

— Zbigniew Leśnicki —

— fotografie Krakowa Krzysztof Strózik —

KRAKÓW

*Zapomniane obrazy,
wpływowe kobiety
i królewskie tajemnice*

© Wydawnictwo WAM, 2016
© Zbigniew Leśnicki, 2016

Opieka redakcyjna Dorota Trzcinka
Redakcja Ilona Klimek
Korekta Dariusz Godoś
Projekt okładki VIVID STUDIO
Zdjęcie na okładce: Krzysztof Strózik

Zdjęcie na s. 28: Archiwum Narodowe w Krakowie
Zdjęcia na s. 31, 35: archiwum prywatne Autora
Zdjęcia na s. 93, 95, 106: kolekcja Ewy Franczak i Stefana Okołowicza
Zdjęcia na s. 150, 157, 176, 225: Narodowe Archiwum Cyfrowe

ISBN 978-83-277-1252-3

WYDAWNICTWO WAM
ul. Kopernika 26 • 31-501 KRAKÓW
tel.: 12 62 93 200 • faks: 12 42 95 003
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl
www.wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY
tel.: 12 62 93 254-255 • faks: 12 62 93 496
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA
tel.: 12 62 93 260
e.wydawnictwowam.pl

Druk: Grafarti • Łódź

Rozdział 1

Falsyfikat obrazu Stanisława Wyspiańskiego

Z końcem XIX w. krakowski salon artystyczny Elizy Pareńskiej (małżonki słynnego diagnosty, profesora internisty Stanisława Pareńskiego) w pałacyku przy ul. Wielopole zawsze był pełen wybitnych gości, gromadziła się w nim bowiem cała krakowska elita kulturalna, a Stanisław Wyspiański bywał tam wręcz codziennym, mile widzianym gościem, można by rzec – na poły domownikiem.

Pani Eliza, zafascynowana talentem Wyspiańskiego, stała się jego opiekunką, a on odwdzięczał się za to, malując całej rodzinie portrety. Ze szczególnym upodobaniem i wielokrotnie portretował trzy urocze córki państwa Pareńskich: Marynę, Zofię i Lizkę, które wnet stały się muzami Młodej Polski oraz obiektem westchnień licznych adoratorów. Kilku z nich śmiertelnie się w tych pannach kochało – dwóch nawet popełniło samobójstwo z powodu odrzucenia ich namiętnych uczuć. Dwie panie Pareńskie (Maryna i Zosia) zostały przez Wyspiańskiego przedstawione w *Weselu*, ale, tak na dobrą sprawę, znakomita większość bohaterów tego dramatu ma swój pierwowzór w osobach stale bywających w salonie pani Elizy Pareńskiej. Spośród licznych wielbicieli Zosi jej względy zdobył dobrze zapowiadający się krakowski lekarz, asystent w Klinice Pediatrii, Tadeusz Żeleński, późniejszy znany publicysta, tłumacz i satyryk, tworzący pod pseudonimem Boy. Pani Pareńska, wydając w 1904 r.

osiemnastoletnią córkę za Tadeusza Żeleńskiego, uznała go za dobrą partię, bo był to obyty młodzieniec z towarzystwa, zawód miał rzetelny, a przede wszystkim dobrą parantelę, jako że jego ojciec Władysław Żeleński był wybitnym kompozytorem, znanym pianistą, założycielem krakowskiego Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego. A poza tym Tadeusz już za młodu odpowiednio się wyszumiał, co pozostawało w zgodzie z ówczesnym kanonem wychowawczym i dobrze rokowało na przyszłość.

Jeszcze jako student medycyny aktywnie włączył się w działalność cyganerii artystycznej skupionej wokół przybyłego z Niemiec i nad wyraz hołubionego w Krakowie pisarza Stanisława Przybyszewskiego. Udział w licznych nocnych eskapadach „satanistycznej bandy Przybyszewskiego”, na których szampan i wódka lały się strumieniami, spowodował, iż Żeleński na rok przerwał studia. W podejrzanych spelunach zaczął hazardowo grać w karty (na ogół przegrywał), a na domiar złego beznadziejnie zakochał się w intrygującej norweskiej



Szpital dziecięcy św. Ludwika przy ul. Strzeleckiej

pianistce imieniem Dagny, która była żoną Przybyszewskiego i matką dwojga jego dzieci. Dagny lubiła otaczać się nimbem tajemniczości i zanim wyszła za Przybyszewskiego, była ponoć muzą bohemy skandynawskiej (Strindberga, Muncha, Vigelanda). Także zresztą w Krakowie wielu mężczyzn ulegało jej czarowi, a dwóch z nich nawet popełniło z tego powodu samobójstwo (Stanisław Brzozowski i Władysław Emeryk). Gdy na lato Przybyszewscy wyjechali do Zakopanego, młody Żeleński popędził za nimi (czytaj: za Dagny) i pragnąc zaimponować nimfie (codzienne bukiety kwiatów, ustawiczne szampany), wnet popadł w spore długi. Po powrocie do Krakowa, po jakiejś przypadkowej libacji u Przybyszewskich, pijany Żeleński, wracając do domu, przewrócił się i kilka godzin przeleżał w śniegu, na skutek czego ciężko się potem rozchorował. Gdy wreszcie po dwóch miesiącach wstał z łoża, jeszcze osłabiony, natychmiast udał się do Przybyszewskich, gdzie ku jego rozpaczy zastał otwarte, puste mieszkanie. Stach Przybyszewski na zawsze opuścił Kraków, sam. A gdzie wtedy była jego ekscentryczna małżonka? Dagny Przybyszewska wraz z dziećmi wyjechała na lato na Kaukaz, powierzona przez męża opiece ich wspólnego, bardzo młodego przyjaciela Władysława Emeryka. Przybyszewski, ponoć chwilowo zajęty jakimiś interesami, miał do nich dojechać nieco później. Nie zdążył! Dagny bowiem zabił, strzelając jej z pistoletu w tył głowy, rozchwiany psychicznie Władysław Emeryk. Zanim sam popełnił samobójstwo, zdążył do ukochanego Stacha napisać pożegnalny list, w którym wyjaśniał: „Zrobiłem to, co Tyś powinien zrobić! Stachu! Zabijam Ją dla niej samej!”. Czyż można znaleźć w literaturze bardziej „racjonalne” wytłumaczenie tak desperackiego czynu? Przybyszewski nie cierpiał długo z powodu utraty atrakcyjnej żony, niezwłocznie ożenił



Ulica Sienna

się z Jadwigą Kasprowiczową, poznaną we Lwowie kilka miesięcy wcześniej.

Tadeusz Żeleński także wnet otrząsnął się z zaczenia „przybyszewszczyzną”, a chorobliwe zauroczenie niepospolitą kobietą poszło w niepamięć. Już bez żadnych przeszkód ukończył medyczne studia, napisał kilka fachowych prac, wyjechał na paryskie stypendium i pozostało mu tylko znaleźć sposób wyzwolenia się z pęt austriackiej armii. A przecież sam kiedyś podpisał „cyrograf”, w którym zobowiązał się, że po ukończeniu studiów przez sześć lat będzie służył w wojsku, jako balujący student chciał bowiem korzystać z dość sutego stypendium armii. Oddanie pieniędzy nie wchodziło w rachubę i musiał się liczyć z tym, że jako wojskowego medyka będą go przetrzucać z jednej pipidówki do drugiej, do różnych części Austro-Węgier. Postanowił więc udawać wariata. Najpierw, idąc przez ul. Sienną do Kliniki Pediatricznej na ul. Kopernika, gdzie był wolontariuszem, tak długo krzychał wniebogłoso, aż policja zabrała go na posterunek, gdzie po wylegitymowaniu sporządzono odpowiednią notatkę: „(...) tenże idąc chodnikiem od ul. Siennej ku Głównej Pocztce, nie wymawiając żadnych wyrazów krzychał w okropny sposób, tak iż się ludzie mogli przerazić nawet w odleglejszych ulicach. Doprowadzony, zupełnie trzeźwy, przyznaje, że krzychał, bo jest cierpiący na nerwy”. Tę notatkę, wraz z wnioskiem o zwolnienie z wojska, Żeleński złożył w odpowiedniej komisji, skąd przyszło wezwanie do szpitala wojskowego na Wawelu, na Oddział Psychiatryczny. Tam, zamknięty na obserwacji i nieustannie badany, przebywał przez jakiś czas pośród umyślowo chorych oraz przeróżnych symulantów. Bardzo zmyślnie i fachowo udawał: „człowieka w stanie neurastenii silnie już trącaącego psychozą, ale wstydzącego się swej choroby, ukrywającego ją poniekąd,

