didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
DOI: 10.34762/rr1w-re63
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dojechalas-do-konca-kochanie

/ GRZEGORZEWSKI

„Dojechałaś do końca, kochanie”

O dojrzewaniu i umieraniu teatru

Mateusz Żurawski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

‘You’ve reached the finish line, sweetheart.’ On the ageing and demise of theatre

Duszyczka (A Little Soul) by Tadeusz Różewicz was the penultimate production staged by Jerzy Grzegorzewski and at the same time the director’s last production, included in the repertoire of the National Theatre for seventeen years after his death. The author, a theatre historian and archivist, researcher of Grzegorzewski’s work and a multiple viewer of *Duszyczka*, attempts to describe the life of the play, which despite being deprived of the director’s care, nevertheless retained the shape given to it by the author to the end. He draws attention to how the aging of the performance, both in the metaphorical and quite literal sense (the physical aging of actresses and actors, the wear and tear of the stage objects) may have affected its reception. To this end, he confronts the surviving archival documentation of the performance with the personal experience of a multiple viewer. Despite the author’s declared reluctance towards this methodology, the article can be categorised as part of the current of the so-called affective archive.

Keywords: theatre; archive; memory; acting; ageing / passage of time; Grzegorzewski; Różewicz; Beckett

Przestrzeń tunelu pod ulicą Wierzbową, zanim jeszcze została ogołocona z elementów scenograficznych *Duszyczki* po zdjęciu spektaklu z afisza z

początkiem sezonu 2021/2022, przez kilka lat zakłócał obcy obiekt. Kwadratowa tafla szkła o boku długości pięćdziesięciu centymetrów, oszlifowana, nieoprawiona, przytwierdzona (w narożnikach) czterema metalowymi śrubami do ściany tunelu na wysokości metra i osiemdziesięciu pięciu centymetrów.

Szkło pojawiło się przed 2016 rokiem z inicjatywy zastępcy dyrektora do spraw technicznych Zbigniewa Koski, przy okazji działań Aleksandry Gąsior, dziś scenografki, wówczas studentki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jej dyplom na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki obejmował prace konserwatorskie wybranych obiektów scenograficznych Jerzego Grzegorzewskiego (metalowej zastawki, wrót z pianina – zob. Sieroslawski, 2008, obiekty nr 4, 5), a także wykonanego przez artystę fresku – portretu wielokrotnego aktorki Anny Gryszkówny (Gąsior, 2016). (Portret powstawał w trakcie prób do spektaklu, natomiast sam akt malowania został powtórzony w wersji telewizyjnej – zob. Świdziński, 2011, s. 74-75). Freski były szczególnie narażone na uszkodzenie i faktycznie naruszone na wysokości mniej więcej dwudziestu centymetrów powyżej podłogi, tam, gdzie farba odpryskiwała pod wpływem uderzeń burt wózków, które transportowały elementy dekoracji pomiędzy dwiema scenami Teatru Narodowego. W zależności od kąta patrzenia i od kąta padania światła szkło raz skrywa, a raz wydobywa to, co osłania: kawałek nagiego tynku z autografem Jerzego Grzegorzewskiego i dopiskiem: „Komnata Księcia Sinobrodego 298”[1].

Jest w tej przestrzeni – zakomponowanej przez artystę, zakłóconej przez dyrekcję, zabezpieczonej przez konserwatorkę, zdekonstruowanej przez maszynistów – coś symbolicznego. Teatr istnieje tylko tu i teraz; gdzie indziej, kiedy indziej może wyłącznie trwać jako powidok. Wprawdzie

Grzegorz Niziołek napisał, że „przedstawienia Grzegorzewskiego żyją, a może rodzą się dopiero, w pamięci widzów” (2002, s. 3) i jest to piękna i bardzo trafna metafora doświadczania teatru Grzegorzewskiego, ale przecież – tylko metafora, która w dodatku pozwala na zręczny unik. Po teatrze, prócz (żywych) wspomnień i (martwych) archiwaliów, pozostają czasem także relikty i artefakty, przedmioty o dość skomplikowanym statusie ontologicznym i prawnym, które jednak mogą być nośnikami pamięci w znacznie większym stopniu niż zachowana dokumentacja.

