didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
DOI: 10.34762/yjab-wt20
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ocalenie-nie-musi-byc-smiercia

/ GRZEGORZEWSKI

Ocalenie nie musi być śmiercią

Monika Kwaśniewska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Rescue does not have to be death

In the first part of the article, the author critically refers to her book *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (The question of community. Jerzy Grzegorzewski and Jan Klata). She looks at her own feminist reading of Grzegorzewski's performances through the prism of Audre Lorde's essay *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* and looks at the number and function of women in the institutions he managed. She also notes that the last performance, *On. Drugi powrót Odysa* (He. The Second Return of Odysseus), was Grzegorzewski's only production based on a script written by a woman. At the same time, she sees in it yet another emancipatory potential. The subject of her father's alcohol addiction, raised by Antonina Grzegorzewska and staged on the national stage by him, can be understood as a stage coming-out of an alcoholic and his daughter as a co-addict. Putting forward the thesis that the play operated on the poetics of ugly feelings described by Sianne Ngai, Kwaśniewska analyses its reception, wondering why it failed to cause a debate about the normalisation of drinking in Polish theatre and urges us to start such a discussion now.

Keywords: theatre history; feminism; Antonina Grzegorzewska; Jerzy Grzegorzewski; alcoholism; disability

Narzędzia pana

Mój doktorat i potem książka wydana pod tytułem *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, w punkcie wyjścia stawiały pytanie: „jak ja – jako kobieta – jestem prezentowana i reprezentowana na «narodowej scenie», zarówno teatralnej, jak i później «medialnej», konstruowanej w procesie recepcji spektaklu" (Kwaśniewska, 2016, s. 23). Pytanie to zadawałam, odnosząc się do działalności artystycznej i aktywności medialnej dwóch artystów mężczyzn, tłumacząc ten gest (nie bez krytycznej świadomości) tym, że „narodowa scena" była i jest zarezerwowana dla mężczyzn. Dalej, stosując perspektywę m.in. feministyczną i genderową, analizowałam wybrane spektakle Jerzego Grzegorzewskiego i Jana Klaty. W tym zestawieniu Grzegorzewski okazywał się prekursorem, który nie tylko teatralizował normy genderowe, ale też tematyzował opresyjność patriarchatu i uprzedmiotowienie oraz ubezwłasnowolnienie kobiet i mężczyzn zarówno w ramach mitologii narodowej, jak i w obrębie współczesnej mu przestrzeni publicznej. W tym kontekście uruchamiał też perspektywę feministycznej etyki troski opisaną przez Carol Gilligan. Przypomnijmy, że: „Etyka troski […] przeciwstawia ideom autonomii, czystej racjonalności, bezstronności, obiektywności, funkcjonalności […] i uniwersalności, […] zestaw wartości, wśród których naczelne miejsce zajmuje: współzależność, troska i empatia, partykularność, kontekstualność oraz zorientowanie na potrzeby drugiego człowieka" (Różyńska, 2005, s. 45). Gdy wracam dziś do własnych analiz spektakli Grzegorzewskiego, nie mam poczucia dysonansu na poziomie interpretacyjnym czy metodologicznym. Mam świadomość jednak, że o wielu rzeczach nie napisałam albo napisałam za mało. Na przykład o tym, że teatralizowanie płci w kontekście ról genderowych łączy się niejednokrotnie z estetyzacją, fetyszyzacją i

seksualizacją wizerunków kobiet – a w teatrze również aktorek. I Grzegorzewskiemu nie udało się tej pułapki uniknąć, o czym pisała już Dorota Mieszek w tekście *Sygnatura kobiecości Grzegorzewskiego* (2008, s. 18). Ale czy chciał jej uniknąć? Perspektywa „męskiego spojrzenia" była przecież dla jego teatru immanentna.

Zbierzmy kilka faktów na temat Jerzego Grzegorzewskiego:

– był mężczyzną: białym, przypuszczalnie (bo mogę wnioskować tylko ze znanych mi danych biograficznych) heteroseksualnym i wykształconym;

– był reżyserem i przez wiele lat kierownikiem artystycznym lub dyrektorem trzech scen – w tym Teatru Narodowego, więc zajmował najwyższą (nie licząc urzędników i polityków) w hierarchii teatralnej pozycję władzy;

– wystawiał wyłącznie teksty napisane przez mężczyzn; z jednym, o ile mi wiadomo, wyjątkiem, kiedy włączył do ostatniego spektaklu utwór swojej córki – Antoniny Grzegorzewskiej;

– odwoływał się w swojej twórczości do tradycji romantycznej, neoromantycznej, modernistycznej i awangardowej – czyli tradycji głównie męskiej i patriarchalnej;

– wśród jego współpracowniczek artystycznych oprócz aktorek (które można by wymieniać bez końca, więc podam te najmocniej, w moim poczuciu, identyfikowane z teatrem Grzegorzewskiego: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Ewa Konstancja Bułhak, Anna Chodakowska, Beata Fudalej, Małgorzata Niemirska, Wiesława Niemyska, Dorota Segda, Anna Ułas, Magdalena Warzecha), jedyną kobietą była scenografka i kostiumolożka Barbara Hanicka (w Teatrze Narodowym, gdzie Hanicka była zatrudniona, zastępcami scenografa były dwie kobiety: Jadwiga Michalska i Anita

Trzaskowska); większość stanowili więc mężczyźni;

– w trakcie jego kierownictwa artystycznego w Teatrze Polskim we Wrocławiu (w latach 1978-1981) odbyły się cztery premiery wyreżyserowane przez dwie artystki (Ewa Bułhak: *Skiz* w 1978 roku oraz *Emigranci* w 1979; Maria Straszewska: *Baba-Dziwo* w 1979 roku oraz *Mizantrop* w 1981[1]); gdy w latach 1982-1997 pełnił różne funkcje kierownicze w Teatrze Studio, kobiety wyreżyserowały siedem spektakli (Ewa Bułhak: *Ofiara obowiązku* w 1993 roku, *Mizantrop* w 1995 roku, *Iwona, księżniczka Burgunda* w 1997 roku; Ewa Mirowska: *Sie kochamy* w 1993 roku; Barbara Sierosławska: *Legenda* w 1993 oraz *Pan Paweł* w 1994 roku; Agnieszka Lipiec-Wróblewska: *Bilard petersburski* w 1997 roku[2]), podczas jego dyrekcji w Teatrze Narodowym (w latach 1997-2003) – przedstawienia zrealizowały dwie reżyserki (*Dawne czasy* – Agnieszka Lipiec-Wróblewska w 2000 roku; *Leonce i Lena* – Barbara Sierosławska w 2001 roku)[3]; czyli nigdy nie było ich zbyt wiele, bo w sumie jest to trzynaście prac, a tendencja ostatecznie i tak okazała się spadkowa; dodajmy, że w tym czasie Grzegorzewski zrealizował trzydzieści osiem premier;

– często funkcje asystentek reżysera w spektaklach Grzegorzewskiego pełniły kobiety: najczęściej Wiesława Niemyska, ale też Katarzyna Romańczuk, Magdalena Kłaczyńska, Magdalena Siemieńczuk, Anna Trojanowska, Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Dorota Ignatjew, Joanna Bącal, Bożena Suchocka, Grażyna Chorążyczewska, Hanna Chombakow, Dobrosława Janusz, Jadwiga Żywczak, Ewa Mirowska, Halina Jezierska;

– na stanowiskach sekretarzy literackich, konsultantów literackich czy dramaturgów w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w Teatrze Studio i w Teatrze Narodowym pod jego dyrekcją pracowały głównie kobiety: Maria Dębicz, Elżbieta Morawiec, Ewa Bułhak, Małgorzata Dziewulska (później również

jako specjalistka ds. edukacji teatralnej), Agnieszka Berlińska, Ewa Fogler, Aneta Pawlak-Kiełbik, Małgorzata Piekutowa. Kierowniczką muzyczną w Teatrze Studio za dyrekcji Grzegorzewskiego była Irena Kluk-Drozdowska; w Teatrze Narodowym, szczególnie w ostatnich sezonach pod dyrekcją Grzegorzewskiego, zespół organizujący pracę został zdominowany przez kobiety: Maryla Zielińska pełniła funkcję rzeczniczki prasowej, Sławomira Łozińska była kierowniczką działu koordynacji pracy artystycznej, Adrianna Lewandowska kierowała działem promocji i impresariatem, Dorota Ignatjew zajęła stanowisko asystentki dyrektora artystycznego, a Joanna Nawrocka specjalistki do spraw wydawnictw[4].

