

Agnieszka Zajac\*

# Wanda Laskowska – obecna nieobecność. Recepcja teatru Witkacego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.047>



**Wanda Laskowska**

Program teatralny przedstawienia *Indyk* Sławomira Mrożka, 1988, Teatr Kwadrat w Warszawie  
(kolaż: Agnieszka Zajac)

\* Absolwentka Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (kierunek: film animowany i efekty specjalne) oraz Studiów Podyplomowych – Wiedza o teatrze i dramacie z elementami wiedzy o filmie – w Instytucie Sztuki PAN, doktorantka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru IS PAN.

E-mail: [agu.zajac@gmail.com](mailto:agu.zajac@gmail.com) | ORCID: 0000-0001-9889-0643.

**W**anda Laskowska była wybitną reżyserką, która wprowadziła dramaty Witkacego na powojenne sceny polskie, wniosła nieoceniony wkład w rozwój polskiego teatru. Czas zwrócić uwagę na jej nieobecność w dyskursie teatrologicznym i na specyficzny język przemilczania, który ją wytworzył.

Laskowska urodziła się 2 października 1920 roku w Warszawie. Po ukończeniu Gimnazjum im. Juliusza Słowackiego, w 1937 roku rozpoczęła studia na Uniwersytecie Warszawskim, na kierunku historia sztuki i archeologia klasyczna. W latach 1949–1953 była studentką reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, jedną z ostatnich uczennic Leona Schillera. Wcześniej, 23 kwietnia 1945 roku, została słuchaczką Studia Teatralnego Iwa i Haliny Gallów, gdzie zdobywała doświadczenie aktorskie. Może dlatego była tak bardzo skupiona nie tylko na samym obrazie teatralnym, ale przede wszystkim na aktorze.

Zawsze mnie najbardziej interesował człowiek. Wszystko, co tam się w nim dzieje, pulsuje... Chciałam być neurochirurgiem. Właściwie... no tak, właściwie robię to, o czym marzyłam: grzebię się w ludzkich wnętrznościach. Tyle że bez skalpela (Ziegler 1963: 3).

Pracy z aktorem uczyła się w Teatrze Współczesnym u Erwina Axera, u którego obroniła dyplom, będący równocześnie jej debiutem reżyserskim. Zaczęła sztuką *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej, gdzie, jak mówiła później, nauczyła się od aktorów fachu teatralnego. Na pewno od Axera przejęła umiejętność budowania teatru dialogu. Jej teatr charakteryzował się kameralną, uważną pracą z aktorem. Inspirowała, a potem dawała przestrzeń, żeby ta inspiracja stawała się częścią aktora i jego gry.

Do połowy lat pięćdziesiątych obowiązującą doktryną w sztuce był socrealizm. Przypadał na okres studiów Laskowskiej w PWST, ale ona sama nigdy tej stylistyki nie używała w swojej twórczości. Tłumaczyła włoskiego awangardystę międzywojnia, Luigiiego Pirandella, którego sztuki były jej przydatne przy podważaniu estetyki realizmu – Pirandello odnosił się do wyobraźni, budował nierzeczywistość. Taki język teatru był bliski Laskowskiej, język, z którego czerpała i na podstawie którego wykreowała własny, niepowtarzalny styl.

Pracowała w Teatrze Dramatycznym w jego najciekawszym okresie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w miejscu, o którym mówiono, że było „wychowawcą” całego październikowego pokolenia polskiej inteligencji. Był to teatr nie tylko nowej dramaturgii, lecz także nowej stylistyki (por. Fik 1981: 86). Liczba przedstawień w tamtym czasie była imponująca. Podczas siedmioletniej dyrekcji Mariana Mellerera (1955–1962) z 40 wystawionych premier, aż 20 to prapremiery. Laskowska zrealizowała w Teatrze Dramatycznym swoje najważniejsze przedstawienia, zdobywając rozgłos wystawieniami dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza. Witkiewicz stał się fenomenem okresu odwilży. Kiedy w 1962 roku zostały wydane 22 dramaty, poprzedzone wstępem Konstantego Puzyny, Witkacy zakorzenił się nie tylko w teatrach studenckich, w ciągu kolejnych kilku lat, teatry zawodowe wystawiły 22, na podstawie 14 dramatów. Jak pisała Marta Fik:

