didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-przeczyta

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Kto przeczyta?

Jacek Sieradzki

Stanisław Godlewski, *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022; *Mocna w kryzysie. Antologia współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, wybór, wstęp i redakcja: Stanisław Godlewski, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022

To, co tu piszę, nie będzie oczywiście recenzją. Stanisław Godlewski opublikował pracę poświęconą współczesnej krytyce teatralnej. Ze względu na wieloletnią uporczywość uprawiania tego zawodu jestem tam jedną z opisywanych osób. To, rzecz jasna, odejmuje mi prawo aspirowania do jakiejkolwiek obiektywności ocen. Nie jest zresztą przyjęte, żeby pracę ornitologiczną oceniał bocian czy inny kanarek. Mogę tylko spróbować wejść z autorem w rozmowę, zastanowić się nad jego tezami, z których wiele podzielam, zaproponować tu i ówdzie pewne uzupełnienia, a niekiedy się z nim pokłócić. Lekko pokłócić, a i tak będzie to czarna niewdzięczność, zważywszy na to, z jak nieziemską wyrozumiałością potraktował badacz moje wyczyny recenzenckie, szczędząc krytyki także tam, gdzie aż się prosiła.

Niezależnie od podziałów konstrukcyjnych zaproponowanych przez autora, dla mnie jego praca dzieli się na trzy wyraźne partie, które najłatwiej rozróżnić, używając elementarnej koniugacji. Jest tu czas przeszły, czyli z grubsza biorąc krytyka teatralna drugiej połowy XX wieku. Jest czas teraźniejszy, czyli lata wolnej Polski po 1989 roku. I czas przyszły – rozważania o możliwych formach uprawiania krytyki we współczesnym świecie. Spróbuję się zmieścić w każdej z tych temporalnych formuł.

1.

Wędrówkę w przeszłość Stanisław Godlewski rozpoczyna, jeśli nie liczyć paru pospiesznych rzutów oka w XIX wiek, od eseju Jerzego Stempowskiego *Pełnomocnictwa recenzenta*, opublikowanego pierwotnie w 1938 roku, w czasopiśmie „Pióro". Ma rację. Szkic ten, przedrukowany chwilę po krachu socrealizmu w założonym dopiero co „Dialogu", był obiektem nabożnego namysłu i cytowań środowisk krytycznych, w orbicie których wchodziłem w zawód: Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, „Pamiętnika Teatralnego", czy „Dialogu" właśnie. Sam Stempowski był postacią legendarną, tym bardziej że za sprawą współpracy z „Kulturą", bardzo prędko i na długo niecenzuralną. Uwielbiano się na niego powoływać, przytaczając z lubością anegdotę z jego eseju, porównującą krytyka teatralnego do kleryka, którego podróżujący opat wysyłał przodem, żeby ów próbował wino w tawernach, a znalazłszy dobre, pisał na drzwiach kredą słowo „est". Raz, zachwycony, napisał potrójne „est, est, est" – i ta „recenzja" trafiła potem na etykietki sławnego wina z Orvieto. Godlewski uśmiecha się kpiąco i zauważa, że należałoby zapytać Stempowskiego, czy sąd smaku jest łatwy do uzasadnienia w przypadku wina, a cóż dopiero w przypadku przedstawienia teatralnego, gdy kryteria jakości kompletnie się rozmyły. Kto jednak zabroni niezachwianej wiary w niezawodność swoich

arbitralnych sądów tak ówczesnym, jak dzisiejszym znawcom?

Aliści wielbiciele Stempowskiego pewną część jego wywodów pomijali z reguły nieco zakłopotanym milczeniem; chodzi ni mniej, ni więcej o tytułowe „pełnomocnictwa". Eseista zastanawiał się, kto jest w jego czasach opatem, kierującym kleryka-krytyka na zwiad. Pisał swój szkic w czasach gwałtownej egalitaryzacji kultury, wiedział, że zwiadowca nie będzie już wysłannikiem „pana kardynała" (w domyśle Richelieu) czy innych wyższych sfer, zaś dla wydawcy gazety stanie się mało istotnym wypełniaczem szpalt. Nie będzie też reprezentować widza, skoro zainteresowania zdemokratyzowanej widowni nie dadzą się choćby z grubsza zunifikować. Stempowski dochodził do wniosku, że tym, kto z pewnością nie zrezygnuje z tej ozdobnej formy reklamy, jaką jest recenzja (zła czy dobra, byle z tytułem) będzie sam teatr. I to on stanie się mocodawcą recenzenta.

