didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
DOI: 10.34762/hkjg-6184
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozwiazania-ktore-proponuje-sa-niepelne-cztery-scenariusze-studenta-grzegorzewskiego

/ GRZEGORZEWSKI

„…rozwiązania, które proponuję, są niepełne…”. Cztery scenariusze studenta Grzegorzewskiego

Jan Karow | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

‘…the solutions I propose are incomplete…’. Four scenario studies by student Grzegorzewski

This article is a discussion of four adaptations that Jerzy Grzegorzewski prepared during his studies at the Directing Department of the State Higher School of Theatre in Warsaw. The works, which were prepared based on *The Literary Life of Thingum Bob, Esq*. by Edgar Allan Poe, *An Episode of the Reign of Terror* by Honoré de Balzac, *King IV* by Stanisław Grochowiak, and *The Balcony* by Jean Genet, have not yet been analysed more extensively in research on the director’s work. Adaptations in the form of typescripts are documents of work that probably have not been staged. This is a special type of content, very rarely taken into account in research on theatre archives. The aim of the analysis was to analyse the various operations that Grzegorzewski used in his adaptations and to reconstruct the staging potential recorded in them. This procedure is consistent with W.B. Worthen’s approach in which the tension between the literary and the performative identity of a work is the focus of interest.

Keywords: Jerzy Grzegorzewski; artistic education; dramatology; adaptation; theatre archivistics; staging; performative character of literature

1.

25 września 1968 roku na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie odbył się egzamin dyplomowy Jerzego Grzegorzewskiego. Jego przedmiotem były dwie zrealizowane dużo wcześniej prace. Pierwsza to warsztat reżyserski z trzeciego roku studiów (1964/1965) na podstawie XVII-wiecznej tragedii Johna Webstera *Biała diablica*. Odbył się jeden pokaz zamknięty dla ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego Kazimierza Dejmka[1] i dziekana Bohdana Korzeniewskiego, po którym uznano, że spektakl nie nadaje się do publicznej prezentacji. Opinia Korzeniewskiego brzmiała: „Bardzo dobry pomysł inscenizacyjny, zupełnie nie zrealizowany na scenie". Uzyskane oceny to bardzo dobry (za pomysł inscenizacyjny) i niedostateczny (za realizację sceniczną). Druga to przedstawienie dyplomowe *Kaukaskie koło kredowe*, którego premiera odbyła się 2 marca 1966 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi[2]. Za inscenizację dramatu Bertolta Brechta Grzegorzewski uzyskał ocenę bardzo dobrą, z obrony natomiast dostateczny[3]. W środowisku tymczasem zaczęła krążyć plotka, jakoby Korzeniewski miał oświadczyć, „że dyplomant jest jego największą pomyłką pedagogiczną i nie powinien uzyskać uprawnień reżyserskich" (Morawiec, 2006, s. 15).

Tak przedstawia się koniec studiów reżyserskich. Jak tymczasem wyglądał ich przebieg? Pewnych informacji wcale nie ma tak wiele. Pomiędzy *Kaukaskim kołem kredowym* a otrzymaniem dyplomu – dopiero po sześciu latach od rozpoczęcia studiów – Grzegorzewski zrealizował cztery przedstawienia w teatrach repertuarowych[4] i jedno w teatrze telewizji[5]. Te spektakle zwykło się jednak zaliczać się już do zawodowego dorobku reżysera. Szczegółowo omówiono jak dotychczas jedną pracę z czasów studiów w Warszawie, mianowicie przygotowaną na drugim roku ze

studentami Wydziału Aktorskiego na podstawie *Niejakiego Piórki* Henri Michaux. Komentarz do niej zamieszczono w albumie *Aneks* stanowiącego część *Rekonstrukcji*, trzeciego tomu krytycznej edycji scenariuszy Grzegorzewskiego (Żurawski, 2018, s. 9-19).

Spośród materiałów ze studiów znane są jeszcze projekty kostiumów i scenografii do *Ślubu* Witolda Gombrowicza[6], dwa krótkie teksty Grzegorzewskiego (*[Gdy wreszcie pozwolono mi pójść do teatru…]* podał po raz pierwszy do druku Lech Śliwonik w „Scenie", *[Współczesny teatr przypomina nudne muzeum…]* zamieszczono w tomie pokonferencyjnym *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie!…*), a o dramatyzacji opowiadania Edgara Allana Poego *Kariera literacka JWPana Fintiflucha Boba*, przygotowanej na pierwszym roku, jako pierwszy napisał Mateusz Żurawski (2014, s. 25-28).

By poszerzyć wiadomości na temat warszawskich studiów[7], chciałbym w inny sposób omówić ową adaptację utworu amerykańskiego pisarza oraz przybliżyć trzy dotąd nieopisane opracowania Jerzego Grzegorzewskiego z tamtego okresu: *Epizodu z czasów terroru* Honoré de Balzaca, *Króla IV* Stanisława Grochowiaka i *Balkonu* Jeana Geneta[8]. Na dokumenty natrafiłem w katalogu biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, czyli dawnej PWST[9]. Jak stwierdziła literaturoznawczyni Danuta Ulicka, komentując falę zainteresowania archiwami, sam fakt odnalezienia jakiegoś dokumentu nie wystarcza, by uznać to za odkrycie, ponieważ „archiwa nie zapewniają wiedzy niezbitej («faktów»), pozostawiły bowiem to, co pozostawić z różnych względów zechciały, a i udostępniają to, co zechcą" (2010, s. 161). Dotarciu do nieskomentowanych dotąd materiałów towarzyszyć powinna „lektura prześwietlająca dokument jako wypowiedź kulturową: powstałą w określonej sytuacji i w jakimś celu, przez kogoś

zapisaną (a także przez kogoś odczytywaną i komentowaną)" (s. 161). Podzielając to zdanie, spróbuję spojrzeć na odnalezione dokumenty jako na zapowiedzi działań przyszłego reżysera i wskażę pewne związki z późniejszymi przedstawieniami i komentarzami do własnej twórczości, co może stanowić wstęp do dalszych, bardziej szczegółowych i wnikliwych analiz. Tak wyglądałyby więc podstawowe dane na temat autora tekstów.