Mimo dużej liczby premier Witkacy w tym okresie odbierany jest jednak na zasadzie wyjątkowego zjawiska, wciąż przez reżyserów i scenografów „udziwniany”. [...] Witkacy stał się synonimem wszelkiej – mniej lub bardziej podejrzanej – „nowoczesności”, czy raczej ekstrawagancji (Fik 1981: 115).

Przełom październikowy, po 1956 roku, nie oznaczał dla Laskowskiej przystąpienia do rozliczeń z kultem jednostki – jak w przypadku np. Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym w Łodzi – zamiast tego znalazła swoje miejsce w awangardzie teatralnej, która zrywała z dotychczasowym językiem i zaczęła używać innego alfabetu, alfabetu ironii i groteski, uciekającego od naśladowania rzeczywistości. Według Jana Maciejowskiego:

Wyróżniała ją [...] chęć ucieczki od fotografowania świata za oknem czy świata na ulicy, ucieczki do kreowania świata fantazji i wyobraźni, przy czym wspinała łączyła intelekt z poczuciem humoru (Degler et al. 2017).

Okazała się śmiałą i wszechstronną reżyserką. Miała w swojej twórczości inscenizacje o charakterze realistycznym, mieszczańskim, jak *Glupiego Jakuba* Tadeusza Rittnera, *Grzech Stefana Żeromskiego*, czy wcześniej wspomnianą *Zapolską*, jednak prawdziwym przewrotem w jej karierze było wyreżyserowanie w 1959 roku futurystycznego *Cudotwórcy* Anatola Sterna. Scenografię projektował Józef Szajna, który miał już wówczas na koncie charakterystyczne dla swojej twórczości plastycznej prace w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Bardzo prawdopodobne, że właśnie tym spektaklem Laskowska otworzyła sobie drzwi do wyreżyserowania dramatów Witkacego, a co za tym idzie, drzwi do następnego etapu kariery. To ona jako pierwsza wprowadziła Stanisława Ignacego Witkiewicza do powojennego teatru repertuarowego i jako pierwsza wystawiła *Kartotekę* Tadeusza Różewicza.

Pierwsze przedstawienia Witkacego pozwalały Laskowską przypisać do modnego wówczas teatru absurdu, który wraz z październikową odwilżą nadszedł do Polski. Nie oznaczało to, że władza zdjęła ideologiczny nadzór, po prostu na pewien czas poszerzyła granice swobody twórczej.

Skorzystali z tego Kantor i Maria Jarema, zakładając w 1955 roku Cricot 2, organizując wystawy swojego malarstwa, korzystali z tego twórcy kina, rozwijała się polska animacja eksperymentalna, z wybitnymi twórcami, jak Jan Lenica, Walerian Borowczyk czy Kazimierz Urbański.

W 1959 roku Laskowskiej udało się wystawić w Teatrze Dramatycznym w Warszawie dwa dramaty Witkacego, *W małym dworku* i *Wariata i zakonnicę*, grane jednego wieczoru. Janusz Degler twierdzi, że przedstawienie stało się wydarzeniem i że Witkacy odniósł sukces, spektakl był grany 40 razy na dużej scenie. Jan Kott w swojej recenzji *Witkacy przesajnowany*, skupił się głównie na scenografii Szajny, i na jego wyjątkowym talencie do budowania atmosfery i przestrzeni scenicznej. Za mało Witkacego, za dużo Szajny, pisał: „Pomysły Szajny waliły się na aktorów, na tekst, na widzów. Demon trafił na demona. Chwalmy Szajnę” (Kott 1959: 10). „Szajna pokazał nam raczej czysty teatr, niż tragifarsę” (Kott 1959: 10). I jedno zdanie w recenzji, w którym wspomina reżyserkę tego spektaklu, Laskowską: „Zabawa może być doskonała i niewątpliwie taką zabawę na tekście Witkacego pokazali nam Szajna i Laskowska” (Kott 1959: 10).