Ta zaś konkluzja stała w sprzeczności z postulatem stawianym przez lektorów Stempowskiego na najwyższym szczeblu etycznym: postulatem niezależności krytyka, jego sądów i ocen. Co w niedopowiedzeniu oznaczało przede wszystkim możliwie maksymalną niezależność od partii rządzącej i ideologiczno-układowych oczekiwań jej funkcjonariuszy, ale rozciągało się na wszystkich, którzy by chcieli ingerować w opinie, z ludźmi teatru na czele. Jak było w praktyce, tak było, niekiedy mocno wstydliwie. Niemniej cnota niezależności przetrwała na pierwszym miejscu wśród wyznaczników uczciwego zachowania krytyka przez dziesięciolecia; jeszcze chwilę temu e-teatr publikował ankietę roztrząsającą ten głównie temat. A tymczasem diagnoza Stempowskiego zaczęła się w nasze dni nagle ziszczać w huraganowym tempie. Oto festiwale teatralne podpisują umowy z krytykami na recenzowanie podczas imprezy, na bieżąco, kolejnych pozycji z programu. Nie znalazłem nigdy w tych komentarzach odważnych sugestii, że może ów

program jest źle ułożony, a niektóre tytuły niepotrzebne – ale może źle szukałem? Inną praktyką jest zamawianie u czynnych krytyków usługi prowadzenia popremierowych spotkań z twórcami przedstawień, też w praktyce raczej wolnych od niewygodnych pytań.

Żeby było jasne: nikomu niczego nie biorę za złe. Jako ktoś szczęśliwym zrządzeniem losu niedotknięty jak dotąd pauperyzacją naszego zawodu, nie miałbym do tego najmniejszego prawa. Mówię tylko, że pytanie o to, kto jest, jak mówią prawnicy, mandantem krytyka, jest niemiłe, kłopotliwe i raczej nie do ominięcia. We wszystkich używanych tu czasach: przeszłym, teraźniejszym i przyszłym.

2.

Jeszcze żeby pozostać w czasie przeszłym. Czytam zapisane w książce Stanisława Godlewskiego charakterystyki postaw krytycznych – tak wyłożonych w autokomentarzach, jak i immanentnych – wszystkich mocarzy w zawodzie z drugiej połowy ubiegłego stulecia, chylę czoła przed trafnością definicji. Ale jako poszukiwacz dziury w całym zastanawiam się, czy mi kogoś w tej galerii brakuje. Owszem. Brakuje mi Tadeusza Nyczka, obecnego w indeksie jedynie jako specjalista od teatru alternatywnego. Brakuje mi jego tomu *Lakierowanie kartofla*, który ukazał się w roku 1985. A nosił ten fikuśny tytuł dlatego, że się okazało, iż przez kogoś został zajęty nadtytuł, pod jakim cykl tekstów ukazywał się był w „Dialogu”; nadtytuł idealnie oddający zamysł krytycznego przedsięwzięcia. Ów nadtytuł brzmiał *Teatr, jaki jest*.

I z powodu owego zamysłu, a nie tylko z sympatii dla tych tekstów, przywołuję tamtą publikację. Nyczek, inaczej niż jego koledzy po piórze, nie

pytał o to, co spektakl znaczy (bo przecież takie zadanie kryje się pod wszystkimi formułami typu wyprowadzanie fotela z piątego rzędu krzeseł na publiczny plac). Pytał, jak funkcjonuje. W jakim kontekście działa, jak się komunikuje ze swoim odbiorcą traktowanym tu jak rzeczywisty, a nie tylko nominalny współkreator. Opisywał wszystkie typy scen w Polsce, odwiedzał teatry pierwszoligowe i prowincjonalne, od Starego w Krakowie po rewiową Syrenę w Warszawie i lalkowego Rabcia w Rabce.

„Są próby opisu teatru muzycznego, kabaretu, sceny studenckiej, festiwalu teatralnego, awangardowej grupy Kantora, opery narodowej, teatru amatorskiego, adaptacji klasyki zrealizowanej przez Hanuszkiewicza. Jest teatr otwarty i teatr dyplomowy studentów PWST, tradycyjna inscenizacja poezji w Zielonej Górze i eksperymentalny teatr poetycki Kazimierza Brauna, a także ożenek baletu z pantomimą w krakowskim przedstawieniu na Wawelu Henryka Tomaszewskiego. I tak dalej, i tak dalej, podobne materii pomieszanie” (Nyczek, 1985, s. 7).