Podsumowując, Grzegorzewski zatrudniał dużo kobiet, z czasem coraz więcej, i pełniły one ważne, odpowiedzialne funkcje artystyczne oraz organizacyjne. Osadzone były jednak na dalszym planie. Wywołuje to we mnie ambiwalentne odczucia. Z jednej strony wydaje się świadczyć o tym, że cenił pracę kobiet, ufał im, wspierał je i ich kariery[5]. Z drugiej – nie daje mi jednak spokoju fakt, że Grzegorzewski zatrudniał tak mało reżyserek i generalnie odnoszę wrażenie, że kobiety w jego teatrach często pełniły funkcje organizujące miejsce pracy mężczyzn – w tym jego. Jeśli pójść za tym, co twierdzi Maryla Zielińska, że z czasem Grzegorzewski częściej przesuwał dyrektorskie obowiązki na innych i zarządzał metodą „gaszenia pożarów”[6], można się zastanawiać, czy takich zadań nie jest łatwiej przesuwać na kobiety chociażby ze względów kulturowych. Kobiety są przecież socjalizowane do tego, by „pomagać”, sprzątać, dbać, łagodzić, opiekować się i troszczyć.

Biorąc pod uwagę wszystkie te kwestie, warto zapytać, czy próbując przeprowadzić krytyczną, ale nastawioną na zmianę analizę wizerunku kobiet na „narodowej scenie” w teatrze tworzonym przez osoby

identyfikowane z męską perspektywą oraz czerpiące z zajmowania tej pozycji profity, w tym Grzegorzewskiego, nie popełniłam podstawowego błędu, który wiele lat wcześniej Audre Lorde opisała w słynnym eseju *Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu*? I nie chodzi tu o narzędzia metodologiczne, ale o sam materiał poddany przeze mnie analizie oraz stawiane mu pytania, pomijające, na przykład, w dużej mierze kwestie instytucjonalne. Lorde pisze: „Być może da się nimi go na chwilę pobić w jego własnej grze, ale nigdy nie pozwolą nam doprowadzić do autentycznej zmiany. I to zagraża tylko tym kobietom, które nadal w domu pana widzą jedyne źródło wsparcia" (2015, s. 121). Czy nie pisałam więc o tymczasowych zwycięstwach perspektywy feministycznej w męskocentrycznym świecie, które w żadnym stopniu nie nadwyrężały patriarchalnego *status quo*? Zwłaszcza że przecież wskazywałam w książce na to, że nie przynosiły one zmiany świadomościowej na tym polu, że często rewolucyjne z mojego punktu widzenia zabiegi przechodziły niezauważone przez krytyczki i krytyków albo wręcz same, w ramach spektaklu, opowiadały o własnej klęsce, jak było w *Operetce*, gdzie, po kryzysie wzorów tradycyjnej męskości, ostatecznie władzę zyskiwały Złodziejaszki – reprezentanci silnego, bezwzględnego zarówno dla kobiet, jak i dla starości oraz homoseksualności patriarchatu.

W duchu Audre Lorde w 2022 roku Maria Makaruk analizowała *Dziady* Mai Kleczewskiej:

> Nie sposób […] dramatu, który przeczytany zgodnie z literą tekstu, stanowi akceptację (a nawet apologię) niewinnego cierpienia, przerobić na wywrotową historię buntu kobiet. Nie można skutecznie walczyć z patriarchatem za pośrednictwem tekstu, który jest jednym z jego fundamentów.[…] Powtarzana jak mantra teza o

> potrzebie sięgania po dramat Mickiewicza w przełomowych chwilach polskiej historii nie prowadzi do niczego poza reprodukowaniem schematów, które uniemożliwiają emancypację (Makaruk, 2022).

Spektakl *Dziady – Improwizacje* Jerzego Grzegorzewskiego z 1987 roku czytałam w swojej książce w kontekście roli kobiet w „Solidarności", upolitycznionego macierzyństwa i etyki troski. Pokazywałam, że wiele postaci kobiecych pełni w nim funkcję pomocniczą, wspierającą wobec nieradzących sobie z narzuconą im misją męskich bohaterów. Umknęło mi wtedy to, o czym pisała Makaruk: że nie uda się wykonać gestu emancypacyjnego wobec patriarchalnej tradycji polskiej dramaturgii i sceny narodowej po pierwsze: z pozycji mężczyzny zajmującego na tej scenie centralne, umocowane tradycją miejsce i wystawiającego teksty „klasyczne" (to o Grzegorzewskim); po drugie: z pozycji badaczki poszukującej emancypacyjnych impulsów w teatrze tak mocno uwikłanym w dyskurs narodowo-patriarchalny (to o mnie).

Nie wiem, czemu przed laty nie przyjrzałam się bliżej ostatniemu spektaklowi Grzegorzewskiego, a zarazem jedynemu w jego dorobku bazującemu (w połowie) na tekście napisanym przez kobietę – Antoninę Grzegorzewską. Może dlatego, że *On. Drugi powrót Odysa*[7] pozornie nie tematyzował „wspólnoty", tylko był radykalnie autotematyczny, odnosił się bowiem do choroby alkoholowej reżysera opisanej z perspektywy córki. Dziś widzę jednak, że jego znaczenie wykraczało poza osobiste doświadczenie ojca i córki, artysty i artystki. Przedstawienie w jakimś sensie podejmowało problem całego środowiska teatralnego – z jednej strony skoncentrowanego wokół artystów-reżyserów, z drugiej – uzależnionego i współuzależnionego. To bardzo znaczące, że taka perspektywa została uruchomiona dzięki młodej

artystce – w gestach skargi, gniewu, oskarżenia, próby wyzwolenia, czynionych jednak z pozycji miłości i troski. Obecnie wydaje mi się, że to w *Onym. Drugim powrocie Odysa* zawarte są najciekawsze, złożone, nadal dziś inspirujące i warte kontynuacji pytania oraz impulsy emancypacyjne.

„Brzydki" coming out artysty-alkoholika

Wystawiając *On. Drugi powrót Odysa* Grzegorzewski nie był już dyrektorem Teatru Narodowego od dwóch lat. Jak wskazuje Zielińska – rezygnując ze stanowiska – jako powód podał swoją chorobę (Zielińska, 2023). Spektakl rozpoczął długim monologiem napisanym przez jego córkę. Monologiem, który, jak można przypuszczać na podstawie spektaklu oraz wypowiedzi artystki w prasie, dotyczy w dużej mierze jej relacji z ojcem (por. np. Bończa-Szabłowski, 2005). Dochodzi w nim jednak do pewnego spiętrzenia perspektyw. Córka opisuje ojca, wkładając swoją narrację w jego usta. Powielany jest tu więc mechanizm, który zazwyczaj – również w teatrze Grzegorzewskiego – odbywa się w odwrotnym kierunku: zwykle to postaci kobiece są opisywane z męskiej perspektywy i mówią kwestiami męskich autorów. W ten sposób autorka kreuje własną wizję ojca. I bywa w tym bezwzględna: pisze wprost o człowieku uzależnionym od alkoholu: o bezwładności ciała i bezradności życiowej, o upadkach – metaforycznych i dosłownych, zaśmieconej kuchni i niepłaconych rachunkach, przebijającej w jego słowach mieszance wstydu i poczucia wyższości nad „kloszardem" czy „lumpem", szantażu emocjonalnym, bełkotliwym, choć czasami dowcipnym egzystencjalizmie, o niejasnym stosunku do kobiet, który sytuuje się między uwielbieniem a uprzedmiotowieniem czy wręcz wzgardą. Roztacza w tekście całą gamę wstydliwych, czasami abiektalnych wymiarów alkoholizmu – opisuje te aspekty, dla których od pijanych osób odwraca się wzrok i ze względu na które alkoholik niełatwo poddaje się etyce troski – co najwyżej

pogardliwej, pełnej poczucia wyższości litości. Stworzyła tekstowe obrazy, które wywołują wstyd. W tym kontekście postawa trwania przy ojcu, nieodwracania wzroku jest chyba oporem przeciwko tym pełnym pogardy i dystansu postawom kulturowym. Jest też świadectwem miłości i troski. Opisanie tej relacji przez Grzegorzewską, potwierdzenie w prasie osobistego wymiaru tekstu, stworzenie ram do artystycznego i – w jakimś sensie publicznego – coming outu, postrzegam też jako gest niebywałej odwagi. Bo coming out nie dotyczy tu tylko Grzegorzewskiego, ale też autorki – jako osoby współuzależnionej i bezsilnej wobec choroby.