Szajna i Laskowska... Kott tak zgrabnie ominął reżyserkę w opisie przedstawienia, że właściwie można by wywnioskować, że *W małym dworku* i *Wariata i zakonnice* wystawił Szajna sam, bez udziału Laskowskiej.

Jeszcze radykalniej została potraktowana przez recenzenta „Trybuny Ludu”, Jaszczka – Jana Alfreda Szczepańskiego, który o reżyserce wspomina tylko raz, w nagłówku recenzji, kiedy wymienia twórców spektaklu. W tekście nie ma o niej ani słowa.

Również Maria Czanerle, w „Teatrze”, nie wspomina o reżyserce, oryginalny język spektaklu przypisując Szajnie, a nazwisko Laskowskiej podając jedynie pod zdjęciem ilustrującym artykuł:

Szajna zaproponował formę niezwykle interesującą i „nowoczesną”: jest w niej „metafizyczne zdziwienie”, niepokój i drwina, filozoficzna zaduma i żartobliwy uśmiech z tej całej „maka-brycznej groteski”, jaką jest świat Witkiewicza [...]. Jest to w każdym razie pierwsza po wojnie wielce sugestywna propozycja, która narzuca teatrowi nie tylko styl gry i inscenizacji, ale wiele rozwiązań szczegółowych, dotyczących tempa, ruchu, kompozycji i organizacji spektaklu (Czanerle 1960: 11).

Uderzające jest to, że krytycy piszą o spektaklu tylko przez pryzmat pracy scenografa. Scenograf, jak uznanym artystą by nie był, jest częścią procesu twórczego, musi działać w porozumieniu z reżyserem spektaklu, zresztą najczęściej będąc właśnie przez reżysera zapraszany do danego projektu.

Puzyna, który w latach 1955–1965 był kierownikiem literackim Teatru Dramatycznego, zapewne miał wpływ na wybór reżysera do wystawianych przez teatr spektakli. Co ciekawe, bardzo rzadko pisał o Laskowskiej, reżyserce, której powierzył rolę niezwykle trudną, rolę wprowadzenia innowacji do tradycyjnego repertuaru. Dlatego jego postawa jest zastanawiająca. Z jednej strony był otwarty na pewnego rodzaju eksperyment, z drugiej – do samych spektakli odnosił się krytycznie, pisząc w swoim artykule *Na przełęczach bezsensu*, że przedstawienia Laskowskiej są przykładem, jak Witkacego wystawiać nie należy. Wpisywał się w narrację większości recenzentów, ignorował reżyserkę, dając do zrozumienia, że jest mniej istotna niż scenografowie jej spektakli, czyli Szajna czy Jan Kosiński.

Dla Laskowskiej ważniejsze niż wyrażanie siebie przez swoje dzieło było komunikowanie się z widzem. Świadomie i odważnie kreowała swój język teatralny, będąc równocześnie bardzo uważną na widza. Mówiła: „Robię teatr dla ludzi – nie dla siebie. Staram się przekazać od siebie to, co jest ważne i istotne, tak aby znalazło odbiór taki, jaki wcześniej założyłam” (Wilanowska 1979: 30).

Zaledwie kilka lat później Laskowska ponownie podjęła się pracy nad dramatami Witkacego, realizując w Teatrze Narodowym w 1964 roku *Kurkę Wodną*, a dwa lata później podwójny spektakl *Mątwę* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę*.