Imponujące, nieprawdaż? I chyba jedyne w swoim rodzaju. Opisywani przez Godlewskiego krytycy, wolni w większości od gazetowego obowiązku odnotowywania wszystkiego, wybierali sobie do recenzowania przedstawienia pasujące im do wrażliwości, zainteresowań, pasji. No, może czasami omawiali coś z konieczności (bo wydarzenie, bo wypadało się odezwać), ale głównie brali na warsztat takie dzieła, z którymi chcieli wejść w osobisty dialog, coś w nich dostrzec, czemuś naurągać, coś – przede wszystkim – dopowiedzieć w sferze znaczeń. Nyczek był pozornie dużo bardziej zdystansowany. Patrzył: oto są twórcy, każdy ze swoim zestawem narzędzi artystycznych, z jakimś rodowodem, z jakąś uprawianą estetyką, oto jest miejsce, konkretne na teatralnej mapie, samo w sobie generujące twórcze okoliczności, oto są ludzie, do których dzieło ma się zwrócić, też

konkretni, ze swoimi nawykami, odruchami, blokadami. Zobaczyć, jak to się ze sobą układa, jak trybi, albo bardzo często nie trybi, bo jedno nie pasuje do drugiego, a drugie do trzeciego – oto zadanie krytyka. Równie dialogiczne, jak w praktyce innych kolegów w zawodzie. Nyczek, rzecz jasna, znajduje miejsce, żeby się z opisywanymi dziełami zgadzać lub nie zgadzać, a czasem je bardzo boleśnie wydrwiwać, ale dostrzega też, jak ewidentne głupoty potrafią zauroczyć widza, albo coś wspaniałego brzmi głucho w złym miejscu. Bardziej go interesuje proces niż, by tak rzec, bilateralne rozliczenie dzieła w formacie krytyk – twórca.

W zakończeniu cytowanego już wstępu Tadeusz Nyczek dziękuje dwóm przyjaciołom, którzy go na ten cykl namawiali i podtrzymywali, gdy, jak pisze, opadał z sił i wiary. To Jerzy Goliński, reżyser i pedagog – oraz Konstanty Puzyna. Ten ostatni inspirował nie tylko Nyczka; zdarzały się w „Dialogu" i inne teksty, tudzież całe cykle, które można by opatrzeć nadtytułami typu „teatr, jaki jest, w miejscu, jakie jest i dla ludzi, jacy są". Daje to okazję dorzucenia paru groszy do partii poświęconych Puzynie w omawianej książce. Stanisław Godlewski z jednej strony słusznie przypomina, że cytujący jego formułę „Po jaką cholerę pisać o teatrze, jeśli nie po to, żeby pisać o życiu", niekoniecznie lubią dopowiadać dalszy ciąg: „Co? Ględzić o pięknie?". Z drugiej poczuwa się do obowiązku, żeby perswadować upraszczaczom: „Błędem jest natomiast twierdzenie, że Puzyna był zupełnie niewrażliwy na teatr jako sztukę i że medialny charakter teatru miał dla niego pierwszorzędne znaczenie. Potrafił zachwycić się operami Monteverdiego z całą ich artyficjalnością, był wrażliwy na sceniczne efekty, nawet jeśli skrywały one brak pomysłu i głupotę" (s. 45). Wszystko to szczera prawda, ale warto może powiedzieć coś jeszcze. Puzyna miał jasne poglądy na to, co lubi a czego nie lubi w sztuce, formułował je ze swoją fantastyczną swadą niekiedy nader ostro, mówiąc na przykład właśnie coś o

ględzeniu. Ale zarazem rozglądał się bardzo szeroko wokół siebie, łowiąc i wzmacniając zdarzenia czy też procesy żywe i niebłahe, nawet biegunowo odległe od jego własnych pasji. Uruchamiał tematy, inicjował dyskusje w „Dialogu", namawiał do pisania. Chciał w swojej praktyce – redaktorskiej, ale autorskiej też – wsłuchiwać się w życie, mniej w samego siebie wobec tego życia. Co wychodziło tylko na dobre.

3.

