
didaskalia

Gazeta Teatralna

kwiecień 2023 nr 174



Wrocławski Teatr Pantomimy, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*; fot. Natalia Kabanow

Fragmenty teorii feedbacku

1989 non-fiction

Nowe słuchanie

Spis treści

FEEDBACK

Feedback: próba zmapowania zjawiska

Mira Mańka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

SCRUM

Opis doświadczenia pracy nad „Oresteią”

Weronika Zajkowska

Dialog

Marcin Kościelniak Weronika Zajkowska

1989

„1989” - fantazja non-fiction

Zbigniew Majchrowski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Kościół, partia, cenzura. „Ostatnie kuszenie Chrystusa” i zapomniane transakcje polskiej transformacji

Witold Mrozek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

GRZEGORZEWSKI

Druga śmierć opery w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego

Anna R. Burzyńska

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

Jan Karow

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Ocalenie nie musi być śmiercią

Monika Kwaśniewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Dojechałaś do końca, kochanie”

Mateusz Żurawski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

NOWE SŁUCHANIE

„Słucham, jak oni słyszą”

Anna R. Burzyńska

Radio Kapitał i Staromiejski Dom Kultury w Warszawie

REPERTUAR

Nie chcę do Boga, tylko do samej siebie

Weronika Nagawiecka

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego: *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, reż. Małgorzata Wdowik

Pomoc czy przemoc?

Wiktoria Wojas

Wrocławski Teatr Współczesny: *Chamstwo*, reż. Agnieszka Jakimiak

Chrupki Monster Munch i ptasie mleczko, czyli jak opowiedzieć o umieraniu

Zofia Kowalska

Teatr Łaźnia Nowa, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: *Jak nie zabiłem*

swojego ojca i jak bardzo tego żałuję, reż. Mateusz Pakuła

Woda w oku

Wiktoria Tabak

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Chłopaki płaczą*, reż. Michał Buszewicz

Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk

Magdalena Figzał-Janikowska

Nowy Teatr w Warszawie: *Touch (Dotyk)*, kontrabas: Masashi Yamamoto; KCKM, performans: Michał Pepol i Paweł Sakowicz

Miły pokój, mroczny las

Katarzyna Niedurny

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Sen nocy letniej*, reż. Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek

Reflektor i słońce

Olga Katafiasz

Stary Teatr w Krakowie; *Genialna przyjaciółka*, reż. Ewelina Marciniak

Lęki czy pokusy?

Maciej Guzy

STUDIO teatrgaleria w Warszawie: *The Employees*, reż. Łukasz Twarkowski

ZAGRANICA

Twarze Courage

Aneta Głowacka

Gorki Theater: *Mutter Courage und ihre Kinder*, reż. Oliver Frljić

OPERA

Requiem dla świata „sprzed...”

Natalia Jakubowa

Bayerische Staatsoper w Monachium: *Wojna i pokój*, reż. Dmitrij Czerniakow

„Śniło mi się, że kogoś zabiłam...”

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium: *Dydona i Eneasz... Oczekiwanie*, reż. Krzysztof Warlikowski

FESTIWALE

Szał ciał, lalek i masek w ośmiu odsłonach

Joanna Braun

6. Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy Materia Prima, Kraków 17-28 lutego 2023

TEATR W KSIĄŻKACH

To jest dopiero kamp

Bartosz Cudak

Paweł Soszyński, *Teo. Dramaty*, Warszawa 2023.

Kto przeczyta?

Jacek Sieradzki

Stanisław Godlewski, *Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, Warszawa 2022; *Mocna w kryzysie. Antologia współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, wybór, wstęp i redakcja: Stanisław Godlewski, Warszawa 2022

Noty o książkach

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

DOI: 10.34762/wkcc-te67

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska>

FEEDBACK

Feedback: próba zmapowania zjawiska

Część pierwsza: Fragmenty teorii feedbacku

Mira Mańka

Feedback: an attempt to map the phenomenon

The article is an attempt to organise the knowledge about the theory and practice of feedback and to indicate it as a tool to support, organise and discipline the process of creative work and artistic education. The author embeds her reflections on feedback in two contexts. One is that of interdisciplinary knowledge in the field of psychology, sociology, education, and the theory and practice of business; the other is that of lived knowledge resulting from following the path of university and artistic education in Poland. Referring to her own work and the experiences of other creators, she constructs an open selection of her own reflections, recommendations and directions for the development of feedback, both in the perspectives of Polish theatre pedagogy and individual artistic practice.

Keywords: feedback; feedback methods; violence studies; institutional criticism; non-hierarchical artistic strategies

Wstęp

Moja praca wyrasta na gruncie studiów nad przemocą w polskim teatrze.

Wynika z przekonania, że reprodukowane przez wiele osób przemocowe

praktyki początek mają w przemocowym trybie edukacji, braku metodologii nauczania i braku narzędzi dobrej komunikacji. Wynika z przekonania, że przez wiele lat nie udało nam się wypracować jasnych reguł, zasad i bezpiecznych sposobów oceniania prac twórczych. Nie udało nam się wypracować wspólnego pola odpowiedzialności za sposób uczenia, prowadzenia zespołów i budowania relacji zawodowych. A wiele osób reżyserskich i aktorskich, studiujących przez lata w ramach opresywnego systemu, utrwaliło w sobie przeświadczenie, że tylko przemocą, siłą i manipulacją emocjonalną możliwe jest osiągnięcie wysokoartystycznych, a przynajmniej za takie uznanych, efektów. Część osób reżyserskich i aktorskich nie przyjęła przemocowego wzorca i próbuje pracować na własnych warunkach, często będąc pionierami i pionierkami w budowaniu nieprzemocowego systemu. Część najprawdopodobniej załamała się pod wpływem represji systemu edukacji i dziś już nie pracuje w zawodzie. Moja praca jest wyrazem buntu wobec przyjętych i reprodukowanych praktyk, które zamiast wzmacniać i dbać o indywidualną wrażliwość, często przyczyniały się do jej złamania. Moja praca jest wyrazem buntu wobec systemu, który punktuje walkę zamiast wymiany, agresję zamiast troski i strach zamiast empatii.

Moja praca wyrasta na gruncie studiów nad przemocą w polskim teatrze, ale nie jest próbą wskazania i ukarania winnych takiego stanu rzeczy. Wynika z rozumienia, że za represyjność systemu odpowiedzialne są wszystkie osoby w nim funkcjonujące, a przemoc może mieć różne źródła i różne kierunki. Wynika z zauważania wprowadzanych zmian i rozumienia, że wymagają one czasu i kolektywnego wysiłku. Wynika z chęci przyczyniania się do zmian i wspierania osób, które już to robią.

Moja praca wyrasta na gruncie studiów nad przemocą w polskim teatrze i

jest próbą pozytywnego projektu. Wynika z przekonania, że gdy wskażemy i osądzimy wszystkie destrukcyjne, traumatyzujące i przemocowe praktyki, będą nam potrzebne narzędzia, które pozwolą budować nowy, lepszy porządek. Wynika z głębokiej potrzeby budowania teatralnego świata na feministycznych zasadach troski, równości i wolności. Świata, w którym zamiast rywalizacji promuje się dogłębne rozumienie inności i wyjątkowości, w którym sukces znaczy mniej niż empatia i otwartość, i w którym wartości takie jak szacunek dla różnorodności perspektyw, potrzeb i możliwości są powszechną praktyką, a nie wyłącznie tematami spektakli.

Moja praca wyrasta z autoanalizy schematów komunikacyjnych i jest wynikiem osobistej potrzeby reedukacji w zakresie komunikacji w procesie twórczym. Jest wynikiem poszukiwań pozytywnych wzorców, sprawdzonych metod i skutecznych narzędzi. Jest wynikiem połączenia teatrologicznego wykształcenia z finalizowanym właśnie wykształceniem artystycznym. Jest jednocześnie pracą badawczą – skupioną wokół materiałów i opracowań naukowych, pracą twórczą skupioną na poszerzaniu warsztatu reżyserskiego i pracą edukacyjną – skupioną na popularyzacji poznanych narzędzi i metod.

Moja praca opisuje zjawisko feedbacku. Feedbacku rozumianego nie tylko jako narzędzie socjotechniczne czy metoda komunikacji, ale także jako narzędzie porządkujące i dyscyplinujące proces twórczy. Feedbacku, który jest przemyślaną strukturą socjo-psychologiczno-edukacyjną i wspiera procesy nauczania i praktyki artystycznej. Feedbacku, który dba o bezpieczeństwo i zaufanie i prowokuje odpowiedzialność wszystkich osób biorących udział w sprzężeniu. Feedbacku, który będąc w pełni demokratycznym narzędziem zmian, zachęca do oddolnych ruchów budowania nowej kultury komunikacji. Feedbacku, który jest kolektywnym wyzwaniem dla całego środowiska teatralnego.

Moja praca to próba zmapowania zjawiska feedbacku. Stworzenia schematu, uproszczonej mapy, na której omówione punkty wskażą szczegóły, ale nie pełny obraz terenu. Wskazane punkty to fragmenty tej obszernej dziedziny, jej części, kawałki, jakaś jej reprezentacja. Fragmentaryczny charakter tej pracy wynika z charakteru przedmiotu badań, gdzie teoria wynika z praktyki, a praktyka płynnie przechodzi w teorię i przekształca się w kontakcie z konkretnymi osobami, grupami i ich potrzebami. Fragmentaryczność wynika również z braku jednej klarownej definicji, historii i metodologii feedbacku. Feedback, zawierając w sobie elementy teorii komunikacji, psychologii, socjologii, a także metod wychowawczych, teorii i praktyki ekonomii, tworzy skomplikowaną sieć połączeń, którą można eksplorować w dowolnym kierunku, sprawiając, że całościowy, zamknięty i jednowymiarowy opis tego zjawiska wydaje się niemożliwy.

Mapowanie zjawiska rozpoczynam od punktowego przedstawienia teorii feedbacku. W tej części omawiam prace i refleksje osób pracujących zarówno w sferze biznesu, psychologii, edukacji, jak i twórczości. Wybieram te elementy, które najpełniej korespondują z moim doświadczeniem i które uznaję za najbardziej pogłębione i złożone wypowiedzi w kwestii feedbacku. Z częścią z nich polemizuję, inne uzupełniam o własne przemyślenia, jeszcze inne przytaczam, gdyż uważam, że stanowią solidną podstawę do namysłu i budowania własnych modeli czy struktur sprzężenia zwrotnego. Część refleksji konstruuję na podstawie obserwacji i rozpoznań wynikających z dziesięcioletniego doświadczenia edukacji akademickiej i artystycznej oraz osobistej praktyki twórczej. Odnosząc się zarówno do pracy własnej, jak i prac innych osób badających i praktykujących narzędzia feedbacku, tworzę autorski i otwarty zbiór punktów odniesienia oraz możliwych perspektyw rozwoju narzędzi feedbacku zarówno w polskiej edukacji artystycznej, jak i w budowaniu indywidualnego modelu komunikacji.

Zbiór ten, w drugiej części pracy, zestawiam z narzędziami wypracowanymi i/lub praktykowanymi przez inne osoby i grupy twórcze. Podobnie jak w pierwszej części, wybieram metodę punktów, czyli krótkiego omówienia pracy innych osób twórczych lub ich osobistych refleksji nad praktyką feedbacku. Część wypowiedzi strukturyzuję, inne podaję w formie zbioru myśli, jeszcze inne syntetyzuję ze znacznie dłuższych wywodów, ukazując w ten sposób nie tylko wielość podejść, ale także różnorodność form mówienia o feedbacku. Przytaczane przeze mnie wypowiedzi różnią się zarówno pod względem metodologii udzielania i przyjmowania feedbacku, wypracowanych struktur dialektycznych, jak i zastosowania w praktyce i edukacji artystycznej. Zostały dobrane tak, by możliwie szeroko przedstawiać spektrum zjawiska i zapraszać do namysłu nad budowaniem własnego języka sprzężenia zwrotnego.

Moja praca to pierwszy raport z terenu. Relacja z przeczytanych książek, przeanalizowanych badań, artykułów i wywiadów. Sprawozdanie z rozmów, debat i dyskusji. Przegląd metod, technik i przeczuć, którym chcę dawać widzialność, rozwijać oraz pogłębiać w kontakcie i pracy z innymi osobami twórczymi.

O wielości definicji feedbacku

Definicja feedbacku w dziedzinie elektroniki pojawiła się około roku 1920 i brzmiała: „powrót ułamka sygnału wyjściowego na wejście wcześniejszego etapu”. Przeniesienie terminu w obszar komunikacji pierwszy raz odnotowano w 1955 roku i podawano jego definicję jako „informację o wynikach procesu”¹.

Feedback – informacja dotycząca reakcji na produkt, skuteczności

wykonania zadania, która stanowi punkt wyjścia do wprowadzania udoskonaleń².

Feedback to jednoznaczna i konkretna informacja, której poszukuje się lub którą się przekazuje wyłącznie w celu wspierania jednostek lub grup ludzi w procesie doskonalenia się, w rozwoju lub w postępie (Chandler; Dowling, 2020, s. 53).

Feedback to uświadomienie uczących się, które z ich dokonań osiągnęło odpowiedni poziom, dzięki czemu będą mogli w przyszłości to zachowanie powtórzyć oraz wyjaśnienie im, co było poniżej wymaganego standardu, po to, by uzgodnić z nimi plan pozwalający uniknąć w przyszłości podobnych zachowań, a zamiast nich dążyć do pożądanego standardu (Bee, 1998, s. 10).

Zbalansowany feedback (kalka z języka angielskiego) składa się ze wskazania mocnych stron lub talentów oraz obszarów poprawy lub optymalizacji. Informacja zwrotna musi mieć zastosowanie i odpowiedni kontekst. Niedostosowanie narzędzi do kontekstu zwykle daje odmienne skutki od zamierzonych. Sposób udzielania informacji zwrotnej jest kluczowym czynnikiem wpływającym na jej skuteczność (Grzybek, 2020).

Feedback to łącznik pomiędzy tym co robisz i mówisz, oraz rozumienie sprzężenia zwrotnego, jakie zachodzi między twoimi

słowami i czynami a zachowaniami innych. Feedback jest sprawnością interpersonalną, opierającą się na przekonaniu, że osoba otrzymująca informację zwrotną potrafi coś zrobić dobrze i jeśli tego nie robi, to istnieje pozytywny sposób doprowadzenia do tego (Bee, 1998, s. 9).

Feedback – 1) przepływ informacji pomiędzy współpracownikami, zwykle ocena projektu lub wykonanej pracy; 2) dzielenie się spostrzeżeniami na temat osiągnięć w pracy lub działań mających związek z pracą; 3) pierwszy krok w kierunku pozytywnej, korzystnej zmiany (Harris, 2008, s. 13).

O informacji zwrotnej i sprzężeniu zwrotnym

W języku polskim termin „feedback” tłumaczy się jako informację zwrotną lub sprzężenie zwrotne. Informacja zwrotna wydaje się klarownym wyrażeniem, pod którym kryją się wszelkie formy wyrażania opinii o postępowaniu, zachowaniu czy pracy innych. Frances i Roland Bee – osoby managerskie, praktykujące narzędzia feedbacku w dużych organizacjach korporacyjnych, w jednym z pierwszych wydanych w języku polskim podręczników o feedbacku precyzują, że informacja zwrotna zgodna z zasadami kultury feedbacku powinna być świadomym i konstruktywnym komunikatem, „którego podstawowym celem jest przekazanie informacji, w taki sposób, by osoba feedbackowana zachowała pozytywny stosunek do siebie i tego, co robi” (Bee, 1998, s. 11). Zatem istotne jest, by udzielając informacji zwrotnej dopasować ją do odbiorcy oraz uwzględnić jego/jej potrzeby, wrażliwość i możliwość przyjęcia przekazywanej refleksji.

Informacja zwrotna może mieć charakter pozytywny – wzmacniający pożądane działania albo negatywny – doskonalący (korygujący) oraz sugerujący zmiany w omawianym zachowaniu lub pracy. Pozytywna informacja zwrotna wzmacnia pożądane praktyki, a także przyczynia się do wzrostu motywacji w podejmowanym działaniu, a w konsekwencji korzystnie wpływa na samoocenę i samopoczucie osoby odbiorczej. Przemyślany, konstruktywny i karmiący (od angielskiego słowa *feed* – karmić) feedback umożliwia naukę oraz zdrowy rozwój i może stać się siłą napędową do wprowadzania zmian.

Nieco bardziej skomplikowana, ale pełniej oddająca relacyjny charakter feedbacku może być definicja sprzężenia zwrotnego. Wyrażenie to biznes zapożyczył z nauk ścisłych, jak cybernetyka, mechanika czy teoria sterowania. Według Encyklopedii PWN oznacza „szczególny rodzaj oddziaływania (sprzężenia) między dwoma obiektami, polegający na zwrotnym oddziaływaniu skutku zjawiska na jego przyczynę oraz możliwość samoregulacji systemu przez otrzymywanie informacji o własnym działaniu”³. Według teorii sterowania sprzężenie zwrotne zachodzi, „gdy sygnał wyjściowy układu oddziałuje zwrotnie na jego sygnał wejściowy”⁴. Klarowniejszą definicję, w interesującym mnie kontekście, podają badaczkni modeli komunikacyjnych Hitt, Miller i Colella. W książce *Organizational behaviour. A strategic approach* nazywają sprzężenie zwrotne „procesem, podczas którego odbiorca dekoduje wiadomość otrzymaną i odsyła ją z powrotem do oryginalnego nadawcy” (2009, s. 295).

Można więc przyjąć, że gdy mówimy o sprzężeniu zwrotnym w komunikacji (feedbacku), to mówimy o procesie, w którym udział biorą przynajmniej dwa podmioty, które nadając i odbierając komunikaty, wzajemnie na siebie wpływają. Janina Stankiewicz, teoretyczka komunikacji, omawiając

sprężenie zwrotne zwraca uwagę, że zjawisko to zachodzi, kiedy nadana informacja powoduje aktywną reakcję i/lub zwrot w działaniu lub myśleniu osoby odbiorczej oraz płynną zmianę osoby odbiorczej w nadawczą. Działa więc tutaj ten sam mechanizm, który opisuje teoria sterowania i efekt procesu komunikacji staje się jego początkiem, tworząc pętlę feedbacku (Stankiewicz, 2006, s. 56-57). Aktywna i ciągła zmiana ról wymusza na osobach komunikujących się równorzędność i partnerstwo, a także uczy gotowości do wysłuchania, przyjęcia i wprowadzania do swoich działań zmian sugerowanych w informacji zwrotnej.

Analizując polskie tłumaczenia, łatwo zauważyć różnicę między informacją zwrotną – komunikatem a sprzężeniem zwrotnym – procesem komunikacji. Warto zatem pamiętać, że przestrzenie te wzajemnie na siebie wpływają, a informacja zwrotna powinna być zarazem efektem i początkiem sprzężenia zwrotnego.

O kulturze feedbacku

Anglojęzyczne osoby badające, teoretyzujące i praktykujące narzędzia sprzężenia zwrotnego najczęściej używają wyrażenia *feedback culture* – kultura feedbacku. Kultura, czyli zbiór zasad i wartości wypracowanych i negocjowanych przez daną społeczność przez wiele lat. Analizując metody feedbacku, musimy brać pod uwagę złożoność i specyficzność tego procesu, wynikającą z kultury i doświadczeń społeczności, w której powstał lub w której się przekształcał. Na proces ten wpływają przede wszystkim schematy komunikacji, wychowania i myślenia. Oczywiście nie ma społeczności, w których nie istnieje przepływ informacji zwrotnych, inną sprawą są jasno ustalone struktury, metody i narzędzia tego przepływu. Ale to właśnie te struktury, metody, narzędzia i techniki tworzą kulturę feedbacku.

Jestem świadoma, że wypracowane np. przez biznes narzędzia feedbacku nie są możliwe do bezpośredniego przeszczepienia na grunt polskiej kultury lub twórczości teatralnej. A ta część, która wydaje się możliwa, wymaga modyfikacji i dostosowania, by stała się użyteczna na tych dwóch obszarach. Ale by tak się stało, wymaga to przyjęcia konieczności wprowadzania zmian, a często również reedukacji związanej z komunikacją i zrozumienia, że feedback nie może być wyłącznie praktyką jednostki i by był skuteczny, wymaga zaangażowania i pracy całego zespołu czy społeczności.

Budowanie kultury feedbacku jest złożonym procesem przemian, negocjowania i wprowadzania nowych standardów, struktur i praktyk. Wymaga wytrwałości, cierpliwości i poświęcenia czasu na naukę i trenowanie nowych umiejętności. Praktykę feedbacku rozpoczyna się od ustalenia zasad i wytłumaczenia ich wszystkim osobom biorącym udział w sprzężeniu zwrotnym. Jasne zasady i struktury są podstawą poczucia bezpieczeństwa i umożliwiają budowanie zaufania oraz pewność co do wszystkich etapów sprzężenia zwrotnego. Przeszkolenie jedynie osób nadawczych nie zbuduje kultury feedbacku, gdyż zakłada ono sprawczość i świadomość zasad tylko jednej strony procesu. Ponadto takie podejście odbiera feedbackowi podstawowe zasady: przejrzystość, równorzędność i partnerstwo. A także sprawia, że strona odbiorcza nie musi stosować się do zasad kultury feedbacku i może stać się stroną opresywną.

W kulturach takich jak nasza, gdzie bezdyskusyjna ocenność jest podstawą informacji o sukcesach i porażkach, niezbędne jest wypracowanie wspólnych standardów i wzajemne przyzwolenie na poruszanie się w ich ramach. Niektórzy praktycy i praktyczki feedbacku sugerują zawarcie (pisemnego) kontraktu, który reguluje zasady sprzężenia zwrotnego przed rozpoczęciem współpracy. W mojej opinii kontrakt nie będzie potrzebny, jeśli dana

społeczność zrozumie sens i potrzebę zmian w swojej komunikacji, a także utrzyma chęć zespołowego wzmacniania tych praktyk. Dobrym momentem na ustalenie zasad, wprowadzenie do praktycznego stosowania lub wprowadzenie poprawek, modyfikacji i uwag do sprzężenia zwrotnego jest początek pracy lub studiów. Takie działanie buduje poczucie wspólnoty i bezpieczeństwa, zapewnia wpływ i możliwość odpowiedzialności za jakość komunikacji, a także pozwala zapoznać się z obowiązującymi standardami. Ważne jest, by nie traktować kontraktu jako chwilowego rozwiązania, a raczej jako zmieniającą się strukturę, która towarzyszy całemu procesowi edukacji lub pracy. W ramach kontraktu opracowane powinny zostać nie tylko metody komunikacji i sposoby udzielania feedbacku, ale także klarowne zasady oceny pracy i wymagań stawianych przed osobami np. studiującymi. W perspektywie pracy i edukacji twórczej wydaje się to wyjątkowo trudne, nie jest jednak niemożliwe, choć jak wszystko w budowaniu kultury feedbacku wymaga wytrwałości i dużych nakładów pracy i czasu. Ważnym elementem kultury informacji zwrotnej jest ustalenie częstotliwości i dat sesji informacji zwrotnych. Z badań przeprowadzonych przez Corporate Leadership Council w 2002 roku w dużych organizacjach biznesowych, a mających na celu wskazanie najskuteczniejszych metod budowania efektywnego zespołu, wynika, że sesje feedbackowe powinny odbywać się nie rzadziej niż co czternaście dni (Corporate Leadership Council, 2002), a także (w możliwie krótkim czasie) być zwieńczeniem projektu lub procesu. Dodatkowo zaplanowane z wyprzedzeniem spotkania pozwalają wszystkim zainteresowanym wygospodarować odpowiednią ilość czasu na rozmowę i przygotować się do udzielenia feedbacku, a zamknięcie sesji w sztywnych ramach czasowych pracuje na koncentrację i jakość informacji zwrotnej.

Na początku praktyki kultura feedbacku może wydawać się ograniczającą i czasochłonną strukturą, która wymaga ciągłego przyglądania się i

upewniania, że jej narzędzia są nadal skuteczne. Część osób może to zniechęcać i będą one chodzić „na skróty”, powracając do dawnych schematów komunikacji. Jestem jednak pewna, że po czasie treningów sztywna architektura sprzężenia zwrotnego okaże się znacznie bardziej twórcza, bezpieczna i jakościowa niż utarte ścieżki.

O celach feedbacku

Za podstawowy cel feedbacku można uznać skonstruowanie i przekazanie informacji zwrotnej w odpowiedni sposób. Sposób ten powinien wpływać na działanie osoby odbiorczej, umożliwiać jej rozwój, ale także pozwalać na zachowanie pozytywnego stosunku do samej siebie i swoich działań.

Grzegorz Radłowski, teoretyk, praktyk i trener biznesowy, w książce *Sztuka feedbacku. Jak korzystać z potencjału informacji zwrotnej?* wyróżnia pięć podstawowych celów informacji zwrotnej:

- edukacja;
- korygowanie zachowania niepożądanego;
- korygowanie treści niezgodnej z prawdą;
- kształtowanie pożądanых standardów pracy;
- kształtowanie wysokich standardów osobistych (2022, s. 63).

Radłowski otwiera swoją listę celów feedbacku edukacją. Uważa, że feedback jest najważniejszą składową procesu uczenia się. Zwraca uwagę na konieczność otrzymywania informacji zwrotnych, aby móc wychodzić poza schematy myślenia i działania, a także przyswajać nowe umiejętności lub bardziej pożądane zachowania. Edukacja, w tym kontekście, dotyczy wszystkiego, co przyczynia się do rozwoju i postępu osoby odbiorczej, a także zachęca ją do podjęcia samoedukacji. Zaś Frances i Roland Bee w

swoich rozważaniach zauważają, że w momencie uczenia się nowych rzeczy jesteśmy najbardziej otwarci na przyjmowanie feedbacku, dzięki niemu widzimy postępy oraz obszary do dalszej pracy (por. Bee, 1998, s. 22). Drugi i trzeci punkt podawane przez Radłowskiego dotyczą wskazywania zachowań lub treści wymagających korekty, czyli usunięcia błędów i nieprawidłowości, lub sugerują ich zmiany. Amerykańskie trenerki biznesu M. Tamara Chandler i Laura Dowling Grealish, opracowując własne ujęcie feedbacku, w książce *Feedback (i inne brzydkie słowa)* sugerują zmianę jakościową i nazywanie negatywnej informacji zwrotnej nie korygującą, a doskonalącą. Można się spierać o sens tak drobnych zmian, ale feedback opiera się na zmianach w sposobie mówienia i nazywania, dlatego też przytaczam tę rozbieżność w nazewnictwie. Co ciekawe, Radłowski zdaje się rozumieć feedback przede wszystkim jako narzędzie służące zmianie zastanych struktur zachowań (edukacja i korekta), a dopiero potem uważa informację zwrotną za metodę komunikacji, która pozwala budować nowe jakości. Cele, o których pisze w punkcie czwartym i piątym, to przede wszystkim praktyki wzmacniające pożądane zachowania, indywidualną wrażliwość i pomysłowość, a także mobilizujące do „przyjęcia indywidualnych planów rozwoju zgodnie z przyjętymi standardami” (Bee, 1998, s. 11). W moim poczuciu feedback w ujęciu Radłowskiego jest wyłącznie nastawiony na biznesową skuteczność i częściowo reprodukuje przemocowe wzorce, a także nie uwzględnia doskonalenia się w pracy zespołowej i rozwoju interpersonalnego. Analizując inne ujęcia teoretyczne feedbacku, jak również czerpiąc z wiedzy przeżytej, proponuję własną listę celów feedbacku:

- wspieranie w rozwoju i postępie jednostek i grup;
- wyrażenie uznania i wdzięczności;
- wypracowanie wspólnego punktu widzenia z uwzględnieniem różnic i potrzeb;

- wypracowanie wspólnego języka, zasad komunikacji, a w konsekwencji kultury feedbacku;
- pracowanie nad empatią;
- zespołowe poszukiwanie najlepszych rozwiązań;
- edukacja.

O elementach dobrego feedbacku

Poniżej zamieszczam zbiór elementów dobrego feedbacku. Opracowałam go na podstawie własnego doświadczenia edukacji akademickiej i artystycznej, mojej praktyki twórczej oraz refleksji innych osób stosujących metody feedbacku w codziennej praktyce artystycznej i pedagogicznej. Elementy te, w moim przeświadczeniu, są ważnymi zmiennymi w procesie komunikowania oraz wpływają na klarowność i jakość przekazywanych informacji zwrotnych.

Akceptacja – jest warunkiem zaufania i poczucia bezpieczeństwa.

Bezwarunkowa akceptacja działań, zachowań, procesu czy efektu pracy jest niezbędna do wytworzenia pola negocjacji i zmian bez wywoływania w osobie odbiorczej poczucia winy, wstydu czy karania.

Aktywne słuchanie – wymaga samokontroli myśli, uczuć i przekonań, aby słuchać wyłącznie wypowiedzi osoby nadawczej. Ułatwia dokładne przyjmowanie wypowiedzi zgodne z jej sensem i intencjami. Aktywne słuchanie zawiera w sobie również element zwrotny w postaci koncentracji, kontaktu wzrokowego, mowy ciała, mimiki, a także potakiwania, refleksji i podsumowywania, dopytywania, parafrazowania w celu lepszego rozumienia wypowiedzi.

Częstotliwość – to konsekwentne dbanie o podtrzymywanie relacji i bieżące przyglądanie się lub dzielenie postępami w procesie.

Dobre miejsce – pozytywnego feedbacku lepiej udzielać na forum, otwarcie nazywając skuteczne działania lub zachowania. Doskonalej informacji zwrotnej można udzielać na forum pod warunkiem wypracowania wzmacniających mechanizmów, pozwalających pozostałym osobom włączyć się do oceny i poszerzyć percepcję pracy czy zdarzenia. Wyjątkowo delikatne lub trudne do przyjęcia informacje lepiej przekazywać w cztery oczy.

Dobre słowo – konkretne wskazanie dobrze wykonanego zadania lub jego elementów łagodzi lęk przed oceną, daje poczucie sprawczości i ważności wykonanej pracy. Motywuje oraz pozwala dokładnie rozumieć, co robi się dobrze, a to w przyszłości może stać się przestrzenią rozwoju i innowacji.

Dwukierunkowość – po wskazaniu obszaru korekt, warto zapytać o to, co na ten temat myśli osoba odbiorcza. Przyzwolenie na wyrażanie opinii pozwala na bezpośrednie i twórcze zaangażowanie we wprowadzanie zmian.

Empatia – to zdolność do rozpoznawania, współodczuwania i odpowiedniego reagowania na myśli i stany emocjonalne innych osób. Empatia pozwala kontrolować własne emocje, przyjmować punkt widzenia innej/innego, a także zachęca do udzielania pomocy i sprawia, że czujemy potrzebę dbania o dobrostan innych.

Fakty – mówienie o jednoznacznych faktach i sytuacjach, bez doszukiwania się motywów, przypisywania winy i próby zawstydzania. To mówienie o tym, co się widzi i wie, a nie o tym, czego się domyśla lub o tym, co się słyszało od osób trzecich.

Jednoznaczność i konkretność – formułowanie feedbacku w sposób zwięzły, konkretny i ukierunkowany, składający się z jak najmniejszej liczby słów. Informacja zwrotna powinna dotyczyć jednej kwestii, którą można

przekazać w syntetycznym komunikacie. Musi dowodzić zrozumienia sprawy i zachęcać do podjęcia działania.

Jakość – dbałość o merytoryczność, celowość, przydatność i klarowność informacji zwrotnej.

Komunikat – świadomość, że zawartość werbalna feedbacku stanowi około siedmiu procent przekazu, sposób mówienia – ton głosu, szybkość wypowiedzania, pewność, rozłożenie akcentów – trzydzieści osiem procent przekazu, a mowa ciała oraz mimika i kontakt wzrokowy to pięćdziesiąt pięć procent⁵.

Komunikat JA – konstruowanie wypowiedzi wyłącznie z perspektywy ja. Mówienie o własnej reakcji, uczuciach, potrzebach, intuicjach w stosunku do omawianej pracy lub zachowania.

Małe kroki – w danym momencie należy zajmować się tylko jedną kwestią, co chroni przed poczuciem zalewu informacji i wymagania, by wprowadzać zmiany na wielu frontach naraz. Małe kroki chronią osobę odbiorczą przed uruchomieniem stresorów i strategii obronnych, poczuciem niesprawiedliwości, złości i frustracji.

Sprawiedliwość – to cecha informacji zwrotnej, która bierze pod uwagę wszystkie aspekty pracy lub zdarzenia i zawiera zarówno informacje wzmacniające, jak doskonalące (korygujące).

Szczerość, jawność, odpowiedzialność – te elementy odpowiadają za zgodność przekazywanej informacji z myślami, uczuciami i zamiarami osoby nadawczej. Zapewniają poczucie bezpieczeństwa, nieocенności, a także lojalności.

Tu i teraz – omawianie tylko jednego zdarzenia, możliwie szybko po jego zajściu. Bez używania uogólnień i odwoływania się do przeszłości, również przeszłych prac, wyników, zaangażowania.

Uważność – to świadoma obecność i obserwacja bez oceniania. Rodzaj wewnętrznej koncentracji. To nastawienie na budowanie relacji i komunikacji tak, by uwzględniała potrzeby, możliwości, wrażliwość i emocje drugiej osoby.

Wsparcie – to podstawowe kryterium dobrego feedbacku. Informacja zwrotna powinna wynikać z dobrych intencji i być nastawiona na wzmocnienie rozwoju oraz wsparcie osoby odbiorczej.

O poszukiwaniu, odbieraniu i nadawaniu feedbacku

Punkt ten konstruuje na podstawie przemyśleń i praktyk wypracowanych przez M. Tamarę Chandler i Laurę Dowling Grealish w książce *Feedback (i inne brzydkie słowa). Dlaczego informacja zwrotna jest tak ważna i jak to robić dobrze* (2020).

W sprzężeniu zwrotnym każda osoba może przyjąć jedną z trzech ról: osoby poszukującej: aktywnie zabiegającej o informację zwrotną; osoby odbiorczej: otrzymującej informację zwrotną, niezależnie od tego czy jej poszukiwała czy nie; osoby nadawczej: przekazującej feedback na prośbę osoby poszukującej lub z własnej inicjatywy.

Osoba poszukująca feedbacku przejmuje inicjatywę i sama decyduje o tym, kogo uczyni osobą feedbackującą jej zachowanie lub pracę. Taki model wzmacnia relację między osobą odbiorczą i nadawcą, świadczy o zaufaniu i

cenieniu spostrzeżeń osoby nadawczej. Pozwala również osobie odbiorczej na przygotowanie się na informacje zwrotne, a także wybór dogodnego miejsca i czasu ich przekazania. Prośenie o feedback wzmacnia poczucie autonomii i kontroli nad sytuacją, wyostreza uwagę na potrzebne informacje, uczy proszenia o pomoc, a w konsekwencji przyczynia się do częstszego wdrażania feedbacku do działania. Ponadto, prosząc o feedback, osoba poszukująca może nakreślić kontekst i cel zbieranych informacji, co przyczynia się do zmniejszenia stresu osoby nadawczej. Autorki koncepcji zwracają uwagę na cztery ważne elementy proszenia o feedback: prośba sformułowana z wyprzedzeniem, zgoda na otrzymanie szczerej informacji zwrotnej, prośba o prowadzenie obserwacji procesu oraz samodzielny wybór przydatnych i wzmacniających informacji.

Osoba odbiorcza przyjmuje komunikaty merytoryczne i ocenne, pozytywne i korygujące, oczekiwane i zaskakujące, ale konfrontując się z nimi, powinna pamiętać o asertywności i możliwości stawiania granic, a także konieczności przesiewu otrzymanych informacji. M. Tamara Chandler i Laura Dowling Grealish opracowały kilka technik odbiorczych, które ułatwiają rozpoznanie sensu i dalszą pracę nad otrzymanym przekazem, a także pozwalają wstrzymać reakcje obronne na informacje zwrotne. Proponują następujące kroki po otrzymaniu pozytywnego feedbacku: „podziękuj i koniec; dopytuj o konkret; dziel się zasługami ze współpracownikami; nie odrzucaj pochwał i nie wymagaj wielokrotnego ich powtarzania; słuchaj i wyciągaj wnioski”. Natomiast gdy osoba odbiorcza przyjmuje negatywny feedback, proponują: „podziękuj i nie spiesz się z reakcją; nie udowadniaj osobie nadawczej, że nie ma racji; dopytaj o fakty i przykłady, rozpraw się z błędami poznawczymi i z góry przyjętymi założeniami; poproś o przerwę, czerp informacje z wielu źródeł; szukaj wzmacniającego wsparcia; odmów feedbacku, jeśli uznasz go za nieprzydatny lub krzywdzący”.

Udzielanie informacji zwrotnej wymaga gruntownego zastanowienia się nad tym, dlaczego przekazujemy daną informację i jaki cel chcemy osiągnąć. Wymaga także świadomości intencji i przyjrzenia się stanowi psychofizycznemu osoby nadawczej. Zdarza się, że osoby nadawcze przekazują feedback pod wpływem emocji, zmęczenia, poczucia krzywdy czy zagrożenia albo przenoszą środek ciężkości ze wzmacniania osoby odbiorczej na rekompensatę własnych potrzeb lub performowanie złego samopoczucia. Często również zapominają o nastawieniu na rozwój i doskonalenie osoby odbiorczej i zamiast wspierającego feedbacku merytorycznego przekazują (również niewerbalnie) feedback ocenny. Zapobieganie takim sytuacjom ułatwia przekazywanie feedbacku na prośbę osoby odbiorczej, jeśli jednak nie ma takiej możliwości, warto zapytać, czy osoba odbiorcza chce usłyszeć tę opinię, czy wybrany moment i miejsce są dla niej odpowiednie i komfortowe. Część osób praktykujących feedback sugeruje również, by udzielając informacji zwrotnej, zadawać osobie odbiorczej otwarte pytania i pozwolić jej na nie odpowiedzieć, a dopiero w następnym kroku wyrazić opinię.

O kierunkach feedbacku

Frances i Roland Bee uważają, że „feedback jest fundamentalną częścią procesu naprowadzającego ludzi w stronę zachowań i działań najbardziej odpowiednich w danej sytuacji, a także, że jest podstawą rozwoju jednostki” (Bee, 1998, s. 1). Zwracają również uwagę, że przyjmujemy i dajemy informacje zwrotne przez całe życie, a spontaniczny feedback wpleciony jest w naszą codzienność i często nieświadomie uczestniczymy w gęstych sieciach sprzężeń zwrotnych i zupełnie przypadkowych *feedback moments*⁶.

Radłowski w książce *Sztuka feedbacku. Jak korzystać z potencjału informacji*

zwrotnej? wyróżnia dwa kierunki feedbacku: $ja \leftrightarrow ja$ oraz $ja \rightarrow inny/inna/inne$, tym samym uwzględniając jedynie ja nadawcze. Omawiam jego koncepcję, rozszerzając niektóre punkty, np. wskazuję możliwe źródła pozyskiwania autofeedbacku. Ponadto konstruuje trzeci możliwy kierunek feedbacku: ja odbiorcze ($inny/inna/inne \rightarrow ja$), którego Radłowski nie uwzględnia w swoich rozważaniach.

Radłowski uważa, że stały przepływ informacji zwrotnej odbywa się w trzech podstawowych kierunkach:

- $ja \leftrightarrow ja$ (autofeedback)
- $inny/inna/inne \rightarrow ja$
- $ja \rightarrow inny/inna/inne$ (zob. Radłowski, 22, s. 40).

Feedback na linii $ja \leftrightarrow ja$ dotyczy przede wszystkim wyobrażeń o samej/samym sobie, stosunku do siebie i samooceny. Udzielanie i przyjmowanie autofeedbacku odbywa się nieustannie, zarówno świadomie, jak i nieświadomie. Informacje zwrotne na tej linii pozyskuje się z kilku źródeł:

doświadczając i gromadząc naukę z doświadczeń, np. kiedy jako dziecko zbiegło się ze stromej góry, a ból stłuczonych kolan i zdartych łokci (feedback właśnie) przyniósł naukę, że z góry warto schodzić metodycznie; albo kiedy jako dorosły postawiło się przed sobą zbyt wymagające zadanie, a reakcje psychosomatyczne organizmu przyniosły naukę o tym, jaki poziom stresu jest się w stanie znieść;

- ucząc się nowych umiejętności;
- analizując własne zachowania i reakcje na zachowania innych;
- analizując własne procesy emocjonalne, pojawiające się pod wpływem

kontaktu lub pracy z daną osobą lub nad danym zadaniem;

- analizując własny proces pracy;
- porównując postępowanie własne z postępowaniem i reakcjami innych;
- podejmując autorefleksję na temat własnych schematów myślenia, zachowania i reakcji;
- eksperymentując z własnymi nawykami i przyzwyczajeniami, np. przez zmiany w organizacji dnia czy długości trwania snu;
- podejmując proces psychoterapeutyczny;
- analizując autofeedback w postaci snów, koszmarów i zaburzeń psychosomatycznych.

Kierunek odbiorczy feedbacku inny/inna/inne → ja to przyjmowanie, dekodowanie i reagowanie na informacje zwrotne otrzymywane od innych osób. Informacje te otrzymuje się w sposób formalny i nieformalny. Przekaz nieformalny, spontaniczny i pozbawiony zasad to przede wszystkim bezpośredni kontakt z innymi oraz obserwacja ich reakcji (werbalnych i pozawerbalnych) na nasze zachowania, słowa, wygląd, a nawet zapach. Grzegorz Radłowski zauważa, że „jesteśmy otoczeni nieformalnymi informacjami zwrotnymi, przede wszystkim niewerbalnymi. Wystarczy na kogoś spojrzeć i można zobaczyć tzw. moment nieświadomej informacji zwrotnej” (2022, s. 23). Jest to moment pierwszej reakcji, zgodny z wyuczonymi schematami percepcyjnymi i jeszcze przed dojściem świadomości do głosu. Takie informacje przyjmujemy i dekodujemy na bieżąco, częściowo poza pracą świadomości, reagując, korygując lub wzmacniając pewne zachowania.

Formalny feedback zwykle jest bardziej ustrukturyzowany i dotyczy omówienia, oceny lub znalezienia kierunku podjętych działań. W zależności od przyjętego modelu feedback formalny przekazuje się pionowo (np.

zwierzchnik → podwładny), poziomo (np. od osób blisko współpracujących lub przez wszystkie osoby zainteresowane).

Kierunek nadawczy ja → inny/inna/inne zależy od świadomości, wiedzy i otwartości osoby dającej feedback. W tym kierunku ważne jest, kto, co i jak mówi do osoby odbiorczej oraz jakość i przydatność nadawanej informacji. Feedback może być powierzchowny lub pogłębiony. Powierzchnowość wynika z braku kompetencji osoby nadawczej, pośpiechu, nieuważności, nieumiejętności oddzielenia własnych przekonań, emocji i np. wyborów estetycznych od omawianej pracy. Często również wynika z nieprzemyślenia zagadnienia i braku narzędzi pozwalających na pogłębioną analizę. Pogłębiony feedback jest wynikiem nie tylko wiedzy i doświadczenia osoby nadawczej, ale także pracy włożonej w przemyślenie i próbę zrozumienia omawianego działania czy zdarzenia. Udzielanie wielopoziomowego feedbacku, którego każdy element wzmacnia osobę odbiorczą, jest trudnym zadaniem i wymaga od osoby nadawczej równie dużo zaangażowania i pracy, co od osoby odbiorczej.

O zaufaniu

Na klarowność i skuteczność dawania i przyjmowania informacji zwrotnych wpływa wiele czynników, często utrudniając, a nawet uniemożliwiając płynny przepływ między osobą nadawczą i odbiorczą. Fundamentalną barierą w przekazywaniu i odbieraniu informacji zwrotnych jest brak zaufania w zespole lub między osobami pozostającymi w sprzężeniu zwrotnym. M. Tamara Chandler i Laura Dowling Grealish zauważają:

Informacje zwrotne – również pozytywne – pochodzące od kogoś, do kogo nie ma się zaufania i z kim nie łączy nas choćby cień relacji,

najprawdopodobniej jednym uchem wpadną, a drugim wypadną. Próba przekazania informacji zwrotnych osobie, która nam nie ufa, która nas nie zna lub która nie podziela naszych wartości, najprawdopodobniej wywoła reakcję obronną typu „walcz – uciekaj – trwaj w bezruchu”. Zaufanie decyduje o sprawnym funkcjonowaniu feedbacku i zapewnia sprawny przepływ przekazywanych informacji. Gdy brakuje zaufania, ludzie się nie doskonalą, nie reagują na impulsy rozwojowe i nie osiągają postępów (2020, s. 60).

Zaufanie można rozumieć dwojako: jako zadaniowe i relacyjne. Zaufanie zadaniowe to pewność co do poczucia odpowiedzialności i niezawodności innych, co do słowności, jakości i terminowości wypełnianych przez nich obowiązków. To pewność oparta na przeświadczeniu, że dana osoba jest kompetentna i dobrze wykona swoje zadanie. Zaufanie relacyjne pojawia się wraz z przeświadczeniem, że przyznanie się do niewiedzy, niemocy czy gorszego momentu nie spowoduje nieprzyjemnych konsekwencji. To pewność, że druga osoba jest po naszej stronie, a wymiana pomocy i wsparcia jest naturalną częścią tej relacji. Zaufanie zadaniowe wystarcza w większości obszarów zawodowych, ale kiedy mówimy o pracy kreatywnej, artystycznej, zaufanie relacyjne staje się niezbędne do udzielania pogłębionych informacji zwrotnych, a także przyjmowania ich z poczuciem zrozumienia, empatii i zachowania autonomii. Zaufanie relacyjne pozwala odsłonić się bez obawy o utratę reputacji i narażenia wyobrażeń o samym/samej sobie na ocenność czy nieprzyjemne komentarze. Ponadto grupy, w których istnieją te dwa rodzaje zaufania, są znacznie bardziej zaangażowane w procesy pracy i feedbacku, co za tym idzie głębiej przyglądają się pracy innych i własnej, a także udzielają sobie bardziej

wzmacniających informacji zwrotnych.

„Zaufanie buduje się z czasem za sprawą relacji międzyludzkich opartych na życzliwości i gotowości udzielania wsparcia, na jasnym i czytelnym komunikacie: to nasza wspólna sprawa” (Chandler, Dowling Grealish, 2020, s. 15). Przekonanie o wspólnej sprawie buduje odpowiedzialność za proces własny i innych osób, za jakość pracy i jakość udzielanego feedbacku. Sprawia, że wszystkie osoby zaangażowane dbają o siebie i bez naruszania autonomii potrafią wspierać i wzmacniać proces edukacji czy pracy twórczej.

Budowanie zaufania to długotrwały proces, zależny od poziomu otwartości grupy, sposobów komunikacji, decyzji i zachowań jej członków i członkiń. Biznes opracował do tego szereg narzędzi. Niestety część tych metod sztucznie i w przyspieszonym tempie próbuje przeprowadzać takie procesy, co moim zdaniem skutkuje manipulowaniem emocjonalnym i ostatecznie okazuje się nieskuteczne.

O trudnościach w udzielaniu i przyjmowaniu feedbacku

Autorki książki *Feedback (i inne brzydkie słowa)* zastanawiając się nad tym, skąd bierze się opór i lęk związany z przyjmowaniem i udzielaniem feedbacku, wskazują przede wszystkim na wcześniejsze przykre, a często traumatyczne doświadczenia odbiorcze, lęk przed zepsuciem relacji oraz błędne rozumienie troski o drugiego człowieka (Chandler, Dowling Grealish, 2020, s. 12). Frances i Roland Bee uzupełniają tę teorię o brak pewności co do umiejętności lub niechęć do poradzenia sobie z afektywną stroną udzielania i przyjmowania feedbacku. Niechęć ta wynika często z zaobserwowanych lub doświadczonych silnych reakcji emocjonalnych

spowodowanych źle sformułowaną lub przekazaną informacją zwrotną.

Silne reakcje emocjonalne mogą mieć podłoże związane z:

- zaskoczeniem informacją zwrotną i poczuciem konieczności obrony swojej pozycji za wszelką cenę;
- brakiem pewności siebie i obawianiem się oceny własnej lub cudzej pracy;
- działaniem w stresie, przebodźcowaniem i poczuciem, że nie da się rady przyjąć lub udzielić więcej informacji zwrotnych;
- zadowoleniem z aktualnego stanu rzeczy i poczuciem bezpieczeństwa wynikającego ze stałości;
- poczuciem dyskomfortu przez sugerowanie konieczności zmian;
- uznaniem informacji zwrotnych za zamach na autonomię lub zagrożenie dla pozycji czy reputacji;
- rozumieniem feedbacku w kategoriach władzy i przyjmowaniem, że przyjęcie lub odrzucenie informacji zwrotnych jest zyskiwaniem lub traceniem przewagi;
- wyzwalaczami emocjonalnymi (stresorami) – omawiam je w osobnym punkcie.

Lista ta nie jest zamknięta, a powody silnych reakcji mogą być bardzo różne i zmienne w zależności od dnia, kontekstu i sytuacji życiowej osoby odbiorczej i nadawczej. Lęk przed feedbackiem dotyczy przede wszystkim tożsamości i więzi. „Nasz lęk ma związek z poczuciem własnej tożsamości, z jej kształtowaniem i wzmacnianiem pod wpływem więzi i zależności łączących nas z resztą świata. Tak naprawdę obawiamy się więc izolacji, ostracyzmu i porzucenia” (Chandler, Dowling Grealish, 2020, s. 38-39). Jest to pierwotny lęk wywołany przekonaniem naszych przodków, że izolacja oznacza śmierć, a przetrwać mogą jedynie jednostki akceptowane przez daną społeczność.