W *Kurce Wodnej* dominował komizm i dowcip. Kompozycja sztuki przywołała na myśl ślapstickowe kino, Laskowska zastosowała efekty i chwytły dające przedstawieniu komediowy charakter i równocześnie nadała mu surrealistyczny ton. Służyły temu także kostiumy i scenografia Zofii Pietrusińskiej. Było to przedstawienie przede wszystkim aktorskie, grane z dystansem i wyraźną ironią i, co najważniejsze, świetnie przyjęte przez publiczność. Recenzenci zgodnie uznali, że Witkacy to już klasyk i należy mu się miejsce na deskach narodowej sceny (Grodzicki 1964: 4; Makowiecki 1965: 114–116; por. Rudzki

2013: 133). Nawet Jaszcz po początkowej wstrzeźliwości i zdziwieniu obecnością Witkacego w Teatrze Narodowym, napisał, że Witkiewicz stał się swego rodzaju klasykiem (Szczepeński 1964: 4).

Jan Kłossowicz zwraca uwagę, że:

Laskowska nadbudowuje akcję sztuki, w której trzeba było usunąć i zniwelować natrętne i nużące często wielosłowie. Gubi czasami przesadnie i to, co Witkacy chciał z pewnością powiedzieć na serio, i co i dzisiaj brzmi całkiem oryginalnie. Ale zyskuje świetne tempo i tworzy zarazem odpowiednik poplątanej bez reszty fabuły w bardzo sprawnych, nieustannie zmieniających się układach i planach scenicznego działania. Doprowadza do wielkiej płynności i logicznej zarazem konstrukcji przedstawienia, tak trudnej w sztuce, której akcja jest tylko przecież pretekstem do cyrkowej zabawy w teatr (Kłossowicz 1964: 7).

Recenzje były entuzjastyczne, a przedstawienie okazało się pewnego rodzaju przełomem w recepcji dzieł Witkacego, ponieważ od tego momentu zaczęto wystawiać je na wielu scenach dramatycznych w kraju.

Spektakl ten wpłynął również na decyzję tłumaczenia sztuk Witkiewicza na język angielski. Jak pisze Degler, Daniel Gerould podjął się tego po spotkaniu z Puzyną, który był redaktorem pierwszego wydania dramatów i który to tłumaczenie mu zasugerował. Gerould zobaczył też wtedy w Teatrze Narodowym *Kurkę Wodną*, która go zachwyciła (Degler 2014: 111). Niestety Degler pominął w tej opowieści reżyserkę *Kurki*, a przecież to ona sprawiła, że Gerould w ogóle miał szansę się *Kurką* zachwycić.

W 1966 roku na scenie Teatru Narodowego Laskowska wystawiła kolejne dwa dramaty Witkacego, *Mątwę* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę*. Odbiór krytyków, tak jak w przypadku *Kurki Wodnej*, był bardzo pozytywny, chociaż wiele miejsca poświęcono interpretacji tekstów. Także inscenizacja spotkała się z bardzo przychylnym przyjęciem. Recenzenci nie żalowali pochwał Laskowskiej, pisząc, że dobrze zrozumiała Witkiewicza, znalazła właściwy klucz inscenizacyjny, a przedstawienie oceniali jako gruntownie przemyślane i mistrzowsko pokazane (Markowski 1967: 5; por. Rudzki 2013: 160). Chwalono wysoki poziom zespołu aktorskiego Teatru Narodowego, a Jerzy Koenig napisał nawet, że był to spektakl aktorski (Koenig 1966: 9; por. Rudzki 2013: 161).

Można by powiedzieć właściwie o pewnego rodzaju manifeście Laskowskiej, żeby nie pojmować Witkacego tylko jako zabawnika i autora świetnych komedii, bo on ma nam coś jeszcze ważnego do powiedzenia, na przykład o tym, jak rodzi się totalitaryzm, jak rodzi się rodzaj autokratycznej władzy (Degler et al. 2017).