każącego z siebie przemocą wydzierać zeznania, człowieka bardzo drażliwego i ambitnego na punkcie swoich zdolności”. Pomimo zastawiania przez lekarski personel najrozmaitszych pułapek obmyślonych na symulantów tak uparcie i udatnie trzymał się swej wersji, że wreszcie po trzech tygodniach został uznany „za niezdatnego na zawsze do wszelkiej służby wojskowej i skreślony z listy aspirantów”. Uff! Wtajemniczony w sprawę ordynator (wówczas zwany prymariuszem) Kliniki Dziecięcej awansował go na asystenta, a pani Eliza Pareńska uznała za kandydata godnego ręki jej córki Zofii (kandydat najprawdopodobniej przyszłej teściowej nie pochwalił się, że posiada „wariackie papiery”).

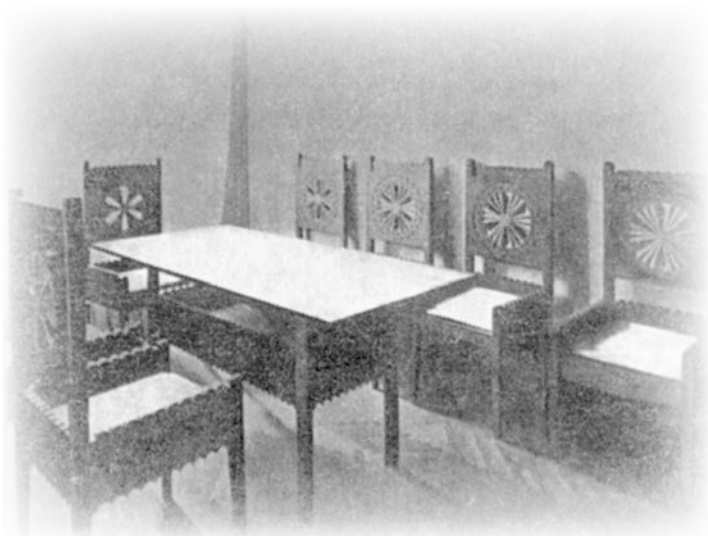
Wkrótce po ślubie w 1904 r. Żeleński wyjechał wraz z małżonką Zofią przez Niemcy i Szwajcarię na kilka miesięcy do Paryża, gdzie otrzymał zagraniczne stypendium.



Tadeusz Żeleński-Boy

Po powrocie wynajął w Krakowie czteropokojowe mieszkanie przy ul. Karmelickiej 6 (dziś mieści się tam administracja Teatru Bagatela), a troskliwa teściowa postanowiła młodej parze mieszkanie to stylowo umeblować. Zastanawiając się, czy mają to być „biedermeiery”, czy też może „ludwiki”, powiedziała o swym problemie Wyspiańskiemu. „Ależ to żaden problem – odpowiedział Wyspiański. – Z przyjemnością zaprojektuję meble do całego mieszkania. Ba, znam doskonałego stolarza Sydora, który je fachowo wykona, a ja wszystkiego osobiście dopilnuję”. Panią Pareńską pomysł ten zachwycił, a Żeleński, który do Wyspiańskiego miał wręcz nabożny stosunek, poczuł się niezwykle zaszczycony. Owszem, niejedyn z jego przyjaciół posiadał obrazy malowane przez Wyspiańskiego, ba, nawet i on sam kilka lat wcześniej został sportretowany przez mistrza, nie mówiąc o Zosi, którą już od dziecka Wyspiański wielokrotnie portretował, ale mieszkania zaprojektowanego przez niego nie posiadał nikt. No i zaczęło się. Najpierw spływały rysunki, a potem pierwsze, pojedyncze meble. Owszem, były bardzo piękne, surowe, oryginalne, harmonijne, ale stworzone z kłóców drzewa jakże ciężkiego i niewygodnego. Wprawdzie był jeszcze czas, aby zaprotestować. Ale kto mógłby się ośmielić? Żeleński, który bał się jak ognia ciętego i złośliwego języka pana Stanisława (Zosia też czuła do niego respekt), scedował sprawę na panią Pareńską. Miała ona w jak najdelikatniejszy sposób zwrócić uwagę mistrza na niewygodę krzeseł proponowanych do salonu. „Co, niewygodne?! – ironicznie odparował Wyspiański. – Meble w salonie nie powinny być wygodne, bo inaczej goście za długo siedzą i zabierają czas do pracy”. Podobnie zresztą miała się rzecz, gdy przed rokiem projektował dekorację gmachu nowo wybudowanego Towarzystwa Lekarskiego i gdy ktoś próbował protestować, że krzesła

w sali posiedzeń są niewygodne. Wówczas Wyspiański replikował: „Bo nie powinny być wygodne! Kiedy krzesła są wygodne, to wówczas na posiedzeniach śpią (...). Krzesła są urządzone tak, aby ktoś, kto się zdrzemnie, zsunął się łagodnie na podłogę”. I gadaj tu z takim, kiedy do końca nie wiesz, czy to surowy rygorysta, czy też po prostu żartowniś. Gdy meblowanie mieszkania Żeleńskich było już zakończone, okazało się, że nie sposób tam normalnie funkcjonować. Na każdym meblu trzeba było siedzieć sztywno wyprostowanym, co gwarantowało odciski. Na szczęście gabinet Tadeusza Żeleńskiego został ocalony przed inwencją artystyczną Wyspiańskiego i umeblowany po staremu, ponoć w „angielskim kroju”, i tam też skoncentrowało się życie całego domu. Do pozostałych pokoi zaglądano jedynie wówczas, gdy wytwór wyobraźni Wyspiańskiego trzeba było komuś pokazać. A sława tych mebli szybko się rozprzestrzeniła i mieszkanie Żeleńskich wnet zaczęło pełnić funkcję „małej filii Muzeum Narodowego”, odwiedzali je bowiem nawet



Jadalnia w mieszkaniu Zofii i Tadeusza Żeleńskich według projektu Stanisława Wyspiańskiego

zupełnie obcy, przyjezdni ludzie. Jak wspominał Żeleński: „Kołyśka syna była monumentalna; bieguny jej to były dwa zaokrąglone bale, które przy kołysaniu wydawały taki łomot, że trzeba je było odjąć w skutek protestu całej kamienicy. Istna kołyśka Bolesława Chrobrego”. Krótko mówiąc, Wyspiański, wybitny dramaturg, utalentowany malarz, mistrz pastelu, twórca imponujących witraży, jako projektant mebli raczej na chleb by nie zarobił, chociaż jak zaznaczał Żeleński: „Któremuś ze znajomych, który sobie urządzał kawalerskie mieszkanko, Wyspiański zaprojektował jakiś uniwersalny mebel, który miał być łóżkiem, komodą, szafą i stolikiem”. Jednak historia milczy, czy ów uniwersalny mebel został rzeczywiście wykonany, a jeśli tak, to czy spełniał swoją funkcję.

