didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/a537-rd51
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/budowanie-relacji-teatr-ziemi-mazowieckiej-i-jego-publicznosci

/ modele relacji

Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności

Piotr Morawski | Uniwersytet Warszawski

Creating relationships. Teatr Ziemi Mazowieckiej and its publics

The article is an attempt to examine the archive of letters written to the Teatr Ziemi Mazowieckiej and to reconstruct the theatre's practices aimed at giving voice to its audience. The preserved letters allow us to ask questions about the ways of building relations with the audience by the theatre, which inspired their creation and also used them in its programmes. The content of the letters and the strategies used by their authors allow us to pose a hypothesis that the theatre's management constructed a discourse different from that of the reviewers, who disdained the work of the theatre. The archive also allows us to postulate a counter-criticism which, unlike the hierarchically establishing criticism, uses the rhetoric of enthusiasm and care, locating a political potential in kindness and seeing in it an ability to make things happen.

Keywords: Teatr Ziemi Mazowieckiej; Polish theatre history; audience; relationships; theatre criticism

Inicjatywa teatru

Pomysł jako pierwsza rzuciła chyba jednak prasa, intensywnie wówczas relacjonująca działalność nowo powstałego teatru. W artykule *Szekspir potrzebuje pomocy* (zob. Jacuńska) z grudnia 1956 roku „Gromada" nawoływała do mobilizacji widowni i zakładania Kół Przyjaciół Teatru, mających być wsparciem dla objazdowego Państwowego Teatru Ziemi Mazowieckiej, który działalność rozpoczął niespełna rok wcześniej, borykając się z niewygodami wynikającymi z grania przedstawień w niewielkich ośrodkach pozbawionych zaplecza technicznego i organizacyjnego, w salkach – bywało – bez ogrzewania, gdzie paka ciężarówki dostawionej do okna pełniła funkcję garderoby[1]. Kierujące teatrem Wanda Wróblewska i Krystyna Berwińska pomysł ochoczo podchwyciły i w programie do trzeciej premiery teatru – *Ślubów panieńskich* (reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957) – taką zachętę umieszczają.

Koła miałyby prowadzić działalność wspierającą zespoły amatorskie,

> tworzyć grupy żywego słowa; ogłaszać konkursy recytatorskie; zapoznawać się wspólnie z twórczością dramaturgiczną; czytać i omawiać wspólnie pisma teatralne („Teatr", „Dialog") i artykuły o teatrze w innych pismach; przygotowywać się przy pomocy lektury i dyskusji do przyjęcia sztuki, którą ma przywieźć nasz Teatr, organizować wspólne wyjazdy na przedstawienia do Warszawy, potem omawiać te przedstawienia (*Śluby panieńskie*).

Oprócz tego miały wspierać organizacyjnie grający w trudnych warunkach na wyjazdach teatr. Zespół Wróblewskiej i Berwińskiej nie miał być bowiem

jedynie teatrem, który daje przedstawienia w miejscach, gdzie teatry zaglądają rzadko albo i wcale, gdzie – o czym wielokrotnie obie pisały – ludzie wcześniej nigdy nie widzieli teatru (zob. Berwińska, Wróblewska). Ambicją założycielek Teatru Ziemi Mazowieckiej było również tworzenie więzi z publicznością i budowanie relacji[2]. Koła byłyby do tego niezłą platformą, dając możliwość spotkania i samokształcenia również poza sytuacjami teatralnymi i dyskusjami po spektaklach, które i tak się odbywały. Teatr, jako silniejsza organizacyjnie strona, mógłby wspierać lokalnie działające grupy, inicjować pomysły – nawet takie jak konkursy recytatorskie – które dopingowałyby twórczość i ambicje osób mieszkających w mniejszych ośrodkach. Wreszcie wspólne czytanie dramatów i pism branżowych to już praktyka nieomal seminaryjna, projektowanie przestrzeni do dyskusji o teatrze, do namysłu nad okołoteatralnym dyskursem.

Z pomysłu jednak nic na większą skalę nie wyszło, skoro przeszło dekadę później Andrzej Szpakowski w „Roczniku Mazowieckim" wracał do tej idei. Stwierdzał, że „kluby czy koła miłośników teatru oraz amatorskie grupy teatralne" mogłyby sprawić, by „PTZM nie ograniczał się tylko do garści swoich przypadkowych widzów", trzeba bowiem – pisał – „zwrócić szczególną uwagę na rozwijanie wszelkiego rodzaju form społecznej transmisji i utrwalenia upowszechnianych przez spektakle Teatru wartości" (Szpakowski, 1967, s. 313-314). Nie była to jednak porażka społecznego programu Wróblewskiej i Berwińskiej – dyrektorki od samego początku próbowały być w kontakcie ze swoimi widzami i widzkami nie tylko grając przedstawienia i o nich rozmawiając. Prowadziły dialog, inspirując pisanie listów do teatru oraz odpowiadając na nie w programach. Ta rozmowa ciągnie się od samego początku, aż do końca dyrekcji Wróblewskiej w 1968 roku.

W programie do pierwszej premiery teatru, *Lekarza mimo woli* (prem. 8 marca 1956) w reżyserii Berwińskiej, znalazł się apel, prośba o troskę i serdeczne przyjęcie teatru, a także – by pisać do teatru: na każdym przedstawieniu rozdawane były zaadresowane karty z uiszczoną opłatą pocztową oraz zachętą, by napisać, co się podobało w teatrze, jakie przedstawienia TZM-u widzowie i widzki lubią najbardziej, jakich cenią aktorów, a także jakie oczekiwania mają wobec repertuaru i tematów, które powinny pojawiać się w teatrze. Za najciekawsze wypowiedzi przewidziano nagrody książkowe.

W kolejnym programie (*Wiele hałasu o nic*, reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956) teatr reaguje na przesłane głosy. Ogłasza, że książki otrzymają: Jan Stanisławski z Gostynina (*Rynek Staromiejski* Aleksandra Wojciechowskiego), Władysław Sakowski ze Strzegocina (*Rozmowy o teatrze* Rakowieckiego i Hübnera, a także *Świętoszek* i *Pocieszne wykwintnisie* Moliera), Józef Kamiński z Przasnysza (*Skąpiec*, *Świętoszek*, *Mizantrop*), Jadwiga Lewandowska z Węgrowa (*Rozmowy o teatrze*, *Mieszczanin szlachcicem*), Krystyna Warunek z Pułtuska (*Wspomnienia* Solskiego) i Władysław Józefczyk z Czarnowa (album *Ludwik Solski*). Nie wiadomo, co napisali, nie wiadomo, czy książki były dobierane indywidualnie czy był to przypadkowy wybór, jednak widać i w tym doborze potencjalny zestaw tekstów do dyskusji w Kołach Przyjaciół Teatru. Jednak nie nagrody są najważniejsze, lecz głosy pojawiające się w listach do teatru.

Ktoś domaga się współczesnego repertuaru zamiast Moliera: „nie możecie tylko mile łechtać podniebienia widza, ale i je drażnić, by myślał, by uczył się myśleć" (*Wiele hałasu o nic*), a kierownictwo teatru cytuje ten głos, zapowiadając jednocześnie współczesną polską sztukę, która ma się pojawić w repertuarze (pierwszą polską sztuką współczesną będzie *Miłość i krew* na

podstawie *Dramatu księżycowego* Romana Brandstaettera, premiera odbędzie się 1 stycznia 1958 roku). Cytowane w programach fragmenty listów są oczywiście starannie dobierane, choć nie mam wrażenia, że przytaczane są jedynie te entuzjastyczne. Przynajmniej na poziomie retorycznym adresy do publiczności zamieszczane w programach dają poczucie liczenia się z jej zdaniem, choć – jak w przypadku powyższej wypowiedzi – widać chęć dyskusji, kiedy reżyserki piszą, że współczesne teksty pojawią się na scenie, a jednocześnie stwierdzają: „według nas do myślenia pobudza każda wielka sztuka i taka zabawna komedia jak *Lekarz* i taka jak *Wiele hałasu o nic*" (*Wiele hałasu o nic*). Czy i na ile głosy widzek i widzów istotnie miały wpływ na kształt repertuaru, trudno ustalić, nie jest jednak moim celem rozstrzyganie tego. Jak również orzekanie o intencjach dyrektorek, wykorzystujących nadsyłane opinie. Postaram się natomiast zrekonstruować strategię komunikacyjną i sposób, w jaki teatr próbował ustanowić relacje ze swoją widownią, której dyskusja była istotną częścią.

Opinie widzek i widzów będą obficie pojawiały się w materiałach teatru – w programach, lecz nie tylko. Cytować je będą obie założycielki z okazji kolejnych jubileuszów teatru. Na przykład w jubileuszówce na dwudziestolecie: „My, mieszkańcy wsi Dąb Mały jesteśmy mocno zadowoleni, że pierwszą w życiu taką sztukę żeśmy zobaczyli" – pisał Stanisław Kuliński; „Czy wiecie, że myśmy się przyzwyczaili do Was, że Was kochamy?" – pytała Ela Jankowska z Dobrzynia, a Zofia Stońko z Murzynowa: „Mąż mój napisze więcej, mnie bowiem ręka drży z zachwytu"; „Mamy wielki żal do Was, bo omijacie nasze miasteczko" – wyrzucał z kolei Eugeniusz Dąbrowski z Nasielska. Autorki wstępu umieszczają te wypowiedzi obok anegdot ilustrujących charakter społeczności, dla jakich grały – a to jak nieznająca widzowskich konwencji publiczność albo nie klaskała, albo się odkłaniała, a to kiedy po *Drewnianym talerzu* Morrisa (granego pod tytułem *Serce*)

starsza kobieta chciała zabrać do siebie głównego bohatera, którego chciały pozbyć się dzieci. Wróblewska i Berwińska chętnie oddawały głos publiczności, choć – co z dzisiejszej perspektywy uderzające – egzotyzując ją przy tym. Wyczuwalny jest dość protekcjonalny ton w takich wypowiedziach jak ta: „Jedyną szansą na zdobycie nowego widza było dotarcie do niego, wtargnięcie z ładunkiem kultury w jego świat zabity deskami" (Berwińska, Wróblewska, 1976), kiedy szefowe TZM-u piszą już nie tyle dla własnej publiczności, ile dla środowiska. To jednak raczej – chciałbym wierzyć – brak języka, a nie wrażliwości, bo choć z dialogu z publicznością Berwińska i Wróblewska uczyniły strategię komunikacyjną, mam wrażenie, że głosy widzek i widzów były traktowane z dużą dozą czułości, a wyznawana w listach miłość do teatru była uczuciem odwzajemnionym.

Widać to chyba najbardziej w programach, które właściwie są hybrydą programu teatralnego, zwierającego informacje o tytule, notę o autorze, głos reżyserki, sylwetki aktorów i aktorek (przedstawianych w stałej „rubryce" *Poznajcie swoich aktorów*), i czasopisma, które z premiery na premierę toczy rozmowę, odnosząc się do nadchodzących listów, komentując reakcje na spektakle, donosząc o sukcesach zawodowych pracujących w teatrze osób czy – niezmiennie – informując o liczbie zagranych spektakli, odwiedzonych miejscowościach czy trudnościach, jakie w swojej pracy napotyka zespół. Lektura programów do kolejnych przedstawień daje wrażenie ciągłości. Interesująca jest też stosowana przez kierowniczki sceny retoryka.

