zdawała się wzmacniać uderzenia klawiszy maszyny do pisania, notującej każde zdanie. Wahadłowy jej ruch kojarzył się też z nieubłaganiem płynącym czasem. Joanna, notująca zeznania Profesora,



Afisz teatralny do spektaklu *Czekając na Godota* w Teatrze 38

dysponuje dokumentami demaskującymi go – relacjonuje obserwator pracy reżysera, Helmut Kajzar. Spektakl, podobnie jak poprzednio wystawiane na tej scenie sztuki awangardy paryskiej, wydobywał spod satyrycznej powierzchni obraz przejmującej samotności człowieka uwikłanego w rozliczne kłopoty, wobec których był na ogół bezsilny. Był to „portret każdego z nas, zobaczony we śnie. Bo też i sztuka Adamova jest właściwie zapisem marzenia sennego”⁶⁵. W tym względzie reżyser pozostał wierny autorowi.

Po udanej inscenizacji *Profesora Taranne*, Krygier sięgnął ponownie do literatury najnowszej. Właśnie na łamach „Dialogu” (1959, nr 5) ukazały się *Pokojówki* Jeana Geneta w przekładzie Aleksandra Wata i ten dramat postanowił wystawić na deskach swojego teatru (prapremiera polska 7 stycznia 1960). Fabuła utworu jest bardzo prosta: dwie służące, Claire (w tej kobiecej roli Wojciech Ciszewski) i Solange (Zbigniew Horawa) kochają i nienawidzą zarazem swoją Panią (Irena Wollen). Anonimami zdradzają policji jej kochanka, a kiedy dowiadują się, że ów zostanie zwolniony

⁶⁴ (-): *Teatr 38*. „Filipinka” 1959, nr 21 [informacja o *Profesor Taranne*]; (-): *Teatr 38 gościć będziemy we Wrocławiu*. *Gazeta Robotnicza* 1959, nr 277 [informacja o trzydniowym pobycie w tym mieście ze spektaklami *Profesor Taranne*, *Kończówka*, *Nie-Boska komedia* i *Zmarnowane życie*]; (-): *Rozpoczęło się ogólnopolskie seminarium teatrów studenckich*. „Echo Krakowa” 1959, nr 288 [Program imprezy wraz z informacją o zapowiedzianych spektaklach Teatru 38 – *Profesor Taranne* i *Nie-Boska komedia*].

⁶⁵ Kajzar H.: *Teatr 38, czyli poeci...*, s. 194.

⁶⁶ Cytat za: Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 30.

– postanawiają zabić Panią. Doznając wszelako niepowodzenia, zdjęte strachem, chcą się wzajemnie pomordować. W efekcie jedna z nich popełnia samobójstwo, a druga wnioskuje, że cały zamysł zbrodni jej zostanie przypisany – upaja się swą fałszywą chwałą morderczyni. Jan Błoński pisał w programie *Pokojówek*:

„Ten idealny scenariusz zła, w których czyny są gestami ma jednak dodatkowe walory: służy dalszej demaskacji zła. «Solange i Claire» odprawiają jakby bluźnierczą, czarną mszę, mszę pozorowanego zabójstwa. Godzą się z góry na niepowodzenie. Istoty, których substancję stanowi względność, a więc zło, kochają Panią (społeczeństwo), zarazem jednak tejże Pani nienawidzą: chcą ją zabić, podobnie jak Genet pragnie unicestwić społeczeństwo, lub nawet byt. Stąd wniosek, że nie ma w «Pokojówkach» zdania, które by nie miało dwóch, trzech, czterech znaczeń. Że każda myśl, uczucie, czyn są w istocie fałszywe, pozorne»⁶⁶.

Stąd wniosek Jana Błońskiego, że mamy tu do czynienia z teatrem skierowanym przeciw widowni, w którym zostaje ona oszukiwana poprzez utożsamienie prawdy z pozorem, zła z dobrem. Teatr Geneta wreszcie, to nieustanny teatr w teatrze – i takim go widział Waldemar Krygier i Andrzej Skupień.