Czytelnika zapewne interesuje, jak długo młode małżeństwo Żeleńskich musiało cierpieć niewygodę we własnym mieszkaniu z powodu twórczej fantazji Wyspiańskiego. Z czasem zaczęła ogarniać ich rozpacz i rozważali możliwość oddania mebli do muzeum, by „kupić sobie bodaj ogrodowe, trzcinowe krzeselka i nareszcie – usiąść!”. Jednak będąc osobami wyróżnionymi, które jako jedyne w kraju posiadają oryginalne meble projektowane przez wielkiego artystę, po pierwsze, nie chcieli mu się narazić, a po drugie, bali się uzyskania opinii profanów, którzy nie potrafią docenić prawdziwej sztuki. Okazało się, że i tym razem stare przysłowie „Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło” się sprawdziło. Nieznośny gospodarz kamienicy, który już wcześniej napsuł młodym sporo krwi, nie wytrzymał nerwowo licznych wycieczek sunących do mieszkania Żeleńskich i wymówił im dzierzawę. Ale co zrobić z „klocowymi” meblami, na które nie sposób było znaleźć nabywcy? Także tutaj dopisało im szczęście, bowiem o tej sytuacji dowiedział się dr Andrzej Chramiec, który akurat przebudowywał

swoje sanatorium w Zakopanem i zakupił komplet tych mebli dla ozdoby reprezentacyjnego hallu. I słusznie! Sanatoryjni ozdrowieńcy winni zażywać dużo ruchu na świeżym powietrzu, więc niewygodne meble nie będą ich skłaniały do posiadania pod dachem. Meble stały tam kilkadziesiąt lat, a po wojnie o nich zapomniano. Dopiero pod koniec lat 60. XX w. wypatrzył je wczasujący w Zakopanem młody górnik i napisał w tej sprawie list, najpierw do krytyka i publicysty Wojciecha Natansona, a potem do dyrekcji Muzeum Narodowego. Przybyła z Krakowa muzealna komisja potwierdziła autorstwo Wyspiańskiego i tak oto meble znalazły się w muzeum.

Po tym przydługim wstępie nareszcie dojrzałem odpowiedniego momentu, by zająć się wspomnianym w tytule falsyfikatem obrazu Wyspiańskiego. W 1905 r. Wyspiański, doglądając wykonania wyżej wspomnianych mebli, bywał u Żeleńskich na Karmelickiej częstym gościem. Któregoś dnia zastał Zofię, która niedawno urodziła syna, w trakcie karmienia niemowlaka i widok ten tak go zachwyił, że zaproponował jej, by wraz z synkiem pozowała do nowej wersji *Macierzyństwa*. Wyspiański, zafascynowany w tym czasie obrzędem karmienia, często motyw ten malował, ale dotychczas pozowała mu jedynie jego małżonka z dzieckiem lub dziećmi. Zofii, którą Wyspiański już od panieńskich lat wielokrotnie portretował w rodzinnym domu Pareńskich, pomysł ten przypadł do gustu. Także jej małżonek, jako dumny ojciec pierworodnego, był zachwycony, iż jego zaledwie trzymiesięczny syn Stanisław będzie sportretowany przez mistrza. Któregoś dnia artysta przyniósł na Karmelicką karton i pastele i w trakcie zaledwie jednego posiedzenia powstała nowa, jakże urocza wersja *Macierzyństwa*. Obraz ten nigdy nie trafił do pracowni artysty. Dwa lata później, w 1907 r., Wyspiański zmarł.

Żeleńscy w 1922 r. przenieśli się na stałe z Krakowa do Warszawy, gdzie Tadeusz objął funkcję kierownika literackiego scalonych teatrów Szyfmana (Teatru Polskiego i Teatru Małego). Pseudonimu Boy zaczął już używać w Krakowie, gdy jeszcze jako praktykujący lekarz pediatra rozpoczął pisanie satyrycznych tekstów do kabaretu Zielony Balonik w Jamie Michalika. Jak sam później wspominał, nie wypadało mu podpisywać się tym samym nazwiskiem zarówno pod frywolnymi kupletami, jak i na receptach. Żeleńscy zamieszkali przy ul. Smolnej, a ich mieszkanie zdołało ok. 20 obrazów: portrety i szkice Wyspiańskiego, liczne portrety wykonane przez Witkacego oraz obraz i szkice Witolda Wojtkiewicza. Portrety malowane przez Witkacego (głównie Zofii Żeleńskiej, w której się podkochiwał) powstawały najczęściej w czasie jego wizyt w warszawskim mieszkaniu Boyów, u których – zanim się ożenił – najczęściej się zatrzymywał, przyjeżdżając z Zakopanego. Z jednym z jego pobytów wiąże się zabawna anegdota. Boy, który pracował głównie nocami, całkowicie wyłączał się wtedy z rzeczywistości. Któregoś dnia zapomniał, że jego przyjaciel u nich nocuje, i kiedy rano wszedł do łazienki, i zastał tam Witkacego w pidżamie w jaskrawe paski, cofnął się, krzycząc do żony: „Zosiu! Jakiś obcy hucuł w klozecie!”. Witkacemu tak dalece spodobała się ta scenka, że później, rechocząc ze śmiechu i parodiując głos Boya, odgrywał ją wobec licznych znajomych. Z czasem powiedzonko to weszło do języka potocznego warszawskiego towarzystwa i gdy zjawiał się niespodziewany gość, mówiono: „przyszedł obcy hucuł”.

Początkowo Żeleński chętnie wypożyczał obrazy (w tym także *Macierzyństwo*, które było reprodukowane) na różne wystawy, lecz gdy z jednej z nich pastele Wyspiańskiego zwrócono mu dopiero po roku, i do tego

z potłuczonymi gablami, przestał to robić. I słusznie. Pastel to delikatna materia malarska, mająca tendencję do obsypywania się, zwłaszcza podczas przenoszenia. Dopiero w 1933 r., gdy warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych organizowało monograficzną wystawę Wyspiańskiego, po usilnych naleganiach jego prezesa Żeleński zgodził się wypożyczyć obrazy ze swej kolekcji – uznali, że ponieważ sąsiadują z galerią, obrazy nie będą narażone na trudy dalekiej podróży. Jakież było zdziwienie Żeleńskiego, gdy wnet po zabranii dzieł na wystawę zatelefonował do niego sekretarz Zachęty z pytaniem, czy istnieje duplikat *Macierzyństwa* lub czy Wyspiański zrobił jego kopię. Zdumiony w najwyższym stopniu, Żeleński odpowiedział z pełnym przekonaniem, że nigdy. Mocno zaniepokojony, popędził jednak na pl. Małachowskiego (obecna nazwa ulicy) do pałacu Zachęty, gdzie ujrzał dwa identyczne obrazy *Macierzyństwa*, do którego 28 lat wcześniej pozowała jego nadobna małżonka Zofia. Okazało się, że ktoś nadesłał na wystawę doskonały falsyfikat tego obrazu, najprawdopodobniej przekonany, że posiada oryginał. Co więcej, falsyfikat pokazano na wielu wystawach, gdzie nigdy nie wzbudzał żadnych podejrzeń i najpewniej trwałoby to nadal, gdyby nie ta przypadkowa konfrontacja.

Zaskoczenie było tym większe, iż dotychczas Wyspiański uchodził za niemożliwego do podrobienia. Falszerz niewątpliwie musiał być dobrym malarzem, wyraźnie zaprawionym w podrabianiu śmiałej kreski i koloru artysty. Właśnie uzyskanie tego koloru budziło największe zdumienie. Owszem, sam rysunek mógł powstać w oparciu o reprodukcję, ale tak dobre oddanie właściwego koloru było zaskakujące, zważywszy że ówczesne reprodukcje zawsze mniej lub bardziej kolor ten przekłamywały, a do oryginału fałszerz formalnie nie miał dostępu.