„Drodzy widzowie, znów po kilku miesiącach chcemy z Wami pogwarzyć. Poznajemy się nawzajem coraz bliżej i coraz więcej jest spraw, które warto poruszyć" – zaczyna się zwrot do widzek i widzów w programie do *Ślubów panieńskich*. Sprawą do omówienia są Koła Przyjaciół, a kierownictwo teatru problem formułuje w następujący sposób:

> Od początku naszej działalności mieliśmy zamiar zachęcać Was do zakładania takich Kół, ale uważaliśmy, że musimy się przedtem trochę wzajemnie poznać. Teraz, kiedy zawieźliśmy Wam już sześć naszych przedstawień[3] […] uważamy, że stosunki między Waszym Teatrem i Wami, naszymi Widzami, dojrzały do momentu, kiedy Koła Przyjaciół Teatru mogą powstać (*Śluby panieńskie*).

Widać w tej wypowiedzi strategię tworzenia relacji – zaprzyjaźniania się, budowania zaufania; nieco karkołomna wydaje się ekwilibrystyka słowna mająca oddać teatr w ręce publiczności – „Wasz Teatr", ale jesteście „naszymi Widzami", bo logicznie zwrot „Wasi Widzowie" nie miałby sensu. W komunikacji z publicznością zawsze jednak podkreślane będzie, że „teatr jest Wasz", co jest gestem oddawania pola, wzmacniania pozycji publiczności, która – dosłownie – jest gospodarzem. To odwrócenie tradycyjnej sytuacji teatralnej, w której publiczność przychodzi do budynku teatralnego projektowanego przez dekady tak, by jego architektura onieśmielała, zwłaszcza osoby z niższych klas społecznych. Teatr Ziemi Mazowieckiej grał zawsze na wyjeździe, nawet kiedy grał w Warszawie (stałą siedzibę ze sceną przy ulicy Szwedzkiej w Warszawie uzyskał dopiero w 1966 roku), w przestrzeni oswojonej przez widzki i widzów – w świetlicach, remizach, salach widowiskowych. Oddanie teatru publiczności – przynajmniej na poziomie retoryki – jest zaproszeniem do współmyślenia i współodpowiedzialności. I choć gdzieś pod tym wszystkim kryje się instytucjonalna pragmatyka, bo autorki tego tekstu nie ukrywają, że chodzi też o to, by „interesować się czy miejscowe czynniki zrobiły wszystko, aby przygotować salę na przyjazd Teatru, rozważyć czy można prostym, gospodarskim sposobem poprawić warunki sali […] naprawić piece […] zabezpieczyć okna" (*Śluby panieńskie*), to jednak, widząc zaangażowanie

Wróblewskiej i Berwińskiej w pracę w bardzo trudnych warunkach, nie mam powodów, by nie wierzyć w prawdziwość tych deklaracji. Istnieje jednak też możliwość – pisałem o tym w „Pamiętniku Teatralnym" (Morawski, 2020) – że takie myślenie o Teatrze Ziemi Mazowieckiej jako instytucji to tylko życzeniowa projekcja, wynikająca z toczących się współcześnie dyskusji.

Nie chcę jednak tak ustawiać ramy interpretacyjnej, by Teatr Ziemi Mazowieckiej przeglądał się we współczesnych praktykach animacyjnych czy pedagogicznoteatralnych, a budowanie przez TZM relacji z publicznością umieścić w perspektywie interwencji kultury miejskiej (czy nawet wielkomiejskiej) na obszary wsi i mniejszych miast. Z tej perspektywy działania Wróblewskiej i Berwińskiej pewnie będą wyglądały anachronicznie, wyobrażenia dyrektorek da się zaś interpretować w perspektywie inteligenckiej fantazji na temat implementowania kultury teatralnej grupom nieznającym tej formy. Zdanie o wsiach zabitych dechami dźwięczy mi w uszach, podobnie jak mam przed oczyma obraz z filmu Jana Budkiewicza *Wiślane teatrum* – wiślanej barki, na której od 1958 roku również grał TZM. Rozświetlona barka niczym okręt Pizarra cumuje przy wygaszonych, niezelektryfikowanych jeszcze wsiach. Nie lekceważę kolonizatorskiego aspektu działalności Teatru Ziemi Mazowieckiej, jak również protekcjonalnego języka. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego kierowniczki występują niewątpliwie z silniejszej pozycji niż ich publiczność. Ale też, jak mi się wydaje i jak będę próbował to pokazać, wykorzystują ją, by wzmacniać głosy swoich widzek i widzów przez budowanie alternatywnego obiegu opinii na temat teatru i granych przez niego spektakli. Rozdawane widzom i widzkom karty pocztowe nie były chyba jedynie chwytem promocyjnym, wykorzystywanym później w teatralnej autonarracji. Były oddaniem publiczności głosu, a następnie – w programach – głos ten był zauważony i komentowany. I nawet jeśli zgłaszane postulaty nie były realizowane, były

odnotowywane, a przez to już uznane za ważne.

Władza krytyki

Niekoniecznie strategia ta musiała wynikać z pozycji teatru, lecz jest to istotny kontekst. Działalność Teatru Ziemi Mazowieckiej budziła bowiem zainteresowanie prasy, praca – właśnie bardziej praca niż spektakle – była filmowana przez Polską Kronikę Filmową. Zwłaszcza w pierwszym okresie funkcjonowania teatru powstawały reportaże o trudnych warunkach pracy, nieogrzewanych salach, nieprzygotowanych przez „miejscowe czynniki", czyli gromadzkie rady narodowe, miejscach, gdzie miały być grane przedstawienia, o psującym się taborze czy nieczynnych w godzinach wczesnowieczornych gospodach, gdzie aktorzy mogliby coś zjeść[4]; później o pływającej po Wiśle barce – jako ciekawostce budzącej skojarzenia z teatrami grającymi na Missisipi i twórczością Marka Twaina.

Kierowany przez dwie kobiety teatr objazdowy budził zainteresowanie mediów – niewątpliwie również ze względów propagandowych, czego świadectwem są poświęcone mu fragmenty Polskiej Kroniki Filmowej – lecz był nieco lekceważony przez krytykę. O spektaklach w zasadzie nie pisano źle, lecz w recenzjach wyczuwalny jest wyższościowy ton, choć przysłonięty szacunkiem dla misji teatru. Strategie te widać choćby na przykładzie głosów na temat *Panny młodej w kąpieli* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 stycznia 1960). Karolina Beylin pisała:

> Ktoś, kto chce ocenić spektakl wędrownego Teatru Ziemi Mazowieckiej, musi mieć niejako podwójne spojrzenie: jedno, które bada wartość artystyczną widowiska, drugie zaś, sondujące

> przydatność tego widowiska dla nieprzygotowanych na ogół do teatru publiczności miasteczek i wsi (Beylin, 1960).

Jest to w gruncie rzeczy zawoalowane stwierdzenie, że wartość artystyczna przedstawień jest wątpliwa, więc żeby w ogóle wypowiadać się na temat spektakli Teatru Ziemi Mazowieckiej, należy uruchomić drugie spojrzenie. Recenzentka „Expressu Wieczornego" sama zresztą pokazuje, jak oba spojrzenia miałyby wyznaczać perspektywę, gdy pisze:

> W tej jedynej w swoim rodzaju kolorowej rewii znaleźć możemy sceny naprawdę pociągające nas swym komizmem lub poezją, na ogół jednak zarzucić można każdej z nich oddzielnie zbytnie ich przedłużanie. I tutaj właśnie przychodzi kolej na owo drugie spojrzenie: na uwzględnienie specyfiki prymitywnych widzów (tamże).

Czyli z jednej strony pociągające, ale – tu recenzentka włącza pierwsze krytyczne spojrzenie – zastanawiając się nad tym, czy to, co ogląda, jest dobre, z charakterystyczną konstrukcją zdania złożonego przeciwstawnego, „niezłe, ale" uchyla się od oceny przez włączenie drugiego spojrzenia, a przy okazji obraża widzki i widzów. Warszawska recenzentka wyraźnie nie ma narzędzi, by pisać o tym spektaklu. Z jednej strony na nic zdaje się pisanie, jakie uprawia przy okazji warszawskich premier; nie da się – milcząco przyjmuje – porównywać spektaklu Wróblewskiej do tych granych na stołecznych scenach. Lecz jednocześnie widać, że pisze miękko, jakby niepewnie; nie chce ferować wyroków, stara się być życzliwa. Wskazuje więc na – w jej opinii – braki, choć od razu usprawiedliwia je brakiem kompetencji widzów, dla których powstało przedstawienie i swoimi wyobrażeniami na

temat publiczności.

Na temat tego samego spektaklu wypowiadał się Stefan Treugutt. Jego recenzja w „Przeglądzie Kulturalnym" również jest życzliwa, choć o samym przedstawieniu nie za wiele można się z niej dowiedzieć. Pisze z entuzjazmem („Przecież to jest najbardziej autentyczny eksperyment"), chwali za to, że spektakl zrobiony został z myślą o szerokiej grupie odbiorczej, jednocześnie zastanawiając się, jak zareaguje na *Pannę młodą w kąpieli* widownia w małych miasteczkach: „To pytanie pasjonujące, ważne dla socjologa kultury dnia dzisiejszego" (Treugutt, 1960). Jakby wszystko, co napisał o przedstawieniu, nie było pewne, kolejny akapit otwiera zdaniem: „Jedno jest pewne. Teatr Wandy Wróblewskiej raz jeszcze podjął zadanie trudne, niesłychanie ambitne – i aż wzruszające przez dbałość o szeroką, społeczną popularyzację klejnocików naszej starej poezji żartobliwej" (tamże). Gwoli uczciwości, Treugutt był entuzjastą działalności Wróblewskiej, choć jego komplementy – znowu – dotyczyły bardziej pracy teatru i jego misji niż twórczości artystycznej.

Pannę młodą krytykował Jaszcz, porównując przedstawienie Wróblewskiej do *Żywotu Józefa* Dejmka (1958) pisząc, że spektakl TZM-u „smakuje jak wystygłe kluski przy gorącej kaszy Dejmka, jak cienkie piwo przy wytrawnym winie" (Jaszcz, 1960). Prominentny krytyk „Trybuny Ludu" jako jedyny nie szuka kontekstu wiejskiej i małomiasteczkowej publiczności, wpisując *Pannę młodą* w narrację krytyczno-teatralną (przypomina jeszcze *Przygody Albertusa* Wróblewskiej w Teatrze Śląskim w Katowicach, 1949), ale jego celem nie jest wprowadzenia przedstawienia do szerokiego obiegu prasowego i do teatralnego mainstreamu. Przywołuje *Żywot Józefa* po to, by z widoczną satysfakcją zmiażdżyć reżyserkę i jej pracę.