Zastanawiam się jednak, czy wyreżyserowanie tego tekstu przez Grzegorzewskiego nie było zarazem gestem uznania perspektywy córki, odwagi i obnażenia, jak i – przechwycenia, próbą odzyskania kontroli nad własnym wizerunkiem. Zwłaszcza że Antonina Grzegorzewska nie brała aktywnego udziału w próbach (Czapska, 2005a). Tekst został więc przejęty przez reżysera i aktorów. Przyznam też, że wolałabym, by córka w jego spektaklu mniej przypominała skuloną, niemą i piękną dziewczynę. Nie bez powodu osoby recenzujące przedstawienie rozpisywały się o znakomitej roli Jerzego Radziwiłowicza, zwykle pomijając kreację Anny Grycewicz. Duże trudności interpretacyjne i wiele ambiwalentnych uczuć budzi we mnie też wieloznaczna scena, która przypomina mi stosunek seksualny czy wręcz gwałt. Chodzi o moment tuż po słowach: „Ani się obejrzymy, a sami jesteśmy myśliwymi, sami na siebie polujemy, «jesteśmy i raną i nożem, i kołem i łamanym ciałem, i katem i ofiarą»” (Grzegorzewska, 2005, s. 12). Bohater trzymający ukrytą towarzyszkę za nadgarstek prowadzi ją do wąskiego przejścia między zastawkami, ustawia naprzeciw siebie, trzyma w pasie i zaczyna wykonywać powolne ruchy frykcyjne. Ona stoi nieruchomo, z opuszczonymi bezwładnie rękami i twarzą skierowaną w bok. Łzawym wzrokiem patrzy w dal. Nie ma wątpliwości, że mimo braku aktywnego

oporu, nie wyraziła (entuzjastycznej) zgody na zbliżenie – która według nowych definicji jest warunkiem konsensualnego stosunku. Pod koniec kobieta opiera głowę na ramieniu Onego i podnosi rękę w geście objęcia, jakby chciała chociaż po fakcie zapanować nad sytuacją, aprobując ją. Po chwili on się oddala – zostawiając ją samą. Nawet jeśli nie trzymać się odniesień biograficznych, to jednak oglądamy scenę zbliżenia graną przez aktorkę i aktora, których metrykalnie dzieli dwadzieścia dziewięć lat… Wchodzimy więc w patriarchalne wyobrażenia o seksualnych relacjach między bardzo młodymi kobietami i dużo starszymi od nich mężczyznami. Fakt, że oboje są ubrani, nie zmienia wrażenia, raczej je wyostrza – z jednej strony wskazując na teatralną umowność, z drugiej – przygodność zdarzenia. Zastosowane rozwiązania sceniczne sprawiają jednak, że scena wydaje się względnie „bezpieczna" dla aktorki i aktora. Nie ma tu nagości, nie ma bardzo intymnego dotyku ani przemocy fizycznej. Pozwalają też potraktować ją w wymiarze symbolicznym. W takim trybie interpretacyjnym warto wziąć pod uwagę, że On przez cały czas jej trwania mówi o niemożliwości ocalenia, kończąc tę część monologu zdaniami: „Niepojęte, jak brutalne jest ocalenie. Niepojęte, że ocalenie jest śmiercią" (Grzegorzewska, 2005, s. 13). Można więc dojść do wniosku, że aktem przemocy, naruszenia integralności, intymności, podmiotowości, przymusu bycia blisko, wdarcia się „innego" do wnętrza, bez oporu, ale też bez zgody i możliwości wprowadzenia zmiany (bunty Bohaterki są ignorowane, a ocalenie, którego chciałaby dla Onego – zostaje odrzucone) jest to, co i jak mówi On oraz cała sytuacja, w której zakleszczona jest towarzysząca mu kobieta-córka. Gwałtem jest choroba, z której On nie potrafi się wydobyć, współuzależniając i krzywdząc trwającą przy nim kobietę. W tym ujęciu ta brutalna i perwersyjna scena jest bardzo dosadnym obnażeniem Onego jako ofiary, ale też oprawcy, co zresztą zostaje nazwane w przytoczonym powyżej cytacie rozpoczynającym scenę. W

każdym trybie lekturowym scena ta wydaje mi się mocno perwersyjna, bazuje na ambiwalencji, niepewności, niedomówieniu. Może dlatego w znanej mi recepcji spektaklu została właściwie przemilczana, a w czasie konferencji *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, na której prezentowałam pierwszą wersję tego tekstu, skojarzenie jej z gwałtem wzbudziło wątpliwości. Zobaczenie i nazwanie w niej sceny realnej i symbolicznej przemocy wymaga odsunięcia założenia, że to niemożliwe, aby Grzegorzewski, inscenizując tekst córki bazujący w dużej mierze na ich relacjach, zawarł scenę gwałtu, i dopuszczenia do siebie całego ładunku brzydkich uczuć, które za takim prawdopodobieństwem stoją. Dla mnie dziś scena ta jest wyrazem (samo)świadomości dotyczącej psychicznych i fizycznych wymiarów przemocy zadawanej bliskiej osobie przez uzależnionego.

Piszę to jednak w 2022 roku – po auto-teatrze (Krakowska, 2016), w trakcie ruchu #MeToo i dyskusji o przemocy w teatrze, a także – co równie ważne – intensywnego rozwoju praktyk i teorii odnoszących się do niepełnosprawności i choroby w sztukach performatywnych. W 2005 roku Teatr 21, który gruntownie i konsekwentnie odmienia naszą zbiorową świadomość na ten temat, dopiero rozpoczynał działalność. Rafał Urbacki jeszcze nie stworzył trylogii *Mt 9,7* (2011; we współpracy z: Peterem Preyerem, Siostrą Suzzy, Łukaszem Kędzierskim, Kacprem Lipińskim)[8], *W Przechlapanym* (2012; we współpracy z Piotrem Olszewskim, Gustawem Trzcińskim, Anną Dzieduszycką, Barbarą Lityńską, Mają Tur, Anielą Presko, Magdaleną Gałaj, Magdaleną Olszewską, Agatą Wąsik)[9], *Stypa* (2012; we współpracy z Witoldem Mrozkiem, Janem Suświłło, Agatą Wąsik, Kacprem Lipińskim, Wojtkiem Klimałą)[10], w której w sposób bezpośredni i zarazem artystyczny opowiadał o swojej chorobie i zbliżającej się śmierci. Weronika Szczawińska jeszcze nie zrealizowała *Onko* (2021; we współpracy z Piotrem

Wawerem jr, Sebastianem Pawlakiem, Karolem Radziszewskim, Agatą Maszkiewicz i Aleksandrą Gryką)[11] – spektaklu tematyzującego doświadczenie nowotworu piersi, łączącego je z opowieścią o teatrze jako instytucji. Te i inne zdarzenia nauczyły nas, jako środowisko, języka mówienia o podobnych artystyczno-biograficznych świadectwach, dały odwagę do tego, by nie izolować osób twórczych – ich biografii, dyspozycji fizycznych i psychicznych – od pracy, nie rezygnując jednocześnie z kategorii artystycznych. Nowy język był odpowiedzią na nową wrażliwość i nową estetykę[12]. I dopiero teraz, dzięki tym zbiorowym doświadczeniom, jesteśmy, jak myślę, w stanie mówić o chorobie alkoholowej Grzegorzewskiego otwarcie, jak to robi Maryla Zielińska w rozmowie z Jerzym Trelą (2022) czy w referacie wygłoszonym na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (2023).