Ten ostatni pod nieobecność reżysera (wyjazd na Międzynarodowy Festiwal Zespołów Dramatycznych do Oxfordu) podjął się sfinalizowania prac nad tym spektaklem.

Wspomniany wcześniej *Samuel Zborowski* był ostatnią sztuką Waldemara Krygiera w Teatrze 38. Apodyktyczność szefa reżysera, granicząca nierzadko z brutalnością, doprowadziła do licznych spięć i antagonizmów, w wyniku których zespół usunął swego idola z jego świątyni sztuki. O odejściu Krygiera zadecydowały nadto narastające od jakiegoś czasu nieporozumienia z mecenasem, Radą Okręgową ZSP. Dość stwierdzić, że któregoś dnia członkowie zespołu Teatru 38 wymienili pod jego nieobecność zamki w drzwiach wiodących do teatru i tym samym usunęli ze swego grona Waldemara Krygiera, swojego szefa i dyktatora. Zatraskany o los tej sceny po odejściu Krygiera i o niego samego oraz jego dalszy artystyczny rozwój, Tadeusz Kudliński pisał:

„Istnieje dalej studencki Teatr 38, którego dotychczasowe eksperymenty są dorobkiem ciekawym i niemałym. Jak wiadomo impreza ta znajduje się od dłuższego czasu w stanie przesilenia w związku ze zmianą kierownictwa. Trudno na razie ocenić nową perspektywę tego teatrzyku. Ale tymczasem co dzieje się z jego zdymisjonowanym twórcą i animatorem W. Krygierem? Czyżby ten twórczy, awangardowy reżyser miał się zmarnować w powszechnej obojętności?»⁶⁷.

Widać jednak, że idea teatru eksperymentalnego nadal leżała Krygierowi na sercu, skoro trafił nie gdzie indziej, a do

Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego, który pracował wtedy jeszcze w Opolu. Później przeniósł się do Wrocławia, gdzie grupa występowała pod nazwą „Laboratorium”. Był autorem scenografii oraz większości plakatów do najważniejszych przedsięwzięć teatralnych Grotowskiego: *Dziadów*, *Akropolis*, *Tragicznych dziejów doktora Faustusa*, *Księcia niezłomnego* i *Apokalipsie cum figuris*. Wyreżyserował też jeszcze w Opolu *Idiotę* według Dostojewskiego⁶⁸.

Do Krakowa powrócił na dłużej w latach 70. zaczął organizować inny teatr – Nurt 71. Był jednak przede wszystkim kolejnym, po Krystynie Skuszance i Jerzym Krasowskim, Józefie Szajnie i Irenie Babel, dyrektorem znaczącego w owym czasie Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Nowy to wszelako rozdział w bujnym życiorysie tego nietuzinkowego reżysera i scenografa⁶⁹...

A Teatr 38? Znużony i znękany jednoosobowym kierownictwem wyłonił z siebie Radę Artystyczną, która kierowanie zespołem powierzyła Andrzejowi Skupieniowi. Niełatwo mu jednak było wyzwolić się spod pomysłów teatru wyobraźni Waldemara Krygiera; wnioskować można było o tym z następnych sztuk. Z czasem Skupień dorobił się własnego stylu i, podobnie jak Helmut Kajzar, stworzył szereg ciekawych spektakli, z którymi pojawił się nawet na międzynarodowych festiwalach. Jedną cechą Teatru Krygiera pozostanie w Teatrze 38 na zawsze – eksperymentowanie. Zarówno w przypadku nowości, jak i klasyki. I recenzje prasowe pozostaną w zasadzie podobne, diametralnie różne w ocenach, nieraz nawet sprzeczne ze sobą, wzbudzające konieczność polemik. Dlatego słowa Krygiera, zamieszczone w cytowanym już jego *credo* programowym pozostaną aktualne:

„W dwudziestu trzech recenzjach, próbujących analizować pracę Teatru 38 znajdujemy dokładnie dwadzieścia trzy różne zdania podsumowujące ogólny sens spektakli. Jest to dowodem «matematycznym», że efekt naszej pracy nie mieści się w ramach ogólnie przyjętych pojęć o teatrze. Dobrze, jeśli autor recenzji stara się przynajmniej dać jakąś ocenę, gorzej (dla autora oczywiście), jeżeli jego wrażliwość kończy się na poklepywaniu po plecach, mowie o paradoksach, o niewiedzy, naiwności»⁷⁰.

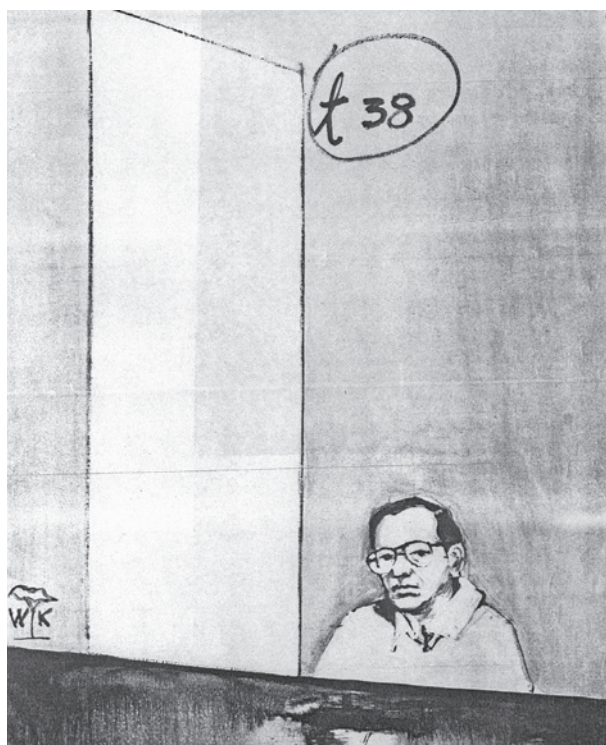
Tyle że za Skupienia, Kajzara czy Hussakowskiego opinie pozytywne będą częstsze. Warto dodać, że Teatr 38 rychło po rozpoczęciu działalności poszerzał pola swej aktywności o inne dziedziny zainteresowań twórczych i artystycznych środowiska akademickiego. Słuchacze studia aktorskiego, działającego przy teatrze od marca 1957, zbierali liczne nagrody na ówczesnych konkursach recytatorskich. Do teatru ściągali miłośnicy poezji na wieczory czy poranki artystyczne. Głośnym echem odbił się ten pierwszy, wspomniany już wyżej, związany z inauguracją I Festiwalu Kultury Studentów (maj 1959). 13 marca kroniki teatralne odnotowały poranek autorski Jana Zycha, a 27 marca 1960 roku – poranek poświęcony twórczości literackiej, niezwykle niebawem spopularyzowanego wśród studentów Andrzeja Bursy. Tu odbył się też słynny poranek autorski grupy literackiej Muszyna (10 października 1960) oraz spotkanie grupy debiutujących krakowskich poetów, których nazwiska stały się z czasem głośne: Beata Szymańska, Mieczysław Czuma, Wincenty Faber, Leszek Moczulski (23 października 1960).

⁶⁷ Kudliński T.: *O kabaretach i awangardzie. Spotkania teatralne*. „Dziennik Polski” 1960, nr 158.

⁶⁸(towo): *Zmarł Waldemar Krygier* „Gazeta Wyborcza” Oddział we Wrocławiu [online]. 24 I 2006 [dostęp XX XX 2007]. Dostępny w internecie: http://www.teatry.art.pl/portrety/krygier_w/zmarl.htm.

⁶⁹Szerzej: Dziedzic S.: *Dialogi trzy. Maria Dłuska – Konrad Górski – Tadeusz Kudliński*. Kraków 2000.