Jest nim dwudziestokilkuletni student Wydziału Reżyserii PWST, wcześniej (w latach 1958-1962) student Wydziału Włókienniczego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi[10]. Z różnych przekazów dotyczących czasu na warszawskiej uczelni nie sposób precyzyjnie odtworzyć, jakim Grzegorzewski był studentem – dostępne są anegdoty, nieliczne wspomnienia[11] czy stwierdzenia dość ogólne, jak to Elżbiety Morawiec: „Ani w łódzkiej PWSSP, ani w warszawskiej szkole teatralnej życie Grzegorzewskiego nie było usłane różami, za bardzo odbijał od pozostałych studentów – całkowicie własną wizją malarstwa, potem teatru" (2006, s. 13). Obdarzony poczuciem humoru, nieco wycofany wrażliwiec. Tak można w zarysie sformułować opis cech charakteru.

Jeśli chodzi o sytuacje powstania poszczególnych przekazów, podobnie można wysnuwać jedynie przypuszczenia. To prawdopodobnie efekty realizacji zadań wyznaczonych przez osoby prowadzące dane zajęcia, które być może były związane z przystosowaniem utworów do wymogów sceny. Nie wymagano ich inscenizacji. W przekazach nie ma informacji o samym zadaniu czy o osobie je formułującej; na dwóch spośród czterech znajdują się parafy: jedna dziekana Bohdana Korzeniewskiego z komentarzem „Czyt." i datą, bez jakichkolwiek opinii, oraz druga niezidentyfikowana.

Po ustaleniach najbardziej ogólnych przejdę do tych związanych z teatralnym charakterem przekazów. Wszystkie cztery dokumenty można uznać za

egzemplarze, czyli druki służące „do pracy w okresie przygotowawczym” (Raszewski, 1978, s. 529). Odwołując się do metodologicznej propozycji Zbigniewa Raszewskiego, odnoszącej się do zagadnienia sposobu podziału dokumentacji przedstawienia teatralnego, należy zaliczyć te przekazy do dokumentów pracy (s. 528). Według innego podziału, autorstwa niemieckiego historyka teatru Dietricha Steinbecka (w polskiej teatrologii zdecydowanie mniej wykorzystywanego), są to źródła bezpośrednie, „teatralne artefakty, organicznie związane z przedstawieniem i niezbędne do jego powstania” (Wachowski, 2013, s. 42).

Historia teatru jak dotąd nie wypracowała i prawdopodobnie nie wypracuje sprecyzowanych wytycznych, zgodnie z którymi należałoby postępować z egzemplarzami. Jak stwierdziła Diana Poskuta-Włodek, zarazem teoretyczka źródłoznawstwa teatralnego (profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach) i praktyczka (kierowniczka Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie):

> Nie ma i nie może być jednej metody badania egzemplarza teatralnego. Egzemplarz jest jedynie śladem zamiarów twórczych i dążenia do ich realizacji, zapisem tego, co starano się na próbach zafiksować – i tylko do badania tego procesu można go wykorzystać (2016, s. 71-73).

Te cztery opracowania są ponadto specyficzne – nie pozwalają sądzić (nie wynika to też z innych przekazów), że doczekały się wykorzystania w próbach ani tym bardziej przy inscenizacji, chociażby w formie warsztatowej. To prawdopodobnie ślady prac czysto koncepcyjnych. Dlatego też trudno byłoby zobaczyć w nich „ślady przedstawień”, jak uczyniła to Maria Prussak,

kiedy zapoznała się z niepublikowanymi szkicami reżysera do *Halki Spinozy* (Teatr Narodowy, prem. 27 września 1998). Słuszne wydaje się sformułowane w ich kontekście stwierdzenie, że „ślady dawnych przedstawień rozsypane są w najróżniejszych miejscach, pytanie o to, czego się dowiadujemy, wędrując ich tropem, pozostaje otwartym wyzwaniem dla każdego, kto zechce się z nim zmierzyć" (Prussak, 2020, s. 167). Jednocześnie w przypadku omawianych studenckich scenariuszy każde wyobrażenie ponad to, co w nich zawarto, byłoby spekulacją, a nie rekonstrukcją czy odnalezieniem nowej ścieżki interpretacyjnej.

W związku z tak skąpymi danymi na temat samych dokumentów, jak i z zaleceniem podejścia do nich w sposób indywidualny, proponuję potraktowanie tych tekstów jako czterech różnego rodzaju scenariuszy (dwie adaptacje prozy i dwa opracowania tekstu dramatycznego), w których zapisano pewien inscenizacyjny potencjał. To lektura starająca się wydobyć z tekstu ślady kształtu teatralnego, bliska wskazaniom W.B. Worthena, to znaczy taka, „która bierze pod uwagę dialektyczne napięcie między jego tożsamością literacką a performatywną" (2013, s. 19). Nie mogąc odnieść się w pełni do zaleceń Worthena, zgodnie z którymi należałoby odpowiedzieć na pytania „o to, jakim przekształceniom ulega tekst w wyniku ucieleśnienia, kiedy staje się podstawą dla aktorów; o to, jak fikcyjny krajobraz zostaje przetransponowany na scenę" (s. 24) – do tego niezbędna byłaby konfrontacja tekstu z jego inscenizacją – zwracam natomiast uwagę na kwestie przestrzenne. Grzegorzewski sformułował bowiem w kilku krótkich zdaniach założenia dotyczące tak istotnego dla niego miejsca gry.