Z drugiej strony, spektakl Grzegorzewskiego sam w sobie był nastawiony na budzenie niejasnych uczuć i emocji. Choć było oczywiste, że podejmuje tematy traumatyczne – alkoholizmu i wojny – nie było w nim scen gwałtownych, epatujących przemocą, rozładowujących napięcie. Najbardziej dla mnie dotkliwa scena stosunku czy gwałtu też była nieoczywista, powolna, skontrapunktowana erudycyjną przemową. Spektakl nie prowadził do żadnego wyładowania, rozwiązania. Przytoczony cytat – „Niepojęte, jak brutalne jest ocalenie. Niepojęte, że ocalenie jest śmiercią” – wydaje się najlepszym podsumowaniem panującej na scenie atmosfery. Tyle że do ocalenia-śmierci w teatrze nie dochodziło. Wszystko to sprawia, że przedstawienie mogło budzić zmęczenie i irytację powolnym rytmem i brakiem rozwoju akcji, zażenowanie nazbyt prywatnym charakterem zdarzenia, dezorientację w próbie odczytania wszystkich erudycyjnych odniesień i siatki skojarzeń, bezradność w staraniach, by znaleźć choć promień nadziei, rozwiązania, uwolnienia z dusznej, gęstej atmosfery.

Spektakl Grzegorzewskiego operował więc tym, co Sianne Ngai nazywa brzydkimi uczuciami. Wśród tych negatywnych emocji i afektów znajdują się zazdrość, niepokój, paranoja, irytacja, „animowalność" dotycząca podmiotów o ograniczonej sprawczości oraz „wzniosłootępiałość" będąca połączeniem szoku i nudy. Brzydkie uczucia charakteryzuje słaba intensywność połączona z długim trwaniem, działają w sposób „ukryty, podprogowy, pokrętny" (Kwaśniewska, Waligóra, 2021, s. 10). W analizowanych przez Ngai dziełach artystycznych brzydkie uczucia pojawiają się najczęściej w momentach pozornej bezczynności, zawieszeniu akcji, stagnacji. Nie prowadzą do gwałtownych wyładowań, erupcji namiętności, katharsis (por. Ngai, 2021). Ich ambiwalentny charakter może zarówno prowadzić do utrzymania zastanego porządku i relacji władzy, jak i nieść charakter wywrotowy, antysystemowy. Moim zdaniem *On. Drugi powrót Odysa* wpisuje się w poetykę „teatru brzydkich uczuć" i operuje podwójną – hamującą i emancypacyjną – potencjalnością. Ta druga – która spotkała się z pewną bezradnością krytyków – mogłaby rozwinąć się dziś.

Stematyzowanie na scenie realnej choroby reżysera – odsłonięcie jego wstydliwych, brzydkich, klasowych, mizoginicznych, awanturniczych, apodyktycznych, a jednocześnie – całkowicie niepraktycznych zachowań, do tego opisanych z perspektywy po wielokroć kulturowo „słabej" – kobiety, córki, młodej artystki, wtedy jeszcze bez znaczącego dorobku – było w 2005 roku w Polsce gestem trudnym do zaakceptowania. Dlatego spektakl wywołał burzę. Burza ta jednak paradoksalnie wyciszyła dyskusję o problemie alkoholowym. Roman Pawłowski opublikował na łamach „Gazety Wyborczej" krytyczną recenzję pod tytułem *Artysta jest bardzo chory* (2005), w której pisał wprost o alkoholizmie reżysera, widząc w nim przyczynę niepowodzenia spektaklu. W odpowiedzi liczne grono badaczek i badaczy opublikowało

protest:

> W związku z publikacją recenzji Romana Pawłowskiego pt. *Artysta jest bardzo chory* z przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego *On. Drugi powrót Odysa* („Gazeta Wyborcza" z dn. 31 I 2005 roku) pragniemy wyrazić sprzeciw wobec formy i treści tekstu, który uwłacza jednemu z najwybitniejszych artystów polskiego teatru. Recenzent „Gazety Wyborczej", wykorzystując zakulisową wiedzę o powstawaniu spektaklu, rzucił czytelnikom na żer prywatność reżysera w stylu godnym pisma brukowego. Przedmiotem swojego zainteresowania uczynił człowieka, a nie dzieło twórcy, naruszając w sposób niedopuszczalny zasady etyki zawodowej i zwykłej ludzkiej przyzwoitości (*Warszawa. Czy artysta…*, 2005).

Problematyczność tekstu Pawłowskiego nie polegała jednak, moim zdaniem, na tym, że napisał wprost o alkoholizmie Grzegorzewskiego, bo o nim opowiedział ze sceny sam artysta słowami własnej córki. Polegała ona na tym, że w podobny sposób Pawłowski czytał drugą część przedstawienia bazującą na dramacie Stanisława Wyspiańskiego i spektaklu Tadeusza Kantora, utożsamiając poziom reprezentacji (spektakl o niemożliwym procesie twórczym i o rozpadzie reprezentacji) z poziomem procesu twórczego (artysta pije, więc nie reżyseruje). Zasadnie jednak, w moim poczuciu, bronił się przed zarzutami, przywołując słynną sytuację po spektaklu Billa T. Jonesa *Still Hare* zawierającego doświadczenia osób w chorobach terminalnych. W 1994 roku recenzentka Arlene Croce publicznie odmówiła pisania recenzji z tego przedstawienia, nie chciała bowiem oceniać, cytuję, „sztuki ofiar". W ten sposób odmówiła osobom z niepełnosprawnościami i uszkodzeniami ciała prawa do występowania oraz

tematyzowania własnego stanu i doświadczenia w teatrze (por. np. Kupers, 2017, s. 20-21). Pawłowski pisze więc: „Nigdy nie zgadzałem się z tą opinią, w moim przekonaniu artysta ma moralne prawo przetwarzać w sztuce całe swoje życie, w tym także chorobę. Dlatego zdecydowałem się napisać recenzję z przedstawienia *On. Drugi Powrót Odysa*, choć jego tematem miała być choroba alkoholowa reżysera" (Pawłowski, 2005a). Podkreśla też, że wiedzę na ten temat czerpał również z wywiadu z Antoniną Grzegorzewską. W tym kontekście dziwi mnie trochę postawa obrońców Grzegorzewskiego, którzy wydawali się udawać, że możemy, również w wypadku tego przedstawienia, oddzielić postać reżysera od dzieła, a przypuszczenie, że artysta opowiada na scenie o swojej chorobie alkoholowej, uwłacza jego godności. Moim zdaniem, wręcz przeciwnie – jest próbą jej odzyskania[13].

Nie sposób jednak oderwać tej dyskusji od kontekstu. On z kolei był zbudowany przez wieloletnią niechęć czy wręcz wrogość Pawłowskiego w stosunku do dyrekcji Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym wyrażaną w recenzjach z jego spektakli, począwszy od pierwszej premiery, czyli *Nocy listopadowej. Scen dramatycznych*[14]. Nawet w nielicznych względnie pozytywnych tekstach Pawłowski stawiał pod znakiem zapytania jej sens (Pawłowski, 1998). Pewnie dlatego to właśnie jego artykuł wywołał tak silny odzew, gdy tymczasem reakcje na spektakl generalnie były bardzo ambiwalentne. Ujawnia się w nich wiele pokrewnych brzydkim uczuciom emocji i afektów: znudzenie, irytacja, poczucie, że wystawianie tekstu córki jest wyrazem kumoterstwa (zazdrość?), zagubienie w sensach spektaklu:

> Najnowsze widowisko w Narodowym jest kolejnym, które potwierdza, że nic nie starzeje się tak szybko, jak awangarda. To, co w pracach scenicznych Grzegorzewskiego urzekało wczorajszych czternastolatków, dzisiejszym czterdziestolatkom jawi się jako żywa

skamielina. Na ich oczach Grzegorzewski, ze swą dawno przebrzmiałą estetyką, manierą i pozą, przechodzi do muzeum awangardy. Jeszcze o tym nie wie, nadal serwując widzom, co absolutnie niewybaczalne, upiorną, dojmującą nudę (Kowalczyk, 2005).

