didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/radykalny-obrot-rzeczy

/ Grzegorzewski

Radykalny obrót rzeczy

Z Jackiem Waltosiem rozmawia Maryla Zielińska

Jestem dłużnikiem Jerzego Grzegorzewskiego, bo gdyby nie jego *Czajka* w Starym Teatrze, nie ośmieliłbym się zapewne robić Czechowowskiego cyklu rysunkowo-rzeźbiarskiego. Miałem już w głowie Czechowa, ale ta radykalna inscenizacja uzmysłowiła mi możliwość innego przetłumaczenia dramatu na obraz, interpretowania za pomocą środków formalnych. Użycie szczególnego zespołu rekwizytów – wypatroszonych fortepianów (skutek jakiejś interwencji) – to autorskie znalezisko Grzegorzewskiego, bardzo inspirujące. Czechow zobaczony z innej strony, coś niezwykłego. I tak rozkręciłem w latach osiemdziesiątych wieloletni cykl *Doktor Freud bada duszę ludzką, na wygnaniu, w Hampstead albo… dr Czechow gdzie indziej*. Zająłem się wszystkimi sześcioma dramatami, wyjmowałem z nich wątki.

Ale mam dowód obopólnej inspiracji. Dostałem kiedyś od Elżbiety Morawiec (autorki monografii Grzegorzewskiego) tę karteczkę, proszę przeczytać.

Wrocław, 17 III 79

Drogi Panie Jacku,

autor (teatralny) tego, co na odwrocie [pocztówka z *Wesela* w Starym Teatrze z 1977 roku] zachwycił się Pana sztuką w programie Osęki. Bardzo chciałby Pana poznać, a także myśli o współpracy, gdyby to Panu odpowiadało. Bardzo się z tego cieszę, bo myślę, że Wasze lądy są blisko.

Serdecznie pozdrawiam,

Elżbieta M.

To był pierwszy sygnał, że zainteresował się moimi pracami, że miał pomysł zobaczenia się ze mną, do czego doszło po długim czasie, w 1997 roku, gdy Zbigniew Taranienko zaprosił moją wystawę *Pomiędzy rzeźbą a obrazem* do galerii Teatru Studio. To była ostatnia wersja ekspozycji, która jeździła po Polsce. Grzegorzewski przyszedł w trakcie montowania wystawy. Mówił o zainteresowaniu tym, co robię, że zetknięcie się z moimi pracami było dla niego ważne. Byłem mile zaskoczony jego przyjściem. Rozmowa była krótka, ale sympatyczna. Prace znał, ale mając je na miejscu, mógł do nich wracać. Na wernisażu się nie pojawił, ponieważ zwyczajowo odbywał się przed spektaklem i Grzegorzewski był zajęty.

I to tyle. Do naszej współpracy nie doszło. Ale cieszyły mnie te znaki pobratymstwa: moje wrażenia z *Czajki* z 1979 roku, dwa lata później kartka od Elżbiety Morawiec, wiadomość, że widział moją wystawę *Dr Freud bada dusze ludzką…* w Kordegardzie w Warszawie w 1991 roku, i to spotkanie w 1997.

Co was zbliżyło?

O ile pamiętam program Andrzeja Osęki (telewizyjne „Rozmowy o Sztuce”), to pokazywane w nim były moje rzeźby i rysunki. Być może moja duża realizacja z 1974 roku dotycząca *Fedry* Jeana Racine’a. Grzegorzewski zresztą mógł ją zobaczyć na żywo, bo prezentowała ją Galeria Teatralna na placu św. Ducha w Krakowie. Odbierałem wtedy lepsze reakcje na rzeźby niż na obrazy. Sądzę, że Grzegorzewskiego mogła zainteresować negatywowa forma moich prac – nieobecność drugiej osoby, drugiej połowy, a jednak widocznej w bryle. Zawieszenie nieobecności. To by się zgadzało, bo zobaczyłem *Czajkę* jako rodzaj wypatroszenia substancji dramatu, można powiedzieć prawie konwencjonalnej. Obyczajowa i psychologiczna struktura tekstu jest czytelna, nie ma tam rewolucji. Czechow ukrył napięcie, a nową jakość tworzą nieoczekiwane i przejmujące incydenty. Grzegorzewski szedł za strukturą wewnętrzną utworu. Tworzył przestrzeń sceniczną przez wyjęcie obiektów z innych światów, kształtował ją także poza materią. To był rodzaj wiwisekcji, wypatroszenia, zmienienia sytuacji. Można to uznać za paralelę do moich negatywowych rzeźb. Wizyjność teatru Grzegorzewskiego była uderzająca. Była mi bliska. Frapowało mnie także szatkowanie tekstu, segmentowanie – nieobce mojej wyobraźni.