2.

Niewiele jest prac poświęconych projektom teatralnym, które nie doczekały

się realizacji – raczej napomyka się o nich na marginesie innych rozważań. Podobnie podchodzi się do czasów studiów artystów, odnotowując przeważnie kilka dat i faktów. Nie wydaje się jednak, by ten dominujący sposób postępowania był wystarczającym powodem, by uznać zainteresowanie materiałami łączącymi te dwa aspekty za zajęcie mało wartościowe. Szczególnie w przypadku twórców, których kariera była bądź jest na tyle długa, że pozwala przyjąć szerszą perspektywę; kiedy studenckie próby czy wypowiedzi można skonfrontować z późniejszymi działaniami czy postawami. Można w ten sposób próbować zweryfikować, czy jakieś tematy, autorzy lub utwory interesowały twórcę jeszcze przed wejściem w zawód, powróciły w jego twórczości po latach bądź też nie miały związku z dalszą karierą.

Te cztery opracowania nie są wnikliwymi pracami analitycznymi, a drobnymi wprawkami adaptacyjnymi studenta Grzegorzewskiego, który jednak kilkanaście lat po uzyskaniu dyplomu reżysera będzie podziwiany między innymi za niezwykle oryginalne podejście do materii literackiej. „Tajemnica teatru Grzegorzewskiego? Po pierwsze – literatura” – tak rozpoczął odpowiedź na postawione przez siebie pytanie Jerzy Koenig, podsumowując zgromadzone przez wiele lat obserwacje (2005, s. 18). Zauważano to już wcześniej. W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy Grzegorzewski był już twórcą o ustalonej renomie, tak charakteryzował jego podejście do literatury Jacek Sieradzki:

> Grzegorzewski kiedyś szokował, wywoływał sensacje, kontrowersje, protesty. Jego bezceremonialność w traktowaniu inscenizowanych dzieł literackich nie miała i nie ma sobie równych w teatrze polskim. […] [P]rzepuszczał przez swój teatr kolejne tomy własnej biblioteki. Biblioteki imponującej; nie sposób wskazać reżysera […],

> który by tak konsekwentnie „przeglądał” dzieła dużej rangi literackiej, z klasyki czy ze współczesności. Biblioteka Grzegorzewskiego jest może najważniejsza w tej ściśle „osobnej” twórczości. Zwykło się widzieć w Grzegorzewskim kreatora, twórcę wykorzystującego wielkie dzieła literatury, by układać wciąż jedno przedstawienie, jeden teatr (1985, s. 126).

Czy wprawki studenta Grzegorzewskiego można byłoby dopisać do katalogu biblioteki reżysera? Powrócę do odpowiedzi na to pytanie. Na razie ograniczę się do oczywistości – nie wiadomo, czy miał swobodę wyboru materiału do adaptacji, czy też został mu on wskazany. Niezależnie od tego podszedł do adaptacji w sobie właściwy sposób.

3.

Do ustaleń Żurawskiego na temat *Kariery literackiej JWPana Fintiflucha Boba* pozwolę sobie dodać kilka danych. Opowiadanie w przekładzie Krystyny Tarnawskiej Grzegorzewski poznał najprawdopodobniej z dwutomowego wydania Czytelnika z 1956 roku. Niewielki utwór, który literaturoznawca Franciszek Lyra zaliczył do grona tekstów satyrycznych amerykańskiego pisarza, traktuje o tytułowym Fintifluchu Bobie, który „składając pisarskie berło”, zapragnął „pozostawić potomności jakąś cenną spuściznę”. Tą spuścizną jest opis jego kariery, która zaczęła się, kiedy Fintifluch miał lat piętnaście. Za namową ojca, z zawodu golibrody, postanowił zostać poetą. Zdecydował najpierw zaczerpnąć inspiracji z kilku „ksiąg starych i najzupełniej nieznanych”. Przepisał „z nadzwyczajną starannością” długie urywki z Dantego, Szekspira, Homera i Miltona, podpisał pseudonimem Oppodeldok i przesłał do czterech czasopism.

Redaktorzy „Koszałek-Opałek”, „Krzykacza”, „Lizaka” oraz „Gęsiego Gęgania” surowo rozprawili się z autorem. Eksperyment przekonał Fintiflucha, że jeśli nie potrafi „pisać lepiej niźli p. Dante, dwaj ślepcy i inni tego rodzaju staruchowie”, powinien stworzyć coś „najzupełniej oryginalnego”. Napisał więc czterowersowy poemat, przesłał do czasopisma „Lizak” i, choć nie otrzymał honorarium, po serii ogłoszeń płatnych w innych periodykach zyskał rozgłos, powoli zaczął wykupować kolejne gazety, aż stał się właścicielem ich wszystkich. Dzięki temu skupił „całą literaturę naszego kraju w jednym przewspaniałym czasopiśmie znanym wszystkim i wszędzie”[12].