Dyskutowano już o tym wielokrotnie, choć, przynajmniej według mojej wiedzy, nigdy publicznie, przy okazji zastanawiania się nad dalszymi losami tramwajowego pantografu (zob. Żurawski, 2016; Urbaniak, 2016) i innych obiektów przechowywanych wciąż w magazynach Teatru Narodowego jedynie dzięki dobrej woli dyrektorów. Jakkolwiek chętnie uznajemy je – my, badacze teatru Grzegorzewskiego – za *ready-mades* czy *objets trouvés* (zob. Jarecka, 2005), to przecież w świetle obowiązującego ustawodawstwa nie różnią się one niczym od zwykłych krzeseł. Prawo autorskie chroni, owszem, scenografię, czyli kompozycję obiektów w przestrzeni, ale nie same obiekty, choćby nawet wyszły one spod ręki artysty. Co dalej? Czy pozostawić je w magazynie i wydobywać stamtąd tylko na specjalne, z biegiem lat coraz rzadsze, rocznicowe okazje? Czy postarać się o nadanie im statusu muzealiów, zakonserwować, zainstalować w sali ekspozycyjnej i tym samym ocalić, ale – uśmiercić? Czy oddać je do dyspozycji kolejnych pokoleń artystów, udostępniać w celu działań warsztatowych, aż się w końcu rozpadną i tym samym uśmiercić, ale – ocalić?[2] Czy, paradoksalnie, pantograf może mieć „aurę”? (zob. Benjamin, 1996, s. 208–209)

Ośmielam się myśleć, że Grzegorzewski ze swoją skłonnością do melancholii (zob. *Gwiazdy w lektykach*, 2005, s. 77) chciałby, aby te malowidła z

podziemnego tunelu z biegiem czasu ściemniały i zmatowiały, aby pewnego dnia, przy okazji remontu instalacji gazowej czy hydraulicznej, po rozkopaniu ulicy Wierzbowej – w świetle słońca raz jeszcze rozbłysnąć intensywnością błękitów Yves'a Kleina, czerwieni Marka Rothki, żółcieni Wasilija Kandinskiego – i natychmiast zgasnąć, jak w słynnej scenie z *Rzymu* Federica Felliniego[3]. Zapewne tak jednak się nie wydarzy. Zamiast tego jakiś przyszły dyrektor Teatru Narodowego podejmie decyzję o odmalowaniu korytarza technicznego, skrywany za szybą kawałek tynku z autografem artysty zostanie odłupany i przekazany jako pamiątka do Instytutu Teatralnego, a następnie udokumentowany, opisany, skatalogowany, zmagazynowany i – pod nadaną przez system sygnaturą – zapomniany.

***

„Proszę państwa, oświadczam, że będziemy to grać tak długo, jak długo ja będę w stanie nosić Magdę na rękach", oświadczył Jan Englert po jubileuszowym, dwusetnym przedstawieniu *Duszyczki* w 2019 roku[4]. Powtarzał to zresztą dość często, przy różnych okazjach. Decyzja dyrekcji Teatru Narodowego o jak najdłuższym zachowaniu dla publiczności jedynego granego jeszcze spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego była oczywista. W ostatnich latach zdarzało się jednak, zazwyczaj z przyczyny kondycji aktorów, przecież niewymienialnych, że *Duszyczka* coraz częściej znikała z afisza. Kiedy po pierwszym okresie pandemii teatry wróciły do pracy, choć spektakl wciąż pozostawał w repertuarze, nie było mowy o tym, aby go grać w obowiązującym reżimie sanitarnym – w tak szczególnej przestrzeni, która uniemożliwiała zarówno zachowanie dystansu, jak i ograniczenie liczby widzów. „Teraz już tego nie pozbieramy", skwitował Englert w 2021 roku (Żygadło, 2021, s. 73). Przerwa, choć trwała niecałe dwa lata, okazała się za

długa. I tak to się skończyło. Mimochodem.

Według dostępnych źródeł[5] *Duszyczka* utrzymywała się w repertuarze Teatru Narodowego od sezonu 2003/2004 do sezonu 2020/2021, z krótką przerwą w sezonie 2012/2013, czyli łącznie przez osiemnaście sezonów, w tym dwa i pół za życia artysty. Od premiery 30 stycznia 2004 roku do ostatniego wykonania 26 września 2020 roku, które nie miało jednak statusu oficjalnego pożegnania z tytułem[6], zagrano łącznie dwieście dwanaście przedstawień, w tym pięćdziesiąt sześć za życia artysty[7]; co ciekawe, jedno z nich nie zostało nigdzie odnotowane (o czym dalej). Spektakl, grany na ogół przy pełnej lub prawie pełnej widowni na czterdzieści sześć miejsc obejrzało w tym okresie około dziewięć i pół tysiąca osób[8]. Co z tej „pozytywistycznej inwentaryzacji teatrologicznych faktów" (Osiński, 1968, s. 38-39) wynika? Niewiele ponad to, że, nawet przy założeniu niemałego marginesu błędu, *Duszyczka* była prawdopodobnie najdłużej granym spektaklem Grzegorzewskiego. Niewątpliwie, oprócz podjętej przez dyrekcję „dla honoru domu" decyzji, miało na to wpływ bardzo dobre przyjęcie jej zarówno przez publiczność, jak i krytykę[9]; co zresztą w ostatnich latach życia artysty wcale nie było częste.