Hierarchie teatralne pozostają więc niezachwiane, a Teatr Ziemi

Mazowieckiej funkcjonuje na marginesie rubryk recenzenckich dużych redakcji, które wolą pisać o przedstawieniach innych stołecznych teatrów. Inspirowane przez kierownictwo TZM listy od widzów i widzek są także w tym kontekście ciekawym zbiorem, pozwalającym z jednej strony na zebranie dodatkowego materiału analitycznego, z drugiej – i to mnie tu będzie bardziej interesowało – potraktowanie tej inspiracji jako oddanie głosu publiczności i strategii budowania z nią relacji, a także przyjrzenie się temu głosowi. Jeśli listy potraktować jako alternatywny wobec prasowego sposób wyrażania opinii na temat spektakli i działalności teatru – a taką perspektywę chciałbym przyjąć – można zobaczyć w nich inny rodzaj krytyki: niezinstytucjonalizowanej, osobistej, nieprofesjonalnej.

A może właśnie nie krytyki, bo samo to określenie implikuje ocenianie i to negatywne, bo krytykować to także „wytykać błędy i braki" (*Słownik języka polskiego*). Do zadań krytyki teatralnej – jak formułuje je w syntetycznej nocie Dorota Fox – należy przede wszystkim:

> weryfikowanie aktualnej twórczości teatralnej pod kątem obowiązującej w danym czasie estetyki/estetyk, stopnia realizacji wyznaczonych teatrowi zadań, ich ocena oraz odczytywanie społecznego zapotrzebowania, kształtowanie świadomości teatralnej, modelowanie upodobań i gustu artystycznego, sterowanie recepcją teatralną, proponowanie różnych sposobów odczytania przedstawienia, czasem współkreowanie polityki teatralnej (Fox).

Weryfikowanie, ocena, kształtowanie, modelowanie, sterowanie, współkreowanie – już sam zasób słownictwa nie pozostawia wątpliwości, że

chodzi o formułowanie wypowiedzi z pozycji władzy i autorytetu, które mają rozliczać twórców i twórczynie, oceniać przedstawienia, i z takich pozycji dyscyplinować gust teatralny odbiorczyń i odbiorców.

Archiwum publiczności

Zachowany w Archiwum Jana Siekiery – ministerialnego urzędnika z departamentu zajmującego się teatrem – w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego spory zbiór listów od widzów i widzek daje rzadką w pracy badawczej możliwość nie tylko wglądu w ich opinie, lecz także bliższego przyjrzenia się sposobom, w jakie są one artykułowane, jakie strategie stosują ich autorzy i autorki pisząc o teatrze, jak samych siebie pozycjonują i jak postrzegają swoją pozycję.

Pisanie listów do instytucji, redakcji gazet czy organów władzy nie było praktyką w PRL-u niespotykaną. Władze i instytucje często same inspirowały powstawanie takiej korespondencji, rozpisując ankiety czy zamieszczając listy od czytelników, co miało budować relacje z odbiorcami i wytwarzać wrażenie dialogu. O publikowanych w prasie ankietach jako źródle do badania obyczajów pisała kiedyś Małgorzata Szpakowska, powtarzając za Antoniną Kłoskowską tezę o braku reprezentatywności respondentów, lecz zauważając także strategie osób piszących, którym „nie tylko chodzi o spełnienie zamówienia redakcyjnego, lecz że jednocześnie próbują realizować różne cele dodatkowe” (Szpakowska, 2003, s. 30): prośby, skargi, wyjaśnienia. Stawką zbieranych przez redakcje głosów jest nie tylko odpowiedź na zadane przez gazety pytania, lecz zwrócenie uwagi na siebie i na swoje sprawy, niekoniecznie nawet związane z tematem ankiety. Danie sobie prawa do wypowiedzi, zabranie głosu nie tylko w sprawach

interesujących adresata, lecz także dzielenie się własnym doświadczeniem. Ten rys – zauważa badaczka – pojawiał się niezwykle często, częściej, gdy wypowiedź miała bardziej swobodny charakter, a pytania nie formatowały sztywno sposobu wypowiedzi. Choć niereprezentatywne, głosy są niewątpliwie cennym świadectwem przemian obyczajowych i społecznych – stąd ich niewątpliwa użyteczność dla socjologów. Wskazują jednak również na potrzebę sprawczości, zabierania głosu i wygłaszania opinii w zmonopolizowanym przez druk pejzażu medialnym. I właśnie ten performatywny, ustanawiający relacje aspekt pisania listów wydaje mi się najbardziej interesujący, zwłaszcza w kontekście działalności Teatru Ziemi Mazowieckiej.

Do ciekawych wniosków prowadzi także analiza zachowanych w archiwum Siekiery listów jako przedmiotów materialnych. Szare lub zielono-niebieskie, w dwóch formatach – z jednej strony zadrukowane prośbą kierownictwa teatru o wyrażenie opinii, adresem teatru i miejscem na adres zwrotny, z drugiej – czyste pole z miejscem na swobodną wypowiedź. Od razu rzuca się w oczy kontrast między reprezentującym władzę prasy drukiem a odręcznym pismem: czasem zdyscyplinowanym, równym – bardziej lub mniej starannym – czasem zamaszystym, czasem pokreślonym, innym razem spisanym na czysto. Raz posłusznie wpisującym swoje opinie na odwrocie, a niekiedy brawurowo zagospodarowującym przestrzeń po obu stronach; w jednym przypadku do karty został dołączony dłuższy list.

Od razu łapię się na tym, że to właśnie materialny kształt kart z tego archiwum ukierunkowuje moją lekturę. Nie staram się nawet porządkować listów chronologicznie (same układają się spektaklami) zdając się na bardziej afektywną lekturę. Przed paru laty przeczytałem skrupulatnie wszystkie, próbując je systematyzować; niektóre nawet czytaliśmy ze studentami i

studentkami na zajęciach w Instytucie Kultury Polskiej na UW. Teraz jednak zdjęcia – bo pracuję na cyfrowych podobiznach – znów układają się w odmienne konstelacje, jedne bardziej przykuwają uwagę, inne, zwłaszcza te zapisane równym, monotonnym pismem odkładam na później, nie potrafiąc w tym momencie skupić się na nich dłużej. Proponuję więc tymczasem afektywną lekturę tego archiwum, bo właśnie afekty, jak mi się wydaje, są w tej korespondencji adekwatnym kluczem, a walka o uwagę czytających (były przewidziane nagrody) jest też widoczną strategią pisarską.

Jedna karta wypisana została na maszynie do pisania i to ona najbardziej przykuwa uwagę. Maszynowe pismo stawia mniejszy opór w lekturze, lecz także buduje autorytet podmiotu piszącego, odpersonalizowując przekaz. Podpisana odręcznie karta wygląda trochę jak druk urzędowy – rozpoznaję pismo władzy: to władza interpeluje, a ja mimo wszystko nie mogę się powstrzymać, by nie zacząć właśnie od tej karty. Spodziewałem się zrazu suchej, obiektywizującej analizy, bo taką – wydało mi się – zapowiada autor, pisząc na maszynie. Henryk Osowski z Makowa Mazowieckiego o *Romeo i Julii* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 10 lutego 1968), lecz nie tylko – przytaczam w całości w oryginalnej pisowni:

> Nasz Drogi Teatrze! [podkreślone]. Dramat *Romeo i Julia* bardzo mi się podobał, byłem wprost zachwycony grą Waszych (naszych) Aktorów, gdyż z tak „ciężką” sztuką poradzili sobie bez zastrzeżeń. Chodzę na wszystkie spektakle. Opowiadam się jednak po stronie lżejszych sztuk, w tym głównie komedii muzycznych. Dotychczas jestem pod urokiem *Zielonego gila* [reż. Barbara Kilkowska, prem. 13 maja 1967]. Podobał mi się również bardzo *Hodża Nasredin* (przepraszam, jeśli nie taki był tytuł)[5] oraz *Fizycy* [reż. Wanda Laskowska, prem. 12 lutego 1964]. O aktorach jako takich trudno

coś powiedzieć, gdyż poza PP. Ostro-Suskim, Żydkiewiczem i Mościckim, których kreacje szalenie mi się podobały, nie znam innych, są jakoby „martwymi duszami". Z tego też względu miałbym propozycję, o ile można, ażeby albo na plakatach obok ról podawać nazwiska grających je Aktorów, ewentualnie rozprowadzać je przez spektaklem czy przy okazji sprzedawania biletów, programy w celu umożliwienia poznania Aktorów, co, mam wrażenie, nie będzie obojętne do zwiększenia frekwencji na następnych przedstawieniach, czy też zwiększenia ilości spektakli. Jeśli to nie byłoby możliwe, to może przydałoby się dokonywanie prezentacji poszczególnych Aktorów ze sceny po zakończeniu przedstawienia, tak aby na następnych przedstawieniach można było analizować grę dobrego znajomego, a na znajomego jakoś inaczej, lepiej się patrzy.

Łączę wyrazy uznania i szacunku

Maków-Maz., dn. 26.II.68r. /podpis/

Ton listu jest jednak bardzo osobisty. „Nasz Drogi Teatrze!" ustanawia przyjacielski typ relacji, wchodząc w konwencję od początku proponowaną przez kierownictwo teatru. Podobnie, kiedy autor żongluje zaimkami dzierżawczymi (Wasz/nasz). Osowski jest stałym widzem teatru, przywołuje więc spektakle, które widział i które mu się podobały. Bez oporu wyraża opinię na temat repertuaru i swoje preferencje – woli lżejsze komedie muzyczne. Podobnie pisze o aktorach, choć tu ma kłopot z ich rozpoznawaniem, co może świadczyć o problemie teatru w docieraniu do widzów z programami, bo od samego początku była w nich rubryka prowadzona w konwencji „poznajcie swoich aktorów". W programie do

Romea i Julii teatr przedstawia Alicję Zalewską, która gra rolę Julii. „Po ukończeniu w r. 1962 w Warszawie Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej moją jedyną myślą było grać i to jak najszybciej i jak najwięcej!" – mówi tam aktorka, która zaczynała karierę w Teatrze im. Horzycy w Toruniu, teraz wyrażając radość, że – jak z entuzjazmem oznajmia – „mogę grać dla publiczności województwa warszawskiego, tym bardziej, że Teatr Ziemi Mazowieckiej powierzył mi cudowną rolę Julii" (*Romeo i Julia*). Teatr czynił więc wysiłki, by – jak chciał Osowski – uczynić z aktorów dobrych znajomych swojej publiczności. Coś jednak najwidoczniej nie zadziałało – autor pisze nieco ponad dwa tygodnie po premierze, trudno więc przypuszczać, by nakład programu (cztery tysiące egzemplarzy) zdążył się wyczerpać, cena programu (dwa pięćdziesiąt) też nie wydaje się zaporowa…

Przyjacielska retoryka osobistego kontaktu i dobrych znajomych była więc odwzajemniana. Uwagę zwraca jednak również emocjonalny ton entuzjasty („bardzo mi się podobał", „byłem wprost zachwycony", „szalenie mi się podobały"), który będzie się pojawiał w innych listach, wskazując na całkiem inny niż w przypadku krytyków tryb odbioru przedstawień.