Jak udramatyzował to opowiadanie Grzegorzewski? W tekście Edgara Allana Poego są tylko trzy fragmenty dialogowe: rozmowa z ojcem oraz dwa spotkania z panem Krabem, redaktorem czasopisma „Lizak”. Wypowiedzi pozostałych redaktorów przytacza się jako gazetowe artykuły. W swoim scenariuszu Grzegorzewski zaproponował wprowadzić na scenę Fintiflucha, jego ojca oraz sześciu redaktorów czasopism (w tym punkcie występuje niedokładność ze strony adaptatora, który nie zwrócił uwagi, że redaktor Krab i redaktor czasopisma „Lizak” to ta sama osoba; wystarczyłoby więc pięciu redaktorów). Akcję chciałby natomiast rozegrać głównie wokół fryzjerskiego fotela. Ubrany w biały fartuch, mocno ściśnięty w pasie Fintifluch siedziałby początkowo tyłem do widowni, wpatrzony w stojące przed nim owalne lustro i w takim ustawieniu wypowiedziałby pierwszą kwestię. Dalej w jego miejsce na fotelu pojawialiby się kolejni redaktorzy, których wypowiedziom towarzyszyłyby fryzjerskie zabiegi. Istotnymi rekwizytami byłby „olbrzymi pędzel” do namydlania twarzy oraz „ogromna brzytwa”, jak zostały określone w didaskaliach. Krytykę ze strony redaktorów Grzegorzewski wyobraził sobie jako wypowiadane szybko, automatycznie i na zmianę kwestie, co sugeruje zaczątki patrzenia na tekst

w kategoriach zmieniających się rytmów i pauz. Literacką twórczość Fintiflucha widziałby jako energiczne pisanie gęsim piórem na fotelu tyłem do widowni i cięcie zapisanych kartek dużymi fryzjerskimi nożycami. Fryzjerskie rekwizyty miałyby być użyte również w rozmowie Fintiflucha z redaktorem Krabem, gdzie całość „winna mieć [w sobie] coś baletowego" [s. 6], a planowanie krytyki wobec redaktora Gieza opracowywane jest równolegle z przeprowadzanym na fotelu goleniem. Ta dramaturgiczna kulminacja miałaby być przez moment podobna do zadymki śnieżnej ze skrawkami papieru w roli śniegu. Całość kończyłaby się tryumfalnym monologiem Fintiflucha na pomoście pomiędzy biurkami redaktorów.

Podstawę dramatyzacji Grzegorzewskiego stanowiło tym samym zastąpienie niescenicznej publicystyki, wyrażonej w opowiadaniu w serii artykułów, przez propozycję sytuacji, której centrum stanowi połączenie przeskalowanych rekwizytów związanych z zawodami fryzjera i golibrody oraz sama w sobie czynność golenia, parodystycznie skojarzona ze sposobem funkcjonowania krytyki literackiej. Celem tej zawoalowanej krytyki było odsłonięcie uwikłania redakcji periodyków literackich w działalność reklamową, w ramach której o domniemanej wartości dzieła może stanowić wszystko poza nim samym. Być może jednym ze źródeł inspiracji dla zaproponowanych rozwiązań było również skojarzenie językowe, związane z potocznymi znaczeniami czasownika „golić", czyli oszukiwać, naciągać albo pozbawiać kogoś pieniędzy.

4.

Drugą pracą jest, jak ją opisał Grzegorzewski, „obraz sceniczny według noweli H. Balzaka *Epizod z czasów terroru*". Na pierwszej stronie zapisano

datę 20 czerwca 1963 roku, co wskazywałoby, że ten egzemplarz został przygotowany pod koniec pierwszego roku studiów. Zatem autor opracowania poznał utwór zapewne w przekładzie Juliana Rogozińskiego z szesnastego tomu *Komedii ludzkiej* Honoré de Balzaca, wydanej w 1961 roku przez Czytelnika. Szesnastostronicową nowelę podzielił w adaptacji na sześć scen. W potencjalnej realizacji brałoby udział przynajmniej trzynaścioro aktorów i dwie grupy statystów w rolach żołnierzy oraz tłumu. Tak Grzegorzewski wyobraził sobie przestrzeń gry:

> Scena okotarowana na czerwono, prawie pusta. Jedynie w głębi wysoki pomost obity czerwonym płótnem, czerwień pomostu nasycona, ciemniejsza niż w tle. Na pomoście gilotyna. Scena słabo oświetlona, tak że kontury pomostu i gilotyny rysują się niewyraźnie, wtapiają się w tło. Z prawej nieco z przodu, podest, na nim kilka prostych sprzętów, stół, dwa krzesła, ława. Na stole lichtarz, nad stołem[,] ale w głębi duży krucyfiks. W pierwszej scenie rozgrywanej na proscenium podest nieoświetlony, jest niewidoczny [s. 2].

Wspomniana w didaskaliach pierwsza scena została dopisana. Nowela Balzaca zaczyna się 22 stycznia 1793 roku. W adaptacji natomiast Grzegorzewski przewrócił kartkę z kalendarza o jedną wstecz, na dzień stracenia króla Ludwika XVI. Widzowie usłyszeliby rozmowy dwóch żołnierzy rewolucji oraz trzech obywateli na temat mnożących się w Paryżu egzekucji. Przerwałoby je wbiegnięcie na scenę kobiety, która przynosi wieści o tym, że kraty ogrodów królewskich pękają pod naporem tłumu.

Scena druga miałaby być rozegrana na środku oświetlonej sceny. To wizyta

zlęknionej zakonnicy Marty u małżeństwa cukierników, od których odbiera tajemniczą przesyłkę. Przy kwestiach cukiernika i żony zwraca uwagę komentarz: „Aktorzy winni podawać tekst automatycznie, jakby nie przywiązując wagi do wygłaszanych kwestii” [s. 3]. To jedyna tego typu w scenariuszu jednoznaczna wskazówka dla aktorów. Przełamanie tej pozbawianej emocji formy nastąpiłoby dopiero po zejściu ze sceny i ponownym wejściu na nią Cukiernika, który miałby wrócić przerażony po spotkaniu z kimś śledzącym siostrę Martę.

Sceny trzecia i czwarta miałyby być rozegrane na oświetlonym podeście, na którym ustawiono stół. Ksiądz de Marolles, ukrywający się i pozostający pod opieką dwóch zakonnic, po otrzymaniu tajemniczego pudełeczka miałby się schować za zastawką przed nieznajomym. Postać ta, jak wynika z rozmowy, miała swój udział w śmierci króla i przychodzi z prośbą o odprawienie mszy za straconego monarchę.