Lektura przechowywanych w archiwum artystycznym teatru raportów z prób i przedstawień, sporządzonych przez inspicjentkę Ewę Dworecką, również nie dostarcza zbyt wielu informacji. Wiemy, że Grzegorzewski dokonał reżyserskiej wizji lokalnej tunelu pod ulicą Wierzbową 18 listopada 2003 roku, a pierwsza próba „w podziemiu" odbyła się 29 listopada 2003; zapewne wtedy też aktorzy zdali sobie sprawę z tego, w jak szczególnych warunkach przyjdzie im grać (zob. *Dotknięci*, 2005, s. 67). Tydzień przed premierą, czyli 23 stycznia 2004 roku, na próbie obecny był Tadeusz Różewicz; jego wrażenia nie zostały odnotowane. Tydzień po premierze, czyli 7 lutego 2004 roku, odbyła się próba zorganizowana specjalnie dla Wojciecha

Plewińskiego; zaznaczona tego dnia nieobecność Waldemara Kownackiego pozwala stwierdzić, że brak postaci Świadka na fotografiach z *Duszyczki* nie był wynikiem niczyjej decyzji, ale dziełem przypadku. Po dwudziestym ósmym przedstawieniu reżyser wpisał się w raport osobiście: „Mimo uwag i próśb aby dekoracje tam gdzie są zniszczone były konserwowane – bez reakcji – prośba do p. dyr. Łysika o dyscyplinowanie podwładnych" (11 czerwca 2004).

Poza tym w raportach pojawiają się rzadkie i dość rutynowe uwagi o tym, że jest „brudno" lub „duszno"; że wykładzina w przejściu dla aktorów wymaga podklejenia, bo „utrudnia chodzenie" i można się o nią potknąć (9 maja 2006); że rekwizyty i kostiumy wymagają czyszczenia i naprawy (27 października 2006); że „trucizna na gryzonie […] nie może być wystawiana w [tym] miejscu" (5 maja 2010); że „źle ustawiono krzesła widowni, co bardzo przeszkadzało aktorom w trakcie przedstawienia" (22 listopada 2013); a także pojedyncze wzmianki o przychodzącym do pracy pod wpływem alkoholu kontrabasiście (30 października 2015). Wreszcie: „Na widowni są dzieci, a to jest spektakl dla widzów dorosłych, tak jest napisane na stronie teatru" (1 grudnia 2017, podobna uwaga 13 grudnia 2019).

W 2009 roku poważne zamieszanie wywołało nagłe zastępstwo za Dworecką. Aktorki – Anna Chodakowska, Beata Fudalej, Anna Gryszkówna, Anna Ułas, Magdalena Warzecha – złożyły w raporcie skargę na prowadzącego spektakl inspicjenta Adama Borkowskiego, który „nie był w zasięgu wzroku" i „nie można było się z nim skontaktować" (10 stycznia 2009). Zwróciły też uwagę, że: „Po raz drugi miała miejsce sytuacja, przy której podczas imprezy obcej zamieniono nam garderoby bez udzielenia informacji. Uważamy, że to jest dalece nieprofesjonalne i bardzo utrudnia nam pracę. Prosiłyśmy o uwzględnienie naszych obiekcji, ale bez skutku. Mamy nadzieję, że naprawdę

wydarzyło się to po raz ostatni!” (11 stycznia 2009, podobna uwaga 10 czerwca 2006).

Wśród przytoczonych powyżej, rutynowych na ogół, inspicjenckich notatek tak stanowczy apel całej żeńskiej obsady spektaklu przyciąga uwagę. Nie wiadomo wprawdzie, o jakie „obce imprezy” chodziło, nie jest to zresztą aż tak istotne. Opisany incydent można uznać za wypadek przy pracy, typowy, niestety, dla instytucji kultury, raz na jakiś czas zmuszanych do uzupełniania swojego budżetu komercyjnym wynajmem przestrzeni. Można też dostrzec w nim dowód na coraz bardziej instrumentalne traktowanie spektaklu, który, pozostawiony w repertuarze „dla honoru domu”, dla szeregowych pracowników teatru, zwłaszcza tych nowych, pozbawionych sentymentu do dyrektora Grzegorzewskiego, jest tyleż prestiżowy, co kłopotliwy. Podobnie jak pantograf, który, wystawiany w foyer z okazji kolejnych okrągłych rocznic, na co dzień niszczeje w magazynie (zob. *Tak, żeby nie było nic widać*, 2008, s. 106). W takim kontekście głos zaangażowanych w pracę przy *Duszyczce* i lojalnych wobec zmarłego artysty kobiet, nie tylko zresztą aktorek – owych „wdów po reżyserze”, jak mawia Warzecha, „owdowiałych muz”, jak napisała Antonina Grzegorzewska (2021, s. 167) – wybrzmiewa szczególnie mocno.