Boy-Żeleński, który w tej sprawie zamieścił w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” list, uznał, iż sytuacja jest podejrzana i „świadczyłoby (to o tym), że dozór na wystawach obrazów nie zawsze jest dość czujny”. Oczywiście właściciel oryginału przedstawił swoje racje, zgodnie z którymi Wyspiański nie miał możliwości wykonania kopii, ale ciągle były to tylko słowa, podczas gdy duplikat był na tyle dobry, że fałszerstwo mogłoby być zaledwie podejrzewane i nadal potrzebny był konkretny dowód rozstrzygający sprawę. Przyglądając się szczegółom obrazu, Żeleński dowód ten odnalazł: „(...) najkonkretniejszego dowodu przeciw sobie dostarczył sam fałszerz przez... nadmiar sprytu. Mianowicie, chcąc być autentyczniejszym od samego oryginału, antydatował swój obraz o dwa lata, kładąc obok dość niezręcznie podrobionego podpisu artysty – datę 1903, czyli rok, w którym młodocianego oryginału – mego syna – nie było jeszcze na świecie... To chyba rozstrzyga”.

Nawiasem mówiąc, ów „młodociany oryginał”, czyli jedyny i ukochany syn Boya-Żeleńskiego Stanisław, w dniu otwarcia wspomnianej wystawy miał już 28 lat i był aktorem warszawskiego Teatru Polskiego. Jego słynny wówczas ojciec jako poważany recenzent teatralny wspominał w swych recenzjach o udziale Stanisława w przedstawieniach, nigdy jednak go nie wyróżniał i nie wiadomo, czy syn nie dawał powodu do pochwał, czy też recenzent nie chciał być posądzony o kumoterstwo.

Na monograficznej wystawie Wyspiańskiego w Zachęcie eksponowano *Macierzyństwo* należące do Żeleńskich, natomiast duplikat zwrócono zawiedzionemu właścicielowi, który do tej pory był pewien, że posiada oryginał. O dalszych losach tego obrazu nic nie wiadomo, natomiast oryginał i reszta wspaniałej kolekcji obrazów Żeleńskich została zniszczona w czasie powstania

warszawskiego, kiedy to kamienicę, w której wówczas mieszkała Zofia Żeleńska, spalono. Tadeusz Boy-Żeleński został już wcześniej (w 1941 r.) rozstrzelany przez Niemców we Lwowie wraz z innymi profesorami lwowskiego uniwersytetu.



St. Wyspiański, Macierzyństwo

Rozdział 2

Krakowskie teatry przy ulicy Skarbowej 2

Dlaczego w tytule pojawia się liczba mnoga, skoro krakowianie wiedzą, że od niepamiętnych czasów (od 1967 r.) przy ul. Skarbowej 2 działa nieprzerwanie jeden teatr – Groteska? Jednak już wcześniej musiała tam istnieć jakaś działalność artystyczna, bowiem ks. Mieczysław Kuznowicz budowę słynnej bursy dla Związku Młodzieży Przemysłowej i Rękodzielniczej, w której znalazła się duża sala teatralna, ukończył już w 1930 r.

Ulica Skarbowa to jedna z najmłodszych ulic usytuowanych na krakowskim Starym Mieście, o przeszło dwa wieki młodsza od sąsiadującej z nią ul. Krupniczej (początkowo nazywanej Garbarską), która w połowie XIX w. kończyła się przy Dolnych Młynach (tzw. młynach rządowych). By się tam dostać, trzeba było przejść przez mostek na odnodze Rudawy. I właśnie na terenie tych młynów w 1850 r. robotnicy zaprószyli ogień, który najpierw strawił części ul. Krupniczej, a potem prawie połowę miasta. Przez kilkanaście następnych lat ponury krajobraz wypalonych murów młyńskich straszyl mieszkańców tego rejonu, aż wreszcie grupa przedsiębiorców wykupiła ten teren, wyremontowała nadpalone obiekty, nadbudowała dwa piętra i znów urządziła tam młyny, tym razem wodno-parowe. Miejsce okazało się jednak pechowe – zaledwie trzy lata później nowy młyn też się spalił. Po remoncie urządzono tam magazyny wojskowe oraz

prywatną pracownię ślusarską. Po jakimś czasie magazyny zlikwidowano, a dość obskurne budynki rozebrano i na ich miejscu powstał plac, który po II wojnie światowej nazwano pl. Hanki Sawickiej (obecnie pl. ks. Mieczysława Kuznowicza). Za nowym placem na Krupniczej były już tylko ogrody i pastwiska, na których w 1922 r. wybitny malarz krakowski Wojciech Weiss postawił willę (mieszkanie i pracownię) zaprojektowaną przez Franciszka Mączyńskiego. Willa niedługo stała tam samotnie, bowiem już w 1925 r. na placu, nieco bliżej ul. Dolnych Młynów, wybudowano monumentalny budynek Izby Skarbowej, zaprojektowany przez Wacława Krzyżanowskiego, który w tym samym czasie zaprojektował też (tym razem społecznie) wspomnianą wyżej bursę, zwaną bursą ks. Kuznowicza. Nowo powstałej ulicy, przy której stały oba budynki, Rada Miasta wkrótce nadała nazwę: Skarbowa. W 1978 r. budynek Izby Skarbowej przeznaczono na szpital, do którego od strony pl. Hanki Sawickiej dobudowano nowe skrzydło, i od tego czasu działa tam Szpital Miejski im. Józefa Dietla.

Wracając do zasadniczego tematu, czyli losów sceny teatralnej przy ul. Skarbowej 2, nie sposób nie opowiedzieć o księdzu jezucie Mieczysławie Kuznowiczu. Ten pełen energii i niespożytych sił działacz społeczny był pionierem pracy socjalnej specjalizującym się w opiece i wychowaniu biednej, osieroconej młodzieży rękodzielniczej. W roku 1908 powołał do życia Komitet Budowy Domu dla Młodzieży Rękodzielniczej, a nawet doprowadził do poświęcenia kamienia węgielnego, dysponując wówczas jedynie działką przeznaczoną pod budowę oraz dziesięcioma koronami austriackimi w kieszeni. Swoim bezinteresownym zapalem zaraził najpierw arystokrację, która hojnie wspierała jego pomysł, ofiarowując zapisy majątków, pieniądze, a także inne dary, a później coraz



Teatr Groteska, ul. Skarbowa 2

szersze kręgi społeczeństwa. Wybuch I wojny światowej spowolnił zbiórkę datków, lecz po jej zakończeniu sprawa budowy zyskała na dynamice, tym bardziej że w pomoc włączyły się także ówczesne władze (przyznając dotacje, pożyczki), i już w 1924 r. została ukończona część gmachu (bursa dla młodzieży na 300 osób), a w 1930 r. ukończono resztę budynku wraz ze sceną teatralną, salą muzyczną, gimnastyczną, kaplicą, biblioteką, czytelnią. Ten moment stanowi prapoczątek działalności artystycznej na scenie teatralnej przy ul. Skarbowej 2. To tam w każdą niedzielę po południu odbywały się amatorskie przedstawienia teatralne przygotowywane przez wychowanków bursy. Trwało to nieprzerwanie aż do wybuchu II wojny światowej.