Grzegorzewski zachwycił się tekstem, który przyniosła mu córka. Podniósł go do rangi arcydzieła wystawiając na dużej scenie Teatru Narodowego z udziałem Jerzego Radziwiłowicza. Nie udzielił córce lekcji pokory, choćby kierując jej kroki do Laboratorium Dramatu, działającego (do niedawna) przy Teatrze Narodowym, by pracowała tam, jak zwykli śmiertelnicy, nad debiutem. Efekt jest osobliwy. Radziwiłowicz mówi monstrualnie długi monolog, daleki od doskonałości, choć jako zalążek literackich ambicji nie najgorszy – przejmujący dla dwóch osób: reżysera i jego córki. Na widowni życie toczy się w osobnym rytmie. Kobieta z ciężko zwieszoną głową śpi. Stary aktor kładzie dłoń na dłoni swojej żony i czeka dłuższą chwilę, aż odwzajemni jego uścisk. Potem, spokojny, błądzi wzrokiem po rozłożystym suficie. Ktoś wyciąga komórkę, by sprawdzić, ile jeszcze zostało do końca spektaklu. […] Jednak wyraźnie Grzegorzewski coraz intensywniej zmierza w sobie tylko znanym kierunku, odprowadzany czułym spojrzeniem córki (Czapska, 2005).

No więc siedziałem teraz w teatrze, patrzyłem na scenę. A tam najpierw bardzo długo ciurkiem z pamięci mówił niezbyt zrozumiałe rzeczy Jerzy Radziwiłowicz, przyciśnięty żelazną ramą łóżka. Potem

> było trochę akcji, głównie też z udziałem Radziwiłowicza w towarzystwie dosyć milczącej młodej aktorki. Od połowy o tyle się zmieniło, że zaczęły się pojawiać zdania z Wyspiańskiego i migawko-scenkocytaty z wcześniejszych spektakli Grzegorzewskiego, co znacznie umaiło całość. Ale nadal trudno było prostemu recenzentowi, z natury zawodu skłonnemu do porządkowania, coś więcej z tego chaosu pojąć. Poza jednym: urodą poniektórych scen, a nawet przerw między nimi, kiedy z głośników dobiega kaszel bohatera (Nyczek, 2005).

Pozytywne, pełne zachwytu recenzje bardzo ostrożnie opisują temat osobistego świadectwa choroby alkoholowej i presji psychicznej, których dotyczy tekst Grzegorzewskiej. Większość w bardziej lub mniej otwartej dyskusji z Pawłowskim analizuje rozwiązania estetyczne i inscenizacyjne, jakby chcąc potwierdzić artystyczny, a nie osobisty wyraz przedstawienia[15]. W ten sposób temat alkoholizmu i idących za nim konsekwencji instytucjonalnych oraz osobistych pozostał w sferze brzydkich uczuć.

Pewną trwałość takiej recepcji pokazuje artykuł Weroniki Szczawińskiej z 2008 roku. Odnosząc się do tej dyskusji, autorka pisała: „Death in progress – właściwy temat ostatniego spektaklu Grzegorzewskiego, [został] przeoczony, zaciemniony skandalizującym kontekstem alkoholowej choroby samego reżysera” (Szczawińska, 2008, s. 32). Takie zestawienie obrazuje i powiela antagonizm, który wyłonił się po premierze. Śmierć zwykliśmy traktować jako skandal egzystencjalny, alkoholizm zaś jako skandal niski, związany z przyziemnym, codziennym życiem – w tym z życiem ciała. Poza tym, o ile śmierć artysty podnosi symboliczną (i rynkową) „wartość” jego sztuki, o tyle alkoholizm ujęty w ramy sztuki może zyskać wzniosłość, ale tylko pod warunkiem, że oddzielimy go od artysty. Ale przecież alkoholizm, ujmując

rzecz najprościej i najbanalniej, to właśnie death in progress – śmierć w procesie… (Warto jednak dodać, że w czasie konferencji *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, a więc w 2022 roku, Szczawińska dystansowała się od swojego tekstu, wskazując na zmianę, jaka nastąpiła w ciągu ostatnich lat.)

Potencjalne użytki z brzydkich uczuć

To uniknięcie szerszego odniesienia do tematu choroby alkoholowej w recepcji spektaklu każe jednak wrócić do przywołanego przez Pawłowskiego zdania „Nie możemy zagrać *Powrotu Odysa*, ponieważ reżyser jest ciągle pijany”[16]– nie po to, by podważyć artystyczną wartość spektaklu (ta jest dla mnie niezaprzeczalna), i nie po to, by mieszać fikcję sceniczną z „zakulisową” wiedzą. Nie możemy chyba jednak zaprzeczyć, że – tak, Grzegorzewski pracował, będąc pod wpływem alkoholu. Mówi o tym chociażby Jerzy Trela, opowiadając, jak przed próbami chodził z nim – jako asystent reżysera – na kawę na koniaku, z której spóźniali się na próby (Zielińska, 2022). Mówiła o tym na konferencji o cenzurze i autocenzurze Maryla Zielińska, zastanawiając się nad tym, jak nałóg wpływał na twórczość artystyczną i pracę dyrektorską (2023). W tym świetle tematyzacja wątku „pijanego reżysera” w spektaklu wydaje się jeszcze innego rodzaju coming outem. Chciałabym jednak teraz spojrzeć na tę kwestię z innej perspektywy. Nie mam pojęcia, czy Grzegorzewskiego spotkały kiedyś konsekwencje za pracę pod wpływem alkoholu. Zastanawiam się jednak, jak normalizacja takich sytuacji w teatrze wpłynęła na jego nałóg. Albo szerzej – jak wpływa na wszystkich uzależnionych od alkoholu lub innych używek artystów i artystki teatru oraz towarzyszące im w pracy i w życiu osoby.

Może, między innymi, ze względu na te niejasne, podtrzymujące wstydliwy i

skandalizujący wymiar mówienia o piciu, reakcje na *Onego…*, o ile mi wiadomo, nikt w polskim teatrze nie powtórzył scenicznego (bo medialne się, oczywiście, zdarzały) coming outu Grzegorzewskiego na temat swojego alkoholizmu. Jedyny wyjątek stanowi niedawna instalacja performatywna *JaWa* (2022)[17], w której Iwona Nowacka, tłumaczka oraz autorka wielu projektów teatralnych i literackich, mówi o swoim nałogu. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że ten performatywny coming out – podobnie jak większość medialnych – dokonany jest z pozycji osoby już od lat niepijącej, co nie ujmuje odwagi i znaczenia temu gestowi, ale, mam wrażenie, zmienia jego wymiar. Z drugiej strony – Nowacka, inaczej niż Grzegorzewski, występuje osobiście, bez tekstowego i aktorskiego zapośredniczenia[18]. Występ Nowackiej oznaczać może, że tabu związane z alkoholizmem nieco i stopniowo maleje. To dobry znak, bo tabuizowanie tego problemu wywiera na polski teatr wpływ ogromny. W serialu *Artyści* Moniki Strzępki (reżyseria) i Pawła Demirskiego (scenariusz; 2016)[19], będącym oczywiście fabułą i fikcją, ale jednocześnie opisującym z dużą przenikliwością relacje w polskich teatrach instytucjonalnych, alkohol służył rozładowaniu dobrych i złych emocji, zawiązywaniu więzi. Bywał obecny czasami w pracy, a regularnie po pracy – pity z kolegami i koleżankami w teatralnej knajpie. Bardziej dramatyczny obraz problemu ujawniły inne artystyczne świadectwa odnoszące się do problemu przemocy w teatrze. Przywołać można tu bazujący na wywiadach ze studentkami aktorstwa tekst Michała Telegi *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*:

> pracowaliśmy z nim
>
> jego podporą był Y

on był ciągle natrąbiony w znaczeniu pijany

przez pół roku

czuć wódę po chlaniu całonocnym

codziennie

nie było z nim kontaktu

[…]

on pijany

Y naćpany (2019, s. 10-11).