Dworecka nie odnotowała, niestety, żadnych incydentów, które, zmieniając przebieg pojedynczego przedstawienia, w konsekwencji mogły mieć czy wręcz miały wpływ na kształt całej inscenizacji (zob. Żurawski, 2018, s. 107-108). Nie sposób ustalić więc, od kiedy, po interwencji oburzonego widza, który głośno zaprotestował przeciwko padającym ze sceny wulgaryzmom, Fudalej, pisząc kredą na podłodze słowa: „Ten wybitny to chuj!”, zaczęła zastępować ostatnie słowo trzema gwiazdkami.

Skoro „przedstawienia […] żyją, a może rodzą się dopiero, w pamięci widzów” (Niziołek, 2002), czy też, jak chce włoska teatrolożka Giulia Palladini, istnieją „we wrażeniu, które trwa” i jako takie „ulegają nieustannemu przekształceniu” i „pozostawiają ślady” (*Afektywne archiwum*, 2013), przy całym moim sceptycyzmie wobec koncepcji archiwum afektywnego (zob. Żurawski, 2016, s. 127), mogę odnieść się jedynie do własnego doświadczenia. *Duszyczkę* oglądałem kilkakrotnie jeszcze za życia Grzegorzewskiego, później mniej więcej regularnie raz w sezonie, zazwyczaj w kwietniu, kiedy pojawiała się w repertuarze w okolicach rocznicy śmierci reżysera. Zapewne widziałem więc około dwudziestu przedstawień (pomijam trzy wersje filmowe spektaklu[10]), choć ile dokładnie – nie wiem. Nie prowadzę raptularza, nie kolekcjonuję biletów. Gdybym poświęcił odpowiednio dużo czasu na analizę archiwalnych druków, być może byłbym w stanie ustalić prawdopodobne daty dzienne przynajmniej kilku przedstawień. Nie chcę jednak udawać bardziej skrupulatnego, niż w rzeczywistości jestem, i mogę tylko poprosić czytelników, aby uwierzyli mi na słowo. Na przykład w kwestii spektaklu z kwietnia 2010 roku, o którym milczą źródła, ponieważ oficjalnie został zdjęty z afisza z powodu trwającej po katastrofie smoleńskiej żałoby narodowej, odbył się jednak jako niebiletowany pokaz dla wąskiego grona zaproszonych gości, w ramach obchodów pierwszej okrągłej rocznicy śmierci artysty.

Szczególnie intensywnie pamiętam przedstawienie z 2016 roku, kiedy znalazłem się tam, gdzie nie powinienem. Przypadło mi miejsce w drugim rzędzie, mniej więcej pośrodku. Postanowiłem jednak, że przysiądę z przodu, poniżej skrajnego prawego krzesła, na krawędzi niewysokiego podestu. Pamiętam, jak Gryszkówna grała w klasy, skacząc po szynach, a ja odruchowo podkurczałem nogi, aby się o nie przypadkiem nie potknęła. Pamiętam, jak Fudalej celowała we mnie obiektywem aparatu

fotograficznego. Pamiętam, jak Chodakowska tuż przed swoim beckettowskim monologiem wychyliła się zza konstrukcji z masek spawalniczych i puściła do mnie oko. I pamiętam to nieznośne poczucie, że jestem nie na miejscu, dosłownie i w przenośni, że moja nieskrywana obecność może rozpraszać aktorki, zakłócać ich działania. A jednocześnie z rosnącą fascynacją patrzyłem w głąb tunelu i oglądałem to, co zwykle nie jest przeznaczone dla oczu widza – ów punkt pomiędzy, w którym zaciera się granica między aktorem i postacią. Widziałem wyraźnie – a przynajmniej tak mi się wtedy wydawało – kto, kiedy, gdzie, przekraczając sobie tylko znaną niewidzialną linię na podłodze, nagle zmienia rytm kroków – i wchodzi w postać lub z niej wychodzi. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że posługiwanie się tymi kategoriami w odniesieniu do teatru Grzegorzewskiego jest ryzykowne, ale pozwalam sobie na to uproszczenie, aby wykazać coś istotnego. Dostrzeżenie owego pomiędzy, ustanowionego w punkcie poza możliwościami percepcyjnymi widza, stało się dla mnie najlepszym dowodem, jak precyzyjnie zakomponowana została *Duszyczka* i jak precyzyjnie – pomimo upływu lat – wykonywana była partytura działań scenicznych.