Uwagi do spektaklu zgłasza jednak Jadwiga Kowalska z Ujazdowa (powiat ciechanowski) – przytaczam w całości w oryginalnym brzmieniu –

> Wasze przedstawienie mnie się podobało jak najbardziej. W waszym przedstawieniu ja uważam za najważniejsze wesele Boryny z Jagną. Za wasze przedstawienie składam wam moc najserdeczniejszych życzeń i chciałabym doczekać się drugiego takiego przedstawienia.
>
> Uwaga! W waszym przedstawieniu powinna zmieniać się scena i powinniście zmieniać scenę [nadpisane nad skreślonym słowem

> „deski”] do każdej pory [skreślone: roku] miesiąca np.: jesień, zima, itd.

Uderza tu kategoryczność sądu widzki ośmielonej i pewnej swoich racji, która mimo entuzjastycznego odbioru wchodzi w dyskusję z twórcami, domagając się – i tu jest pytanie – realizmu czy efektu: większego rozmachu i widowiskowości. Interesująca też wydaje mi się zamiana słów – skreślone zostały deski, zmienione na scenę, jakby autorka dążyła do profesjonalizacji swojego języka, jednocześnie dbając o styl poprzez unikanie powtórzeń.

„Sztuka grana przez TZM *Chłopi* [reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, prem. 17 czerwca 1966] bardzo mi się podobała, chociaż kostiumy pokazane na scenie nie były ludowe” – pisze Anna Link (?) z Wołomina. Kostiumy Zofii Wierchowicz budziły kontrowersje wśród widzek i widzów, Roman Wypych (również z Wołomina) pisał:

> Przedstawienie na ogół mi się podobało. Jedynie stroje były nieudane, bo jak wiemy chłopi w tamtych czasach mieli swoje ubrania świąteczne, w których chodzili do kościoła. Na scenie stroje te były jednakowe, przy pracach polowych i na weselu. Również na weselu Jagny z Boryną stroje te były nietypowe dla tamtego czasu, bo śluby były zawierane w strojach ludowych, które były różnokolorowe, w które były powpinane wstęgi. Na przedstawieniu strój ten był biały.

„Najbardziej z tych aktorów podobał mi się Boryna” – kończy jednak pochwałą autor listu. Kostiumy nie podobały się też wołominiance Jolancie Nowackiej, która pisze: „Uważam żyzno [sic!], że powinny zostać zmienione

stroje aktorów, ponieważ ich barwy bardzo mi się nie podobają". Nadreprezentacja Wołomina w krytycznych opiniach na temat kostiumów pozwala snuć domysły, że po spektaklu wywiązała się jakaś dyskusja na ten temat, której jednak nie sposób dziś zrekonstruować, bo nie wiadomo nawet, czy była ona inspirowana przez zespół (pewnie tak, po spektaklach zwykle odbywały się rozmowy z widownią) czy była spontaniczna. W pierwszym przypadku można zakładać, że twórcy i twórczynie próbowali bronić swojej koncepcji i tłumaczyć założenia przedstawienia, jednak nie przekonało to przynajmniej kilkoro widzów, którzy pozostali na swoich pozycjach, artykułując niezadowolenie w listach do teatru. Znacznie ciekawsze byłoby jednak – jeśli puścić wodze fantazji – gdyby rozmowa ta rozegrała się jedynie między widzami i widzkami, komentującymi kształt sceniczny przedstawienia i przedłużającymi jego transmisję. Do głosów na temat kostiumów dołącza też Elżbieta Adamczyk z pobliskiej Kobyłki.

Entuzjazm nie był więc bezkrytyczny. Publiczność wołomińska domagała się realizmu, jednak w tych wypowiedziach nie tyle dopatruję się nieznajomości czy nieumiejętności rozpoznania konwencji teatralnych, ile interesuje mnie pytanie o konwencje przedstawieniowe, które wytworzyły kanon wiedzy na temat realiów życia chłopskiego lat osiemdziesiątych XIX wieku oraz stworzyły oczekiwania wykorzystania tej samej konwencji w przedstawieniu Teatru Ziemi Mazowieckiej. Kolorowe stroje ludowe, jakich domagają się piszący – „z wplecionymi wstęgami" – to chyba raczej odprysk konwencji przedstawieniowej zespołów pieśni i tańca promowanych przez władzę. Tu widziałbym źródła tych oczekiwań, nie zaś w naiwnej potrzebie realizmu.

Kolejna karta. Karne, równe, lekko pochyłe pismo, widoczne ołówkiem rysowane linie, na które nanizane zostały litery. Nawet nieliczne skreślenia mają równy, geometryczny kształt. Roman Sawicki (także z Wołomina)

zaczyna: „Sztuka pt. *Chłopi* przedstawiła prawdziwy obraz wsi polskiej kapitalistycznej, dała nam dostatecznie do zrozumienia jak wytworne było życie bogacza, a jak nędzne biedaka i ten obraz wsi najbardziej mi się w sztuce podoba i to uważam w sztuce za najważniejsze". Zdyscyplinowany rytm pisma współgra z dyscypliną ideologiczną, nadzwyczaj staranna kaligrafia i linie sugerują być może ucznia, który na świeżo ma zaimplementowaną świadomość klasową. Do teatru nie chodził i to jedyny spektakl TZM-u, jaki widział, chciałby jednak obejrzeć – pisze na koniec – „dzieje i obyczaje polskiego miasta kapitalistycznego".

Jolanta Ufnal, która najprawdopodobniej widziała ten sam spektakl, również docenia to, jak „W fragmencie sztuki Władysława Reymonta pt. *Chłopi* została ukazana biedota ludu wiejskiego", choć najbardziej zafrapowały ją dalsze losy wygnanej ze wsi Jagny. Być może więc jednak odbyła się dyskusja z zespołem i lansowana przez państwo estetyka przemysłu ludowego została zderzona z perspektywą rozwarstwienia klasowego. Być może równe pismo i widoczne w retoryce ślady edukacji szkolnej to tylko rama językowa, by opowiedzieć o nierównościach społecznych, o jakich niewątpliwie chciały zrobić spektakl Berwińska z Wróblewską. W programie cytują Leonarda Sobierajskiego z posłowia do wydania *Chłopów* Reymonta z 1952 roku: „Reymont w swojej wizji Lipiec odtworzył z niepospolitą siłą całokształt stosunków społecznogospodarczych kapitalistycznej wsi. Swoim pełnym opisem zarysował wyraziście strukturę gromady wiejskiej, odsłonił jej klasowe oblicze, pokazał panujący w niej system wyzysku", same zaś reżyserki piszą o własnych intencjach: „Bohaterem-Gromada, zbiorowość, ale nie jednolita, zadziwiająco trafnie rozwarstwiona klasowo, zjednoczona stosunkiem do ziemi i konfliktem z dworem" (*Chłopi*).

Chłopi byli przedstawieniem szczególnym, opisywanym też przez krytykę,

przede wszystkim dlatego, że był to spektakl jubileuszowy, grany jako pięćdziesiąta premiera na dziesięciolecie powstania Teatru Ziemi Mazowieckiej, wyreżyserowany w duecie przez Berwińską i Wróblewską. Tym też pewnie można tłumaczyć liczne głosy widzów na temat tego przedstawienia zachowane w Archiwum Jana Siekiery. Jubileusz sprzyjał pisaniu o odznaczeniach, bankietach, nowej siedzibie przy Szwedzkiej, o czym teatr donosił swoim widzom w programie do kolejnej premiery – *Szklanej menażerii* Williamsa (reż. Roman Kłosowski, prem. 22 listopada 1966).

W tym programie – co nieco mnie rozczarowuje – kierownictwo nie zbiera głosów po *Chłopach*, których nadeszło całkiem sporo. Pisze o nowej siedzibie przy Szwedzkiej i o tym, że pierwszy raz zagrano w niej spektakl, przed którym była lampka wina z przedstawicielami władz i prasy; sekretarz WKW PZPR Kazimierz Rokoszewski przekazał zespołowi Odznakę Tysiąclecia, minister Lucjan Motyka odznaczył zaś zespół Złotą Odznaką Za Zasługi Dla Województwa Warszawskiego. Były kwiaty, bankiet, przemówienia… W rubryce „Z terenu" kierownictwo pisze tylko o życzliwym przyjęciu *Chłopów* w Ciechanowie i Sochaczewie, a także o otwarciu w Wołominie wystawy poświęconej teatrowi – być może wtedy właśnie była okazja, by porozmawiać z widzami i widzkami, choć po spektaklu – czytamy – „zespół *Chłopów* przy kawie i winie pogawędził w miłej atmosferze z miejscowymi działaczami kultury" (*Szklana menażeria*).

Publiczność pewnie powinna być dumna, a teatr z niekłamaną satysfakcją donosił o sukcesach, o końcu bezdomności, o docenieniu przez władzę. Miało to być też świadectwo dowartościowujące publiczność. A jednak czuję jakiś zgrzyt, kiedy teatr będąc w relacji z widzkami i widzami, odpisując na ich głosy, ogłaszając, kto tym razem dostanie książkę, po ważnym dla siebie

spektaklu pisze o odznaczeniach i rautach. Może to już pierwsze symptomy załamywania się misji TZM-u – za dwa lata Wróblewska zostanie odwołana, na jej miejsce przyjdzie Aleksander Sewruk i teatr będzie jeździł coraz mniej, osiadając coraz bardziej na Pradze, by po śmierci Sewruka, za dyrekcji Andrzeja Ziębińskiego przekształcić się w Teatr Popularny, będący już jedynie podrzędną stołeczną sceną.

A *Chłopi* byli być może najważniejszym spektaklem TZM-u. I był to wybór najtrafniejszy dla wrażliwego społecznie teatru, który spotkania z publicznością wsi i małych miast zaczynał w 1956 roku od Moliera, Szekspira i Fredry, by po dekadzie istnienia i wzmacniania widzowskiej perspektywy dać przedstawienie polityczne *par excellence* – o biedzie i krzywdzie nieuprzywilejowanych. Lepiej wyczuła to publiczność, która choć entuzjastyczna, wcale nie była jednomyślna, krytyka raczej powtarzała swoje.

> W pierwszych słowach niech wolno będzie nam będzie wyrazić uznanie dla trudnej i wytrwałej pracy teatru objazdowego. 10 lat tej pracy znaczy się 55 tys. km, które przemierzył teatr dojeżdżając do ponad 100 miasteczek i osiedli, wsi mazowieckich, by zaprezentować 3700 spektakli dla przeszło miliona widzów (Ochnio, 1966)

– zaczynała relację w „Expressie Wieczornym” Irena Ochnio, komplementując przedstawienie. Podobnie jak Józef Szczawiński w „Kierunkach”:

> Bijemy się w piersi. O Teatrze Ziemi Mazowieckiej powinno pisać się częściej i więcej, nie tylko z okazji jubileuszowego

> przedstawienia, pięćdziesiątej premiery, dziesięciolecia istnienia teatru. Obok Teatru Ziemi Łódzkiej jest to jedyny zespół w Polsce, nastawiony wyłącznie – mimo prezentacji niektórych przedstawień w Warszawie – na widza licznych miast i miasteczek, a nawet wsi mazowieckich. Lądem i wodą, szosami i piaskami dociera teatr do najmniejszych miejscowości i to nie tylko Mazowsza (Szczawiński, 1966).