Nabożeństwo żałobne byłoby tematem sceny piątej, w której ustawiony na podeście równolegle do brzegu sceny stół pełniłby rolę ołtarza. Grzegorzewski widziałby w niej wizyjny fragment z nieokreśloną muzyką w tle, który opisał w didaskaliach:

> Ostre światło na pomost w głębi sceny. Z tła wyłaniają się postacie, które wchodzą na pomost. Wśród nich ogromna sylweta człowieka w masce, za nią cztery kobiety niosą wspaniały płaszcz królewski. Zamaskowany mężczyzna bierze królewską szatę[,] wznosi przed siebie do góry i na chwilę nieruchomieje. Ręce stojących ludzi zaciskają się w pięści i wznoszą do góry [s. 7].

To kolejny dopisek Grzegorzewskiego. Z jednej strony jest to nawiązanie do

postaci w żelaznej masce, kojarzonej między innymi za sprawą powieści *Wicehrabia de Bragelonne* Aleksandra Dumasa ojca. Tam chodziło jednak o losy Ludwika XIV, a nie XVI, więc to zasadnicza nieścisłość. Z drugiej strony to rozwiązanie pozwoliłoby objąć akcją wreszcie całą przestrzeń sceny, bo już chwilę później, w ostatniej scenie, miejsce zamaskowanego mężczyzny zająłby przyodziany w czerwień tajemniczy Gość. Wśród gromadzącego się tłumu Ksiądz de Marolles rozpoznałby w nim udającego się na śmierć kata króla Ludwika XVI.

W tym opracowaniu, generalnie wiernie podążając za fabułą pierwowzoru, Grzegorzewski zdecydował się na dwie addycje. Jedna z nich w prosty sposób jeszcze mocniej osadzała akcję noweli Balzaca w konkretnych realiach historycznych, związanych z czasem rewolucji francuskiej. Drugą można uznać za ahistoryczną i podejrzewać, że była podyktowana przede wszystkim chęcią uzyskania widowiskowości, jaka wiązałaby się z pojawieniem się na scenie tajemniczej postaci w masce.

5.

Na pierwszej stronie egzemplarza *Króla IV* Stanisława Grochowiaka brak jest jakiejkolwiek daty. Dramat, inspirowany między innymi twórczością Szekspira, romantyków i historią współczesną oraz będący krytyczną analizą koncepcji historii Jana Kotta (zob. Sugiera, 1999), został po raz pierwszy opublikowany w pierwszym numerze „Dialogu” w 1963 roku. Opracowanie Grzegorzewskiego mogło zatem powstać najwcześniej na drugim semestrze studiów bądź później. Uwagę zwraca zastrzeżenie, które poczynił Grzegorzewski: „Przedstawiając to opracowanie, zdaję sobie sprawę, że rozwiązania, które proponuję są niepełne, jedynie sygnalizują intencje, lecz

nie są zamkniętą koncepcją” [s. 1].

Sformułowanie to wydaje się bliskie późniejszym relacjom czy wypowiedziom twórcy, w których to scenariusz uzyskiwał ostateczny kształt dopiero po przefiltrowaniu przez „aktorskie instrumenty” (określenie Grzegorzewskiego), jakie miał w danym momencie do dyspozycji reżyser. W tym opracowaniu zaproponował jedynie zmiany w scenie czwartej, w której, jak uważał, „nastąpiło osłabienie tematu sztuki” [s. 1]. *Finał albo Ucieczka do rzeźni* przedstawia przeprowadzany dość nieudolnie zamach na tytułowego monarchę. Po rezygnacji z wykorzystania dwudziestokilowej bomby, z którą tłukł się przez pięć lat, Zamachowiec postanawia zgładzić władcę przy użyciu rewolweru. Z nerwów chce jednak najpierw zapalić papierosa. Bierze go ze stolika stojącego w prywatnych apartamentach Króla, którego tam spotyka. Grzegorzewski zrezygnował z tego niespodziewanego spotkania, zamienił je na przygotowaną przez Zamachowca zasadzkę i przesunął niemal na koniec sceny. Jednak najważniejsza zmiana to rezygnacja z obecności ludu. U Grochowiaka po zamachu pojawia się nieprzysłany przez nikogo lud, a spiskowcy umykają do Fortynbrasa, „króla z zewnątrz”. W finale Grzegorzewskiego spiskowcy po dokonaniu zbrodni zostają uwięzieni przez zamknięte drzwi. Kto je zamknął, pozostaje niedopowiedziane: „Ta izolacja odbiera SENS wszelkim wysiłkom, gesty i pozory przestały mieć znaczenie, okazało się, że Historię piszą inni” [s. 1].

To niemal egzystencjalistyczne rozwiązanie miało chyba przekształcić sztukę Grochowiaka w coś więcej niż tragedię historii „na miarę czasów, gdy świat wypadł już ostatecznie i nieodwracalnie ze swoich kolein”, jak scharakteryzowała ją Anna R. Burzyńska (2011, s. 310). U Grzegorzewskiego „widocznie nie nadeszła jeszcze pora” [s. 5] na jakiekolwiek zmiany, jak

miałby mówić Prezes w jednej z ostatnich kwestii.

Sięgnięcie do twórczości tego autora, choć już się nie powtórzyło w wyborach repertuarowych Grzegorzewskiego, nie wydaje się przypadkowe. Jak pisał w kontekście innego dramatu Grochowiaka Julian Rogoziński: „Pierwsze sceny rozgrywają się trochę w atmosferze Poego a trochę z bajek Grimma, do której dołączają się szybko doświadczenia zaczerpnięte z Witkacego i Gombrowicza" (1961, s. 104). Wynika z tego, że można zobaczyć pewne generalne podobieństwa między jego twórczością a autorów już bezpośrednio związanych z biblioteką reżysera.