O kondycję spektaklu wielokrotnie pytała mnie Ewa Bułhak, trochę zapewne z grzecznej ciekawości, chyba jednak przede wszystkim po to, aby w odpowiedzi usłyszeć potwierdzenie swoich obaw. Czy po tylu latach *Duszyczka*, niemal od początku swojego scenicznego życia pozbawiona reżyserskiej opieki, nie stała się karykaturą siebie samej? „Czy jesteśmy pewni, że trzeba [to] grać?" (Grzegorzewski, 2013, s. 121). Protestowałem przeciwko tym wątpliwościom, choć, owszem, sam na kolejne przedstawienia chodziłem z rosnącym z roku na rok niepokojem, że to właśnie będzie ten raz, kiedy misterna konstrukcja *Duszyczki* rozsypie się na moich oczach. Zdarzały się lepsze i gorsze przebiegi, spektakl nieraz balansował na

krawędzi katastrofy („Ja tę katastrofę prowokowałem”, mawiał Grzegorzewski – *Lont się tlił*, 2005, s. 16), forma trzeszczała, ale nie puszczała. A jednocześnie – nie byłem w stanie wyzbyć się tego odruchu – za każdym razem, kiedy słyszałem pomylony tekst poematu Różewicza, irytowałem się na aktorów, że psują mi przedstawienie, tylko po to, by po chwili zganić się w myślach za to, że od teatru, który jest żywy, żądam, aby był martwy.

***

> Pozostają jeszcze do opracowania role aktorek Teatru Narodowego, Waldemara Kownackiego i, przede wszystkim, Jana Englerta. Była to chyba jego najwybitniejsza kreacja w ostatnich latach, stanowiąca kolejny etap w cyklu portretów kryzysu męskości […]. Jednak skoro jeszcze możemy doświadczać prawdziwej obecności tych postaci, to może pisanie o nich należy zostawić na chwilę, kiedy staną się już historią? Teraz trzeba, być może po raz ostatni, odbyć podziemny seans pamięci, być świadkiem umierania, podróżować przez martwe powidoki włoskich portów i poczuć dojmujące piętno […] niespełnionego pożądania.

Tak pisał o *Duszyczce* Michał Zdunik dziesięć lat po premierze spektaklu (2014, s. 45). Minęło kolejnych osiem i *Duszyczka* stała się historią: „Dojechałaś do końca, kochanie” (Grzegorzewski, 2013, s. 121).

Znamienne, że napisano o niej zarazem bardzo dużo i bardzo mało. Podobnie jak w przypadku innych, uznawanych za wybitne, spektakli reżysera (zob. Żurawski, 2012, t. 2, s. 150) recenzje i analizy krytyków nie przekazują zbyt wielu szczegółów na temat spektaklu, próbują raczej oddać temperaturę

emocji. Tę szczególną atmosferę, która towarzyszyła, jak sądzę, niejednemu przedstawieniu, najlepiej wyraża pełen szczerego zachwytu okrzyk otwierający recenzję autorstwa Piotra Gruszczyńskiego: „Jakże piękna jest *Duszyczka* Jerzego Grzegorzewskiego!" (2004).

Chciałbym przeczytać o tym, jak w *Duszyczce* aktorki – Ch., F., G., U. i W. – wspólnie kreowały portret wielokrotny kobiety czy wręcz portret wielokrotny kobiecości. Owszem, stereotypizowanej, bo zamkniętej w pułapce męskiego, voyeurystycznego spojrzenia, które stawia znak równości między erotyką i estetyką – „Ja tak kolekcjonowałem kobiety, jak pan obrazy. Zna pan cierpienia kolekcjonera" (Grzegorzewski, 2013, s. 113) – ale przecież każda z nich w swojej scenicznej obecności była tak inna, tak wyrazista! Próba ujęcia w słowa tych gestów i min, wykonywanych zawsze z niezwykłą precyzją, mogłaby wiele powiedzieć o tym, jak Grzegorzewski pracował z aktorami i jak ten teatr, o którym zwykło się mawiać, że malarski, że muzyczny, że poetycki – był przez aktorów istotnie współtworzony. Wyobraźnia podpowiada zapamiętane szczegóły. Nerwowy stukot obcasów Fudalej. Miękkie stąpanie Gryszkówny. Ospały krok Chodakowskiej. Uwodzicielski chód Ułas. Skrzyp trzewika Warzechy, gdy w zapamiętaniu gasi tlący się na podłodze niedopałek. Istnieje esej o czterech rolach Tadeusza Łomnickiego, interpretowanych poprzez charakterystyczny, za każdym razem inny, rytm jego kroków (Wawrzyniak, 2002). Chciałbym przeczytać taki tekst o aktorkach w *Duszyczce*. Chciałbym go przeczytać tym bardziej, że sam nie potrafię go napisać.