W partiach teraźniejszych książka Godlewskiego zmienia ton tak dalece, że niekiedy ma się wrażenie startu całkiem nowej lektury. Pozornie zostajemy w tym samym kręgu: rozważań o strategiach krytyków teatralnych. Tyle że owe strategie w czasie przeszłym służyły nade wszystko do rozstrzygania, jakim kluczem, wedle jakich kryteriów dobierać się w pisarstwie do przedstawień będących tegoż pisarstwa tematem. Teraz spektakle jako punkt odniesienia giną w wywodzie nieomal doszczętnie. Oczywiście Godlewski ma w tej kwestii dobre wytłumaczenie: równolegle ze swoją pracą wydał w identycznym formacie tom zatytułowany *Mocna w kryzysie. Antologia współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, zbierając autorsko pozestawiane teksty reprezentatywnego gremium piszących. Ale i tu nie kryje zmiany spojrzenia. „Otwierający zbiór tekst Małgorzaty Dziewulskiej *Mgła* – powiada – pełni w antologii rolę prologu i jako jedyny poświęcony jest wyłącznie sprawom krytyki teatralnej" (s. 11). Reszta, ma się rozumieć, układa się w inne konfiguracje tematyczne.

Czy jest się jednak czemu dziwić? W latach dziewięćdziesiątych został unieważniony pewien aksjomat obowiązujący w dziejach polskiego teatru i krytyki gdzieś od XIX wieku, polegający na tym, że gdy teatr w mieście dawał nową premierę, wychodząca w tymże mieście gazeta nie mogła go nie

zauważyć. Głupiej, mądrzej, szerzej, skrótowo, jak się dało, niemniej temu wydarzeniu automatycznie należała się wzmianka. Na fundamencie tego automatyzmu budowały się bardziej wyrafinowane formy krytyki: eseistyczne, felietonowe czy bardziej branżowe, ale zaczynało się wszystko od elementarnej powinności – jest premiera, jest jej bardziej czy mniej recenzyjne odnotowanie. W końcówce ubiegłego wieku ten mechanizm sczezł. Z mnóstwa powodów. W przaśne życie publiczne komunistycznej Polski wlała się cała bania efektownych i atrakcyjnych form kulturalnej rozrywki, przy których teatr zdawał się poczciwym przeżytkiem. Rozwijały się nowe formy komunikacji, a już za chwilę także media społecznościowe: o tych fundamentalnych przemianach Stanisław Godlewski pisze bardzo wiele. Jeszcze parę przyczyn by się znalazło, dla których wydawcy prasy, sekretarze redakcji zaczęli coraz śmielej pytać krytyków – których jeszcze mieli w zespołach, co pewnie dla dzisiejszych uprawiających zawód jest mało wyobrażalne – czy ty rzeczywiście musisz pisać o tym spektaklu? No to skróć przynajmniej. Albo napisz tak, żeby czytelnik miał jakiś ogólniejszy powód lektury, a nie tylko informację i ocenę najnowszego dzieła. Żeby było o czymś więcej, a nie tylko o sztuce scenicznej.

Czy zatem wywody Godlewskiego w tych partiach książki wciąż dotyczą krytyki? Może należałoby mówić raczej o publicystyce teatralnej. Której to kategorii nie uważam za „niższą” od krytyki, tylko po prostu za inną. Czytamy więc o proklamowaniach kolejnych pokoleń teatralnych. Pierwsi są „młodsi zdolniejsi” Piotra Gruszczyńskiego z 1998 roku nawiązujący do „młodych zdolnych” Jerzego Koeniga o trzydzieści lat wcześniejszych. Poprzednia epoka, jak widać, nie szafowała takimi zbiorowymi definicjami, nowa produkuje je co chwila, czasami naciągając życiorysy i dokonania, no bo musi mieć zgrabną formułkę na nagłówek. Lwią część teraźniejszego wywodu *Towarzyszki broni* zajmuje przegląd, nazwijmy je tak,

publicystycznych kampanii teatralnych, ze słynną Trans-Fuzją, czyli stawianiem zniczy cmentarnych pod warszawskimi teatrami uznanymi za martwiejące, z manifestami i kontrmanifestami, z awanturami typu „młody jebie starego", ze sporami ideowymi często odlatującymi w krainę wielkich uogólnień i mocno odrywającymi się od realnego życia scenicznego. Albo też trzymające się owego realu zbyt kurczowo poprzez jednoznaczne i zawzięte opowiadanie się za wybranym modelem scenicznym a przeciw innemu, co przyczynia się znacząco – powiada Godlewski – „do pogłębiania konfliktów w teatrze, do coraz większej jego ideologizacji i tworzenia zamkniętych kręgów artystów, krytyków i widzów, którzy komunikują się ze sobą przez «swoje» media, robią «swoje» spektakle dla «swoich» widzów i «swoim» artystom przyznają «swoje» nagrody" (s. 74).