We wrześniu 1939 r. w bursie ks. Kuznowicza na krótko urządzono szpital PCK, a po wkroczeniu do Krakowa Niemcy szpital przeznaczili dla polskich jeńców, by po jego likwidacji umieścić tam jeden z urzędów ministerialnych Generalnego Gubernatorstwa. W trakcie wyzwania miasta w 1945 r. zabłąkany pocisk artyleryjski trafił w podwórze na zapleczu budynku i uszkodził sąsiednią willę, a w tylnej ścianie sceny teatralnej wybił potężną dziurę. Po wyzwoleniu ks. Romuald Moskała, zastępujący zmarłego w 1946 r. ks. Kuznowicza, próbował odzyskać gmach bursy, ale już wcześniej różne urzędy zajęły budynek, a socjalistyczne władze miasta skwapliwie zaakceptowały taki stan rzeczy. Jedynie zdewastowaną sceną nikt się nie interesował, po sali hulał wiatr, wszędzie było sporo gruzu, zniknęły też fotele, brak było reflektorów, a nawet kaloryferów, i nikt nie był w stanie powiedzieć, czy przekazano je na inne cele czy też po prostu rozkradziono.

W marcu 1945 r. powrócił z Warszawy Władysław Jarema (wraz ze swą młodszą o 23 lata małżonką Zofią), który w latach 1939-1941 prowadził w Białoruskiej Republice Polski Teatr Lalek (najpierw w Grodnie, potem

w Nowogródku). Władysław Jarema, przybywszy do Krakowa, przedłożył krakowskim władzom dokument, z którego wynikało, że minister kultury przyznaje mu nominację na dyrektora i kierownika artystycznego teatru lalek w Krakowie oraz na dobry początek daje na działalność teatru 5 tys. zł (na dekoracje do jednego przedstawienia może i by wystarczyło). Włodarze miasta z sympatią odnieśli się do zaskakującej wiadomości, że w Krakowie ma powstać pierwszy w Polsce teatr lalek, ale na jego powstanie i działalność nie przyznali żadnej dotacji, a jedynie zezwolili na korzystanie ze zdewastowanej sali teatralnej przy ul. Skarbowej 2. Sytuacja zakrawała na groteskę: niby jest zatwierdzony przez władze dyrektor teatru, został też przydzielony budynek, ale nie ma ani grosza na doprowadzenie tego budynku do stanu używalności, ani żadnych pieniędzy na zorganizowanie zespołu aktorskiego, technicznego, obsługi, oświetlenia, dekoracji



Władysław Jarema

itp. Tylko sięść i płakać. Na szczęście trafiło na Władysława Jaremę – człowieka, który nie zrażał się trudnościami i – jak się okazało – potrafił stworzyć coś z niczego.

Władysław Jarema, usiłujący po wojnie stworzyć teatr lalek w Krakowie, nie był w mieście człowiekiem znikąd. Jako brat znanego malarza Józefa Jaremy, współzałożyciela grupy Komitet Paryski i założyciela przedwojennego Teatru Artystów „Cricot”, oraz Marii Jaremińskiej, utalentowanej rzeźbiarki i malarki z Grupy Krakowskiej, a także przyjaciel wielu innych krakowskich artystów (m.in. karykaturzysty i scenografa Andrzeja Stopki), mógł tu liczyć na pomoc i wsparcie. Najbardziej operatywną osobą w zdobywaniu kapitału na nowy teatr okazała się córka popularnego malarza Wodzinowskiego – Wincentyna Wodzinowska (późniejsza żona Andrzeja Stopki zwana Wiculą). Otóż znalazła ona grupę akcjonariuszy, którym, zresztą z całym przekonaniem, wmówiła, że w tych trudnych, niepewnych czasach najlepszą lokatą kapitału będzie teatr lalek. Wśród ośmioosobowej grupy znacznych udziałowców do najbardziej znanych osób należał mistrz sztuki krawieckiej Rudolf Dyczek. Ho, ho! To była osobistość, a sława szytych przez niego garniturów znacznie przekraczała granice Krakowa, ba, nawet notable z Warszawy zapisywali się do kolejki oczekujących na termin uszycia garnituru na miarę. W tamtych czasach każdy naprawdę elegancki mężczyzna w Krakowie winien był posiadać garnitur z bielskiej wełny uszuty u Dyczka, wykonane na miarę buty z wężowej skórki od Kurpiela oraz pilśniowy kapelusz od Kurzydły. Cudem zdobyte pieniądze Jarema natychmiast wykorzystał na remont sali teatralnej na Skarbowej i równocześnie przystąpił do kompletowania zespołu aktorskiego i technicznego. Po ukończeniu remontu trzeba było jeszcze uporać się z wielokrotnym echem rotundowej sali i pod kopułą

rozpięto olbrzymi „parasol”. Jarema zaprojektował wielki stelaż z drutów, pomiędzy które cały zespół pracownicy wplatał... papier toaletowy, co jednak nie do końca rozwiązało problem, ale uparte echo nieco się zmiętygowało. Brakowało foteli, więc wypożyczono demobilowe krzesła, a oświetlenie sceny załatwiły cztery olbrzymie (choć o słabej mocy) reflektory wypożyczone od dyrektora Arnolda Szyfmana z Teatru Polskiego w Warszawie.

I wreszcie 5 czerwca 1945 r. zainaugurowano przy ul. Skarbowej 2 działalność Teatru Lalki, Maski i Aktora „Groteska” uroczystą premierą sztuki Władysława Lecha *Cyrk Tarabumba* (reż. Władysław Jarema, lalki: Zofia Jareмова, dekoracje: Andrzej Stopka, muzyka: Alojzy Kluczniok). Na sali spotkała się elita krakowskich miłośników teatru. I od razu odniesiono wielki sukces, młody zespół aktorski, niedoświadczony w trudnej sztuce prowadzenia marionetki, wykazał się wirtuozerią, publiczność była oczarowana, recenzenci (Witold Zechenter, Stanisław Witold Balicki, Tadeusz Kudliński) urzeczeni nowym zjawiskiem artystycznym, a minister Leon Kruczkowski bił brawo na stojąco. I bardzo dobrze, tylko właściwie co to było – prywatna impreza czy przedstawienie w państwowej instytucji? A może jedno i drugie po prostu? Cóż, chyba bardziej to pierwsze, skoro gdy wobec zbliżającej się zimy przełomu 1945 i 1946 r. Jarema zwrócił się do miejskich władz o pomoc w zainstalowaniu w teatrze kaloryferów, ponownie wymówiono się brakiem funduszy. I znowu z pomocą przyszedł prywatny darczyńca, kupiec i przedsiębiorca Karol Huk, który przekazał gotówkę na kaloryfery.

Mimo iż w budynku teatru temperatura była już przyzwoita, nastroje wśród kierownictwa i zespołu Groteski z każdym dniem stawały się coraz bardziej minorowe – powodem była słabnąca z dnia na dzień frekwencja, co zwiastowało rychłe bankructwo. Nie pomogły doskonałe

TEATR LALKI I AKTORA „GROTESKA”
POD KIER. ARTYSTYCZNYM W. JAREMY
UL. SKARBOWA 2/RÓG KRUPNICZEJ

CODZIENNIE OD DNIA 5. VI. 1945
WIDOWISKO W 2 CZĘŚCIACH, TEKSTY
W. LECHA, ILUSTR. MUZ. A. KLUCZNIOKA



INSZENIZACJA I PLASTYKA: Z. JAREMA,
A. STOPKA, J. SZĘSKI, W. WODZINOWSKA
KIEROWNIK ADM. EUG. BABOLSKI

POCZĄTEK O GODZ. 19³⁰ BILETY: 20 po 60 ZŁ
DLA DZIECI I MŁODZIEŻY O GODZ. 16, CENY ZNIŻ.
SPRZEDAŻ W KASIE TEATRU OD GODZ. 14³⁰
PRZEDSPRZEDAŻ W BIURZE „O. R. B. I. S.”