– pisał w konwencji nieomal survivalowej krytyk. Szczawiński podkreślał jeszcze poetyckość przedstawienia, zarzucał jednak mu psychologiczną naiwność i sentymentalizm, zwłaszcza w scenach pracy.

Opinie krytyki i – niepozbawione jednak krytycyzmu – wypowiedzi widzek i widzów rozjeżdżają się. Tych pierwszych razi maniera, choć nie mają zastrzeżeń do konwencji – mają w końcu krytyczne narzędzia, ci drudzy, poza narzekaniami na kostiumy, wchodzą w proponowany im spektakl, proponując też inny tryb odbioru i język opisu: bardziej bezpośredni i emocjonalny.

„Kochani z T.Z.M!" – krzyczy pogrubiony kilka razy granatowym długopisem nagłówek. Pisze Anna Sobótka z Płocka, która – jak stwierdza – stara się oglądać wszystkie przedstawienia, jakie TZM gra w tym mieście. Widziała *Chłopów* – którzy jej „bardzo utkwili w sercu" – jednak dzień przed napisaniem listu była na *Wrogach* Gorkiego (reż. Krystyna Berwińska, prem. 28 października 1967). „Gra aktorów piękna, bez najmniejszych zarzutów" komplementuje, by zadać pytanie o kostiumy (scen. Zenobiusz Strzelecki), zdaje się sugestywne, bo – przyznaje widzka – „Patrząc na aktorów żyłam w tamtej epoce [przed rewolucją – PM], która była przełomem, ale i tak zwyciężyła". „Prawda i sprawiedliwość zawsze odnosi zwycięstwo" – komentuje zaś po chwili, by wymienić jeszcze ulubionych aktorów i aktorkę

(Władysław Ostro-Suski, Tomasz Mościcki i Zofia Perczyńska) i urywa: „Już koniec kartki, a chciałoby się jeszcze tak dużo pisać…”.

Wrogów widziała też Zofia Cholewa ze Stawów koło Dęblina. Pismo staranne, choć nie pedantycznie równe, litery kurczą się w miarę zapełniania karty, widać pod ręką autorki odbywająca się walkę o miejsce na karcie. Spokojny zwrot „Szanowna Dyrekcjo PTZM!” zapowiada większy dystans, a pierwsze zdanie („Już od dawana odczuwałam wewnętrzną potrzebę, aby wyrazić wiele uznania PTZM za jego pracę w upowszechnianiu kultury na prowincji”) sugeruje, że autorka nie pisze impulsywnie, pod wpływem świeżych emocji, lecz chęć napisania narastała w niej stopniowo. Dystans czasowy, lecz także zapewne temperament sprawia, że swój entuzjazm Zofia Cholewa komunikuje całkiem inaczej niż widzka z Płocka:

> Nie każdy teatr stołeczny może poszczycić się takim uznaniem i osiągnięciami jak Teatr Ziemi Mazowieckiej. Pracujecie w niezwykle trudnych warunkach, stajecie często wobec nieprzygotowanej widowni, niewyrobionej publiczności, a mimo to dajecie repertuar najwyższej klasy, gracie ambitnie, często po mistrzowsku. Obejrzałam wiele sztuk granych przez Wasz teatr i stwierdzam, że to były same dobre sztuki, naprawdę chcecie nam, ludziom, którzy są daleko od stolicy, a pragną kontaktu z teatrem pokazać to, co jest rzeczywiście godne uwagi. […] Bardzo mi się podobała sztuka Gorkiego *Wrogowie* w wykonaniu PTZM. Poza tym lubię współczesne sztuki, śmiało poruszające problemy polityczne, obyczajowe. Gracie b. skromnie, bez jakiejś napuszonej reklamy, jeśli chodzi o nazwiska aktorów, ale według mnie dobrze by było, gdyby ktoś zapowiadający (jeśli to się przyjmie) przedstawił raz na jakiś czas nazwiska aktorów występujących w danej sztuce.

„Jeszcze wszystkiego nie zmieściłam” – powtarza jednak konwencję teatromanki z Płocka, sugerując też – to się w uwagach widzów pojawia często – by „ktoś z aktorów (kiedyś widziałam coś takiego) powiedział parę słów do publiczności o autorze sztuki, o problemach pomieszczonych w sztuce” – „jak w telewizji, ale nie tak obszernie”, wskazuje wyraźnie inspirację płynącą z nowego medium widoczną i w kolejnym liście. Mieczysław Nowakowski pisząc o *Wrogach* porównuje z kolei realizację Teatru TV (reż. Józef Wyszomirski, prem. 24 listopada 1967) ze spektaklem Berwińskiej – „w telewizji np. Nadia była beznadziejna”, a w spektaklu TZM-u grająca tę rolę Barbara Nikielska jest dobra, „no, może trochę czasami przeegzaltowana”.

Krótko tym razem – bez ryzyka niezmieszczenia się w przeznaczonym miejscu – pisze Henryk Ciszewski z Ostrołęki (pisownia oryginalna): „Najbardziej podobali mi się Nadia, Jakub i Generał. Grana sztuka dała pełen obraz życia ludzi rosyjskich z przed 50 lat. Scena przeniosła widza do tamtych dni. Aa zatym Ślę pozdrowienia”. Kartka zapisana jest ręką najwyraźniej niewprawioną, może uczniowską, może kogoś, kto rzadko miał potrzebę sięgania po długopis. Jednak, podobnie jak w liście Anny Sobótki, uderza zwrot o przeniesieniu się za sprawą przedstawienia do innych czasów, co również wskazuje na angażujący wyobraźnię i emocję odbiór przedstawienia przez publiczność Teatru Ziemi Mazowieckiej.

Eugenia Wojdylak z Ostrowi Mazowieckiej używa czerwonego tuszu, co być może pozwala w niej rozpoznać nauczycielkę. Może o tym świadczyć też polityczne uświadomienie. Od razu bowiem ostrowianka zaznacza, że przedstawienie – ciągle chodzi o *Wrogów* – zostało „wystawione w związku z uroczystością obchodów 50 Rocznicy Rewolucji Październikowej”. Bardzo się autorce podobało, podobnie jak inne grane przez TZM spektakle. Widzka z

Ostrowi pisze jeszcze, że aktorów darzy „dużą sympatią” za ich trud i za to, że swoją pracą „umożliwiają społeczeństwu branie udziału w przedstawieniach teatralnych”, co jej zdaniem – choć widać przechwyconym z oficjalnych komunikatów – ma „bardzo doniosłe znaczenie w wychowaniu społeczeństwa itp.”.

Uwagę przykuwa adres nadawcy: „mgr inż. Zbigniew Rudnicki” buduje swój autorytet i ustanawia swoją pozycję, każąc spodziewać się rzeczowej opinii. I w istocie, w nagłówku perfekcyjna stopka (cytuję bez poprawiania): „16 luty 1967 r, Mława – Hemingway’a – *Komu bije dzwon*” (reż. Krystyna Berwińska, prem. 25 listopada 1965), a dalej poważny, iście recenzencki ton: „Sztuka dobra, budząca duże [nieczytelne] widowni. Gra artystów b. dobra. Doskonała Pilar (p. Hen.[ryka] Jędrzejewska), zastrzeżenia do postaci Roberta – gra dobra – jednak wg. mnie winien grać typ aktora bardziej męski, nie amanta”; mgr inż. Rudnicki donosi jeszcze, że widownia była wypełniona, a on sam siedział na dostawce, postuluje więc w związku z tym powtarzanie przedstawień, by umożliwić zakup biletów dla zakładów pracy.

Przedstawienie Berwińskiej oglądał również Bogusław Kot, uczeń piątej klasy Technikum Ekonomicznego w Żurominie:

> Czytałem książkę, oglądałem film i również z przyjemnością obejrzałem sztukę wystawioną przez PTZM pod tym samym tytułem *Komu bije dzwon*. Lecz teatr ujawnia nam braki plenerowe i nie może dorównać filmowi, co jest dużą ujmą dla wystawianego utworu i myślę, że jest wiele innych specjalnie sztuk napisanych do tego typu teatrów jak PTZM i ich możliwości oddziaływania na publiczność byłaby większa i na pewno aktorzy w takich sztukach lepiej mogliby wczuć się w swoje role.

W obu tych wypowiedziach, choć entuzjastycznych, widać mniej emocji; obaj widzowie (czy płeć magistra inżyniera i oczytanego ucznia technikum ma tutaj znaczenie?) starają się wpisać w eksperckie role, nie pozwalają sobie na wyjście z porządku recenzenckiego. Zwłaszcza Rudziński z pełnym przekonaniem rozdaje uwagi (gra dobra, typ aktora bardziej męski), choć i młodszy Bogusław Kot stara się wyjaśnić kierownictwu, jakie sztuki powinien teatr wystawiać, zauważając, że w starciu z filmem nie ma on szans. Obaj starają się wpisać w dyskursywny reżim znany najprawdopodobniej z prasowych recenzji, które normatywizują pisanie o teatrze.

Joannie Fabianiczyk z Boryszewa niedaleko Sochaczewa się nie podobało, lecz nie ocenia. Zwraca się do teatru nie tylko we własnym imieniu (pisownia oryginalna):

> Musimy powiedzieć prawdę, że przedstawienie *Skandal* [*w Hellbergu*, reż. Stanisław Bugajski, prem. 16 marca 1968] jak słyszałam z rozmów nikomu nie podobało się mnie też, chyba nam było trudno do zrozumienia moim zdaniem i innych było by lepiej na prowincji „komedie". Podobnież w zeszłym roku byliście w Sochaczewie i każdemu podobały się wasze przedstawienia.

Ujmujący jest podpis pod tym listem: „Przepraszamy" – nie z poważaniem, nie z pozdrowieniami, jak uczy epistolarna konwencja. Autorka wyrażając negatywną opinię – jak w relacjach z bliskimi osobami – przeprasza za jej wygłoszenie, czując prawdopodobnie, że sprawia teatrowi przykrość. Jej krytyka nie ma dopiec, wynika z niezrozumienia, z zawiedzionych oczekiwań, bo przecież rok temu się podobało. Autorka najwyraźniej nie do końca wie, co zrobić ze swoim dyskomfortem, zresztą podwójnym, bo z jednej strony się

jej nie podobało, z drugiej – zebrała się, by „powiedzieć prawdę", która nie jest przyjemna. Stąd chyba na koniec owo „przepraszamy", zresztą – jak cały list – pisany w liczbie mnogiej, jakby odpowiedzialność za niepochlebne słowa miała rozłożyć się na całą publiczność tego spektaklu, a przynajmniej na osoby, z którymi autorka rozmawiała.