Wiele uwagi Stanisław Godlewski poświęca krytyce towarzyszącej, formule nienowej, funkcjonującej też w czasie nazwanym tu przeszłym, a dziś, między innymi z powodów opisanych parę zdań wyżej, występującej nader często. Działający w myśl tej formuły krytyk nie kryje swego zaangażowania i sympatii dla jakiegoś artysty, bądź szerzej, jakiegoś nurtu w praktyce teatralnej, stawia się poniekąd w roli tłumacza objaśniającego czytelnikom sensy cenionych przez niego działań, pewnie je także z najlepszą wolą dopowiada. Nie ma oczywiście w takim sposobie działania niczego zdrożnego, jeśli publicysta nie kryje swego zaangażowania i nie udaje obiektywnego krytycznego spojrzenia. Można jednak mieć wątpliwości ściśle definicyjne. No bo jeśli, jak powiada autor książki, „nieobciążeni kanonicznym modelem recenzenckiego układu (krytyk jako bezstronny pośrednik pomiędzy sceną a widownią) krytycy i krytyczki mogą eksperymentować z formą i treścią swoich tekstów. Możliwe jest «inne pisanie» o «swoim» teatrze, tworzenie esejów, manifestów, wydawanie programów. […] można także uruchomić rozmaite strategie nie tylko

pisarskie” (s. 126) – to czym to się właściwie różni od zadań działu literackiego czy promocyjnego danego teatru, poza faktem, że publicysta robi to z zewnątrz, a pracownik w zgodzie z zakresem zlecenia? Godlewski to wie i dodaje na koniec akapitu, zawierającego ten cytat, dyskretne a dystansujące zdanie: „To wszystko […] sprawia, że w ostateczności, w krytyce towarzyszącej coraz rzadziej chodzi o teatr” (tamże).

Takie uwagi ścichapęk, wkładane w różne miejsca, są ozdobą wywodu, człowiek się czasami uśmiecha, a czasami hamuje rozpędzoną rutynę lektury i dostrzega, że coś wcale nie musi znaczyć tego, co zostało ze stuprocentową lojalnością zreferowane. To wielka czytelnicza frajda, co podkreślam usilnie, zbliżając się do punktu, gdzie pewnie z autorem rozejdę się najdalej. Myślę o daninie składanej przezeń, zapewne najszczerzej, stereotypom feministycznym. No bo musi być w książce fragment o tym, że krytyczkom zawsze gorzej niż krytykom. Godlewski doskonale wie, że akurat w tej branży z parytetem w kwestii rangi środowiskowej i autorytetu było jak należy (gorzej, owszem, z funkcjami w instytucjach). Że krytyczki były szeroko publikowane, cenione, czasami też niewybrednie atakowane, gdy artystom zdawały się zbyt bezlitosne. Zbyt wszechwładne. Żeby więc mieć materiał do narzekań, autor *Towarzyszki broni* musi znęcać się nad różnymi wspomnieniami panów o paniach pełnymi zachwytów nad ich urodą, co brzmi dziś seksistowsko. Ale zgodnie z prawami demagogii obowiązującej w tych kwestiach nie chce widzieć, że te, zakazane dziś komplementy są jedynie drobnymi ustępami w rozbudowanych hołdach jeśli nie wręcz panegirycznych, to pełnych najgłębszego uznania wobec zawodowych dokonań bohaterek. Wobec ich merytorycznej rangi! A potem wywód wjeżdża w jakieś przedziwne kwantyfikatory, w obcesowo generalizujące oceny („Najsensowniejsze recenzje teatralne w PRL-u ze spektakli opartych na tekstach romantycznych pisały krytyczki, nie krytycy” – s. 139), które

dalibóg lepiej przelecieć oczami na stronach książki i umówić się ze sobą, że coś w tym akurat momencie skutecznie odwróciło uwagę od lektury.

W roku 1960 niespełna trzydziestoletni Jerzy Koenig, wróciwszy zapewne z ćwiczeń wojskowych, opublikował w „Dialogu" swój *Regulamin krytyki teatralnej (projekt)*, zamieniając w przywiezionym z poligonu dokumencie słowo „żołnierz" na słowo „krytyk". Była tam mowa o tym, że krytycy teatralni wysyłani w teren w celach służbowych grupami ponad czteroosobowymi, powinni poruszać się w szyku zwartym, a w nocy mieć zapalone latarki sygnalizacyjne z przodu i z tyłu kolumny. Stopnie służbowe zaczynały się od sprawozdawcy i sprawozdawcy tajnego, a dystynkcje zwierzchnictwa, tworzone na admiralską modłę, to kontrcsato, wicecsato i csato. Nigdy nie potrafiłem się zachwycić szampańskim humorem tego żartu, być może dlatego, że studenckie praktyki wojskowe zostały mi oszczędzone. Myślę jednak, że Jerzy Koenig musiał boleśnie spaść ze swego fotela gdzieś na chmurce, dowiedziawszy się, że jego świadomie zupacki regulamin służy za oskarżenie paskudnych praktyk patriarchatu zawartych w punkcie: „Ilekroć w regulaminie jest mowa o krytyku teatralnym, należy przez to rozumieć również kobiety" (Koenig, 1960).