Napiszę więc o czym innym. Raz jeszcze odwołam się do swojej pamięci, ryzykując utratę gruntu pod nogami, jak zwykle, gdy brakuje mi dokumentów i źródeł. *Duszyczka* mogłaby posłużyć za szczególne studium przypadku – dojrzewania i umierania przedstawienia. Precyzyjnie zakomponowana

partytura działań scenicznych nie została przekształcona przez lata, ale z ich upływem nabierała zupełnie nowych znaczeń. „Są tacy, którzy chodzą na to regularnie i mówią, że to bardzo się nie zmieniło, natomiast my się zmieniamy", powiedział Englert (Żygadło, 2021, s. 81). *Duszyczka* starzała się. Ale nie w znaczeniu potocznym, gdy mówimy o tym, że jakiś tekst kultury dobrze czy źle się zestarzał. *Duszyczka* starzała się – fizycznie. Osiemnaście lat życia, osiemnaście lat doświadczeń. Nie podejmuję się pisać o ciele jako archiwum (zob. Sajewska, 2016, s. 69), ale to wszystko – wiek, zdrowie, kondycja – odciskało się w ciałach aktorek i aktorów *Duszyczki*. To wciąż były te same miny, ale na twarzach przybywało zmarszczek. To wciąż były te same gesty, ale dłonie kurczyły się i wysychały. W tej szczególnej przestrzeni fizyczność artystów, pozbawiona bezpiecznego dystansu rampy, stawała się aż nazbyt widoczna. Przyjaciółka i asystentka reżysera Wiesława Niemyska ironizowała, że „robi się z tego geriatria".

O *Duszyczce* po latach pisano nie raz, analizowano ją, interpretowano, przykładano do niej kolejne perspektywy, nikt jednak, a przynajmniej mnie nic o tym nie wiadomo, nie poświęcił swojej refleksji temu, co w prawie dwudziestoletniej historii tego spektaklu było chyba najbardziej fascynujące, a na co zwróciła mi kiedyś uwagę moja Żona. Ważnym, a kto wie, czy nie najważniejszym bohaterem *Duszyczki* jest czas, który wypadł z formy, jednocześnie trwa w miejscu i rozciąga się w przeszłość i przyszłość. Zmarszczki na twarzach i dłoniach stawały się po prostu kolejnymi warstwami palimpsestu. „To już nie ma tego wymiaru zmysłowego, tak silnego, jak miało wtedy", mówił Englert w 2021 roku, kiedy tytuł pozostawał jeszcze w repertuarze (Żygadło, 2011, s. 81). Ale to nieprawda. Intensywna zmysłowość *Duszyczki* w tunelu pod ulicą Wierzbową była nieustannie obecna. Coraz większy rozdźwięk pomiędzy tożsamością postaci scenicznych a wiekiem i kondycją kreujących je aktorek i aktorów wywoływał dysonans i

budził napięcie, które – paradoksalnie – do końca pracowały na rzecz tego spektaklu.

Zakomponowany przez Grzegorzewskiego kolaż poetyckich i prozatorskich tekstów Różewicza stawał się ironicznym i gorzkim wyznaniem mężczyzny na progu śmierci, rozrachunkiem z artystycznymi i erotycznymi niespełnieniami, przeżywanymi do końca i od nowa, raz po raz, *ad infinitum*, *ad nauseam*. Podszyty Beckettem – a powszechnie kojarzone z magnetofonem szpulowym Krappa, wnoszone przez Englerta na scenę czarne pudełko to niejedyny Beckettowski cytat w tym spektaklu[11] – zmieniał się w rozciągnięty na osiemnaście sezonów i dwieście dwanaście przedstawień seans *Ostatniej taśmy*[12]. Seans dawnych męskich przewag, zachwytów i uniesień, które w uporczywych próbach przywoływania minionego życia zmieniają się w klęski, rozczarowania i upokorzenia. Zaklętym w nieskończoność tym samym ujęciem niedającego się zrealizować filmu o żonach Sinobrodego: *duecento novanta cinque*, *duecento novanta sei*, *duecento novanta otto*.

W raporcie inspicjenckim z 8 października 2005 roku Wiesława Niemyska zanotowała uwagę, że freski w tunelu pod ulicą Wierzbową wymagają odświeżenia.

Za rozmowy o *Duszyczce*, bez których ten tekst nigdy by nie powstał, chciałbym bardzo podziękować Ewie Bułhak, Wiesławie Niemyskiej, Magdalenie Warzesze, Annie Gryszkównie, Annie Chodakowskiej, Janowi Englertowi i – *last but not least* – Idze Kruk-Żurawskiej.

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:

Żurawski, Mateusz, *„Dojechałaś do końca, kochanie”. O dojrzewaniu i umieraniu teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/rr1w-re63.