Jednak teatr pyta – publiczność reaguje i odpowiada. Raz domagając się – jak Joanna Fabianiczyk czy piszący na maszynie Henryk Osowski z Makowa Mazowieckiego – repertuaru lżejszego, innym razem bardziej wymagającego. W listach do teatru znaleźć można wiele opinii dotyczących tego, jakie przedstawienia widzki i widzowie TZM-u chcieliby oglądać: „Chciałabym zobaczyć sztuki historyczne i obyczajowe oraz problemy młodzieżowe" (Anna Link), „Chciałabym ujrzeć na scenie problem młodzieży" (Jolanta Nowacka) albo „coś z Czechowa, którego uwielbiam" (Zofia Cholewa). Oczekiwania repertuarowe są różne, jak różna jest publiczność i też widać chyba w budowaniu eklektycznego repertuaru przez Berwińską i Wróblewską odpowiedź na – czasem skrajnie odmienne – potrzeby. Bywa więc rzecz jasna i tak, że propozycje są nietrafione, co również wywołuje emocje.

W stworzonym przez Teatr Ziemi Mazowieckiej archiwum publiczności emocji jest dużo. Jest radość i wdzięczność, jest przykrość, gdy spektakl nie spotka się z oczekiwaniami widowni, są jednak rozczarowania bardziej fundamentalne. „Babkę Agatę widzę przed oczyma do dziś. Pani Barbara [Kołodziejska] w tej roli była wręcz znakomita" – pisze na razie usatysfakcjonowana widzka. I dalej o aktorach, którzy dobrze grają, tak „że zapominam, że jestem w teatrze" – pisze niepodpisana na karcie widzka z Mińska Mazowieckiego (na końcu dołączonego do karty listu widnieje niewyraźny podpis: Serejska [?]). To wyjątkowy dokument właśnie z tego względu, że autorka zdecydowała się na dłuższą wypowiedź. Nie podaje

adresu, nie licząc chyba na nagrodę, porusza jednak kilka istotnych tematów.

Oprócz *Chłopów* widziała *Romea i Julię*, chciałaby jednak zobaczyć „piękną postać bohatera naszych czasów". W jej ocenie nie każdy bohater musi mieć negatywne cechy, bowiem „spotykamy się z ludźmi życzliwymi, pragnącymi dobra dla społeczeństwa, dla innych" i nawet jeśli mają oni wady, nie przywiązujemy do nich takiej wagi. Przyznaję, że porusza mnie i ta wiara, i język, który nie boi się naiwności, a autorka wprost pisze o swojej wizji społeczeństwa, która chciałaby zobaczyć w teatrze.

Nie jest jednak tak, że Serejska jest bezkrytyczna; co nie bez znaczenia – jest nauczycielką. Zwraca uwagę – i to jest głos szczególny – na sposób, w jaki traktowana jest publiczność. „Drodzy Aktorzy!" – zaczyna osobną część listu:

> Mam do Was wielki żal za zlekceważenie publiczności podczas dyskusji. Aktor powinien szanować każdą publiczność, bądź to starców, bądź dzieci. Przecież praca dla tej publiczności to cel Waszego życia. Może do traktowania nas z wysoka przyczynił się fakt, że mieszkamy na tak zwanej prowincji? Przypuszczam, że Wam nie jest też przyjemnie, kiedy stołeczni aktorzy traktują Was tak samo. A poza tym i na prowincji mieszkają ludzie, którzy znają się na teatrze i na muzyce, i zachowanie się aktorów też potrafią ocenić. Na pytanie czy podobał się spektakl, w każdej klasie słyszałam odpowiedź „Tak!". A dyskusja? „Nie!". Dlaczego? „Bo nas zlekceważono".

Dla teatru, który na relacjach z widzami buduje swoją markę, to bardzo poważny zarzut. Nie wiadomo, co się właściwie wydarzyło, ale też nie jest to istotne, nie chodzi przecież o rozstrzyganie racji. Fakt, że szkolna widownia

poczuła się zlekceważona – cokolwiek zaszło – jest sygnałem, że nie zawsze w relacjach z widzami i widzkami wszystko było w porządku. List datowany jest na kwiecień 1968 roku – to już końcówka dyrekcji Wróblewskiej. Rozpoczęła się antysemicka nagonka, w wyniku której dyrektorka straci posadę, atmosfera w zespole mogła być zła, pewnie było nerwowo. Piszę to i zdaję sobie sprawę, że właśnie próbuję tłumaczyć zespół okolicznościami zewnętrznymi, które może miały wpływ na zachowanie aktorów, a może nie. A na pewno nie ma to w tej sytuacji znaczenia, zawsze można tłumaczyć podobne zachowania zmęczeniem, trudami ciągłego jeżdżenia. Zawsze mogą komuś puścić nerwy. To odosobniony głos, choć to rzecz jasna również niczego nie zmienia. Nie o to chodzi.

Bardziej o głos, który artykułuje rozczarowanie, upomina, choć raczej: upomina się – bo celem nie jest dyscyplinowanie, lecz zwrócenie uwagi na własną pozycję i potrzeby widzek i widzów. Autorka jasno stawia sprawę – aktorzy byli protekcjonalni. Ona oraz jej uczennice i uczniowie to odczuli. Pisze wprost o zlekceważeniu, czyli o poczuciu bycia źle potraktowaną, z czym wiąże się rozczarowanie wywołane brakiem uwagi i empatii, której publiczność miała prawo oczekiwać. Serejska jednak korzysta z kanału stworzonego przez teatr i pisze o tym wszystkim z pełną świadomością swojej pozycji i kompetencji kulturowych. Została zlekceważona, ale się na to nie godzi i to komunikuje i tę niezgodę chciałbym przede wszystkim z tego listu wydobyć, pokazuje ona bowiem w moim odczuciu moment emancypacji publiczności, która świadoma jest swoich praw i domaga się równego traktowania. Pisanie listu jest w tym przypadku gestem upodmiotawiającym, dającym sprawczość i artykułującym niezgodę na złe traktowanie. Nauczycielka świetnie rozpoznaje tu też działanie teatralnych hierarchii, gdy pisze o tym, jak mogą się czuć traktowani aktorzy TZM-u przez aktorów warszawskich teatrów, co – choć pewnie nie było pisane złośliwie – mogło

zaboleć, bo choć nominalnie Teatr Ziemi Mazowieckiej był stołecznym teatrem, nie uczestniczył w dystrybucji prestiżu, jaki się z tym wiązał, co wywoływało u aktorów frustracje.

To niewątpliwie najmocniejszy głos publiczności. Nie wiem, czy spotkał się z odpowiedzią – w kolejnych programach jej nie było. Choć w ocenie budowania relacji list daje miażdżącą diagnozę, jednak skłaniałbym się do opinii, że nie przekreśla przeszło dekady działalności, w ciągu której udało się jednak zbudować relacje z publicznością, ośmielić ją do zabierania głosu, czego najlepszym dowodem jest archiwum publiczności wytworzone przez teatr poprzez stworzenie alternatywnego – wobec prasowego – obiegu opinii.

Karolina Beylin o „prymitywnych widzach" pisała w 1960 roku, w Archiwum Jana Siekiery są listy z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Można pewnie argumentować, że była to dekada ogromnych zmian w świadomości społecznej, również na wsi – pojawia się telewizja, o której mówią już widzki i widzowie, porównując filmy i przedstawienia Teatru Telewizji do spektakli Teatru Ziemi Mazowieckiej; upowszechnia się edukacja. W świetle listów zachowanych w Archiwum Jana Siekiery można mówić o świadomości widzek i widzów, którzy na użytek teatru proszącego ich o wypowiedzi tworzą własny język opisu, a właściwie należałoby powiedzieć – mnogość własnych języków opisu, jakie fragmentarycznie starałem się pokazać. Mówienie o prymitywizmie czy naiwności wydaje mi się co najmniej nieadekwatne i jestem przekonany, że używanie tych kategorii – jakkolwiek definiowanych – w odniesieniu do widowni z drugiej połowy lat pięćdziesiątych i pierwszej połowy lat sześćdziesiątych jest równie nieuzasadnione; widzę w nim raczej przejaw inteligenckiej pychy recenzentki, choć w tym czasie „sztuka naiwna" staje się modna: głośno robi się o Nikiforze Krynickim, więc podszyte protekcjonalnością pojęcia takie jak prymitywizm czy naiwność wchodzą do

dyskursu krytycznego.

Przeciw-krytyka

Niemniej w wytworzonym przez teatr kanale dystrybuującym opinie widzę przede wszystkim alternatywę dla dyskursu krytyki, która niezbyt często, za to protekcjonalnie pisała o spektaklach i aktorach oraz aktorkach TZM-u, skupiając się raczej na jego misji i liczbie odwiedzonych miejscowości czy przejechanych kilometrów. Tym oczywiście teatr też się chwalił, w programach zarzucając widzów i widzki coraz większymi liczbami, bijąc kolejne rekordy. Inspirowany przez teatr alternatywny obieg opinii, który pozwolił usłyszeć głos widzek i widzów, wytworzył archiwum publiczności, które teraz może zostać zdyskursywizowane (choć żaden dyskurs nie zastąpi pliku kart pocztowych, które powinny zostać opublikowane w kształcie oddającym ich wygląd).

Pisząc o zmaganiach XIX-wiecznej warszawskiej publiczności z krytyką dyscyplinującą jej zachowania (oklaskiwanie, buczenie), Agata Łuksza wykorzystuje pojęcie przeciw-historii, pisząc, że „historia walki fanów z krytykami" (Łuksza, 2020) jest jej wariantem. Autorka *Tryumfu krytyki i poddaństwa fanów* opisuje wojnę fanów Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki, wskazując na spontaniczne zachowania obu stronnictw i ich cielesne performanse w czasie przedstawień teatralnych, wskazując na ich rebeliancki czy zgoła piracki potencjał. Publiczność oklaskująca czy gwiżdżąca naruszała konstytuujące się zwyczaje teatralne, budząc opór dekretujących te zasady krytyków. Pojęcie przeciw-historii ma rzecz jasna ugruntowaną tradycję wywodząca się z wykładów i pism Foucaulta. Badaczka dla umieszczenia go w polskim kontekście przywołuje prace

Marcina Kościelniaka, zwłaszcza *Żenujące performanse przegranych*, w których przeciw-historia – ale też szerzej: historia niekonwencjonalna – pomaga w interpretacji odwołujących się do przeszłości przedstawień Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki (*W imię Jakuba S.*), Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (*Caryca Katarzyna*) oraz Marcina Cecki i Krzysztofa Garbaczewskiego (*Życie seksualne dzikich*). Historie niekonwencjonalne to z kolei pojęcie wprowadzone przez Ewę Domańską, badającą strategie pisarstwa historycznego albo bardziej ogólnie: budowania narracji i reprezentacji dotyczących przeszłości. O ich specyfice – pisze autor *Żenujących performansów* – świadczy to, że „skierowane są przeciwko utrwalonej w rytuałach i instytucjach, kolonizującej zbiorową świadomość i kształtującej zbiorową tożsamość wiedzy na temat przeszłości, jej porządku, znaczenia, hierarchii. Są próbą przywłaszczenia sobie prawa do mówienia i pisania własnej przeszłości – i własnej teraźniejszości" (Kościelniak, 2013, s. 73). I ten ostatni aspekt niekonwencjonalnego opowiadania historii będzie interesował mnie najbardziej.