⁷⁰ Krygier W.: *Teatr 38...*



Pasja, która przesłania pozaartystyczne postrzeganie świata: Teatr 38. Rysunek W. Krygiera, opatrzony jego autoportretem, jest wielce wymowny, wł. M. Krygier

Popularnością cieszyły się też spotkania autorskie Tadeusza Hołuj (6 listopada 1960), Józefa Andrzeja Frasika (20 listopada 1960), czy Wisławy Szymborskiej (4 grudnia 1960)⁷¹.

W Teatrze 38 organizowano też wystawy plastyczne. W styczniu 1958 roku pokazano rysunki Kazimierza Wiśniaka i Ryszarda Horowitza, w maju 1959 roku obrazy Jerzego Hury, a w czerwcu 1960 roku grafikę Tadeusza Jackowskiego. Nie stroniono też od zaproszenia zawodowych aktorów, jak chociażby Gustawa Holoubka (22 grudnia 1960).

Oprócz wspomnianego już festiwalu sztuk Samuela Becketta, zorganizowano (10 grudnia 1959) Ogólnopolskie Seminarium Teatrów Studenckich⁷², goszcząc przedstawicieli 54 działających na wyższych uczelniach grup artystycznych. W programie teoretycznym znalazły się referaty Jana Błońskiego – *Od Gałczyńskiego do Mrożka*, Jana Pawła Gawlika – *Teatr czy kabaret*, Konstantego Puzyny – *Oblicze ideowe teatrów studenckich*. Spektakle teatralne pokazywano w Teatrze 38 i w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Był wreszcie Teatr 38 prawdziwą kuźnią talentów. W zespole Waldemara Krygiera występowali m.in.: Jacek Butrymowicz – aktor i filmowiec, Wanda Błońska – tłumaczka i publicystka, Mieczysław Czuma – pisarz i dziennikarz, Bogusława Hanisz (Pałczyńska) – dziennikarka, Zbigniew Horawa, Andrzej Skupień, Krzysztof Kumor – aktorzy, Antoni Jackowski – profesor geografii UJ, Maciej Prus – reżyser i aktor, Irena Wollen – reżyser telewizyjny i teatralny, a tuż przed odejściem Krygiera z „38”, przyszedł Andrzej Majewski – scenograf. Wiele zawdzięczał ten teatr młodemu naówczas krytykowi literackiemu i historykowi literatury, związanemu z UJ – Janowi Błońskiemu.

Warto przytoczyć na koniec słowa Tadeusza Kudlińskiego, wiernego zelanta placówki, który po obejrzeniu kilku spektakli Teatru 38 dostrzegł sens i horyzonty działalności: „W latach 1959–1961 broniłem w swoich recenzjach tego nietuzinkowego zespołu przed atakami recenzentów, których drażniły obrazoburcze inscenizacje, zwłaszcza jeśli chodziło o klasykę, np. parodia «Nie-Boskiej Komедии» czy «Samuela Zborowskiego», rozegrany w aurze snu lub seansu spirytystycznego, nie mówiąc o wystawionym nieco później, już po odejściu Krygiera, «Królu Edypie» w reżyserii Helmuta Kajzara. Na takiej awangardowej scenie eksperymentować można i należy. Sprawdzone pomysły inscenizacyjne przechwytywały sceny zawodowe»⁷³.

W istocie, sceny zawodowe Teatrowi 38 wiele mają do zawdzięczenia.

⁷¹ Szerzej w rozdziale: Kalendarium. W: Dziedzic S., Skoczek T.: *Monografia...*, s. 141–146.

⁷² (-): *Seminarium teatrów studenckich*. „Życie Literackie” 1960, nr 1; zob. też AM: *Niepokój w teatrzykach studenckich*. „Ilustro-

wany Kurier Polski” 1960, nr 6 [„Przeżyła się forma kabaretu politycznego tak znamiennej dla lat 1956 i 1957. Dziś widownia inaczej reaguje niż przed dwoma laty. Nastąpiła stabilizacja w naszym kraju”].