W spektaklu Wiktora Bagińskiego (reżyseria), Natalii Bieleckiej, Alana Al-Murtathy, Damiana Sosnowskiego (obsada) i Anny Oramus (scenografia) *Otello* (2019)[20] aktorka opowiadała o tym, jak po całonocnym piciu została zgwałcona przez kolegę, studenta aktorstwa, a następnie nakłoniona przez reżysera do wykorzystania tego doświadczenia w spektaklu. Monolog był utrzymany w ramach fikcji teatralnej, nie dano żadnego dowodu, że bazuje na realnym zdarzeniu. Niepewność, jaką udało się wzbudzić w widowni na tym polu, jest jednak znacząca (por. Kwaśniewska, 2020). Ta niepewność związana jest też z nieosadzonymi w fikcji świadectwami, jak to Pawła Tomaszewskiego, z którego wynika, że alkohol, narkotyki oraz przemoc wpływały na pracę nad spektaklem realizowanym w czasie jego studiów (*Aktor Paweł Tomaszewski…*, 2021). Nałogi towarzyszyły mu przez wiele

kolejnych lat pracy aktorskiej (Szustow, 2018). Alkohol jako, na przykład, narzędzie odreagowania stresu i przemocy w czasie studiów, ale też sposób na „otwarcie się", spędzanie czasu z koleżankami i kolegami oraz pedagogami i pedagożkami po zajęciach pojawia się też bardzo często w książce Karoliny Korwin-Piotrowskiej *Wszyscy wiedzieli* (2021). Ewa Skibińska zwracała natomiast uwagę na świadomościową relację między alkoholem a osiągnięciami aktorskimi, mówiąc: „Uważałam, że alkohol to eliksir mojego talentu. Był pobudzaczem, a ja dzięki niemu czułam się odważniejsza i bardziej twórcza" (Bukłaha, 2023). Maja Ruszpel, która we współpracy z Magdaleną Kotyzą oraz Elżbietą Stawecką prowadziła w Akademii Teatralnej w Warszawie serię pilotażowych warsztatów dotyczących profilaktyki uzależnień, zwraca uwagę na szereg czynników sprzyjających uzależnieniom, a zarazem ich normalizacji i tabuizacji w obrębie środowiska teatralnego. Są nimi, między innymi: brak prywatności i związana z tym codzienna presja publiczna, stres wynikający z rywalizacji, nieregularne godziny pracy oraz tendencja do pracy non stop, częsty brak etatu i związana z tym konieczność odnajdywania się w wielu różnych środowiskach pracy, nieustająca ocena i ewaluacja efektów pracy. Elżbieta Sawecka dodaje do tej listy częstą pracę z własną traumą lub obiektywnie trudnymi tematami (Ruszpel, 2022a, s. 17). Niebagatelne znaczenie ma też powszechne przyzwolenia, o którym mówiła Skibińska: „Samo picie, nie ukrywajmy, było od zawsze. Przez lata w teatrze też w pewien sposób było dozwolone" (Bukłaha, 2023). Jak wskazuje natomiast Alina Czyżewska, jest ono związane z szeregiem normalizujących mitów:

> To w końcu takie artystowskie być pod wpływem. Środowisko wypracowało sobie wiele usprawiedliwiających bzdur na ten temat. Ale to wybitny aktor! Ale to jednak szkoła teatralna! Tak jakby

> przepisy prawne nie dotyczyły tych ludzi. […] Przecież na wyższej uczelni także obowiązuje kodeks pracy. W takim wypadku powinna zostać pijanemu wykładowcy wręczona dyscyplinarka (Korwin-Piotrowska, 2021, s. 378).

Czyżewska pyta też retorycznie: „Jeśli pracodawca akceptuje to, że pracownik przychodzi pijany do pracy i ma kontakt ze studentami, to o czym to świadczy?" (tamże). I choć sytuacja się stopniowo zmienia (zwraca na to uwagę również Skibińska: „To, że alkoholu nie ma na planie albo na scenie, to zdobycz ostatnich czasów" – Bukłaha, 2023), a szkoły teatralne zaczynają wprowadzać rozwiązania profilaktyczne[21], temat jest wciąż marginalizowany, również w dyskusji o przemocy w teatrze, z którą wydaje się bezpośrednio związany. Świadczy o tym chociażby brak badań na ten temat[22]. Może jedną z przyczyn jest to, jak trudno w jego kontekście oddzielić życie towarzyskie i zacieśnianie więzi środowiskowych od uzależnienia i współuzależnienia, a na tym drugim poziomie – ofiarę od oprawcy.

***

Na koniec poćwiczmy pamięć i wyobraźnię. O ilu reżyser(k)ach wiesz, że pracują pod wpływem alkoholu? O ilu aktor(k)ach przychodzących na próby lub grających co najmniej „na bani"? Ile zespołów regularnie kontynuuje pracę po próbie na piwie lub winie? Ile aktorów/aktorek dostało nagrody, grając pod wpływem alkoholu, co umocniło w nich przekonanie, że tylko wtedy osiągają szczyt swoich możliwości? Ile karier zostało złamanych przez alkohol i związane z nim choroby? Ile pedagożek/pedagogów w szkołach teatralnych przychodziło na zajęcia „pod wpływem"? A ile osób studiujących? Ile krytyczek/krytyków piło przed spektaklami, z których pisało recenzje? Ile współpracy zawiązuje się w czasie wspólnego picia? Ile z tych wszystkich

osób jest uzależnionych? A ile osób czy wręcz zespołów jest współuzależnionych? Wiemy o wielu takich sytuacjach i osobach – prawda? Jestem jednak pewna, że o większej liczbie nie wiemy. Czy mamy pomysł, jak moglibyśmy o tym problemie porozmawiać bez tabuizowania, ale i bez oceniania, piętnowania konkretnych osób? Bez separowania poszczególnych przypadków, by przyznać, że to problem o charakterze systemowym i wszyscy jesteśmy w niego uwikłani. Gdzie powinniśmy postawić granicę przyzwolenia sobie (żeby było jasne: nie piszę tego tekstu z pozycji abstynentki) i innym (jaki możemy mieć wpływ z zajmowanych przez nas pozycji)? Co z bankietami, co ze wspólnymi wyjściami na piwo czy wino, by między innymi, pogadać o pracy? Czy potrafilibyśmy rozmawiać o uzależnieniach jak o naszej wspólnej sprawie – pijących regularnie i sporadycznie, i niepijących wcale, uzależnionych i współuzależnionych, czy tylko okazjonalnie towarzyszących? Jaki rodzaj uzależnień powinniśmy jeszcze uwzględnić podejmując ten temat (bo od narkotyków – na pewno)? Jak zacząć taką rozmowę czy takie badania z empatią i z troską?