Pierwszy plakat Teatru Groteska

recenzje ani najpewniejsza w Krakowie poczta pantoflowa: głosy zadowolonych widzów. W tym okresie stateczny krakowianin nie lubił wychodzić wieczorem poza obręb zamkniętego plantami centrum. Ciemna, głucha już od zmroku ul. Krupnicza to były niepewne peryferie. I nagle pojawiło się światółko w tunelu. Krakowski kurator oświaty zezwolił, aby dzieci w ramach lekcji szkolnych bywały na przedstawieniach Grotkeski, oczywiście pod warunkiem że teatr przygotowuje odpowiedni dla ich wieku repertuar. Niby to żaden problem, tym bardziej że planowano już przygotowanie premiery *Szewczyka Dratewki*. Tyle tylko że kasa teatru była pusta, a zespół zaczął po prostu głodować. I tym razem z pomocą przyszedli przyjaciele: sąsiedzki Związek Literatów wspomniałomyślnie otworzył miesięczny kredyt na obiady w stołówce związku przy Krupniczej dla całego zespołu Grotkeski. Na premierze dziecięca widowia zachwycona, na porannych przedstawieniach codziennie komplety, skończyły się problemy z frekwencją, więc wydawać się mogło, że teatr ma zapewnioną dalszą egzystencję. Owszem, gdyby był dotowany jak każdy inny. Ale ceny biletów dla dzieci w ubogim wówczas mieście musiały być niskie i nie pokrywały dziennych kosztów funkcjonowania teatru będącego na własnym rozrachunku. Koło fortuny nadal toczyło się w stronę upadku, tyle że w zwolnionym tempie.

Sfrustrowany Jarema w połowie 1946 r. nie wytrzymał nerwowo i – po przekazaniu stanowiska dyrektora swemu koledze Henrykowi Ryłowi – wraz z małżonką Zofią wyjechał do Paryża. Henryk Rył jeszcze przeszło rok prowadził Grotkeskę w siedzibie na Skarbowej, a gdy tylko nadarzyła się okazja, przeniósł teatr do ścisłego centrum miasta, do Sali Saskiej przy ul. św. Jana 2. Rył wykorzystał fakt, że przeniesiono wówczas Teatr Powszechny TUR z ul. św. Jana do sali kina Scala (dziś

Teatr Bagatela). Wcześniej, bo już we wrześniu 1946 r., Grotesce na ul. Skarbowej dokooptowano „współlokatora”, którym został Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka. Rapsodycy, którzy swą działalność rozpoczęli już w kwietniu 1945 r., początkowo nie mieli stałej siedziby i występowali najczęściej w sali nieistniejącego już kina Wolność (na rogu dzisiejszej ul. Królewskiej i ul. Pomorskiej), w szkołach i na uczelniach oraz w innych miastach. Ale nie tylko Rył rychło zrezygnował z „peryferyjnej” ul. Skarbowej. Również Kotlarczyk z końcem 1947 r. przeniósł siedzibę swojego teatru do niewielkiej sali przy ul. Warszawskiej 5. I tak zakończył



*M. Kotlarczyk w spektaklu
Lord Jim J. Conrada
(Teatr Rapsodyczny,
1948)*

się drugi etap historii sceny teatralnej na Skarbowej, choć, jak sprawi przekorny los, oba teatry kiedyś tam powrócą.

Od końca 1947 r. przez dwa lata sala teatralna na Skarbowej zionęła pustką i dopiero gdy związki zawodowe przejęły opiekę nad całością budynku, dokonano tam pewnych ulepszeń technicznych, a przede wszystkim zafundowano stabilne, typowo teatralne fotele dla publiczności oraz nadano zachęcającą nazwę: Teatr Studio. Z założenia miała to być scena przeznaczona na występy amatorskich zespołów teatralnych z całego województwa, a część kosztów eksploatacji postanowiono pokrywać z wynajmu teatru na gościnne występy profesjonalnych ekip artystycznych. Pomysł w pełni się sprawdził, o czym świadczą anonsy prasowe z lat 1948-1957 – przeglądając je, natrafimy na niezliczone zapowiedzi gościnnych występów (przedstawienia teatralne, operetkowe, muzyczne, satyryczne itp.) w Teatrze Studio. Wkrótce po uruchomieniu w 1949 r. w Pałacu pod Baranami Domu Kultury Związków Zawodowych powstał przy nim amatorski zespół teatralny, który systematycznie występował w Teatrze Studio. Przedstawienia te, reżyserowane przez znanych krakowskich aktorów, zaopatrzone w niezłe dekoracje i kostiumy, odznaczały się całkiem przyzwoitym poziomem artystycznym. Spośród licznych członków tego zespołu wykształtowała się spora grupka aktorów zawodowych. Nawet słynny później dramaturg Sławomir Mrożek zahaczył o ten zespół, statystując w jednym z przedstawień. Wprawdzie, jak sam potem wspominał w autobiografii *Baltazar*, była to rola niema, ale jakże atrakcyjna – leżąc bowiem na podłodze jako ranny partyzant, miał okazję zaglądać pod spódnicę młodej aktorce grającej nauczycielkę, co ponoć wywarło na nim silne wrażenie.

Drugim zespołem amatorskim, który często (choć z przerwami) okupował Teatr Studio, była Studencka Estrada Rozrywkowa, a także stworzona pod egidą Domu Kultury Estrada Satyryczna, której pierwszy (i jedyny) program *Sęk, a w sęku... biura* przygotował w 1954 r. młody a utalentowany satyryk i konferansjer Jan Sender (który, niestety, niedługo później zmarł).

Następny, trzeci już, etap historii sali teatralnej przy Skarbowej 2 rozpoczął się 27 listopada 1957 r., kiedy to premierą spektaklu *Legendy złote i błękitne* Juliusza Słowackiego rozpoczął tam działalność reaktywowany Miejski Teatr Rapsodyczny. Teatr ten, zwany także Teatrem Słowa, swój prapoczątek wywodził z teatru konspiracyjnego, działającego w Krakowie w czasie niemieckiej okupacji. Inicjatorem powstania konspiracyjnego teatru był dr Mieczysław Kotlarczyk, a ideowym opiekunem tej grupy – Tadeusz Kudliński. Pierwszymi aktorami teatru, obok Kotlarczyka, byli: Karol Wojtyła, Danuta Michałowska, Krystyna Dębowska (po mężu Ostaszewska), Halina Królikiewicz (po mężu Kwiatkowska) i rzeźbiarz Tadeusz Ostaszewski. Po wznowieniu działalności i krótkiej tułaczce (kino Wolność, scena przy ul. Skarbowej 2) Teatr Rapsodyczny osiadł na kilka lat na ul. Warszawskiej 5. Tam osiągnął swoje największe sukcesy artystyczne – krytyka entuzjastycznie przyjęła reżyserowaną przez Kotlarczyka inscenizację *Eugeniusza Oniegina* Puszkina z ponadczasową kreacją Danuty Michałowskiej w roli Tatiany i znakomitą wersję *Pana Tadeusza* ze świetnymi rolami Danuty Michałowskiej (Zosia), Augusta Kowalczyka (Tadeusz) i Krystyny Ostaszewskiej (Telimena). W teatrze tym debiutowała również grupa popularnych później w Polsce aktorów teatralnych i filmowych: Mieczysław Voit (znakomita rola księdza w filmie Kawalerczyka *Matka Joanna od Aniołów*), Barbara Horawianka,