6.

Czwarte opracowanie to *Ogólne założenia inscenizacyjne sztuki J. Geneta „Balkon"*. Również zostało przygotowane na pierwszym roku. Opinia Korzeniewskiego brzmiała: „Wybitny projekt inscenizacji plastycznej, trafna i samodzielna analiza utworu" (zob. Węgrzyniak, 1983). To praca odmiennego rodzaju: nie zawiera szczegółowego tekstu scenariusza. Grzegorzewski podał w jego miejsce krótkie, bez dbałości o szczegóły opisy kolejnych odsłon-obrazów. Ponadto informuje, że zrezygnował z postaci Łez, Krwi i Spermy. W tym przypadku ciekawsze od szkicowej adaptacji dramatu, którego polską prapremierę Grzegorzewski przygotuje za niecałą dekadę, jest kilka pierwszych stron eksplikacji. Grzegorzewski wyjaśnia, czemu zdecydował się na ten utwór, równocześnie formułując swego rodzaju program teatralny. Warto przytoczyć dłuższe fragmenty tych wyjaśnień:

> Powodem mojego zainteresowania dla twórczości Geneta jest właśnie jego wizja teatru, wizja fascynująca bogactwem środków

> wyrazowych, jak mi się wydaje, bliska typowi mojej wyobraźni.
>
> Balkon jest trzecią sztuką[,] dla której staram się wyobrazić kształt sceniczny. Robiłem t[o] poprzednio przy „Szewcach" Witkiewicza i „[Ś]lubie" Gombrowicza.
>
> W każdym wypadku powody były podobne [s. 2].

Dalej stwierdzał:

> Nie pragnę iluzji doskonałej. […]
>
> W moim rozumieniu postaci […] symbolizują sytuację artysty we współczesnym świecie. Artysty skazanego na dostarczanie ludziom złudzeń, stającego się z konieczności zabawiaczem mas, żonglerem formy, odcinającego się od rzeczywistości, przedstawiającego społeczeństwo sztuczne i formalne, gdzie cielesna prawda człowieka podlega mistyfikacji, tworzącego sztukę karmioną pozorem i abstrakcją, negującą każdą rzeczywistość, a przy tym ulegającemu złudzeniu, że tworzy własną regułę i ostatecznie uważającego, że może tworzyć własną rzeczywistość. Ale staje się jedynie głosicielem zła, kłamstwa, pozoru [s. 3-5].

Jeśli Grzegorzewski uważał, że „wystąpieniem godnym artysty jest i pozostanie manifest" (Bułhak, 2005, s. 49), ale jednocześnie za nim nie przepadał, to tych kilka zdań studenta reżyserii zdaje się wyjątkiem od reguły. Wizja teatru i wizja sztuczności rzeczywistości zapisana przez Geneta zdaje się być niezwykle bliska artyście. W jej centrum tkwi „demonstracja

środków, sztuczności i kłamstwa sceny oraz zadziwiających metamorfoz, jakim podlega człowiek w teatrze” [s. 6]. Grzegorzewski z powodu wielu zmian koncepcji nie był w stanie przygotować projektu scenograficznego: „W przypadku *Balkonu* jest to jednak sprawa tak skomplikowana i trudna, że w obecnej chwili nie jestem w stanie przedstawić konkretnych rozwiązań” [s. 8]. Zawarł jednak kilka spostrzeżeń na temat wyobrażonego aktorstwa. W 1987 roku tak opowiadał Zbigniewowi Taranience o środkach, jakie stosują aktorzy w jego przedstawieniach:

> Wymaga to szybkiego wejścia w ton – powiedzmy wysoki, umiejętności szybkiego dojścia do pewnych wibracji, ostatecznych ekspresji. Może to nie jest najwygodniejszy sposób uprawiania zawodu aktorskiego, ale – moim zdaniem – jedynie twórczy (Bułhak, 2005, s. 65).

W kontekście *Balkonu* notował zaś następująco:

> Wyobrażam sobie […], że chyba słuszna byłaby koncepcja aktorstwa polegająca na ciągłym rozbijaniu efektu stworzonego przez aktora. Np. w pewnym momencie aktor silnie angażuje się w rolę, narzuca to publiczności i nagle niszczy ten kontakt[,] jaki nawiązał z widzem, z postacią, określając ją odmiennymi środkami. Aktor winien wkomponować siebie w danej scenie, a nie jako postać w dramacie. Gesty wyolbrzymione lub ledwie zarysowane, więc unikanie „normalności” tej życiowej [s. 7].

Bliskość tych koncepcji, w których tak istotne jest uzyskanie ekstremalnie różnych stopni aktorskiej ekspresji, a które dzieli ponad dwadzieścia lat, jest

uderzająca. Zarysowany jest w nich obraz aktora, którego amplituda działań rozciągnięta jest pomiędzy możliwie jak najbardziej radykalnymi zmianami nasilenia a niemal zupełnym wycofaniem się, by stać jedynie nieomal statycznym elementem kompozycji. Każe też przyznać słuszność tym, którzy wskazywali, że istotna część teatru Grzegorzewskiego miała swoje źródła w wymagającej właśnie tego rodzaju podejścia twórczości trzech autorów: Witkacego, Gombrowicza i Geneta[13].

7.

Powody sięgania do ich utworów w każdym wypadku były podobne, a ślady ich widać także w omówionych opracowaniach scenariuszowych, które powstały w czasie studiów reżyserskich. To z jednej strony podejmowanie tematu rewolucji (zob. Kwaśniewska, 2016) i uwikłanego w nią bohatera, który stosuje różne strategie poznawcze, „by przeniknąć przez powierzchnię poszczególnych zdarzeń do ukrytego pod nimi sytemu trwałych i sensownych powiązań" (Sugiera, 1993, s. 19), z drugiej – to utwory, w których kształt teatralny nie wpisano mimetyzmu i które pozwalają na takie, jak opisane wyżej myślenie o aktorstwie. Gdzie teatr zostaje zwolniony z obowiązku odwzorowywania pozateatralnej rzeczywistości i może mieć charakter „hipotetyczny, demonstracyjnie fikcyjny" (tamże, s. 35).