Jakimi środkami osiągał efekt „wypatroszenia”?

Łamanie perspektyw, zastosowanie tuneli… Z prawej strony ukosem szła w głąb sceny tunelowa przestrzeń z lustrami, a lewa strona pozostawała raczej pusta. Specyficznie wykreślona perspektywa zbieżna zmieniała się w

rytmach przenicowanych fortepianów, sprzętów, rzeczy, w których czuło się przeszłość z zupełnie innych światów. W tych zmiennych planach działania aktorów segmentowały akcję i przestrzeń, postaci istniały poprzez kadry. W tekście jest jednolitość narracji, a u Grzegorzewskiego nie było opowieści, to było rwane, zawieszane, zatrzymywane, przewracane. Rytm był zmieniany, a akcenty zastanawiające. Ekspresja wypowiedzi była uderzająca, dawała do myślenia.

Czy panu to się kojarzyło z malarstwem Stanisława Fijałkowskiego, z jego cyklami obrazów z tunelami, autostradami, drabiną Jakubową?

Wiem, że oni byli blisko – mistrz i uczeń – ale nie miałem takich skojarzeń, Fijałkowski to inna poetyka, ale inspiracją mógł być jego bardzo szczególny rodzaj „zawieszenia" sensu. Fijałkowski intryguje czystością płaszczyzny, na której za pomocą najprostszych elementów odbywają się zdarzenia natury poetycko-przestrzennej, kojarzącej się z poetyką surrealistyczną, zagadkowością. Są tam sugestie tuneli, planów, które się odwracają, są zmniejszenia, zwiększenia, ale przy takiej klarowności kompozycji zagadkowość nie zmienia się w dramat. Niedopowiedzenie – a jednocześnie wizualne skonkretyzowanie. Wyobraźnia Fijałkowskiego i jego obrazy są ciekawe, atrakcyjne, niepokojące, ale nie tragicznie. A *Czajkę* zobaczyłem jako bardzo tragiczne przedstawienie dramatu, choć wiadomo, że Czechow mówił, że to komedia. U Fijałkowskiego jest przeważnie jasna ekspozycja obrazu, a Grzegorzewski odkrywał kształt i mrok tekstu.

Jak w tej przestrzeni funkcjonowali aktorzy i słowo?

Tekst był poszatkowany, ale integralny, to była *Czajka* Antona Czechowa, ale

z wyrazem, akcentami, punktami dialogu nadanymi przez Grzegorzewskiego. Zachowania aktorów nie były typu konwencjonalnego, obyczajowego. Bohaterowie prowadzili bardziej szarpane monologi wewnętrzne niż dialogi. To miało siłę. I świetna rola Arkadiny w wykonaniu Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej.

W kilku przedstawieniach Grzegorzewskiego, które widziałem, tekst realizowany był przy bardzo silnym poczuciu rytmu w organizowaniu przestrzeni, akcji, ruchu. W *Parawanach* w Teatrze Studio – rozciągnięcie w czasie, działania w ciemności, że nie było wiadomo, gdzie jesteśmy, i dziwne światełka, pojedyncze głosy, sytuacje, które pojawiają się w przestrzeni. Czytałem sztukę wcześniej w „Dialogu", ale nie pamiętałem jej już, dzięki temu przedstawieniu dotkliwie odczułem aurę Geneta.

Ostatnie jego *Wesele* oglądałem w Krakowie na Festiwalu Wyspiańskiego w 2007 roku – kawałki sceny w mroku, a część sceny oświetlona. Tekst robiony metodą bardzo teatralną – wizualnymi, czasowymi i muzycznymi środkami. Ekspresja rytmu.