4.

Smutno i melancholijnie kończy się ta książka, jakby na przekór całemu wywodowi, który czytało się wspaniale także dlatego, że autor wkładał weń tak wielką energię, taką żywość prezentacji i argumentacji. A tu diametralnie inny ton. „Regularna praca krytyczna, polegająca na opisie, analizie, interpretacji i ocenie, choć wciąż – w mniejszym lub większym wymiarze – pożądana przez redakcje dzienników i czasopism (co gwarantuje skromny dochód) jest także zwyczajnie nudna, o czym wie doskonale wielu krytyków i

krytyczek. Nieustannie wymuszana przez redakcję i czytelników potrzeba posiadania jasnej opinii na temat dzieł, zjawisk i artystów może bardzo zmęczyć, a także spowodować powielanie podobnych wniosków w tekstach. Co w efekcie blokuje rozwój i jakąkolwiek radość z obcowania z kulturą" (s. 151). Jakąkolwiek radość? Głupio mi to komentować, ale co tam, i tak wyjdę na mechanicznego robota od produkowania recenzji: czy nie jest przypadkiem tak, że budowanie sobie w głowie opinii na temat dzieł, zjawisk i artystów jest oczywistym i normalnym elementem percepcji sztuki? Pytanie oczywiście, co się z tą opinią potem robi. Czy się ją traktuje jak oręż, z którym się chce lecieć na jakąś ubitą ziemię, coś – co? – wywalczać? Czy używa się jej do zwykłej wymiany myśli, jeszcze na dodatek nie bez chęci wymienienia się z kimś na jego, inną myśl? Zniechęcenie Stanisława Godlewskiego nie jest może o tyle zaskakujące, że obserwowałem wielu utalentowanych krytyków, którym zapał do zawodu przechodził zwykle po mniej więcej trzech latach. Pewnie z różnych przyczyn, ale szczególnie częstą było poczucie braku sprawczości: piszę, piszę i nic. Teatr jest, jaki był, twórcy swoje wiedzą i co najwyżej pytają – jak pewna wysoko ceniona dziś reżyserka, której dano do przeczytania moje długie o niej i krytyczne wywody – „ale po co to pisać?". A co najgorsze, marnie jest z tak zwaną zwrotną od tych, dla których się pisze. Od czytelników.

To jest, myślę, rzecz zupełnie kluczowa. Godlewski pisze w ostatnich rozdziałach o różnych pomysłach, także przeczytanych w zagranicznych pracach, na nowe posadowienie krytyki teatralnej, które zresztą bynajmniej nie jest przesadnie nowe. Ktoś postuluje, by krytyk był – skracam – sparingpartnerem teatru, kimś kto pisze do dialogowania, jest wyczulony na reakcje artystów, otwarty. Wspaniale, tyle że teatr, kolektyw artystyczny musi chcieć tego dialogu, a jeśli zechce, no to właśnie stanie się mandantem krytyka, w pożądanej dziś horyzontalnej, a nie hierarchicznej strukturze. Czy

krytyk dalej będzie krytykiem – rzecz do dyskusji. Ewa Guderian-Czaplińska, mentorka Godlewskiego, której cała praca jest dedykowana, chciała widzieć krytyka jako kogoś, kto „testuje niemożliwe", czyli w odważnym, bo poniekąd autodestrukcyjnym akcie kwestionuje i zadania teatru, i swoje własne, pozwala „na przekroczenie rozmaitych lęków, które są związane z postrzeganiem teatru jako sztuki wysokiej, tradycyjnej, produkującej «dzieła» (a najlepiej: arcydzieła) i skutecznie unieruchamiają możliwości wspólnego, społecznego sprawdzania scenariuszy przyszłości" (Guderian-Czaplińska, 2019). Co z kolei jest piękną utopią zbiorowego wysiłku intelektualnego, którą Godlewski kwituje serdecznie i boleśnie krótkim pytaniem: ale kto za to zapłaci?