Witkacego reżyserowała jeszcze kilka razy, *Sonatę Belzebuba* w 1969, *Tumora Mózgowicza* w 1974, *Szawców* w 1985 i *Onych* w 1986 roku. Oprócz *Sonaty* wszystkie spektakle odbyły się poza Warszawą.

O *Sonacie Belzebuba* wystawionej w warszawskim Teatrze Ateneum pisano raczej krytycznie, zwracając uwagę na wyjątkowe niezrozumienie intencji Witkacego. Spektakl wywołał emocje wśród recenzentów. Marta Fik nie miała wielu dobrych słów:

Pośród licznych, mniej i bardziej interesujących premier Witkacego z ostatnich lat trzynastu, warszawskiej *Sonacie Belzebuba* udało się najpełniej pokazać pisarza, który nie istniał: autora

*Nienasyconia* przemienionego w prowincjonalnego fachowca od „dziwacznych” pomysłów. Temu urojonemu „artyście” służą bez rzeczywistej potrzeby wszyscy: doświadczona i zasłużona inscenizatorka Witkiewiczowskich sztuk Wanda Laskowska, fascynująca na ogół Zofia Pietrusińska i utalentowani aktorzy. Służą niestrudzenie, prowadząc spektakl ku krainie tandety (Fik 1969: 7).

W podobnym tonie wypowiedział się Krzysztof Pomian, uznając inscenizację Laskowskiej za nieporozumienie.

Inszenizacja Laskowskiej jest więc całkowicie sprzeczna z tym, co w swojej sztuce mówi Witkiewicz. W tekście czytamy o tragedii artysty, który nie jest w stanie stworzyć dzieła godnego tej nazwy, inaczej niż zawiązując pakt z szatanem; na scenie widzimy młodzieńca, który uoił sobie, że jest kompozytorem, oraz pana, któremu wydaje się, że wcielił się weń Belzebub (Pomian 1970: 114–115).

Nie wszyscy jednak byli krytyczni. Bogdan Jankowski docenił „niesamowitą w czerni i czerwieni scenografię Pietrusińskiej, i prześmieszoną, pełną dowcipu »muzyczkę« Włodzimierza Kotońskiego” (Jankowski 1969: 6). Jerzy Zagórski natomiast pisał, że „Laskowska obrała ścieżkę, uwzględniając indywidualności aktorskie i pozwalając im na dodawanie akcentów nieco jaskrawszych tylko wtedy, gdy są one zgodne z ich aparycją i emploi” (Zagórski 1969: 4).

Gdyby nie cenzura, Laskowska miałaby na swoim koncie jeszcze jeden spektakl na podstawie dramatu Witkacego. W Teatrze Narodowym powstał *Gyubal Wahazar*, niestety po próbie generalnej w 1968 roku nie dopuszczono do wystawienia. Barbara Krafftówna na pytanie, czy pamięta kulisy zdjęcia przedstawienia, odpowiedziała:

Najpierw jedna komisja przeczytała dramat Witkacego i oświadczyła, że w takiej wersji nie może on być grany na premierze. Zażądali skreśleń. Bardzo trudno jest kastrować Witkacego, ale... powstała adaptacja, która okazała się jeszcze bardziej niecenzuralna. [...] Jednym z elementów scenografii był potężny tapczan umieszczony w głębi sceny, na który została narzucona czerwona, pikowowana kołdra z atlasu. W kolejnej odsłonie została ona skotlowana i lądowała na podłodze w formie czerwonego dywanu. Cenzura odczytała tę sytuację jako symbol podeptania flagi radzieckiej, przedstawienie zdjęła po próbie generalnej (Smolis 2009: 76).

W przedstawieniu pokazowym 24 stycznia 1968 roku uczestniczył Zbigniew Raszewski, który zapisał w swoim *Raptularzu*: „W planie teatru utwór został zatwierdzony bez zastrzeżeń. Cenzura też nie zgłosiła większych wątpliwości. Z tekstu skreśliła tylko dwa zdania” (Raszewski 2004: 269). Wyznaczono termin premiery – 9 lutego 1968 roku.