A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Od lewej: T. Malak, D. Michałowska oraz Z. Leśnicki
(Teatr Rapsodyczny, 1959)

a także: Izabela Gajdarska, Halina Kwiatkowska, Maria Świątoniowska, Jan Adamski, August Kowalczyk, Marian Szczerki, Tadeusz Szybowski i inni. Pomimo niewątpliwych sukcesów artystycznych teatr ustawicznie borykał się z negatywną opinią komunistycznych władz (zarówno lokalnych, jak i ministerialnych), które linię programową Kotlarczyka negowały jako obcą kulturze socrealistycznej. Usłużna prasa podbijała bębenek krytycznej oceny programowej (szczególnie zjadliwie atakował słynny „Jaszcz”, czyli Jan Alfred Szczepański). Natomiast Karol Wojtyła pisał pod pseudonimem w „Tygodniku Powszechnym” artykuły w obronie tego teatru, a kardynał Stefan Wyszyński przesyłał Kotlarczykowi w 1949 r. słowa otuchy: „Wytrwajcie w swym trudnym posłannictwie, a zasłużycie sobie na wdzięczność Narodu”. Jednocześnie Kotlarczyk starał się (bezsukutecznie) odnaleźć bardziej odpowiednie miejsce dla swoich inscenizacji, które ograniczała szczyplowość sceny na Warszawskiej 5. I tu, o dziwo, z pomocą przyszli mu „towarzysze radzieccy”. W Polsce gościł wówczas słynny zespół radzieckiego teatru lalek Obrazcowa, który, po obejrzeniu rapsodycznego spektaklu *Eugeniusz Oniegin*, stwierdził w jednym z wywiadów prasowych, że najlepszy polski teatr zmuszony jest występować w prymitywnym pomieszczeniu, wśród zapachów gotowanej kapusty (na dole znajdowała się bezpłatna stołówka dla biednych prowadzona przez zakonnice). Wtedy niezwłocznie zareagował bardzo wpływowo minister kultury Włodzimierz Sokorski, który wymusił na krakowskich władzach przyznanie teatrowi przyzwoitej sali teatralnej oraz dotacji na jej adaptację. I wówczas Kotlarczykowi przydzielono nieczynną salę w podwórku przy ul. Starowiślniej (dziś Scena Kameralna Starego Teatru), którą trzeba było jednak dostosować do potrzeb teatru. Jesienią 1951 r., po trwających dwa lata pracach

budowlanych, w które zaangażowany był cały zespół z Kotlarczykiem na czele, Teatr Rapsodyczny przeniósł się do nowej siedziby przy ul. Bohaterów Stalingradu 21 (dziś ul. Starowiślna), gdzie przedstawiono premierę *Aktorów w Elzynie* Szekspira (100 przedstawień). Na tej scenie teatr zdążył zaprezentować jeszcze zaledwie dwie premiery, gdyż w marcu 1953 r. niepoprawny oportunista Kotlarczyk został odwołany z funkcji dyrektora i kierownika artystycznego, a Teatr Rapsodyczny przestał istnieć.

Niebawem Kotlarczyk wraz z liczną grupą popleczników (pisarze, artyści, uczeni) rozpoczął intensywne starania o reaktywację teatru. Jednak gdyby nie nastąpiły zmiany polityczne (śmierć Stalina, dojście do władzy Gomułki i chwilowa „odwilż”), interwencje te niewiele by pomogły. Dopiero więc w 1957 r. została podjęta przez władze miasta decyzja o reaktywowaniu Teatru Rapsodycznego i powierzono Kotlarczykowi dyrekcję i kierownictwo artystyczne, a jednocześnie zaproponowano mu dawną siedzibę nad „biedakuchnią” przy ul. Warszawskiej 5. I wówczas Kotlarczyk się oburzył, czemu nie można się dziwić, zważywszy że nie po to dwa lata remontował salę na Starowiślniej, by powrócić do ciasnoty, z której się wcześniej z takim trudem wyrwał. Jednak wobec stanowczego protestu ówczesnego ZASP-u oraz dyrekcji i aktorów Starego Teatru musiał ustąpić z żądania sali na Starowiślniej i podjął decyzję o przejęciu budynku przy ul. Skarbowej 2.

Rozpoczynając działalność reaktywowanego Teatru Rapsodycznego w nowej siedzibie przy ul. Skarbowej 2, Kotlarczyk już po raz trzeci musiał przystąpić do remontu sceny, by przystosować ją do swoich potrzeb. Jak później wspominał Tadeusz Malak: „Kotlarczyk budował swoje sceny w kształcie szeroko otwartym do widza, skierowane

na widownię, z szerokim otworem scenicznym i proscenium (...) na proscenium schody tak, aby można zejść do widza... zlikwidował dolną rampę i budkę suflera (...) z boku sceny wisiały kotary z bocznymi wejściami dla aktorów (...) z tyłu sceny budowano ścianę ekran, pomalowany na biało (...) co odbijało głos aktora i dawało wyrazisty zarys postaci i dekoracji". Jednym z głównych założeń Teatru Rapsodycznego było *credo* sformułowane przez Kotlarczyka: „Tekst poetycki powinien być raczej słuchany, niż czytany, bo w czytaniu przepada cały czar dźwiękowy poezji, przepada cały czar rytmiki i muzyki słowa”. Stąd też statyka i ograniczenie gestu aktora. Przedstawienie miało „wyobrażać”, a nie „pokazywać” świat przywołany przez poetów.

W czasie 10 lat działalności na Skarbowej 2 Teatr Rapsodyczny zaprezentował tam 2518 przedstawień, przygotowując 42 premiery zainscenizowanych poematów, rapsodów i epepei polskich oraz zagranicznych klasyków (*Pan Tadeusz*, *Beniowski*, *Dziady*, *Kwiaty polskie*, *Odyseja*, *Eugeniusz Oniegin*, *Boska komedia*, *Kalewala* itp.). Scenografię przygotowywali głównie Jerzy Jeleński i Marian Garlicki, a także Franciszek Walczowski, Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Zachwatowicz. Muzykę do przedstawień komponowali przede wszystkim: Jerzy Kaszycki, Zbigniew Jeżewski i Zygmunt Konieczny, a także Andrzej Kurylewicz i Tadeusz Machl. W czwartej już wersji *Pana Tadeusza* tym razem Danuta Michałowska zagrała Teli-menę (na zmianę z Łucją Karelus-Malską), Tadeusz Malak Tadeusza, Stanisława Waligórzanka Zosię, Zbigniew Leśnicki Hrabiego (208 przedstawień).

Na dwudziestolecie teatru w 1961 r. Kotlarczyk przygotował premierę *Dziadów*: z Tadeuszem Malakiem w roli Gustawa-Konrada. Gdy polityczna „odwilż” się skończyła i komunistycznym władzom miasta teatr

Kotlarczyka, który nigdy nie ukrywał swej przyjaźni z Karolem Wojtyłą, zaczął coraz bardziej doskwierać, już od 1966 r. znowu zbierały się nad nim czarne chmury. Najpierw jednak nastąpiły wydarzenia, które wpłynęły na pewne obniżenie poziomu artystycznego teatru, bowiem już w 1962 r. z powodów osobistych odeszła Danuta Michałowska, która nie tylko pełniła tam bardzo aktywnie funkcję zastępcy kierownika artystycznego, ale przede wszystkim była najwybitniejszą aktorką tego teatru. Niedługo później do Starego Teatru przeniósł się Tadeusz Malak, ówczesny lider rapsodyków. Gwoździem do trumny stał się niewinny (zdawałoby się) epizod, kiedy to metropolita krakowski, arcybiskup Karol Wojtyła, odprawiając w wawelskiej katedrze mszę św. z okazji dwudziestopięciolecia istnienia teatru, „podzielił się (z rapsodykami) gorącym słowem”. Jak po latach wspominał Kotlarczyk: „(...) uznano ów epizod