By zapewnić sobie poczucie przynależności, wiele osób chroni się poprzez uniki w przyjmowaniu i dawaniu informacji zwrotnych, uznając, że jeśli coś nie zostanie wypowiedziane/usłyszane, to nie może zaszkodzić. Dlatego też z trudnością przychodzi nam proszenie o feedback i udzielanie go, zwłaszcza osobom, które uznajemy za ważne lub takie, które mogą zdecydować o naszej przyszłości. Większość z nas boi się, że osoba odbiorcza mogłaby negatywnie zareagować lub „oddać” ze wzmożoną siłą, dlatego najczęściej odkłada feedback w czasie lub z niego rezygnuje. Podobnie jest z przyjmowaniem uwag – za wszelką cenę próbujemy chronić własne ja i wyobrażenie o samych sobie – stąd częste puszczanie informacji zwrotnych mimo uszu, by uniknąć konieczności weryfikacji swoich zachowań lub zniekształcanie sensu feedbacku, by dopasować go do przekonań o samych sobie.

Brak przejrzystych struktur komunikacyjnych oraz treningu w dawaniu i przyjmowaniu wzmacniającego feedbacku, który operuje zarówno uwagami pozytywnymi, jak i korygującymi, może skutkować reakcjami obronnymi osób odbiorczych. Najczęstsze obrony to: zaprzeczenie przekazywanym uwagom (również faktom); brak zainteresowania lub jawne ignorowanie informacji zwrotnych; odmówienie prawa do wyrażenia opinii; reagowanie gniewem lub płaczem. Każda z tych reakcji ma na celu spowodowanie wycofania się osoby nadawczej oraz zapewnienie kontroli i bezpieczeństwa osobie odbiorczej. Można więc mówić o próbie manipulacji, choć często reakcje te nie są świadome. Radzenie sobie z takimi reakcjami wymaga treningu, czasu, cierpliwości, a w przypadku konfrontacji z osobami wybuchowymi również odwagi. Nie jest możliwe unikanie osób, które nie widzą potrzeby zmian albo są ich przeciwnikami, podobnie jak tych, z którymi trudno jest się porozumieć, a rozbieżność zdań może budzić frustrację i wprawiać w zakłopotanie obie strony. Warto jednak pamiętać, że empatia jest jedną z

podstawowych cech feedbacku, a okazanie jej często daje możliwość wypracowania konsensu.

Trudnością mogą się stać także niektóre przekonania osób nadawczych, np. „że ludzie sami potrafią ocenić jakość swojej pracy i nie potrzebują informacji zwrotnej albo negatywna informacja zwrotna może spowodować niechęć do pracy i obniżyć jej jakość lub odwrotnie: pozytywna informacja zwrotna sprawi, że osoba odbiorcza popadnie w samozachwyt i stanie się roszczeniowa albo że wypowiadanie komentarzy spowoduje chaos i zmusi do dodatkowej pracy we wprowadzaniu zmian” (Chandler, Dowling Grealish, 2020, s. 56), a przecież wszystko dobrze działa. W drugiej części mojej pracy omawiam modele feedbacku, które udowadniają, że część osób potrafi obiektywnie ocenić swoje zachowanie czy działanie, ale by mogły to zrobić rzetelnie, potrzebują narzędzi i struktur, wobec których oceniają swoją pracę. Opinie, które przytaczam, najczęściej są dowodem na lenistwo i niechęć części osób nadawczych do zmian we własnym sposobie komunikacji, a te czynniki również powodują trudności w otrzymywaniu i udzielaniu feedbacku.

O zniekształceniach poznawczych

Ważną rolę w procesie dawania i odbierania informacji zwrotnych odgrywa również percepcja osoby odbiorczej i nadawczej oraz błędy poznawcze, które wynikają ze zniekształceń percepcyjnych. Percepcja to złożony i twórczy proces poznawczy, polegający na rejestracji i interpretacji cech osób, przedmiotów oraz zdarzeń i wytwarzaniu na podstawie tych danych obrazu rzeczywistości. Na percepcję mają wpływ cechy fizyczne, wiek, osobowość, wcześniejsze doświadczenia i wiedza, opinie i przekonania o świecie oraz aktualny stan fizyczny i emocjonalny. Dodatkowo na postrzeganie osoby i jej

zachowania mają wpływ wcześniejsza znajomość, myśli, przekonania i wiedza na jej temat oraz pojawiające się wobec niej uczucia i emocje (ujawnione i utajone). Czynniki te mają wpływ na akcentowanie jednych i ignorowanie innych elementów rzeczywistości, co prowadzi do deformacji lub uproszczenia obrazu zgodnie z dominującymi tendencjami czy wyuczonym schematem osoby odbiorczej. W ten sposób powstają błędy poznawcze, czyli – najprościej mówiąc – irracjonalne sposoby postrzegania rzeczywistości. Te zaś odpowiedzialne są za stereotypy i uprzedzenia na tle rasowym, religijnym, narodowościowym czy płciowym i stają się przeszkodami komunikacyjnymi. Co ważne, na postrzeganie wpływa również bieżący kontekst, efekt asymilacji, stan emocjonalny, a także poziom głodu i zmęczenia.

Błędy poznawcze w sprzężeniu zwrotnym rozpoczynają się już na poziomie pozytywnego lub negatywnego nastawienia, a także poddania się efektowi halo, czyli przekonaniu, że np. atrakcyjna osoba nadawcza ma kompetencje do udzielenia feedbacku i dobre intencje. Częstymi błędami, które mogą prowadzić do konfliktu lub blokady feedbacku, są: efekt zakotwiczenia – przywiązanie się do pierwszej informacji i ignorowanie kolejnych; efekt pominięcia – ignorowanie niektórych informacji; efekt samoobrony; efekt przywiązania do własnej pracy, pomysłu, wyobrażenia o samym/samej sobie czy efekt ślepej plamki, czyli przekonanie, że mylą się wszyscy inni, ale nie ja.

O barierach komunikacyjnych

Indywidualny styl komunikowania, czyli to, jakich słów i konstrukcji się używa, przekazując informacje zwrotne, także wpływa na skuteczność feedbacku. Thomas Gordon, psycholog i psychoterapeuta, autor koncepcji

relacji międzyludzkich bez zwycięzców i pokonanych, w książce *Wychowanie bez porażek* krytycznie przygląda się modelowi rozwiązywania konfliktów na zasadzie zwycięzca – przegrany i proponuje model komunikacji, w którym nikt nie zostaje złamany albo zmuszony do kapitulacji. Nie będę omawiać tego modelu komunikacji, przyjrzę się opracowanej w jego książce liście najczęstszych błędów komunikacyjnych i barierom, które z nich wyrastają. Gordon wymienia dwanaście defektów komunikacyjnych i dzieli je według postaw osoby nadawczej (Gordon, 1994, s. 45-48):

1. Postawa sędziego

Krytykowanie i sprzeciwianie się to komunikaty typu „wszystko źle i nie masz racji”. Według niektórych osób nadawczych ten typ komunikatów wpływa na ambicję i pracowitość, mobilizuje do lepszej pracy i zachęca do obrony własnego stanowiska. Najczęściej jednak przyczynia się do załamania samooceny.

Chwalenie połączone z oceną to komunikaty, w których pochwała ma posłużyć manipulacji i spowodować zmianę myślenia lub podjęcie (również cykliczne) jakiegoś działania. Często jest próbą osiągnięcia korzyści. Przykłady: „jest pani mądra, proszę się zastanowić, czy chce się pani tak wyrażać”.

Ośmieszanie i zawstydzanie to komunikaty, które etykietują, szufladkują i sprowadzają kogoś lub jego/jej pracę do uproszczeń i stereotypów. Komunikaty te budowane są często na uprzedzeniu osoby nadawczej oraz odzierają osobę odbiorczą z wyjątkowości i indywidualności, np. „typowy mężczyzna”; „to takie feministyczne”; „pani tak chciała?”.

Analizowanie i diagnozowanie to spekulowanie o motywach i ukrytych

potrzebach stojących za działaniem czy pracą. To analizowanie zachowań, słów, pracy i dawanie do zrozumienia, że się kogoś przejrzało, rozpracowało, np. „jesteś zazdrosna”, „czujesz się niezdolny”, „boisz się”.

2. Postawa autorytetu:

Rozkazywanie i zarządzanie to komunikaty typu dyspozycja, życzenie czy przyzwolenie. Komunikaty oparte na przymusie i sile, mają wywołać określone reakcje. W ich strukturze pojawia się słowo „musisz” i czasowniki w formie rozkazującej, np. „wróć i to zrób”; „zastanów się”; „przestań się tak zachowywać”; „nie odzywaj się tak”.

Ostrzeganie i grożenie to komunikaty informujące o konsekwencjach lub następstwach wyborów czy działań. Najczęściej konstruowane tak, by przestraszyć lub podważyć czy wpłynąć na decyzję, np. „zrobisz to albo”; „jeszcze raz i się pożegnamy”; „będzie jak zawsze, ale zrobisz jak uważasz”.

Wskazywanie powinności to komunikaty dotyczące nakazów, obowiązków, konieczności natury moralnej i niepodlegające dyskusji. Zwykle zaczynają się od słowa „powinnaś”, „powinieneś”, „powinnoś”.

Udzielanie rad i wskazywanie rozwiązań to dawanie recept, rad i gotowych rozwiązań lub pomysłów na nie. W tym punkcie mieszczą się również propozycje działań i dostarczanie odpowiedzi. Przykłady: „na twoim miejscu”; „przecież to proste”; „może zrób tak”.

Przesłuchiwanie to zadawanie zbyt wielu pytań, najczęściej zamkniętych i mających na celu wzbudzenie wstydu lub dezorientacji.

3. Postawa obojętna/unikowa:

Logiczne argumentowanie to próba wpłynięcia na osobę odbiorczą przy pomocy logiki, faktów i porównania (do zachowań i sytuacji innych) bez wzięcia pod uwagę stanu emocjonalnego i kontekstu wydarzenia lub próba wzbudzenia poczucia winy dzięki logicznym argumentom.

Uspokajanie i wypieranie uczuć to komunikaty próbujące złagodzić stan emocjonalny, rozproszyć obawy lub wyprzeć silne emocje. Przykłady: „przecież to nie boli”; „uspokój się”; „wszystko będzie dobrze”.

Odwracanie uwagi to żartowanie z problemu, zmiana tematu lub próba przeniesienia uwagi na inny obszar.

„Brudna dwunastka” Gordona pokazuje, że nieuświadomione schematy wypowiedzi zawierają więcej niż jeden komunikat. Często z powodu braku czasu lub niedbałości o klarowność wypowiedzi przekazujemy komunikaty ocenne lub mające odwrotny do zamierzonego skutek. Część z nich jest oczywistą przeszkodą komunikacyjną, a część dopiero po zastanowieniu można uznać za krzywdzące lub manipulujące osobą odbiorczą. Każdy z wymienionych typów komunikatów może być nadawany z dobrymi intencjami i chęcią pomocy, ale mimo to zostaną odebrane jako osądzanie (w przypadku pierwszej grupy), przekonanie o braku kompetencji (druga grupa) lub unikanie konfrontacji (trzecia grupa). Wszystkie te komunikaty wpływają na samoocenę, poczucie sprawczości, ważności i wiary we własną inteligencję osoby odbiorczej. Budują poczucie winy, wstydu i niewystarczalności. Odbierają możliwość samodzielnego i kreatywnego opracowania rozwiązania trudności, a w radykalnych przypadkach powodują dezorientację i niemoc działania.

O stresorach

Niezależnie od intencji i umiejętności miękkich osoby udzielającej feedbacku u osoby odbiorczej może pojawić się silna i niekontrolowana reakcja emocjonalna. Dzieje się tak najczęściej, gdy informacja zwrotna dotknie jednego z trzech obszarów wyzwalaczy (stresorów): relacyjnego, treści i tożsamościowego (zob. Stone, Heen, 2019), powodując w osobie odbiorczej pełną lub częściową blokadę informacji zwrotnej. Poniższy podział przytaczam na podstawie książki *Dziękuję za informację zwrotną. Nauka i sztuka przyjmowania informacji zwrotnych*, opracowanej przez teoretyka feedbacku Douglasa Stone'a i trenerkę biznesową Sheilę Heen.

Wyzwalacz relacyjny wpływa na osąd osoby odbiorczej, powodując jej przekonanie o niekompetencji osoby udzielającej informacji zwrotnej. W praktyce stresor ten uruchamia myślenie krytyczne (a często krytykanckie), prowadząc do podważenia wiedzy i doświadczenia osoby nadawczej oraz jej prawa do udzielenia informacji zwrotnej.

Wyzwalacz treści uaktywnia się, gdy informacja zwrotna odnosi się do skumulowanych doświadczeń (pozytywnych i negatywnych) oraz nawyków, nad którymi osoba odbiorcza nie chce lub nie umie zapanować. Najczęściej osoba odbiorcza czuje się ośmieszona lub zawstydzona, a te emocje blokują przyjmowanie feedbacku.

Wyzwalacz tożsamościowy może zachwiać pewnością siebie, samooceną i celowością działań osoby odbiorczej, a także spowodować w niej samej lawinę krytycznych i oceniających myśli. Dotyczy on zwykle wrażliwych obszarów obrazu samego siebie i niekonsekwencji w postępowaniu zgodnie z wyobrażonym wizerunkiem. Często poruszenie tego obszaru odczuwane jest

przez osobę odbiorczą jako traumatyczne, a w praktyce może dotyczyć traumatycznych doświadczeń.

O trudnej roli osoby odbiorczej

W części o informacji zwrotnej i sprzężeniu zwrotnym pisałam o konieczności płynnej wymiany ról nadawczej i odbiorczej, byśmy mogli mówić o skutecznym feedbacku. Staralam się, by wszystkie punkty mojej pracy uwzględniały obie strony i były użyteczne zarówno dla osób nadawczych, jak i odbiorczych, jednak muszę przyznać, że większość punktów w tej pracy, jak i prac osób praktykujących i badających feedback, dotyczy sposobów nadawania informacji zwrotnej i postawy osoby nadawczej. Mój dotychczasowy wywód był w przeważającej większości praktycznym przewodnikiem po połowie procesu sprzężenia zwrotnego i odsłonił, być może niezamierzoną, nierównowagę pozycji osób nadawczej i odbiorczej w metodologii feedbacku. Ten punkt jest próbą zrównoważenia narracji i przyjrzenia się strategiom odbiorczym oraz trudnościom jakie mogą spotkać i z jakimi mierzą się osoby odbiorcze w procesie feedbacku.

Rozważania o trudnej roli osoby odbiorczej rozpocznę od efektu *nocebo* (z łac. będę szkodzić), czyli od błędu poznawczego skoncentrowanego wokół negatywnego nastawienia oraz występowania negatywnych efektów i reakcji psychiki na perspektywę otrzymania lub otrzymane (korygujące) informacje zwrotne. Najprawdopodobniej efekt ten występuje z powodu wcześniejszych, często traumatycznych doświadczeń odbiorczych i lęku przed byciem ocenianym/oceniającą. Pod wpływem silnego bodźca emocjonalnego do organizmu uwolniony zostaje hormon stresu – kortyzol, który powoduje automatyczną reakcję „walcz – uciekaj – trwaj w bezruchu”⁷. W sytuacji zagrożenia osoba odbiorcza doświadcza wyłączenia rozumu, spowolnienia

reakcji, poszukuje kryjówek (również metaforycznej, np. zamyka się w sobie) lub próbuje złagodzić otrzymywane informacje i przypodobać się rozmówcy. Może również unikać sytuacji feedbackowych lub starać się, by trwały możliwie najkrócej. Dodatkowo osoba odbiorcza może czuć się zakłopotana informacją zwrotną niezależnie od tego, czy jest ona pozytywna, czy korygująca lub wysyłać podświadome sygnały zniechęcające innych do przekazywania informacji zwrotnych i bronić się, uznając, że feedback jest zamachem na autonomię i nie jest potrzebny.

Nieumiejętność radzenia sobie z silną reakcją stresową skutkuje niechęcią do pracy i dyskusji o niej, a także sygnalizowaniem poczucia porażki, kiedy otrzymuje się doskonałe sugestie. Próba rozładowania emocjonalnego stresu często sprawia, że osoba odbiorcza zachowuje się w sposób niekontrolowany i niezgodny z jej obrazem samej siebie. Doświadcza więc podwójnego stresu związanego z niezadowoleniem z siebie po otrzymaniu korygującej informacji zwrotnej i niezadowolenia z własnej reakcji na tę informację. To zaś prowadzi do utrwalania schematów zachowań obronnych, ukrywania prawdy i emocji oraz może powodować lawinę ocennych i katastroficznych myśli o samej sobie. Dzieje się tak, ponieważ ludzki mózg ma skłonności do wyolbrzymiania informacji negatywnych i kołowrotów myślowych związanych z poczuciem krzywdy i zagrożenia. Badania Roya F. Baumeistra, Ellen Bratslavsky, Kathleen Vohs i Catrin Finkenauer opublikowane w „Review of General Psychology” w 2001 roku wykazują, że nasz mózg przetwarza bodźce negatywne szybciej niż wszystkie inne. Reaguje na nie pięciokrotnie mocniej, sprawiając, że negatywny bodziec staje się głównym czynnikiem oceny sytuacji. Negatywne zdarzenia pamiętamy dłużej i przypisujemy im większe znaczenie, np. negatywną recenzję odczuwamy znacznie mocniej niż pozytywną. Według badań nasz mózg wkłada mnóstwo pracy w unikanie negatywnych informacji, a jeśli się

zdarzają, to wielokrotnie więcej czasu poświęca na ich analizę, niż na staranie się o bodźce pozytywne i ich interpretację. Również negatywne opinie o innych i samych sobie formułujemy znacznie szybciej i mniej krytycznie niż opinie pozytywne, a rewidowanie i zmiana przekonań negatywnych zajmuje więcej czasu. Osoby badające temat nie mają wątpliwości, że niemal w każdej sytuacji to, co złe oddziałuje silniej niż to, co dobre. Uważają, że mechanizmy te zostały wypracowane w procesie ewolucyjnym i pozwalały naszym przodkom i przodkiniom szybko reagować na zagrożenie – broniąc się lub chroniąc. Zwracają jednak uwagę, że wyczulenie mózgu na negatywne bodźce może mieć związek z wieloma innymi mechanizmami psychologicznymi, przede wszystkim z przebiegiem procesów wychowania i edukacji, radzenia sobie z traumami oraz skłonnością do ulegania presji społecznej (Baumeister, Bratslavsky, Vohs, Finkenauer, 2001). Przywołane badania wskazują, że każda osoba odbiorcza w jakimś stopniu mierzy się z efektem *nocebo*, a jej obiektywny odbiór przekazywanych informacji jest zaburzony przez negatywne nastawienie blokujące rejestrację pozytywnych bodźców. Świadomość tego mechanizmu pozwala zarówno osobie nadawczej, jak i odbiorczej na empatyczną uważność na własne i cudze reakcje oraz świadome przekierowywanie uwagi i pamięci na pozytywne bodźce.

Osoba odbiorcza mierzy się również z częstym przebodźcowaniem w obszarze feedbacku. Osoby, które nie mają doświadczenia w udzielaniu konstruktywnej krytyki, mają skłonność do podawania wielu, często nieprzemyślanych i wykluczających się komunikatów. Brak struktury wypowiedzi, uzbrojenia feedbacku w komunikaty typu „ja” oraz traktowanie perspektywy nadawczej jako obiektywnej powodują niemoc w odbieraniu i przetwarzaniu informacji zwrotnych. W takich sytuacjach najlepiej jest, jeśli to osoba odbiorcza rozpoczyna sprzężenie zwrotne, kreśląc obszar

wymagający omówienia oraz zadając pytania osobie nadawczej, by lepiej zrozumieć przekazywany feedback. Ta praktyka pozwala na selekcjonowanie otrzymanych wiadomości i wybór tych, które są przydatne dla osoby odbiorczej i jej pracy oraz odrzucenie tych, które pozostają w sferze upodobań lub gustu osoby nadawczej lub pozostają poza rozpatrywaną kwestią.

Selekcja informacji zwrotnych to umiejętność, która wymaga równie dużo praktyki, co udzielanie wzmacniającego feedbacku. Proces rozumienia, że nie wszystkie informacje należy i da się wprowadzić do danego obszaru działań, wymaga czasu, świadomości i pewności siebie. W tym procesie najważniejsze są krytyczne myślenie, uważność na siebie i aktywność słuchania osoby nadawczej. Trudno bowiem selekcjonować informacje, kiedy jest się ogłuszonym/ogłuszoną stresem, a wszystkie wiadomości odbiera się emocjonalnie. Uważność to danie sobie przyzwolenia na poproszenie o przerwę w momencie przebudźcowania, o zmianę tematu lub sposobu omawiania pracy czy postawienie granicy i o zakończenie sesji feedbacku. Chłodne przyjmowanie informacji zwrotnych pozwala je uporządkować, przemyśleć i wybrać najbardziej pomocne, wzmacniające czy przydatne.

Wzór cytowania:

Mańka, Mira, *Feedback: próba zmapowania zjawiska. Część pierwsza: Fragmenty teorii feedbacku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/wkcc-te67.

Autor/ka

Mira Mańka (mirra.manka@gmail.com) – studiowała na wydziałach: Reżyserii Dramatu AST w Krakowie, Performatyki Przedstawień UJ, Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie oraz na podyplomowych Gender Studies (UW). Stypendystka European Theatre Convention (2023),

członkini ETC Women Directors' Networking Group. Rezydentka programów: Komuny Warszawa (2023), Sceny Nowej Dramaturgii (Rzeszów, 2022), Sopot NonFiction (Sopot, 2021), Młodzi i Nowy (Łódź, 2021 i 2022), Młodzi w Starym: online (2020), Młodzi w Starym (Kraków, 2019). Członkini Koła Młodych Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów, aktywna działaczka na rzecz powstania *Funduszu na Start* oraz *Elementarza dobrych praktyk*. Członkini Pracowni Dramaturgicznej. Reżyserowała na zaproszenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie, Teatru Współczesnego w Szczecinie, Festiwalu Opera Rara, Festiwalu Szekspirowskiego, Teatru Tańca Rozbark, Teatru Nowego w Łodzi, Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Autorka tekstów do własnych spektakli i scenariusza *Tajemniczego ogrodu* (reż. Tomasz Fryzeł, Teatr Łąźnia Nowa, 2022). ORCID: 0009-0003-3060-7743.

Przypisy

1. Hasło „feedback”, *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=feedback> [dostęp: 20.11.2022].
2. Hasło „feedback”, *Oxford Dictionaries*, <https://premium.oxforddictionaries.com/feedback> [dostęp: 6.12.2022].
3. Hasło „sprzężenie zwrotne”, *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/sprz%C4%99%C5%BCenie%20zwrotne> [dostęp: 20.11.2022].
4. Tamże.
5. Wyniki badań: Mehrabian, 1992. To dość uproszczone postrzeganie sprawy, ale dobrze obrazuje zależność między przekazem werbalnym i niewerbalnym.
6. *Feedback moments* – za Grzegorzem Radłowskim – to chwilowa, niewerbalna i nieświadoma reakcja na bodziec, osobę lub zdarzenie.
7. Schemat reagowania na silne reakcje stresowe opisał fizjolog Walter Cannon, a jego teorię rozwinął endokrynolog Hans Seyle. Dalszy opis symptomów przytaczam za: Arden, 2021, s. 189-195.

Bibliografia

Arden, John B., *Umysł, mózg, gen. W kierunku zintegrowanej terapii*, przeł. R. Andruszko, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Baumeister, Roy F.; Bratslavsky, Ellen; Vohs, Kathleen; Finkenauer, Catrin, *Bad is stronger than good*, „Review of General Psychology” 2001, t. 5, nr 4, s. 323-370.

Bee, Roland; Bee Frances, *Feedback*, przeł. I. Morżoł, Wydawnictwo Petit, Warszawa 1998.

Chandler, M. Tamara; Dowling, Grealish Laura, *Feedback (i inne brzydkie słowa). Dlaczego informacja zwrotna jest tak ważna i jak to robić dobrze?*, przeł. M. Witkowska, Wydawnictwo

MT Biznes, Warszawa 2020.

Corporate Leadership Council, *Building the High-Performance Workforce: A Quantitative Analysis of the Effectiveness of Performance Management Strategies*, Corporate Executive Board 2022,

https://marble-arch-online-courses.s3.amazonaws.com/CLC_Building_the_High_Performance_Workforce_A_Quantitative_Analysis_of_the_Effectiveness_of_Performance_Management_Strategies1.pdf [dostęp: 9.12.2022].

Gordon, Thomas, *Wychowanie bez porażek*, przeł. A. Makowska, E. Sujak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994.

Grzybek, Robert, *O co chodzi z tym złym feedbackiem w pracy*, Linkedin.com, 28.02.2020, <https://pl.linkedin.com/pulse/o-co-chodzi-z-tym-z%C5%82ym-feedbackiem-w-pracy-robert-grzybek> [dostęp: 7.12.2022].

Harris, Jamie O., *Feedback, czyli informacja zwrotna*, przeł. A. Kwaśniewska, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2008.

Hitt, Michael A.; Miller, C. Chet; Colella, Adrienne, *Organizational behaviour. A strategic approach*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken 2009.

Mehrabian, Albert, *The Name Game: The Decision That Lasts a Lifetime*, Penguin Group, New York 1992.

Stankiewicz, Janina, *Komunikowanie się w organizacji*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2006.

Stone, Douglas; Heen, Sheila, *Dziękuję za informację zwrotną. Nauka i sztuka przyjmowania informacji zwrotnych*, przeł. J. Muranty, R. Zajączkowski, Oficyna Wydawnicza Logos, Warszawa 2019.

Radłowski, Grzegorz, *Sztuka feedbacku. Jak korzystać z potencjału informacji zwrotnej?*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/opis-doswiadczenia-pracy-nad-oresteia>

SCRUM

Opis doświadczenia pracy nad „Oresteią”

Weronika Zajkowska

*Oresteia*¹ jest spektaklem dyplomowym, który nie został wyreżyserowany. Stał się w ten sposób eksperymentem, mającym na celu sprawdzenie tego, czy w teatrze możemy funkcjonować w oparciu o narzędzie zupełnie zdawałoby się nieteatralne. Ryzyko związane z podjęciem takiej formy realizacji spektaklu dyplomowego było duże, tym bardziej że o tym, czym jest *scrum*², dowiadaliśmy się tak naprawdę w trakcie pracy. Michał Zadara, nie reżyserujący, a zarządzający procesami twórczymi, o systemie *scrum* myśli przede wszystkim jako narzędziu mającym przynieść zmiany w zarządzaniu teatrem jako instytucją i procesem twórczym jako spotkaniem z widzem. Poniższy artykuł jest próbą nazwania i opowiedzenia tego, jak *scrum* pracował w grupie studentek i studentów IV roku wydziału aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.

Czy *Oresteia* jest eksperymentem, który zakończył się powodzeniem?

O tym, jak Michał Zadara wpadł na pomysł pracy w systemie *scrum*

Propozycja pracy w procesie *scrum*, według zasad zarządzania wykorzystywanych przez systemy korporacyjne, wynikła z potrzeby poszukiwania nowych narzędzi do pracy w teatrze. Michał Zadara wychodzi tutaj od dwóch ważnych dla współczesnego teatru pojęć: jednym z nich jest władza, drugim odpowiedzialność. Obydwa mają istotną rolę w toczącej się obecnie dyskusji na temat tego, jak rozkładać ciężar ról oraz wzajemnych oczekiwań pomiędzy członkami zespołu. W momencie gdy redefiniujemy pojęcie reżyserki/reżysera, mamy potrzebę znalezienia odpowiedzi na dwa kluczowe pytania. Pierwsze będzie dotyczyło tego, gdzie zaczyna się i kończy moja odpowiedzialność jako twórczyni, drugie to pytanie o władzę i o to, czy może ona spoczywać w rękach jednej osoby. Praca nad *Oresteią* była poruszaniem się pomiędzy tymi dwoma zagadnieniami – mając je na uwadze, wypracowywaliśmy na żywo rozwiązania, które miałyby stać się jedną z możliwych odpowiedzi.

Czym jest *scrum*?

Scrum jest metodą zarządzania projektami, która wyróżnia się cyklicznością realizacji zadań. Zamiast planowania wszystkich terminów, celów i zadań z góry, ustala się je w jedno- czy dwutygodniowych sprintach. Oznacza to, że przez określony czas zajmujemy się konkretnie zdefiniowanymi zadaniami, a nie całością. Pod koniec każdego sprintu wyznaczone zadania są gotowe, a cały zespół uzgadnia cele na kolejny tydzień. Dodatkowo, *scrum* jest procesem, który stymuluje wprowadzanie ulepszeń współpracy z tygodnia na tydzień. Co tydzień dochodzi do ulepszenia produktu, a wszystkim pracuje

się coraz lepiej – tak o *scrum* mówi Zadara.

Czym *scrum* był dla pozostałych członków zespołu? Według Barbary Bendyk, jednej ze *scrum masters*, proces działający według zasad *scrum* jest próbą równego podziału odpowiedzialności i sprawczości w pracy nad projektem. Dla Krzysztofa Zyguckiego, trzeciego ze *scrum masters*, system *scrum* jest o organizacji, podziale odpowiedzialności, komunikacji oraz o próbie ustanowienia nowego rodzaju relacji w pracy teatralnej, w której każdy jest równoprawnym uczestnikiem – od wszystkich wymaga się odpowiedzialności za efekt końcowy, ale wszyscy mają również prawo oczekiwać od innych wypełniania swoich obowiązków³.

Moim zdaniem *scrum* w jakiś sposób rozszerza pojęcie odpowiedzialności, pokazując, że w trakcie wspólnego działania ważne jest, aby była ona udziałem wszystkich członków zespołu. Nie jest to związane jedynie z zadaniami, które mamy wykonać, ale przede wszystkim z tym, w jaki sposób ustawia się wektory pomiędzy realizatorami. W klasycznym układzie, gdzie na szczycie drabinki stoi reżyser/reżyserka ze swoimi pomysłami, swoją wizją i swoim nazwiskiem, wektory całego zespołu skierowane są w jej/jego stronę. *Scrum* te wektory rozbija – tutaj każdy działa wobec każdego, z tą świadomością, że jedynie w taki sposób może się nam udać zrealizować zadanie.

Rozbijanie struktur i wpuszczanie powietrza jest możliwe dlatego, że *scrum* opiera się na cyklicznych zadaniach i rytuałach. W systemie *scrum* poruszamy się w bardzo konkretnych pojęciach, tych dotyczących pełnionych przez członków zespołu ról, oraz tych nazywających poszczególne momenty procesu.

Rozkład ról w systemie *scrum*

Jednym z ważniejszych założeń jest rozbicie roli „szefa” – z jednej strony jest więc *product owner*, który odpowiada za ostateczny produkt tego procesu, a z drugiej *scrum master* – osoba organizująca, napędzająca i usprawniająca wszystkie działania. Trzecim elementem w systemie *scrum* są wykonawcy zadania, w naszym przypadku aktorki i aktorzy. Zespół jest autonomiczny, podejmuje własne decyzje i jest odpowiedzialny za swoją pracę.

Drugim kluczowym elementem jest cykliczność następujących po sobie etapów pracy. Harmonogram naszego procesu wyznaczany był przez codzienne stand-upy oraz cotygodniowe sprinty i retrospektywy. Wszystkie te elementy pozwalały nam kontrolować i weryfikować toczący się proces na różnych poziomach pracy nad spektaklem.

Plan tygodnia w systemie *scrum*

Każdy dzień procesu rozpoczynaliśmy od spotkań w dwóch zespołach. Pierwszym z nich był zespół złożony z trójki *scrum masters* oraz *product owner*. W trakcie naszego spotkania nazywanego stand-upem omawialiśmy postęp pracy oraz relacjonowaliśmy to, co wydarza się w naszych grupach aktorskich. Rozmawialiśmy o trudnościach, szukaliśmy odpowiedzi na pojawiające się pytania i rozwiązywaliśmy bieżące problemy. Drugim codziennym spotkaniem były *daily scrums*, które odbywały się pomiędzy *scrum master* a aktorami. W trakcie tych spotkań aktorzy przedstawiali nam plan działania na nadchodzący dzień, tak abyśmy pod koniec próby mogli sprawdzić, czy zamierzone cele zostały osiągnięte. Był to również moment, w którym zespoły aktorskie mogły zgłaszać nam swoje potrzeby odnośnie do przestrzeni, rekwizytów czy pomocy w realizacji zaplanowanych działań.

Naszym głównym zadaniem było usprawnianie pracy aktorów. Dzięki nam mogli skupić się na aktorstwie, a nie kwestiach technicznych.

Co tydzień odbywały się sprinty, czyli duże spotkania, pozwalające na skontrolowanie postępu prac. W naszym przypadku sprinty były cotygodniowym pokazem wszystkich trzech części *Orestei*. Dzięki temu widzieliśmy, czy praca posuwa się do przodu, jak działa całość, które sceny są gotowe, które trzeba przetłumaczyć, skrócić lub rozwinąć, które są niepotrzebne, a które niezbędne do opowiedzenia całej historii. Bardzo istotne jest to, aby w tym miejscu podkreślić jedną z ważniejszych zalet działania systemu *scrum*. Dzięki naszym założeniom w trakcie każdego sprintu oglądaliśmy cały spektakl, realizując tym samym nadrzędne zadanie naszego procesu, wyznaczające cel i główny kierunek, mianowicie – opowiedzenie całej *Orestei* Ajschylosa.

Po przeglądzie tego, co udało nam się zrobić w trakcie danego sprintu, mieliśmy czas na retrospektywę oraz *kaizen*, czyli monitorowanie punktu, w którym się znaleźliśmy, oraz poszukiwanie rozwiązań, które mogą nam pomóc usprawnić proces. W trakcie retrospektywy mierzyliśmy również zespołowy poziom szczęścia – był to ważny moment, który pozwalał nam na szczerą komunikację, nazywanie swojego samopoczucia, zauważania miejsca, w którym jesteśmy nie tylko jako grupa, ale również indywidualni twórcy i twórczynie.

Jak retrospektywa i *kaizen* działały w praktyce? Jednym z pierwszych momentów, w którym doceniliśmy siłę tego etapu pracy, było podejmowanie decyzji związanych z formułowaniem zadań aktorskich. W pewnym momencie okazało się, że do skutecznego realizowania wyznaczonych celów potrzebujemy o wiele bardziej konkretnego wytyczania kierunków w scenach. Zauważenie i nazwanie tej potrzeby przez aktorów było możliwe

dzięki stworzonej do tego przestrzeni, natomiast wyartykułowanie problemu pozwoliło nam zabrać się do poszukiwania rozwiązania. *Kaizen* doprowadził nas do etapu, w którym aktorzy i aktorki otrzymywali od Zadary precyzyjnie zadania z rozpisanymi na bity scenami. Dzięki temu mogliśmy skuteczniej pracować nad spektaklem, unikając dalszych nieporozumień, które doprowadziłyby do rosnącej frustracji. Jednocześnie nie złamaliśmy głównej zasady niereżyserowania – Zadara nie wszedł w rolę reżysera, pozostał *product owner*, który musiał precyzyjnie określać swoje wymagania co do powstającego produktu.

Proces - początki, środki, końcówki

Jak w systemie *scrum* wyglądała praca z aktorem? Założeniem naszego procesu było to, że Zadara jako *product owner* nie reżyseruje, a jedynie zarządza procesami twórczymi, zostawiając w ten sposób miejsce na autonomiczną pracę aktorską. Jak było w praktyce?

Przez kilka pierwszych tygodni całego procesu obecność Zadary jako *product owner* była mniej intensywna niż w ostatnich etapach pracy. Po cotygodniowych sprintach nie dochodziło do omówień, osoby studenckie nie dostawały feedbacku na temat pracy aktorskiej. W trakcie retrospektywy rozmawialiśmy o scenach, które musimy zrobić, o tekstach do przetłumaczenia, Zadara często opowiadał o założeniach, na których funkcjonuje grecka tragedia. Aktorzy i aktorki mogli zbierać z tego przydatne dla siebie wskazówki do dalszej pracy, ale strategia obrana przez Zadare nie miała nic wspólnego z reżyserowaniem aktorów.

Dynamika relacji pomiędzy *product owner* a zespołem aktorskim zmusiła nas jednak w połowie procesu do wprowadzenia konkretnych zmian, które

sprawiły, że obecność Zadary jako przewodnika w drodze do celu się zintensyfikowała. Nie oznacza to, że zaczął on reżyserować pracę aktorską lub pojawiać się na próbach, ale musiał wziąć większą odpowiedzialność za precyzję stawianych przed realizatorami wymagań. Do tego momentu Zadara nie omawiał sprintu, pozostawiając studentom i studentkom szerokie pole do przepuszczania antycznego testu przez własną wrażliwość i język teatralny. Z jednej strony sprawiało to, że na naszych oczach realizował się niezwykle ciekawy eksperyment, z drugiej niektóre członkinie i członkowie zespołu teatralnego wyrażali niepewność związaną ze spójnością i jednorodnością formy. Okazało, że *product owner* musi wziąć większą odpowiedzialność za język spektaklu, tak aby grupa nie traciła z oczu głównego celu. *Scrum masters* natomiast mieli zająć się tekstem – tłumaczeniem i porządkowaniem scen, tak aby możliwe było przeprowadzanie zależnych wspólnie tematów i obrazów. W tym momencie nasza rola się rozrosła – z osób jedynie nadzorujących pracę staliśmy się tymi, które wzięły odpowiedzialność również za tekstową stronę spektaklu.

Zmiana, która zaszła na poziomie relacji *product owner*-zespół aktorski, wpłynęła na działanie całej grupy, ponieważ w systemie *scrum* każdy jest zależny od pozostałych członków ekipy. Wzrost oczekiwań w stosunku do *product owner* doprowadził również do wzrostu oczekiwań względem pracy *scrum masters* oraz zespołu aktorskiego. Precyzyjnie nazywane zadania wymagały precyzyjnego wykonania. Elastyczne dopasowywanie się Zadany do potrzeb i oczekiwań zespołu było możliwe jedynie dzięki formule *scrum*, która zakładała nie tylko jasność co do kierunku pracy, ale również szczerą komunikację, pozwalającą nam wyrażać swoje potrzeby czy wątpliwości. Jednak według jednego z aktorów, Bartka Cwalińskiego, który w trzeciej części spektaklu gra Orestesa, podjęcie takich decyzji było równoznaczne z końcem eksperymentu, który zaproponował Zadara⁴. Według aktora, do

tamtego momentu była to szansa na sprawdzenie, czy on i pozostałe osoby aktorskie są w stanie w tekście antycznym odnaleźć miejsce na to, co jest ważne dla nich. Mimo chaotyczności procesu doceniał początkową świeżość i energię, która później została jego zdaniem przekierowana w stronę tradycyjnych metod tworzenia spektaklu. Wchodząc w dialog z tym głosem, muszę stwierdzić, że formuła naszego *scrum* była na tyle eksperymentalna i otwarta, że zostawiała miejsce na tego typu przesunięcia. Z perspektywy *scrum master* znajdującego się pomiędzy *product owner* a realizatorami, uważam, że wprowadzone rozwiązania nie odbierały pola aktorskim poszukiwaniom, ale budowały dosyć bezpieczny fundament, który pozwalał się im wydarzać.

Pierwszym zadaniem postawionym przed każdą z aktorskich grup było opracowanie całej *Oresteii*. W ten sposób po upływie pierwszego tygodnia studentki i studenci zrealizowali główny cel – opowiedzieli *Oresteię* Ajschylosa. Mieli również do pokazania gotowy produkt, który z czasem był ulepszany. Każde z postawionych później zadań skupiało się na pogłębianiu pierwotnej wersji, odnajdywaniu w niej ważnych momentów, kluczowych dla zrozumienia tekstu. Konsekwencją obranych przez nas założeń jest spektakl oparty nie tylko na zaskakującym, surowym i dynamicznym aktorstwie, ale również na nowym tekście, niezwykle teatralnym i wiernym oryginałowi Ajschylosa.

Udany eksperyment czy szansa na zmianę?

Oresteia jest eksperymentem, który moim zdaniem się udał. Przede wszystkim dlatego, że spełnia ona wyobrażenie o tym, jak wyglądać powinien spektakl dyplomowy. Studenci i studentki, którzy zaufali metodzie pracy zaproponowanej przez Zadarę, mają szansę na pokazanie pełnego wachlarzu

swoich umiejętności. Formuła *scrum* wydobywa z nich świadome twórczynie i twórców, którzy doskonale poruszają się nie tylko w tekście i działaniach scenicznych, ale również pracy zespołowej. W trakcie pracy nad tym spektaklem często zastanawiałam się, czy podobny proces mógłby się wydarzyć w grupie, która nie jest tak zgrana i dobrze skomunikowana. Wydaje mi się, że gdybyśmy jako *scrum masters* i *product owner* trafili na inny zbiór ludzi, musielibyśmy włożyć nieporównanie więcej pracy w zadbanie o płynną i jasną komunikację, która moim zdaniem jest jednym z filarów metody *scrum*.

System *scrum* miał daleko idące konsekwencje, nie tylko w podejściu do organizacji pracy w strukturach szkoły teatralnej, ale przede wszystkim w tym, jak przeprowadza się proces realizacji artystycznych założeń związanych z konkretnym tekstem czy tematem. Pozwolił nam na przeprowadzenie procesu, w którym na bieżąco odpowiadaliśmy na kierunki pojawiające się u aktorów, nie było formy, która mogła nas ograniczać. Jak mówi Zadara, to, że nasz język jest tak bliski scenie i tak przylega do działań aktorskich, jest wynikiem tego, że mieliśmy pełną wersję spektaklu, zanim powstał tekst. Przewodniczką procesu była nie wizja reżysera, a lektura tekstu Ajschylosa.

Z pozycji *scrum masters* widzimy, że formuła *scrum* daje ważne narzędzia, bo tak jak zaznacza Krzysztof Zygucki, przewidywalności i świadomości tego, co przed nami, jakie mamy zadania i co musimy zrobić, żeby je zrealizować, pozwala zachować spokój i bezpieczeństwo. Nie mieliśmy poczucia straconego czasu, wiedzieliśmy, w którą stronę zmierzamy, ciągle obserwowaliśmy, jak spektakl się zmienia, rozwija, wypełnia i nabiera kształtów. Nasza perspektywa jest oczywiście zupełnie inna niż perspektywa aktorów – znajdując się w procesie pomiędzy wykonawcami a *product owner*

możliśmy obserwować całość z pewnym dystansem. Nie oznacza to jednak, że poziom zaangażowania czy poczucie odpowiedzialności były mniejsze, bo *scrum* wprowadza ważną współzależność – jako członkowie i członkinie zespołu pozostajemy w relacji ze sobą, relacji opartej na ciągłym wzajemnym weryfikowaniu.

Pytanie o to, czy *scrum* ma szansę zrewolucjonizować pracę w teatrze, pozostaje otwarte. Michał Zadara jest głęboko przekonany, że to skuteczny sposób przeciwdziałaniu przemocy i marnotrawieniu zasobów – ludzkich i materialnych. Według niego tradycyjny polski teatr jest oparty na silnej wizji artystki, artysty, reżyserki czy reżysera, którego kompetencje rzadko są weryfikowane – *scrum* miałby być systemem rozpraszającym władzę i służącym dzieleniu się odpowiedzialnością za powstający twór artystyczny. To, co wydarzyło się w pracy nad *Oresteią* pokazało, że konkretna struktura, w której poruszają się twórcy, porządkuje proces, nie odbierając szansy na dynamiczne i wyraziste aktorstwo.

Scrum ma więc rozbijać obraz reżysera-wizjonera oraz wektory oczekiwań ustawione w jego kierunku, tworząc nowy układ i regulując dynamikę pracy zespołu. Można się zastanawiać, czy pomysł przeniesienia korporacyjnych rozwiązań do teatru jest bardziej próbą rehabilitacji czy znalezienia swojego miejsca w jego zmieniających się strukturach, jednak niezależnie od motywacji, jakie kierują reżyserem, ważne jest to, że widzi on potrzebę zmian. Ostatecznie Zadara nie przyszedł do studentek i studentów jedynie z propozycją wzięcia udziału w ciekawym eksperymencie. Myślę, że wyposażył ich na początek profesjonalnej aktorskiej ścieżki w coś niezwykle istotnego – świadomość, że ich głos ma znaczenie, a oni jako aktorki i aktorzy nie są jedynie realizatorami woli reżysera, ale pełnoprawnymi twórcami i twórczyniami, zaproszonymi do wspólnego tworzenia opowiadanych historii.

Wzór cytowania:

Zajkowska, Weronika, *Opis doświadczenia pracy nad „Oresteią”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/opis-doswiadczenia-pracy-nad-oresteia>

Autor/ka

Weronika Zajkowska – studentka II roku Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie.

Przypisy

1. Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie. Ajschylos, *Oresteia*, spektakl dyplomowy studentek i studentów IV roku Wydziału Aktorskiego. Reżyseria/zarządzanie procesami twórczymi: Michał Zadara, *scrum masters* (II WRD): Barbara Bendyk, Weronika Zajkowska, Krzysztof Zygucki, tłumaczenie: Michał Zadara, Weronika Zajkowska, Krzysztof Zygucki, Barbara Bendyk, Bartosz Cwaliński, Filip Lipiecki, współpraca przy kostiumach: Maja Piołunkowska, Daria Krawczyk, premiera: 8 lutego 2023.
2. W tekście posługuję się anglojęzycznymi pojęciami, które nazywają poszczególne role i procesy zachodzące w całym systemie *scrum*. Są to nazwy własne opracowane przez Kena Schwabera i Jeffa Sutherlanda, twórców metody *scrum*.
3. Informacje pochodzą z prywatnych rozmów z współtwórczyniami i współtwórcami spektaklu.
4. Informacje pochodzą z prywatnych rozmów z współtwórczyniami i współtwórcami spektaklu.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/opis-doswiadczenia-pracy-nad-oresteia>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dialog>

SCRUM

Dialog

Marcin Kościelniak

Weronika Zajkowska

MK do WZ, e-mail, 17.04.2023, godz. 10:58

Szanowna Pani,

poniższą uwagę zamieściłem początkowo jako pytanie redakcyjne do Pani tekstu. Ponieważ jednak Pani tekst nie jest recenzją ani pracą naukową, a analizą procesu twórczego, w którym Pani uczestniczyła, uznałem, że właściwe i ciekawsze będzie sformułowanie mojej uwagi jako otwartego zapytania. Może Pani je uwzględnić w pracy nad tekstem lub nie. Możemy też moje pytania i Pani odpowiedź opublikować w „Didaskaliach” pod Pani tekstem – jeśli uzna Pani, że to dobry pomysł. Pani tekst tak czy owak opublikujemy, jest bardzo interesujący – dziękujemy za nadesłanie.

Opisywana przez Panią praktyka mieści się w polu żywych dzisiaj dyskusji dotyczących relacji władzy w teatrze. Model pracy zaproponowany przez Michała Zadarę jest, moim zdaniem, bardzo ciekawy, a sposób, w jaki Pani

go opisała, wzbudził moje ogromne zainteresowanie. Zarazem wzbudził też zasadnicze wątpliwości.

Według Pani – i, zgodnie z tym, co Pani pisze, także według Zadara – system *scrum* doprowadził skutecznie do dehierarchizacji, zniesienia przemocy i spłaszczenia relacji władzy w zespole pracującym nad spektaklem. „Michał Zadara jest głęboko przekonany, że to skuteczny sposób przeciwdziałaniu przemocy i marnotrawieniu zasobów – tych ludzkich i materialnych” – pisze Pani i nie zgłasza sprzeciwu. Czytając tekst, miałem jednak poczucie, że na praktykę *scrum*, wdrożoną w pracy nad *Oresteią*, można spojrzeć odwrotnie: jako na model pracy, który stwarza pozór praktyki demokratycznej, podczas gdy w rzeczywistości chodzi w nim o (korporacyjny i patriarchalny) „wyzysk”.

„Założeniem naszego procesu było to, że Zadara jako *product owner* nie reżyseruje, a jedynie zarządza procesami twórczymi, zostawiając w ten sposób miejsce na autonomiczną pracę aktorską” – pisze Pani.

Sformułowanie „nie reżyseruje, a jedynie zarządza” sugeruje u Pani: nie „rządzi”, a jedynie pomaga, dzieli się i reguluje (jako – cytuję – „przewodnik w drodze do celu”). Czy jednak za sformułowaniem: „nie reżyseruje, a jedynie zarządza” nie mieści się inna praktyka: nie pracuje, a jedynie zleca, co inni/inne mają wypracować (podczas gdy sam w tym czasie zajmuje się innymi sprawami)? Może nie chodziło o dzielenie się władzą, ale o zatrudnienie osób postawionych niżej w hierarchii (osób studiujących) do pracy, którą „normalnie” Zadara musiałby wykonać sam? Może nie chodziło o przeciwdziałanie przemocy, ale przeciwnie: o wykorzystanie mechanizmów przemocy symbolicznej, wynikających z teatralnej hierarchii, którą rzekomo się znosi, celem „wykorzystania” grupy – za jej entuzjastyczną zgodą?

Podkreślam: to, że Michał Zadara pracując w szkole teatralnej z osobami

studiującymi zajmuje pozycję władzy (w wymiarze ekonomicznym, praktycznym i symbolicznym), jest dla mnie oczywiste. Próby rozszczelniania, problematyzowania, wirusowania tego modelu uznaję za pożądane, ciekawe i ważne. Moje wątpliwości budzi jedynie fakt, że w Pani przekonaniu Michała Zadara z pozycji władzy skutecznie abdykował.

Czekając na kontakt, serdecznie pozdrawiam!

Marcin Kościelniak

WZ do MK, e-mail, 17.04.2023, godz. 22:48

Szanowny Panie,

bardzo dziękuję za wieści dotyczące tekstu. Dziękuję również za dodatkowe pytania. Wydaje mi się, że ciekawe będzie dołączenie naszej wymiany myśli jako rozwinięcie tekstu w formie dialogu. Poniżej moja odpowiedź:

Zadane przez Pana pytania są ciekawe, ponieważ rzeczywiście naświetlają model pracy z zupełnie innej strony. Zastanawiając się nad odpowiedzią, myślę przede wszystkim o tym, że *scrum* w naszym wykonaniu nie był przeniesieniem korporacyjnego systemu w wymiarze jeden do jednego. Owszem, sięgnęliśmy po narzędzia wykorzystywane w tych strukturach, ale przez cały proces dopasowywaliśmy je wspólnie do naszych potrzeb i materii, z którą pracowaliśmy.