Siadam na I balkonie w fotelu 22, tak że z parteru mnie nie widać. Na parterze Dejmek, Laskowska, Meller, asystenci. I goście: p. Schubertowa, Sokołowski, Siekiera i jakiś pan z KC. Oprócz mnie na balkonie cichutko siada jeszcze jakichś dwóch młodych ludzi i pani Jurewicz. [...] Na parterze przez chwilę toczy się cicha rozmowa. Wreszcie światło gaśnie. Gong. Przedstawienie dobre. Dekoracja uniwersalna, jak to dziś w modzie, dobra. Z tyłu otacza ją szarawy, panoramiczny horyzont. Zasadnicza część, też szarawa, składa się z trzech coraz węższych podestów. Na najwyższym podeście brama zasłonięta czerwonymi, pikowanymi kołdrami. Także u stóp pierwszego podestu z obu stron czerwone kołdry. Kostiumy jaskrawe: czerni, czerwieni, fiolet. Coś z atmosfery pijanego burdelu (Raszewski 2004: 269–270).

Jednak 12 lutego 1968 roku Raszewski zanotował:

Wczesnym popołudniem spotykam się z p. Zakrzewską w kawiarni Ali Baba na Miodowej. Dowiaduję się, że próba generalna *Gyubala Wahazara* odbyła się w czwartek przed południem. Dwaj cenzorzy nie zgłosili żadnych zastrzeżeń. Poza cenzorami mieli być: Balicki i Schubertowa z ramienia ministerstwa oraz Starewicz z ramienia KC. Ci zaczęli się schodzić z opóźnieniem, a jak przyszli, to wszystkich wyproszono z widowni. Po próbie goście udali się do gabinetu Dejмка i tam zapadła decyzja, że premiery nie będzie (Raszewski 2004: 293–294).

Nie sposób nie wspomnieć o znakomicie przyjętej przez widownię i krytyków *Kartotece* Różewicza, którą Laskowska wyreżyserowała w 1960 roku w Teatrze Dramatycznym. Recenzje z *Kartoteki* dotyczące widowiska i reżyserii były doskonałe, „współczesnym alfabetem” teatralnym zachwycał się Kott:

Tego alfabetu nauczyło się dotąd bardzo niewielu reżyserów i jeden chyba tylko teatr w Polsce. Właśnie Teatr Dramatyczny w Warszawie. [...] Wanda Laskowska czyta ten alfabet wspaniale, czuje nową poetykę gatunku. I umie tak poprowadzić aktorów, że właśnie w tym gatunku grają najnaturalniej. I to mi się najbardziej podobało w spektaklu; gra absolutnie naturalna, gra we współczesnej strefie wrażliwości. Jaka lekka! Ani operetka, ani estrada, ani kabaret, ani Teatr Polski. Ani udziwniania, ani przeżywania (Kott 1960: 118–119).

*Kartoteka* była głosem pokolenia Kolumbów, rozliczała się z wojennymi i powojennymi traumami, dlatego mimo nowatorskiej formy inscenizacji przedstawienie stało się wydarzeniem nie tylko dla wielbicieli tak zwanej awangardowej sztuki (Fik 1981: 124).

Raszewski w swoim *Raptularzu* wymienił *Kartotekę* Laskowskiej wśród 20 przedstawień, które zostawiły wyraźny ślad, choćby ze względu na swoją wymowę filozoficzną i ideową (Raszewski 2004: 53). Potrzeba stworzenia listy przedstawień istotnych zrodziła się podczas dyskusji w redakcji „Pamiętnika Teatralnego”:

Wszyscy się mianowicie zgodzili, że teatr dzisiejszy w gruncie rzeczy jest nudny, zdarzają się jednak przedstawienia, na których nie tylko się nie nudzimy, lecz nawet ulegamy silnym wzruszeniom, i to niezależnie od tego, czy temat nas śmieszy, czy też budzi litość i trwogę. Wynikła stąd potrzeba wyliczenia takich przedstawień (Raszewski 2004: 53).