Może w tym celu warto wrócić do *Onego. Drugiego powrotu Odysa* i pogodzić się z tym, że tak – w tym przypadku w centrum uwagi są zarówno dzieło, jak i tworzący go ludzie, uzależnieni i współuzależnieni. Grzegorzewski był zarazem wspaniałym artystą, jak i alkoholikiem, jak wiele osób w naszym środowisku. Różnił się tym, że miał odwagę opowiedzieć o tym na scenie – w sposób szczery i artystyczny zarazem. Bez tekstu *Onego* byłoby to jednak niemożliwe. Dla Antoniny Grzegorzewskiej *On* był tak samo szczerym, odważnym, ryzykownym wyznaniem osoby współuzależnionej. Ta druga perspektywa nie dotyczyła zresztą tylko jej, bo *On* stwarzał też w jakimś sensie ramy do podobnego usytuowania zespołu Teatru Narodowego. Jak bowiem pisze Maryla Zielińska, szereg wynikających z picia działań Grzegorzewskiego (przerywanie prób, przerzucanie dyrektorskich

obowiązków na innych, przesuwanie premier, zarządzanie metodą gaszenia pożarów) wpływały na funkcjonowanie całego teatru (Zielińska, 2023). Spektakl w sposób bezpośredni i metaforyczny opowiadał i o tym uwikłaniu. Wystawienie tekstu *Onego* było więc nie tylko zwrotem w teatrze Grzegorzewskiego, ale symbolicznym zwrotem w polskim teatrze w ogóle. I jak to bywa z gestami pionierskimi w tak newralgicznym polu – wywołało ambiwalencję i szereg brzydkich uczuć. Myślę, że czas uczynić jakiś pożytek z tego coming outu i brzydkich uczuć, które on uruchomił, oraz z przestrzeni na rozmowę, która nie odbyła się w 2005 roku. Ocalenie nie musi być śmiercią.

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:

Kwaśniewska, Monika, *Ocalenie nie musi być śmiercią*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/yjab-wt20.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) książki *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (2012) oraz (wraz z Katarzyną Waligórą) książki *Teatr brzydkich uczuć* (2021). Obecnie zajmuje się współczesnym aktorstwem performatywnym oraz krytyką instytucjonalną. ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1442/teatr-polski/sezon/1980 [dostęp: 29.06.2022].
2. https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1253/teatr-studio-im-stanislawa-ignacego-witkiewicza/sezon/1996#repertuar [dostęp: 29.06.2022].
3. https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1153/teatr-narodowy/sezon/2002#repertuar [dostęp: 29.06.2022].
4. Funkcje podawane przez Encyklopedię Teatru Polskiego (https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1153/teatr-narodowy/sezon/2002#repertuar[dostęp: 29.06.2022]) różnią się od tych umieszczanych np. w programach spektakli (por. np.: https://encyklopediateatru.pl/repository/performancefile/201312/59477morzeizwierciadlotearnarodowywarszawa2002.pdf [dostęp: 29.06.2022]), np. Maryla Zielińska sprostowała podczas konferencji, że nie była – jak podaje Encyklopedia „specjalistką d/s dramaturgii i kontaktów zagranicznych", w programach teatralnych jest opisana jako „rzecznik prasowy".
5. Dorota Ignatjew mówi zresztą o tym wprost: „Nie wiedziałam co dalej, więc pojechałam do Jerzego Grzegorzewskiego do Teatru Studio w Warszawie i zapytałam, co robić. Skończyło się na tym, że zostałam jego asystentką przy *Miasto liczy psie nosy*, cały czwarty rok studiów spędziłam praktycznie z nim i o nim napisałam pracę magisterską. To Grzegorzewski mi powiedział, żebym poszła na reżyserię, ale ja jako ta co to dwa razy musiała zdawać maturę zupełnie się w reżyserii nie widziałam. Koniec końców poszłam do Krakowa na Wydział Aktorski, gdzie przyjęto mnie od razu na trzeci rok i te studia też skończyłam. […] W stołecznym Polskim grałam przez kilka lat, ale kolejny dyrektor, Jarosław Kilian, mnie chyba nie cenił i odeszłam. Gdybym tego nie zrobiła pewnie on rozstałby się ze mną. Poszłam oczywiście znowu po poradę do Grzegorzewskiego, bo czułam, że to odejście jest moją wielką porażką. Prywatnie też nie było za wesoło, bo się rozwiodłam i zostałam sama z malutkimi bliźniakami. Grzegorzewski zaproponował mi wtedy, żebym została jego asystentką, a oprócz tego brałam wszystko, co tylko mogłam, bo musiałam utrzymać siebie i dzieci" – por. Urbaniak, *Czekam na nowych widzów…*
6. Referat *AAA Grzegorzewski* wygłoszony na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, Kraków, 21-23 października 2021 roku. Tekst zostanie opublikowany w tomie pokonferencyjnym (Zielińska, 2023).
7. Jak podaje Encyklopedia Teatru Polskiego: „Spektakl *On. Drugi powrót Odysa* był inscenizacją tekstu Antoniny Grzegorzewskiej *On* i Jerzego Grzegorzewskiego *Drugi powrót Odysa*. W przedstawieniu wykorzystano fragmenty III aktu *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego". Teatr Narodowy w Warszawie: *On. Drugi powrót Odysa*, reżyseria i scenografia: Jerzy Grzegorzewski; muzyka: Stanisław Radwan; kostiumy: Barbara Hanicka; światło: Mirosław Poznański; asystent reżysera: Wiesława Niemyska; asystent scenografa: Jadwiga Michalska, Anita Trzaskowska; obsada: Jerzy Radziwiłowicz, Wojciech Malajkat, Jan Englert, Wiesława Niemyska, Beata Fudalej, Magdalena Warzecha, Anna Ułas, Anna Grycewicz, Anna Gryszkówna, Bożena Stachura, Józef Duriasz, Waldemar Kownacki, Igor Przegrodzki, Jacek Różański, Bartłomiej Bobrowski, Sławomir Federowicz, Robert Jarociński, Robert Majewski, Jacek Mikołajczak, Paweł Tołwiński, Łukasz Lewandowski, Leszek Zduń; premiera: 29.01.2005. Por: https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/36168/on-drugi-powrot-odysa [dostęp: 15.04.2023].

8. https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/46847/mt-97 [dostęp: 15.04.2023].
9. https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/47833/w-przechlapanem [dostęp: 15.04.2023].
10. https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48893/stypa [dostęp: 15.04.2023].
11. https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/76299/onko [dostęp: 15.04.2023].
12. O zmianie języka w pisaniu w Polsce o niepełnosprawności w teatrze i performansie pisała np. Zofia Dworakowska (2022).
13. Podobną opinię wyrażała Hanna Samson: „zadziwia i recenzja krytyka, nieelegancka, i reakcja na nią w postaci listu oprotestowującego recenzję. Bo większym grzechem wydaje mi się niezdolność odróżnienia prawdy od fałszu i sztuki od niemocy niż zdradzenie tajemnicy poliszynela" – por. Samson, 2005.
14. Pawłowski, 1997. Więcej na ten temat pisałam w książce *Pytanie o wspólnotę* (Kwaśniewska, 2016).
15. Por. np.: Morawiec, 2005; Bułhak, 2005; Prusak, 2005.
16. Pawłowski, 2005. To prawdopodobnie niedokładna parafraza kwestii: „Nie słuchajcie go, jest pijany!" – por. Grzegorzewski, 2014, s. 111.
17. Por: https://komuna.warszawa.pl/events/jawa-turkowskinowacka-instalacja-performatywna/ [dostęp: 15.04.2023].
18. Nie widziałam tego projektu, a jego premiera odbyła się po zakończeniu tego artykułu. Powyższe informacje czerpię z opisu Katarzyny Niedurny: Niedurny, 2023.
19. Por.: https://vod.tvp.pl/seriale,18/artysci-odcinki,274070 [dostęp: 15.04.2023]. Pełna obsada i lista osób tworzących serial dostępne są na stronie Filmweb: https://www.filmweb.pl/serial/Arty%C5%9Bci-2016-771749 [dostęp: 15.04.2023].
20. Por. https://e-teatr.pl/ix-edycja-e3803 [dostęp: 15.04.2023].
21. Przykładem takiej praktyki był projekt profilaktyki uzależnień realizowany w Akademii Teatralnej w Warszawie przez Maję Ruszpel we współpracy z Magdaleną Kotyzą oraz Elżbietą Stawecką realizowany w 2022 roku. Projekt miał charakter pilotażowy i był skierowany do osób uczących i studiujących (do dwudziestego piątego roku życia) w Akademii Teatralnej. Udział w warsztatach był dobrowolny i wzięło w nim udział czterdzieści osiem osób. Jak pisze Maja Ruszpel: „Odbiór studentów był dla mnie zaskakujący – przyjęli projekt z ogromną otwartością i entuzjazmem. Nie raz usłyszałyśmy, że chcieliby wpisania podobnych zajęć do programu nauczania" (Ruszpel, 2022b, s. 12). W przyszłości podobna oferta ma zostać skierowana do innych szkół artystycznych.
22. Mimo że praca artysty została w badaniach „Diagnoza społeczna 2015" określona jako szczególnie narażona na nadużywanie alkoholu (21,5 proc. nadużywających; Ruszpel, 2022b, s. 11), to, jak wskazuje Ruszpel, nie przeprowadzono „badań na temat zagrożeń związanych z wykonywaniem zawodu artysty, jak i badań dotyczących skali uzależnienia w tej konkretnej grupie zawodowej" (stan z 2022; Ruszpel, 2022a, s. 17).