Jakkolwiek dla Domańskiej oczywiste jest, że każdą narrację historyczną tworzy się w imię teraźniejszości i że to współczesność jest stawką, jednak pozostaje ona w polu badań historycznych. To skądinąd ciekawe, że przeciw-narracje najbardziej widoczne są właśnie w historiografii, która odzyskuje przeszłość dla współczesnych celów, oddając głos podmiotom, którym dotąd go odmawiano. W takim kontekście o przeciw-historii pisał Foucault i tak ustanawia ją Domańska. Historia, jak mi się wydaje, jest mimo wszystko zawsze silniejsza niż współczesność, zawsze jest jakoś ugruntowana, może dlatego, że z perspektywy czasu perspektywa hegemoniczna jest bardziej czytelna. Dlatego chyba próbom opisu współczesności służy język zanurzony w tym, co było. To współczesność potrzebuje legitymizowania się w przeszłości, choć historyczne narracje często tyleż współczesność umacniają,

co krępują ją w zastygłych konwencjach, które często w już momencie ich powołania okazują się nieaktualne. Umocowana w przeszłości tak historia, jak i przeciw-historia zyskują pewną legitymizację, stanowiąc wzajemnie dla siebie punkt odniesienia.

Domańska porównując cechy historii konwencjonalnej i niekonwencjonalnej przeciwstawia między innymi: historii – przeciw-historię, patronatowi Rankego – patronat Foucaulta, epistemologii – etykę i estetykę, konwencjom – wartości, opisowi – przedstawienie, reprezentację, obiektywizmowi – subiektywizm, związkowi przyczynowo-skutkowemu – jego zaburzenie i myślenie metaforyczne, prawdzie – szczerość, czasowi linearnemu – zerwania, luki, fragmenty, fetyszowi faktu i genezy – krytykę, realistycznemu stylowi narracji – eksperymenty, historii zwycięzców – historię pokonanych (historia rewindykacyjna, insurekcyjna), syntezom, historii politycznej – historię oralną (literatura świadectw), historię empatyczną, historię alternatywną, historie przyszłości, wreszcie tradycji, konserwatyzmowi, prawicy przeciwstawia rewolucję, rebelię, lewicę. Co jeszcze będzie dla mnie istotne, historia konwencjonalna służy legitymizacji, utrwalaniu i wzmacnianiu istniejącej władzy, podczas gdy historia niekonwencjonalna udziela głosu tym, których go pozbawiono (kobiety, dzieci, zwykli ludzie, zwierzęta) (zob. Domańska, 2006, s. 78).

Ta dychotomia, jakkolwiek odnosi się do narracji o przeszłości, zwraca uwagę na dwie zasadnicze strategie dyskursywne, z których pierwszą można opisać jako ugruntowaną, silną, formatującą i normatywizującą czy dyscyplinującą, drugą zaś jako niestabilną, a nawet destabilizującą, słabą, nienormatywną, wywrotową. Jeśli pierwsza będzie poważna, druga wprost przeciwnie, jeśli fetyszem pierwszej będzie „żelazna logika”, druga z powodzeniem będzie poddawała się afektom. I wreszcie – jak historia – ta

pierwsza zawsze jest w służbie władzy i broni *status quo*, petryfikuje rzeczywistość, podczas gdy druga *status quo* podważa, mnożąc alternatywy i uciekając przez jednoznacznością i utrwalaniem jakiegokolwiek porządku, bo podważa istnienie porządku jako takiego – jest kontrhegemoniczna. Nie liczy się z autorytetami, nie jest oceniająca, jest za to empatyczna, w życzliwości widząc siłę polityczną. Jeśli realizacją pierwszej strategii będzie krytyczny osąd, drugiej przyświecał będzie bezinteresowny (choć niebezrefleksyjny) entuzjazm.

Listy od publiczności i cały rękopiśmienny obieg uruchomiony przez Teatr Ziemi Mazowieckiej postawiłbym rzecz jasna po drugiej stronie, jednak jak w przypadku wszystkich opozycji, tak i tu należy zachować czujność, by nie dać się porwać teoretycznemu entuzjazmowi i wnieść jednak do wywodu drobny element akademickiej samodyscypliny.

Przede wszystkim mamy przecież do czynienia nie z wywrotowo-anarchistyczną partyzantką teatralną, która podkłada bomby w uświęconych tradycją gmachach kultury, lecz z instytucjonalnym teatrem. Z teatrem państwowym funkcjonującym w systemie organizacyjnym kultury teatralnej w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i działającym za państwowe pieniądze. TZM nie reprezentował kultury alternatywnej, lecz realizował pożądaną przez państwo politykę związaną z modernizacją obszarów wiejskich, za co zresztą dostawał od tego państwa nagrody. Karty, na których widzowie i widzki pisali opinie na temat przedstawień, były – podobnie jak programy – drukowane w państwowych drukarniach i przesyłane przez Pocztę Polską. Teatr Ziemi Mazowieckiej jako instytucja działająca w systemie repertuarowym reprodukował sposoby wytwarzania przedstawień i produkcji kultury. Spektakle przygotowywane w tym teatrze były konwencjonalne, repertuar zaś – wystarczy spojrzeć na wymieniane wcześniej tytuły –

klasyczny: Molier, Szekspir, Fredro, kilka współczesnych sztuk polskich, parę amerykańskich, obowiązkowo radzieckie. Z życzliwością można nazwać go popularnym, mniej życzliwie – poczciwym.

Perspektywę zmienia nieco ugruntowana w polskiej tradycji teatralnej hierarchia, w której, owszem, dominuje teatr dramatyczny, lecz w którym prestiżem cieszą się teatry, gdzie pracują wielcy reżyserzy i gdzie powstają arcydzieła, które następnie tworzą kanon historycznoteatralny i tradycję scen. Teatr Ziemi Mazowieckiej, choć był teatrem stołecznym, funkcjonował na marginesie tych hierarchii. Wróblewska i Berwińska próbowały wzmacniać rangę swojego teatru, przywołując nazwiska pracujących przy spektaklach twórców. Najczęściej wymieniani byli uznani za ważnych reżyserzy: Marian Wyrzykowski, Bohdan Korzeniewski, Jan Świderski czy Władysław Krasnowiecki, ale też dobrym nazwiskiem, które zawsze można było przemycić, był Józef Szajna (zob. Berwińska, Wróblewska, 1976). Obie dyrektorki również reżyserowały i to nie tylko w TZM, jednak nie udało im się osiągnąć takiej pozycji, jaką cieszyli się wymienieni. W zespole Teatru Ziemi Mazowieckiej nie było gwiazd. Problemem była spora rotacja aktorek i aktorów, którzy otrzymawszy propozycję gry w bardziej prestiżowych miejscach, często po sezonie, dwóch odchodzili z objazdowego teatru, który nie dawał możliwości zrobienia kariery, dawał za to gwarancję męczącego życia w drodze i pracy w trudnych warunkach.

Artyści umacniali pozycję teatrów i na odwrót – kto dopuszczony został do reżyserowania na dużych scenach ważnych teatrów, również na tym zyskiwał. Trzecią zaś stroną, budującą hierarchie jednych i drugich oraz ustalającą reguły gry była oczywiście krytyka: wyspecjalizowana grupa oceniająca i kształtująca opinie, mająca dostęp do prasy i innych środków masowego przekazu. Jej zadaniem było i jest – przypomnijmy –

> weryfikowanie aktualnej twórczości teatralnej pod kątem obowiązującej w danym czasie estetyki/estetyk, stopnia realizacji wyznaczonych teatrowi zadań, ich ocena oraz odczytywanie społecznego zapotrzebowania, kształtowanie świadomości teatralnej, modelowanie upodobań i gustu artystycznego, sterowanie recepcją teatralną, proponowanie różnych sposobów odczytania przedstawienia, czasem współkreowanie polityki teatralnej (Fox).

Do niej należał język, ona tworzyła konwencje – ustanawiała estetyki, normatywizowała zachowania, opisywała, starając się obiektywizować i uniwersalizować; logicznie argumentując utrzymywała *status quo*, nawet jeśli lansowała awangardę, bo komentująca praktyki artystyczne krytyka z reguły tkwi jeszcze w starym języku (zob. np. Krakowska, 2016). Jest konserwatywna i konserwująca w swoich praktykach nazywania, określania, kategoryzowania, ogłaszania (zob. Godlewski, 2020). Dysponująca władzą oceniania zinstytucjonalizowana krytyka miała z założenia pozycję hegemona, którą to pozycją legitymizuje swoją władzę.

Choć to oczywiście też duże uogólnienie.

> Ja zawsze męczyłam się nad tymi recenzjami, gdyż nigdy nie mogłam powiedzieć, że zawarłam w nich wszystko, co powiedzieć chciałam. Zawsze pozostawało coś obok, czego żadną miarą uchwycić w słowa się nie dało. Przynajmniej te, którymi ja dysponowałam. I wciąż te porównania. Biorę tekst na temat czegoś, o czym chciałam się wypowiedzieć, bądź myślałam i nagle czuję, że nigdy bym tego nie wyraziła równie trafnie jak autor, nigdy bym na

> to nie wpadła, co on zauważył (cyt. za: Godlewski, 2019).

– opowiadała Maciejowi Nowakowi Leonia Jabłonkówna, krytyczka teatralna, która jako reżyserka współpracowała także z Teatrem Ziemi Mazowieckiej. O jej recenzjach Stanisław Godlewski pisał: „nie wzbraniała się przed pisaniem tekstów krytycznych nasyconych prywatnymi emocjami. Umiała jak nikt opisywać role aktorskie, chwytać poprzez drobne detale całość żywego fenomenu obecności aktora na scenie" (tamże). Była w niej – interpretuje badacz jej recenzję z *Akropolis* Dejmka w Teatrze Nowym w Łodzi (1959) –

> gotowość na samo doświadczanie dzieła sztuki, na doznania, które niekoniecznie da się ująć w słowa czy nadać im logiczny sens. Jednocześnie, przez zastosowaną metaforę wędrówki, przeżywanie sztuki (i pewnie w ogóle kultury) jawi się jako przyjemność i zarazem rodzaj wyzwania, które nie musi mieć konkretnego celu. Sztuka staje się czymś, czego można doświadczyć, ale czego nie sposób w pełni „przejrzeć" (tak, jak nie można w pełni ogarnąć wzrokiem piękna krajobrazu).

Była niezwykle świadoma i ciągle zastanawiała się nad kryteriami odbioru, nieustannie problematyzowała własną perspektywę. Cóż, pewnie właśnie dlatego w rozmowie z Nowakiem zastrzegała się: „Ja w ogóle nie uważam, że jestem typowym krytykiem", by w kolejnym zdaniu dotknąć istotnego kryterium bycia krytykiem: „Wydaje mi się, że nie dorosłam do tego". To nie tylko skromność, raczej świadomość panującej w hegemonicznych praktykach normatywizujących reguł, które nawet niespisane są głęboko uwewnętrznione, utrwalając hierarchie teatralne.