Gdybyśmy poszli za tą myślą, że nasz proces był w gruncie rzeczy dosyć sprytnym powieleniem przemocowych schematów, musielibyśmy zgodzić się co do tego, że teatr jako instytucja jest strukturą niemożliwą do zrewolucjonizowania, a teatralnej hierarchii nie da się w żaden sposób

rozbroić. Tak jak zaznaczyłam w moim tekście, model pracy zaproponowany przez Michała Zadarę nie jest idealny i jeśli miałby stać się częścią nowego języka pracy w teatrze, na pewno wymagałby każdorazowo dopasowania narzędzi *scrum* do tego, z jakim materiałem, zespołem czy teatrem się spotykamy. Poszukiwanie nowej pozycji reżysera wiąże się z tym, że będziemy sprawdzać różne warianty – jednym z nich jest model, w którym tworzyliśmy *Oresteię*.

W tym momencie kluczowe wydaje mi się zwrócenie uwagi na to, co w całym procesie było, w moim przekonaniu, największą wartością, czyli podjęcie pracy w systemie, w którym odpowiedzialnością za tworzone dzieło rzeczywiście można się podzielić. Dzięki temu zaangażowanie w pracę jest proporcjonalne pomiędzy wszystkimi członkiniami i członkami zespołu. I w przypadku *Orestei* to właśnie można by nazwać abdykacją reżysera z pozycji władzy – rozdzielenie odpowiedzialności jest przyznaniem się do tego, że będąc reżyserem, nie jest się najważniejszym elementem całej teatralnej maszyny.

Czekam na dalsze wieści i łączę wyrazy szacunku,

Weronika Zajkowska

MK do WZ, e-mail, 18.04.2023, godz. 10:14

Szanowna Pani,

bardzo dziękuję za odpowiedź. Wydaje mi się, że wiele wyjaśnia – przynajmniej mnie wiele wyjaśniła.

Proponuję zatem, byśmy tę korespondencję zamieścili jako dodatek do Pani

tekstu. Zapytam jeszcze o to moje koleżanki z redakcji. Jeśli też będą za, prześlę do Pani plik do autoryzacji (przekopiuję po prostu moje pytanie i Pani odpowiedź). [...]

Pozdrawiam serdecznie,

Marcin Kościelniak

Wzór cytowania:

Kościelniak, Marcin; Zajkowska, Weronika, *Dialog*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dialog>.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dialog>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

DOI: 10.34762/x0z3-qn62

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-fantazja-non-fiction>

1989

„1989” – fantazja non-fiction

Zbigniew Majchrowski Uniwersytet Gdański

1989 - non-fiction fantasy

Can a theatrical spectacle rectify the greatest neglect of Poland's post-1989 transformation and create a 'positive' founding myth of the 'Solidarity'? This is the ambition of the musical *1989* produced by a creative team led by Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły and Andrzej 'Wolny' Webber (co-produced by the Gdansk Shakespeare Theatre and the Juliusz Słowacki Theatre in Krakow). According to the announcements, it was to be the first musical in Poland in the likeness of the American *Hamilton*, for the first time with entirely rapped vocals, showing the fall of communism from a new perspective and finally giving women their rightful place in the struggle for a free Poland. What captivates the audience is undoubtedly the musical and dance qualities of the performance, but the vision of history presented raises serious questions. A major misunderstanding in *1989* is the complete erasure of the church and the figure of John Paul II from the life of Poles in the 1980s. Furthermore, the diminishing of the role played by Lech Walesa in 1980-1989 is also completely incomprehensible. In the stage history, the leader of the August strike remains in the shadow of Jacek Kuroń and his own wife Danuta, and becomes a character without charisma, rather resembling Ubu Roi from Jarry's play. The show tries to capture the energy of the Polish women's strikes of the autumn of 2020, but on stage they are mainly rebellious lonely wives of activists who find encouragement in a conservative vision of family ('to be simply one of many families'). There is nothing subversive here. Unlike in *Hamilton*, this is not a look at Poland 'then' from the perspective of Poland 'today.' Despite the repudiation of the traditional narratives, the paradigm of Polish Romanticism still triumphs because the entire dramatic plot is based on an old romantic cliché: 'He did not find happiness at home because there was none in the fatherland' (Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*).

The artists create their own counter-history, which they are of course artistically entitled to do, but they do not answer the question of causal power, i.e. where did society draw its strength to survive during martial law, or what led to the fall of the communist regime in 1989.

Keywords: Solidarity; Lech Walesa; John Paul II; Polish transformation 1989; counter-history; herstory

Grudzień 1980 *non-fiction*

Znamienne jest to, co wydarzyło się w przestrzeni społecznej ekspresji w Trójmieście w grudniu 1980 roku, gdy przypadała dziesiąta rocznica Grudnia '70 i gdy buzowały świeże emocje związane z rejestracją NSZZ „Solidarność”. Niespełna cztery miesiące po zwycięskim strajku sierpniowym zbiegło się w czasie pięć ważkich wydarzeń.

3-6 grudnia – w hali widowiskowej Stoczni Gdańskiej, gdzie zwykle odbywały się masowe imprezy, takie jak turnieje bokserskie, pierwsze międzynarodowe festiwale piosenki (przed przeniesieniem do Opery Leśnej w Sopocie), koncerty zespołów bigbeatowych czy występy radzieckiego cyrku, krakowski Teatr Cricot 2 przedstawia *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusza Kantora. Jest to wprawdzie chwilowe, ale wymowne przejęcie tej sportowo-rozrywkowej sceny przez suwerennego artystę, mocny postulat dowartościowania roli i miejsca niezależnej sztuki w społecznym procesie odzyskiwania wolności. Pierwszy z czterech spektakli zakłóca napastliwie reagujący widz, który zostaje wyprowadzony przez ochronę (Kantor uzna to za prowokację esbecką). Tymczasem na krakowskim Rynku ekipa filmowa Krzysztofa Zanussiego kręci sceny do filmu *Z dalekiego kraju*, biograficznej opowieści o Karolu Wojtyłe.

7 grudnia – w największym gdańskim kinie o swojskiej nazwie „Leningrad”

odbywa się pierwszy oficjalny pokaz filmu *Robotnicy'80*, zrealizowanego przez ekipę Wytwórni Filmów Dokumentalnych¹. Jest to półtoragodzinna relacja z przebiegu sierpniowego strajku i negocjacji w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, największym zakładzie pracy Wybrzeża – w zasadzie czysty zapis filmowy i dźwiękowy, bez komentarza, bez narzucającej się narracji. Bodaj po raz pierwszy robotnicy, wśród nich Lech Wałęsa, mogą zobaczyć samych siebie na wielkim ekranie, gdy mówią własnym, niewyreżyserowanym głosem. Na widowni jest też obecny Tadeusz Kantor. Kolejne projekcje anonsovane są w lokalnej prasie jako „seanse zamknięte” (bez tytułu), co dowodzi, że zniesienie cenzury nadal pozostaje jednym z tych dwudziestu jeden postulatów sierpniowych, które wciąż oczekują na realizację.

13-15 grudnia – w auli I Liceum Ogólnokształcącego (naprzeciwko Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej) oraz w założycielskiej siedzibie „Solidarności” we Wrzeszczu trwa ogólnopolski przegląd „Teatr studencki Robotnikom – Gdańsk 80”, w którym bierze udział pięć zespołów: poznański Teatr Ósmego Dnia z *Przeceną dla wszystkich*, gdański Teatr Jedyńka (*Odzyskać przeplakane lata*) oraz trzy grupy lubelskie – Scena Plastyczna KUL (*Ikar* Leszka Mądzika), Teatr Provisorium (*Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*) i Grupa Chwilowa (*Martwa natura*). Znakiem czasu jest patronat nowo powstałego Niezależnego Zrzeszania Studentów Uczelni Trójmiasta oraz finansowe wsparcie imprezy przez Socjalistyczne Zrzeszenie Studentów Polskich. Tymczasem w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie odbywa się światowa prapremiera sztuki Karola Wojtyły *Brat naszego Boga* w reżyserii Krystyny Skuszaneki.

16 grudnia – na placu przed stoczniową Bramą nr 2 odsłonięty zostaje Pomnik Poległych Stoczniovców 1970. Jest to pierwszy pomnik wystawiony nie przez władzę, ale przeciwko władzy, za pieniądze ze społecznej zbiórki. Z

woli stoczniovców widnieje na nim fragment wiersza Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*, napisanego w 1950 roku. Po odśpiewaniu przez zgromadzony tłum *Roty* rozlega się *Lacrimosa* Krzysztofa Pendereckiego, skomponowana dla Lecha Wałęsy i „Solidarności” i zadedykowana pamięci ofiar Grudnia '70. Apel poległych odczytuje Daniel Olbrychski. I chociaż w uroczystości uczestniczą przedstawiciele władz państwowych, partyjnych i kościelnych, nikt nie ma wątpliwości, że najważniejszym akcentem jest przemówienie Lecha Wałęsy.

20 grudnia 1980 – w gdyńskim Teatrze Muzycznym odbywa się premiera *Kolędy-nocki* Ernesta Brylla z muzyką Wojciecha Trzcińskiego, w reżyserii Krzysztofa Bukowskiego. Bryll osadza nowo powstały związek „Solidarność” w tradycji ludowej religijności (kolędnicy z gwiazdą betlejemską) i w nowej kulturze plebejskiej (chłoporobotnicy). Gdzieś w połowie każdego spektaklu aktorzy schodzą na widownię i łamią się z publicznością opłatkiem.

To przypomnienie nie tylko pokazuje, jak kształtowały się wówczas samorządne inicjatywy performatywne na Wybrzeżu, ale przede wszystkim daje do myślenia, jak zróżnicowane były widowiska służące wyrażeniu posierpniowych emocji. Dziś można w nich widzieć pierwsze zwiastuny możliwych w przyszłości ścieżek narracyjnych. Po pierwsze, bardzo osobiste przedstawienie Kantora *Wielopole, Wielopole* manifestowało autonomię sztuki i jednocześnie solidarność artysty z wolnościowymi ideami pracowniczego zrywu, antycypowało też studia nad pamięcią, jakie niedługo się rozwiną (między innymi za sprawą artykułu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* z 1987 roku). Było też swego rodzaju testem, jak dalece wspólnota solidarnościowa jest otwarta na wolność artystyczną i niezależną sztukę. Podobny charakter miała konfrontacja teatrów studenckich z szerszą publicznością („robotnicy, a stanowili oni sporą część

widowni, reagowali żywo i z dużą życzliwością” – relacjonował Donald Tusk, świeżo upieczony absolwent Wydziału Historycznego UG – 1980). Po drugie, film *Robotnicy '80* pozwalał całemu krajowi zapoznać się z tym, co oficjalne ogólnopolskie media przez dwa tygodnie ukrywały przed narodem, zrywał z „propagandą sukcesu”, przywracał etyczny wymiar pracy dokumentalistów, reporterów i dziennikarzy, zapowiadał też wzbierające do dziś zainteresowanie literaturą i dramaturgią *non-fiction*. Po trzecie, performans społeczny, jakim było wystawienie Pomnika Poległych Stoczniovców 1970, stanowił początek przejmowania oficjalnych – państwowych i partyjnych – form czczenia pamięci przez oddolny ruch obywatelski. Zarazem jednak był to jeden z pierwszych przejawów anektowania inicjatyw „Solidarności” przez Kościół. Pierwotny projekt pomnika, którego makietę wykonano jeszcze podczas strajku, opierał się na czterech krzyżach (na pamiątkę czterech pierwszych ofiar i jako ostrzeżenie zwrócone w cztery strony świata), ale wskutek nalegań ówczesnego prymasa, kardynała Wyszyńskiego, pomnik ostatecznie przybrał kształt trzech krzyży, gdyż te bardziej pasują do tradycji chrześcijańskiej (Gondek, 2005, s. 3-7) (papieskie „nie ma Polski bez Chrystusa”). Wreszcie, po czwarte, „oratorium kolędnicze” Brylla i Trzcńskiego było pierwszą próbą wykreowania mitu „Solidarności”². Przebojowy song *Za czym kolejka ta stoi?* trafił ze sceny na radiowe listy przebojów i sprawił, że jego wykonawczyni, Krystyna Prońko w szarym płaszczu przypominającym roboczy fartuch, stała się kobietą ikoną czasu „Solidarności”. W pamięć zapadł nie Jan Pietrzak z pieśnią *Żeby Polska była Polską* (wówczas nieomal uznaną za solidarnościowy hymn), nie Jan Krzysztof Kelus z *Sentymentalną panną S.*, ale refren wyśpiewany przez Krystynę Prońko:

Bądź jak kamień, stój, wytrzymaj

Kiedyś te kamienie drgną
I polecą jak lawina
Przez noc, przez noc, przez noc

Nie ma wolności bez radości

W referacie przygotowanym na Kongres Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku, w przededniu stanu wojennego, Maria Janion mówiła: „Stoczniowa enklawa strajkowa pozwoliła [...] uświadamiać rzecz niezmiernie w porządku egzystencjonalnym doniosłą: że wolność jest także radością.

Przeświadczenie, niewątpliwie romantyczne z ducha, znalazło wyraz w formach polskiej kultury plebejskiej” (Janion, 2000; zob. Robotycki, 1990, z. 2), jakie objawiły się w strajkowym folklorze. Ten radosny klimat, stłumiony przez stan wojenny, a poniekąd też przez smutę kościelnych celebracji (jakże często polskie wigilie przypominają stypy), przetrwał jednak na obrzeżach. Oto latem 1982 roku na plaży nudystów w Chałupach na Półwyspie Helskim zaaranżowany został osobliwy happening: na słupkach falochronu ustawiła się grupa całkiem nagich młodych kobiet i mężczyzn z namalowanymi na torsach kremem do opalania literami, które układały się w napis S-O-L-I-D-A-R-N-O-Ś-Ć, słowo wówczas niedopuszczane przez cenzurę do publicznego obiegu. Po chwili cała plaża golasów skandowała „So-li-daarność!” Była to najdosłowniej „naga prawda”, przewrotna akcja polityczna, odbiegająca od aury kościelnych mszy za Ojczyznę czy martyrologicznego tonu podziemnej poezji; nawiązywała raczej (choć najpewniej nieświadomie) do manifestu polskich futurystów z 1921 roku: „Więcej światła, powietrza i przestrzeni. Gdyby Sejm polski obradował na powietrzu, na pewno mielibyśmy o wiele słoneczniejszą konstytucję”. Wystarczyła jedna tubka kremu, by zaledwie dwa lata po narodzinach Solidarności wykonać prawdziwie wywrotowy

performans, który dawał nowe spojrzenie na słynnych „21 postulatów”: równy udział kobiet i mężczyzn w happeningu uchylał męsko nacechowaną legendę Sierpnia '80, a radosna nagość poszerzała społeczne rozumienie wolności o indywidualne prawo do dysponowania własnym ciałem.

Po 1989 roku kolejne sejmy III RP nie zdołały należycie uczcić ani 31 sierpnia (dzień podpisania porozumień sierpniowych, gdy „dogadaliśmy się jak Polak z Polakiem”, jak to wyraził Lech Wałęsa), ani 4 czerwca (dzień, gdy „skończył się w Polsce komunizm”, jak to ogłosiła widzom Dziennika Telewizyjnego Joanna Szczepkowska – por. Filar, 2019). Nie poskąpiono natomiast dni wolnych od pracy dla świąt religijnych: Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (od 1992) oraz Trzech Króli (od 2011). Rządy wywodzące się z opozycji demokratycznej lekcewały sferę symboliczną i oddały to pole we władanie Kościołowi katolickiemu oraz kulturze masowej. Same ograniczyły się do wytwarzania mitologii konsumenckiej (co w kraju niedawnych niedoborów rynkowych szybko zadziało) oraz kontynuowały sprawdzoną w PRL-u mitologię futbolową (Stadion Narodowy w stolicy i „orliki” w każdej gminie), co nie przeszkadzało łożyć jednocześnie publicznych środków na szkolną katechezę czy świątynię Opatrzności Bożej. Czy musical może naprawić największe zaniedbanie symboliczne polskiej transformacji?

Takie właśnie ambicje ma musical *1989*, zrealizowany przez twórczy team, którego liderami są Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły i Andrzej „Wolny” Webber. Przedstawienie stało się wydarzeniem, zanim jeszcze doszło do premiery, poprzedzone reportażem z prób Anety Kyzioł w „Polityce” oraz pilotowane artykułem samego Napiórkowskiego *Jak powstawał musical „1989”?* w „Tygodniku Powszechnym” (2022). Premierę nagłaśniały sprawne działania promocyjne, wywiady z reżyserką i

współtwórcami oraz konferencji prasowej współproducentów, Agaty Grendy, dyrektorki Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, i Krzysztofa Głuchowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Wedle mnożących się zapowiedzi prawie wszystko miało być w tej produkcji pierwsze: pierwszy w Polsce musical na podobieństwo amerykańskiego *Hamiltona*, po raz pierwszy w całości rapowany, pokazujący upadek komunizmu z nowej perspektywy i nareszcie oddający sprawiedliwość kobietom w walce o wolną Polskę.

Oczywiście, to bardzo ciekawy eksperyment: jak stosunkowo młodzi ludzie kreatywnie rekonstruują sobie tamte dni, tamte lata, jak tworzą fantazję *non-fiction*. Inaczej to jednak wygląda, gdy Krystian Lupa robi *Factory 2* – fantazję o zamkniętym, elitarnym kręgu nowojorskiej bohemy lat sześćdziesiątych, inspirowaną twórczością Andy’ego Warhola, inaczej, gdy ambicje są na miarę *Hamiltona* Lin-Manuela Mirandy, musicalu o narodzinach Stanów Zjednoczonych, któremu patronował prezydent Barack Obama. Sam Miranda powiedział o swoim dziele: „To jest historia o Ameryce wtedy, opowiedziana przez Amerykę teraz”. I nie chodzi przecież jedynie o to, że aby znieść dystans między współczesną publicznością a odległą przeszłością; historia opowiadana jest w poetyce rapu, ale przede wszystkim ukazywana jest z perspektywy zaszłych przeobrażeń społecznych. Wieloetniczna obsada przypomina widzom, że Ameryka to nie tylko historia białych mężczyzn i że ogromną rolę w jej dziejach odgrywała ludność napływowa³.

Polskiemu musicalowi patronuje Krzysztof Głuchowski:

Opowiadamy historię, którą wszyscy znają, a z drugiej strony historię, której nie tyle nikt nie pamięta, co z jakichś powodów

spycha się ją w niepamięć. Największy sukces w historii Polski, stworzenie nowego społeczeństwa, nowego państwa stało się jakąś wstydliwą historią, która jest nudna, pełna nazwisk i faktów. A przecież wtedy coś udało się zrobić wspólnie, a rzadko udaje się nam jako społeczeństwu wspólnie działać. Nas interesuje ten moment, ten pozytywny mit, który naszemu społeczeństwu jest potrzebny (Raczek, 2002).

Wprawdzie Polacy samorzutnie i skutecznie zdołali się zjednoczyć w akcjach pomocy walczącej Ukrainie od pierwszych dni wojny, i to jest pozytywny fakt, nie mit, niemniej zbiorowy entuzjizm może się wyczerpać, zwłaszcza że jest podszyty wciąż nieprzepracowaną pamięcią wzajemnej przemocy polsko-ukraińskiej, a za chwilę mogą ujawnić się nieznane jeszcze problemy związane z przepływem imigrantów. I niewątpliwie to właśnie teraz jest czas na zastanowienie się, jak tę dobrą energię społeczną, skierowaną ku Ukrainie, podtrzymać i rozszerzyć na inne sfery życia publicznego.

Plusy dodatnie, plusy ujemne

Prapremiera *1989* w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim rozgrywała się tyleż na scenie, co na widowni, gdzie we własnej osobie zasiadły niektóre ze scenicznych postaci. Zgotowana wykonawcom owacja na stojąco szybko przeniosła się ku obu najważniejszym gościom, Danucie Wałęsie i Henryce Krzywonos, i była jednocześnie manifestacją antypisowską. Podnoszono ręce w geście „V”, skandowano „Zwy-cię-ży-my, zwy-cię-ży-my”. Kolejne spektakle spotyka, jak zewsząd słysząc, podobny entuzjizm.

Tym, co porywa publiczność i czyni przedstawienie atrakcyjnym widowiskiem, są niewątpliwie jego muzyczno-taneczne walory. To muzyka i

choreografia spajają poszczególne numery, zwłaszcza że tancerze z castingu są tu równie świetni aktorsko i wokalnie, co aktorzy dramatyczni.

Perfekcyjnie poprowadzony przez Katarzynę Szyngierę zespół wykonawców sprawia, że musical naprawdę może się podobać i wzruszać. A jednak euforia, w jaką wprawia *1989*, wydaje się dość bezkrytyczna. Zgoda, to tylko musical, forma z natury gatunku rozrywkowa i może być bezrefleksyjna, ale ambicje twórców sięgają przecież wyżej, toteż Katarzyna Szyngiera jako reżyserka odpowiada nie tylko za porywające działania sceniczne (w większej mierze to zasługa choreografki Barbary Olech), ale i za przesłanie przedstawienia, a to przesłanie wzbudza poważne wątpliwości (jak powiedziałby Lech Wałęsa: są plusy dodatnie i są plusy ujemne).

Twórcy *1989* nie pracowali, rzecz jasna, na dramaturgicznym ugorze czy scenicznym pustkowiu, lecz mieli całkiem dobrze przetarte teatralne szlaki. Odważnym zmierzeniem się teatru z formacją solidarnościową była gdańska premiera sztuki Władysława Zawistowskiego *Stąd do Ameryki* w Teatrze Wybrzeże (19 sierpnia 1988, a więc jeszcze przez czerwcowymi wyborami 1989). Kilka sztuk i przedstawień poświęcono wcześniej Lechowi Wałęsie: *Alfa* Sławomira Mrożka (wyd. Instytut Literacki, Paryż 1984), *Wałęsa*.

Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna Pawła Demirskiego w reżyserii Michała Zadary w Teatrze Wybrzeże (2005), przejmujący *Wałęsa w Kolonos* Jakuba Roszkowskiego w reżyserii Bartosza Szydlowskiego w Teatrze Łaźnia Nowa (2018). Odmiennej perspektywę „od kuchni” wprowadzał monodram Krystyny Jandy *Danuta W.* w Teatrze Wybrzeże i w Teatrze Polonia (2012). Był również *Generał* Jarosława Jakubowskiego w Teatrze Imka (2011) i dwie sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk: *Popiełuszko. Czarna msza* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (2012) oraz *Kuroń. Pasja według św. Jacka* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2017), wreszcie *Solidarność. Rekonstrukcja* Pawła Wodzińskiego w bydgoskim Teatrze Polskim (2017). Wywrotową na

tym tle wizję przyniosło przedstawienie *Solidaritet (Solidar-noc)* kolektywu bodytalk i Polskiego Teatru Tańca, prezentowane na Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie w 2018 roku (warto o nim szczególnie pamiętać z uwagi na muzyczno-taneczną formę). Przypomnieć też jeszcze przyjdzie *Ciała obce* Julii Holewińskiej w Teatrze Wybrzeże (2012). Czy musical Napiórkowskiego i Szyngiery wnosi coś nowego do tego pakietu? Czy istotnie coś przewartościowuje? Tak, po trosze wszystko. Na czym ta nowa perspektywa polega? Oto wstępny bilans, który dalej postaram się rozwinąć:

- wymazujemy Jana Pawła II (bo dziś jego postaci nie godzi się przypominać);
- pomniejszamy Wałęsę (trudno właściwie odgadnąć, z jakiego powodu);
- przesuwamy punkt ciężkości wydarzeń z Gdańska na Warszawę, skupiamy uwagę na Kuroniu;
- przenosimy akcent z klasy robotniczej na klasę rządzącą i elity opozycji;
- eliminujemy jakiegokolwiek przejawy więzi opozycji z katolicyzmem (Mazowiecki pod kreską);
- ocieplamy wizerunek przyszłych pezetpeerowskich prezydentów – Jaruzel i Kwach mają swoje przebojowe numery (jesteśmy lewicowo poprawni, liberalni i miłośni – w jednym).

Odjaniepawlenie

Prezentacje 1989 zbiegają się w czasie z procesem „odjaniepawlenia” polskiej pamięci zbiorowej (czy zgoła polskiej tożsamości). Te narastające krytyczne wątpliwości wobec postawy Jana Pawła II, a wcześniej Karola Wojtyły, zapewne sprawiły, że twórcy musicalu całkowicie usunęli „papieża-Polaka” z historii, którą opowiadają. Jawnie ignorują dość powszechnie głoszoną tezę, że bez udziału polskiego papieża nie doszłoby do

sierpniowego zwycięstwa i do pokonania „komuny” w czerwcowych wyborach 1989 roku, a nawet: że Solidarność stała się urzeczywistnieniem papieskiego projektu, którego początkiem był wielki performans liturgiczny na placu Zwycięstwa w Warszawie 2 czerwca 1979 roku. Krzysztof Pomian mówił na antenie Radia Wolna Europa jesienią 1988: „O tym, czym ten pontyfikat był i pozostaje dla Polski, wie każdy Polak. Bez wyboru Jana Pawła II i bez jego pierwszej pielgrzymki do ojczyzny lato 1980 roku nie wyglądałoby tak, jak wyglądało, i nie byłoby Solidarności” (za: Pomian, 2018, s. 254). Takie było wówczas, ale i długo potem dość powszechne przeświadczenie. Nawet obecnie, gdy Adam Michnik powraca do tej kwestii w rozmowie z Dominiką Wielowieyską: „Polska zbyt wiele zawdzięcza Wojtyłce, żeby sprowadzać jego pontyfikat do jednego wątku pedofilii”. I dalej: „Nie można nie doceniać tych słów, które wypowiedział w Polsce: «Niech zstąpi duch twój i odmieni oblicze ziemi, tej ziemi». To nie jest przypadek, że w Stocznii, w sierpniu 80 r., wywieszano portrety papieża. I teraz, jeżeli jesteś świadkiem debaty, gdzie o tym ani słowa nie ma, a mówi się tylko o pedofilii, to jest to – moim zdaniem – niesprawiedliwe” (*Tak, bronię Jana Pawła II*, 2003).

„Tej ziemi” – tak lapidarna aluzja do słynnej homilii to bodaj jedyny ślad papieski w scenariuszu, a koszulka Wałęsy w Matką Boską to chyba jedyna wizualizacja „świętości”, cechującej strajk sierpniowy. Największym przewartościowaniem w 1989 nie jest opowieść w języku rapu ani wyeksponowanie roli kobiet, lecz całkowite wymazanie Kościoła z życia Polaków w latach osiemdziesiątych⁴. Żeby było jasne: nie chcę, jak Michnik, bronić papieża (zwłaszcza w sposób, jaki obiera Michnik), bronię historycznego myślenia. Problem w tym, że dla wielu Polaków kult Jana Pawła II nie miał podłoża religijnego, stanowił jedynie zastępczą formę wyrażania oporu wobec rządów pogrążających kraj w kryzysie, tłumiących

robotnicze protesty i szykanujących opozycję. Sam papież stale podkreślał (wychodząc naprzeciw oczekiwaniom władz PRL-u), że jego pielgrzymki do ojczyzny mają charakter religijny, ale naród samorzutnie czynił z papieskich wizyt okazję do manifestacji patriotycznych. W masowych nabożeństwach plenerowych brali udział nie tylko wierni, ale również ci stojący poza Kościołem, którzy chcieli wyrazić swoją opozycyjną postawę wobec rządzących.

W strajkowej reducie Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 roku Maria Janion rozpoznała ton bliski *Pieśni konfederatów* Słowackiego, „ton wspólnoty porwanej ideałem patriotycznym i religijnym zarazem” (1981, s. 129). Świadczą o tym jedne z najbardziej intymnych fotografii społecznych, zdjęcia o wymiarze jednocześnie prywatnym i historycznym: ujęcia z polowej spowiedzi i z polowej eucharystii na terenie zakładu pracy noszącego imię Lenina. Teraz walka o wolność toczyć się miała na drodze negocjacji, wspartych modlitwą. Jak to wyraził Leszek Kołakowski:

Osobliwość polskich wydarzeń na Wybrzeżu w sierpniu 1980 roku polegała, między innymi, na tym, że była to pierwsza w dziejach rewolucja robotnicza, na dodatek skierowana przeciwko socjalistycznemu państwu i odbywająca się pod znakiem krzyża. Nowy język, który by przystawał do tego fenomenu, po prostu nie istniał (*Czas ciekawy...*, 2007, s. 125-126).

Taka była aura tego czasu. Jeden z magistrantów Marii Janion, Andrzej Zarębski, działacz opozycyjny internowany 13 grudnia 1981, spędził w więzieniu w Strzebielinku trzysta pięćdziesiąt cztery dni. W swoich *Zapiskach z internowania. Między Grudniem a grudniem* (wydanych dopiero

jesienią 2022 roku, wkrótce przed premierą musicalu), daje obraz warunków, w jakich przyszło mu pisać pracę magisterską o Mironie Białoszewskim i czytać *Odmieńców*, czyli świeżo wydany drugi tom „Transgresji”, a w nim teksty Georges’a Bataille’a, Michela Foucault, Jeana Geneta...

Co u nas na ścianach

Krzyże i papieże, tych najwięcej. Potem zdjęcia żon, dzieci, mapa Wybrzeża, zasuszone róże, wielkanocne palemki, kalendarze samorobotne, różańce, plakaty martyrologiczne (np. 1970 GRUDZIEN 1981). Ściany mówią.

[...] wieczorne śpiewy przez okno. Od dawna był hymn i „Ojcze nasz” mówione. [...] jeszcze „Wszystkie nasze dzienne sprawy” i „Zdrowaś Mario”. Z każdym dniem było gorzej, bo to długie i w ogóle (Zarębski, 2022, s. 226, 431-432).

Z kolei Michał Witkowski rekonstruuje atmosferę swego dzieciństwa w niepublikowanej jeszcze *Autobiografii*:

To była wigilia tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego czwartego roku. Czuło się, że nastrój jest inny, ludzie bardziej zacięci w tym swoim chodzeniu do kościoła, na pasterkę waliły dzikie tłumy, wszyscy właśnie z jakąś determinacją w twarzy. Było widać, że co jak co, ale tu już się wkurwili. I zamiast kolęd śpiewali „Boże, coś Polskę przez tak liczne wieki”, a [...] jak nadchodziło „Ojczyznę wolną” to chór dostawał rozdwojenia jaźni: jedni śpiewali „pobłogosław Panie”, inni: „racz nam zwrócić, Panie”⁵.

O tym sytuacyjnym splocie religii i patriotyzmu, trudnym do uniknięcia, mówią również emigracyjne wiersze Stanisława Barańczaka, napisane po zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki – *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* oraz *Kwestia rytmu*:

Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć
tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?
Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej
wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda,
mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie (1986).

Ludwik Flaszen bodaj jako pierwszy (rozmowa toczy się w czerwcu 1981 roku, rozmówczynią jest Jennifer Kumiega) odważył się nazwać rzecz po imieniu:

Trzeba, bym powiedział, że właśnie w tej chwili, tu w Polsce, gdzie chodzi o byt, o przetrwanie całej wspólnoty, sztuka, czymkolwiek by była, nie ma żadnego znaczenia. [...] Czy wiesz, kto zabił w Polsce teatr? Papież, podczas swej wizyty w kraju. Kiedy spotykał się z ludźmi, z setkami tysięcy ludzi – były to spotkania rzeczywiste: wielkie obrzędy społeczno-religijne. Papież był wspaniałym protagonistą dramatu, a tłum jak greckie chóry. Jeśli po czymś takim idziesz do teatru, widzisz, że jest to zupełnie nic – fikcja, wyblakły cień (*Metafizyka...*, 2000, s. 79-81).

Kultura podziemna po 13 grudnia 1981 w przeważającej mierze była kulturą kruchty, co przejawiało się zwłaszcza w podziemnym teatrze, który grywał najczęściej w obiektach (przy)kościelnych, a jego repertuar bywał mocno

nasycony zarówno tradycyjnymi akcentami religijnymi, jak i „odkrywanymi” tekstami Karola Wojtyły czy słowem papieskim. Mówią o tym przykładowe tytuły montażu poetyckich: *Ciężki jest Twój Krzyż. Program pasyjny oparty na wierszach od Norwida po Janusza Pasierba* (w kościele św. Rocha w Poznaniu), *Wieczór poezji patriotyczno-maryjnej* (w bazylice Mariackiej w Gdańsku), *Godzina modlitwy poetyckiej dla uczczenia trzeciej rocznicy pielgrzymki Jana Pawła II do Polski* (w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie), *Modlitwa Jana Pawła II za Ojczyznę. Pieśni do tekstów modlitw Jana Pawła II* (w bazylice Mariackiej w Krakowie), *Bóg napęłnia pieśnią. Program złożony z poezji Juliusza Słowackiego* (w kościele Nawiedzenia NMP w Warszawie) (zob. *Teatr Drugiego Obiegu*, 2000). Nawet skandalizującym artystom gdańskiej grupy Totart zdarzyło się wystąpić w parafii św. Brygidy u księdza Henryka Jankowskiego. Jak zauważa Marcin Kościelniak, wbrew temu, co dziś jest chętnie powtarzane, także kontestujący tradycję kultury narodowo-katolickiej „dzicy” artyści z warszawskiej Gruppy w latach 1983-1988 uczestniczyli w przeszło dwudziestu ekspozycjach w przestrzeniach kościelnych (2017), a najbardziej wyrazistym przykładem może być wystawa zbiorowa *Przeciw złu, przeciw przemocy*, zorganizowana w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego w Mistrzejowicach w 1985 roku, dedykowana pamięci księdza Jerzego Popiełuszki.

Rzecz jasna, twórców musicalu nie obowiązuje kronikarska wierność historyczna, ale przecież prymas Wyszyński, Jan Paweł II, ksiądz Jerzy Popiełuszko to były zgoła mityczne figury lat osiemdziesiątych. Świadczą o tym fotografie Zofii Rydet z cyklu *Zapis socjologiczny 1978-1990*, ukazujące wnętrza mieszkalne z typowo polskimi „ołtarzykami”: Matka Boska lub Pan Jezus plus makatka plus telewizor plus Jan Paweł II. Wstrząs, jaki wywołało zabójstwo Popiełuszki jesienią 1984 roku, a następnie transmisje z procesu

toruńskiego integrowały społeczeństwo bardziej niż podziemna Solidarność. Zatem udział „papieża-Polaka” i polskiego Kościoła w obaleniu „komuny” nie da się do cna wymazać. Trzeba jednak przyznać, że bezpośredni wpływ pontyfikatu JP2 na powstanie Solidarności i wolnej Rzeczypospolitej jest przeceniany, bez względu na zmieniający się zasób wiedzy. Proces historyczny, który doprowadził do 4 czerwca 1989, nie zaczął się ani od białego dymu z komina na dachu kaplicy Sykstyńskiej 28 września 1978, ani nawet od homilii wygłoszonej 2 czerwca 1979 na placu Zwycięstwa w Warszawie. Wcześniej, w 1976 roku, były protesty robotnicze w Ursusie i Radomiu. Wtedy też zawiązany został Komitet Obrony Robotników, który miał naprawić rozdźwięk, jaki powstał w Marcu '68 za sprawą propagandy gomulłowskiej (pamiętne „literaci do piór, studenci do nauki”) między „klasą robotniczą” i „inteligencją”. To nie papież poprzez egzegezę przypowieści o robotnikach w winnicy, tylko KOR poprzez gazetkę „Robotnik” przekazywał do zakładów pracy instrukcje, jak organizować walkę o prawa pracownicze. Przede wszystkim jednak strajk sierpniowy sięgał genezą do Grudnia '70, gdy tragiczne wydarzenia uformowały Wałęsę i dały stoczniovcóm lekcję: nie dopuścić do wyjścia na ulicę. „We wszystkich niemal reportażach powtarza się ta sama obserwacja: fakt, że na strajkującym w tegorocznym sierpniu Wybrzeżu ciągle przypominano tragiczny grudzień 1970 roku” – zauważyli redaktorzy edycji specjalnej „Ekspresu Reporterów” z 1980 roku (*Osiemnaście...*, 1980, s. 3). Bez pamięci tragedii Grudnia '70 nie byłoby sierpniowego zwycięstwa.

Bez wątplenia natomiast Jan Paweł II swym zawołaniem „Nie lękajcie się!” dał odwagę publicznym działanióm i przywrócił Polakóm poczucie sprawczej wspólnoty. Dał także zrozumienie potęgi performatywnej, stąd wspólne śpiewanie po obu stronach bramy *Mazurka Dąbrowskiego* oraz *Roty*, której słowa w warunkach strajku okupacyjnego nabierały charakteru uroczystej

przysięgi. W sierpniu 1980 zdawano już sobie doskonale sprawę, że aby strajk okazał się skuteczny, nie wystarczy powstrzymywać się od pracy, trzeba jeszcze przekształcić strajk w czytelny dla wszystkich, donośny komunikat, toteż wystawiono tablice z dwudziestu jeden postulatami, rozrzucano z dachu portierni ulotki, transmitowano obrady przez radiowęzeł również dla zgromadzonej na zewnątrz publiczności, wpuszczano do środka dziennikarzy. Stojąc pod Stoczną i wsłuchując się w nieprzewidywalny przebieg negocjacji, miało się poczucie uczestnictwa w niezwykłym teatralnym wydarzeniu.

Reprywatyzacja historii

Twórcy widowiska 1989 zrezygnowali z „ikonicznych” scen, takich jak Wałęsa na ramionach robotników ponad stoczną Bramą nr 2 ogłasza zwycięstwo w negocjacjach z komisją rządową czy Jaruzelski w czarnych okularach ogłasza na ekranie telewizora stan wojenny. Początek spektaklu nawiązuje do *Psalmu stojących w kolejce* z *Kolędy-nocki* Brylla, a scenografia koresponduje z wierszem Stanisława Barańczaka *Za czym państwo stoją?* z tomiku wydanego w drugim obiegu:

Kobiety w średnim wieku, staruszki, emeryci,
za czym stanęliście murem pod murem tej kamienicy,
w której ceglanym pierścieniu tkwi brylant witryny „MIĘSO”?
(1980, s.72).

Taki właśnie neonowy napis „MIĘSO” rozświetla scenę. Poza tym na scenie panuje mały nostalgiczny „realizm”, właściwie muzeum PRL-u: pralka Frania, odkurzacz, lodówka, wanna, składane krzeselka turystyczne,

kwietniki (nie zauważyłem włączonego telewizora, ale też powinien być). No i zgrany do cna scenograficzny koncept z karoserią fiata 126p. Gdy maluchem wjeżdżał z łomotem do lasu Chór Młodzieńców w *Dziadach części I* w inscenizacji Michała Zadary i Roberta Rumasa (Teatr Polski we Wrocławiu, 2014), było to po prostu dowcipne. Gdy mały fiat pojawia się w Teatrze Nowym im. Witkacego w Słupsku, koresponduje to ściśle z tytułem przedstawienia *Nasz mały PRL* (scenografia Barbara Guzik, premiera wiosną 2022). Powtórzenie tego chwytu jesienią 2022 jest już pójściem na łatwiznę, z nurtem Gierkowskiej „propagandy sukcesu”.

Do kolorytu epoki należy też sznur suszących się bawełnianych pieluch, ale układ tańca Danusi (rewelacyjna Karolina Kazon) na ich tle jest już prawdziwie rewiowy, jakby tańczyła sama Loda Halama.

Zależało nam na tym, żeby opowiedzieć historię całej Solidarności, nie tylko historię jej męskiej połowy. Mężczyźni dominowali w ikonicznych momentach – w telewizji i przy Okrągłym Stole – ale to kobiece biografie dostarczyły nam najmocniejszych punktów fabuły. To kobiety wskrzesiły strajk w stoczni, który zakończyłby się przedwcześnie, to one płaciły olbrzymią cenę za zaangażowanie własne i swoich mężów

– powiada Marcin Napiórkowski (2022). Twórcy musicalu również w tej kwestii mieli przetarte szlaki, poczynając od Wajdowego *Człowieka z marmuru* (1976), który był bodaj pierwszym filmem w polskiej kinematografii z tak wyrazistym feministycznym przesłaniem: młoda reportażystka Agnieszka (grana przez Krystynę Jandę w sposób ostentacyjnie zrywający ze stereotypem „kobiecości”) podejmuje kontrnarrację, odkłamującą

propagandową historię. Pomocne mogły tu być relacje zebrane w książce Ewy Kondratowicz *Szminka na sztandarze. Kobiety Solidarności 1980-1989* (2001) oraz w książce Shany Penn *Podziemie kobiet* (2003) czy w filmie Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego *Solidarność według kobiet* (2014). Przede wszystkim jednak nie można zapominać, że pierwszym odważnym odejściem od maczystowskiej perspektywy w tym temacie był dramat Stefana Bratkowskiego *Damski pokój*, opublikowany w 1986 roku w drugim obiegu przez wydawnictwo Rytm. „Jest to rzecz o czterech Polkach zamkniętych w jednym pokoju – celi obozu internowania w lutym bądź marcu 1982 roku. Nic więcej” – jak skromnie streszcza sztukę sam autor we wstępie (1994). Ba, można by jeszcze sięgnąć po raczej zapomniany dokument filmowy Ireny Kamieńskiej *Robotnice*, zrealizowany w Krośnieńskich Zakładach Przemysłu Lniarskiego pół roku przed Sierpniem '80 (i przed filmem *Robotnicy'80*).

Widowisko Napiórkowskiego i Szyngiery próbuje przejąć energię kobiecych strajków z jesieni 2020 roku („Na ulicach miast wiele nas, dopadniemy was”), ale nie mówi o tym językiem progresywnym, tylko dość pretensjonalnym:

To my – święte ognisko rebelii w imperium rządzone przez
mężczyzn.

To my – naszą naturą jest żywioł, ojczyzną jest Ziemia, a zegarem
księżyc,

Jesteśmy odwieczną siłą, której nie da się zwyciężyć.

Wizerunek kobiet, jaki wyłania się z przedstawienia, konfrontowałem w pamięci z obrazem *The Smiths* (czyli *Kowale/Kowalki*) Mikołaja Sobczaka, który w 2019 roku „zremiksował” rysunek Artura Grottgera *Kucie kos z*

cyklu „Polonia”. W miejsce powstańców styczniowych na pierwszym planie Sobczak przedstawia kujące żelazo aktywistki LGBT: drag queen Charlotte oraz drag king Magdalенę Farat, w głębi – starsze działaczki Solidarności: Alinę Pieńkowską, Ewę Ossowską, Henrykę Krzywonoś, Annę Walentynowicz, Joannę Dudę-Gwiazdę oraz Magdalенę Wyszowską z dzieckiem. Tymczasem w musicalu Napiórkowskiego i Szyngiery są to głównie zbuntowane osamotnione żony działaczy, dla których oparciem jest konserwatywna wizja rodziny jako małżeństwa kobiety i mężczyzny (no, może niekoniecznie sakramentalnego). Marzenie Danusi i Krysi to „być po prostu jedną z wielu rodzin”, jak śpiewają w duecie, a Gajka solo:

Jaką piękną cielęcinę widzę!
Jacek tak bardzo lubi cielęcinę!
Napiszę „amnestia”, w papier ją zawinę
i zamrozę na jego powrót do rodziny.

Nie ma tu nic subwersywnego. Inaczej niż w *Hamiltonie*, nie jest to spojrzenie na Polskę „wtedy” z perspektywy Polski „dzisiaj”, jak to zresztą powiodło się w *Dziadach* Mai Kleczewskiej (2021), a co jeszcze wcześniej podjęła Julia Holewińska w sztuce *Ciała obce*, którą notabene wygrała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną w 2010 roku. Postać ze sztuki Holewińskiej ma realny pierwowzór w trans-osobie Marka/Ewy Hołuszko, działaczki Solidarności, która przeszła operację zmiany płci i uzyskawszy odmienną tożsamość cywilną niejako wypadła z historii, jako że współtworzyła ją w męskiej postaci. Jej wyobcowanie przedstawia też film dokumentalny Magdy Mosiewicz *Ciągle wierzę*. W symbolicznej postaci Adama/Ewy z *Ciał obcych* można widzieć wyklętą (wypartą) część tradycji solidarnościowej – nie mieści się ona w żadnej grupie interesów. Osaczona

przez dwa chóry: męski i żeński, nie pasuje do żadnej zbiorowej opowieści – ani o wásatych opozycjonistach, ani o dyskryminowanych kobietach. Czym innym jest dyskryminacja, czym innym wykluczenie. Dyskryminowane grupy wytwarzają własną kulturę, mają własne symbole i realną grupową siłę, swoje środki ekspresji i środki nacisku, swoje manify, parady i kongresy. Inaczej z wykluczonymi: to osoby, które zostają wymazane z pola widzenia, usunięte z pamięci, stają się niesłyszalne, skazane na samotność i niedostatek. Całkowicie zmarginalizowane, nie mieszczą się w żadnej, nawet herstorycznej opowieści.

Twórcy *1989* nie szukają nowych tropów, lecz wchodzą na sprawdzone ścieżki. Heroizacja kobiet w *1989* idzie w parze ze zrównaniem ich postaw. Nie sposób jednak zgodzić się na zrównanie Anny Walentynowicz, która aktywnie uczestniczyła w intrygach wymierzonych w Wałęsę, z Danutą, żoną Wałęsy, która ma odwagę napisać: „Stan wojenny, postępowanie Wojciecha Jaruzelskiego i innych, zamknięcie męża, niewypuszczenie męża na chrzczyny, szykany kapitana Bobińskiego i jemu podobnych mniej bolały niż zdrady przyjaciół. Wiem, że zwykłemu człowiekowi może się to nie mieścić w głowie. Natomiast dla mnie boleśnieszka była zdrada przyjaciół” (2011, s. 260). To jedno przejmujące wyznanie podważa wykreowaną na scenie solidarność kobiet, w jaką każą nam uwierzyć twórcy musicalu.

„Pamiętaj żeś Polka / o polską sprawę walka / obowiązek ją bronić / to twoja rywalka” (*Mury...*, 1980, s. 125). Wówczas, w sierpniu 1980, znaczyło to: nasz strajk ma charakter narodowy, patriotyczny, niepodległościowy, a nie jedynie ekonomiczny, pracowniczy czy „robotniczy”, co dla wzmocnienia zostało wypowiedziane w kodzie romantyczno-powstaniowym. Interpretacja tego napisu w sposób, jaki sugerowała Maria Janion: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę” (Penn, 2003, s. 241) – jako

przejaw dyskryminacyjnego lekceważenia roli kobiet przez strajkujące załogi – wydawało mi się zawsze nadużyciem. Bardziej prawdopodobne, że tak mogła zabrzmieć odpowiedź na propagandową manipulację. Otóż lokalny program telewizyjny emitował w sierpniu lamenty matek, że wskutek strajku portowców w ładowniach statków na redzie gniją owoce cytrusowe i banany, na które czekają „nasze dzieci” (co znalazło odbicie w filmie Wajdy *Człowiek z żelaza*). I to jest druga, ciemna strona nienapisanej herstorii, o której też nie chce się pamiętać: udział kobiet w propagandzie antysolidarnościowej. Twarzami stanu wojennego byli w końcu nie tylko umundurowani prezenterzy, ale też prezenterki Dziennika Telewizyjnego (a przecież one w przypadku odmowy nie były zagrożone wcieleniem do armii).

Mimo odżegnywania się od tradycyjnych narracji, paradygmat romantyczny oczywiście triumfuje, bo cała akcja dramatyczna oparta jest na romantycznej kliszy rodem z *Konrada Wallenroda*:

Walter kochał swą żonę – lecz miał duszę szlachetną;
Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie.

Słowa te przystają i do Frasyńki, i do Wałęsy, i do Kuronia – historie ich żon wysuwają się na plan pierwszy, po bokach sytuując aktywne działaczki – Alinę Pieńkowską, Annę Walentynowicz i Henrykę Krzywonos. Na szczęście zdarzają się sceny świetnie napisane, jak duet Krysi i Władka „Nie wszystko stracone” (wstrząsająco zinterpretowany przez Katarzynę Zawisłak-Dolny i Mateusza Bieryta). Ale są też rozwiązania żenujące, gdy na środek sceny wjeżdża lodówka, a w niej na górnej półce spoczywa wyśpiwana wcześniej cielecina, jaką Gajka przed swą śmiercią pozostawiła dla Jacka na okazję amnestii (widownia ma poczuć skurcz w gardle). Czy od czasu, gdy Krystian

Lupa w *Capri* pokazał wychodzącego z lodówki Jezusa-hipisa, jest to już „jazda obowiązkowa” polskiej reżyserii?

„Przeszłość odkreślamy grubą linią”

Tym, co rzuca się w oczy, jest „uczłowieczenie” kostycznego Jaruzelskiego. Dotychczas przespanie stanu wojennego w pidżamie zarzucano zupełnie innemu politykowi, a tu na scenie widzimy w pidżamie Jaruzelskiego (Rafał Dziwisz), mizdrzącego się niczym Andrzej Rosiewicz. Ujęcie kabaretowe od razu oswaja, umniejsza ponurą rolę, jaką usłużny generał wielokrotnie odegrał w powojennej historii: udział wojska polskiego w interwencji w Czechosłowacji w sierpniu 1968, krwawe stłumienie robotniczych protestów w grudniu 1970, wprowadzenie stanu wojennego i pacyfikacja Solidarności... Jaruzelski stale pozostawał na szczycie władzy siłowej, czy to jako minister obrony, czy jako I sekretarz PZPR i premier rządu, czy wreszcie samowładny przewodniczący Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Przetrwał Gomułkę, Gierka i Kanię, a nawet własną dyktaturę wojskową i został w końcu „podwójnym” prezydentem PRL i RP. Czy komuś jeszcze coś podobnego się udało? Niewspółmiernie natomiast wyeksponowany został Aleksander Kwaśniewski, postać w latach osiemdziesiątych raczej drugorzędna, kojarzona głównie z Polskim Komitetem Olimpijskim. Nie wiedzieć czemu, Kwaśniewski (w brawurowej interpretacji Antka Sztaby) urasta w przedstawieniu do roli niemal głównego architekta porozumienia władzy z opozycją. Notabene w ocierających się o burleskę wizerunkach Jaruzelskiego i Kwaśniewskiego widać raczej powinowactwa z *Polskim ZOO* (programem rozrywkowym TVP), niż z amerykańskim *Hamiltonem*.