Autor/ka

Mateusz Żurawski

Mateusz Żurawski (mzurawski@instytut-teatralny.pl) – doktor nauk humanistycznych (2017), historyk teatru, redaktor, edytor. Od 2010 wykładowca na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (od 2017 w stopniu adiunkta), od 2021 kierownik Pracowni Dokumentacji Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego; w latach 2010–2021 specjalista ds. programowych w Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Inicjator i organizator licznych projektów badawczych, artystycznych i popularyzatorskich związanych z osobą i twórczością Jerzego Grzegorzewskiego, m.in. współautor (z Ewą Bułhak) trzytomowej edycji krytycznej jego scenariuszy autorskich (wyd. Instytut Teatralny 2012–2018). Publikuje m.in. w „Teatrze” i „Pamiętniku Teatralnym”. ORCID: 0000-0001-6131-1409.

Przypisy

1. Jerzy Wojciechowski odczytał tę niewyraźnie zapisaną liczbę, moim zdaniem mylnie, jako „241”; zob. Grzegorzewski, 2015, s. 108.
2. Kwestia ta została ciekawie podjęta przez Antoninę Grzegorzewską drugiego dnia konferencji *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia* w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 17 maja 2022, podczas dyskusji o warsztatach *Grzegorzewski: Urzeczowienie*, w których wykorzystano wypożyczone z magazynów Teatru Narodowego obiekty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego, w tym pantograf.
3. Przy okazji premiery *Duszyczki* Jerzy Grzegorzewski żartował o możliwości wystawienia *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna w zalanym tunelu pod ulicą Wierzbową; zob. Wyżyńska, 2004 nr 12. Reżyser nawiązywał tym samym do swojej słynnej fantazji o zatopieniu placu Defilad; zob. *Dziesięć fragmentów z operetką w tle*, 1988.
4. Jeżeli nie zostało zaznaczone inaczej, cytowane wypowiedzi pochodzą z prywatnych rozmów przeprowadzonych przeze mnie z aktorkami i aktorami Teatru Narodowego.
5. Informacje opracowane na podstawie danych zgromadzonych w rocznikach *Almanach Sceny Polskiej* (wyd. Instytut Sztuki PAN) i *Teatr w Polsce* (wyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), kronikach sezonów Teatru Narodowego i przechowywanych w archiwum artystycznym Teatru Narodowego raportach inspicjenckich
6. Decyzja zapadła rok później, na początku sezonu 2021/2022.
7. W tym także dwa razy poza siedzibą, z okazji obchodów osiemdziesięciopięciolecia urodzin Tadeusza Różewicza, 24-25 kwietnia 2006, w podziemiach przy ulicy Nowy Targ we

Wrocławiu.
8. Przedstawione tu dane są szacunkowe. Wynika to z rozbieżności w źródłach. Raporty informują o 210 przedstawieniach i nie notują liczby widzów. Roczniki informują o 193 przedstawieniach i 7365 widzach, przy czym liczba ta nie uwzględnia danych z sezonów 2007/2008, 2008/2009 (dane niekompletne) i 2013/2014 (brak danych). Zważywszy, że odnotowana w rocznikach średnia frekwencja na pojedynczym przedstawieniu wynosiła 86 proc. (43 widzów na 50 miejsc), można przyjąć, że w tych trzech sezonach spektakl obejrzało kolejne 1763 widzów. Łącznie daje to 9128 widzów, przy czym należy zaznaczyć, że żadne pozyskiwane z teatrów dane frekwencyjne nie obejmują liczby wejściówek etc., które nie są uwzględniane w raportach kasowych i jako takie nie trafiają do dokumentacji. Przypadek *Duszyczki* wyraźnie pokazuje, z jak dużym marginesem błędu należy się liczyć przy korzystaniu z zestawionych w rocznikach danych ilościowych.
9. O *Duszyczce* pozytywnie wypowiadali się także krytycy na ogół Jerzemu Grzegorzewskiemu niechętni, m.in. Janusz R. Kowalczyk i Roman Pawłowski.
10. Pisał o nich Wojciech Świdziński, 2022 nr 171.
11. Tadeusz Różewicz i Samuel Beckett w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego spotkali się wcześniej przynajmniej raz; zob. Grzegorzewski, *Śmierć Iwana Iljicza*, 2018, t. 3, s. 37, 39 i in. O wątkach beckettowskich w twórczości Grzegorzewskiego zob. także: Cierniak, 2022 nr 7/8.
12. „To niewątpliwie najlepsza realizacja *Ostatniej taśmy*, jaką miałem okazję zobaczyć. W kilku minutach teatralnego skrótu JG zawarł wszystko, co najważniejsze w sztuce Samuela Becketta", napisałem w 2012 roku o swoim doświadczeniu oglądania filmowej rejestracji spektaklu *Giacomo Joyce*. Wypada mi jednak się z tego wycofać. Zob. Żurawski, 2012 nr 79.