To zasługą Laskowskiej jest nauczanie publiczności nowego języka teatru, poprowadzenie widza ścieżką niemieszczącą się w dotychczasowej estetyce, ścieżką wyznaczoną za pomocą pewnego szaleństwa teatralnego i odwagi. Reżyserując sztuki Witkacego, Różewicza czy Eugène’a Ionesco, podjęła się pionierskiego eksperymentu zaszczepienia w polskim widzu poczucia absurdu, ironii i dystansu.

Laskowska wyreżyserowała ponad 120 spektakli, także w radiu i telewizji. Pracowała na najlepszych scenach w Warszawie, ale także bardzo dużo w innych miastach Polski. Mówiła, że chce w formie artystycznej i atrakcyjnej podawać treści przydatne ludziom. Zakończyła swoją karierę w 1996 roku. Jan Maciejowski we wspomnieniowej audycji Programu Drugiego Polskiego Radia podsumował:

Myślę, że ona [Laskowska] świadomie bardzo zrezygnowała z teatru, który przestał być jej teatrem, który przestał jej odpowiadać, i uważała, że słuszniej jest wycofać się i przestać, niż brać udział w tworzeniu efekciarskiego, bardzo powierzchownego teatru. Ona nie znosiła tego ślizgania się po powierzchni efektu, jej teatr nigdy nie był teatrem inscenizacji, mimo że wspólnie radziła sobie z przestrzenią budowaną przez scenografa. Był to zawsze teatr intelektualnej ironii. I takiego teatru jej dwadzieścia parę lat temu zabrakło (Degler et al. 2017).

Laskowska na pewno miała „swoją czas” w historii polskiego teatru. Do lat siedemdziesiątych wystawiała na najlepszych scenach, była, obok dyrektora Dejmka, etatową reżyserką Teatru Narodowego. Reżyserowała w Teatrze Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, była jedną z najważniejszych artystek – „reżyserek” w historii Teatru Dramatycznego w Warszawie. Co się wydarzyło, że zaczęła z tych najważniejszych scen znikać? Ona sama nie lubiła udzielać wywiadów, nie mówiła wiele o sobie, nigdy nie wypowiedziała swojego *credo* artystycznego, z którym mogłaby się przebić medialnie. Kobieta, która zainicjowała w teatrze rewolucję, jest często przemilczana, a nawet nieobecna w dyskursie teatrologicznym.

W 2013 roku Piotr Rudzki wydał monografię *Witkacy na scenach PRL-u*, w której m.in. można prześledzić teatralną karierę Laskowskiej. Joanna Krakowska w monografii *PRL. Przedstawienia*, wydanej w 2016 roku, w serii Teatr Publiczny 1765–2015, a także w pracach nad projektem HyPaTia, zwróciła uwagę na nieobecność reżyserek w dyskursie historycznoteatralnym, w tym właśnie Laskowskiej, wnikliwie śledząc jej twórczą drogę, jako prekursora teatru absurdu.

[...] moją obsesją jest jej nieobecność w narracji historycznej dotyczącej teatru w PRL-u. W dodatku, jak mi sama powiedziała – bo udało mi się z nią kilka dni temu spotkać – nie została zaproszona na zorganizowane przed dwoma laty uroczystości związane z pięćdziesięcioleciem prapremiery *Kartoteki* do warszawskiego Teatru Dramatycznego. Być może nikt nie wiedział, że Wanda Laskowska żyje – na tym właśnie polega ta nieobecność (Krakowska et al. 2013: 50).

Mirosław Kocur, recenzując książkę Krakowskiej, napisał:

Wielkim sukcesem u publiczności była także powojenna premiera Witkacego. Dwie sztuki, *W małym dworku* i *Wariat i zakonnica*, wyreżyserowane przez młodzieńką Wandę Laskowską, grane były w Teatrze Dramatycznym jednego wieczora od 16 grudnia 1959 roku (Kocur 2017).