Tym, co musi uderzać świadków czasu, jest nieobecność dwóch postaci niezmiernie ważnych dla procesu transformacji. Pierwszym wielkim

nieobecnym jest Tadeusz Mazowiecki, który wraz z Bronisławem Geremkiem był doradcą w negocjacjach sierpniowych 1980, a w 1989 został pierwszym „naszym premierem”. Trudno odgadnąć, dlaczego twórcy musicalu woleli Geremka od Mazowieckiego – czyżby z powodu jego koneksji z „Więzią”? Nieobecność Mazowieckiego tym bardziej szokuje, że obok Wałęsy była to postać ramowa dla lat 1980-1989. To on pierwszy zwrócił się do strajkujących robotników po przyjeździe do stoczni 23 sierpnia 1980:

Przyjechawszy tu, przekonaliśmy się o waszej wielkiej rozwadze. To, czego wam życzymy, to utrzymania tej rozwagi i utrzymania tego, co jest waszą największą siłą: waszej solidarności (*oklaski*). A jeśli chodzi o sprawę ekspertów, spróbujemy wam pomóc, ale rola ekspertów ogranicza się tylko do doradzania, a decyzja leży w rękach Prezydium (*oklaski*) (*Gdańsk – Sierpień 1980...*, 1981, s. 13).

Tym wystąpieniem zawiązany został sojusz robotniczo-inteligencki, którego zabrakło w Marcu '68 i w Grudniu '70, dopiero wnioski wyprowadzone przez Komitet Obrony Robotników z wydarzeń czerwcowych 1976 roku doprowadziły do konspiracyjnej współpracy i w końcu jawnego współdziałania.

Gdy dziewięć lat później, 24 sierpnia 1989, właśnie Mazowiecki obejmował urząd premiera, w swym *exposé* obwieścił ni mniej, ni więcej, tylko strategię pozytywnego mitu, kierując solidarnościową energię ku przyszłości, bez wikłania się w rozliczenia: „Przeszłość odkreślamy grubą linią” (co przeszło do legendy przeinaczone na „grubą kreskę”). To przemówienie inaugurujące rządy opozycji demokratycznej, w naturalny sposób wieńczyć by mogło przedstawienie 1989. Tymczasem Mazowiecki najwyraźniej sam padł ofiarą

„odkreślenia”.

Zastanawiać też musi brak Adama Michnika – najbardziej znanego dysydenta w PRL-u, wręcz symbolu opozycji demokratycznej od czasu Marca '68 (zazwyczaj w parze z Kuroniem). To w końcu Michnik jako redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”, pierwszej niezależnej gazety codziennej, po którą od świtu ustawiały się kolejki pod kioskami „Ruchu”, rzucił w lipcu 1989 roku hasło: „wasz prezydent, nasz premier”, co przecież się ziściło.

Nazwiska Mazowieckiego i Michnika padają ze sceny może ze dwa razy, ale ich osoby warte są pełnego upostaciowania. Niestety, pojawiają się obaj jedynie na filmie podczas bankietu w Magdalence (do czego jeszcze przyjdzie się odnieść). Oczywiście, nie wszystko da się zmieścić w dwugodzinnym śpiewanym przedstawieniu, dlatego ekonomia wątków jest bardzo istotna, a w takim razie można się zapytać, czemu służy epizod z więzionym nazistą Erichem Kochem, gauleiterem Prus Wschodnich, ulokowanym notabene na widowni?

Gdzie jest bohater?

Gdyby *1989* miało być „polskim *Hamiltonem*” (jak zapowiadali sami twórcy), to przedstawienie powinno nosić tytuł *Wałęsa*. Niestety, to nie Lech Wałęsa jest bohaterem opowiadanej ze sceny historii. Wręcz przeciwnie, rola, jaką Wałęsa odegrał w latach 1980-1989, jednocząc dziesięć milionów członków Solidarności i dając nadzieję całemu społeczeństwu, została zaskakująco niewybrednie pomniejszona. W scenicznej historii lider sierpniowego strajku pozostaje w cieniu Jacka Kuronia i własnej żony, i nie jest to wina świetnego odtwórcy tej roli, Rafała Szumery, ale najwyraźniej świadome zamierzenie scenarzystów i reżyserki.

O wyjątkowym stylu ekspresji Wałęsy, o jego mowie nie do podrobienia, Maria Janion napisała w pierwszej poświęconej mu książce, jaką gdańskie Wydawnictwo Morskie zdążyło wydać niespełna trzy miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego: „Wałęsa pojawił się jako pan własnego głosu. Nie ten, kto przejmuje i naśladuje cudze mówienie, ale ten, kto posługuje się swoim niepowtarzalnym tonem” (1981, s. 126). A u Napiórkowskiego i Szyngiery już na samym początku strzela focha:

JACEK: Co tam masz do powiedzenia, Lechu, rzuć no jakieś wersy!

LECH: (*mówi zamiast śpiewać*) Nie będę teraz śpiewał, bo na razie nie ma o czym.

Na dobrą sprawę Lech ma napisaną jedną mocną scenę, gdy pyszałkowato gwiazdorzy w telewizyjnej debacie z niejakim Miodowiczem. A przecież nie w tym rzecz, że wygrał wizerunkowy pojedynek z marionetkowym działaczem pseudozwiązków (młodsze pokolenie nawet nie kojarzy, kto to był), lecz w tym, że pozostawał niewzruszony w czasie internowania, wytrwał w oporze i nie uległ żadnej presji czy prowokacji. Prawdziwym antagonistą Wałęsy był piekielnie inteligentny i niewybrednie cyniczny Jerzy Urban, ówczesny rzecznik rządu, który uparcie nazywał lidera Solidarności „osobą prywatną”. To właśnie Urban był uosobieniem komunistycznego kłamstwa, głównym telewizyjnym performerem w zafałszowywaniu rzeczywistości i skalowaniu opozycji, przed czym nie było ucieczki (Danuta Wałęsa z bólem wspomina: „moje dzieci musiały przynajmniej raz w tygodniu wysłuchiwać, co Jerzy Urban wygaduje w telewizji o ich ojcu”). Skądinąd Urban był postacią karykaturalnie malowniczą, więc aż się prosiło, by wprowadzić go na scenę.

Rozmowy negocjacyjne Wałęsy z wicepremierem Jagielskim, transmitowane

przez radiowęzeł aż poza bramę stoczni i nagrywane na magnetofonach kasetowych przez każdego, kto tylko dysponował takim urządzeniem, były pełne kurtuazji, a stenogramy są powszechnie dostępne. Świadców czasu autorzy 1989 zaskakują natomiast takim dialogiem:

PREMIER: Pan nie szuka porozumień – mimo że my mamy gest kogo pan reprezentuje i kim pan właściwie jest?

LECH: Ludzi reprezentuję, a nie umysłową biedę

Ja mam kredyt zaufania, a pan masz, kurwa, debet

PREMIER: Tyle dziur umysłowych, jakby wciągał pan Vibovit

Nawet pana ludzie mówią, że się tego nie da zrobić

LECH: Nie da to się, panie, parasola w dupie schować

mówię panu święte słowa, a pan stoisz jak ta krowa

(epizod 6: *Wałęsa nie zostawia swoich ludzi*).

Wałęsa wykreowany przez Napiórkowskiego i Szyngierę jest wulgarny, nierozgarnięty, obciachowy (jako jedyny nosi koszulkę z Matką Boską), a współbohaterowie posuwają się do insynuacji (kabel i konfident). Po obejrzeniu musicalu trudno uwierzyć w jego przywódczą rolę. Zupełnie nie wiadomo, skąd wzięła się jego charyzma, z jaką wychodził ze stoczni po podpisaniu porozumień i na czym polegał jego heroizm w stanie wojennym. Właściwie trudno pojąć, czym wzbudził uznanie całego demokratycznego świata i dlaczego tak panicznie bał się go dysponujący armią i służbami Jaruzelski? W *Dziennikach politycznych 1981-1983* Mieczysław Rakowski zapisuje, jak nalegano na stronę kościelną, by ta uniemożliwiła spotkanie Wałęsy z Janem Pawłem II podczas jego drugiej pielgrzymki do Polski w 1983 roku. Rakowski przytacza dyrektywę Jaruzelskiego z narady w KC, jaka odbyła się 6 czerwca 1983: „Legenda W. [Wałęsy] została w sposób istotny

zredukowana, ale jest jeszcze na tyle silna, że spotkanie może ją ożywić, dlatego należy przeciwstawić się takiemu spotkaniu” (2004, s. 551).

Znamienne, że Jaruzelski nie bał się wpuścić do kraju papieża, bał się tylko jego spotkania z Wałęsą. Do spotkania z papieżem ostatecznie jednak doszło w Tatrach, w schronisku na Polanie Chochołowskiej. Wałęsie towarzyszyła żona i czterech synów. Wstrząsająca jest, przytaczana przez Rakowskiego za wywiadem MSW, relacja jednego z watykańskich duchownych:

JP II większość czasu poświęcił na zabawę z dziećmi Wałęsy oraz kurtuazyjną rozmowę z jego żoną. Natomiast Wałęsa podczas krótkiego spotkania usiłował kilkakrotnie skierować rozmowę na sprawę przyszłości „S”[Solidarności] oraz represji, jakim poddani są byli członkowie tego związku. Papież unikał konkretnego ustosunkowania się do tych spraw, mówiąc, iż jest pełen wiary w Boga i poparcie Madonny Częstochowskiej (tamże, s. 599).

Jako żywo, przypomina to sytuację Kordiana na audyencji u papieża. Nic dziwnego, że Wałęsa był wyraźnie rozczarowany, zwłaszcza że nie doszło do zapowiadanego wspólnego obiadu, gdyż papież „chciałby pospacerować trochę oraz popatrzeć na góry, które mu są takie drogie” (tamże). Jasno z tego wynika, że to spotkanie potrzebne było watykańskiemu gościowi jako alibi dla goszczenia z misją religijną w reżimowym kraju, a Wałęsę pozostawiło osamotnionym w jego nieugiętej postawie obywatelskiej.

Bohaterem *1989* jest *de facto* Jacek Kuroń (oderwany od Michnika, bo zwykle ich nazwiska chodzą w parze). To on ma najbogatszą biografię sceniczną, sięgającą lat pięćdziesiątych (retrospektywnie zainscenizowany w górnym mansjonie epizod z harcerkami), to on ma najwięcej do powiedzenia,

bo ma najbardziej rozbudowaną i najlepiej napisaną rolę – świetny duet z Frasyniukiem („Pogadajmy”) i mocny song tuż przed finałem („A co jeśli wygramy”). To on został obsadzony przez najbardziej rozpoznawalnego aktora, Marcina Czarnika, który bez wątpienia jest największym nazwiskiem w obsadzie. Można odnieść wrażenie, że Kuroń jest tu nosicielem przekonań twórców, jest bohaterem, w którym autorzy lokują swoje serce i narzucają nam punkt widzenia.

Warto więc przypomnieć, co głosił Kuroń w bezdebitowym „Biuletynie Informacyjnym” Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR” jeszcze w kwietniu 1979 roku. Oto wyimki z artykułu *Sytuacja kraju a program opozycji*:

1. Zasadniczą przesłanką tych rozważań jest obawa, że grozi nam eksplozja społecznego gniewu na skalę większą niż czerwiec 56, grudzień 70, czerwiec 76 i marzec 68 roku razem wzięte. Zaś eksplozja taka łatwo może się stać ogólnonarodową tragedią.

[...]

2. Nie wątpię, że rozruchy wszyscy uważamy za złe, któremu winniśmy zapobiegać. Niezależnie bowiem od groźby sowieckiej interwencji, władze PRL – jak tego dowiodły wydarzenia grudniowe – nie cofną się przed ludobójstwem, a siły do tego jeszcze znajdują.

[...]

4. Co może zrobić opozycja, aby zapobiec wybuchowi? [...] Myślę, że warunki takie spełnia nacisk społeczeństwa zorganizowanego w oficjalnych strukturach na władze i wymuszenie w ten sposób ustępstw.

[...]

6. Opowiadam się za inicjowaniem ruchu społecznego nacisku (rewindykacji) w ramach oficjalnych struktur. Już sam ten fakt

wyznacza charakter programu tego ruchu. Musi on dążyć do naprawy systemu, a nie do jego zmiany (Kuroń, 1979, s. 15-19).

Kuroń zamierzał trzymać się „socjalizmu z ludzką twarzą”, tymczasem Wałęsa okazał się na szczęście samosterownym, rzeczowym, nieustępliwym negocjatorem i stale przyciskał do muru wicepremiera Jagielskiego:

[Wałęsa] ...w dalszym ciągu mówimy o „uzdawianiu” czy o „poprawianiu”. Nam nie chodzi o odnowę, tylko o stworzenie nowych związków i dlatego tu nie bardzo się rozumiemy.

Jagielski gra na zwłokę i przyjmuje Kurońową strategię „odnowy” jako „naprawy”, ale Wałęsa przerywa:

– Panie premierze. Domagam się jasnej odpowiedzi. To znaczy: czy wolne związki zawodowe – czy naprawa tych. Tu musimy się naprawdę po męsku dogadać. Czy wolne, czy stare z poprawkami? Nie wiemy, z jakiego punktu wychodzimy wreszcie⁶.

Wałęsa bezbłędnie rozszyfrowywał matactwa przedstawiciela rządu i pilnował obranej drogi. Niestety, przedstawienie Szyngiery zadaje kłam dokumentalnym nagraniom. Na scenie to Kuroń jest twardzielem i właściwym liderem, a Wałęsa jawi się jako „z chłopaka król” czy też Król Ubu:

JACEK: Lechu wypowiedz się, jaka decyzja, popierasz lewicę?

LECH: Popieram!

WŁADEK: Czy może robimy tu kapitalizm tak jak w Ameryce?

LECH: Popieram!

JACEK: Nie no, żartujesz? masz jakąś opinie, czy jak chorągiewka będziesz zdanie zmieniał?

WŁADEK: Weź się zdecyduj w którym jesteś teamie i co tak właściwie masz do powiedzenia?

LECH: Ymmm... (epizod 21 *Pogadajmy*).

Gwoździem do trumny legendy Lecha są słowa Anny: „To nie żadna charyzma, to po prostu nowy Dyzma”. Sama reżyserka chciała widzieć w postaci Lecha „połączenie Jokera i Królika Bugsa” (Napiórkowski, 2022, nr 49). Zdecydowanie jednak wolę pozostać przy zdaniu Macieja Nowaka, że komplikacja spraw, w których Wałęsa uczestniczył, ma wymiar Szekspirowskich kronik królewskich (2016). Tymczasem twórcy *1989* najwyraźniej idą tropem „grupy warszawskiej”, która usiłowała po sierpniu odsunąć Wałęsę (wspomina o tym z goryczą Danuta Wałęsa w swej książce) i liderem uczynić Kuronia⁷.

Trudno pojąć, dlaczego w chwili, gdy zaczyna być politycznie rozgrywany „mit papieża-Polaka” i gdy jednocześnie partia będąca u władzy od lat szkaluje mit założycielski Solidarności, upostaciowany w Lechu Wałęsie, z coraz większą zawziętością wymazując go z najnowszej historii, twórcy musicalu *1989* przykładają rękę do kompromitowania osobowego mitu przywódcy Sierpnia '80? W pamięci zbiorowej powstaje czarna dziura, otwarta na takie propagandowe działania, jak dyskredytowanie Unii Europejskiej („cywilizacja śmierci”), jak odwoływanie się do fobii niemieckiej („dziadek w Wehrmachcie”), jak ataki na „ideologię” LGBTQ. W efekcie osłabianie legendy Wałęsy, jednego z najbardziej proeuropejskich polityków, paradoksalnie służy nade wszystko restytuowaniu konserwatywnego kultu JP2.

„Dalej, dalej, wódki nalej”

Tylko niewielki promil członków dziesięciomilionowej Solidarności działał w podziemiu pod reżimem Jaruzelskiego. Dzięki czemu przetrwaliśmy stan wojenny i ponury czas do 1989 roku? To było po części życie fantazmatyczne, życie wspomnieniem kilkunastu miesięcy samorządności i podtrzymywanie romantycznych marzeń o wolności. Owszem, działały podziemne wydawnictwa, w domach prywatnych i w kościelnych siedzibach odbywały się przedstawienia teatralne i wernisaże, ale zasięgu tej niekontrolowanej przez cenzurę (choć zapewne kontrolowanej przez SB) aktywności nie należy przeceniać. Jaki krąg odbiorców mogła mieć prasa podziemna i drugi obieg wydawniczy, a jaki zasięg miały telewizyjne konferencje rzecznika rządu, Jerzego Urbana? „Szkłana pogoda, szyby niebieskie od telewizorów” – śpiewała Małgorzata Ostrowska. W życiu młodego zwłaszcza pokolenia bodaj największą rolę odegrał polski rock lat osiemdziesiątych. W piosenkach Kory i Maanam, Hołdysa i Perfectu, Grzegorza Ciechowskiego i Republiki, Małgorzaty Ostrowskiej i Lombardu oraz innych jeszcze kapel słyszano mowę ezopową i odczytywano refreny jak alegorie wolności. Podczas gdy jedni śpiewali po kościołach „Boże, coś Polskę”, inni podchwytywali „Chcemy być sobą” (bądź „Chcemy bić ZOMO”), „Przeżyj to sam”, „Czekam na wiatr co rozgoni ciemne skłębione zasłony”... To były dwa źródła woli społecznego oporu: msze za ojczyznę i polski rock, a ksiądz Jerzy Popiełuszko na równi z Korą stali się idolami tłumów. Nie bez powodu jedną z pierwszych ogólnopolskich imprez kulturalnych, zorganizowanych przez Solidarność, był Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki” w sierpniu 1981 roku – w jawnej kontrze do propagandowych festiwali piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu czy piosenki radzieckiej z Zielonej Górze. To, co wydarzało się w latach osiemdziesiątych w formie strajków okupacyjnych, blokad ulic, a

później walk ulicznych, a więc w konfrontacji siłowej, toczyło się równocześnie jako konfrontacja dwóch obiegu informacji i dwóch języków: oficjalnej „mowy-trawy” i oddolnej mowy swobodnej.

Marcin Napiórkowski docenia integrującą rolę alternatywnej muzyki, ale kluczem dla scenarzysty nie jest rock, lecz rap: „polityczną sagę da się wyrazić wyłącznie językiem rapu. Językiem, który z samej swej natury jest oparty na rywalizacji, zabawie, starciu, zderzeniu. Język rapu nie musi być jednak antagonistyczny. Nie musimy nienawidzić naszych przeciwników, po bitwie nie musimy dyszeć pragnieniem ich unicestwienia” (Napiórkowski, 2022, nr 49, podkr. Z.M.). Nieco to wewnętrznie sprzeczne, zwłaszcza gdy buduje się dramaturgię przedstawienia na antagonizmie „my” (naród) i „oni” (reżim), ale mniejsza o to. Gorzej, że melodią porozumienia opozycji z komunistami, zawartego ostatecznie przy Okrągłym Stole, okazuje się niewybredne disco polo. Ten jeden jedyny raz reżyserka sięga po dokumentalne nagranie filmowe z epoki – i jest to materiał nakręcony przez służby ministra Kiszczaka podczas wieczornego bankietu w rządowej willi, słynne „taśmy z Magdaleny”. Mazowiecki i Michnik siedzą po obu stronach Wałęsy, przy stole bynajmniej nie „okrągłym”, lecz biesiadnym, naprzeciwko generała Kiszczaka (po cywilnemu). Zdjęcia esbeckie z Magdaleny już nie raz służyły za materiał kompromitujący opozycję. Katarzyna Szyngiera posuwa się dalej: ujęcie, gdy liderzy opozycji stukają się kieliszkami z Kiszczakiem, zmontowano w pętelkę – oglądamy „fraternistyczny” toast raz jeszcze, i raz jeszcze, i raz jeszcze, aż do bólu.

O, o, o,

Dalej, dalej, wódki nalej (jeszcze jeden!)

– śpiewa postać przypominająca Chochola, z jego refrenem „raz dokoła, raz dokoła”. To bardzo niesprawiedliwa hiperbola, zwłaszcza gdy ma się w pamięci abstynencję, jaka była wewnętrzną regułą strajku sierpniowego w 1980 roku. W musical propagujący „pozytywny mit” nagle wdziera się estetyka przypominająca filmowe *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego. Ta nieoczekiwana scena rodem z „teatru krytycznego” sprawia jednak wrażenie, jakby została wyreżyserowana i zmontowana nie przez Szyngierę, ale przez propagandystów TVP INFO.

Rozumiem, że twórcy kreują własną przeciw-historię, z czym chętnie bym sympatyzował, gdyby nie pozostające bez odpowiedzi pytanie o moc sprawczą: co doprowadziło do upadku kierowniczej siły PZPR? Skoro nie ma w tym przedstawieniu cienia patriotyzmu religijnego, skoro nie ma przejawów kultury alternatywnej, skoro lider Solidarności jawi się jako Król Ubu albo nowy Dyżma, to jakim cudem doszło do „cudu” 4 czerwca 1989? W 1989 jest na scenie pralka Frania i maluch 126p, ale nie widać ówczesnego społeczeństwa; są gadżety, ale nie ma atmosfery. Scena buntu kobiet w finale pierwszego aktu jest ekspresją znacznie późniejszej świadomości i nie tak dawnych akcji spod znaku Strajku Kobiet, nie tłumaczy więc tego, co się wydarzyło w czerwcu 1989. Młody widz może wyjść ze spektaklu z przeświadczeniem (o ile w ogóle nadaża za karuzelą nazwisk), że to zasługa „progresywnego” Kwaśniewskiego i jeszcze dwóch profesorów zasiadających po przeciwnych stronach Okrągłego Stołu: Geremka i Reykowskiego. Ten niby lewicowo zorientowany musical okazuje się w końcu apologią inteligenckich elit.

Najciekawsze jest to, że 1989 podoba się niemal wszystkim, od lewa do prawa. Być może jednych zadowala „odjanieprawienie” mitu Solidarności, innych – pomniejszenie Wałęsy. Jedni są zachwyceni feministycznym

rewanżyzmem, głoszonym przez Chór Kobiet (przypomina się teatr Marty Górnickiej!), innych cieszy kompromitujący bankiet w Magdalence. Jak to się ma do przedpremierowych zapowiedzi reżyserki, która zapewniała, że jej spektakl jest „poszukiwaniem mitu pozytywnego, który nas łączy, a nie dzieli”? Fakt, żadna kurator oświaty nie śle listów ostrzegających podległe placówki edukacyjne przed prowadzeniem młodzieży na ten spektakl, żaden minister nie angażuje się w recenzowanie tego przedstawienia. Jak to się dzieje, że krakowskie *Dziady* Mai Kleczewskiej, zrealizowane rok wcześniej na tej samej scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, wywołały „święte” oburzenie, a 1989 nikogo nie drażni? Czyżby naprawdę ziścił się pozytywny mit?

Wzór cytowania:

Majchrowski, Zbigniew, „1989” - *fantazja non-fiction*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/x0z3-qn62.

Autor/ka

Zbigniew Majchrowski (zbigniew.majchrowski@ug.edu.pl) – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UG, kierownik Pracowni Krytyki Artystycznej. Literaturoznawca i teatrolog – jego zainteresowania badawcze obejmują epokę romantyzmu, wiek XX i współczesność, a obecnie skupione są na antropologii literatury i sztuk widowiskowych oraz kulturze medialnej. Redagował z Marią Janion tom *Odmieńcy* (1982) z cyklu „Transgresje”. Opracował teatralia Andrzeja Kijowskiego *Rytuały oglądania* (2005), a także dwa tomy z serii „Dramat polski. Reaktywacja”: *Kreacja* Ireneusza Iredyńskiego (2014) oraz *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego (2021). Autor książek: „*Poezja jak otwarta rana*”. Czytając Różewicza (1993), *Gombrowicz i cień wieszcz* (1995), *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza* (1998 – Nagroda im. Leona Schillera), *Różewicz* (2000), *Mickiewicz i wiek dwudziesty* (2006), *Krypta Gustawa* (2021 – Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce PAN w zakresie teatrologii). Współautor wielu prac zbiorowych, ostatnio *A History of Polish Theatre* (2022). Jego artykuły były tłumaczone na angielski, niemiecki, włoski i litewski. ORCID 0000-0002-5259-3085.

Przypisy

1. Trzon ekipy WFD stanowili reżyserzy Andrzej Zajączkowski i Andrzej Chodakowski, operatorzy kamer Michał Bukojemski i Jacek Petrycki oraz dźwiękowcy Halina Paszkowska i Witold Popkiewicz.
2. Pisałem o tym przedstawieniu bezpośrednio po premierze w artykule *Za czym kolejka ta stoi?* („Polityka” 1981, nr 11, w wersji poszerzonej: „Punkt. Almanach gdańskich środowisk twórczych”, styczeń – marzec 1981, nr 13).
3. Zob.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/>.
4. Zob. Kościelniak, 2018; Kościelniak, 2018a.
5. Cytat na prawach rękopisu.
6. Zob. *Osiemnaście długich dni*, 1980, s. 45-46, wyimki pochodzą z reportażu Mariusza Ziomeckiego.
7. O różnicy między gdańskim widzeniem Solidarności a perspektywą warszawską pisał Konstanty Puzyna już na początku października 1980 w artykule *Zdumieni* na łamach „Polityki” (nr 43): „w stolicy najwięcej było ludzi, którym sierpień uświadomił nagle, jak dużo mają do stracenia. Wielu z nich wymykała się teraz władza, forsa, przywileje, bezkarność. Nerwowość i histeria tej grupy interesów rozlewała się zaś szeroko, ponieważ w Warszawie opinię kształtują najsilniej urzędnicy i intelektualiści”.

Bibliografia

Barańczak, Stanisław, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Puls, Londyn 1986.

Barańczak, Stanisław, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Wydawnictwo KOS, Kraków 1980.

Bratkowski, Stefan, *Trzy teatry*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1986

Czas ciekawy, czas niespokojny. Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Zbigniew Mentzel, część II, Znak, Kraków 2007.

Domosławski, Artur, *Teatr epoki Jaruzelskiego (2): Mit jedności*, „Dialog” 1994 nr 3.

Filar, Dariusz, *4 czerwca – nasza rocznica*, „Przegląd Polityczny” 2019 nr 153.

Gdańsk – Sierpień 1980. Rozmowy Komisji Rządowej z Międzyzakładowym Komitetem Strajkowym w Stoczni Gdańskiej (23-31 sierpnia 1980 r.), Warszawa 1981.

Gondek, Bartosz, *Krzyże poległych wystrzeliły w górę*, „Narodziny Solidarności. Kroniki sierpniowe w 25 zeszytach”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 11, s. 3-7.

Janion, Maria, *O różnicy między „robotnikiem” a „przedstawicielem klasy robotniczej”*, [w:]

Wałęsa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981.

Janion, Maria, *Słowo i symbol w miesiącach przełomu*, [w:] *Kongres Kultury Polskiej. Warszawa 11-13 grudnia 1981*, red. W. Masiulanis, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 17-24.

Kijowski, Andrzej, *Papież i lud*, [w:] tegoż, *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Kościelniak, Marcin, *Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80.*, „Teksty Drugie” 2017 nr 2.

Kościelniak, Marcin, *Przez solidarność. Kościół jako struktura emocjonalna polskiego społeczeństwa lat 80.*, [w:] *Teatr a Kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2018.

Kościelniak, Marcin, *Rewolucja pod znakiem krzyża. Solidarność jako performans*, „Polish Theatre Journal” 2018a nr 2 (6).

Kuroń, Jacek, *Sytuacja kraju a program opozycji*, Komunikat KSS „KOR” Biuletyn Informacyjny nr 3 (29), kwiecień 1979.

Metafizyka wyszła na ulicę, z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jennifer Kumiega, „Odra” 2000 nr 7-8.

Mury Stoczni Gdańskiej sierpień 1980 (zebrał i opracował Wacław Maksymowicz), „Punkt. Almanach gdańskich środowisk twórczych” 1980 nr 12, s. 123-126.

Napiórkowski, Marcin, *Jak powstawał musical „1989”?*, „Tygodnik Powszechny” 2022 nr 49, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-powstawal-musical-1989-pisze-marcin-napiorkowski-181593> [dostęp: 2.04.2023].

Nowak, Maciej, *Wałęsa, czyli historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 24.02.2016, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,19669537,walesa-czyli-historia-wesola-a-ogromnie-przez-to-smutna-felieton.html> [dostęp: 10.04.2023].

Osiemnaście długich dni, „Ekspres Reporterów” edycja specjalna, red. S. Kozicki, Aleksander Rowiński, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.

Penn, Shana, *Podziemie kobiet*, przeł. H. Jankowska, wstęp M. Janion, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2003.

Pomian, Krzysztof, *Wśród mistrzów i przyjaciół*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

Raczek, Magdalena, *„1989”: musical z muzyką słynnych polskich raperów*, trójmiasto.pl, 27 października 2022, <https://kultura.trojmiasto.pl/Polska-wersja-amerykanskiego-Hamiltona-w-GTS-Wkrotce-premiera-rapowanego-musicalu-1989-n172085.html> [dostęp: 10.04.2023].

Rakowski, Mieczysław, *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004.

Robotycki, Czesław, *Sztuka a vista. Folklor strajkowy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990 z. 2.

Tak, bronię Jana Pawła II, z Adamem Michnikiem rozmawia Dominika Wielowieyska, „Gazeta Wyborcza”, 18-19.02. 2023,
<https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,29459318,adam-michnik-nie-do-przyjecia-jest-redukowanie-jana-pawla-ii.html> [dostęp: 10.04.2023].

Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981 - 15 XI 1989, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Errata, Warszawa 2000.

Tusk, Donald, *Studenci robotnikom*, „Dziennik Bałtycki” 1980 nr 282.

Wałęsa, Danuta, *Marzenia i tajemnice*, oprac. P. Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

Zarębski, Andrzej, *Między Grudniem a grudniem. Zapiski z internowania*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2022.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-fantazja-non-fiction>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

DOI: 10.34762/vfxd-6s60

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kosciol-partia-cenzura-ostatnie-kuszenie-chrystusa-i-zapomniane-transakcje-polskiej>

1989

Kościół, partia, cenzura. „Ostatnie kuszenie Chrystusa” i zapomniane transakcje polskiej transformacji

Witold Mrozek Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Church, party, censorship. The last temptation of Christ and the forgotten transactions of the Polish transformation

In 1988 Polish Catholic bishops tried to convince leaders of the Polish United Workers' Party to ban *The Last Temptation of Christ*, a film by Martin Scorsese in Poland. In November 1989, during the first months of the new government, led by the non-communist Prime Minister Tadeusz Mazowiecki, the Diocesan Curia of Olsztyn forced a local cinema to ban a screening of Scorsese's film by referring to decisions allegedly made by the former communist government. These events, a kind of exchange of favours between the party and the church, are presented in context of Polish People's Republic foreign policy, its approach to the Catholic Church and the dissemination of Western auteur cinema in late 1980s Poland.

Keywords: censorship; Martin Scorsese; Polish United Workers' Party (PZPR); Church; state-Church relations

„Czytelnikowi mogą się rodzić różne skojarzenia, a może i podejrzenie, czy w rozmowach nie szliśmy za daleko” – zdaje się asekurować biskup Alojzy

Orszulik (2005, s. 641), czołowy w latach osiemdziesiątych negocjator między PZPR a katolickim episkopatem, w posłowie do książki *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*, wydanej siedemnaście lat po Okrągłym Stole. Trudno się dziwić – relacje Orszulika nie pasują do „bezwzględnie dominującej, heroicznej narracji na temat roli Kościoła w Polsce w latach 80.” (Kościelniak, 2018, s. 43), łączącej się z przekonaniem o rzekomo jednoznacznej postawie biskupów wobec władzy w schyłkowym PRL.

Zajmę się tu losami szczególnej prośby wystosowanej przez episkopat do partii, a udokumentowanej właśnie w książce Orszulika: wnioskiem o uniemożliwienie w Polsce dystrybucji filmu Martina Scorsesego *Ostatnie kuszenie Chrystusa*. To szczególny wycinek skomplikowanych zależności, w które wchodziły w drugiej połowie lat osiemdziesiątych władze państwowe PRL, tworzone przez Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, z katolickim Episkopatem Polski. Tłem zarysowanej tutaj swoistej „wymiany usług” jest polityka zagraniczna PRL i funkcjonowanie obiegu zachodniego kina autorskiego w Polsce okresu schyłku realnego socjalizmu. Punktem dojścia będzie podjęta – jak sądzę, w następstwie tej wymiany – przez kurię diecezjalną w Olsztynie próba odwołania pokazu filmu Scorsesego, już za rządów Tadeusza Mazowieckiego, w listopadzie 1989 roku.

Przywódcy Kościoła katolickiego w Polsce uznali *Ostatnie kuszenie Chrystusa* za „błuźniercze” (Orszulik, 2006, s. 433). Nie będę tu zajmować się analizą powodów, dla których film, którego ostateczna wymowa może być uznana za dogłębnie chrześcijańską, wzbudził aż taki opór duchownych – w omawianych tu przeze mnie źródłach polscy biskupi tego nie tematyzują. Przypomnę tylko, że osią pierwszej części filmu jest relacja Jezusa i Judasza, przedstawionego jako najbardziej może zaufany uczeń – a zarazem dawny

zelota, który dąży do zbrojnego powstania przeciw Rzymianom. Druga część rozpoczyna się w momencie konania Jezusa na krzyżu, gdy ukazuje mu się szatan ukryty pod postacią jasnowłosej dziewczyny. Proponuje mu ratunek i alternatywny życiorys, który przedstawia jako życie zwyczajnego mężczyzny – propozycja zostaje przyjęta, Jezus pracuje zatem jako cieśla, ma dzieci z Marią Magdaleną, porzuca publiczną działalność. Jednak u schyłku długiego życia przybywają do niego dawni uczniowie i uświadamiają mu, że zaprzepaścił swoją zbawczą misję – Jezus aktem woli czy to uwalnia się z halucynacji, czy wraca do wersji zdarzeń, którą znamy z Ewangelii – i w ostatniej scenie umiera na krzyżu, przyjmując wolę Boga Ojca.

Opór środowisk kościelnych wobec *Ostatniego kuszenia Chrystusa* nie był wyłącznie polską specyfiką. W Grecji po pokazach filmu – opartego na powieści greckiego pisarza Nikosa Kazandzakisa – dochodziło do ulicznych zamieszek, splądrowania jednego z kin, wreszcie do tymczasowego sądowego zakazu rozpowszechniania filmu (Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 329). We Francji w 1988 roku doszło do podpałów wyświetlających film Scorsesego kin, byli ranni – ogień w Paryżu podkładali katoliccy integraliści. Bernard Antony z francuskiego Frontu Narodowego, którego zwolenników prasa łączyła z zamachami, mówił o pokazach *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, że „we Francji dzieją się rzeczy, których nie dopuszczono by w Polsce generała Jaruzelskiego – mając na myśli ataki na Kościół katolicki (Markham, 1988, s. 6; Greenhouse, 1988, s. 21; Rubin, 1988). W schyłkowym PRL natomiast katoliccy biskupi zdecydowali się działać bardziej dyskretnie.

Pro memoria, czyli partyjne transakcje

9 grudnia 1988 w Belwederze arcybiskup Bronisław Dąbrowski, sekretarz Konferencji Episkopatu Polski i biskup pomocniczy diecezji warszawskiej

wraz z księdzem Orszulikiem spotkali się z Kazimierzem Barcikowskim – wówczas członkiem Komitetu Centralnego PZPR, posłem na Sejm PRL i jednym z zastępców Wojciecha Jaruzelskiego jako przewodniczącego Rady Państwa.

Punkt piąty rozmów dotyczył bardzo konkretnych oczekiwań Kościoła wobec państwa:

Następnie abp Dąbrowski wręczył pro memoria w sprawie bluźnierczego filmu amerykańskiego *Ostatnie kuszenie Chrystusa* w reżyserii Martina Scorsese. „Polityka” zachwala ten film; czy nie oznacza to zamiaru rozpowszechniania go w Polsce? Film ten jest bojkotowany przez środowiska katolickie i protestanckie, a także przez hierarchię kościelną krajów zamorskich. Barcikowski podziękował za „pro memoria”, stwierdzając, że nie sądzi, by ktoś zamierzał kupić ten film, ale da dyspozycję, by go nie sprowadzano (Orszulik, 2006, s. 443).

Wcześniej natomiast przedstawiciel władz partyjnych i państwowych wystosował swoje oczekiwania wobec reprezentujących katolicki episkopat gości:

Barcikowski zwrócił uwagę na delikatny problem stosunków polsko-litewskich i polsko-ukraińskich. Zwrócił się z prośbą, by ludzie Kościoła byli na to szczególnie uczuleni. Niedobry przykład dała na Litwie polska grupa z udziałem bp. Władysława Miziołka, która wystąpiła ze starymi flagami litewskimi, na które zresztą Moskwa już się zgodziła, ale po co mają nimi powiewać Polacy? Kto zapłaci

za rozbudzanie emocji nacjonalistycznych? Nacjonalizm, zwłaszcza na Litwie, jest faktem. To właśnie to, czego się obawiamy.

Substancja polska na Litwie jest zbyt słaba. Moskwa zgodziła się na polski konsulat w Wilnie, sprawę blokują Litwini. Pielgrzymka bp.

Paetza odznaczała się godnością i zrozumieniem delikatności stosunków polsko-litewskich. Jeszcze delikatniejszy jest problem polsko-ukraiński, bo tam może dojść do rozlewu krwi. Abp

Dąbrowski zapewnił, że przekaże te uwagi na konferencji Episkopatu (tamże, s. 442-443).

Czy o takiej rozmowie można mówić jako o transakcji? Z perspektywy „heroicznej narracji” o Kościele w PRL uderzać może łatwość, z jaką duchowni zwracają się do aparatu państwa, by osiągnąć swój cel, z drugiej zaś strony podobna łatwość, z jaką przynajmniej część tego aparatu czyniła koncesje na rzecz teoretycznie wrogiej ideowo hierarchii Kościoła katolickiego¹.

Mediator, gwarant, beneficjent

Analizując relacje Kościoła i kultury filmowej pierwszych dekad PRL w książce *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Krzysztof Kornacki zwraca uwagę, że w agendzie partii świeckość musiała ustępować też takim chociażby kluczowym dla racji stanu i wizerunku władz PRL tematom, jak sprawa niemiecka i granica na Odrze i Nysie Łużyckiej – gdzie ze strony Kościoła istotnymi faktorem było orędzie biskupów polskich do biskupów niemieckich „Przebaczamy i prosimy wybaczenie” z 1965 roku oraz brak utworzenia przez Watykan stałej polskiej administracji kościelnej dla tzw. Ziem Odzyskanych aż do 1972 roku (dopiero wtedy po wojnie powołany został np.

nowy biskup wrocławski).

Jednak w omawianym przeze mnie okresie – późniejszym niż ten opisywany w książce Kornackiego, obejmującej lata 1945-1970 – stosunek do instytucji Kościoła nie jest tylko kwestią taktycznych uników, pojmowanych jako tymczasowe odstępstwo od partyjnej ortodoksji. Kościół staje się partnerem politycznym – proces ten rozpoczyna się jeszcze w latach siedemdziesiątych, w czasach dekady rządów Edwarda Gierka, po okresie konfrontacji Władysława Gomułki z prymasem Stefanem Wyszyńskim i po generalnie biernej postawie Kościoła wobec represji antysemitów i antyinteligentów Marca 1968. W latach osiemdziesiątych o względy Kościoła zabiegają zarówno partia, jak i solidarnościowa opozycja. Postawa Kościoła wobec tej ostatniej była, jak piszą Antoni Dudek i Ryszard Gryz, „ambiwalentna”. Rolę Kościoła w przemianach ustrojowych autorzy ci opisują tak: „pośrednik, mediator, gwarant i beneficjent” (2006, s. 440).

Jak w panoramie tematów „do załatwienia” podejmowanych przez czołówkę PZPR oraz delegację episkopatów sytuował się przedstawiony przez Barcikowskiego w Belwederze problem instytucjonalnej obecności polskiego państwa w Wilnie? Jak się zdaje, miał on większe znaczenie, niż wskazywałoby miejsce poświęcone na to przez Orszulika w zapiskach. Sprawa ta była zresztą starsza niż powstała w grudniu 1948 roku PZPR. Polscy komuniści próbowali ustanowić placówki dyplomatyczne na dawnych ziemiach wschodnich II RP, w tym w Wilnie, niemal od momentu zawiązania Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. Już w październiku 1944 – jak pisze Anna Szczepańska-Dudziak – Stefan Jędrzychowski, polski przedstawiciel dyplomatyczny w Moskwie, zgłaszał pilną potrzebę utworzenia konsulatów w Wilnie, Lwowie i białoruskiej Lidzie. Wileński konsulat powołano nawet formalnie w roku 1948, nie zaczął on jednak

wówczas faktycznej działalności (Szczepańska-Dudziak, 2017, s. 141).

Sprawa powracała bez skutku w kolejnych latach, Wreszcie w lutym 1986 roku generał Wojciech Jaruzelski, wówczas pierwszy sekretarz KC PZPR, spotkał się z mniejszością polską w Wilnie – co było wydarzeniem bez precedensu i miało pomóc sprawie konsulatu. W styczniu 1989 roku – zatem około miesiąca po spotkaniu biskupów oraz księdza Orszulika z Barcikowskim, na którym mowa była o filmie Scorsesego – polski konsul w Mińsku, Pobiedziński, udał się do Wilna, aby upewnić się co do zgody Komunistycznej Partii Litwy na otwarcie konsulatu w tym mieście. Sprawa znów musiała się już wtedy przeciągać – jako że w październiku 1988 polskie MSZ wystosowało notatkę do strony radzieckiej z oczekiwaniem konkretyzacji daty (Maszkiewicz, 2017, s. 282). Nieformalnie urzędował już w 1988 w Wilnie Z. Kitliński, oddelegowany tam konsul z Mińska (s. 270)².

Współdziałanie w zakresie polityki wschodniej było jednym z przejawów zbliżenia między Kościołem a władzą. I to nawet, jak na tamte czasy, wyjątkowo intensywnego zbliżenia. Jak podaje historyk dyplomacji i dzisiejszy ambasador RP w Gruzji Mariusz Maszkiewicz, w latach osiemdziesiątych Urząd ds. Wyznań organizował coroczne seminarium dla setki duchownych mających wyjechać na Wschód, ucząc ich m.in. „podstaw polityki zagranicznej PRL” (s. 315) – służyło to realizacji kulturowego programu państwa wobec mniejszości polskiej na Wschodzie³. Oznacza to, że ludowe państwo polskie szkoliło księży na użytek zadań swojej dyplomacji w momencie, gdy nie było jeszcze mowy o np. angażowaniu kapelanów w strukturach wojskowych czy policyjnych i przywróceniu katechetów w publicznym szkolnictwie.

Biała plama, czyli Kościół jako lobby w PRL

Z kolei wpływ biskupów na politykę kinematograficzną państwa polskiego w latach osiemdziesiątych pozostaje zagadnieniem szerzej nieprzebadanym. Przywoływana już przez mnie najważniejsza dotąd książka o relacjach Kościoła katolickiego i kinematografii PRL, autorstwa Krzysztofa Kornackiego (2005), dotyczy jedynie okresu do roku 1970. Nie obejmuje zatem umacniania się politycznych, a także kulturowych wpływów Kościoła w latach osiemdziesiątych, określanych przez Marcina Kościelniaka mianem „nowej kontrreformacji” (2018, s. 83-103).

Natomiast prowadzone w PRL przez Władysława Leszczyńskiego badania nad zależnościami Kościoła katolickiego i kinematografii – publikowane początkowo w ramach działalności Centralnego Ośrodka Doskonalenia Kadr Laickich⁴ – z oczywistych przyczyn nie obejmowały nieoficjalnych wpływów biskupów na czynniki decyzyjne Polski Ludowej. Przynajmniej bezpośrednio. Leszczyński pierwotnie skupiał się raczej na oddziaływaniu Kościoła w krajach zachodnich. Ewolucji stosunku Kościoła do kinematografii są jednak poświęcone znamienne uzupełnienia obecne w kolejnej wersji jego książki, opublikowanej przez Instytut Kultury – jednostkę badawczą Ministerstwa Kultury i Sztuki – w 1990 roku⁵.

Leszczyński sygnalizuje wówczas zmianę w postrzeganiu filmu przez katolicką hierarchię. Zauważa odchodzenie od rozumienia przez Kościół „nowoczesnych środków komunikacji nie tyle jako narzędzi, z których należy korzystać, ile technik, których należy się obawiać” (1990, s. 248).

Zaraz obok jednak pojawia się informacja o papieskiej krytyce filmu Jeana-Luca Godarda *Zdrowaś Mario*⁶ z 1985 roku – którą Leszczyński określa jako

„pierwsze w historii wystąpienie głowy Kościoła przeciwko konkretnemu filmowi” (1990, s. 247). We wspomnianym rozdziale, obok dzieła Godarda, pojawia się również tytuł *Ostatniego kuszenia Chrystusa* i nazwisko Martina Scorsesego, Leszczyński nie opisuje jednak konkretnych działań czy wypowiedzi Kościoła katolickiego wymierzonych w ten film.

Między biskupem, sekretarzem i amerykańską ambasadą

Ostatnie kuszenie Chrystusa nie trafiło w Polsce do regularnej dystrybucji kinowej, za którą odpowiadało wówczas przedsiębiorstwo państwowe Centrala Rozpowszechniania Filmów (od 1987, wcześniej pod innymi nazwami) – podobnie zresztą jak wiele innych ambitniejszych zachodnich obrazów w tamtym czasie⁷. To tłumaczyłoby łatwość, z jaką podczas spotkania w Belwederze z księdzem Orszulikiem i arcybiskupem Dąbrowskim wiceprzewodniczący Rady Państwa stwierdził, że nic nie wie o planach sprowadzenia tego filmu.

Furtką w systemie, dzięki której polska publiczność mogła oglądać takie produkcje, była sieć Dyskusyjnych Klubów Filmowych (DKF). Kanałem zaś, dzięki któremu filmy z Zachodu trafiały do DKF-ów, były oficjalne placówki dyplomatyczne lub kulturalne innych państw, działające w PRL. Konrad Lenkiewicz – prowadzący DKF „not” w którym doszło do ocenzurowania pokazu *Ostatniego kuszenia Chrystusa* – w udzielonym mi wywiadzie opisuje zasady wypożyczania taśm z takich instytucji: „Ambasady dawały to kompletnie za darmo, co myśmy zarobili, to już nasza sprawa. Jeszcze lektora trzeba było we własnym zakresie załatwić, zrobić listy dialogowe”⁸.

Współpraca kiniarzy z zachodnimi ambasadami i instytucjami kultury nie była

ukrywana. Zygmunt Machwitz, sekretarz generalny Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych i członek Komitetu Kinematografii szacował w 1988 roku, że „[k]ilkadziesiąt klubów nawiązało kontakty z zagranicznymi instytutami i ośrodkami” (Zagroba, 1988, s. 14) – co, warto podkreślić, oznaczało zdecydowaną mniejszość DKF-ów. Roman Gutek – wówczas kierujący warszawskim DKF „Hybrydy” – skarżył się w 1987 roku na opinię klubu „uprzywilejowanego”, wskazując z kolei na problemy współpracy z placówkami innych państw: „Zewsząd słyszę głosy, że my po prostu idziemy do ambasady czy instytutu kultury i oni nam po prostu dają to, o co poprosimy. Tymczasem nie wszyscy mają możliwości i chcą sprowadzać filmy, na których nam zależy” (Lenard, 1987, s. 14).

Konrad Lenkiewicz tak opisuje funkcjonowanie tego systemu, zwracając uwagę na aspekt *soft power* obecny w dystrybucyjnej pomocy ambasad, widziany również przez prowadzących DKF-y („polityczna sprawa”):

To był dobry moment, bo nie było w repertuarach nic ciekawego, natomiast bardzo fajnie współpracowały z DKF-ami ambasady, głównie amerykańska, francuska, włoska i niemiecka, które bardzo chętnie dawały nam filmy. Oczywiście miały w tym interes, bo była to taka polityczna sprawa [...] Tak dziesięć, może piętnaście DKF-ów w Polsce korzystało z tych ambasad. Tak się złożyło, że udało mi się z ambasady amerykańskiej dostać *Ostatnie kuszenie Chrystusa* w reżyserii Scorsese i oczywiście chciałem pokazać go widzowi, zapowiedziałem go już wcześniej, widziałem, co się działo z karnetami na ten miesiąc, jakie było zainteresowanie. Proszę pamiętać, że wtedy w kinach naprawdę nic nie było, a to był naprawdę głośny film, kontrowersyjny, w nimbie skandalu.