Hegemonia zinstytucjonalizowanej krytyki bierze się z autorytatywnego i oceniającego języka, jednak przede wszystkim z dostępu do prasy, choć to znów mechanizm samozwrotny, bo też pisanie dla znaczących tytułów ustanawia pozycję autorytetu. Jabłonkówna akurat pisywała do pism branżowych jak „Teatr" czy „Dialog" (o zawartości których marzyło się rozmawiać w Kołach Przyjaciół Teatru z publicznością kierownictwu TZM-u), jej władza była więc nieporównywalna z tą, jaką dysponowali – pisujący też o spektaklach teatru Wróblewskiej i Berwińskiej – Jaszcz, Roman Szydłowski, August Grodzicki czy Karolina Beylin, publikujący w wysokonakładowej prasie.

Archiwum recenzji – dokumentów oficjalnego i szerokiego obiegu – z zasady więc różni się od archiwum publiczności stworzonego przez Teatr Ziemi Mazowieckiej. Wycinki prasowe – ich pokaźny zbiór znajduje się również w Instytucie Teatralnym – którym druk dodaje ujednolicającego, a zatem uniwersalizującego charakteru, zasadniczo różnią się od pojedynczych kart zapisanych zindywidualizowanym charakterem pisma (prócz pisanej na maszynie kartki przesłanej przez Henryka Osowskiego). Sam ich wygląd daje asumpt do spekulacji na temat autorstwa. To materialne ślady czyjejś egzystencji i właśnie sama ich materialność ma performatywną siłę, przymuszając wręcz do dociekań na temat ludzi, którzy je zapisywali.

To tylko fragmenty, czasem impresje nieaspirujące do bycia całością, okraszone niekiedy krzyczącymi wykrzyknikami i pogrubieniami, w których wyczuwa się siłę emocji. Pismo to czasem tylko maska dla oralności, która nie przejmuje się tak bardzo gramatyką i składnią, w której gubią się podmioty i orzeczenia, która nie zna ortografii i interpunkcji. Gdzie obowiązująca konwencją jest epistolarny bezpośredni zwrot do adresata, a kryterium oceny – „podoba mi się" albo „nie podoba mi się". To wreszcie

zapisy, które choć dotyczą spektakli, nie mówią tak naprawdę o spektaklach, lecz o relacjach budowanych przez granie przedstawień – o satysfakcji i rozczarowaniach; autorki i autorzy nie kryją się z oczekiwaniami, wyrażają tęsknotę i nadzieję na kolejne spotkanie: te sprawy można próbować rekonstruować na ich podstawie w znacznie większym stopniu niż kształt przedstawień, bo nie o przedstawienia w nich chodzi, lecz o możliwość wypowiedzi. To też – rzecz niebagatelna – opinie, o które ktoś zapytał – inaczej niż refleksje krytyki, która wypowiada się nieproszona.

Pisząc o archiwum publiczności chcę wyraźnie zaznaczyć, że chodzi mi o liczbę mnogą. O wielość publiczności. Trochę na przekór recenzentom i recenzentkom piszącym o publiczności, jakby projektując spójną grupę, w dodatku ją oceniająco kategoryzując, kiedy piszą o publiczności wiejskiej czy publiczności miasteczek. Tymczasem archiwum publiczności pokazuje jednostkowość i partykularność, którą też można przeciwstawiać uniwersalizującej perspektywie krytyki. Bliska jest mi też perspektywa Oskara Negta i Alexandra Klugego, którzy zdominowanej przez mieszczański *habitus* hegemonicznej sferze publicznej przeciwstawiają proletariackie kontrpubliczności (Negt, Kluge, 1993)[6]. Kontrpubliczność – wyjaśnia Ewa Majewska – „jest właśnie tą formą politycznej sprawczości, która zwraca się przeciw istniejącej władzy, zwłaszcza tej instytucjonalnej, choć czasem również przeciw najogólniejszym regułom danej kultury" (Majewska, 2018, s. 25), przy czym w przywoływanych przeze mnie przypadkach nie chodzi rzecz jasna o sprzeciw wobec władzy państwowej, ale o stworzenie warunków dla zaistnienia alternatywy wobec istniejącej hegemonii dyskursywnej krytyki. W radykalnym ujęciu każda osoba widzowska może stanowić osobną publiczność, której teatr stworzył możliwość zabrania głosu i wyrażenia opinii.

Proponuję więc na koniec zaadaptować Foucaultowską przeciw-historię na potrzeby opisanego archiwum publiczności, formułując postulat przeciw-krytyki: przeciw-krytyka byłaby zatem publicznościami, na bycie którymi krytyka by sobie nigdy nie mogła pozwolić; jest: nieprofesjonalna, naiwna, afektowana, egzaltowana, bezpośrednia, niepoważna, nieferująca wyroków ani nie ustalająca hierarchii, a w dodatku – w przeważającej mierze jest entuzjastyczna, co nie znaczy, że nie jest wymagająca. Posługuje się retoryką entuzjazmu i troski, w życzliwości lokując potencjał polityczny i w niej widząc sprawczość.

Bardzo proszę o kontakt osoby, które uczestniczyły w pracach z publicznością prowadzonych przez Teatr Ziemi Mazowieckiej lub dysponują informacjami na ten temat.

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/a537-rd51.

Autor/ka

Piotr Morawski

Piotr Morawski (p.morawski@uw.edu.pl) – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i w redakcji „Dialogu”, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017). Numer ORCID: 0000-0003-2560-1913.

Przypisy

1. Jedynym całościowym opracowaniem na temat Teatru Ziemi Mazowieckiej jest praca Anny Korzeniowskiej: *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956-1968*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Lecha Śliwonika, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 1997. Na temat warunków pracy teatru pisałem w artykule (Morawski, 2018).
2. Berwińska i Wróblewska pisały nawet o zainteresowaniu ich pracą z publicznością socjologów z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy prowadzili na ten temat badania, nie udało mi się jednak do tej pory dotrzeć do żadnych materiałów na ten temat w archiwum Wydziału Socjologii UW (zob. Berwińska, Wróblewska, 1976).
3. Wymienione zostały: *Moralność pani Dulskiej* (reż. Stanisława Perzanowska, prem. 9 stycznia 1955), *Pieją koguty* Józefa Bałtuszisa (reż. Czesław Staszewski, prem. 1 lipca 1950) zrealizowane jeszcze pod szyldem sceny objazdowej Teatru Ludowego w Warszawie, z którego wyodrębnił się TZM, *Lekarz mimo woli* (reż. Krystyna Berwińska, prem. 8 marca 1956), *Wiele hałasu o nic* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956), *Śluby panieńskie*, reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957) oraz *Owcze źródło* Lope de Vegi w reżyserii Krystyny Berwińskiej, którego premiera odbyła się później – 27 lutego 1957.
4. Zob. na przykład: Barbara Tryfan, *Jak długo trwać będzie ten skandal*, „Nowa Wieś" 1956 nr 4, Ibis, *Kłopoty sceny objazdowej*, „Życie Warszawy" 1956 nr 97, L. Wieluński, *Kulisy nie tylko sceniczne*, „Iskry. Tygodniowy dodatek do «Trybuny Mazowieckiej»" 1955 nr 21, Z. Antos, *Z Teatrem Ludowym w terenie*, „Tygodnik Demokratyczny" 1955 nr 23.
5. Hodża Nasredin to bohater *Wesołego grzesznika* Leonida Sołowiowa (reż. Krystyna Berwińska, prem. 24 kwietnia 1965) grany przez Jerzego Racinę.
6. Koncepcja ta była rozwijana przez badaczki feministyczne w latach dziewięćdziesiątych, m.in. Nancy Fraser (*Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing. Democracy*, „Social Text" 1990 nr 25-26 oraz po polsku: *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. Agnieszka Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014). Zob. na ten temat Majewska, 2018.

Bibliografia

Antos, Z., *Z Teatrem Ludowym w terenie*, „Tygodnik Demokratyczny" 1955, nr 23.

Berwińska, Krystyna, Wróblewska, Wanda, *Kiedy sięgamy pamięcią*, [w:] *Teatr Ziemi Mazowieckiej 1956-1976*, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa 1976.

Beylin, Karolina, *Jak zdobywać widzów z miasteczek i wsi*, „Express Wieczorny" 1960 nr 32, artykuł dostępny na stronie: http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/11842/express-wieczorny.pdf [dostęp: 10 VI 2021].

Chłopi reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, prem. 17 czerwca 1966, program do spektaklu.

Domańska, Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Fox, Dorota, *Krytyka teatralna*, [w:] „Encyklopedia teatru polskiego": http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna [dostęp: 10 VI 2021].

Godlewski, Stanisław, *Leonia Jabłonkówna. Bolesne miejsce*, „Dialog" 2019 nr 3: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/leonia-jablonkowna-bolesne-miejsce [dostęp: 10 VI 2021].

Godlewski, Stanisław, *Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia*, „Dialog" 2020 nr 3: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-szczytach-panuje-gwar-hierarchie-autorytety-i-pokolenia [dostęp: 10 VI 2021].

Ibis, *Kłopoty sceny objazdowej*, „Życie Warszawy" 1956 nr 97.

Jacuńska, H., *Szekspir potrzebuje pomocy*, „Gromada. Rolnik Polski" z 12 grudnia 1956

Kluge, Alexander, Negt, Oskar, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, transl. P. Labanyi, J. Owen Daniel, A. Oksiloff, University of Minnesota Press, Minnesota – London 1993 (oryginalne wydanie – 1972).

Korzeniowska, Anna, *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956-1968*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Lecha Śliwonika, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 1997.

Kościelniak, Marcin *Żenujące performanse przegranych. Przeciw-historie teatru zaangażowanego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013 nr 115-116.

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Lekarz mimo woli, reż. Krystyna Berwińska, prem. 8 marca 1956, program do spektaklu.

Łuksza, Agata, *Tryumf krytyki, poddaństwo fanów. O zapoznanym piractwie teatralnym w teatrze dziewiętnastego wieku*, „Dialog" 2020, nr 2: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/tryumf-krytyki-poddanstwo-fanow-o-zapoznanym-piractwie-teatralnym-w-teatrze [dostęp: 10 VI 2021].

Majewska, Ewa, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018.

Morawski, Piotr, *Dyrektorka. Przyczynek do (nie)biografii Wandy Wróblewskiej*, „Pamiętnik Teatralny" 2020 nr 3.

Morawski, Piotr, *Teatr Ziemi Mazowieckiej: stan wyjątkowy teatru*, [w:] *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, red. S. Godlewski, E. Guderian-Czaplińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Szklana menażeria, reż. Roman Kłosowski, prem. 22 listopada 1966, program do spektaklu.

Szpakowska, Małgorzata, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Szpakowski, Andrzej, *Kultura artystyczna ziemi mazowieckiej: stan i potrzeby*, „Rocznik Mazowiecki" 1967 nr 1.

Śluby panieńskie, reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957, program do spektaklu.

Tryfan, Barbara, *Jak długo trwać będzie ten skandal*, „Nowa Wieś" 1956 nr 4.

Wiele hałasu o nic, reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956, program do spektaklu.

Wieluński, L., *Kulisy nie tylko sceniczne*, „Iskry. Tygodniowy dodatek do «Trybuny Mazowieckiej»" 1955 nr 21.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/budowanie-relacji-teatr-ziemi-mazowieckiej-i-jego-publicznosci