C.K. Norwid, *Pierścień wielkiej damy*. Od lewej: S. Waligórzanka, K. Serusiówna, Z. Poprawski oraz Z. Leśnicki (Teatr Rapsodyczny, 1959)

wawelskiej modlitwy, modlitwy wierzących o dobro instytucji, za czyn antypaństwowy, za przestępstwo równe niemal zdradzie stanu, i rozpętano wokół niego aferę o posmaku skandalu”. Gdy niedługo później ukazała się jubileuszowa publikacja książkowa Kotlarczyka *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie*, cały nakład książki został skonfiskowany przez władze, bowiem autor ośmielił się zamieścić tam trzy artykuły abpa Wojtyły, ukrywającego się pod pseudonimami Andrzej Jawień i Piotr Jasień. Z dniem 1 września 1967 r. Kotlarczyka odwołano z funkcji dyrektora i kierownika artystycznego Miejskiego Teatru Rapsodycznego, który tego samego dnia został zlikwidowany, tym razem już na zawsze. I tak oto zakończyła się dwudziestopięcioletnia historia jedyne w Polsce teatru słowa, fenomenu, który budził zachwyty wśród wielu znawców i miłośników teatru w kraju i za granicą. Zespół aktorski rozwiązanego teatru został rozproszony po wszystkich krakowskich teatrach, w których później wielu byłych rapsodyków (np. Łucja Karelus-Malska, Stanisława Waligórzanka, Wacław Czaicki, Rajmund Jarosz, Leszek Kubanek, Tadeusz Malak) zyskało zasłużoną popularność. Danuta Michałowska, przy współpracy męża Zbigniewa Poprawskiego, prowadziła indywidualną działalność Teatru Jednego Aktora, który zachwycał nie tylko polskich widzów.

Czwarty etap historii sceny teatralnej przy ul. Skarbowej 2 rozpoczął się niezwłocznie po likwidacji Teatru Rapsodycznego, bowiem już 1 października 1967 r. rozpoczął tam działalność przeniesiony z ul. św. Jana 2 Teatr Groteska (niby z powodu konieczności przeprowadzenia pilnego remontu sali na ul. św. Jana).

Gdy Henryk Ryl przenosił Groteskę w 1947 r. z ul. Skarbowej na ul. św. Jana, teatr nadal borykał się

z finansowymi kłopotami i dyrektor słał telegram za telegramem do Paryża do Jaremów, by przybywali z pomocą. Gdy Jaremowie powrócili, okazało się, że sala wymaga remontu (likwidacji niestabilnego balkonu i rekonstrukcji otworu sceny), na który trzeba by wziąć kredyt. Na kulturę w tamtych czasach nie udzielano kredytów i Władysław Jarema chytrze wpisał swoje nazwisko do sądowego rejestru kupców. Kredyt otrzymał jako „kupiec handlujący butami”. Mając pieniądze w kieszeni, rozpoczął remont sali i sceny na Jana 2. Maria Jaremanka i Jonasz Stern zaprojektowali kolory ścian widowni i hallu, Ali Bunsch wykonał oryginalne kinkiety, a Jarema przygotował inauguracyjne przedstawienie *Cudowna lampa Aladyna*, które odbyło się już w listopadzie 1948 r. i zachwyliło widownię.

W roku 1950 teatr wreszcie otrzymał status teatru państwowego i dzięki stałej dotacji skończyły się jego nieustające problemy finansowe. Dyrektorem



Zofia Jareмова

i kierownikiem artystycznym Teatru Lalki i Aktora „Groteska” została Zofia Jaremowa, która wkrótce wprowadziła dodatkowo widowiska dla dorosłych oraz przedstawienia maskowe (zamiast aktorów z ukrycia animujących lalki występowali oni na scenie w dużych maskach). Pierwsze widowisko maskowe to *Nowe szaty króla* Andersena (1951), które na gościnnych występach w Warszawie wzbudziło zachwyty widzów. Podobnie było z pokazywanym w stolicy lalkowym przedstawieniem *Igraszki z diabłem* Jana Drdy, na które to przedstawienia w Krakowie przed kasą biletową teatru ustawiały się spore kolejki. A potem wystawiano: Gałczyńskiego *Noc cudów*, *Gdyby Adam był Polakiem*, Brechta *Operę za trzy grosze*, Mrożka *Męczeństwo Piotra Oheya* oraz *Czarowną noc*, Różewicza *Kartotekę*, Swinarskiego *Achillea i panny*, Jarry’ego *Ubu króla*. W prasie ukazywały się liczne entuzjastyczne recenzje. Wśród aktorów, którzy swe pierwsze szlify zdobywali w Grotesce, możemy znaleźć słynne później nazwiska: Maja Komorowska, Bronisław Pawlik, Jerzy Trela, Kazimierz Kaczor, Roman Polański, Jerzy Świąch, Andrzej Buszewicz czy Leszek Kubanek. Ale nagrody na festiwalach zdobywali aktorzy na stałe i od lat związani z Groteską: Anna Tomschey, Jolanta Giustiniani, Juliusz Wolski, Stanisław Rychlicki i Tadeusz Walczak.

Teatr Groteska po przeniesieniu w 1967 r. na ul. Skarbową 2 (czyli po powrocie do swej pierwotnej siedziby) częściowo zmienił nazwę: z „Teatru Lalki, Maski i Aktora” na „Teatr Lalki i Maski”, a pierwszym przygotowanym tam przedstawieniem był zrealizowany w maskach projektowanych przez Kazimierza Mikulskiego *Ferdynand Wspaniały* Ludwika Jerzego Kerna. Zofia Jaremowa jeszcze przez osiem lat kierowała Groteską, nadal utrzymując wysoki poziom artystyczny teatru, a Kazimierz

Mikulski, projektując intrygujące maski, współtworzył wizję plastyczną.

Czterdzieści siedem lat interesujących wydarzeń artystycznych na scenie Groteski przy ul. Skarbowej 2 wymaga osobnego opracowania. By zakończyć opisywaną tu historię teatrów na Skarbowej 2, wypada jedynie odnotować zasadnicze wydarzenia organizacyjne.

Gdy w 1975 r. Zofia Jaremowa, po 25 latach kierowania teatrem, odeszła na zasłużoną emeryturę, dyrekcję Groteski objęła absolwentka Wydziału Lalkarskiego PWST – Freda Leniewicz, która doprowadziła do znacznego powiększenia kubatury teatru. Po wygraniu batalii z gospodarzami całej posesji (związkami zawodowymi) uzyskała prawa do dysponowania całością budynku teatralnego, co umożliwiło teatrowi działalność artystyczną na czterech scenach (Duża Scena, Sala Kopułowa, Scena Kameralna i Mała Scena). Gdy w 1990 r. dyrekcję teatru objął utalentowany scenograf Jan Polewka, już na początku spotkał się z groźbą eksmisji Groteski ze Skarbowej 2. Na fali politycznych zmian w kraju ojcowie jezuici reaktywowali przedwojenny Związek Młodzieży Przemysłowej i Rękodzielniczej, który uzyskał (czytaj: odzyskał) prawa własności do całego budynku bursy ks. Kuznowicza przy ul. Skarbowej i początkowo planował wyeksmitować teatr z odzyskanej siedziby. Na szczęście Janowi Polewce udało się dojść do porozumienia z zarządem Związku Młodzieży. Zawarto wówczas umowę dzierżawną i teatr może tam spokojnie działać. Prowadzący Groteskę od 1998 r. wcześniejszy jej kierownik literacki i reżyser Adolf Welt-schek sukcesywnie zaczął zmieniać oblicze tego teatru, wprowadzając przedstawienia dla dzieci z udziałem lalki i żywego aktora lub czysto aktorskie, a także organizując stałą, weekendową Scenę dla Dorosłych – ta cieszy

się dużym zainteresowaniem już ponad 10 lat. Obecnie teatr znów częściowo zmienił swą nazwę, nie figurują w niej już żadne dodatkowe określenia. Dziś jest to po prostu Teatr Groteska.