Prowadzony wówczas przez Lenkiewicza DKF „not” funkcjonował w ramach olsztyńskiego oddziału Naczelnej Organizacji Technicznej (NOT) – czyli zrzeszenia branżowych stowarzyszeń inżynierów i techników. To właśnie sekretarz Rady Wojewódzkiej NOT w Olsztynie Wiesław Cudowski pod wpływem kurii podjął decyzję o odwołaniu pokazu. Tak to tłumaczył wówczas „Gazecie Olsztyńskiej”: „Przed południem zatelefonował do mnie kanclerz Kurii Biskupiej i oświadczył, że kuria ma pismo byłego ministra – zakazujące publicznej prezentacji tego filmu. W związku z tym kuria prosi o podjęcie odpowiedniej decyzji. [...] Proponowano mi obejrzenie tego pisma. Zrezygnowałem – bo ufam duchownym. Uznałem, że skoro istnieje taki zakaz – to obowiązuje mnie prawo i muszę się do niego zastosować. Poleciałem więc nie wyświetlać tego filmu” (lek, 1989, s. 1).

Kuria z kolei, jak podają tak Lenkiewicz, jak i prasa z tamtego czasu, powołała się na „pismo” – jego dokładny status urzędowy i data wydania pozostawały zarówno według lokalnej prasy, jak i Konrada Lenkiewicza niejasne – wydane przez byłego ministra kultury, profesora Aleksandra Krawczuka, sprawującego tę funkcję od 26 września 1986 do 12 września 1989. Lenkiewicz, jak twierdzi, zażądał wówczas od swojego przełożonego wydania oficjalnego polecenia służbowego. I tak też się stało.

Dziennikarz „Gazety Olsztyńskiej” próbował uzyskać w kurii dostęp do pisma, o którym mówił sekretarz Cudowski. Odmówiono mu tego jednak, tłumacząc się najpierw brakiem czasu z powodu imienin biskupa, później „niedobrymi kontaktami z »Gazetą Olsztyńską«”. „Nie przedstawię panu tego pisma” – miał powiedzieć cytowany przez gazetę ksiądz, który odmówił również podania swojego imienia i nazwiska (lek, 1989, s. 3). Odwołanie *Ostatniego kuszenia Chrystusa* w DKF „not” odnotował też „Film” z 24 grudnia 1989, podając za „Gazetą Olsztyńską” wypowiedź Henryka

Laskowskiego z Komitetu Kinematografii: „Nie znam takiego zarządzenia ministra Krawczuka, ale byłoby ono bezprawne”. Trudno się nie zgodzić: obowiązująca wciąż w opisywanym okresie Ustawa o kontroli publikacji i widowisk z dnia 31 lipca 1981 – uchylona 5 czerwca 1990 – nie przewidywała takiego trybu, jak oficjalne „pismo ministra”, zakazujące projekcji tego czy innego filmu. Tego typu kompetencje posiadały urzędy cenzury, tzn. Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk oraz jego okręgowe delegatury. Jeśli chodzi o filmy, należało przedstawić je cenzorom z czterdziestoosiogodzinnym wyprzedzeniem – mówił o tym art. 12, ust. 1, pkt 5 ustawy. Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk nie ingerował jednak w organizację olsztyńskiego pokazu.

Czy rzekome pismo ministra Krawczuka, na które powoływali się olsztyńscy kurialiści, mogło stanowić rodzaj kryptonimu czy mniej lub bardziej nieświadomego przeinaczenia efektów rozmów z Kazimierzem Barcikowskim, przeprowadzonych przez arcybiskupa Dąbrowskiego i księdza Orszulika w Belwederze niespełna rok wcześniej – w grudniu 1988, gdy Krawczuk pozostawał jeszcze na urzędzie? Zważywszy na znaczenie, które Kościół przypisał filmowi Scorsesego – chociażby czyniąc go tematem rozmów z władzami PRL – oraz fakt, że jako sekretarz Konferencji Episkopatu Polski arcybiskup Dąbrowski pozostawał w stałym i regularnym kontakcie ze wszystkimi polskimi biskupami diecezjalnymi, wydaje się to prawdopodobne.

„Nie narażajmy się”, czyli między cenzurą starą a nową

Jak „od dołu” wyglądał proces odwołania projekcji filmowej pod wpływem kleru za rządów pierwszego niekomunistycznego premiera? Konrad

Lenkiewicz opowiadał po latach:

Tego dnia, kiedy miała odbyć się projekcja, dzwoni do mnie dyrektor NOT-u, pan Cudowski, który mówi mi: „Konrad, no przykro mi bardzo, ale miałem telefon z kurii biskupiej, że oni są bardzo przeciwni pokazaniu tego filmu. Są w posiadaniu pisma podpisanego przez ministra Krawczuka i wręcz powiedzieli mi, że oni sobie nie życzą, żebym to puszczał”. Mówił mi: „Wiesz, ja tutaj pracuję, jestem osobą wierzącą, z Kościołem mam dobre układy, nie chciałbym się narażać. Nie narażajmy się. Musisz to pokazać?”. „No, chciałbym”. „No, ale musisz?”.

Lenkiewicz informację o odwołaniu pokazu podał tuż przed jego planowaną godziną, gdy do kina zeszli się już widzowie:

Jest godzina 18:00, kiedy ma się odbyć pokaz, przychodzą do NOT-u. Ja takiego tłumu jeszcze nie widziałem, proszę pana. Nie wiedziałem, co mam zrobić, ale już to jakoś pocztą pantoflową zaczęło chodzić. Ktoś tam z NOT-u musiał coś powiedzieć, że projekcja się nie odbędzie. I przedarłem się przez ten tłum, wziąłem mikrofon do ręki i mówię: „Szanowni państwo, z przykrością informuję, że niestety nie zobaczycie państwo tego filmu”. I wyjaśniłem, dlaczego. No, szmery straszne, okrzyki straszne. Że „czarna cenzura!”, i tak dalej. Oczywiście wieczorem potem prasa się na mnie rzuciła. Odsyłałem też do dyrektora i mówiłem: „Słuchajcie państwo, ja tylko wykonałem polecenia dyrektora”. No i kulisy jakie były ja wiem swoje, byłem jedynym przypadkiem w Olsztynie, gdzie cenzura kościelna tak mocno zareagowała. Nigdzie

cenzura kościelna tak nie reagowała – ani w ośrodkach kulturalnych, gdzie powiedzmy, no, władze kościelne zdecydowanie miały większy wpływ. Ja myślę o Krakowie, myślę o Wrocławiu, tam nie było żadnych problemów. Koledzy wyświetlali filmy i nie było takiego pisma, bo kiedy naciskali, żeby to pokazać, [duchowni] uchylali się.

Urzednicy kościelni z kurii biskupiej w Olsztynie powoływali się zatem na najpewniej nieistniejący dokument wydany przez byłego komunistycznego ministra, próbując osiągnąć efekt, do którego zagraniczne środowiska katolickie dążyły za pośrednictwem protestów społecznych, doniesień do prokuratury czy spraw sądowych. Odwołanie olsztyńskiego pokazu *Ostatniego kuszenia Chrystusa* jest zatem nie tylko wyrazistym, choć zapomnianym przykładem działania cenzury między dwoma systemami politycznymi – w których obu Kościół zachowywał wpływy – ale przypadkiem sytuującym się między dwoma sposobami myślenia o cenzurze.

Pierwszy to model klasyczny, zwany niekiedy liberalnym – „wolność słowa” jest tu stanem niejako naturalnym, który ulega naruszeniu wskutek instytucjonalnej przemocy z zewnątrz, przede wszystkim – ze strony represyjnego aparatu państwa i/lub Kościoła.

Drugi – nazywany niekiedy „nową teorią cenzury”, obejmującą bardzo szeroki zbiór – wskazuje na nieusuwalność cenzury, na jej uwewnętrznienie oraz jej rozproszony charakter. Każda wypowiedź już od samego początku jest tu postrzegana jako zdeterminowana przez szereg strukturalnych uwarunkowań, przemocy i nierówności wpisanych w społeczeństwo (Bunn, 2015, s. 26). Chodziłoby tu o cenzurę „strukturalną”, czyli – jak pisze Grzegorz Niziołek – działającą „za pomocą afektywnej presji norm

kulturowych, a nie instytucji politycznych” (2016, s. 262).

Ze starym, „klasycznym” modelem cenzury łączy olsztyńskie odwołanie projekcji filmu Scorsesego „pismo” Krawczuka – powidok odchodzącego właśnie scentralizowanego i autorytarnego modelu zarządzania kulturą. Z modelem „nowym” – chociażby „oddolne” działanie Kościoła jako „grupy nacisku” w demokratyzującym się społeczeństwie, na sposób opisywanych przez Władysława Leszczyńskiego katolickich „grup nacisku” w krajach zachodnich. W całej tej sytuacji nie ma przecież mowy o żadnej konkretnej administracyjnej czy karnej sankcji, która groziłaby właścicielom olsztyńskiej sali kinowej w razie niezastosowania się do apelu warmińskiej kurii. Do „nowego” modelu cenzury zbliża ten przypadek także odwołanie się przez cenzurującą pokaz filmu kurię do uwewnętrznionej sankcji religijnej osoby decyzyjnej w odpowiedzialnej za projekcję instytucji – czyli sekretarza Cudowskiego, który określał się jako „człowiek wierzący” i, jak powiedział, „ufał duchownym”.

Owszem, ingerencja kurii była zewnętrzna i widoczna, nie była jednak zakorzeniona w żadnym formalnym porządku – nie istniała tu jasno wyłożona sankcja karna obecna w ustawie o cenzurze, nie odwołano się też np. do prawnej ochrony „uczuć religijnych” (które obowiązująca wówczas wciąż ustawa z 31 lipca 1981 o kontroli publikacji i widowisk chroniła teoretycznie na równi z „uczuciami osób niewierzących”)⁹.

Biskup Alojzy Orszulik, kończąc przywołane na początku posłowie do swoich zapisków, pisał:

Chcąc zmierzać do przemian ustrojowych, trzeba było we współpracy z opozycją prowadzić rozmowy z przedstawicielami

władzy różnych resortów politycznych i siłowych. [...] Ważne było dla nas osiągnięcie celu, zachowanie swojej tożsamości i godności. To nam się udało. System totalitarny – komunistyczny – upadł, rozpoczęło się budowanie demokratycznego państwa.

Postawione przez hierarchię katolicką u zarania „budowy demokratycznego państwa” żądanie cenzury można czytać jako zapowiedź trwających – z różnym natężeniem – przez całą dotychczasową historię III RP wojen kulturowych, których Kościół i związane z nim środowiska będą jednym z najaktywniejszych uczestników.

W roku 1993 film Scorsesego stał się przedmiotem zawiadomienia o możliwości popełnienia przestępstwa obrazy uczuć religijnych, złożonego w prokuraturze przez polityków: Marcina Libickiego, Marka Jurka, Macieja Srebro i Przemysława Sytkę – po pokazie w poznańskim Kinie Pałacowym (Dąbrowski, 2014, s. 151). W swoim zawiadomieniu zwrócili oni uwagę zarówno na „błuznierczy” charakter filmu, jak i fakt, że projekcja w Kinie Pałacowym zaplanowana została na katolicki Wielki Tydzień, konkretnie: 5 kwietnia 1993, czyli poniedziałek po Niedzieli Palmowej, a przed Wielkanocą (Hendrykowski, 1993, s. 20-21).

Miesięcznik „Kino” opublikował wówczas opinię, którą poznański filmoznawca Marek Hendrykowski sporządził dla Prokuratury Rejonowej Poznań-Stare Miasto. Badacz argumentował tam m.in., że *Ostatnie kuszenie Chrystusa* jest „dziełem artystycznym inspirowanym tematyką religijną [...] nie jest jednak w żadnym razie filmem religijnym, przez co należy rozumieć utwór o charakterze liturgiczno-obrzędowym, konfesyjnym, katechetycznym bądź dydaktycznym, zorientowanym na prezentację wyobrażeń zgodnych z kanonem wiary” (Hendrykowski, 1993, s. 20), stwierdził też, że film

Scorsesego jest „wyprawą człowieka współczesnego, wychowanego w wierze chrześcijańskiej, do źródeł tej wiary” (s. 21). Zwracał uwagę, że organizatorzy zadbali o poinformowanie potencjalnych widzów, że film ma charakter „kontrowersyjny”, a hasło przeglądu, czyli „Kino na Wielki Tydzień”, „znaczy tu tyle, co »zestaw prezentowany z okazji Wielkiego Tygodnia« i nie zawiera ono żadnych prowokacyjnych intencji” (s. 21). Przede wszystkim Hendrykowski zwrócił jednak uwagę, że – „jak wynika z protokołu przesłuchania świadków” – wnioskodawcy „nie znali filmu, nie byli uczestnikami pokazu w dniu 5 kwietnia 1993”. Zaś, jak pisał poznański filmoznawca za komentarzem do kodeksu karnego, ewentualna obraza uczuć religijnych musi dotyczyć „bezpośredniego przeżycia”.

Prokuratura umorzyła wówczas postępowanie po kilku miesiącach. Oskarżenia i kampanie tego typu wpisały się jednak na stałe w kulturalny krajobraz Polski. To, na ile szły za nimi realne lub wyobrażone „pisma ministra”, nieformalne polityczne naciski władz czy duchownych, to temat wielu innych artykułów.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Kościół, partia, cenzura. Ostatnie kuszenie Chrystusa i zapomniane transakcje polskiej transformacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/vfxd-6s60.

Autor/ka

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i „Dwutygodnikiem”. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II. ORCID: 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Poza tym wśród omawianych tematów znalazł się między innymi „pluralizm związkowy” – Barcikowski przedstawił propozycję prominentnego członka KC Stanisława Cioska, by – przed legalizacją „Solidarności” – „wcześniej powstały stowarzyszenia katolickie, nie tylko młodzieżowe, ale i pracownicze”. Jak twierdził Barcikowski za Cioskiem, „[w]tedy «Solidarność» byłaby mniej żywiołowa”, a „[p]o stronie partyjnej byłoby mniej obaw o działalność «Solidarności»”[1]. Był to kolejny przykład tego, jak w politycznym organizowaniu się katolików kierownictwo partii widziało nadzieję na osłabienie opozycji demokratycznej – obok m.in. promowanej przez środowisko Rakowskiego koncepcji powołania obok Stronnictwa Demokratycznego i Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego trzeciej satelickiej partii PZPR, tym razem złożonej z działaczy katolickich.
2. Kitliński był wcześniej szefem wydziału konsularnego ambasady PRL w Moskwie i radcą w Departamencie MSZ ds. stosunków z ZSRR. Nieformalnie współpracujący z Sąjūdis, oczekiwał na zasadzie wzajemności otwarcia „litewskiego konsulatu” w Warszawie. Było to wówczas oczywiście niemożliwe, z powodu nieistnienia państwa litewskiego jako odrębnego podmiotu stosunków międzynarodowych. Jak podaje Maszkiewicz, rozważano jednak nawet otwarcie w Polsce litewskiej „agencji konsularnej”.
3. Maszkiewicz zwraca uwagę, że wchodząc w takie porozumienia, Kościół wykraczał poza tradycyjnie rozumiane „pola konfliktów”, uważa jednak, że Kościół wykorzystał sprawnie okazję daną mu przez władzę i nie dał się uwikłać w próby rozgrywania nacjonalizmów na wschód od polskiej granicy przy użyciu kwestii religijnych.
4. Zob. Władysław Leszczyński, *Kościół i film*, Centralny Ośrodek Doskonalenia Kadr Laickich, Warszawa 1964.
5. Instytut Kultury zaczął wydawać wtedy także nową serię *Wybrane problemy kultury katolickiej i polityki kulturalnej kościoła*. Tak pisze o niej ówczesna dyrektorka Instytutu, Teresa Kostyrko: „W odniesieniu do sytuacji krajowej zwrócono uwagę na swoisty model polityki kulturalnej Kościoła katolickiego, poświęcając tej problematyce siedem corocznych konferencji (w pięciu z nich uczestniczyli uczeni z badawczych ośrodków wyznaniowych: KUL, CHAT, ATK), i publikując materiały w pięciu kolejnych tomach noszących tytuł *Wybrane problemy polityki kulturalnej Kościoła* [sic! – tytuł serii podany nieprecyzyjnie] pod red. dr. W. Leszczyńskiego, wydawane w latach 1986-1990.”. Cyt. za: Kostyrko, 2002.
6. Tu wymienionego pod tytułem *Bądź pozdrowiona, Mario*.
7. Przekonać się można o tym chociażby dzięki bazie powstałej w ramach projektu *Na ekranach PRL. Rozpowszechnianie i recepcja filmów w Polsce w latach 1944-1989*, stworzonej przez Dariusza Szymańskiego z Uniwersytetu Gdańskiego – <http://naekranachprl.pl/> [dostęp: 12.04.2023].
8. Wszystkie wypowiedzi Konrada Lenkiewicza pochodzą z wywiadu przeprowadzonego z nim przeze mnie 31 stycznia 2022 roku w kinie Awangarda 2 w Olsztynie.
9. Ustawa o kontroli publikacji i widowisk z 31 lipca 1981, art. 2, ust. 8.

Bibliografia

Bunn, Matthew, *Reimagining Repression. New Censorship Theory and After*, „History and Theory” 2015 nr 54.

Dąbrowski, Jakub, Demenko, Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Dudek, Antoni, Gryz, Ryszard, *Komuniści i Kościół w Polsce (1945-1989)*, Znak, Kraków 2006.

Greenhouse, Steven, *Police Suspect Arson In Fire at Paris Theater*, „The New York Times”, 25.10.1988.

Hendrykowski, Marek, *Martin Scorsese przed polskim sądem*, „Kino” 1993 nr 10.

Kornacki, Krzysztof, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Kostyrko, Teresa, *Działalność Instytutu Kultury w latach 1974-2001*, „Kultura Współczesna” 2002 nr 3-4.

Kościelniak, Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

(lek), *Teraz to będzie pokusa*, „Gazeta Olsztyńska”, 17.11.1989.

Lenard, Jolanta, *Marzy mi się filmowe centrum* [rozmowa z Romanem Gutkiem], „Kino” 1987 nr 3.

Leszczyński, Władysław, *Kościół i film. Z problematyki stosunku Kościoła katolickiego do filmu w latach 1895-1987*, Instytut Kultury, Warszawa 1990.

Maszkiewicz, Mariusz, *Repatriacja czy repatriotyzacja? Wybrane problemy polskich strategii politycznych wobec rodaków za wschodnią granicą (1986-1990)*, Kolegium Europy Wschodniej, Wojnowice 2017.

Markham, James M., *Religious War Ignites Anew in France*, „The New York Times”, 9.11.1988.

Niziołek Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016 nr 4.

Orszulik, Alojzy, *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*, Wydawnictwo Apostolicum i Biblioteka Tygodnika Rolników „Obserwator”, Warszawa – Ząbki 2006.

Rubin, Sydney, *10 Injured In Fire At Theatre Showing 'Last Temptation of Christ'*, apnews.com, <https://apnews.com/5908d0bc0aabcd40483497dc69a74a2e>, 23.10.1988 [dostęp 7.01.2023].

Szczepańska-Dudziak, Anna, *Organizacja i funkcjonowanie polskiej służby konsularnej w latach 1945–1949*, „Dzieje Najnowsze” 2017 nr 1.

Zagroba Bogdan, *Działanie: sposób na trudności* [rozmowa z Zygmuntem Machwitem], „Film” 1988 nr 39.

Z kroniki, „Film” 1989 nr 50.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artukul/kosciol-partia-cenzura-ostatnie-kuszenie-chrystusa-i-zapomniane-transakcje-polskiej>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego>

GRZEGORZEWSKI

Druga śmierć opery w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego

Anna R. Burzyńska

O teatrze Jerzego Grzegorzewskiego pisze się jako o tym, który jest wprawdzie dramatyczny, ale zarazem tej dramatyczności jest w nim mało; nad tekstem (tradycyjnie będącym najważniejszym elementem i gwarantem spójności spektaklu) zdają się górować środki plastyczne i – co szczególnie istotne – muzyczne i dźwiękowe. Przestrzeń rozumiana dosłownie (wizualna i audialna) oraz przestrzeń wyobrażeniowa wielu jego inscenizacji przenika się z przestrzenią opery, operetki, wodewilu; to nie tylko kwestia oprawy muzycznej, ukształtowania scenografii, kostiumów i charakteryzacji, ale też myślenia o wyrazistym kształcie i rytmie przedstawień (sam artysta deklarował: „chciałbym, aby miały precyzję, jaką odnajdujemy w muzyce, żeby każdy element budował formę” – Burzyński, 1979, s. 50) oraz rysunku postaci i aktorstwie.

Ten szczególny rodzaj dehierarchizacji środków scenicznych i odejścia od

powiązanej związkami przyczynowo-skutkowymi dramatycznej opowieści sprawia, że teatr Grzegorzewskiego wpisuje się w większość podpunktów definicji teatru postdramatycznego w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmana (zob. 2004), co wynika z tego, że zarówno styl polskiego reżysera, jak i estetyka analizowanych przez Lehmana twórców kształtowały się jako swego rodzaju rozwinięcie idei awangardowych i neoawangardowych („ojcami chrzestnymi” teatru postdramatycznego są między innymi Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Kantor). Strategia czytania teatru Grzegorzewskiego jako postdramatycznego nie wydaje się więc szczególnie produktywna, gdyż o jego awangardowych korzeniach już sporo napisano i powiedziano (por. np. Sugiera, 1993).

Ciekawsze może okazać się wykonanie eksperymentu myślowego polegającego na odwróceniu perspektywy, z jakiej patrzy się na dorobek artysty. Postawienie hipotezy, że spektakle Grzegorzewskiego to nie teatr postdramatyczny, w którym utracone zostało zaufanie do słowa, ale teatr postoperowy, w którym daleko idącej dekonstrukcji uległy muzyka i śpiew, którego twórca odżegnywał się od ironii i parodii, za to przyznawał do patosu („Nie ma wielkiego teatru bez patosu, ponieważ jest potrzeba głębokiego wzruszenia. Szukam patosu u innych i próbuję go odnaleźć w sobie” – Zielińska, 2000, s. 10). Swego rodzaju opera po własnej śmierci jako gatunku, kiedy tego typu dzieł nie da się już tworzyć i wykonywać w pełni serio. Argumentów na potwierdzenie tej hipotezy szukać można przede wszystkim u Slavoja Žižka i Mladena Dolara, autorów książki *Druga śmierć opery*, w swoich inspirowanych psychoanalizą rozważaniach udowadniających, że pragnienie śmierci i miłość do opery to tak naprawdę dwie strony tego samego medalu.

Osobliwa czasowość

Zastanawiając się nad fenomenem „osobliwej czasowości” opery, Slavoj Žižek i Mladen Dolar zauważają: „Opera nigdy nie stała w zgodzie ze swym czasem, od początku postrzegano ją jako formę przestarzałą, zapatrzoną w przeszłość [...]. Opera była anachroniczna już w samym swym pojęciu” i pytają retorycznie „Jakże zatem nie obdarzyć jej miłością?” (2008, s. 7). Argumentują, że w świecie muzykologów i kulturoznawców panuje pełna zgoda co do faktu śmierci tego gatunku, kontrowersje budzi jedynie konkretna data: jedni uważają, że to 26 kwietnia 1926 roku, kiedy Arturo Toscanini dyrygował prawykonaniem *Turandot*, ostatniej opery Giacoma Pucciniego; inni podają 2 czerwca 1937 roku, moment prapremiery *Lulu* Albana Berga, będącej transferem klasycznej operowej formy w atonalny świat dźwięków. Skądinąd obie opery pozostały niedokończone, domknięcie ich uniemożliwiła śmierć kompozytorów – co w kontekście rozważań Žižka i Dolara nie pozostaje bez znaczenia.

Od tego czasu – jak sugerują słoweńscy filozofowie – historia opery składa się z ciągłych powtórzeń. Po pierwsze dlatego, że gros repertuaru wciąż stanowią dawne (głównie XIX-wieczne) kompozycje; nowe często wystawiane są tylko raz i już nigdy więcej nie wracają na sceny. Po drugie, współczesna opera często nosi znamiona pastiszu opery dawnej, w najlepszym wypadku ujmującego jej estetykę i formalne rozwiązania w swego rodzaju cudzysłów.

W spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego *Halka Spinoza albo Opera utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* tytułowa utrata opery bez wątpienia jest powiązana z bieżącym kontekstem (odłączenia Opery Narodowej od Teatru Narodowego), ale też dotyczy jej statusu wśród innych sztuk. W scenariuszu, którego akcja dzieje się w latach dwudziestych XX

wieku (a więc w czasie, na który śmierć opery się datuje), Asystent głosi „Znam wszystkie możliwe opery klasy pierwszej i całą prawie poezję świata. Wszystko to razem nudzi mnie już zawczasu” (Grzegorzewski, 2014, s. 57); w podobny sposób wypowiadają się Dyrektor Opery i towarzyszący mu artyści, poruszający się w kręgu operowych skojarzeń i wyobrażeń wyznaczonym przez maski, trupy i tajemnicze eunuchy z Gibraltaru.

Elegijne poczucie, że wszystko już było, przenika zarówno świat opery, jak i twórczość Jerzego Grzegorzewskiego. Stawiający śmierć w punkcie otwarcia wielu swoich spektakli reżyser świadomie godził się na to, że jego teatr jest anachroniczny (czy może lepiej: immanentnie, prowokująco niewspółczesny), a zarazem hiperteatralny: z perukami i strojnymi kostiumami, grającymi na żywo muzykami, kurtyną i budką suflera. Jednak to właśnie pozorni konserwatyści bywają największymi rewolucjonistami. Paradoks ten trafnie uchwycił Karol Marks, opisując estetykę rewolucji francuskiej: „Tradycja wszystkich zmarłych pokoleń ciąży jak zmora na umysłach żyjących. I właśnie wówczas, gdy wydają się być zajęci tym, by dokonać przewrotu w sobie samych i w tym, co ich otacza, by stworzyć coś, czego nigdy jeszcze nie było, w takich właśnie epokach kryzysu rewolucyjnego przywołują oni trwożliwie na pomoc duchy przeszłości, zapożyczają od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata” (1949, s. 229). Odtwarzający domniemany ideał należący do przeszłości – ideał teatru antycznego – kompozytorzy przełomu XVI i XVII wieku niejako przypadkiem powołali do istnienia zupełnie nowy rodzaj sztuki, jakim okazała się opera.

Na podobnej zasadzie rewolucjonistą mimo woli stał się konserwatysta Richard Wagner, sięgający po germańskie mity i ukazujący je w nowej formie. Do jego twórczości niewątpliwie dają się odnieść słowa Mladena

Dolara, zdaniem którego paradoksalny i dialektyczny charakter opery polega na tym, że „z jednej strony ukazuje pokonującą czas baśniową przeszłość, leżącą poza czasem, przeszłość, która rządzi się regułami czasowości typowymi dla fantazji, z drugiej natomiast wynajduje nowe formy, z pomocą których mit zyskuje dramatyczne urzeczywistnienie i nową funkcję społeczną, a tym samym, mocą swojej ponadczasowej natury, wprowadza nową czasowość” (2008, s. 17). Podobnie rewolucyjny efekt osiągnęli „wskrzeszający” średniowiecze i barok romantycy, zafascynowany antykiem i twórczością wieszczów Stanisław Wyspiański, Tadeusz Kantor inspirujący się Mickiewiczem, Wyspiańskim, Jackiem Malczewskim i Witoldem Wojtkiewiczem pospołu z awangardą lat międzywojennych, i wreszcie Jerzy Grzegorzewski, czerpiący po trochu z niemal wszystkich wymienionych powyżej.

Nowy podmiot

Sam fakt istnienia opery dobitnie uświadamia, że nowoczesność konstryuuje się tak samo wbrew mitowi, jak poprzez niego. Nie może być przypadkiem, że najwcześniejsze zachowane *dramma per musica* (*Eurydyka* Jacopa Periego i Giulia Cacciniego z 1600 roku, *Orfeusz* Claudia Monteverdiego z 1607 roku) mają libretta krążące wokół postaci trackiego śpiewaka i poety. Zajęcie się historią mitycznego kompozytora sprawia, że opera już w momencie swoich narodzin jest autorefleksyjna i autoteliczna. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego również stawia w centrum figurę artysty (w którym nierzadko przegląda się sam reżyser). Określony inicjałem R. bohater *Duszczyki* to w gruncie rzeczy kolejna emanacja mitu orfickiego; autorefleksyjnymi postaciami twórców zanurzonych w wędrówce po świecie własnej sztuki (często niepokojąco bliskim zaświatom) będą też Mickiewicz, Wyspiański, Witkacy, Joyce, Kafka, Artaud i tytułowy bohater spektaklu *On*.

Zapytany o pracę nad *Nie-Boską komedią*, Grzegorzewski podkreślił metateatralność swojej perspektywy interpretacyjnej: „na katastrofę zagrażającą światu Henryka patrzymy jak na operę, przecież to Henryk właśnie zgodnie z optyką opery «dramat układu»” (Morawiec, 1979, s. 56); zdaniem reżysera, główny bohater sztuki Zygmunta Krasińskiego na wezwanie fatum i zetknięcie z prawdziwą tragedią Orcia „potrafił odpowiedzieć tylko martwą formą swojej sztuki, językiem operowej konwencji” (tamże, s. 57). Myślenie Grzegorzewskiego zbiega się więc z tym, co Mladen Dolar pisze o muzyce operowej, podkreślając jej samozwrotny charakter: „wykonuje własne wykonanie, inscenizuje własną władzę wraz ze skutkami jej działania [...]. Nadaje zatem strukturę temu, co struktury pozbawione, i przedstawia to, co nieprzedstawialne (co stanowi kantowską definicję wzniosłości)” (2008, s. 22-23).

Podmiot teatru Grzegorzewskiego bywa często równocześnie słaby (wobec historii, swojego ciała, przemijania) i wszechmocny (w świecie swojej sztuki). Jak hrabia Henryk, jak Wyspiański w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego* i Witkacy w *Halce Spinozie*, jak Prospero w *Morzu i zwierciadle* – bohaterowie, których status zapowiada już dylematy i aporie nowoczesności. W swojej poświęconej socjologii muzyki książce Theodor W. Adorno, zastanawiając się nad tym, dlaczego kompozytorzy awangardowi trzymają się z dala od opery, uznał, że wstydzą się patosu dostojnej podmiotowości, nieprzystawalnej do realnej sytuacji: subiektywnej niemocy jednostki w świecie. Adorno nazywa tę cechę opery „antagonizmem między odczarowanym światem a formą, która jest iluzjonistyczna w swej istocie i pozostaje nią nawet tam, gdzie zapożycza z tak zwanych tendencji realistycznych” (1977, s. 77).

Slavoj Žižek i Mladen Dolar uważają operę za model, który idealnie nadaje się do tego, by na nim studiować kwestie podmiotowości i historyczności; właśnie jej uderzający anachronizm umożliwia przyjrzenie się psychologicznym i politycznym impasom oraz potencjalnościom teraźniejszości. Opera może służyć jako rodzaj poligonu doświadczalnego dla psychoanalitycznej teorii podmiotu, a zwłaszcza kwestii wpływu szeroko rozumianych ideologii na rodzenie się i umieranie fantazji jednostki. Słoweńscy badacze eksplorują związek między psychoanalityczną teorią podmiotu a materialistyczną filozofią historii; napięcie, które rodzi się między tymi dwoma biegunami myślowymi, jest też w dużej mierze konstytutywne dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego.

W lustrach

Książka Slavoj Žižka i Mladena Dolara analizuje fenomen dwóch kompozytorów, których twórczość jest uznawana za przełomową w dziejach opery: Mozarta i Wagnera. Ich dorobek symbolizuje dwa fundamentalne pęknięcia, dwie kluczowe rysy, ambiwalencje.

Mladen Dolar bada pęknięcie wewnątrz historii na przykładzie tego, w jaki sposób opery Mozarta odsłaniają antynomie oświeceniowej podmiotowości. Podczas rewolucyjnego przejścia między epokami ujawniają się ambiwalencje seksualne i polityczne. W teatrze Jerzego Grzegorzewskiego temat rewolucji również nieuchronnie pociąga za sobą wystąpienie takich ambiwalencji.

Jedną z najważniejszych figur w teatrze Grzegorzewskiego jest Don Juan, tytułowy bohater aż trzech inscenizacji: telewizyjnego spektaklu *Don Juan*, czyli *Miłość do geometrii* Maxa Frischa (1971) oraz dwóch wystawień

dramatu Moliera (paryskiego z 1995 roku i warszawskiego z 1996 roku). Søren Kierkegaard, pisząc o słynnym uwodzicielu, podkreśla, że wciela on nie tyle niewierność, ile nietożsamość, a raczej tożsamość polegającą na wiecznej przemianie. Opera Mozarta wzmacnia te cechy Molierowskiego bohatera: „Nie słyszy się tu Don Juana jako pojedynczego indywiduum, nie słyszy się jego mowy, lecz słyszy się głos [...] jego życie jest sumą powracających chwil, niemających ze sobą żadnego związku, jego życie jako chwila jest sumą chwil, a jako suma chwil jest chwilą” (Kierkegaard, 2014, s. 96).

Mozartowski Don Giovanni nie ma też jednolitej muzycznej tożsamości, na co zwraca uwagę zarówno Mladen Dolar, jak i cytowany przez niego muzykolog Frits Noske (zob. Noske, 1977). Bohater ten wprowadzie pod względem fabularnym stoi w centrum opery, ale – wbrew jej regułom – jego partia wokalna nie jest spójna, praktycznie każda aria ma zupełnie inny charakter. To rozbieżność protagonisty tematyzowano w ważnych realizacjach opery Mozarta: w londyńskiej inscenizacji Johna Copleya z 1973 roku scenę okalały ogromne lustra zwielokrotniające postać uwodziciela, natomiast w genewskim spektaklu Maurice’a Béjarta z 1980 roku śpiewakowi wykonującemu tę partię towarzyszyło dziewięć postaci mających charakter alter ego bohatera (Littlejohn, 1992, s. 126). Utrata wokalne tożsamości, dźwiękowe niedopowiedzenie, swego rodzaju nieciągłość Don Giovanniego w operowej materii przekładają się na fakt, że nie można go włączyć do żadnego trwałego porządku społecznego. Jest więc idealnym (anty)bohaterem czasu przejściowego, zawieszonym między dwoma społeczeństwami.

W molierowskich inscenizacjach Grzegorzewskiego Don Juan nie jest wprowadzie rozmnożony (jak postaci w obu realizacjach *Dziadów* czy w *Tak*

zwanej ludzkości w obłądnie), ale w intertekstualnej gęstwinie teatru polskiego reżysera to właśnie Witkacy (w *Tak zwanej ludzkości...* i w *Halce Spinozie...*) zdaje się przejmować wiele cech Don Juana/Don Giovanniego. Uwięziony w labiryncie niekończących się odbić, miotający się między potencjalnymi kochankami i potencjalnymi ideowymi adwersarzami, zarazem szuka sensu i odrzuca wszelki symboliczny porządek. Zarówno Don Juan/Don Giovanni, jak i Witkacy (rozumiany jako persona, w przeciwieństwie do realnego Stanisława Ignacego Witkiewicza) to figura mityczna, która ujawnia impas (jednocześnie polityczny i libidynalny), w jakim utkwiał w drodze swojego kształtowania się nowoczesny podmiot.

Inaczej pęknięcie współczesnej podmiotowości postrzega Slavoj Žižek. Analizując opery Richarda Wagnera, Žižek zauważa, że u niemieckiego kompozytora różnica płciowa nie jest różnicą między dwiema formami człowieka, mężczyzną i kobietą, ale między istotą reprezentującą ludzkie cechy w wersji „czystej”, modelowej (mężczyzną) a istotą wyróżniającą się swego rodzaju nadmiarem tych cech, będącą w gruncie rzeczy ekscesem (kobietą). Tym samym kobieta u Wagnera (ale też w dużej mierze w operze w ogóle, od Poppei Monteverdiego po Lulu Berga) jest boginią lub potworem, istotą wywyższoną albo potępioną. Figura kobiety-muzy w teatrze Grzegorzewskiego (choćby w takich spektaklach jak *La Bohème*, *Giacomo Joyce*, *Hamlet*, *Duszytka* czy *On. Drugi Powrót Odysa*) ma oczywiście romantyczno-modernistyczną proveniencję, zarazem jednak przylega do operowego myślenia o bohaterkach kobiecych, także tych pierwszoplanowych. Dość przywołać sceny z *Nocy listopadowej*, w których Joanna (Dorota Segda) i Ares/Konstanty (Krzysztof Globisz) prowadzą ze sobą dialog, nie patrząc na siebie – komunikują się jedynie za pomocą melodyjnie recytowanych fraz. Erotyczne napięcie, które rodzi się z dotknięcia głosów, nie ciał, ma zdecydowanie operowy, nie zaś dramatyczny

charakter. Bohaterowie, uwikłani w narodowość i płeć, także ujawniają polityczny i libidynalny impas.

Wspólnota w „oknie fantazji”

Mladen Dolar podkreśla, że opera celebruje mityczną, nie zaś realną wspólnotę. W swoich rozważaniach podąża za Jacques’em Lacanem, uważającym, że każda realna wspólnota potrzebuje fantazji, aby się ukonstytuować. To właśnie opera może dostarczyć takiej wspólnocie fantazmatycznego wsparcia. „Mechanizm teatralnej fantazji, potężny z racji swej prostoty (czym innym jest bowiem scena jeśli nie podstawowym gestem ujęcia w ramę, którą Lacan nazwał «oknem fantazji») zyskał dodatkowe wzmocnienie dzięki muzyce” (2008, s. 17) – pisze Dolar i dodaje, że muzyka umożliwia utopijne pojednanie.

W teatrze Jerzego Grzegorzewskiego ramę proscenium podwaja rama muzyczna – obecność muzyków w takich spektaklach jak *Noc listopadowa*, *Operetka* czy *Morze i zwierciadło* sprawia, że pojedyncze działania i rozproszone wątki łączą się w narrację o pewnej powiązanej ze sobą złożonymi relacjami wspólnocie.

W tak przedstawionej wspólnocie podmiotowość przestaje być ahistoryczną abstrakcją, ale nie staje się też wyrazem konkretnego kontekstu historycznego. W operze podmiot rodzi się raczej na obrzeżach historii, w jej pęknięciach i złamaniach; często miota się pomiędzy rozpaczliwą pustką a fantazją o całości i jedności. Tak jak w spektaklu Grzegorzewskiego *Miasto liczy psy nosy*, gdzie historia widziana jest przez zniekształcający obraz (a zarazem go wyostrzający) pryzmat pamięci jednostki, nie zaś ukazywana w rzekomo obiektywnym odwzorowaniu faktów. Grzegorz Niziołek pisze, że w

tym spektaklu reżyser zdołał poszerzyć kategorię pamięci, „włączyć w nią obszary doświadczeń, których samemu się nie przeżyło, rozliczyć się z nimi nie tylko w dyskursie historycznym i politycznym, ale także etycznym, psychologicznym, emocjonalnym” (2009, s. 21-22). Zdaniem badacza, gest Grzegorzewskiego jest równoznaczny z poszerzeniem pola polityczności – nie zaś, jak uważali niektórzy krytycy, porzuceniem go. Jego obserwacja zdaje się współbrzmieć ze stwierdzeniem Claude’a Lévi-Straussa, dla którego i mit, i muzyka są „machinami pokonującymi czas” (zob. 1964); wchodzący w dialog z francuskim antropologiem Mladen Dolar uważa, że mityczne i muzyczne zatrzymywanie czasu jest niezbędne do tego, by coś nowego mogło się narodzić.

Operowy podmiot jest rozdarty pomiędzy prawem a pragnieniem. Alain Badiou, pisząc o dziełach Wagnera (i wchodząc w dialog zarówno z Lacanem, jak i Žižkiem), zauważa, że w ich centrum stoi cierpiący podmiot, którego rozdarcia nie można jednak ani uczynić prawdziwie dialektycznym, ani uleczyć (2010, s. 91). Wtórzy mu w tych rozważaniach Žižek, podkreślający że w operze Lacanowski realny jest „sama przypadkowa przeszkoda, która pojawia się niespodziewanie tu i ówdzie, utrudniająca nieustannie ostateczne ekstatyczne pogrążenie się w nocy; przeszkoda ta materializuje pewną konstytutywną niemożność, od wewnątrz niweczącą zamiary fantasmagorycznego pogrążenia się w nocy” (2008, s. 178). Bohaterowie teatru Grzegorzewskiego, tacy jak Franz w *Pułapce* czy Hrabia Henryk w *Nie-Boskiej komedii*, wydają się przyciągani przez grawitację ciemności i śmierci, ale w tej drodze zatrzymują ich (zgoła paradoksalnie) historia i codzienne życie.

Lament i łaska

Žižek i Dolar zauważają, że w operze od czasów Monteverdiego dramaturgicznymi kulminantami są sceny lamentu i scena obdarzania łaską. Subiektywizacja podmiotu realizuje się w akcie zwrócenia się do boskiego Innego ze skargą i prośbą o litość. Boski Inny może być dosłownie rozumianym bóstwem, ale może być też władcą: królem lub cesarzem (jak w *Łaskawości Tytusa* Mozarta). Aria jest apelem do Innego, a zarazem momentem najgłębiej doświadczanej podmiotowości.

Również w teatrze Grzegorzewskiego da się odnaleźć sceny, które można określić jako lament i obdarzanie łaską. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem tego pierwszego jest modlitwa oplakującego śmierć dziecka Samuela (Jerzy Trela) w *Sędziach*. Z kolei *Operę za trzy grosze* wieńczy scena obdarzenia Mackie Majchra królewską łaską – warszawska inscenizacja jeszcze silniej wydobywała absurdalność patosu pokazywanej historii, będącej skądinąd piętrową parodią operowej formuły (Bertolt Brecht wyostrzył satyrę Johna Gaya, który z kolei trafnie wyłapał słabości współczesnego sobie teatru muzycznego).

W najwcześniejszej operze podział na recytatywy i arie nie był zbyt wyraźny, dopiero Pietro Metastasio w swoich librettach wprowadził podział: akcja dramatyczna miała rozgrywać się w recytatywach, arie miały być przestrzenią wyrażania rozmaitych emocji. Mladen Dolar zauważa: „Muzyka mieści się poza językiem, to ona wyznacza jego granice. Język jako sfera ducha, idei i refleksji stara się ograniczyć swój zmysłowy materialny substrat do minimum, sprowadzić go do roli zwykłego środka i narzędzia. Świadoma tej materialności jest poezja, pchająca język do jego górnych muzycznych granic, muzyka jednak jest zarazem dolną granicą języka, za którą następuje

jej rozpad i przemiana w czysty głos” (2008, s. 86-87).

Triada „muzyka-język-głos” wydaje się kluczowa także w przypadku teatru Jerzego Grzegorzewskiego. W wywiadzie dotyczącym *Powolnego ciemnienia malowideł* reżyser opowiada o mozolnym cyzelowaniu rytmów poszczególnych wyrazów i całych zdań, dopracowywaniu scenariuszy tak, jakby były to libretta. Wyznaje też, że zgubienie jakiegoś słowa przez aktora czy też zamianę go na synonim odczuwa jako zakłócenie tej formy. Brzmienie i rytm ponad sens? A może raczej: brzmienie i rytm to sens. Pod taką tezę podpisałiby się chyba wszyscy twórcy operowi od samego początku istnienia tej sztuki, a wraz z nimi Grzegorzewski. „W moich przedstawieniach najważniejsze jest brzmienie słów i ono właśnie jest szalenie mocno wydobyte” (Taranienko, 1987, s. 64) – przyznał artysta.

Porównanie teatru Grzegorzewskiego do opery może wydawać się uczynione na wyrost – polskiego reżysera niewątpliwie więcej dzieli od Mozarta czy Wagnera niż z nimi łączy. Ale oryginalna, jednostkowa strategia autora *Czterech komedii równoległych* wydaje się bardzo bliska jednostkowym strategiom współczesnych mu, XX-wiecznych twórców operowych.

„Prywatna forma” teatru Grzegorzewskiego okazuje się bliska „prywatnym formom muzyki współczesnej”, które – jak pisał Paweł Krzaczkowski – polegają na rozbijaniu struktur i ponownym montowaniu ich elementów w większe formy sceniczne, i nakierowane są na „tarcie wewnętrzne pomiędzy nowo zszywanymi lub rozdzieranymi fragmentami” (2014). To właśnie na granicy tych elementów rodzi się sensotwórcze spięcie, a stawką jest „wzniosłość hybrydy” (tamże).

Trudno zaprzeczyć, że brzmi to jak definicja teatru Grzegorzewskiego.

Pierwsza wersja tego tekstu została przedstawiona na konferencji naukowej

Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobrażenia, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16-17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Burzyńska, Anna R., *Druga śmierć opery w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artikul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego>.

Autor/ka

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. W roku akademickim 2022/2023 visiting research fellow w CAS LMU. Od 2000 roku współredaguje „Didaskalia. Gazetę Teatralną”. Ostatnio opublikowała *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Introduction to the sociology of music*, transl. E.B. Ashton, The Seabury Press, New York 1977.

Badiou, Alain, *Five lessons on Wagner*, transl. S. Spitzer, Verso Books, London – New York 2010.

Burzyński, Tadeusz, „Czasem ulegam trudnej do opanowania potrzebie”..., rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, „Gazeta Robotnicza” (Wrocław) nr 121 z 31.05.1979, cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Grzegorzewski, Jerzy, *Halka Spinoza albo Opera utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*, [w:] tegoż, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Teatr Studio im. S.I. Witkiewicza, Teatr Narodowy, Warszawa 2014.

Kierkegaard, Søren, *Albo-albo*, część pierwsza, przeł. M. Hammermeister, słowo/obraz

terytoria, Gdańsk 2014.

Krzaczkowski, Paweł, *Szwy opery*, „Teatr” 2014, nr 10,
<https://teatr-pismo.pl/4920-szwy-opery/> [dostęp: 06.04.2023].

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*, Plon, Paris 1964.

Littlejohn, David, *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*, University Of California Press, Berkeley 1992.

Marks, Karol, *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*, tłum. nieznany, [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła wybrane*, tom I, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, Warszawa 1949.

Morawiec, Elżbieta, *O „Nie-Boskiej komedii”*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, [w:] *Nie-Boska komedia*, reż. J. Grzegorzewski – program spektaklu, Teatr Polski, Wrocław 1979; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Niziołek, Grzegorz, *Ruiny Europy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 94.

Noske, Frits, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Springer, Dordrecht 1977.

Sugiera, Małgorzata, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993.

Taranienko, Zbigniew, *Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, [w:] *Katalog Praskiego Quadriennale'87*; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Zielińska, Maryla, *Lont się tlił*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 39.

Žižek, Slavoj, Dolar, Mladen, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

DOI: 10.34762/hkjg-6184

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozwiązania-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 Dejmka¹ 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 Łodzi². Za inscenizację dramatu Bertolta Brechta Grzegorzewski uzyskał ocenę bardzo dobrą, z obrony natomiast dostateczny³. 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 repertuarowych⁴ i jedno w teatrze telewizji⁵. 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 Gombrowicza⁶, 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 Poe’a *Kariera literacka JWPana Fintiflucha Boba*, przygotowanej na pierwszym roku, jako pierwszy napisał Mateusz Żurawski (2014, s. 25-28).

By poszerzyć wiadomości na temat warszawskich studiów⁷, 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 Geneta⁸. Na dokumenty natrafiłem w katalogu biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, czyli dawnej PWST⁹. 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 Łodzi¹⁰. Z różnych przekazów dotyczących czasu na warszawskiej uczelni nie sposób precyzyjnie odtworzyć, jakim Grzegorzewski był studentem – dostępne są anegdoty, nieliczne wspomnienia¹¹ 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 skąpyimi 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 Milтона, podpisał pseudonimem Oppodeldok i przesłał do czterech czasopism.

Redaktorzy „Koszałek-Opalek”, „Krzykacza”, „Lizaka” oraz „Gęsiego Gęgania” surowo rozprawili się z autorem. Eksperyment przekonał Fintiflucha, że jeśli nie potrafi „pisać lepiej niżli 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 u dramatyzował to opowiadanie Grzegorzewski? W tekście Edgara Allana Poeego 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 wypowiedziane 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 przeprowadzaniem 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

złęcznionej zakonniczcy 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 wspaniałą 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 przyodziały 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 jakiegokolwiek 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 jakiegokolwiek 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 wyobrazonego aktorstwa. W 1987 roku tak opowiadał Zbigniewowi Taraniencie 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 słuszną 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 daną 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. Każę też przyznać słusność tym, którzy wskazywali, że istotna część teatru Grzegorzewskiego miała swoje źródła w wymagającej właśnie tego rodzaju podejścia twórczości trzech autorów: Witkacego, Gombrowicza i Geneta¹³.

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 systemu 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, demonstracyjny 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 diablidy, 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@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 diaboliczna* – reż. i scenogr. J. Grzegorzewski, kost. K. Wiśniewska, muz. P. Hertel, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, prem. 18 lutego 1967; Lope de Vega, *Wędką 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. Reprodukcyjne projekty 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 biblioteczne 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 wskazują 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 jedyne 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 Kłata*, 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/artukul/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/pl/arttykul/rozwiązania-ktore-proponuje-sa-niepelne-cztery-scenariusze-s-tudenta-grzegorzewskiego>

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 Kłata*, 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 Kłaty. W tym zestawieniu Grzegorzewski okazywał się prekursorem, który nie tylko teatralizował normy genderowe, ale też tematyzował opresyjność patriarchy 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 1981¹); 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 roku²), 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 dyрекcją 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 wydawnictw⁴.

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 kariery⁵. 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 przesunął dyrektorskie obowiązki na innych i zarządzał metodą „gaszenia pożarów”⁶, można się zastanawiać, czy takich zadań nie jest łatwiej przesunąć 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 tworzonej 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 esej *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 nadwyreżały 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 patriachatem 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 opisaną 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-Szałowski, 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, zaśmieczonej 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 sytuje 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 niebywalej odwagi. Bo coming out nie dotyczy tu tylko Grzegorzewskiego, ale też autorki – jako osoby współzależnionej 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 wołałabym, 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 (bunt 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, współzależniąc 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, nieedomówieniu. 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 Przechłapanym* (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 Klimą)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 estetykę¹². 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 beczynności, 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, awanturnicznych, 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, uwłącza jego godności. Moim zdaniem, wręcz przeciwnie – jest próbą jej odzyskania¹³.