Bibliografia

Afektywne archiwum, rozmowa Doroty Semenowicz z Giulią Palladini, „Dwutygodnik" 2013 nr 118, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4809--afektywne-archiwum.html [dostęp: 3.04.2023].

Benjamin, Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Cierniak, Natalia, *Usta milczą, pieśń rozbrzmiewa*, „Teatr" 2022 nr 7/8.

Dotknięci: Magdalena Warzecha, opr. A. Rembowska, „Teatr" 2005 nr 7/8.

Dziesięć fragmentów z operetką w tle, rozmowa Barbary Riss z Jerzym Grzegorzewskim, „Życie Warszawy" 1988 nr 222; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Gąsior, Aleksandra [Reda], *Scenografia pod ochroną. Problematyka utrwalenia i zachowania scenografii Jerzego Grzegorzewskiego*, „Aspiracje" 2016 nr 44.

Gruszczyński, Piotr, *Duszyczka wstydliwa*, „Tygodnik Powszechny” 2004 nr 7.

Grzegorzewska, Antonina, *Martwe*, [w:] tejże, *Ifigenia i inne dramaty*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.

Grzegorzewski, Jerzy, *On. Drugi Powrót Odysa*, [w:] tegoż, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013 [2014], t. 4.

Grzegorzewski, Jerzy, *Śmierć Iwana Iljicza*, [w:] tegoż, *Rekonstrukcje. Wybrane adaptacje prozy z lat 1963–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2018, t. 3.

Grzegorzewski, Jerzy, *Że też musiała Pani zadać to pytanie!*, red. J. Wojciechowski, Galeria aTAK, Warszawa 2015.

Gwiazdy w lektykach, rozmowa Urszuli Biełous z Jerzym Grzegorzewskim, „Polityka” 1990 nr 33; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Jarecka, Dorota, *Grzegorzewski i malarze*, „Teatr” 2005 nr 7/8.

Lont się tlił, rozmowa Maryli Zielińskiej z Jerzym Grzegorzewskim, „Didaskalia” 2000 nr 39; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Niziołek, Grzegorz, *Ciemności – ciemności!*, „Didaskalia” 2002 nr 49/50.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Sieroslawski Barbara, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.

Świdziński, Wojciech, *Grzegorzewski aktorem*, „Teatr” 2011 nr 4.

Świdziński, Wojciech, *Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszyczki”*, „Didaskalia” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-w-oku-kamery-przyczynek-do-teorii-rejestracji-przedstawienia-teatralnego-na [dostęp: 3.04.2023].

Tak, żeby nie było nic widać, rozmowa Konrada Szczebiota z Jerzym Karpińskim, Wojciechem Plewińskim i Barbarą Sieroslawski, [w:] *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.

Urbaniak, Katarzyna, *Muzeum i archiwum. O obiektach scenograficznych Jerzego*

Grzegorzewskiego, „Sztuka i Dokumentacja” 2016 nr 14.

Wawrzyniak [Krawul], Monika, *Łomnicki i jego aktorzy*, „Pamiętnik Teatralny” 2002 nr 3/4.

Wyżyńska, Dorota, *Tunel inaczej*, „Gazeta Wyborcza. Stołeczna” 2004 nr 12.

Zdunik, Michał, *Duszyczka po latach*, „Teatr” 2014 nr 1.

Żurawski, Mateusz, *Anatomia pantografu*, „Kultura Współczesna” 2012 nr 2.

Żurawski, Mateusz, *Archiwizowanie teatru, teatralizacja archiwum*, „Teatr” 2016 nr 7/8.

Żurawski, Mateusz, *Maszyna piekielna*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Powolne ciemnienie malowideł*, [w:] tegoż, *Warjacje. Scenariusze autorskie z lat 1978–1991*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012 [2013], t. 2.

Żurawski, Mateusz, *Ostatnia taśma Jerzego Grzegorzewskiego*, „Dwutygodnik” 2012 nr 79; https://www.dwutygodnik.com/artykul/3384-ostatnia-tasma-jerzego-grzegorzewskiego.html [dostęp: 3.04.2023].

Żurawski, Mateusz, *W sprawie partytury teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 2018 nr 1/2.

Żygadło, Konrad, *Pomiędzy biegłością warsztatową aktora a jego bezradnością na scenie. Próba opisu aktorstwa w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego*, praca magisterska pod kier. dr. Mateusza Żurawskiego, Wydział Aktorski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2021, niepubl.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dojechalas-do-konca-kochanie*