Rytm to przestrzeń, czas, kształt, światło, dźwięk. Jak to się działo w muzyce?

To jest taka niewdzięczność dotycząca pamiętania muzyki filmowej i teatralnej, że wchodzi w środek percepcji, ale już się jej nie pamięta osobno. Muzyka Stanisława Radwana służyła temu samemu efektowi. Rytm był przewodni, a w nim sposób indywidualnego mówienia tekstu. Monologowa wartość dialogów była podkreślona rozrywaniem toku narracji. Samotna obecność każdej postaci.

Gdy patrzę na pana czechowowskie prace, narzuca się skojarzenie z innym dziełem literackim – *Wydrążonymi ludźmi* T.S. Eliota.

Inspiracją wczesnych moich rzeźb było poczucie samotności, połowiczności bytu. Taka była moja intuicja w młodości, szukałem wsparcia w literaturze, w sztuce. Nie wymyśliłem negatywu, wydrążyłem bryły, by rozgrywać ten motyw przestrzennie, bo wprowadziła go rzeźba kubistyczna. Zanim zrobiłem *Fedrę*, oczywiście czytałem Eliota (w 1957 roku wyszło pierwsze tłumaczenie) i miało to dla mnie znaczenie. Wiele innych rzeczy też złożyło się na te prace. Zapomina się zobaczone, przeczytane przez lata dzieła, ale one odzywają się w nas, choć to nie jest świadome odwoływanie się do nich. To są takie przymusowe wewnętrzne wzory. Przypuszczam, że tak było i u Grzegorzewskiego.

Jego świat zbudowany był z wielu takich przymusów.

Dlatego jego teatr miał taką gęstość, wyrazistość. *Wesele* miało wiele sugestywnych rozwiązań: na przykład ustawienie roli Stańczyka w wykonaniu Jana Peszka. Ale najlepiej pamiętam sceny tańczącego, zbitego w masę tłumu weselników. Dziwny mechanizm gromadnego stłoczenia w pustej przestrzeni. Rytmiczne powtarzanie: „Jacy tacy, jacy tacy…”. Monotonia i upiorne poczucie determinacji, w jakiej przesuwa się grupa. W teatrze, gdy ma się tłok do zrobienia, to się wsadza statystów, aktorów. A Grzegorzewski stworzył coś zupełnie wyjątkowego, sprzągł stosunkowo niedużą grupę aktorów i rytmicznie przesuwał ją w tej niby sali tanecznej. To było coś niesamowitego, że ludzką gęstwę może stworzyć przez kilka osób i to aż

uwierało. Tak silna sugestia.

Osiągnął redukcją efekt podobny zagęszczenia masy ludzkiej w kadrze w filmie Andrzeja Wajdy.

W filmie to było konieczne, bo obraz to moment kadrowania – chodziło o efekt paroksyzmu, bełkotu. Wajda ciasną, zadymioną, zalkoholizowaną przestrzeń wcisnął w kadr, że aż bucha. A tu była bardzo wyrazista formalna koncepcja inscenizacyjna. Pomysł znakomity, co ważne w swoich konsekwencjach – znaczeniu. Nowe rozwiązanie odniesień do konkretnej przestrzeni i do pierwszej inscenizacji Wyspiańskiego, które wiszą nad każdym reżyserem.

Jak była faktura użytej materii, wypatroszonych przedmiotów?

Przedmioty nietypowe, użyte sprzecznie z funkcją i pochodzeniem. Jeden z jego ulubionych elementów, fortepian, to coś frapującego – pudła, konstrukcje strunowe ustawione w pionie, porozstawiane. Te efekty miały przeszłość surrealistycznych, kubistycznych kolaży, które używały realnych obiektów w sposób oderwany od ich przeznaczenia i zastosowania. Ale przedmioty te były użyte inaczej niż u Marcela Duchampa, bo wyobraźnia Grzegorzewskiego związana była z tekstem. Dzięki dekonstrukcji uzyskiwał wymiary i materię, które odmieniały mu podziały przestrzeni scenicznej. W nowej konstrukcji nie było imitacji rzeczywistości, choć wykorzystywał przedmioty z niej przyniesione. Podobne przekształcenia stosował w grze aktorskiej, w strukturze tekstu.