***

„Pozostaję w kręgu literatury pokazującej człowieka w jego walce ze światem, który go otacza i tym, który jest w nim. Nie jest to wizja pogodna. Ukazuje świat trapiących koszmarów. Są tu również tajemnice, obszary trudne do rozszyfrowania, nieledwie przeczuwane. Staram się zbliżyć do tej literatury, odnaleźć jej świat na scenie" (Bułhak, 2005, s. 37) – tak mówił

Grzegorzewski w wywiadzie dla „Polityki” w 1977 roku, niecałe dziesięć lat po uzyskaniu dyplomu. Zdążył przez ten czas przygotować piętnaście przedstawień, między innymi powrócił do: odrzuconej przez wykładowców *Białej diablicy, Balkonu* czy *Ślubu*, którego opracowanie I aktu złożył jako kandydat na studia. Wydaje się, że choć wspomniane tu prace studenckie przygotowane zostały jako realizacje określonych zadań i tylko jeden z autorów pojawił się już w dorosłej teatralnej bibliotece reżysera (Genet), to już w nich widać pierwsze zapowiedzi tego, jak później Grzegorzewski miał uruchamiać pierwszym gestem aktora i poprzez rozwijający się konflikt lub jego brak, wyrazić czułą obojętność świata oraz powracające zagadnienie rewolucji.

Pierwsza wersja tego tekstu została przedstawiona na konferencji naukowej *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16-17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *„…rozwiązania, które proponuję, są niepełne…”. Cztery scenariusze studenta Grzegorzewskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/hkjg-6184.

Autor/ka

Jan Karow

Jan Karow (jan.karow@e-at.edu.pl) – krytyk teatralny, kulturoznawca. Asystent w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Współredaktor książki *Kilka słów o Konradzie Swinarskim* (2021). Członek Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. ORCID: 0000-0002-0950-0250.

Przypisy

1. Grzegorzewski był wcześniej czterokrotnie asystentem Dejmka przy zrealizowanych w Teatrze Narodowym w Warszawie inscenizacjach: *Przygody z Vaterlandem* Leona Kruczkowskiego, *Agamemnona* Ajschylosa, *Elektry* Eurypidesa i *Żab* Arystofanesa.
2. Dokumentacja tego przedstawienia, zawierająca eksplikację, scenariusz, rysunki projektów scenografii i trzydzieści trzy fotografie, znajduje się w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i jest opatrzona sygnaturą Pr.136.
3. Szczegółowe informacje na temat egzaminu dyplomowego Grzegorzewskiego pochodzą z pracy magisterskiej Rafała Węgrzyniaka przygotowanej na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, która znajduje się w zbiorach biblioteki AT. Zob. Węgrzyniak, 1983.
4. W. Shakespeare, *Sen nocy letniej* – reż. i scenogr. J. Grzegorzewski, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, prem. 19 maja 1966; J. Bocheński,*Tabu* – reż. i scenogr. J. Grzegorzewski, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie (Scena Eksperymentalna „Margines"), prem. 21 listopada 1966; J. Webster, *Biała diablica* – reż. i scenogr. J. Grzegorzewski, kost. K. Wiśniewska, muz. P. Hertel, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, prem. 18 lutego 1967; Lope de Vega, *Wędka Feniksany* – reż. i scenogr. J. Grzegorzewski, muz. S. Kisielewski, Teatr Polski w Warszawie, prem. 20 grudnia 1967. Nie zaliczam w ten poczet *Damy od Maxima* G. Feydeau (1968), którą do premiery doprowadził dyrektor Teatru Klasycznego Ireneusz Kanicki.
5. A. Strindberg, *Eryk XIV* – reż. J. Grzegorzewski, scenogr. C. Siekiera, prod. Łódzki Ośrodek Telewizyjny, prem. 11 listopada 1966.
6. Reprodukcje projektów zamieszczono w katalogu wystawy Galerii aTAK *Że też musiała Pani zadać to pytanie!*, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.
7. Szczegóły *Szewców* Witkacego przygotowanych przez Grzegorzewskiego jeszcze podczas studiów w Łodzi przedstawiła niedawno Maryla Zielińska. Zob. Zielińska, 2021.
8. O projekcie *Balkonu* wspominają w swoich publikacjach Elżbieta Morawiec (2006, s. 15) i Danuta Kuźnicka (2006, s. 8).
9. Podpisane przez Grzegorzewskiego prace w formie maszynopisów znajdują się bibliotece Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w teczkach oznaczonych sygnaturami: Egz.reż.26 (*Kariera literacka JWPana Fintiflucha Boba*), Egz.reż.27 (*Epizod z czasów terroru*), Egz.reż.28 (*Król IV*), Egz.reż.29 (*Balkon*). Bezpośrednie odniesienia do nich w poświęconych im fragmentach artykułu wskazuję poprzez podawanie numerów stron w nawiasach kwadratowych.
10. W internetowej *Encyklopedii teatru polskiego* w haśle *Jerzy Grzegorzewski* znajduje się błędna informacja o studiach na Wydziale Tkaniny i Ubioru łódzkiej PWSSP. Z perspektywy struktury uczelni Grzegorzewski był studentem Wydziału Włókienniczego, wówczas jedynego w uczelni. Jako osobne jednostki Wydziały Tkaniny oraz Ubioru zostały utworzone w roku akademickim 1964/1965, połączone w jeden wydział zostały w 1971 roku. Zob. Nawrot.
11. „Niektórzy wykładowcy bardzo go lubili, jak Rysia Hanin czy Erwin Axer, ale nie traktowali chyba zbyt poważnie. Uważali, że Jurek był zbyt nieśmiały, za delikatny, żeby sobie poradzić w zawodzie, który wymaga ogromnej siły fizycznej i odporności psychicznej. […] My [studenci] pragnęliśmy z nim pracować". *Idziemy na wielkie przedstawienie*, 2005, s. 38.
12. Wszystkie cytaty pochodzą z: Poe, 1956.