Nie da się, oczywiście, uciec od tego pytania. Pisanie teatralnych recenzji jest wyjątkowo kosztowną formą krytyki artystycznej, jeśli chce się ją uprawiać uczciwie, to znaczy widzieć poszczególne dzieła w kontekście innych, równolegle powstających, jeśli ma się ambicje postrzegania produkcji scenicznej jako całości. To wymaga nieustannych podróży do obcych miast, płacenia za przejazdy tudzież za noclegi po spektaklach, które jak na złość grywane są wieczorami i coś ze sobą trzeba po nich zrobić. A wymaga też, drobiazg, czasu do namysłu, niezawłaszczanego przez konieczność zarabiania gdzie indziej pieniędzy na krytyczne „hobby". Zakładanie, że krytyk entuzjasta weźmie koszty w tych wszystkich walutach na siebie, prowadzi prostą drogą do likwidacji gatunku i przed taką, bardzo realną groźbą nasza branża, przynajmniej w jej wymiarze profesjonalnym, stoi. Co konstatuję, nie mając żadnego pomysłu na rozwiązanie tego problemu i dzieląc tę bezradność z wszystkimi zainteresowanymi.

Aliści pytaniem równie fundamentalnym, jak „kto zapłaci", jest pytanie „kto przeczyta"; druga strona medalu. Albowiem krytyka w dużo większym

stopniu niż inna działalność pisarska, żąda adresata, niechby i wyimaginowanego w głowie autora, ale mniej czy bardziej określonego. Kogoś, do kogo się mówi, kogo się do swoich sądów czy przekonań skłania. Tekstów krytycznych nie pisze się dla siebie (co najwyżej jako notatki do późniejszego wykorzystania). Oczywiście powstają recenzje służące nade wszystko błyśnięciu erudycją, zrelacjonowaniu ambitnych okołotematycznych lektur, powołaniu się na obowiązujące aktualnie autorytety, a niechby i zdobyciu punktów za publikacje, niezbędnych do akademickiego życia – ale bezczelnie ośmielę się sądzić, że to tylko margines, choć liczny i ekspansywny. Istotą krytyki jest, a przynajmniej powinna być jej perswazyjność, chęć przekonania do własnych opinii z wykorzystaniem rozmaitych narzędzi erystycznych (oby bez demagogii). Ale i lojalność wobec twórców, których robotę się – także polemicznie – komentuje, ale i szacunek wobec czytelnika, który najczęściej komentowanego dzieła nie widział, więc trzeba mu je przedstawić rzetelnie i komunikatywnie, by potem ciągnąć go za rękę do własnych przemyśleń i wywodów. No i wierzyć, że istnieje ten ktoś, kto się da tak poprowadzić w pożądanym kierunku. Rzadko można mieć w tej kwestii pewność, nieczęsto przychodzi to, co nazwałem parę akapitów temu zwrotną. Ale bywa, że przychodzi. I wtedy jest pięknie.

5.

Dwadzieścia parę lat temu sam próbowałem w tekście zamieszczonym w dodatku do „Rzeczpospolitej” odpowiedzieć na pytanie Jerzego Stempowskiego, kto krytykowi udziela pełnomocnictw. Twierdziłem, że dla mnie jest to po prostu grono czytelników zainteresowanych przedmiotem krytycznego tekstu, niechby i niewielkie, o które trzeba się ubiegać pokornie i indywidualnie, ponieważ nie ma w tej dziedzinie plenipotencji zbiorowych. „Pełnomocnictwo oznacza dziś być może po prostu wspólnotę zainteresowań

i pasji. Czytelnik otwierający recenzyjną rubrykę winien mieć przekonanie, że jego plenipotent-recenzent lubi robić to, co robi. Że nie jest już arbitrem i strażnikiem z góry zadekretowanej estetyki, ale też nie jest prześmiewcą, mającym wyłącznie własne ja na względzie – natomiast sprawia swoimi tekstami wrażenie dobrego kompana do teatru" (Sieradzki, 2000). Godlewski cytuje te wywody i kwituje je jednym z tych swoich lapidarnych komentarzy: „To chyba bardziej radykalna teza, niż mogłoby się wydawać" (s. 30).

Nie daje mi spokoju to zdanie. Czy naprawdę doszliśmy już do tego, że sumienny badacz piśmiennictwa ostatnich dziesięcioleci uważa, iż oczekiwanie od krytyka sympatii wobec przedmiotu krytyki jest postulatem nadto radykalnym?! Może nie, może po prostu robi ze mnie balona. Wolałbym.