Bibliografia

Aktor Paweł Tomaszewski: Komu mieliśmy powiedzieć? Opiekunowi, którego nie było, bo pił i cierpiał?, „Onet.pl", 27.03.2021,

https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/aktor-pawel-tomaszewski-komu-mielismy-powiedziec-opiekunowi-ktorego-nie-bylo-bo-pil-i/dmbr9yj [dostęp: 29.06.2022].

Bończa-Szabłowski, Jan, *Trzeci bohater spotkania*, „Rzeczpospolita", 26.01.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8175/trzeci-bohater-spotkania [dostęp: 29.06.2022].

Bukłaha, Zuzanna, *Ewa Skibińska: Picie było od zawsze. Nawet o poranku miałam małpkę w torebce*, „Wysokieobcasy.pl", 5.04.2023, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,29627760,ewa-skibinska-picie-bylo-od-zawsze-nawet-o-poranku-mialam.html?disableRedirects=true [dostęp: 14.04.2023].

Bułhak, Ewa, *Męskie/żeńskie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2005 nr 65/66, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/145418/meskiezenskie [dostęp: 29.06.2022].

Czapska, Iza Natasza, *Krzyk córki w ustach ojca*, „Życie Warszawy", 31.01.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8352/krzyk-corki-w-ustach-ojca [dostęp: 29.06.2022].

Czapska, Iza Natasza, *Z powieści nigdy nie napisanej*, „Życie Warszawy", 26.01.2005a, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8181/z-powiesci-nigdy-nie-napisanej [dostęp: 29.06.2022].

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/kv59-m013.

Grzegorzewska, Antonina, *On*, program do spektaklu *On. Drugi powrót Odysa*, red. Paweł Płoski, Teatr Narodowy, Warszawa 2005, s. 12, https://encyklopediateatru.pl/repository/performancefile/201312/60060ondrugipowrotodysateatrnarodowywarszawa2005.pdf [dostęp: 29.06.2022].

Grzegorzewski, Jerzy, *On. Drugi powrót Odysa*, [w:] tenże, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Korwin-Piotrowska, Karolina, *Wszyscy wiedzieli*, Mando, Kraków 2021.

Kowalczyk, Janusz R., *Bokiem w twarz*, „Rzeczpospolita", 31.01.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8348/bokiem-na-twarz [dostęp: 29.06.2022].

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik" 2016 nr 9, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 29.06.2022].

Kupers, Petra, *Dekonstrukcja obrazó[w:] performatywność niepełnosprawności*, tłum. Katarzyna Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansi*e, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Kwaśniewska, Monika, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, WUJ, Kraków

2016.

Kwaśniewska, Monika; Waligóra, Katarzyna, *Robienie miejsca*, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, WUJ, Kraków 2021.

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle?*, „Dialog" 2020 nr 2, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle[dostęp: 15.04.2023].

Lorde, Audre, *Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu*, [w:] tejże, *Siostra Outsiderka. Eseje i przemówienia*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015.

Makaruk, Maria, *Piekło kobiet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieklo-kobiet [dostęp: 29.06.2022].

Mieszek, Dorota, *Sygnatura kobiecości Grzegorzewskiego*, [w:] *Kubły kubły miliony kubłów w zupie*, red. P. Płoski, M. Żurawski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008.

Morawiec, Elżbieta, *On. Drugi powrót Odysa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2005 nr 65/66, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/145417/on-drugi-powrot-odysa [dostęp: 29.06.2022].

Ngai, Sianne, *Wstęp (do książki „Ugly Feelings")*, przeł. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. Monika Kwaśniewska, K. Waligóra, WUJ, Kraków 2021.

Niedurny, Katarzyna, *W ciągłym ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu [dostęp: 14.04.2023].

Nyczek, Tadeusz, *Czy On to on?*, „Przekrój" 2005 nr 8, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/9306/czy-on-to-on [dostęp: 29.06.2022].

Pawłowski, Roman, *Artysta jest bardzo chory*, „Gazeta Wyborcza", 31.01.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8343/artysta-jest-bardzo-chory [dostęp: 29.06.2022].

Pawłowski, Roman, *Prawo teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza", 30.11.1997, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/90505/powstanie-w-teatrze [dostęp: 29.06.2022].

Pawłowski, Roman, *Ślub nad grobem*, „Gazeta Wyborcza" 31.03.1998, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/145663/slub-nad-grobem [dostęp: 29.06.2022].

Pawłowski, Roman, *Warszawa. Tak, artysta jest bardzo chory*, „Gazeta Wyborcza", 5.02.2005a, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8618/warszawa-tak-artysta-jest-bardzo-chory [dostęp: 29.06.2022].

Prussak, Maria, *Wracanie-Odchodzenie-Umieranie*, „Teatr" 2005 nr 1/3, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/17571/wracanie-odchodzenie-umieranie [dostęp: 30.06.2022].

Różyńska, Joanna, *Etyka troski, czyli jak kobiety myślą i mówią o moralności*, „Prawo i Płeć” 2005 nr 2, s. 45, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/etykatroskirozynska.pdf [dostęp: 29.06.2022].

Ruszpel, Maja, *Profilaktyka uzależnień*, rozmowa z Elżbietą Stawecką, „Teatr” 2022a nr 7-8.

Ruszpel, Maja, *Profilaktyka w Akademii*, „Teatr” 2022b nr 7-8.

Samson, Hanna, *Niedyspozycja krytyka*, „Foyer” 2005 nr 3, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/145450/niedyspozycja-krytyka [dostęp: 29.06.2022].

Szczawińska, Weronika, *Prospero poza azylem. „On. Drugi powrót Odysa” Jerzego Grzegorzewskiego*, [w:] *Kubły kubły miliony kubłów w zupie*, red. P. Płoski, M. Żurawski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008.

Szustow, Katarzyna, *Lepiej późno niż wcale. W studio: Paweł Tomaszewski*, 25.11.2018, https://audycje.tokfm.pl/podcast/69581,Pawel-Tomaszewski-byl-gosciem-Katarzyny-Szustow [dostęp: 29.06.2022].

Telega, Michał, *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1-2 (7-8).

Urbaniak, Mike, *Czekam na nowych widzów. Rozmowa z Dorotą Ignatjew*, „Miej Miejsce”, http://miejmiejsce.com/teatr/czekam-na-nowych-widzow-rozmowa-z-dorota-ignatjew/ [dostęp: 29.06.2022].

Warszawa. Czy artysta jest bardzo chory?, „Gazeta Wyborcza”, 4.02.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8567/warszawa-czy-artysta-jest-bardzo-chory [dostęp: 29.06.2022].

Zielińska, Maryla, *AAA Grzegorzewski*, [w:] *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, red. A. R. Burzyńska, M. Kościelniak, M. Kwaśniewska, G. Niziołek, WUJ, Kraków 2023 [w przygotowaniu].

Zielińska, Maryla, *Czuł się oszukany jak Lear. Rozmowa z Jerzym Trelą*, „Raptularz” 2022 nr 14-15, https://e-teatr.pl/nr-1415-jerzy-trela-28043 [dostęp: 29.06.2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ocalenie-nie-musi-byc-smiercia*