13. Na te związki wskazywali na przestrzeni lat m.in. Lech Budrecki: „Aktor nie gra tu konkretnego człowieka. Gra konkretny schemat. I tak chyba należy odczytywać Geneta" (1972, s. 10), Tadeusz Nyczek: „Jeszcze te Genetowskie przebieranki, maski, polityczne i obyczajowe dwuznaczności" (1992, s. 13), Janusz Majcherek: „Witkacy, Joyce, Kafka, Wyspiański powracają w przedstawieniach i najwyraźniej tworzą imaginarium artysty" (1998, s. 43), J. Sieradzki: „[…] Grzegorzewski szukał ich [wielkich syntez współczesnego ducha] u Joyce'a, Kafki, Geneta, Lowry'ego, Witkacego, Gombrowicza" (1999; cyt. za: *Encyklopedia Teatru polskiego*, encyklopediateatru.pl [dostęp: 1.03.2023]).

Bibliografia

Balzac, Honoriusz, *Epizod z czasów terroru*, przeł. J. Rogoziński, [w:] tegoż, *Komedia ludzka*, t. 16, „Czytelnik", Warszawa 1961.

Budrecki, Lech, *Świat steatralizowany*, „Teatr" 1972 nr 10.

Burzyńska, Anna R., *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011.

Edgar Allan Poe – paradoksy twórczości, paradoksy recepcji, rozmowa Żanety Nalewajk z Franciszkiem Lyrą, „Tekstualia" 2009 nr 1.

Genet, Jean, *Balkon*, przeł. K.A. Jeleński, „Dialog" 1957 nr 10.

Grochowiak, Stanisław, *Król IV. Obrazy historyczne*, „Dialog" 1963 nr 1.

Idziemy na wielkie przedstawienie, rozmowa Michała Smolisa z Wiesławą Niemyską, „Teatr" 2005 nr 7-8.

Koenig, Jerzy, *Czterdzieści cztery lata z Jerzym Grzegorzewskim*, „Foyer" 2005 nr 5.

Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie! Materiały ze studencko-doktoranckiej konferencji naukowej poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego, red. P. Płoski, M. Żurawski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008.

Kuźnicka, Danuta, *Obszary zwątpień i nadziei. Inscenizacje Jerzego Grzegorzewskiego 1966-2005*, Warszawa 2006.

Kwaśniewska, Monika, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Majcherek, Janusz, *Biblioteka Grzegorzewskiego*, „Teatr" 1998 nr 11.

Morawiec, Elżbieta, *Jerzy Grzegorzewski. Mistrz światła i wizji*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2006.

Nawrot, Andrzej, *Historia Katedry Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi*, http://www.ubior.asp.lodz.pl/historia_c.htm [dostęp: 1.03.2023].

Nyczek, Tadeusz, *Kilka obserwacji, dzięki którym bez większego trudu można dojść do przekonania, że Jerzy Grzegorzewski jest najbardziej albo prawie najbardziej paradoksalnym twórcą naszej kultury, być może nie tylko teatralnej*, „Teatr" 1992 nr 4-5.

Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Poe, Edgar Allan, *Kariera literacka JWP Fintiflucha Boba*, przeł. K. Tarnawska, [w:] tegoż, *Opowiadania*, wyb. dokonał i przedm. opatrzył W. Kopaliński, t. II, Czytelnik, Warszawa 1956.

Poskuta-Włodek, Diana, *Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum*, „Pamiętnik Teatralny" 2016, z. 1-2.

Prussak, Maria, *Ślady przedstawienia*, [w:] *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*, red. D. Jarząbek-Wasyl, T. Kornaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Raszewski, Zbigniew, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, wybór i oprac. J. Degler, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta, Wrocław 1978.

Rogoziński, Julian, *Czytając „Szachy" Grochowiaka*, „Dialog" 1961 nr 2.

Sieradzki, Jacek, *Wariacje Grzegorzewskie*, „Twórczość" 1985 nr 11.

Sieradzki, Jacek, *Teatr dla starych, młodych, kochających inaczej… bokiem*, „Polityka" 1999 nr 47.

Sugiera, Małgorzata, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1993.

Sugiera, Małgorzata, *Negatyw Wielkiego Mechanizmu: „Król IV" Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. II, pod red. R. Nycza, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.

Ulicka, Danuta, *Zwrot archiwalny (jak „ja" go widzę)*, „Teksty Drugie" 2010 nr 1-2.

Wachowski, Jacek, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru*, „Pamiętnik Teatralny" 2013 z. 2.

Węgrzyniak, Rafał, *Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Warszawa 1983, maszynopis, Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. Pr.283.

Worthen, William B., *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Zielińska, Maryla, *Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko" i „Szewcy"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodziny-artysty-z-ducha-odwilzy-niejaki-piorko-i-szewcy [dostęp: 1.03.2023].

Żurawski, Mateusz, *Nożyczki i klej*, „Nietak-t" 2014 nr 16-17.

Żurawski, Mateusz, *Piórko w teatrze*, [w:] *Jerzy Grzegorzewski, Rekonstrukcje. Wybrane adaptacje prozy z lat 1963-2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018 t. 5.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/rozwiazania-ktore-proponuje-sa-niepelne-cztery-scenariusze-studenta-grzegorzewskiego