Postscriptum

W omawianej książce znajduje się opis zdarzenia, w wyniku którego Maciej Nowak został podobno wybrany redaktorem naczelnym „Teatru", ale tej funkcji nie objął. Może warto wykorzystać okazję i powiedzieć, że byłem przy tym i pamiętam to nieco inaczej. Choćby gwoli ścisłości historycznej.

„W roku 1990 rozpisano konkurs na naczelnego miesięcznika «Teatr» – wspomina Maciej Nowak. – Zgłosiłem swój program. Na wyniki trzeba było czekać trzy tygodnie. Nie mogłem znieść napięcia i wyjechałem do rodziców do Leningradu. Tam odebrałem telefon od przewodniczącego komisji Bohdana Korzeniewskiego, że wygrałem. W komisji był Aleksander Bardini, Jerzy Timoszewicz, Marta Fik – historyczne grono. Zanim jednak następnego dnia doleciałem do Warszawy, okazało się, że posadę już straciłem. W Radziejowicach pod Warszawą odbywała się akurat narada dyrektorów

teatrów z ministrą kultury Izabellą Cywińską i starsze środowisko przystąpiło do kontrataku, że niebezpiecznie oddawać «Teatr» w ręce smarkacza” (s. 100).

Byłem członkiem komisji, pamiętam jej posiedzenie. Zgłoszone programy, bodajże cztery, ale głowy nie dam, wałkowane były w przód i w tył w nieskończoność, bez konkluzji. Każdy budził jakieś wątpliwości. W którymś momencie rozeźlony do granic Michał Jagiełło, wtedy wiceminister kultury, stracił dyplomatyczną cierpliwość i przygroził, że jeśli komisja się natychmiast na coś nie zdecyduje, to on zaprosi Jerzego Sokołowskiego, szefa „Teatru” przez całe lata osiemdziesiąte, przeprosi go i powierzy kontynuowanie misji. Groźba była poważna, ale nie pomogła.

Sam się poniekąd przyczyniłem do niepowodzenia programu Nowaka. Wertując jego punkty kolejny raz, zauważyłem, że w gronie przewidywanych felietonistów wymieniony jest Bohdan Korzeniewski. – O, pan profesor będzie pisał felietony – powiedziałem. – W żadnym wypadku – warknął Korzeniewski tak wściekle, że skutecznie zmroził grono zwolenników. Pamiętam bolesny wyrzut w oczach Krzysztofa Zaleskiego, który by stronnikiem Nowaka: no i co pan najlepszego zrobił?

W rezultacie komisja nie rekomendowała wtedy nikogo na stanowisko naczelnego, stwierdziła tylko, owszem, że najciekawsze jej zdaniem elementy znalazły się w programie Macieja Nowaka. Nie pamiętam brzmienia tej formuły co do słowa, jest ona z pewnością do odnalezienia w archiwach ministerstwa. W każdym razie Izabella Cywińska mogła bez jednoznacznie wskazanej kandydatury prowadzić środowiskowe konsultacje, notabene wcale nie w samych Radziejowicach, tylko przesiadając się z siedzenia na siedzenie w zdezelowanym autosanie, który nas na tę naradę wiózł. I tam gdzieś, na zakrętach za Nadarzynem, zapadła znana już później decyzja. Co

może nie jest tak śmiertelnie historycznie ważne, natomiast nieźle, myślę, pokazuje koloryt tamtej epoki, niepodobnej do żadnej innej.

Wzór cytowania:

Sieradzki, Jacek, *Kto przeczyta?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-przeczyta.

Autor/ka

Jacek Sieradzki

Jacek Sieradzki – krytyk teatralny, były wieloletni redaktor naczelny miesięcznika „Dialog”, autor comiesięcznego felietonu *Intermedia* w miesięczniku „Odra”, pomysłodawca i dyrektor artystyczny kilku edycji Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” w Katowicach, do niedawna szef artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „R@Port” w Gdyni, koordynator merytoryczny Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Bibliografia

Nyczek, Tadeusz, *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Koenig, Jerzy, *Regulamin krytyki teatralnej (projekt)*, „Dialog” 1960 nr 6.

Guderian-Czaplińska, Ewa, *Koniec krytyki towarzyszącej*, „Dialog” 2019 nr 2.

Sieradzki, Jacek, *Smak wina z Orvieto*, „Rzeczpospolita Plus-Minus” z 25-26 marca 2000.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-przeczyta*