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, poczynawszy 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 załączek 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 умаіło całość. Ale nadal trudno było prostemu recenzentowi, z natury zawodu skłonnemu do porządkowania, coś więcej z tego chaosu pojąć. Poza jednym: urodą niektórych scen, a nawet przerw między nimi, kiedy z głośników dobiega kaszel bohatera (Nyczek, 2005).

Pozytywne, pełne zachwyty 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 przedstawienia¹⁵. 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 wstydlwy 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 zapośredniczenia¹⁸. 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 wodę 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 picciu została zgwałcona przez kolegę, studenta aktorstwa, a następnie nakłoniła 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 Stawecka dodaje do tej listy częstą pracę z własną traumą lub obiektywnie trudnymi tematami (Ruszel, 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 profilaktyczne²¹, 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 temat²². 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.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-zespoły/1442/teatr-polski/sezon/1980> [dostęp: 29.06.2022].
2. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1253/teatr-studio-im-stanislawa-ignacego-witki-ewicza/sezon/1996#repertuar> [dostęp: 29.06.2022].
3. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1153/teatr-narodowy/sezon/2002#repertuar> [dostęp: 29.06.2022].
4. Funkcje podawane przez Encyklopedię Teatru Polskiego (<https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/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/201312/59477morzeizwierciadlotea.trnarodowywarszawa2002.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 małutkimi 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 *Drugie powrót Odysa*. W przedstawieniu wykorzystano fragmenty III aktu *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego”. Teatr Narodowy w Warszawie: *On. Drugie 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 Przegródzki, 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 oprostowującego 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/seriele,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 małąkę w torebce*, „Wysokieobcasy.pl”, 5.04.2023,

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,29627760,ewa-skibinska-picie-bylo-o-d-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-powieści-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 obrazów[w:] performatywność niepełnosprawności*, tłum. Katarzyna Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, 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-czy-i-spektakle> [dostęp: 15.04.2023].
- Lorde, Audre, *Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu*, [w:] tenże, *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/pl/artikul/ocalenie-nie-musi-byc-smiercia>

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

Duszyčka (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 *Duszyčka*, 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 оголоcona z elementów scenograficznych *Duszyčki* 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 Kośki, 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. Sierosławski, 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 Felliniego³. 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 *Duszycki* w 2019 roku⁴. Powtarzał to zresztą dość często, przy różnych okazjach. Decyzja dyrekcji Teatru Narodowego o jak najdłuższym zachowaniu dla publiczności jedyne go granego jeszcze spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego była oczywista. W ostatnich latach zdarzało się jednak, zazwyczaj z przyczyny kondycji aktorów, przecież niewymienialnych, że *Duszycka* coraz częściej znikła 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 źródeł⁵ *Duszyčka* 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 tytułem⁶, zagrano łącznie dwieście dwanaście przedstawień, w tym pięćdziesiąt sześć za życia artysty⁷; 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 osób⁸. Co z tej „pozytywistycznej inwentaryzacji teatrologicznych faktów” (Osiński, 1968, s. 38-39) wynika? Niewiele ponad to, że, nawet przy założeniu niemałego marginesu błędu, *Duszyčka* 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 krytykę⁹; 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 *Duszycki* 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 „duszo”; 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 wulgaryzmem, 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 teatrołożka 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. *Duszyckę* 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 spektaklu¹⁰), 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 datyienne 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 pozwalałam 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 *Duszczyka* 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 *Duszczyka*, 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 *Duszczyki* 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 pomyłony 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 *Duszyńszce* Michał Zdunik dziesięć lat po premierze spektaklu (2014, s. 45). Minęło kolejnych osiem i *Duszyńska* 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 *Duszczyka* Jerzego Grzegorzewskiego!” (2004).

Chciałbym przeczytać o tym, jak w *Duszczyce* 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 Gryszkównej. Ospały krok Chodakowskiej. Uwodzicielski chód Ułas. Skrzyp trzewika Warzechy, gdy w zapamiętaniu gasi tłący 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 *Duszczyce*. 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. *Duszczyka* 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, stała się aż nazbyt widoczna. Przyjaciółka i asystentka reżysera Wiesława Niemyska ironizowała, że „robi się z tego geriatra”.

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 spektaklu¹¹ – zmieniał się w rozciągnięty na osiemnaście sezonów i dwieście dwanaście przedstawień seans *Ostatniej taśmy*¹². Seans dawnych męskich przewag, zachwyty 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 *Duszy czce*, 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* – Idzie 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 dojrzewanu i umieraniu teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/rr1w-re63.

Autor/ka

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) trzypięciowej 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 *Duszycki* 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 *Duszycki* wyraźnie pokazuje, z jak dużym marginesem błędu należy się liczyć przy korzystaniu z zestawionych w rocznikach danych ilościowych.
9. O *Duszycku* 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/arttykul/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, *Duszycka wstydliva*, „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 Bielous 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.

Sierosławski 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 „Duszycki”*, „Didaskalia” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artypkyl/teatr-w-okn-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 Sierosławski, [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, *Duszyčka 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/arttykul/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/pl/arttykul/dojechalas-do-konca-kochanie>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/slucham-jak-oni-slysza>

NOWE SŁUCHANIE

„Słucham, jak oni słyszą”

Anna R. Burzyńska

Radio Kapitał i Staromiejski Dom Kultury w Warszawie, *Radio-Teatr 2022*, 12 czerwca 2022
– 24 stycznia 2023

Moi przyjaciele słuchają wojny/Moї друзі слухають війни – taki tytuł nosiło ostatnie słuchowisko w półrocznym cyklu Radia Kapitał, niespodziewanie okazujące się kluczem do całego projektu. Dramaturżka Liubov Ilnytska, reżyserka Roza Sarkisian i kompozytorka Olesia Onykiienko zgromadziły opowieści przyjaciół (Antoniny Romanowej, Anastasiji Kosodij, Oksany Leuty, Romana Krywdyka, Mykoły Homaniuka) opisujących audiosferę wojny w Ukrainie. Wspomnienia czytane są na tle przeciągłych elektronicznych dźwięków – czasami łączących się w abstrakcyjne struktury muzyczne, czasami okazujących się przekształconymi odgłosami podróży pociągiem lub życia miasta. Niezwykle trafną decyzją było nagranie słuchowiska w oryginalnym języku; na stronie projektu umieszczono tłumaczenie na język polski. Skupienie podczas odbioru procentuje: im dłużej się słucha, tym więcej można zrozumieć, tym łatwiej uchwytnie okazują się podobieństwa i

różnice między językami ukraińskim i polskim.

O tym, co i jak słyszą tytułowi przyjaciele, dowiadujemy się z ich opowieści. Audiosfera wojny to nie tylko strzały, wybuchy, huk samolotów, stukot kół pociągów, okrzyki i płacz, ale też dźwięki wydawane przez nagle pozbawione domów, błakające się po ruinach psy i koty czy odgłosy porannego ostrzenia skalpeli w prosektorium w Kijowie, gdzie międzynarodowy zespół specjalistów badał ekshumowane ciała zabitych w Buczy, Irpieniu i Hostomelu.

W głośnym manifestie *Dźwięki wojny* (1916) Luigi Russolo sugestywnie opisywał pejzaż dźwiękowy: „W przypadku nowoczesnych działań wojennych [...] aspekt wizualny jest prawie zerowy. Natomiast sens, znaczenie i wyrazistość hałasów są nieskończone” (1986, s. 49). W nowej ukraińskiej codzienności umiejętność uważnego słuchania staje się szansą na przeżycie: ucho skupia się na rozszyfrowywaniu niewyraźnych rozkazów podawanych przez krótkofalówki, rozpoznawaniu kierunku, z którego mogą dochodzić odgłosy strzałów, wybuchów bomb kasetowych lub silnika samochodu pancernego poruszającego się w ciemności, szybkim reagowaniu na syreny i ostrzeżenia aplikacji „Alarm powietrzny”. „Słucham ich. Ich głosów. Ich języka. Rytmu fraz. Historie. Pauzy. Śmiech. [...] Słucham, jak oni słyszą tę wojnę” (Illytska, 2023) – komentuje zebrane wypowiedzi dramaturżka. Poza ostatnimi słowami odnoszącymi się do wojny, fragment ten można właściwie uznać za motto całego cyklu *Radio-Teatr 2022*, skupiającego się na tym, jak odbierają uchem świat rozmaite, często niewystarczająco reprezentowane w mediach osoby.

*Radio-Teatr 2022*¹ to wspólny projekt niezależnego internetowego Radia Kapitał i Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie. Działająca przez całą dobę radiostacja ma charakter społecznościowy; cykliczne autorskie audycje

realizują w nim osoby reprezentujące środowiska artystyczne i aktywistyczne. Wielość ich perspektyw i gustów łączy to, co można bardzo ogólnie określić jako lewicową wrażliwość. Działalność Radia Kapitał z jednej strony nawiązuje do tradycyjnych form radiowych (stała ramówka, audycje muzyczne, rozmowy w studiu), z drugiej strony zaś nadaje im współczesny kształt (jak w przypadku setów didżejskich czy też grającego z konwencją *audio journaling* bardzo osobistego, już w tytule odsłaniającego Knausgårdowskie inspiracje cyklu *Moje zmagania* eseistki i krytyczki sztuki Agaty Pyzik²).

Radio-Teatr 2022 to próba rewizji idei słuchowiska radiowego³ – formy, która od jakiegoś czasu przeżywa ewidentny renesans (czego znakiem są takie inicjatywy, jak coroczny poznański Festiwal Słuchowisk⁴). Z racji lokalizacji organizatorów i współorganizatorów projektu (miejszem realizacji było Studio Eksperymentalne Radia Kapitał, działające jako forma stałej rezydencji w teatrze Komuna Warszawa, zespół kuratorski składał się z Diany Krawiec aka Dobromiły Dobro, Arkadiusza Gruszczyńskiego i Grzegorza Laszuka) dominowała perspektywa stołeczna – co wcale nie znaczy, że mainstreamowa.

W tym kontekście programowy charakter miało pierwsze słuchowisko cyklu – *Pryzmat* w reżyserii Grzegorza Jaremki z muzyką Justyny Banaszczyk. Na stronie projektu zapowiadane było następująco: „*Pryzmat* to poemat, który rozbija się w tęczę. To historia odradzania się miasta i poszukiwania w nim bezpiecznych przestrzeni. To notatki ze wspomnień osób queer: coming outów, performansów, postaw aktywistycznych i procesu budowania w sobie siły do wolności” (*Radio-Teatr 2022*, 2022). Odpowiedzialna za scenariusz poetka i slamerka Weronika M. Lewandowska połączyła w nim własne wspomnienia i opowieści zebrane podczas artystycznego researchu, nie

narzucając swojej podmiotowej perspektywy, ale pozwalając wybrzmieć różnym głosom, rozumianym zarówno dosłownie, jak metaforycznie. O swoich osobistych doświadczeniach i ważnych momentach w tęczącej historii Warszawy (paradach równości, marszach kobiet, działalności Le Madame czy kolektywu Stop Bzdurom) w słuchowisku mówią więc osoby reprezentujące queerową wspólnotę: Filipka Rutkowski, Taras Gembik, Jolaś Anioł, Konrad Kurowski. Ich tożsamość odbija się nie tylko w formach gramatycznych (między innymi języku niebinarnym), ale też wyraża w głosie, jego wysokości, sposobie modulacji, akcencie. Sposób podawania tekstu jest bardzo muzyczny, zmysłowy – słowa rezonują w ciałach, głosy wybrzmiewają to solo, to chóralnie. Dźwiękowe mapowanie queerowej Warszawy jest bardzo sugestywne: pogłos dźwięków odbijających się od ścian łączy się z ćwierkaniem ptaków, śpiewem mitycznej syreny (Pat Dudek) oraz opowieściami przewodniczki (Justyna Wasilewska), która prowadzi słuchaczy przez czas i przestrzeń stolicy od wczesnych lat dwutysięcznych po współczesność, zarazem będąc jednak kimś w rodzaju guślarki, powtarzającej Mickiewiczowskie ni to pytanie, ni to groźbę: „co to będzie?”. Ta podróż niesentymentalna, choć wspaniale „przeięta”, prowadzi bowiem do miejsca, z którego widoki na przyszłość nie wyglądają zbyt kolorowo.

Dwa kolejne słuchowiska tworzą coś w rodzaju dyptyku: to męskie (czy też chłopackie) i kobiece (czy też dziewczynskie) spojrzenie na Warszawę i wchodzenie w dorosłość. Kwartet: Xawery Stańczyk (tekst), Marcin Liber (reżyseria), Robert Piernikowski (muzyka) i Jacek Beler (głos) tworzy w zasadzie klasyczny soundsystem. Beler recytuje teksty Stańczyka na tle dub-hopowej muzyki Piernikowskiego, a całość świadomie utrzymana jest w estetyce lo-fi: z szumami i trzaskami, technicznymi „brudami”, komunikatami typu „Piernikowski is connected” czy skandowanymi regularnie nazwiskami czterech artystów. Tom *Mowa nienawiści* Stańczyka to ironiczna poetycka

autobiografia, zapis stołecznego dryftu, który wedle słów autora jest trochę jak *Trainspotting*, ale bez soundtracku z Popem i Eno. Podmiot tych wierszy nieustannie wędruje przez parki, ulice, mija ławki, jeziora, sklepy, kamienice, kosze na śmieci, jeździ transportem miejskim, słucha odgłosów maszyn. Opowieści o kupowaniu chleba w Tesco, ciepłej wódce pitej pod blokiem i miejskich gołębiach nie składają się jednak na stereotypowy obraz „poety chuligana”, autor jest zdecydowanie zbyt inteligentny i świadomy, żeby kreować się na nowego Wojaczka czy wchodzić w raperskie buty. Jego głos opowiada raczej o kryzysie męskości i potransformacyjnej goryczy awansu społecznego, o bolesnym poczuciu niedopasowania do Warszawy, która jest zarazem swoja i obca. Miasto nie jest ani brzydkie, ani ładne, raczej normalne; normalne aż do momentu, gdy nagle ożywa zombie polskiej pamięci, pojawiają się powidoki dawnej i całkiem niedawnej przemocy, słysząc huk petard, rzucanych kamieni, i dźwięk syren policji, która zawsze przyjeżdża wtedy, gdy jest już za późno.

Najbliższe tradycyjnej formule audycji poetyckiej są *Wyjścia* w reżyserii Katarzyny Minkowskiej. Scenariusz słuchowiska powstał na podstawie wierszy z tomów *Przejęcia* Marii Halber i *Ścisk* Sary Szamot. Aktorki Izabella Dudziak i Joanna Połec prowadzą w nim rodzaj intymnego dialogu, dzielą się ze sobą doświadczeniami i spostrzeżeniami, próbują nazwać stany emocjonalne.

Zarazem jednak słuchowisko ma w sobie coś z imaginacyjnego audiospaceru, w trakcie którego słuchacze wędrują po mieście tyleż konkretnym i realnym, co subiektywnym i nieoczywistym. Kompozytorka Martyna Basta połączyła nagrania terenowe (odgłosy ruchliwych ulic, ale też parków i strumyków) z partiami klawesynu i cytry. „Wyjdź na ulicę choćby tu najbliżej...” – zachęcają aktorki. Warszawskie skrzyżowania, zajezdnie, autobusy, pociągi,

trawa i beton stają się scenerią wspomnień z dzieciństwa (między innymi o marzeniu o opalaniu się bez koszulki, tak jak chłopcy) i zupełnie współczesnych lęków (przed katastrofalnym końcem antropocenu, przed przemocą w internecie) i nadziei (głównie związanych z przyjaźnią i miłością, jakkolwiek trudne byłyby).

Echa, odbicia, rezonanse (w warstwie dźwiękowej, ale też pomiędzy głosami dwóch poetek i dwóch aktorek) kryją w sobie nieoczywisty erotyzm miłosnego spotkania gdzieś na linii Mokotów-Praga, czy może na linii miastowego mieszkanki; „historie ludzkie i nieludzkie nakładają się na siebie jak fale”.

Bardzo teatralny, czy raczej dramaturgiczny kształt przybrały z kolei teksty Jasia Kapeli w reżyserskiej interpretacji Agnieszki Jakimiak. W *Hatefulness* tematyzuje się status audycji radiowej, gra wieloma piętrami ironii, by niespodziewanie zaatakować przekazem, który na pewno nie miałby szans przebicia się w radiu publicznym. Granice słuchowiska są świadomie rozmyte; rzekomo zbyt wcześnie włączony mikrofon pozwala najpierw podsłuchać prywatne rozmowy trojga prowadzących (Justyny Wasilewskiej, Jaśminy Polak i Janka Sobolewskiego), potem pojawia się obowiązkowy „telefon od słuchaczki”, a następnie zaczyna się właściwy program: negatywna medytacja, która ma na celu wprowadzenie słuchaczy w stan nienawiści. Bo też powodów do niej nie brakuje – począwszy od katastrofy klimatycznej (i braku reakcji na nią świata), poprzez „kulturę codziennego wpierdolu i zapierdolu”, skończywszy na poczynaniach polskiego rządu. W tym kontekście postulaty Kapeli: ekologiczne, feministyczne, antynatalistyczne, okazują się głosami wołającego na puszczy.

Stylistyka muzyki Kuby Ziołka, twórcy elektronicznego folku, czerpie z formuły muzyki medytacyjnej i newage’owych ambientów, relaksując

słuchaczy przeciągłymi, przyjemnymi tonami i charakterystycznymi brzmieniami dzwonków. To wszystko znakomicie współgra z wypowiedzanymi i wyszeptywanymi przez aktorów z wielkim zaangażowaniem i śmiertelną powagą wskazówkami. Naprzemienne wdechy i wydechy oraz wspólne mantrowanie mają umożliwić otwarcie na gniew i przemoc; nienawistne myśli przyciągają się bowiem w myśl zasady „podobne przyciąga podobne”. Wściekłość wybucha kaskadami niecenzuralnych słów, szeptem przeradzającym się w growling, tautologiami typu brzmienie salw, gdy mowa o wojnie. Błyskotliwe, drapieżne, niepozbawione czarnego poczucia humoru słuchowisko Jakimiak nieco paradoksalnie działa katartycznie na tych wszystkich, których irytuje fałsz i absurd rzekomej alternatywy „kapitalizm kontra nowa duchowość”.

Główny nurt projektu Radio-Teatr 2022 (przed ukraińskim epilogiem) domknęło skromne, minimalistyczne słuchowisko *Pomiędzy/namіж* – autobiograficzna opowieść Andreja Chadanowicza w reżyserii Gosi Wdowik i z muzyką Rafała Ryterskiego. Mieszkający dziś w Warszawie białoruski poeta i tłumacz z osobistej perspektywy przedstawia walkę Białorusinów o zachowanie tożsamości i wolności. W tej walce niebagatelną rolę odgrywa literatura, a ściślej: nieustanny jej obieg, przekształcenia, aktualizacje, przekazywanie jej sobie między różnymi językami i pokoleniami. Chadanowicz przełożył na swoją ojczystą mowę *Mury* Jacka Kaczmarskiego, będące z kolei spolszczeniem pieśni *L'Estaca* Katalończyka Lluísa Llach'a. Utwór stał się hymnem białoruskiej rewolucji – w słuchowisku Ryterski przearanżowuje melodię na kształt żywiołowego, szalonego rave'u.

Polska ekipa realizatorska taktownie usuwa się w cień, pozwalając, by to Chadanowicz i prawda jego głosu – specyficznie akcentującego polskie słowa, czasami lekko załamującego się, gdy mowa o sprawach szczególnie

trudnych i delikatnych – były głównymi bohaterami słuchowiska. Empatycznie wspiera go Jaśmina Polak, czasami tłumacząc go na język polski, czasami podrzucając mu słowa, kiedy indziej zaś aktorską interpretacją wzmacniając ekspresję danego fragmentu (na przykład skandując odezwę przy wtórze uderzeń bębna), często – dopytując o to, co dla polskiego odbiorcy może być trudne do zrozumienia czy wręcz niewyobrażalne. Jednak w pewnym momencie relacja pomiędzy nimi zostaje odwrócona, i to Białorusin pyta Polkę, na jakim proteście ostatnio była, i zachęca, by opisała jego przebieg – pomaga to uniknąć egzotyzacji doświadczenia mińskiego poety.

Językowe nieporozumienia są tak naprawdę drogą do porozumienia czy też raczej obustronnego zrozumienia – jak w momentach, gdy Chadanowicz i Polak wzajemnie uczą się polskiej i białoruskiej wymowy, tłumaczą sobie konteksty czy analizują słownikową definicję przyimka „pomiędzy”. Takim potrzebnym „pomiędzy” były wszystkie słuchowiska cyklu; życzylabym więc sobie, żeby ten projekt miał ciąg dalszy, bo rzadko mamy okazję usłyszeć, jak inni słyszą.

Wzór cytowania:

Burzyńska, Anna R., *„Słucham, jak oni słyszą”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/slucham-jak-oni-slysza>.

Autor/ka

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. W roku akademickim 2022/2023 visiting research fellow w CAS LMU. Od 2000 roku współredaguje „Didaskalia. Gazetę Teatralną”. Ostatnio opublikowała *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).

Przypisy

1. Wszystkie słuchowiska z cyklu i towarzyszące im rozmowy można znaleźć pod adresem <https://radiokapital.pl/shows/radio-teatr-2022/> [dostęp: 5.04.2023].
2. <https://radiokapital.pl/shows/moje-zmagania/> [dostęp: 5.04.2023].
3. Dla porządku muszę zwrócić uwagę na powracające w internetowych materiałach dotyczących *Radio-Teatru 2022* błędne stwierdzenie, którego obecność nie obniża w żaden sposób wartości cyklu, ale jest potencjalnym źródłem dezinformacji. Na stronach projektu pojawia się informacja: „Pierwsze słuchowisko na antenie radia wyemitowała w 1938 roku stacja CBS. Była to adaptacja powieści H.G. Wellsa pod tytułem *Wojna Światów*”. Premiera *Wojny światów* odbyła się w momencie, gdy słuchowisko radiowe było już formą dojrzałą, w żaden sposób nie oznacza początku historii tego gatunku, a raczej stanowi jeden z punktów kulminacyjnych jego rozwoju. W ujęciu większości badaczy mediów tytuł pierwszego słuchowiska należy się *A Comedy Of Danger* Richarda Hughesa, wyemitowanemu na antenie BBC w styczniu 1924 roku. Co ważne: był to oryginalny dramat napisany specjalnie dla radia, nie adaptacja.
4. <https://www.facebook.com/festiwal.sluchowisk/> [dostęp: 5.04.2023].

Bibliografia

- Ilnytska, Luba, *Moi przyjaciele słuchają wojny/Moї друзі слухають війну*, przeł. J. Podsiadło, <https://sdk.pl/wydarzenia/radio-teatr-2022-dla-ukrainy-tekst/> [dostęp: 5.04.2023].
- Radio-Teatr 2022*, <https://radiokapital.pl/shows/radio-teatr-2022/> [dostęp: 5.04.2023].
- Russolo, Luigi, *The Art of Noises*, trans. B. Brown, Pendragon Press, New York 1986.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/slucham-jak-oni-slysza>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/nie-chce-do-boga-tylko-do-samej-siebie>

REPERTUAR

Nie chcę do Boga, tylko do samej siebie

Weronika Nagawiecka

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Niepokój przychodzi o zmierzchu

na podstawie powieści Marieke Lucasa Rijnevelda

reżyseria: Małgorzata Wdowik, scenariusz i adaptacja: Robert Bolesto, współpraca dramaturgiczna: Magdalena Komornicka, scenografia i reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, kostiumy: Maja Skrzypek, muzyka: Agata Zemla, rzeźby: Jan Baszak

premiera: 3 marca 2023

Jak mówić o stracie? Jak stratę pokazywać? Jak nie popadać w wyświechtane klisze, zużyte obrazy, słowa powtarzane tak często, że nie mają już dla nas znaczenia? *Niepokój przychodzi o zmierzchu* Marieke Lucasa Rijnevelda to dość niezwykła książka. Historia zatopiona w niebywale plastycznie opisanym świecie rolniczej rodziny, której dzień podporządkowany jest hodowlanym zwierzętom i nieustannym modlitwom, naznaczona zostaje tragedią: śmiercią pierwszorodnego syna. Od tego momentu jego dziesięcioletnia siostra – główna bohaterka powieści – nie ściąga czerwonej

kurtki i uczy się jak najdłużej wstrzymywać oddech, by móc wyłowić z przerębła zatopionego brata. To jednak nie wystarcza. W przyrodzie musi panować równowaga, brat wróci jak Jezus, ale dopiero gdy zostanie spełniona ofiara. Dziewczynka próbuje sprostać zadaniu wraz z drugim bratem, Obbem, ale kolejne coraz to okrutniejsze próby nie dają rezultatów. Ofiara musi kosztować.

Dziewczynka-narratorka (którą grają dwie aktorki: Agnieszka Dziwina i Urszula Kuśnierz) stwierdza, że „niewiele sobą reprezentujemy bez Matthiesa” (w tej roli Eloy Moreno Gallego). Rodzina okazuje się organizmem, które nie ma umiejętności autoregeneracji, brak jednego członka degraduje funkcjonowanie całego systemu. I właśnie to jest klucz, który wybrała Małgorzata Wdowik. Rezygnuje z kontekstu gospodarstwa, marzenia o awansie społecznym i o religijnej opresji (choć nad sceną zawieszony jest wielki palec boży, rzeźba autorstwa Jana Baszaka, niejako sygnalizująca silną wiarę rodziny), tematem spektaklu czyniąc kryzys rodziny, którego nie uleczy czas. Obszerny literacki materiał został mocno okrojony, ryzyko przegadania skutecznie ominięto, a to, co nie zmieściło się w wypowiedzianych na głos słowach, zostało przeniesione na działania cielesne. Warto od razu wyróżnić pracę adaptacyjną Roberta Bolesty i współpracę dramaturgiczną Magdaleny Komornickiej, którzy wyłuskali z powieści najpiękniejsze zdania. Niektóre frazy wyświetlane są na surowej tylnej ścianie Centrum Performatywnego „Piekarnia”, w którym grany jest spektakl. Jego industrialna przestrzeń jest znacząca i koresponduje z kondycją bohaterów i bohaterek: przywołuje skojarzenie z zawieszeniem czasu, procesem budowy – ale i burzeniem.

Jedyną osobą, która odmawia brania udziału w budowaniu rodziny na nowo, jest matka (Anna Nabiałkowska): wielokrotnie powtarza, że jest złą matką i

że chciałyby się zabić. Ta kobieta w głębokiej depresji wyraża swoje cierpienie ciałem: jej ruchy są kanciaste i nerwowe, plecy wykrzywione, głowa nieustannie pochylona do przodu tak, że włosy opadają na twarz, której nie widzimy ani razu. Ta matka bez twarzy, bez tożsamości czuje, że zawiodła na jedynym polu, które obrała sobie za zadanie – bycia dobrą matką. Chociaż córka próbuje ją przekonać, że jest „najlepszą mamą”, to wiemy, że mija się z prawdą: rodzice (ojciec grany jest przez Jana Kochanowskiego) nie potrafią okazywać dzieciom miłości, nie głaszczą ich ani nie przytulają. Rodzeństwo poznaje dotyk samodzielnie, jednocześnie badając swoją seksualność.

Kluczowym elementem scenografii (autorstwa Aleksandra Prowalińskiego, również reżysera światła) jest stojąca w tyle po lewej stronie przezroczysta przyczepa, w której na początku widzimy całą rodzinę stojącą przy choince. Postaci są niemal zamrożone, wykonują jedynie niewielkie, mechaniczne ruchy, przypominając raczej lalki niż żywe osoby – czekają na wiadomość o tragedii. Na wieść o śmierci rodzina wychodzi ze „schronu” i dalej akcja toczy się na scenie obsypanej śniegiem. W przyczepie zostaje jednak (choć nie na cały czas spektaklu) dziesięcioletnia dziewczynka, której trwanie w tym miejscu pokazuje niemożność przepracowania żałoby i marzenie o powrocie do nieistniejącej już przeszłości. Wypowiedane zdanie, motto spektaklu – „nie chcę do Boga, tylko do samej siebie” – zyskuje w tym kontekście dodatkowe znaczenie, tym bardziej że postać dziewczynki-narratorki rozbita jest na dwie: jedna, dziesięcioletnia, zatrzymana w przyczepie i druga, dwunastoletnia, która próbuje żyć dalej, ale jest to życie nieustannie skoncentrowane na śmierci brata, na obsesyjnej myśli o jego powrocie i możliwości jego odratowania.

Dziewczyna ma też wyrzuty sumienia: przed śmiercią zażyczyła sobie w

trakcie modlitwy, by Bóg wziął do siebie jej brata zamiast jej królika. Ta zależność między Matthiesem a zwierzęciem została ciekawie zilustrowana: Matthies po śmierci zakłada maskę królika i przez resztę spektaklu przemieszcza się po scenie, wykonując królicze ruchy. Nie jest to jedyny ożywiony symbol: osobne życie dostaje w niektórych momentach również nieszczęsna czerwona kurtka, która staje się więzieniem dla dziewczynki: ciało chowa się w za dużym ubiorze i z jego wnętrza aktorka animuje materiał, który próbuje zbliżyć się do królika-Matthiesa. Ten jednak, choć zmniejsza dystans, za każdym razem, gdy niemal dochodzi do dotyku, się odsuwa. W tej scenie szczególnie ujawniają się wartości plastyczne ciał osób aktorskich wynikające z warsztatu pantomimicznego. Innym przykładem jest scena, kiedy wszyscy bohaterowie i bohaterki skupiają się wokół wyimaginowanej krowy, którą wspólnie głaszczą: nie potrzeba bujnej wyobraźni, by uwierzyć w tę iluzję.

Coś, w czym, jak mi się wydaje, spektakl Wdowik przewyższa pierwowzór literacki, jest poprowadzenie postaci Obbego (Jakub Pewiński). O ile w powieści Obbe wydawał się sadystyczny i okrutny, o tyle w spektaklu jego zachowanie pokazane jest jako reakcja na stratę brata, z którym zbudował silną relację i spędził znacznie więcej czasu niż dziewczynka. Jego żałoba jest osobną, autonomiczną, przynajmniej równie wielką męką, co w przypadku narratorki – w końcu każda historia pisana w pierwszej osobie jest perspektywą tylko jednej bohaterki/bohatera, umniejszając historie, które dzieją się obok. Tragedię Obbego widać szczególnie w scenie, w której muzyka autorstwa Agaty Zemli (w większości scen jednostajna, raczej budująca tło i wspaniale podbijająca znaczenie wypowiedzanych słów) staje się agresywna i głośniejsza, a chłopiec przez kilka minut prezentuje ruchową etiudę gniewu: wymierza kopniaki w powietrze, pokazuje otoczeniu oraz palcowi Boga fucka i choć jego ruchy są pełne złości, na twarzy widać ból i

niezgode. Jego okrucieństwo i perwersja są wynikiem buntu wobec śmierci, żałoby równie mocnej, choć odmiennej od tej, którą przechodzi siostra.

I właśnie w tych różnych rodzajach żałoby równolegle pojawia się wątek odkrywania własnej seksualności. Pożądanie miesza się z potrzebą zemsty i cierpieniem, często więc podniecenie wiąże się z elementami sadyzmu. Inscenizacja niepokojących scen z książki nie stara się zaszokować widowni; balansuje na granicy transgresji, ale dzieje się to raczej między wierszami, w niedopowiedzeniach, w ruchu, który jest zasygnalizowany, ale nie w pełni widoczny. Wydaje się, że dzięki właśnie tej strategii odczuwa się niepokój, niemający przy tym potencjału traumatyzującego.

Jedynym niedociągnięciem jest zakończenie – ponieważ nadchodzi za szybko. Wydaje się brakować odpowiedniej akumulacji napięcia, punktu krytycznego, który doprowadzi do ostatecznego gestu, jakim okazuje się „powrót do siebie”: ponowne zamordowanie Matthiesa poprzez ukreślenie mu karku w przezroczystej przyczepie. Ta dramaturgiczna słabość nie niweluje jednak silnego wydzźwięku całego przedstawienia.

Spektakl, choć odchodzi w wielu miejscach od literackiego pierwowzoru, podchodzi do niego z wielkim szacunkiem. Uważnie, za sprawą bardzo szerokiego, lecz wyważonego wachlarza środków scenicznych wypracowuje atmosferę, w którą zatapiamy się z aktorami i aktorkami, odczuwając dyskomfort i ból straty, która rozrasta się tak, że staje się podstawą tożsamości wszystkich członków rodziny. Powtórne zabicie Matthiesa to ostatnia sekwencja, nie wiemy więc, czy przynosi ulgę. Spektakl też nie proponuje wytchnienia, nie daje nam nadziei na to, że stratę da się przepracować. Bo „śmierć jest brzydka i nie do strawienia”. Nie jest tajemnicą, jest małym końcem świata.

Wzór cytowania:

Nagawiecka, Weronika, *Nie chcę do Boga, tylko do samej siebie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-chce-do-boga-tylko-do-samej-siebie>.

Autor/ka

Weronika Nagawiecka – studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-chce-do-boga-tylko-do-samej-siebie>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/pomoc-czy-przemoc>

REPERTUAR

Pomoc czy przemoc?

Wiktoria Wojas

Wrocławski Teatr Współczesny

Chamstwo

na podstawie książki Kacpra Pobłockiego

reżyseria: Agnieszka Jakimiak, scenariusz, scenografia, światło, wideo: Mateusz Atman,
kostiumy: Nina Sakowska, muzyka: Kuba Ziółek, choreografia: Oskar Malinowski

premiera: 28 stycznia 2023

Zmysłowe doświadczenie, zbiorowa terapia, a zarazem rebeliancka atmosfera i podróż do korzeni polskiego patriarchatu... Takie jest *Chamstwo* kolektynu Agnieszka Jakimiak – Mateusz Atman. Inspiracją stał się antropologiczny esej Kacpra Pobłockiego o tym samym tytule. Twórcy i twórczynie wydobyli z tekstu najważniejsze motywy, ale nie podążyli bezrefleksyjnie za myślą Pobłockiego. Przyjęli pozycję niemal kontrującą, wprowadzili lżejszy, ironiczny ton, wiele kwestii uaktualnili i stworzyli kolaż odniesień kulturowych.

W materiałach promocyjnych pojawiły się informacje o głównych założeniach spektaklu. Jakimiak i Atman pracując nad esejem, który rozprawia się z mitem Rzeczypospolitej szlacheckiej, przedstawia chłopskie niewolnictwo i pańską przemoc, rekonstruuje historię narodowego patriarchatu, a także zwraca uwagę na klasowe podziały i służebną formę współczesnych sposobów zatrudnienia, zwrócili uwagę na kilka kluczowych aspektów. Ważnym pojęciem jest dla nich „moc”, która dzieli się na „przemoc” i „pomoc” (Piekarska, 2022). Celem Pobłockiego było przedstawienie różnych form oporu i prób przełamania przemocy, natomiast sceniczna historia miała stać się zaktualizowaną opowieścią o pomocy. Artystyczny duet zaznaczał w wywiadzie, że była to świadoma decyzja. Dla reżyserki szczególnie ważna jest w tym kontekście etyka procesu artystycznego. Alternatywny model pracy nad spektaklem ma przeciwdziałać reprodukowaniu przemocy i wiąże się z wzięciem odpowiedzialności za wytwarzane treści (Hernes, 2023). Duże znaczenie ma również fakt, że scenariusz został wzbogacony o osobiste narracje i indywidualne perspektywy. Wynika to z zamierzenia, by zestawić książkową teorię z rozważaniami zespołu aktorskiego na temat przemocy w teatrze, patriarchalnego modelu polskich rodzin i przemocy systemowej wobec kobiet. Spektakl został podzielony na dwie części: męską i kobiecą. Chociaż są ze sobą powiązane, to każda z nich mogłaby stanowić autonomiczne wydarzenie. Ten zabieg sprawia, że publiczność uczestniczy w dwóch zbiorowych warsztatach, nazywanych w spektaklu seansami terapeutycznymi. Pierwszy dąży do wyzwolenia empatii, a drugi ma dawać ujście gniewowi. W każdym z nich rola terapeuty/terapeutki jest zmienna lub współdzielona; ważniejsze jest zbiorowe przeżycie niż reprezentacja.

Aby dostać się na spektakl, wystawiany na Scenie na Strychu, trzeba pokonać liczne schody (można też skorzystać z windy). Po intensywnej przeprawie na widzów i widzki czeka las... a raczej coś, co jeszcze niedawno

nim było. Publiczność znalazła się w strefie po wycinie i może zająć dowolne miejsca na pieńkach ustawionych wokół ogniska z ledowych pałek. Można poczuć zapach drewna i usłyszeć dźwięki natury. Granica między sceną a widownią została zatarta. Tworzy się swoista wspólnota w miejscu, w którym dokonano przemocy na naturze, ale też w którym coś odrasta już na nowo. „Naturalne środowisko” zakłócają dwa duże ekrany, umieszczone po przeciwnych stronach sali, na których wyświetlane są projekcje (krajobrazy, fragmenty ciał zwierząt i ludzi).

Na początku części pierwszej po sali krążą aktorzy: Mariusz Bąkowski, Rafał Cieluch, Miłosz Pietruski i Tomasz Taranta. Oferują poduszki, wchodzą z osobami oglądającymi w interakcje. Objasniają, że wszyscy stają się właśnie uczestnikami warsztatów radzenia sobie z kryzysem męskości. Aktorzy występują z perspektywy ofiar patriarchy i pańszczyźnianych zależności. Podejmują zbiorową próbę odzyskania wrażliwości. Początkowo przyjmują wykładowy ton, przytaczają historyczne fakty i statystyki, odwołują się do filozofii Junga. Szybko jednak przechodzą do scenicznych działań.

Inscenizują historię biblijnego Chama (który nie okrył nagiego ojca i za karę stał się protoplastą wszystkich sług i zniewolonych). Analizują polskie słowa z częstką „cham” (np. „oddy-cham”, „ko-cham”), tematyzując zarówno opresyjne mechanizmy języka, jak i próbując je odwrócić. Omawiają też „anatomie patriarchy”. Na przykładzie ciała jednego z aktorów wyjaśniają zależności klasowe. Głowa oznacza nie tylko górną część korpusu, ale też zwierzchność, stan szlachecki. Natomiast palec u stopy symbolizuje brud, fizyczną pracę, chłopstwo. Te części ciała, podobnie jak warstwy w pańszczyźnianym społeczeństwie, współistnieją ze sobą, ale ich znaczenie i funkcja stoją w wyraźnej opozycji. W spektaklu odczytano również list Juliana Ursyna Niemcewicza o jego miłości do małych dzieci, wskazując, za Pobłockim, że pedofilia to forma zniewolenia, opresji. Miłosz Pietruski w

swoim monologu opowiada o chamstwie w teatrze, przemocowych zachowaniach reżyserów i dyrektorów. Tomasz Taranta wspomina swoje pochodzenie, podlaską wieś, niezwykle relacje ze zwierzętami, zależności międzygatunkowe i pierwsze świnioobicie. Końcowe sekwencje skupiają się wokół obrzędu z kołtunem. Kołtun to skleiony łojem i wydzielinami pęk włosów. Najczęściej powstawał przez brak higieny lub nieużywanie grzebienia. Przesady zabraniały obcinania kołtunów z obawy przed chorobami (fizycznymi i psychicznymi). Pobłocki zwraca uwagę, że kołtun mógł być objawem nadmiernego stresu, a jedną z jego staropolskich nazw była krzyczca (Pobłocki, 2022, s. 265). W spektaklu Jakimiak i Atmana rytuał z kołtunem jest krzykiem do wewnątrz, krzykiem przejmującym kontrolę nad zbiorowym ciałem. Aktorzy pozwalają publiczności zamknąć oczy, wydawać dźwięki, wspólnie śpiewać. Później zabierają ją w podróż do przeszłości i stawiają przed pytaniem: co byś zrobił/a, gdybyś obudził/a się w ciele chama?

Z tą myślą widzowie i widzki wychodzą na przerwę, a gdy wracają, mężczyzn już nie ma, za ekranem pojawiają się natomiast cienie kobiet. Po chwili na scenę wchodzi Anna Kieca, Dominika Probachta, Jolanta Solarz-Szwed i Magdalena Taranta. Momentalnie zmienia się ton i dynamika spektaklu. Po prowokacyjnym powitaniu („Witam Chamstwa!”) i sugestii, że ci, którzy „przyszli się odchamić”, mocno się rozczarują, artystki tworzą kobiecy krąg. Włączają jednak do niego wszystkich widzów i widzki i rozpoczynają terapię kryzysu polskości. W warstwie skojarzeniowej pojawia się zatem figura kobiety jako symbolu Polski. Artystki zaznaczają, że celem tej części spektaklu jest naprawa zgniłej atmosfery i podkreślają, że spektakl o Polsce musi być niewygodny (co jest aż nazbyt dosłownym nawiązaniem do miejsc do siedzenia...). Po tych deklaracjach kobiety zaczynają krążyć wokół ogniska jak podczas sabatu czarownic. Krytycznie odnoszą się do dzienników

antropologa Bronisława Malinowskiego, który opisywał kobietę z ludu w sposób przedmiotowy, niemal jako zwierzę. Odczytują pełne przemocy i cierpienia wspomnienia znajomych przodków. Te zabiegi sprawiają, że bohaterki jawią się jako wnuczki wiedźm, szamanek spalonych na stosie. Ich celem było poszukiwania kobiecego doświadczenia chamstwa; demaskowanie zależności patriarchalnych nie tylko w warstwie klasowej, ale też płciowej. Aktorki wykonują też chamskie ustawienia. Jak tłumaczył w wywiadzie Mateusz Atman, chamskie ustawienia nawiązują do ustawień hellingerowskich, odnoszą się do dziedziczenia wzorców i zachowań w zbiorowej nieświadomości (Hernes, 2023). Odgrywanie tych ustawień pozwala rozpoznać relacje i emocje z przeszłości (będące doświadczeniem przodków). W tej metodzie istotne jest zauważenie współzależności w danej społeczności i uzdrowienie dawnego wzorca. W spektaklu chamskie ustawienia mają na celu przepracowanie patriarchy i podległości. Co ważne, aktorki w ich trakcie zamieniają się rolami, a później wzajemnie sobie dziękują i okazują szacunek. W finale płynnie przechodzą do kwestii sprawowania władzy nad ciałem. Zaczynają od zdefiniowania, czym jest pokrzyk, czyli roślina, która ma właściwości trujące. Według legend jego korzeń po wykopaniu z ziemi staje się istotą człękokształtną. Pokrzyk podobno rósł w pobliżu szubienic i sprawiał, że bezdzietne kobiety mogły wykorzystać martwe ciało do zapłodnienia (Pobłocki, 2022, s. 251-252). Bohaterki przytaczają również ludowe sposoby spędzania płodów, a potem we współczesnym geście solidarności wspólnie zażywają tabletki abortyjne. Te działania stopniowo eskalują i wprowadzają je w trans, nieskrępowany, pierwotny taniec, pełen krzyku i emocji. Aktorki trenowały asertywność, uwolniły gniew, by wreszcie osiągnąć spokój.

Niezwykle ważną rolę w spektaklu Jakimiak i Atmana odgrywa warstwa dźwiękowa i muzyczna. Kompozycje Kuby Ziołka czerpią z kultury ludowej w

sposób nieoczywisty. Teksty piosenek, inspirowane fragmentami eseju, tkwią w głowie jeszcze długo po spektaklu. Towarzyszą im dźwięki wydobywane z pni i odgłosy na co dzień tłumione, nieartykułowane. Muzyka w niezwykle sposób współgra z kostiumami Niny Sakowskiej, które przewrotnie odnoszą się do folkloru, słowiańskich wierzeń. Mężczyźni noszą spódnice, buty na obcasach, ubrania w zwierzęce wzory, a kobiety stroje inspirowane motywami kapłańskimi, ale też szamańskimi lub niemal satanistycznymi. Sakowska prowadzi swobodną grę z kulturowym przepisaniem ról płciowych, a nawet gatunkowych.

Chamstwo jest spektaklem przejmującym i niewątpliwie widowiskowym. Część męska i kobieca ku powszechnemu zdziwieniu nie połączyły się w finale. Być może jednak utrzymanie sztywnego podziału miało podkreślić grę ze stereotypową hierarchią i schematami. Trzeba też przyznać, że ktoś, kto przyszedł na spektakl zachęcony głównie esejem Pobłockiego, może się rozczarować. Twórcy i twórczynie stworzyli układankę z zaledwie kilku wątków, a esej potraktowali jako luźną inspirację. Nie referowali go, raczej odpowiadali na ważne dla nich kwestie. Dobór elementów był jednak trafny, esencja tekstu została wydobyta, skomentowana, przełożona na język teatru i zestawiona ze współczesnością. Pierwsza część spektaklu wywoływała refleksję, druga wprowadzała w trans. Niezwykle dynamiczna gra świateł i nieposkromiony ruch sprawiały, że całość była atrakcyjna wizualnie. Może to właśnie sprawiło, że końcowy wydźwięk został nieco przyćmiony, *chamstwo* nie wybrzmiało w pełni. Uczestniczyliśmy w terapii, ale czy będziemy w stanie jej efekty wykorzystać w życiu? Czy przestaniemy reprodukować przemocowe wzorce dawnych chamsko-pańskich relacji?

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Pomoc czy przemoc?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomoc-czy-przemoc>.

Autor/ka

Wiktoria Wojas – studentka teatrologii UJ.

Bibliografia

Hernes, Michał, *Przeciw przemocy*, rozmowa z Agnieszka Jakimiak i Mateuszem Atmanem, „e-teatr” 24.01.2023, <https://e-teatr.pl/33618> [dostęp: 30.01.2023].

Piekarska, Magda, *Robimy chamskie ustawienia*, rozmowa z Agnieszka Jakimiak i Mateuszem Atmanem, „Teatralny.pl”, 21.12.2022, <https://teatralny.pl/rozmowy/robimy-chamskie-ustawienia,3673.html> [dostęp: 30.01.2023].

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2022.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomoc-czy-przemoc>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artikul/chrupki-monster-munch-i-ptasie-mleczko-czyli-jak-opowiedziec-o-umieraniu>

REPERTUAR

Chrupki Monster Munch i ptasie mleczko, czyli jak opowiedzieć o umieraniu

Zofia Kowalska

Teatr Łąźnia Nowa, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję

adaptacja i reżyseria: Mateusz Pakuła, scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska, muzyka: Zuzanna Skolias, Antonis Skolias, Marcin Pakuła, reżyseria światła: Paulina Góral, wideo: Olga Balowska

premiera: 20 stycznia 2023

Ojciec Mateusza Pakuły dowiedział się o swojej chorobie pewnego zwykłego listopadowego dnia 2019 roku. Diagnoza: rak trzustki. Operacja guza, potem przerzuty, chemioterapia, mnóstwo bólu, upokorzeń, powolne żegnanie się ze światem. I niemożność zadecydowania o własnym losie, brak prawa do godnej śmierci. Trwało to dziesięć długich miesięcy. Ojciec gościł w męczarniach, pozbawiony sprawczości, odarty z tego, co zwykle się nazywało człowieczeństwem. Chcąc usensownić jego niepotrzebne cierpienie i

poradzić sobie z własną traumą, Pakuła napisał książkę *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* – dziennik z przebiegu choroby, czy raczej dziennik „współumierania”, bo nowotwór Marka Pakuły powoli wyniszczał nie tylko jego, ale i całą jego najbliższą rodzinę. Na kanwie tekstu powstało przedstawienie, kolejny hołd dla ojca i jeszcze donośniejszy głos przeciwko zakazowi eutanazji.

Spektakl rozpoczyna się dźwiękami *Skyfall*, piosenki przewodniej z filmu o przygodach Jamesa Bonda o tym samym tytule. Z mroku powoli wyłania się przedziwna konstrukcja, poplątane czarne zjeżdżalnie – Marek Pakuła był architektem, zaprojektował kilka parków wodnych i pływalni. Do tego trzy krzesła, roślina w doniczce, ekran, stanowisko dla muzyka. W scenografii Justyny Elminowskiej króluje minimalistyczny konkret. Tekst Pakuły jest tak mocny, że nie potrzebuje bogatej oprawy scenicznej, dobrze brzmi w kameralnym, niemal intymnym ustawieniu.

Na scenę zdecydowanym krokiem wchodzi aktorzy w garniturach; przystojni i szarmanccy, niczym tajni agenci z serii o Bondzie, wynajęci do misji specjalnej – opowiedzenia w imieniu Mateusza Pakuły jego historii. Motywy bondowskie będą przejawiać się w wielu elementach spektaklu, czy to na poziomie tekstu (we wspomnieniu o wspólnym oglądaniu filmów z bratem), czy w warstwie muzycznej (np. w wymownej piosence *Live and Let Die* Paula McCartneya). W jednej ze scen na okrągłym ekranie pojawia się projekcja z twarzą Wojciecha Niemczyka, który gra ojca Pakuły. Ten obraz kojarzy się trochę z czołówką filmów z Bondem i ikonicznym kadrem kręconym jakby przez lunetę pistoletu. Ojciec zostaje przyrównany do postaci brytyjskiego szpiega, ale porównanie to jest gorzko ironiczne, bo przecież Bondowi zawsze cudem udaje się uniknąć śmierci. Bond jest też emanacją pewnego stereotypowego wzorca męskości, wedle którego mężczyzna nie powinien

pozwalać sobie na uczucie słabości, wrażliwość, na łyzy, nie powinien mówić o swoich emocjach. Jak pisze Pakuła, czas choroby sprawił, że „granice zostały przełamane, a właściwie zniesione”. Nowotwór był bodźcem, który wyzwolił w mężczyznach czułe gesty i słowa o miłości.

Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję to przede wszystkim dokumentalny teatr słowa. Słowa potocznego, czasem z niemocy aż wulgarnego, szczerego, sentymentalnego, wypowiedzanego przez siedzących na krzesłach aktorów. Dramat pisany strumieniem świadomości bez autocenzury. Dramaturgia umierania jest sinusoidalna i nieprzewidywalna. Na przemian Marek Pakuła czuł się dobrze i źle, czasem tracił kontakt ze światem, a czasem był boleśnie świadomy tego, co się dookoła niego dzieje – właściwie było tak przez większość czasu i na tym polega dramat. Błagał syna o śmierć. Prosił, żeby zdobył dla niego pistolet lub cokolwiek innego, co mogłoby uśmierzyć jego ból, którego nie był już w stanie wytrzymać. Pakuła był bezradny, bo choć wierzy w prawo do dobrej śmierci i mówi o tym publicznie, to poczucie społecznego przymusu podtrzymywania życia uniemożliwiało mu wykonanie życzenia taty – panikował i ratował go, gdy ten dławił się tabletką.

Ze względu na formę scenariusza przypominającą dziennik lub pamiętnik spektakl ma raczej statyczny charakter, ale nie oznacza to, że w nim nie ma akcji scenicznej. Już sama proza Pakuły ma bardzo teatralny rys, widać w niej sznyt dramaturga i reżysera – niektóre momenty w książce przypominają partyturę scen teatralnych. Struktura spektaklu to duży monolog przerywany mniej lub bardziej rozbudowanymi inscenizowanymi scenami, z czego część z nich ma, zaskakująco, wydźwięk humorystyczny. Pakuła zdecydował się skontrapunktować tę tragiczną, chwilami mocno naturalistyczną opowieść o śmierci czarnym humorem. Grubą kreską

narysowane są przede wszystkim odgrywane przez Szymona Mysłakowskiego postaci, z którymi Pakuła miał styczność w trakcie tych kilku miesięcy: zblazowany ordynator, babcia Natała czy ksiądz. Okazuje się jednak, że absurd to cecha rzeczywistości. Nie trzeba zbyt hiperbolizować, bo prawdziwe wydarzenia, jakie miały miejsce w szpitalach, na pogrzebie czy w innych okolicznościach, same w sobie były groteskowe. Szczególnie zapadła mi w pamięć opowieść o tym, jak w czasie pandemii na oddział paliatywny nie mogli wejść członkowie rodziny chorego, ale spowiednik, który chodzi po różnych szpitalach (i roznosi zarazki), już tak.

Spektakl Pakuły utkany jest ze szczegółów. Autor z aptekarską dokładnością wylicza prażynki, budyń, ptasie mleczko, frytki, coca-colę, tytuły filmów, książek, piosenek i spektakli, które w jakiś sposób związane są z czasem choroby ojca. W procesie leczenia stanów lękowych stosuje się ćwiczenie, które polega na wymienianiu kolejno pięciu rzeczy, które się widzi, czterech, których można dotknąć, trzech, które można usłyszeć itd. Nie mogę wyzbyć się skojarzenia z tą praktyką „zakotwiczenia” w rzeczywistości. Jak gdyby pamiętanie o tych małych faktach pozwalało Pakule uspokoić się, racjonalnie spojrzeć na to, co się stało. Każda najdrobniejsza rzecz będzie tu jak Proustowska magdalenka – będzie ewokować wspomnienie. Ten zabieg wiąże się też z wyznawaniem przez Pakułę i wielokrotnie powtórzonym w spektaklu hasłem „fakty, nie wartości”: liczy się to, co realne, prawdziwe, materialne. Nauka i logika będą nadrzędnymi wyznacznikami tego, co zdaniem Pakuły jest słuszne, a co nie. Nie dotyczy to tylko kwestii eutanazji, ale też wiary, a co za tym idzie polityki. Nietrudno zauważyć, że decyzje rządu z zakresu medycyny motywowane są fundamentalizmem religijnym. Jest to ważny temat w spektaklu Pakuły. Reżyser, deklarujący się jako wierzący w naukę ateista, zastanawia się, dlaczego ktoś o odmiennym wyznaniu decyduje o jego życiu i o życiu innych mieszkańców Polski. Nawołuje do wszczęcia

publicznej dyskusji na temat legalizacji i destygmatyzacji „dobrej śmierci”. W takim sensie jest to spektakl o prywatnym cierpieniu, które staje się polityczne, ponieważ nie jest problemem jednostkowym, a systemowym. Brak możliwości podjęcia decyzji wedle własnego sumienia i moralności, a do tego nieudolność opieki zdrowotnej w Polsce są problemami, które nie są w żaden sposób zauważane (a co dopiero naprawiane) przez rządzących i nieustannie zbierają ponure żniwo. Spektakl Pakuły jest odważnym krzykiem niezgody.

W ostatniej scenie ojciec (Wojciech Niemczyk) przybija pożegnalną piątkę swojemu drugiemu synowi – Marcinowi Pakule (który przez cały spektakl grał na żywo muzykę na klawiszach). Przedstawienie wieńczy film z fotografiami ojca, zrobionymi podczas choroby, ale przede wszystkim przed nią – wspólne rodzinne zdjęcia z wakacji albo te ze znajomymi, portrety z młodości, dzieciństwa. Tak może spełnić się prośba ojca, wypowiedziana kiedyś przez niego mimochodem, kiedy był już bardzo chory. Poprosił syna, żeby cofnął czas o kilka miesięcy. Reżyserowi nie udało mu się spełnić ostatniego życzenia ojca o śmierć na własnych warunkach – więc spełni to. Ta składanka zdjęć to wyzwalacz łez, oczyszczenie, uwolnienie napięcia, które kumuluje się przez cały spektakl. Kiedy ludzie płaczą (w kieleckim teatrze podobno rozdawane są chusteczki z logo spektaklu), nie jest to spowodowane jedynie wzruszającą historią Marka Pakuły. To w wielu przypadkach płacz wywołany wspomnieniami bliskich, którzy umierali w niegodnych warunkach. Spektakl daje dziwny rodzaj pocieszenia – świadomość, że w swej bezsilności nie jesteśmy sami. Moja babcia umierała tak kilka lat. Z przerwami. To się musi wreszcie skończyć.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Chrupki Monster Munch i ptasie mleczko, czyli jak opowiedzieć o umieraniu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/chrupki-monster-munch-i-ptasie-mleczko-czyli-jak-opowiedzie-c-o-umieraniu>.

Autor/ka

Zofia Kowalska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/chrupki-monster-munch-i-ptasie-mleczko-czyli-jak-opowiedzie-c-o-umieraniu>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/woda-w-oku>

REPERTUAR

Woda w oku

Wiktoria Tabak

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Michał Buszewicz

Chłopaki płaczą

reżyseria, scenariusz: Michał Buszewicz, scenografia i kostiumy: Doris Nawrot, muzyka: Baasch, choreografia: Katarzyna Sikora, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, wideo: Michał Dobrucki

premiera: 23 marca 2023

Michał Buszewicz napisał tekst o męskim płaczu. Tekst ten wystawił następnie w teatrze, a efekt na wielu poziomach koresponduje z jednym z jego poprzednich projektów. Nie oznacza to jednak, że jest wobec niego wtórny. Dla mnie krakowska *Autobiografia na wszelki wypadek* (o której dla „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” pisała Izabela Zawadzka) i warszawskie przedstawienie *Chłopaki płaczą* tworzą swego rodzaju dylogię: wzajemnie się oświeclają, uzupełniają, poszerzają. I nie chodzi mi tylko o zbliżony obszar tematyczny, który można byłoby w skrócie określić jako grę z dominującymi

tendencjami reprezentowania męskości w teatrze i w sferze publicznej, czy nawet o to, że na scenie i tu, i tu znajdują się wyłącznie aktorzy (mężczyźni), lecz o charakterystyczną konstrukcję podmiotu obecną w obu tych dramatach.

Wielogłos zażenowanego (sobą) podmiotu

Gdybym miała teraz wstępnie ustalić, co właściwie mam na myśli, to zapewne posłużyłabym się, umieszczonym w śródtytule, roboczym sformułowaniem: „wielogłos zażenowanego (sobą) podmiotu”. W przywołanych wyżej przykładach mamy bowiem do czynienia z męskim narratorem rozbitym na kilka postaci, które przyglądają się swoim odbiciom z perspektywy emocjonalnego, krytycznego i czasowego dystansu. To bohaterowie świadomi popełnionych błędów i poniesionych porażek (zazwyczaj próbujący obrócić je w żart), nierzadko porównujący się do innych (w ich wyobrażeniach – do tych lepszych, mądrzejszych, przystojniejszych), balansujący pomiędzy ironią, wstydem, groteską a zażenowaniem, przyglądający się zarówno emocjom (choć często nie do końca potrafiący je nazwać czy zrozumieć), jak i własnym słabościom.

W przypadku *Autobiografii na wszelki wypadek* miałyśmy do czynienia z nieżyjącym już Michałem, którego poznawałyśmy dzięki wspominkowej opowieści snutej przez trzech mężczyzn sprzątających jego mieszkanie. Obraz, jaki wyłaniał się z tej historii, nie był wyłącznie portretem problemów konkretnej jednostki, lecz również obrazem patriarchalnych zasad szkodliwych dla wszystkich płci, w tym także dla mężczyzn niemieszczących się w ściśle zdefiniowanych hegemonicznych normach i maczystowskich strukturach. Z kolei w *Chłopaki płaczą* obserwujemy jeszcze silniej spopularyzowaną i rozwiniętą wiwisekcję męskiej emocjonalności, która

odbywa się na kilku poziomach: mężczyzna w relacji do swoich wewnętrznych przeżyć, strategie wyrażania bądź blokowania emocji w towarzystwie innych mężczyzn, wyobrażenia o męskich emocjach ukształtowane i reprodukowane w ramach kultury popularnej oraz (najczęściej maskowana) emocjonalność, czułość, kruchość w związkach romantycznych i przyjacielskich.

Nie odniosłam przy tym wrażenia, że jest to jakaś forma mansplainingu lub, co gorsza, próba odzyskania niczym niezakłóconej uwagi albo nawet fantazja o powrocie do czasów rozbuchanej i bezkarnej męskiej dominacji. W obu tych tekstach tragikomiczny męski podmiot przemawia raczej z pozycji niedopasowania, zakłopotania, zdeorientowania, pogubienia i zażenowania, a nie – samca alfy odznaczającego się cynizmem, siłą, władzą i dużą (zbyt dużą) pewnością siebie. Chociaż, oczywiście, nie udaję i nie zapominam, że nadal jest to pozycja na wielu polach uprzywilejowana. Podmiot u Buszewicza bywa jednak głównie rozdarty, zawieszony między różnymi tożsamościami i sposobami ich ekspresji. Trochę tak, jakby sam do końca nie potrafił przed sobą przyznać, jaki chce być – wie jedynie, jaki nie chce i jaki nie potrafi być, lecz nie zawsze może to ujawnić publicznie.

Płkanie jest okej

Rzecz się dzieje na basenie, ale scena warszawskiego Teatru Dramatycznego nie próbuje udawać kąpieliska. Zamiast tego scenografia Doris Nawrot akcentuje umowność całej sytuacji: stolik z piłkami lekarskimi, zawieszony z tyłu czarne boje i kilka przedmiotów pokrytych w całości jasnobrązowym futerkiem. Podobnie w przypadku kostiumów (również autorstwa Nawrot). Próżno tu szukać okularów do nurkowania, ręczników czy slipów, są za to zbyt szerokie, niedopasowane lśniące garnitury, rozpięte koszule w paski, no

i potraktowane dużą ilością żelu włosy. Estetycznie przypomina to wczesne lata dwutysięczne, gdy polską telewizję zalewały teledyski Danzela, choć sama ścieżka dźwiękowa spektaklu, skomponowana przez Baascha, nie ma z tego typu tanecznymi kawałkami nic wspólnego. Dlatego skojarzenia z basenem chyba najbardziej uruchamiają w tym przypadku wyreżyserowane przez Aleksandra Prowalińskiego światła, często rzucające na aktorów niebieską, jakby wodną poświatę, oraz choreografia Katarzyny Sikory, zbudowana w dużej mierze na ruchach i sekwencjach zaczerpniętych z pływania synchronicznego.

Czemu basen? Bo tam podobno najłatwiej ukryć płacz, tłumacząc współtowarzyszom, że woda w oku jest tylko dość oczywistą konsekwencją zanurzenia, a nie żadną tam ekspresją emocji. Na taki basen można przyjść, żeby odpocząć od domowego zgiełku i zawodowego wyścigu szczurów, żeby poudawać, że gdzieś jest się tym najsilniejszym, czego wyznacznikiem ma być najlepsza szafka w przebieralni, ale też, żeby pomówić o rzeczach, o których nie chce i nie umie się mówić w innych okolicznościach. A tutaj zawsze wszystko można obrócić w żart, podbijając jeszcze w ten sposób swoje wysublimowane, męskie poczucie humoru. Na przykład: czy było ci smutno, gdy żona odchodziła, gdy pies umierał, gdy ojciec zostawił cię samego na podeście i wypłynął w głąb jeziora? – zapyta ktoś. Tak, to znaczy nie, żartowałem – odpowie ktoś inny.

Bohaterów jest kilku, każdy trochę inny, a trochę podobny do pozostałych. Dojrzały pan (Henryk Niebudek), który od lat pływa rekreacyjnie, bo chce jak najdłużej zachować dobrą formę. Taki (Robert T. Majewski), który wpada tylko do sauny, bo nie umie pływać, i ten (Waldemar Barwiński), co przychodzi na basen wieczorami, żeby nie spotkać nikogo znajomego. Kulturalny mężczyzna (Paweł Tomaszewski), który ustępuje miejsca starszym

osobom i zawsze mówi pierwszy dzień dobry, choć rzadko robi to z dobroci serca. Homoseksualista (Karol Wróblewski), który udaje heteryka i boi się przyznać do tego, że podoba mu się kolega z sąsiedniego toru, no i lekko wycofany ratownik (Mateusz Górski), głównie milczący obserwator, skrycie marzący o czułości i opiece.

Ramy, w których znaleźli się portretowani mężczyźni, są ramami umownymi, to trochę zawody na bycie (fantazmatycznym) mężczyzną, w których nikt nie chce zająć ostatniego miejsca. Wszystko tu jest więc trochę na serio i trochę na niby. *Chłopaki płaczą* to galeria męskich typów, które są raz za razem przedstawiane i dekonstruowane głównie dzięki jednocześnie zdystansowanej i komediowej grze aktorskiej podkreślającej performatywny i teatralny charakter płciowej ekspresji. Nie dzieje się to jednak w sposób pogardliwy czy wyższościowy, a raczej – uważny i empatyczny. Poruszamy się w końcu w bardzo delikatnej, intymnej przestrzeni utkanej z uczuć, traum, lęków, fantazji i emocji.

W warszawskim spektaklu mamy do czynienia z kilkoma, często ekstremalnymi sytuacjami (odejście żony, spowodowanie wypadku samochodowego, śmierć ukochanego psa), w których męskie łzy dałoby się nawet usprawiedliwić bez naruszania stereotypowego tabu, ale mimo to bohaterowie nadal mają trudności z daniem sobie przyzwolenia na publiczny płacz, prawdziwy szloch bez udawania. Strach przed łzami został wmontowany w ich ciała i psychikę, stając się lękiem niejako formatującym normatywną męską tożsamość. Jak wielokrotnie pisała bell hooks (której książka *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*, wydana w ubiegłym roku przez Krytykę Polityczną, stanowi tu zresztą wyraźną inspiracją myślową): patriarchat tworzy pokaleczonych emocjonalnie mężczyzn zdolnych do wyrażania jedynie wściekłości, a tych załamanych,

bezbronnych, szukających pomocy i opieki przerzuca do strefy kulturowej aberracji. Na ciekawy paradoks kilka lat temu zwróciła też uwagę Rachel Giese, pisząc o tym, że męski płacz – na przykład wśród polityków – bywa czasem dopuszczalny, a nawet w niektórych sytuacjach może być pożądanym, bo świadczy o ich odwadze. Dotyczy to jednak wyłącznie tych przywódców, których performans męskiej normatywności w innych obszarach pozostaje nienaruszony (na przykład: są heteroseksualni, konwencjonalnie przystojni, lubią sport). Nie ma zastosowania w przypadku queerowych polityków czy kobiet polityczek – wówczas łzy mają rzekomo potwierdzać stereotyp zbytnej emocjonalności (kulturowo utożsamianej z kobiecością, miękkością, uległością), która nie jest pożądaną cechą na arenie walk politycznych.

Różne formy terapii

Pierwszy sezon dyrekcji Kobiecego Kolektywu Dramatycznego i Moniki Strzępki (nadal zawieszona w pełnieniu funkcji dyrektorskiej przez wojewodę Konstantego Radziwiła, obecnie występującej w roli konsultantki artystycznej) nosi nazwę *Terapia dla wszystkich*. Zastanawiałam się, jak na tle pozostałych trzech premier (*Mój rok relaksu i odpoczynku* w reżyserii Katarzyny Minkowskiej, *Arka i ego* według koncepcji Lucy Sosnowskiej, *Piotruś Pan* w reżyserii Anny Ilczuk) wypada spektakl *Chłopaki płaczą*. Nie mam na myśli porównań artystycznych, ale raczej szkicową analizę propozycji repertuarowych. Odniosłam wrażenie, że każdy z tych projektów był (jest?), mniej lub bardziej świadomie, adresowany do nieco innej grupy odbiorczej. Spektakl napisany i wyreżyserowany przez Buszewicza mógłby, według mnie, zostać wpisany w kategorię teatru popularnego. Ale takiego, który jest jednocześnie ambitny, dobrze skonstruowany i zagrany, komediowy, otwarty na różnych widzów i widzki, niehermetyczny, a zarazem do pewnego stopnia zaangażowany społecznie, choćby pod kątem brania na

warsztat tematów słabo widocznych i problematyzowanych w sferze publicznej. Taki teatr, który o czymś opowiada, ale daje także przyjemność.

W 2016 roku na łamach „Krytyki Politycznej” Michał Zadara napisał: „My, twórcy i widzowie teatralni, zaakceptowaliśmy następujące warunki dyskusji: ludzie masowo przyjdą tylko na sztuki dość łatwe, w których grają gwiazdy znane z telewizji. Artystyczny teatr nie jest dla mas. Teatr jest zatem albo komercyjny, albo elitarny”. Wydaje mi się, że od tego czasu trochę się zmieniło, a twórcy i twórczynie coraz częściej poszukują alternatywnych strategii komunikacji z publicznością (nie rezygnując przy tym z elementów artystycznych) oraz form, które angażują i otwierają, są ambitne, ale nie stwarzają dyskursywnych barier. Inny przykład to, chociażby *Dotyk za dotyk. Dansing* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, współtworzony również przez Buszewicza (tekst), a wyreżyserowany przez Katarzynę Sikorę. Za wcześnie jednak, by mówić o zwrotach czy nawet tendencjach. Może, póki co, tylko o nieśmiałych próbach dotarcia do nowych publiczności.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Woda w oku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artypul/woda-w-oku>.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds” organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Laureatka nagrody głównej im. Ewy Guderian-Czaplińskiej w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego w Ogólnopolskim Konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków teatralnych. Jako recenzentka

stale współpracuje z „Didaskalią. Gazetą Teatralną”, „Dialogiem” i „Czasem Kultury”. Publikowała także na łamach „Pamiętnika Teatralnego” oraz „Widoku”. Była członkinią Komisji Artystycznej w 28. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a obecnie jest konsultantką programową Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/woda-w-oku>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/uslyszec-cialo-zobaczyc-dzwiek>

REPERTUAR

Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk

Magdalena Figzał-Janikowska

Nowy Teatr w Warszawie

Pierre Jodlowski

Touch (Dotyk) na kontrabas i elektronikę

kontrabas: Masashi Yamamoto

premiera polska: 21 grudnia 2022

Nowy Teatr w Warszawie

Michał Pepol, Paweł Sakowicz

KCKM w ramach cyklu *Dotykafonie*

wiolonczela i performans: Michał Pepol, choreografia i performans: Paweł Sakowicz

premiera: 8 stycznia 2023

„Gest muzyczny nie wynika z notacji, jest odwrotnie: gest muzyczny poprzedza zapis. Kompozycja rodzi się wraz z pierwszym gestem, który

następnie ujawnia przestrzeń, formę i energie zmieniające się w rytmy” – wyjaśnia Pierre Jodlowski w jednym ze swoich tekstów (zob. 2006). Zasada ta zdaje się wciąż towarzyszyć jego utworom, czego najlepszym przykładem są ostatnie kameralne realizacje: *Outer Space* (2018), *I.T.* (2019), *Vanitas* (2022) czy wreszcie *Touch* (2022), którego polska prapremiera odbyła się niedawno w Nowym Teatrze w Warszawie. Wszystkie te kompozycje to projekty tyleż samo muzyczne, co choreograficzne – gest instrumentalisty staje się podstawowym elementem partytury, który organizuje całość rytmicznie i przestrzennie. Wpływa to nie tylko na odbiór utworu (na plan pierwszy wysuwa się jego performatywny charakter), ale przede wszystkim na relację wykonawcy i instrumentu (opiera się ona na testowaniu różnych form kontaktu, staje się intymna i symboliczna). Elementem wzmacniającym tę relację jest zawsze elektronika – narzędzia technologiczne, z których stale korzysta Jodlowski, pozwalają na amplifikację dźwięków, ale też zwiększenie siły oddziaływania danego gestu, chociażby poprzez umieszczenie go w kontekście audiowizualnym. Co ważne, sytuowanie gestu w centrum procesu komponowania odbywa się za każdym razem w innych warunkach. W *Outer Space* i *Vanitas* działania solistów są ściśle skoordynowane z obrazami wideo wyświetlanymi na dużym ekranie, w *I.T.* cielesne gesty perkusisty zależne są od komunikatów-poleceń wydawanych przez głos maszyny docierający z offu, z kolei w *Touch* ruchy kontrabasisty są zsynchronizowane ze światłem, które staje się integralnym elementem kompozycji.

Touch na kontrabas i elektronikę (w Nowym Teatrze zaprezentowany pod polskim tytułem *Dotyk*) to projekt najbardziej kameralny spośród wymienionych. Utwór powstał we współpracy z japońskim kontrabasistą Masashim Yamamoto, znanym z ekspresyjnych wykonań muzyki współczesnej. Performans zainspirowany został malarską techniką *chiaroscuro*, a zatem działania instrumentalisty są ściśle powiązane z grą

światła i cienia, a budowane za pomocą technik świetlnych kontrasty wyznaczają poszczególne części utworu. Przede wszystkim światło wydobywa z mroku przestrzeń gry, w której porusza się Yamamoto – stanowi ją niewielkich rozmiarów świetlisty krąg. Prócz muzyka w przestrzeni tej znajduje się kontrabas, stół z komputerem, mikrofon, głośnik oraz krzesło. Co ciekawe, wszystkie te elementy traktowane są przez wykonawcę jako rekwizyty, które w większym stopniu służą kreowaniu sytuacji dramatycznej aniżeli sytuacji muzycznej. Wynika to z tego, że każdy rodzaj interakcji instrumentalisty z tymi obiektami rodzi napięcie, poczucie niepewności czy oczekiwania, które zdają się absorbować uwagę widza bardziej niż dźwięki, będące efektem owych działań.

Mam wrażenie, że Jodlowski w *Touch* koncentruje się przede wszystkim na samym procesie twórczym – intelektualnych i somatycznych reakcjach, jakie wywoływać może praca z dźwiękiem. Tytułowy „dotyk” można interpretować jako poszukiwanie inspiracji, badanie relacji między muzykiem a instrumentem, eksplorowanie przestrzennych i umysłowych warunków każdego aktu kreacji. Kontakt Yamamoto z kontrabasem ma wymiar symboliczny – początkowo składa się z prostych gestów, których celem jest maksymalne zbliżenie się do instrumentu, zbadanie jego możliwości akustycznych, jednakże bez posługiwania się tradycyjnymi sposobami wydobywania dźwięku. Ta eksploracja rozpoczyna się od kontaktu ze smyczkiem – okazuje się, że każdy gest polegający na uniesieniu lub opuszczeniu smyczka wywołuje określony sygnał świetlny, a także przetworzony komputerowo dźwięk.

Dzięki technikom nagłaśniającym każde działanie Yamamoto w zaaranżowanym kręgu uruchamia specyficzną przestrzeń audiowizualną – gest, światło i dźwięki są ze sobą ściśle zsynchronizowane. Gwałtowność

ruchów wywołuje więc nagle błyski (przypominające światło flesza), i odwrotnie – mniejsza aktywność muzyka zapewnia większą stałość w zakresie natężenia i kierunku padania wiązek świetlnych. Gra światła i dźwięków, stanowiąca efekt owych działań, przywołuje na myśl proces twórczy – z przeblaskami iluminacji, momentami wyciszenia, koncentracji, a także nieufności wobec własnych konceptów. Okrąg jako symbol doskonałości, równowagi i kompletności staje się tu przestrzenią demiurga, próbującego stworzyć jakiś harmonijny układ za pomocą gestów, wrażeń akustycznych i wizualnych. Niemal każdą sekwencję dźwięków zamyka ponadto charakterystyczny gest pstryknięcia palcami, powodujący również wyciemnienie kręgu.

Partytura *Touch* zakłada stopniowe pogłębianie relacji między ciałem muzyka a instrumentem. Stąd też w kolejnych odsłonach kompozycji dostrzegamy coraz więcej działań skoncentrowanych na kontrabasie. Są wśród nich te, które odsyłają raczej do praktyk perkusyjnych (delikatne dotykane instrumentu lub pocieranie go palcami, przesuwanie go wewnątrz kręgu, pukanie lub uderzanie otwartą dłonią w pudło rezonansowe), ale też takie, które odwołują się do różnych technik gry (*pizzicato*, *glissando*, wreszcie gra smyczkiem). Wszystkie te dźwięki podlegają ponadto amplifikacji i elektronicznym przetworzeniom, co pozwala na zbudowanie bardzo różnorodnego pejzażu akustycznego. Kontrabas Yamamoto brzmi zatem momentami jak instrument perkusyjny, innym razem jak gitara elektryczna czy generator szumów. Zagęszczenie i kulminacja efektów akustycznych następuje w finałowej części, która najbliższa jest także muzyce *sensu stricto*. Światło, które towarzyszyło instrumentalistcie niemal przez cały czas trwania utworu, w tej ostatniej sekwencji stopniowo zanika, aż do całkowitego mroku, który ostatecznie pochłania muzyka i jego kontrabas.

Sięganie po środki choreograficzne to od jakiegoś czasu również stała praktyka wykonawcza wiolonczelisty Michała Pepola. Jego pamiętny występ w spektaklu *Francuzi* Krzysztofa Warlikowskiego skłonił muzyka do kolejnych interdyscyplinarnych poszukiwań. Już w 2016 roku powstał recital solowy *Dźwięk odnaleziony* z oprawą wizualną Pawła Bowika, a rok później *Milczenie syren* we współpracy z Magdaleną Cielecką. *Dotykafonie* to nowy cykl performansów muzycznych Pepola, w których stara się on na nowo zdefiniować obecność muzyka-wykonawcy na scenie, sięgając przy tym po środki teatralne. „Chciałbym, będąc wiolonczelistą, wstać z krzesła i niczym śpiewak lub aktor doświadczyć całej przestrzeni sceny; dotknąć tematu ciała i cielesności – praktycznie nieobecnego w świecie muzyki tzw. klasycznej; pokazać muzykę w kontekście wrażliwości nieheteronormatywnej; do koncertów wprowadzać narrację i jak w teatrze opowiadać historie; przebić niewidzialną granicę oddzielającą pola pracy muzyka-wykonawcy i kompozytora” – tak ideę *Dotykafonii* wyjaśniał sam twórca (zob. *Dotykafonie*, 2022). W ramach tego cyklu powstał spektakl *KCKM*, zrealizowany wspólnie z choreografem Pawłem Sakowiczem.

Premiera *KCKM* odbyła się w styczniu tego roku na scenie Nowego Teatru w Warszawie, a punktem wyjścia stał się album *Kora nieskończoność*, wydany przez Pepola w ubiegłym roku. Na wydawnictwo złożyły się nowe aranżacje i remiksy nieznanych dotąd materiałów fonograficznych pochodzących z domowego archiwum Kory, udostępnionych artyście przez Kamila Sipowicza. Piętnaście kompozycji, które znalazły się na płycie, to kolaże dźwiękowe, łączące śpiew Kory z jej komentarzami, ekspresywnymi okrzykami, śmiechem, szeptem, elektroniczną oprawą, a przede wszystkim z dźwiękiem wiolonczeli. Performans Pepola i Sakowicza odwzorowuje tę kolażową strukturę, choć w większym stopniu spaja całość pewną narracją. Utwory wykonywane są zatem w kolejności podyktowanej dramaturgią spektaklu, nie

zaś ich zapisem na płycie.

W przeciwieństwie do performansu Masashiego Yamamoto, który w swych interakcjach z instrumentem wykorzystywał jedynie ściśle ograniczony fragment przestrzeni, Pepol i Sakowicz korzystają z całej sali widowiskowej Nowego Teatru, realizując w ten sposób ideę „poruszającego się ciała muzyka” (zob. *Dotykafonie*, 2022). Jeszcze przed rozpoczęciem pierwszego utworu uwagę przykuwa duży materac usytuowany w centralnym punkcie sali – widzimy leżącego na nim Michała Pepola. W trakcie koncertu obaj twórcy dość często przybierać będą zresztą tę wygodną horyzontalną pozycję. Nie tylko koresponduje ona z postulowanym „uwolnieniem ciała”, ale też sprzyja uważnemu słuchaniu, które staje się istotną częścią performansu.

KCKM to spektakl o miłości, czułości i dotyku, w którym muzyka zestraja się z subtelną choreografią. Ta opowieść rozpoczyna się jednak od końca – pierwszy utwór przywołany w spektaklu to kompozycja, która wieńczy płytę. „Wszystko skończyło się” – brzmi w tym utworze spokojny głos Kory. Do tego wyznania Michał Pepol dokłada melodyjne frazy wiolonczeli (w spektaklu wykonuje tę partię synchronicznie z nagraniem), które sprawiają, że utwór, mimo całej swej melancholii, napawa pewnym rodzajem optymizmu. Przeniesienie tej finałowej kompozycji na początek spektaklu pozwala spojrzeć na ukazaną przez twórców relację miłosną w sposób retrospektywny. Kolejne utwory oraz przypisaną im choreografię można w tym kontekście czytać jako muzyczno-cielesne manifestacje uczucia, które zakończyło się, lecz przyniosło wiele piękna.

Paweł Sakowicz na scenie pojawia się wraz z drugim utworem – to *KCKM*, za którym kryje się nowa aranżacja utworu *Kocham cię, kochanie moje*. Jest to kompozycja kluczowa dla performansu, bowiem zawarte w niej wyznanie

staje się pretekstem do dalszych choreograficznych poszukiwań. Sakowicz początkowo przyjmuje funkcję słuchacza i obserwatora, po chwili zaczyna zaś inicjować pierwszy ruchowy dialog. Polega on na cielesnej komunikacji obu wykonawców – początkowo nieśmiałej, trochę niepewnej, z czasem jednak eksponującej coraz szerszy zakres płynnych i zsynchronizowanych ze sobą ruchów. W zaprezentowanych miłosnych choreografiach nie chodzi jednak o pełną zgodność czy precyzję – ważniejsza wydaje się czułość oraz próba przełożenia eklektycznych, nieco surrealistycznych kompozycji na prosty i oszczędny język gestów. Czasem punktem wyjścia jest obserwowanie lub powtarzanie ruchów partnera (jak w utworach *Oko-okO* i *Mimoza*), innym razem opór, jaki stawiać może jego ciało (utwór *Słowo węża*). Często też finał kompozycji prowadzi do nieoczekiwanej synchronizacji ruchowej (na przykład w *Nirwanie Kory*). Kiedy Kora szepcze o idealnej miłości (utwór *Opium*), ilustracją staje się wspólny taniec w objęciach, kiedy wspomina o samotności (utwór *Szał w Kadyksie*), wiolonczela staje się obiektem skracającym dystans między wykonawcami. Nie znaczy to jednak, że Sakowicz i Pepol nadają wszystkim gestom znaczenie symboliczne – bardzo często eksponują ich autoreferencyjny potencjał, włączając w układy choreograficzne proste czynności, jak leżenie na materacu, słuchanie, głębokie oddychanie, wspólne oglądanie fragmentów filmowych czy wreszcie zasypianie. Co ważne, działania te nie przysłaniają muzyki, wręcz przeciwnie – wydobywają jej niuanse, zwracają uwagę na intymny charakter wypowiedzi Kory i poetyckość frazy muzycznej Michała Pepola. Choć na scenie relacja muzyka z wiolonczelą ulega rozluźnieniu (tylko w wybranych fragmentach Pepol gra na żywo swoje partie), to jednak instrument jest tutaj cały czas obecny – pojawia się często w nowych funkcjach: rekwizytu, inspiracji, łącznika między tym, co werbalne i niewerbalne.

Tym, co łączy oba projekty zaprezentowane na scenie Nowego Teatru, jest

nie tylko poszukiwanie nowych form ekspresji muzycznej, ale przede wszystkim intensywne włączanie ciała w proces kompozycyjny i wykonawczy. Sama praca z gestem odbywa się tu jednak w różnych trybach. W przypadku *Touch* gest jest zapisanym w partyturze impulsem do budowania sfery akustycznej, z kolei w *KCKM* to gotowa muzyka staje się inspiracją dla działań ruchowych. Oba performanse koncentrują się też na relacjach proksemicznych, które nie tylko warunkują proces percepcji dźwięku, ale w dużej mierze odpowiadają za muzyczne znaczenia i asocjacje, które wyłaniają się jako efekt tego procesu.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/uslyszec-cialo-zobaczyc-dzwiek>.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Bibliografia

Dotykafonie [materiały teatru], Nowy Teatr w Warszawie, <https://nowyteatr.org/pl/cykle/dotyka-fonie> [dostęp: 10.01.2023].

Jodłowski, Pierre, *Le geste: questions de composition*, „L'inouï: revue de l'IRCAM” 2006 nr 2. Wersja angielska: Jodłowski, Pierre, *Gesture: A Matter of Composition*,

<http://www.pierrejodlowski.com/index.php?post/“Le-Geste”-a-matter-of-composition> [dostęp: 10.01.2023].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/uslyszec-cialo-zobaczyc-dzwiek>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/mily-pokoj-mroczny-las>

REPERTUAR

Miły pokój, mroczny las

Katarzyna Niedurny

Teatr Współczesny w Szczecinie

Sen nocy letniej

na motywach komedii Williama Shakespeare'a w przekładzie Stanisława Barańczaka oraz na podstawie wywiadów z osobami z niepełnosprawnościami, ich rodzinami, a także osobami zajmującymi się asystenturą seksualną i pracą seksualną

scenariusz: Jakub Skrzywanek, Monika Świerkosz, reżyseria: Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek, współpraca dramaturgiczna i badania: Monika Świerkosz, scenografia, reżyseria światła: Agata Skwarczyńska, kostiumy: Anna Rogóż i Agata Skwarczyńska, muzyka: Jacaszek, choreografia: Agnieszka Kryst

premiera: 25 lutego 2023

Scena jest podzielona na trzy części, z których każda ma własny klimat i działa według odmiennych zasad. Najwięcej miejsca zajmuje tu mroczny las, majestatycznie wznoszący się na umieszczonym w centrum podwyższeniu. To w jego zacienionych zakamarkach rozgrywa się akcja dramatu *Sen nocy letniej*. W pewnym momencie odsłania się umieszczone pod nim tajemnicze podziemie, ukryte wśród leśnych korzeni. Tam rządzą instynkty i kryją się

liczni w tym spektaklu Pukowie. Z boku zaś znajduje się skromna sypialnia, w której rozgrywają się najciekawsze sceny spektaklu Jakuba Skrzywanka i Justyny Sobczyk.

Na scenie panuje mrok. Zbliża się wieczór poprzedzający zaślubiny Tezeusza (Paweł Adamski) i Hipolity (Magdalena Myszkiewicz). Nic jednak nie sugeruje radosnej atmosfery oczekiwań. Relacje damsko-męskie zdominowane są tu przez przemoc wytwarzającą się między kochankami, ojcem i córką, władcą i poddanymi. Te układy powielają ciągle ten sam wzorzec władzy absolutnej. Pokonana królowa Amazonek Hipolita bez przekonania odgrywa radość panny młodej. Jej rozpaczliwy krzyk raz po raz przerywa akcję dramatu, jednak żadna z postaci go nie słyszy. Hipolita zostanie żoną, bo nie ma innego wyjścia. Hermia (Joanna Maruszak) jest zmuszona przez ojca (Marian Dworakowski) do ślubu z Demetriuszem (Paweł Niczewski), a władza rodzicielska jest tu wzmocniona poparciem księcia Tezeusza. Demetriusz brutalnie odrzuca zakochaną w nim do szaleństwa Helenę (Iwona Kowalska). Nawet między Hermią i Lizandrem (Wojciech Sandach) – kochankami decydującymi się na ucieczkę z Aten z powodu miłości – relacja nie jest łatwa. On natarczywie domaga się seksu, podczas gdy ona wolałaby jeszcze poczekać. Miłość przypomina tu transakcję kupna, gdzie mężczyzna-właściciel znajduje się na uprzywilejowanej pozycji, a kobieta jest przedmiotem jego pragnień.

Na scenie widzimy świat bez duchów leśnych, gdzie ludzie są samotni i zdani tylko na siebie. Reżyser i reżyserka postanowili wyciąć z akcji dramatu Szekspira większość magii. Władza i przepisy prawa stają się tu naczelną zasadą rządzącą światem, a ich naruszenie jest skutkiem działania kapryśnej i nieprzewidywalnej energii seksualnej, która prowadzi do gwałtownych zmian uczuć i nieoczekiwanych przetasowań wśród scenicznych par.

To w głębinach ziemi, na dolnym poziomie scenografii, gdzie rządzą instynkty, budzi się burzliwa energia erotyczna. Właśnie tam, w mrocznej przestrzeni, gdzie zasady ustalają kapryśne zmysły, Lizander zakochuje się w Helenie, a w końcu uczucie dziewczyny odwzajemnia także Demetriusz. Po chwili szaleństwa, którego zasady bardziej niż przyjemny sen przypominają nocny koszmar, dochodzi do podziału między parami, które mogą wyjść na powierzchnię i zawrzeć małżeństwo, ponownie powierzając się władzy księżęcej. Młodzi jednak bardziej wyglądają na zdziwionych niż zadowolonych. Możemy się jedynie domyślać, że ich dalsze wspólne życie nie będzie naruszać przyjętych reguł gry małżeńskiej.

Podziemie jest również miejscem, w którym przebywają jedyne pochodzące ze świat baśni postacie, czyli Puki (Amelia Blus, Jolanta Niemira, Justyna Utracka, Bogusław Krasnodebski) – powielone na potrzeby tego spektaklu. Grają je aktorzy z niepełnosprawnościami – uczestnicząc w ten sposób w dwóch planach akcji: współczesnym, w którym mogą opowiadać o własnej kondycji, i w świecie dramatu. Grają również rolę aktorów przygotowujących przedstawienie na zaślubiny królewskiej pary. U Szekspira aktorami są rzemieślnicy, a ich niezgrabne próby konstruowania przedstawienia to najbardziej komiczne momenty dramatu. Na scenie próby do przedstawienia przypominają pracę szkolnego teatrzyku albo też stereotypowo pokazywanych działań teatralnych skierowanych do osób z niepełnosprawnościami. Zaangażowana nauczycielka kontroluje każdy krok aktorów, dbając, by było ładnie i uroczo. Jednak gdy dorośli aktorzy odmawiają grania infantylnego tekstu, w którym się nie odnajdują, dochodzi do buntu. O swojej sytuacji wolą rapować. Podczas gdy we właściwej akcji dramatu status quo zostaje zachowane, na proscenium tworzy się miejsce prawdziwej wolności i sprawczości.

Pokój schowany z boku sceny najsilniej przyciąga mój wzrok. To tam obserwujemy mężczyznę z niepełnosprawnością (Roman Słonina) i jego siostrę (Barbara Lewandowska), którzy przygotowują się do wyjazdu do Brukseli, gdzie planują spotkać się z seksworkerką. Mam wrażenie, że to właśnie w tej części spektaklu doświadczenia osób reżyserujących łączą się ze sobą w najciekawszy sposób. Justyna Sobczyk, przynosząc swoją wiedzę na temat pracy z aktorami niepełnosprawnymi i umiejętność konstruowania scen opartych na improwizacji, doskonale współpracuje z Jakubem Skrzywankiem, który z kolei wykorzystuje swoje doświadczenie w pracy z teatralnymi rekonstrukcjami. Sceny wyjazdu rodzeństwa opierają się na autentycznych materiałach, takich jak posty w mediach społecznościowych, przepisy prawne oraz wywiady z osobami z niepełnosprawnościami, ich rodzinami oraz pracownikami zajmującymi się asystenturą seksualną i pracą seksualną.

Mimo tego, co można wyczytać z opisu spektaklu („Las Shakespeare’a staje się bezpieczną przestrzenią, gdzie osoby, którym odmawiane jest prawo do miłości i seksualności, mogą jej doświadczać”), ateński las pokazany na scenie jest miejscem pełnym przemocy, w którym królują mroczne instynkty. Wypracowane tam rozwiązania nie przynoszą nikomu ani radości, ani satysfakcji. W spektaklu stanowi on kontrpunkt do pokoju – przestrzeni domowej, jasno oświetlonej, w której główną zasadą jest wzajemny szacunek. Rodzeństwo odnosi się do siebie przyjaźnie, seksworkerka (Helena Urbańska) ustala granice, jej działanie pełne jest czułości i szacunku.

Wspaniale w roli brata wypada Roman Słonina, którego naturalność i poczucie humoru zdejmują z akcji cały ciężar. A przecież to seksualność osób z niepełnosprawnościami i praca asystentek seksualnych to najbardziej kontrowersyjny temat spektaklu. Przypominają o tym, przebijając się jakby z

innego świata, członkowie KAMP-u, czyli Klubu Adoratorów Miłości Prawdziwej (Grażyna Madej, Konrad Pawicki i Wiesław Orłowski). Wchodzą do pokoju, wypełniając go swoimi opiniami i moralnymi wątpliwościami. Jest ich tak dużo, że brakuje miejsca dla osób najbardziej zainteresowanych: brata i seksworkerki, a także innych aktorów z niepełnosprawnościami, którzy muszą wywalczyć dla siebie głos w scenie, w której buntują się przeciw obowiązującym zasadom.

Największym problemem tego spektaklu jest sam *Sen nocy letniej*. Wydaje się, że komedia Szekspira jest sztucznie doczepiona do ciekawszych części spektaklu. Dramat nie dodaje nowych znaczeń, powiązania powstałe w obrębie akcji wydają się tworzone nieco na siłę i odciągają uwagę od sedna przedstawienia. To ciekawe, że to już drugi w niedługim czasie, po *Libodo romantico* (scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna na podstawie *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza i improwizacji aktorskich Barbary Lityńskiej, Remigiusza Kijaka, Mai Kowalczyk, Daniela Krajewskiego, Aleksandra Orlińskiego, Aleksandry Skotarek, Magdaleny Świątkowskiej, reż. Justyna Wielgus), spektakl na temat seksualności osób z niepełnosprawnościami i asystentury seksualnej, który potrzebuje kanonicznego utworu, żeby wprowadzić na scenę potencjalnie ryzykowną sprawę. Domyślam się, że ten zabieg ma służyć usankcjonowaniu tego, co trudne i kontrowersyjne, zakorzeniać stosunkowo nowy temat teatralny w klasyce, a także ustalać zwartą ramę fabularną. Mam jednak wrażenie, że w tym wypadku przez twórców przemawia zbytnia ostrożność, a poruszany przez nich temat broni się bez dodatkowych umocnień.

Jednym z największych atutów spektaklu Justyny Sobczyk i Jakuba Skrzywanka jest fakt, że oddaje on głos osobom z niepełnosprawnościami oraz odsłania czwartą ścianę w scenie, w której dochodzi do spotkania z

seksworkerą. Dzięki temu pierwszemu aspektowi udaje się nadać podmiotowość tym, którzy dotąd byli jedynie przedmiotem dyskusji, i zaprosić do Teatru Współczesnego nową grupę aktorów i widzów. Ten drugi pozwala na wydobywanie spotkania ze sfery tabu oraz pokazania go w sposób, który przekracza stereotypowe schematy, pełne wstydu i fałszywego moralizatorstwa. Szkoda jedynie, że tak dużo miejsca zabiera tu klasyczna inscenizacja dramatu.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Miły pokój, mroczny las*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/mily-pokoj-mroczny-las>.

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Publikuje m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Dialogu”, Tygodniku „Przegląd”. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Współprowadzi „Podcast o teatrze”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/mily-pokoj-mroczny-las>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/reflektor-i-slonce>

REPERTUAR

Reflektor i słońce

Olga Katafiasz

Stary Teatr w Krakowie

Genialna przyjaciółka

na podstawie powieści Eleny Ferrante

przekład: Alina Pawłowska-Zampino, Lucyna Rodziewicz-Doktór, reżyseria: Ewelina Marciniak, scenariusz i dramaturgia: Małgorzata Czerwień, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Wacław Zimpel, choreografia: Ramona Nagabczyńska, reżyseria światel: Szymon Kluz

premiera: 17 marca 2023

Młoda kobieta stara się wypełnić leniwie upływający czas: przechadza się po scenie pośród gustownej scenografii, przedstawiającej fragment mieszkania, kołysze się na krześle niczym kilkuletnia dziewczynka, bawi włosami. Może na kogoś czeka, a może nie. Widownia powoli się zapełnia, publiczność zajmuje ostatnie miejsca, a aktorka/bohaterka (Karolina Staniec) przybiera kolejne pozy, jakby sprawdzała sprężystość ciała, sprawność mięśni. Za chwilę, gdy na scenie pojawi się druga kobieta (Anna Paruszyńska-Czacka),

okaże się, że zamężną już Linę odwiedza Elena, która właśnie rozpoczęła naukę w liceum. Ta część publiczności, która czytała powieści Eleny Ferrante, rozpoznaje w tej scenie fragment z początku drugiego tomu tetralogii – *Historii nowego nazwiska*. Ta część, która nie zna tej historii, wydanej w kilkunastu milionach egzemplarzy w ponad czterdziestu krajach, łatwo odnajdzie się w scenicznej narracji. Autorka adaptacji i dramaturżka Małgorzata Czerwień i reżyserka Ewelina Marciniak nie opowiadają bowiem wprost o losach dwóch biednych dziewcząt z Neapolu (jedna jest córką szewca, druga – woźnego). Powieść, której autorstwo jest niepewne – Ferrante może jest kobietą, może mężczyzną, a może teamem autorskim (co wydaje mi się dość prawdopodobne) – posłużyła jako kanwa przedstawienia o emancypacji. Kobiet, mężczyzn, artystek i artystów, bo autotematyzm jest jednym z głównych tematów spektaklu.

Gest zdekonstruowania epickiej narracji Ferrante wydał mi się kluczowy nie tylko dlatego, że nie należę do miłośniczek tej prozy: nuży mnie jej melodramatyczny ton, przewidywalność pewnych rozwiązań, banał życiowych prawd. Najciekawsze w *Genialnej przyjaciółce* i *Historii nowego nazwiska* wydały mi się kreacje bohaterek i bohaterów – ludzi uwikłanych w historię (również faszyzmu, o którym nie wspomina się wiele, ale nastoletnia Lina wydaje się mieć obsesję przeszłości i uparcie tropi pochodzenie niewielkich przecież majątków niektórych znajomych; bohaterki urodziły się w 1944 roku, a więc niedługo po wyzwoleniu Neapolu), ale ograniczonych współczesną biedą i przede wszystkim wszechobecną przemocą. Bogatsi gnębią tu biedniejszych, silniejsi słabszych, mężczyźni – kobiety, bo to je właśnie najłatwiej można pozbawić środków do życia, upokorzyć, zniesławić. Kobiety dręczą się nawzajem, również fizycznie, sprawiając ból. „Nie tęsknię za dzieciństwem. Naszym dzieciństwem rządziła przemoc” – stwierdza na początku powieści jej narratorka Elena Greco, zwana Lenù. Również ona

będzie kierować sceniczną opowieścią, tyle że w inny sposób i w innym rytmie.

Spektakl zaczyna się zatem w środku historii opowiadanej przez Ferrante. Uczennica liceum przychodzi do nowoczesnego (bo wyposażonego w łazienkę) mieszkania młodej żony Stefana, której właśnie zaczynają schodzić z twarzy opuchlizna i fiolet połączony z żółcią, pamiątki nocy poślubnej. I natarczywie pyta o szczegóły intymnej inicjacji, sama opowiadając o przyjemności, jaką sprawia jej chłopak. A my zastanawiamy się, czy oglądamy spektakl o dorastaniu, dojrzewaniu młodych kobiet, ich rodzącej się samoświadomości. I niemal natychmiast wytrąca się nas z tego przekonania: na scenie pojawia się Melina (Ewa Kaim). W powieści to szalona wdowa, która niegdyś miała romans z sąsiadem, kolejarzem i poetą. Tutaj Melina jest postacią, która jako pierwsza – bo w kolejnych sekwencjach będą to czynić wszystkie bohaterki i bohaterowie przedstawienia – wyraźnie rozbija teatralną iluzję albo raczej to, co z niej pozostaje w świadomości współczesnych widzek i widzów. Zwraca się wprost do publiczności: czy opisy seksualnych doznań młodych kobiet brzydzą nas czy podniecają, a przede wszystkim, czy tak powinien rozpoczynać się spektakl? Wyjątkowość statusu Meliny podkreśla również jej kostium – ta Ofelia z dzielnicy nędzy ubrana jest w suknię przypominającą obraz Johna Everetta Millaisa, wodną toń, na powierzchni której dryfuje ciało uwiedzionej (być może tylko własnym wyobrażeniem miłości z Hamletem) i porzuconej dziewczyny. Melina-Kaim w pierwszej scenie spektaklu demonstracyjnie pokazuje, jak może być on prowadzony, jaka logika będzie rządzić opowieścią.