⁷³ Dziedzic S.: *Dialogi trzy...*, s. 152.

Theatre 38 – the theatrical dissenter.

On the 50th anniversary of its establishment

From the very beginning of its existence, Theatre 38 (Teatr 38) earned the name of “theatrical dissenter” and its stage productions were often considered iconoclastic. The staff was recruited from the Kraków university circles (mainly from the local small, student theatrical troupes) and the theatre was established in the aftermath of the political thaw following the events of October 1956. Over the first three seasons the leader of the company was Waldemar Krygier who directed all of the 22 premieres which Theatre 38 produced in that period.

At that time, Theatre 38 was the only institution in Poland which included world literature, especially the latest achievements of modern fiction which had never been adapted to the Polish stage (be it professional or amateur) in its repertoire. Student theatres of the time usually leaned towards the cabaret convention, presenting shows which had been based on the actors’ own scripts which reflected the present socio-political situation and were often prepared almost “on the spot”, while professional theatre companies were mostly fossilized in their creative stagnancy and it would take them a lot of time to recover from the pre-October 1956 inertia. Waldemar Krygier’s theatre was the first theatre company in Poland to persistently include e.g. the latest developments of the Parisian avant-garde in its repertoire. Moreover, the theatrical conventions used were far from the generally accepted standards, hence, many people did not approve of the “iconoclastic” productions and the numerous bold alterations and “intrusions” into the integrity of the original texts. Still, even the most ardent opponents of the theatre’s artistic profile were among its regular audience.

The miniature stage of Theatre 38 in the legendary “Pod Jaszczurami” (lit. “under the saurians”) house at No. 8, Main Market Square (Kraków) hosted many Polish premieres, e.g. of Samuel Becket’s *Endgame* and Krapp’s *Last Tape* (that was perhaps even the world premiere), Jacques

Audiberti’s *Ualu*, Arthur Adamov’s *Professor Taranne* and Jean Genet’s *The Maids*. Apart from the presentation of Western European avant-garde classics which had never been staged in Poland before, Krygier’s company also staged a number of plays which had been adapted from contemporary Polish literature, e.g. Krzysztof Kamil Baczyński’s poem *Serce jak obłok* (A heart like a cloud), Adam Tarn’s *Zmarnowane życie* (A wasted life) or Stanisław Dygat’s *Najkrótsze opowiadania* (The shortest short stories). Bold, unconventional productions of the classics, such as Dante’s *Divine Comedy*, Zygmunt Krasiński’s *The Un-Divine Comedy* or Juliusz Słowacki’s *Samuel Zborowski* were also in the theatre’s repertoire.

As a result of the heated disagreement between the autocratic leader of Theatre 38 and the Regional Council of Polish Students Association (and, moreover, the theatre staff) in the spring of 1960 Krygier was forced to leave. One of the actors, Andrzej Skupień, became the new leader; his strategy was based on the continuation of the theatre’s earlier artistic programme and repertoire profile and it turned out to be quite successful, especially in the period when Helmut Kajzar was the director (this is particularly true about the productions following the “theatre of cruelty” convention).

Many actors, directors and stage designers who were involved in the activity of Theatre 38 in the period when Krygier and Skupień run the theatre later became important personages of the Polish theatre, literature and science (e.g. Maciej Prus, Antoni Jackowski, Irena Wollen, Andrzej Majewski, Helmut Kajzar, Józef Lipiec, Jerzy Cnota and Ryszard Przewłocki). Waldemar Krygier became involved in Jerzy Grotowski’s *Theatre of 13 Rows* at one point, however, since strong, extraordinary individualities cannot co-operate harmoniously for long, he soon went his own way. Having returned to Kraków after over 10 years he became the artistic director of the Ludowy Theatre in Nowa Huta.