W 1959 roku Laskowska miała 39 lat. Czy można powiedzieć o niej, że była młodzieńka? Była starsza o dwa lata od Szajny, który do tych spektakli robił scenografię, a o którym nie pisze się, że był młodzieńki, tylko że był dojrzałym artystą. I tu można by otworzyć dyskusję o języku używanym do opisywania działalności teatralno-artystycznej kobiet. Język dyskursu jest bardzo ważny, językiem można przemilczeć czyjeś istnienie lub bagatelizować wkład w proces twórczy, czego wyraźnym przykładem bywała Wanda Laskowska.



# Bibliografia

- Czannerle, Maria 1960. „»Czarne jajo« Witkacego”. *Teatr* 5: 9–11.
- Degler, Janusz 2014. „Witkacy around the World”. Przel. Tomasz Wiśniewski. *Tekstualia. Literary Artistic Academic Palimpsests* 1: 105–128.
- Degler, Janusz [&] Anna Kuligowska-Korzeniewska [&] Jan Maciejowski 2017. „Spotkania po zmroku: Wanda Laskowska. Ikona Teatru Dramatycznego”. Przyg. Monika Pilch. Program Drugi Polskiego Radia, 25 stycznia.
- Fik, Marta 1969. „Między farsą a parodią”. *Teatr* 20: 7–8.
- 1981. *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Grodzicki, August 1964. „Witkacy – klasyk”. *Życie Warszawy* 252: 4.
- Jankowski, Bogdan M. 1969. „Sonata Belzebuba”. *Trybuna Ludu* 246: 6.
- Kłossowicz, Jan 1964. „Kurka Wodna”. *Polityka* 44: 7.
- Kocur, Mirosław 2017. „Czerwona księga polskiego teatru”, [teatralny.pl](http://teatralny.pl), 21 czerwca.
- [Koenig, Jerzy] jkg 1966. „Witkacy w Narodowym”. *Współczesność* 8: 9.
- Kott, Jan 1959. „Witkacy przeszajnowany”. *Przegląd Kulturalny* 2: 10.
- 1960. „Bardzo polska kartoteka”. *Dialog* 5: 117–119.
- Krakowska, Joanna 2016. *PRL. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki PAN.
- Krakowska, Joanna [&] Dorota Sajewska [&] Małgorzata Sugiera [&] Weronika Szczawińska 2013. „Reżyser(ka). Narracja (nie)obecna”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 113: 14–25.
- Makowiecki, Andrzej Z. 1965. „Witkacy klasyk (na marginesie *Kurki Wodnej*)”. *Więź* 2: 114–116.
- Markowski, Mieczysław 1967. „Nadkabaret”. *Wieczór Wrocławia* 40: 5.
- Pomian, Krzysztof 1970. „Konfrontacje. Witkiewicz zredukowany do absurdu”. *Dialog* 3: 106–115.
- Raszewski, Zbigniew 2004. *Raptularz*. T. 1, Edyta Kubikowska [&] Tomasz Kubikowski (red.). Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Rudzki, Piotr 2013. *Witkacy na scenach PRL-u*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Smolis, Michał 2009. „Jest tak, jak było. Z Barbarą Karafftówną [sic!] rozmawia Michał Smolis”. *Teatr* 10: 72–77.
- [Szczepański, Jan Alfred] Jaszcz 1964. „Obsesje pisarza”. *Trybuna Ludu* 288: 4.
- Wilanowska, Jadwiga 1979. „Robię teatr dla ludzi – mówi Wanda Laskowska”. *Głos Szczeciński* 231.
- Zagórski, Jerzy 1969. „Utrafiony Witkacy”. *Kurier Polski* 206: 4.
- Ziegler, Ewa 1963. „Wanda Laskowska”. *Ty i Ja* 11: 2–4.