Czy czytał pan jakieś inspiracje plastyczne w przedstawieniach Grzegorzewskiego?

Wprost nie widziałem, ale jak Fijałkowski był możliwy, tak i Jerzy Nowosielski, w ogóle łódzka tradycja. Nowosielski przez zaskakujące kadrowanie przestrzeni, szukanie większych i mniejszych perspektyw. W jego układach form geometrycznych czuje się proweniencję abstrakcyjną – to mogło być punktem wyjścia dla Grzegorzewskiego. Ale po swojemu robił już fakturę, konstrukcję, segmentował, przewracał strukturę przestrzeni w stosunku do tekstu i didaskaliów.

U Nowosielskiego inspirowało go rozgrywanie kompozycji przy ramie obrazu, on to robił przy kulisach, działaniami wymykającymi się z kadru, reprezentowanymi przez dźwięk.

Tak, u Nowosielskiego przy ramie dzieją się dziwne rzeczy – fragmenty, przecięcia postaci odgrywają pierwsze role w obrazie. Wyobraźnia malarska Grzegorzewskiego była niezrealizowana. Widziałem jego wystawę w warszawskiej galerii *a*TAK przed kilku laty. Bardzo to było ciekawe, na przykład wczesny obraz, odniesienie do Władysława Strzemińskiego. Ale gdyby go dogłębnie zanalizować, to równie dobrze mógł się odwoływać do kapistów. Ze Strzemińskiego jest faktura, abstrakcyjne formy, ale już gęstość elementów czy kolorystyka przypomina kapistów. Choć Grzegorzewski odżegnywał się od tej tradycji, była tak przemożna dla naszego pokolenia, że pozostawaliśmy w jej aurze – choć najmniej może środowisko plastyków w Łodzi. Warto czasem robić analizę wyobraźni artysty w stosunku do tego, z czym się zetknął w szkole. Co było jego ideałem i mistrzostwem w młodości i co z tego zostaje. To są ciekawe rzeczy. Nie byłoby to dla mnie dziwne,

gdyby Grzegorzewski przyznał się do wpływu Strzemińskiego na swój teatr. Może o tym mówił?

Strzemińskiego wprowadził do ostatniego spektaklu – *On. Drugi Powrót Odysa* – na różny sposób.

A to ciekawe! To był integralny tekst Wyspiańskiego?

***On* to monolog napisany przez córkę, Antoninę Grzegorzewską, a *Drugi Powrót Odysa* to jego scenariusz, w którym tekst Wyspiańskiego funkcjonuje jako utwór, jako mit Odysa i jako okupacyjne przedstawienie Tadeusza Kantora.**

To jest trudny teatr. Kiedyś bardzo interesowałem się teatrem. Są artyści, którzy w obrębie konwencjonalnego teatru chcą zrobić coś radykalnego, ale nie programowo awangardowego, nie w offie, tylko w miejscu, co do którego ludzie mają tradycjonalne oczekiwania i przyzwyczajenia. I nagle funduje im się dynamit – coś, co rozrywa tradycję. To ryzykowne, ale równocześnie twórcze. Grzegorzewski należał do takich właśnie artystów. Pracował w ważnych teatrach instytucjonalnych i rozrywał je, nie funkcjonował na boku. Powiedziałbym, że nawet Konrad Swinarski mniej rozrywał teatr – można było oswoić się z jego wyobraźnią. Grzegorzewski natomiast proponował radykalny obrót rzeczy, sensualnie traktując tekst, aktorów i całą przestrzeń teatru.

Kraków, 22 czerwca 2018

Jacek Waltoś (ur. 1938) - malarz, rzeźbiarz, grafik, rysownik, krytyk sztuki

(także pod pseudonimem Jacek Buszyński), kurator wystaw (np. wraz z Markiem Rostworowskim *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, 1975). Absolwent krakowskiej ASP (1963), współzałożyciel krakowskiej grupy Wprost (1966-1986), wykładowca, profesor poznańskiej ASP.

Wzór cytowania:

Radykalny obrót rzeczy, z Jackiem Waltosiem rozmawia Maryla Zielińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/radykalny-obrot-rzeczy.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/radykalny-obrot-rzeczy*