Po pierwsze, zaburzona zostaje jej chronologia, bo zaczyna się od momentu przełomowego dla obu bohaterek: Lina wychodzi za mąż, przeprowadza się do mieszkania przy torach kolejowych, ale za to z widokiem na Wezuwiusza

(w tle majaczy odsłonięty potem prospekt – kolejny znak teatralności opowiadania – z namalowanym skalistym morskim wybrzeżem), Lenù kontynuuje być może decydujący w jej życiu etap edukacji. Tego, co następuje potem – scen w szkole, warsztacie szewskim rodziny Liny, w kuchni Eleny, na plaży w Ischii – nie można traktować jako retrospekcji, to raczej kolejne epizody z życia bohaterek, porozrzucane na osi czasu. Tym bardziej że niekiedy też w swojej opowieści narratorka, czyli Lenù, która szybko ujawni status tej, która opowiada, ale nie zawsze panuje nad materia opowieści, wybiega w przyszłość – mówi o uczuciach, jakie obie kobiety będą żywić do Nina Sarratore (Łukasz Stawarczyk) i związanych z nimi życiowych decyzjach. Po drugie, bohaterki i bohaterowie posiadają niejako dwa statusy, dwa oblicza: awersem są postaci zainspirowane w mniejszym (jak w przypadku Meliny) lub większym (Lina i Lenù) stopniu tymi wykreowanymi przez Ferrante, rewersem – grający ich aktorzy i aktorki. Nie można tu jednak mówić wyłącznie o podkreślaniu performowania postaci, bo aktorki i aktorzy nie tylko komentują swoją obecność na scenie, ale również bezpośrednio odnoszą się i do sytuacji prywatnej, i do zawodowej. Do kryzysu wieku średniego, o jakim opowiada Juliusz Chrzastowski grający ojca Liny, szewca Fernando Cerullo, ale też niezgody na przemocowe praktyki reżyserów, do których odnosi się Stawarczyk. Gdy Fernando Cerullo wymierza policzek synowi, grający go Krystian Durman, zwracając się do publiczności, określa go jako markowany; zaraz potem Chrzastowski uderza Durmana naprawdę. „W tej scenie widzimy...” – mówią nieraz narratorka czy postaci, ale równie często podważają to, co przed chwilą zobaczyliśmy. „A może to była taka scena...”, w której wcale nie wydarzyło się to, co pokazane? Czym zatem jest to, co widzimy? Czy podobnie, jak czytając powieści Ferrante, mamy tracić pewność, czy Lina jest jedynie wyobrażonym alter ego Lenù, projekcją alternatywnego losu – tego, co się nie przydarzyło,

a przecież mogło? Czy aktorki i aktorzy, odsłaniając potencjalną wariantowość swoich postaci (jak Adam Nawojczyk, grający Marcella Solarę, playboya w czerwonym kabrioletcie, przyrównujący niewygodę bycia macho do chodzenia w za ciasnych spodniach), jednocześnie zaprzeczają scenicznemu istnieniu swoich bohaterek i bohaterów? W czym imieniu mówi również zwracająca się wprost do widowni Aleksandra Nowosadko chwilę przed tym, gdy grana przez nią Ada wsiądzie do samochodu Marcella i tam odkryje, że seks nie jest tak przyjemny, jak jej się dotąd wydawało, zatem nie stanowi zagrożenia? „Zanim zacznę mówić, co to była za scena, chcę powiedzieć...” – i tu pada kilka słów o upodobaniach kulinarnych, ciekawości świata i śpiewaniu. Czy Nowosadko mówi to jako Ada, czy jako kobieta z trzeciej dekady XXI wieku, broniąca swojej bohaterki, „żebyście nie myśleli o mnie tylko przez pryzmat tego, co zaraz usłyszycie. Chociaż pewnie i tak będziecie”?

Potencjał krytyczny przedstawienia nie funkcjonuje jednak w sprzeczności z urodą scenicznych obrazów. Puste wnętrza mieszkania Liny i Stefana, mogące kojarzyć się z płótnami Hoppera, sąsiaduje z usypaną w piasku górką. Postaci wędrują po krawędziach obrotówki podczas zmian scenografii, a te dokonywane są na oczach widzów: członkowie zespołu technicznego rozkręcają niepotrzebne już zastawki, czemu sekundują obecni akurat na scenie aktorzy. Podczas wykonywanej przez Marcella piosenki *Guarda che luna*, kojarzącej się z San Remo, do którego adorator jest gotów zabrać niechętną mu Linę, nad sceną pojawia się ogromna skała, tak jakby po erupcji wulkanu fragment wybrzeża dryfował w powietrzu.

Podwójny status aktorek/aktorów-postaci wydaje się pochwałą teatralności, co uwyrażnia się w kwestii Meliny: „Może mi się śni, że dwieście osób na mnie patrzy, a może śnię wspólny sen z dwustoma osobami? Słońce... a dla

niektórych reflektor. To mi jest ich strasznie szkoda”. Szansę, jaką może dać scena w wypowiedaniu tego, co na co dzień nie tyle przemilczane, ile raczej pomijane w braku zainteresowania otoczenia, pokazuje również monolog jednego z bohaterów Ferrante – Alfonsa. Wypowiada go Wacław Zimpel, przez całe przedstawienie aranżujący jego ścieżkę dźwiękową i wykonujący muzykę na żywo. „A wolność w teatrze?” – pyta muzyk i prosi „o jedną scenę dla siebie”. Ubrany w wieczorową suknię, w pięknej biżuterii mówi najpierw jako postać – chłopak przyjaźniący się z Lenù, potem jako nieaktor, który jednak właśnie ze sceny chce opowiedzieć o sobie, lękach i oczekiwaniach związanych z tą pracą. Czy to mówi Alfonso, czy Zimpel? I czy podobne rozróżnienia mają tu rację bytu?

Genialna przyjaciółka to świetnie wyreżyserowane i znakomicie zagrane przedstawienie. Karolina Staniec i Anna Paruszyńska-Czacka tworzą postaci pozornie tylko podobne, bo ich sceniczne energie są skrajnie odmienne. Lina jest tą, która wydaje się silniejsza, bardziej zdecydowana, skuteczniejsza w swoich postanowieniach i ich realizacji – w tym przypomina literacki pierwowzór. Ale niemal od pierwszej sceny wątpimy w jej siłę, a upór to raczej determinacja przetrwania. Inaczej Lenù – nieco zagubiona, chwilami wydaje się funkcjonować w cieniu przyjaciółki, zdobywa się jednak na konfrontację ze swoją historią, powrót do zdarzeń, które były jej udziałem albo którym się przyglądała. Paruszyńska-Czacka bywa dziewczęcą albo ponad wiek dojrzałą, bywa też narratorką, z zapalem przedstawiającą publiczności kolejne wypadki i ich okoliczności. Uwagę przyciąga zmysłowość Meliny, którą Ewa Kaim kreuje z dystansem i empatią – jej bohaterka to przedstawicielka „wariatek, których się nie lubi”, kobiet nieprzystających do wzorca spracowanej, oddanej żony i matki. Takiej jak Immacolata, grana przez Małgorzatę Zawadzką. Aktorka, wcześniej występująca jako nauczycielka, pani Oliviero, w pewnym momencie na

oczach widowni zakłada lateksową „drugą skórę” – zmęczone ciało dojrzałej kobiety, której skóra nie jest już taka sprężysta, a piersi tracą jędrność. Marcello Adama Nawojczyka też usiłuje „wpasować się” nie tylko w opowiadaną przez Lenù historię, ale we współczesne wzorce męskości: powinien epatować siłą czy okazywać wrażliwość? czule objąć czy – jak Stefano, bezsilny wobec niezrozumiałej obcości Liny – użyć pięści? Stawarczyk, Majnicz, Chrzastowski i Durman w scenie, w której opowiadają o starzeniu się, lęku przed porażką i odrzuceniem, ale też o funkcjonowaniu w zawodzie, są wiarygodni, a przy tym zabawni, dzięki czemu sekwencja nie jest kolejnym „performowanym wyjściem z roli”, jakich widzieliśmy już wiele.

Spektakl kończy się w podobnym punkcie, w jakim się rozpoczął, tyle że fragment rozmowy przyjaciółek w kuchni rozgrywa się w dolnym foyer, pod oszklonymi drzwiami teatru. Na podłodze położono fragment linoleum z kuchni Liny, a dwie aktorki otacza tłum widzów, kłębiących się również na schodach i górnym foyer mieszczącym się piętro wyżej. Od zdarzeń przedstawionych na początku musiało minąć sporo czasu. Intymne zwierzenia Liny o poronieniu i rady, jakich udziela idącej na studia Lenù, nie docierają do wszystkich, nikną w skupionym nasłuchiowaniu. W dalekim tle widzimy przechodzących ulicą Starowiślną ludzi, zapadł już zmierzch. Ostatnia scena zatrzymuje widzki i widzów w drodze do domów, jakby ten fragment cudzego życia domagał się ostatnich chwil uwagi. Albo inaczej – tu znów skojarzenie z malarstwem Hoppera – jakbyśmy patrzyli na nieznajome w znanych sytuacjach. Może w którymś fragmencie rozpoznamy własny?

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Reflektor i słońce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/reflektor-i-slonce>.

Autor/ka

Olga Katafiasz – teatrolożka i filmoznawczyni, wykładowczyni AST w Krakowie. W latach 1995-2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012). W serii „Literatura na ekranie” redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a* (2017).

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/reflektor-i-slonce>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/leki-czy-pokusy>

REPERTUAR

Lęki czy pokusy?

Maciej Guzy

STUDIO teatrgaleria w Warszawie

Olga Ravn

The Employees

przekład: Bogna Sochańska, reżyseria: Łukasz Twarkowski, adaptacja, dramaturgia: Joanna Bednarczyk, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy: Svenja Gassen, muzyka: Lubomir Grzelak, światła: Bartosz Nalazek, wideo: Jakub Lech, operatorzy kamer: Iwo Jabłoński, Gloria Grünig

premiera: 21 stycznia 2023

Prostopadłościan. Miejscami szczelnie zabudowany, skrywający swoje wnętrza, miejscami odsłaniający je przezroczystym pleksiglasem. Na każdej ze ścian bocznych po dwa ekrany: niżej pionowo ustawiony monitor, wyżej sporo wolnej przestrzeni dla pracy rzutnika. Wszędzie świetlówki, podłużne lampy, LED-y – kłują w oczy jaskrawymi kolorami lub rozpraszają półmrok delikatną, barwną łuną. W samym jego centrum kolumna: pulsuje światłem, mówi.

To przypominające bunkier lub – z racji charakterystycznego światła – ciasny klub muzyczny pomieszczenie powstało na potrzeby *The Employees* Łukasza Twarkowskiego na dużej scenie Teatru Studio (scenografia: Fabien Lédé). Na salę jesteśmy wpuszczani od strony kulis, więc tajemnicza konstrukcja od razu rzuca się w oczy. Siadamy tuż obok niej lub dalej, na fotelach. To bez znaczenia – i tak podczas przedstawienia możemy zmieniać miejsce: zbliżać się, oddalać, siadać, kłaść się lub tańczyć, o czym informuje nas obsługa. Nie wolno jedynie wchodzić do środka prostopadłościanu. To przestrzeń zarezerwowana dla aktorów lub nawet przestrzeń, która tylko im zezwala na wstęp. Twórcom wyraźnie bowiem zależy, aby wyłączenie wnętrza z użytku miało więcej niż jedynie techniczny charakter – aby obszar ten sprawiał wrażenie wyjątkowego, liminalnego, a może wręcz – aktywnego, żywego, zmieniającego to, co trafi w jego obręb.

Z czasem okazuje się, że ogromny kubik to statek kosmiczny z powieści *The Employees* Olgi Ravn zaadaptowanej przez Joannę Bednarczyk. We wcale nie tak odległej przyszłości pracownicy enigmatycznej korporacji ruszają w kosmos, aby zbadać nieznane obiekty znalezione na nowo odkrytej planecie. Towarzyszą im androidy do złudzenia przypominające człowieka – u Twarkowskiego to sobowtóry grane przez tych samych aktorów co ludzcy bohaterowie (mają nawet te same numeryczne oznaczenia z dopisaną literą „b”, np. Kadet 12 – Kadet b-12). Raz jedno, raz drugie grono spotyka się przy wspomnianej kolumnie-komunikatorze, za którego pośrednictwem korporacja wysłuchuje zgromadzonych i wydaje im dyspozycje. Na pewnym etapie misji następuje przełom. Granice między tym, co ludzkie a tym, co humanoidalne ulegają zatarciu. Ludzie i androidy zaczynają obdarzać się emocjami, wchodzi w relacje erotyczne, boją się (o) siebie nawzajem, buntują przeciwko zleceniodawcom. Prawdopodobnie mają na to wpływ wspomniane obiekty, które podróżnicy otaczają wyjątkową (więcej niż

badawczą) troską. To wytłumaczenie racjonalne. Intuicja podpowiada jednak co innego: być może różnica między człowiekiem a jego sztucznie wytworzonym partnerem nigdy nie była tak duża.

Z akcji powieści Twarkowski wydobywa samą esencję, nie przywiązując zbyt dużej wagi do fabularnych następstw. Interesuje go przede wszystkim moment pęknięcia – chwila, gdy pewni siebie pracownicy tracą grunt pod nogami. Sobowtóry okazują się piękne, współczujące, pociągające, irytujące – są jakieś, jak inni współpracownicy, a nie po prostu są. Reżyser przedstawienia, które bynajmniej nie jest utrzymane w realistycznej konwencji, psychologizuje. Przygląda się zażyłościom między bohaterami. Kadetka 90 (Dominika Biernat) uczy Kadetkę b-29 (Sonia Roszczuk), czym jest randka. Nie bezinteresownie: nie mogąc oprzeć się urodzie tej drugiej, chce ją wykorzystać. Z kolei Kadet 11 (Paweł Smagała) zaczyna dostrzegać w Kadetce b-12 (Maja Pankiewicz) niepokojącą zmianę – ta zbyt odważnie analizuje jego osobowość (być może nauczyła się tego od Kadeta 19 – gra go Daniel Dobosz – swojego przyjaciela i kochanka). W ramach zemsty wyłącza ją gestem dłoni przed twarzą. Jest już jednak za późno – sobowtór pamięta chwilowy blackout.

Pełne emocjonalnego napięcia relacje postaci korespondują ze sposobem ich obrazowania, który zaproponował Twarkowski. Na scenie niemal nieustannie obecni są dwaj kamerzyści, którzy w zbliżeniu filmują aktorów. Zwłaszcza w pierwszej części spektaklu ci muszą zatem skupić się przede wszystkim na ekspresji twarzy zwielokrotnionej na kilku ekranach – przeżycia pracowników i sobowtórów muszą być na nich doskonale widoczne. Z czasem obiektywy zaczynają przyciągać uwagę podróżników – bohaterowie krępują się, są obserwowani. Nagle ruszają w stronę kamery, idą za nią, jakby chcieli ją złapać i pokazać, że się nie boją. Rodzi się poczucie

podglądania czegoś, co z racji naruszenia normy nie powinno być widoczne. Jako publiczność odczuwamy osaczenie, któremu ulegają kosmiczni podróżnicy, choć niejako to my sami osaczamy.

Praca kamery dodaje też dynamiki całemu spektaklowi, sprawia, że ten staje się hipnotyczny. Warto w tym aspekcie docenić pracę realizatorów i to na wielu poziomach. Na scenie powstaje bowiem niezwykła choreografia wielotorowych ruchów aktorów utrwalonych w długich, płynnych ujęciach (konsultacje ruchowe zapewniał Rob Wasiewicz – występujący też w roli Kadeta 4/b-4 – a operatorami są Iwo Jabłoński i Gloria Grünig). Warto przypomnieć, że dzieje się to w ciasnym pomieszczeniu, więc ryzyko potknięcia się lub przypadkowego wejścia w kadr w niewłaściwym momencie jest stosunkowo duże. Obraz *live* z kamer jest wreszcie montowany w czasie rzeczywistym i łączony z nagraniami wykonanymi przed premierą. Narzucone tempo, a także liczne wstawki rytmicznej, elektronicznej muzyki powodują, że zainscenizowane wydarzenia na statku zaczynają przypominać rodzaj transu. Tak jak enigmatyczne obiekty oddziałują na członków załogi, tak intensywność realizacji ma kolonizować uwagę publiczności, gwarantować immersyjne zatopienie w przedstawieniu.

Techniczna jakość wideo, rzucająca się w oczy w zasadzie od samego początku spektaklu, zdradza kierunek, w którym ten zdąża. Z czasem psychologizm zaczyna być dominowany przez coraz liczniej obecne afektywne obrazy, kreowane dzięki obecności kamery i wyświetlane na zmultiplikowanych ekranach. Fabularnie zmierzamy do końca podróży: dostrzegając skutki transgresji, jaka zaszła na statku: korporacja decyduje się zniszczyć na jego pokładzie wszystko, co organiczne. Ostatnia sekwencja spektaklu przypomina oglądanie albumu fotograficznego, zapisków z przygnębiającego epilogu kosmicznej misji podróżników. W jednym

momencie wpatrujemy się w badany przez załogę obiekt, czarny, abiektałny, trzymany w wypełnionym wodą akwarium (model wykonała Katarzyna Rytko). Chwilę później za pośrednictwem obiektywu wodzimy spojrzeniem po fragmentach nagiej skóry ciał członków załogi. Już nie wiadomo, czy to pracownicy, czy ich sobowtóry, bo dialogi, które wcześniej umożliwiały to rozróżnienie, niemal całkowicie znikają. W końcu ciała bohaterów ukazują się nam w pełnej krasie: za moment ulegną dezintegracji, ale zanim to nastąpi, nabierają pomnikowego piękna. W precyzyjnie zainscenizowanych aktach błyszczą metalicznie wszystkimi barwami za sprawą zamontowanych na scenie lampy. Nieznajdujące ujścia napięcie emocjonalne – często erotyczne – które wyczuwamy między postaciami, ulega sublimacji, przybiera formę przeestetyzowanego obrazu.

Przedstawienie zaczyna więc przypominać wizualno-akustyczną instalację. Akcja przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, choć prostopadłościan wciąż pulsuje od cyberpunkowych pokus i lęków. Twarkowski eksploruje moment rozpoznania podobieństwa androida do człowieka, moment kryzysu wiary w to, że jakaś różnica między nimi w ogóle istnieje. W końcu wszyscy bohaterowie umierają tak samo. W przeciwieństwie do filmowych portretów ludzi, którzy dostrzegają siebie w androidach – takich jak *Łowca androidów*, *Ex Machina* czy *Westworld* – Twarkowski skupia się raczej na impresjach, niż fabularnych perypetiach. Ridley Scott, twórca pierwszego z wymienionych filmów, dał nam niecałe pięć minut, aby kontemplować słynny improwizowany monolog umierającego replikanta Roya Batty'ego i twarz obserwującego go tytułowego łowcy, Ricka Deckarda, który zaczyna rozumieć, że niekoniecznie są sobie tak dalecy. Reżyser *The Employees* próbuje zaoferować nam takie doświadczenie przez ponad dwie godziny.

To zresztą ciekawe, że punktami odniesienia, jakie nasuwają się w

kontekście spektaklu, są filmy, a nie inne realizacji teatralne. Rzeczywiście nie spotkamy w polskim teatrze wielu produkcji podobnych do *The Employees*. Pytanie, czy filmowe pole referencji działa na korzyść przedstawienia, czy wręcz przeciwnie. Wspomniany *Łowca androidów* bywa traktowany nie tylko jako porządne kino science fiction, ale wręcz filmowy esej – niezwykle istotny dla posthumanistycznej myśli i estetyki. Czy takim esejem staje się instalacja Twarkowskiego? Poprzeczka jest zawieszona bardzo wysoko, więc chwilami w swoich obserwacjach *The Employees* zdają się nieco wtórny. Humanoid, które nagle zaczyna odczuwać emocje, to temat już niemal spowszedniały. Jest jednak scena, którą chciałbym na koniec przywołać jako niepozorną, ale wartą dłuższej refleksji. Jest ona również dla mnie jedną z furtek prowadzących do wnętrza prostopadłościanu-statku kosmicznego – jedną z propozycji odczytania spektaklu Twarkowskiego.

Podczas spotkania członków załogi wokół centralnej kolumny-komunikatora jeden z pracowników (Rob Wasiewicz) w buntowniczym geście zapala zakazanego na statku papierosa. Skonsternowana korporacja pyta, jak udało się mu go przemycić. Bohater z dezynwolturą zarzuca mocodawcom: skoro nie byliście w stanie odkryć mojego drobnego wykroczenia, jak możecie twierdzić, że sygnalizowana przez nas zmiana w naturze naszych androidycznych towarzyszy nie jest prawdziwa. W tej niepozornej wymianie zdań kryje się, jak sądzę, istotne rozpoznanie, często powtarzane we współczesnej myśli przez choćby takie badaczki jak Donna Haraway czy Karen Barad, pytające o to, co po antropocentryzmie. Nie da się dokonać oceny z pozycji obiektywnego dystansu, nawet jeśli osądzamy coś, co jest naszym wytworem. Musimy zaakceptować bliskość rzeczywistości, która wpisana jest w nasze jej doświadczanie, i dopiero wtedy formułować diagnozy. Korporacja wydaje się nie mieć o tym pojęcia. Pracownicy statku, osoby najbliższe ich sobowtórom, powoli zaczynają zdawać sobie z tego

sprawę.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Lęki czy pokusy?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/leki-czy-pokusy>.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent teatrologii UJ, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i „Teatraliach”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/leki-czy-pokusy>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarze-courage>

ZAGRANICA

Twarze Courage

Aneta Głowacka

Gorki Theater w Berlinie

Mutter Courage und ihre Kinder na podstawie sztuki Bertolta Brechta

reżyseria: Oliver Frljić, adaptacja, kierownictwo muzyczne: Daniel Regenberg, scenografia: Igor Pauška, kostiumy: Katrin Wolfermann, dramaturgia: Simon Meienreis, Johannes Kirsten, reżyseria światła: Jens Krüger, Christian Gierden, Connor Dreibelbis

premiera: 9 października 2022

Przy dźwiękach uwertury rozpoczynającej spektakl na scenę wjeżdża drewniany wóz obładowany rozmaitymi sprzętami. Pokryty brezentowym dachem przypomina skrzyżowanie jarmarcznej budy z wozem cygańskim, na którym właściciele ulokowali cały dobytek. Przytwierdzone do bocznych ścian garnki, rondle, chochle, wiklinowe kosze i buty uderzają miarowo o boki wozu w rytm wstrząsów powodowanych ruchem kół. Skrzypienie pojazdu ciągniętego przez braci, Eilifa i Schweizerkasa, zagłusza szum poruszającej się w przeciwnym kierunku obrotówki. Na bocznej desce widnieje napis „Matka Courage. Delikatesy”. Właścicielka dobytku,

trzymając się pałaka budy, siedzi dumnie na koźle i co jakiś czas rozgląda wokół. W obszernej spódnicy i za dużej kufajce jest uosobieniem kobiety, która poradzi sobie w każdej sytuacji i przeżyje w najtrudniejszych warunkach, choćby dyktowały jej reguły wojny. Obok Courage siedzi jej niema córka Kattrin, która umila sobie czas graniem na harmonijce ustnej.

Scena, którą przywołałam, pochodzi z *Matki Courage i jej dzieci* w inscenizacji Bertolta Brechta. Spektakl z Heleną Weigel w tytułowej roli miał premierę w Deutsches Theater w 1949 roku, a dwa lata później w Theater am Schiffbauerdamm – późniejszej siedzibie Berliner Ensemble. Choć nie było to pierwsze wystawienie tej sztuki na scenie, Helena Weigel i drewniany wóz na lata stały się emblematem jednego z najbardziej znanych dramatów Brechta. Nie tylko dlatego, że restrykcyjne prawa autorskie obligowały kolejnych reżyserów do uwzględniania uwag dramaturga poczynionych w czasie pracy nad kanoniczną realizacją. Wóz Matki Courage obecny w różnych wariantach w kolejnych wystawieniach dramatu wdarł się do repozytorium zbiorowej świadomości. Najlepszym dowodem jego popularności jest fakt, że znalazł się na znaczku pocztowym wydanym w NRD w 1973 roku.

Twórca, który przystępuje do pracy nad *Matką Courage*, siłą rzeczy musi zmierzyć się z powidokami Brechtowskiej inscenizacji, którą ożywiło niedawno nagranie udostępnione w sieci przez Berliner Ensemble. Trudno również uciec od wizerunku Heleny Weigel jako rezolutnej kramarki Anny Fierling. Każda aktorska interpretacja tej postaci prowokuje do mniej lub bardziej zasadnych porównań. Wydaje się, że świadomy tego mechanizmu Oliver Frljić zdecydował się na grę ze spuścizną Brechta. W spektaklu przygotowanym w Gorki Theater w październiku zeszłego roku z jednej strony uwzględnił pamięć o niej, z drugiej – wszedł z nią w przewrotny

dialog. Warto też dodać, że *Matka Courage* jest drugą częścią wojennej trylogii, którą realizuje w Gorkim jako współpracujący z teatrem od zeszłego sezonu dyrektor artystyczny. Pierwszą odsłoną tryptyku, w kwietniu 2022 roku, była *Śmierć Dantona/Ifigenia* – popkulturowa reinterpretacja tekstów Georga Büchnera i Eurypidesa, które w zestawieniu z sugestywnymi scenicznymi obrazami złożyły się na opowieść o uniwersalnych mechanizmach wojny i rewolucji. Fragmenty tekstu sprowadzone do politycznych sloganów traciły na znaczeniu pod wpływem krwi spływającej po pomnikach przywódców i rozlewającej się po całej scenie. Najbardziej zapadał w pamięć ostatni epizod, w którym cztery aktorki dostawały spazmów śmiechu stopniowo przeradzającego się w drgawki konających ciał. Ostatnią częścią realizowanej w Gorkim wojennej trylogii będzie spektakl na podstawie tekstów Heinera Müllera, zapowiadany przez teatr na połowę obecnego sezonu pod roboczym tytułem *Bitwa*.

Akcja *Matki Courage*, czyli drugiej części wojennego cyklu, rozpoczyna się na proscenium. Na tle żelaznej kurtyny dwaj werbownicy rozmawiają o korzyściach płynących z wojny, która w przeciwieństwie do pokoju, robi na świecie porządek, bo ustawia życie ludzi w binarnych opozycjach. Kiedy podnosi się kurtyna, oczom widzów ukazuje się stos pokryty zielonym nylonem, z którego wystaje ludzka głowa. To Matka Courage. Ma regularne rysy Lei Draeger, usta pomalowane czerwoną szminką i na pewno nie kojarzy się z bohaterką Heleny Weigel. Przypomina zaś wielką pajęczycę, która przysiadła na środku sceny. W jej wnętrzu, pod połami płaszcza kojarzącego się ze spadochronem, ukrywają się jej dzieci. Są żołnierzami, które sierżant chce odebrać i zamienić na mięso armatnie. W stercie wojennych odpadów składających się na dobytek Matki Courage można znaleźć bezwładnie leżące ludzkie ciała, buty, foliowe worki, części maskującej, szaro-zielonej garderoby. Mają tę samą wartość, co potomstwo połączone z nią

symbiotycznie kawałkami zielonego materiału.

Wbrew słowom Swietłany Aleksijewicz, że wojna nie ma w sobie nic z kobiety, w spektaklu Frljicia wszyscy bohaterowie wojennej opowieści mają kobiece twarze. Sześć aktorek pochodzących z różnych krajów: Maryam Abu Khaled, Yanina Cerón, Lea Draeger, Marina Frenk, Kenda Hmeidan i Çiğdem Teke wciela się w kolejne postaci dramatu, których tożsamości zmieniają się płynnie. Co kilka zdań jedna z aktorek nasuwa pelerynę i gra wojowniczkę, a Anna Fierling otrzymuje twarz kobiety z innej części świata, pokrytą wojennym makijażem. Ten feministyczny kolektyw, zróżnicowany pod względem pochodzenia i typu urody, z jednej strony ilustruje tezę o żeńskich ofiarach wojen prowadzonych przez mężczyzn, bez względu na to, czy mowa o Ukrainie, Syrii, Jemenie czy Libii. Z drugiej strony płynna tożsamość odgrywanych przez aktorki postaci rodzi refleksje o wojnie, która nie zna indywidualnych losów. Tam liczy się tylko anonimowe mięso – armatnie lub do zjedzenia. Jedno życie zastępuje drugie, a tempo tych zmian, podobnie jak rytm przedstawienia, jest zawrotne.

W spektaklu Frljicia dramat Brechta został okrojony do najważniejszych epizodów i kwestii. Aktorki, zestrojone w jeden organizm, wypowiadają tekst szybko, niemal mechanicznie. Paradoksalnie jednak dzięki temu, że przejmują od siebie rolę Courage, którą prezentują w różnych odsłonach, ujawniają szeroki wachlarz jej emocji. Anna Fierling nie tylko jest władczą, stanowczą i kipi złością, pozwalającą ochronić się przed światem, zyskuje również miękkość i wrażliwość, której próżno szukać u cynicznej bohaterki Heleny Weigel. Aktorki skandują tekst, maszerują jak żołnierze, przeobrażają się w armię pojoną przez Courage wódką. Niezwykle emocjonalna jest scena, w której Kenda Hmeidan, otulając się płaszczem jak skrzydłami ptaka, śpiewa po arabsku Brechtowską *Pieśń o wielkiej kapitulacji*, chwilę po tym,

jak Maryam Abu Khaled jako Courage pożegna się z Eilifem, nieświadoma, że na zawsze. Z kolei scena, w której ta sama aktorka upozowana na pietę dźwiga kukłę martwej kobiety, przywołuje pamięć uchodźców z Bliskiego Wschodu i Afryki, którym nie było dane bezpiecznie dotrzeć do Europy.

Ciała, żywe i martwe, są niezbywalną częścią wojennej opowieści. Dlatego Igor Pauška, autor scenografii, porozwieszał nad sceną kukły przypominające ludzkie korpusy, które zwisają ze sztankietów niczym wisielcy. Matki Courage potykają się o trupy ukryte w czarnych foliowych workach, brodzą wśród bezwładnie leżących zwłok z nienaturalnie wykrzywionymi kończynami i przerzucają ludzkie szkielety na jedną stronę sceny, by uporządkować przestrzeń. Wojna przyzwyczaja do widoku zmarłych i niekompletnych żywych, czyni wobec nich obojętnymi. Ironicznym komentarzem do tego doświadczenia jest pokaz frontowej mody, prezentowanej przez osoby z uszkodzeniami ciała przechadzające się po wybiegu z trumien. Wśród martwych ciał żyje się, odpoczywa, zakochuje, budzi i zasypia, można też, jak Kattrin, doświadczyć gwałtu. Oczywistym elementem tego pejzażu są trumny z wychudzonymi korpusami czy ogniska z ludzkich szkieletów, nad którymi bohaterki najpierw modlą się, a potem ogrzewają ręce. Upływ wojennego czasu wyznaczają rosnące stosy trupów. Ludzkie kadłuby gromadzą się na obrzeżach sceny i zapełniają obrotówkę. Wśród nich znajdują się Kattrin i synowie Courage. W rozmowie z kapelanem wojskowym bohaterka przytomnie stwierdzi, że w czasie wojny odwagą jest nie robienie interesów, lecz posiadanie dzieci, dla których nie ma przyszłości. Jej ostatnie dziecko, uderzając w bęben, uratuje miasto Halle, ale samo zginie. Spektakl kończy dobiegająca z offu przejmująca kołysanka dla zmarłej córki w wykonaniu Heleny Weigel. Na scenę spada deszcz trupów. Rusza obrotówka, a wraz z nią Courage. Życie toczy się dalej. Skończyła się jedna wojna, a za zakrętem jest być może kolejna. Oddziela nas od niej żelazna

kurtyna, która na koniec zamyka okno sceny.

Frlić w swojej interpretacji nie wskazuje konkretnego miejsca akcji. Wydaje się, że wojna, w której uczestniczy Courage, dzieje się wszędzie i toczy od zawsze. Dzisiaj może to być zarówno Syria, jak i Ukraina. Problemem nie jest kontekstualizacja, która pojawia się samoczynnie, lecz znalezienie formy do opowiedzenia o tym granicznym doświadczeniu. Niemieccy krytycy przedstawienie przyjęli z rezerwą. Od artysty znanego ze społecznych interwencji i teatralnych prowokacji oczekiwali silniejszego zanurzenia w rzeczywistość. Mnie ta intersemiotyczna, precyzyjnie zmontowana i dobrze zagrana wersja *Matki Courage* przekonuje. Reżyser odwołał się do kulturowego repozytorium wojennej traumy, w którym można odnaleźć nawiązania do prac Tadeusza Kantora, Samuela Becketta, obrazów Hieronima Boscha czy figuratywnych wojennych pejzaży Andrzeja Wróblewskiego. Songi z inscenizacji Brechta i nagrania głosu Heleny Weigel, zdeformowane elektronicznie przez Daniela Regenberga, nawiedzają ten spektakl jak duchy. Nie znam powodów estetycznego wyboru reżysera. Wyobrażam sobie jednak, że szukanie w obrębie teatralnej metafory mogło być wyrazem przekonania artysty o bezradności sztuki wobec totalnej obsceniczności wojny. Trudno wygenerować na scenie emocje silniejsze od tych, których ludzie doświadczają dzisiaj naprawdę, czy stworzyć obrazy bardziej dosadne niż te, które od wielu miesięcy oglądamy w internecie.

Wzór cytowania:

Głowacka, Aneta, *Twarze Courage*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/twarze-courage>.

Autor/ka

Aneta Głowacka – doktor nauk humanistycznych, profesorka Uniwersytetu Śląskiego, związana z Instytutem Nauk o Kulturze UŚ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na estetycznych przemianach w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, instytucjonalnych podstawach działalności teatralnej, związkach teatru i polityki, a także na relacjach teatru z kulturami lokalnymi i rdzennymi. Liderka zespołu badawczego „Trans-Indigena”. Członkini zespołu badawczego realizującego na UJ grant „Przemoc w teatrze”. Od 2022 roku kieruje grantem NCN „Procesy demokratyzacyjne w teatrach instytucjonalnych w Polsce. Procedury, mechanizmy i relacje władzy”. Od 2021 roku współpracuje z Teatrem Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarze-courage>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/requiem-dla-swiata-sprzed>

OPERA

Requiem dla świata „sprzed...”

Natalia Jakubowa

Bayerische Staatsoper w Monachium

Siergiej Prokofiew

Wojna i pokój

dyrygent: Władimir Jurowski, reżyseria i scenografia: Dmitrij Czerniakow, kostiumy: Jelena Zajcewa

premiera: 5 marca 2023

Zamysł monachijskiej inscenizacji *Wojny i pokoju* narodził się na rok przed premierą – w ciągu pierwszych miesięcy wojny toczonej w pełnej skali – z jednej strony pod działaniem obrazu napływających ukraińskich uchodźców, których prywatne dotąd życie nagle przeniosło się do przestrzeni publicznych, a z drugiej – pod wpływem obrazu Rosji pożerającej samą siebie. Uderzające, że Czerniakow postanowił połączyć obydwa te wrażenia w dotkliwe doświadczenie utraty przeszłości. Nie wspólnej przeszłości jednak, której utrata sprawi, że Ukraińcy organicznie nie będą już może w stanie czytać Tolstoja. Ale utraty przeszłości w sensie zasadniczym:

przeszłości, która, paradoksalnie, wciąż jeszcze pozostaje żywa jak ból fantomowy, wszakże nie ma już do niej powrotu.

W sali o architekturze odsyłającej do idei klasycyzmu widzimy znajomy do bólu obraz. Rozkładane łóżka, maty, dmuchane materace, a na nich – ludzie, poubierani w co popadnie, śpią poprzykrywani pledami, kocami, płaszcami. Wrzuceni w tę przestrzeń... Program informuje: to moskiewski Dom Sojuzow (Dom Związkowy), dawniej siedziba Błagorodnego sobranija (Zgromadzenia Szlacheckiego). Dla mnie jednak to zarówno teatr we Lwowie, który stał się azylem dla uciekinierów, jak wystylizowane na pałace stacje metra, teraz zamienione w schrony. Budzi się tu młody człowiek – nie „książę Andrzej”, a nasz współczesny. Doznał katastrofy i próbuje strzelić sobie... nie, nie w skroń – przymierza broń do ust, celuje w brzuch. Nic z tego...

Spektakl rozpoczyna się na poziomie kulminacji emocjonalnej – nawet wspomnienie o drzewach, które tak beztrosko kwitły, przepala jedna myśl: to już nie wróci. Będą rozkwitać, ale już nie będzie tak, jak kiedyś. Świat „sprzed” się skończył. W ten sposób, paradoksalnie, od razu wchodzimy w świat Prokofiewa – ironiczny, groteskowy, a jednocześnie mroczny. Namiętne pragnienie wzniesienia się do lotu wynika tutaj z faktu, że tym ludziom odebrana została możliwość nie tylko latania, ale życia, swobodnego chodzenia po ulicach, otwierania okien we własnym domu. Jesteśmy w świecie, gdzie niechęć starego księcia Bołkońskiego do przyjęcia hrabianki Rostowej spowodowana jest nie jego poglądami na temat hierarchii społecznej, ale tym, że ten Bołkoński jest polegającym na materacu starcem, który nie ma ochoty się ruszać. Który odbiera z gorzkim śmiechem myśl, że ktoś tu jeszcze planuje ślub.

Najbardziej dojmująca scena pierwszej części to, oczywiście, scena balu. Jest przesiąknięta pragnieniem, żeby było jak dawniej, a jednocześnie brutalną

świadomością, że tak już nigdy nie będzie. Jest coś nieuchwytnie celnego w sposobie przedstawienia determinacji, by nie tracić ducha, by bawić się nawet w tym „prowizorium życia”... Świętują tu Nowy Rok, a w miejsce anonowanych książąt i hrabiów pojawiają się znajome obrazy: radzieckiej choinki, nieodłącznej maskarady, noworocznych konkursów (ktoś, powtarzając stary numer, urządza wyścigi w śpiworach, nie bacząc na to, że to dzisiaj nie balowe rekwizyty, ale element rzeczywistości życia w schronach). Zamiast „monarchy” pojawia się... klasyczny Dziadek Mróz. A zarazem uczestników co i raz ogarnia osłupienie, jak gdyby patrzyli na to wszystko po raz pierwszy – z perspektywy przyszłości: tej przyszłości, kiedy już będzie ich stać na powrót do prawdziwej choinki, tyle że powrót będzie niemożliwy z innych przyczyn. Ten niby-bal – ze zrobionymi z gazetowego papieru wachlarzami i kotylionami – jest zarazem balem ostatnim. Słyszając dźwięki walca, Natasza wypłakuje się na ramieniu ledwo poznanego Andrzeja... I nie trzeba tego wyjaśniać.

Na dźwięk walca wszyscy jakby zamierają. Tylko para obejmujących się staruszków zaczyna ledwo się poruszać: mogą już nie doczekać czasów, kiedy będzie inaczej. Im zostanie oszczędzone patrzenie na to wszystko z przyszłości... Przy kolejnej frazie muzycznej wychodzi druga para – młodzi, tańczący na przekór wszystkiemu. Walc to zapomnienie, to ostatni walc odchodzącej epoki...

Stłoczeni w jednej przestrzeni ludzie muszą tu przeżyć: przeżyć nie jako fizyczne jednostki, lecz jako ludzie, nie tracąc woli życia. Moralna asceza Pierre’a Bezuchowa to wcale nie to, co powinno się wybrać w obliczu ludzkiego „kotła”, w którym kłębią się intrygi, błahe i wielkie szaleństwa, cyrkuluje energia ludzkich pragnień. Nawet sam Pierre najbardziej imponuje wtedy, gdy zapomina o swoim umiłowaniu pokoju i rzuca się z pięściami na

Kuragina, a potem prowadzi z nim negocjacje za pomocą trzymanego nad głową stołka. Zaś jego marzenia o ucieczce z tego „kotła” (w finale pierwszego aktu) komentuje pantomimiczna scena: skrada się za nim chłopczyk z zabawkowym karabinem na wodę: starając się, by Pierre go nie zauważył, wykonuje kocie kroki-skoki to w prawo, to w lewo, to w tył – logiczne jedynie z perspektywy zabawy... W ten sposób, paradoksalnie, realizuje się złożoność partytury Prokofiewa, w której za bohaterem zawsze skrada się trefniś, błazen czy figlarne dziecko – które nie tylko nie przejmuje się kłopotami solisty, ale jest mu nawet na rękę to jego zatopienie w sobie.

Nie obniża to tonu serio, tylko go koryguje. Przypomina, na przykład, o tym, że uciec z takiego „domu” można jedynie na front, a wszystkie cierpienia, jakie tu mają miejsce, to i tak dziecięce gry w porównaniu z tym, co dzieje się tam.

Otóż owego „tam” w spektaklu w ogóle nie ma. To znaczy, w pewnym sensie, w tej *Wojnie i pokoju* nie ma wojny, działań wojennych. Jest wojna w znacznie szerszym pojęciu – taka, jaka ogarnia całe społeczeństwo (wszystkie wspólnoty i grupy, na które oddziałuje). Tak więc nie ma strzelaniny, nie ma bitew – w drugiej części jest naród rosyjski, chwytający za broń przeciw niewidzialnemu wrogowi, stroszący pióra i rozniecający w sobie ducha walki... W obu przypadkach jednak mowa o ludności cywilnej, a więc o tym, co dzieje się na tyłach. Jak przebiega życie tam, jak tam uobecnia się wojna?

Chronotop części pierwszej to czasoprzestrzeń oczekiwania. Sala kolumnowa przeobraziła się w „poczekalnię”; teraz jest to dworzec, którego szlachetna, reprezentacyjna architektura, swoim ponadczasowym klasycyzmem odwołująca się do wieczności, nie wytrzymuje presji atmosfery tymczasowego, prowizorycznego przeczekiwania...

Tu trzeba przetrwać – i nikt nie troszczy się o konstruowanie tu czegokolwiek nie tylko wiecznego, ale nawet długotrwałego. Czerniakow stworzył przestrzeń gry, przywodzącą na myśl *Kurkę Wodną* Kantora: żeby przemieścić się z jednego miejsca w drugie, trzeba skakać, jak po wykrotach, pomiędzy piętrzącymi się na podłodze materacami, które są nieustannie przestawiane, tworząc coraz to inne konfiguracje wolnych przestrzeni. Obraz ludzi, którzy pozostawili własne domy, zmuszonych do porzucenia swoich miejsc. Jednoczących się na ten czas, mieszkających się między sobą – ktoś przybył tutaj tak, jak stał, ktoś inny zdążył zabrać futra i kosztowności. Trudno to wyjaśnić, często trudno wyciągać z tego jakiegokolwiek wnioski. Tak czy owak, wszyscy tu są w trudnym położeniu. Szyderczo brzmi każda wzmianka o jakimkolwiek „domu” (a jest ich mnóstwo), szyderczo brzmi każde „prosimy do nas”. W „dom” tu wszyscy grają. W tytuły, w sługi i panów też się tu gra. No bo co tu komu po tytułach. Wszystko się pomieszało! Ale pomieszało się – co zdają się mówić twórcy spektaklu – nie w przykrej konieczności, nie w powszechnym zubożeniu i skrajnym uproszczeniu, lecz jak w swoistym karnawale, z którego może się narodzić coś nowego.

I właśnie w tym planie, moim zdaniem, ujawnia się zasadnicze przeciwstawienie wobec części drugiej spektaklu, w której zobaczymy „naród wojowniczy”. W pierwszej scenie, stłoczeni na proscenium, gorliwie się żegnają i równie gorliwie wygrażają pięściami w stronę widowni. Ta scena stanowi jednak wyjątek. Dalej będzie już tylko gra. Ale jaka! Można było wprawdzie przewidzieć, że Czerniakow przedstawi bitwę pod Borodino jako „grę wojenno-patriotyczną” – zdarzało się to często w jego spektaklach. Ale cała reszta jest naprawdę przerażająca. Przeraża trafność diagnozy.

Patriotyczno-narodowe sceny wojenne – czyli to, czego tak natrętnie domagał się system sowieckiej propagandy – nie są z pewnością szczytem twórczości

Prokofiewa, choć nie są też zupełną porażką. Zwieńczają one operę; miały stanowić logiczne rozwinięcie części pierwszej, w duchu wielkiej powieści Tolstoja. Można na to spojrzeć następująco: nawet jeśli ingerowała silnie kontrola ideologiczna, nawet jeżeli natrętnie wypaczała treść, to jednak można się pokusić o sceniczne odczytanie tej części nie przez pryzmat „sowieckiego patriotyzmu”, tylko po prostu, w perspektywie „uniwersalnego człowieczeństwa” Tolstoja.

Twórcy monachijskiego spektaklu poszli zupełnie inną drogą. Grają właśnie to „okaleczone arcydzieło”, właśnie ten groteskowy rozkład, jaki został w nim uchwycony. Tolstoj, „przyprawiony” przez apologetów socrealizmu! *Wojna i pokój* jest operą, w której tkanę zostały wprost wpisane represje stalinizmu. Nie można ich zniwelować wzniosłością obrazu scenicznego, nie da się ich wymazać przez zabiegi reżyserskie. Ale można je na własny sposób odczytać. I to właśnie robią Jurowski i Czerniakow.

Wszystko tu jest nieprawdziwe, wszystko jest fałszem schlebiającym społeczeństwu. Francuzów nie ma. Podobnie jak nie było prawdziwych Niemców w radzieckich filmach wojennych, zarówno tych z czasów wojny, jak tych powstających jeszcze długo po niej. Byli tylko Niemcy w karykaturze. Czerniakow czyni tych pseudo-Francuzów bohaterami podnoszącego na duchu *show*, w którym błyszczy karykaturalny Napoleon. Taka postać mogłaby się pojawiać na porewolucyjnych uroczystościach w sowieckiej republice, ale dziś kojarzy się raczej ze „zbiorowym Zachodem”, którym rosyjska propaganda straszy Putinowski elektorat.

Napoleonowi akompaniują podrygujące komicznie pionki: jedni przedstawiają przyczołgujących się z frontu gońców, inni – sztabowych pochlebców... Ktoś podaje mu szachy, żeby usprawiedliwić *bon mot* „jeszcze nie dość wyraźnie widzę sytuację na szachownicy”¹... Ktoś inny serwuje tort,

którym natychmiast dostaje w gębę: imperator jest rozgniewany, że kucharz ośmiela się gratulować mu zwycięstwa, podczas gdy on gotów jest zachwycać się Rosjanami i powątpiewać w siebie... Celem tego *show* jest schlebianie „wielkiemu narodowi rosyjskiemu”, więc wdzięczni widzowie siedzący wokoło raz po raz zrywają się do braw...

Czerniakow jednak jako pochlebstwo odczytuje wszystkie otwarcie propagandowe fragmenty drugiego aktu. Słynne *entrée* Kutuzowa: „A, cudowny, niezrównany lud. Niezrównany lud!” śpiewa niechlujny koleś, przechadzający się pośród obywateli, którzy dopiero co obejrżeli propagandowe *show*, i chwali ich za prawidłowe reakcje. Po raz drugi pojawia się on wysoko, na galerii, akurat wtedy, gdy członkowie „niezrównanego ludu” gotowi są zabijać się nawzajem, bo swoją energię kierują już nie na „niewidzialnego wroga”, a na swoich sąsiadów... szukają wroga tuż obok... W tej scenie Kutuzowowi przypisane zostały słowa Napoleona, który, patrząc, jak moskwianie podpalają własne miasto, znów zachwycał się Rosjanami: „Jaka niezwykła decyzja! Co za ludzie! Istni Scytowie!”² W monachijskim spektaklu Kutuzow tymi właśnie słowami nadaje rabunkom i orgiom, jakie widzi przed sobą, pewien duchowy sens. Tyleż trafne, co przerażające...

Chronotopem pierwszej części było oczekiwanie; chronotopem drugiej, koniec końców, staje się prostracja. Siedząc pośrodku wszechobecnej ruiny, dwie kobiety z fascynacją przebierają w biżuterii, opowiadając Pierre’owi, jak wyjechali Rostowowie i „porzucili rzeczy” – należy rozumieć, że właśnie przymierzają pozostawione przez nich kosztowności. Na drugim planie snuje się, jak gdyby zapomniana, dziewczyna – jak wcielenie owego „cienia”, obecnego w muzyce: lecz o ile w części pierwszej tym cieniem, skradającym się za filozofującymi bohaterami, był, nazwijmy go umownie, „błazenek”, o

tylę teraz cieniem nieustających chórów patriotycznych jest bezwiednie tęskniąca, niemogąca znaleźć sobie miejsca jednostka. Ktoś przechodzi, owinięty dla ciepła rosyjską flagą. Jakiś starzec stoi bezradnie pośrodku tego chaosu panującego na scenie.

Okazuje się, że „wojna” to właśnie to – a nie przemarsze oddziałów wojsk czy huk oręża. „Wojna” to ten wewnętrzny rozpad, ta utrata wiary w wartość poszczególnych istnień, w możliwość nie tylko sensownych ruchów, ale nawet tego – pełnego w końcu nadziei – oczekiwania, jakim przeniknięta była pierwsza część spektaklu. To wojna toczona przeciw sobie, to samobójstwo. Więc spektakl kończy się właśnie dwoma obrazami dobrowolnej śmierci...

Pierwszy – to strzelający raptownie do siebie Bołkoński. Jak Czechowowski Iwanow, który „odbiega na bok i strzałem z rewolweru odbiera sobie życie”³, Bołkoński strzela sobie w pierś nagle, bez patosu – i chociaż w tym momencie zostaje przeciwstawiony rosnącemu za jego plecami koszmaru narodu ogarniętego prostracją, jedyne, co potrafi, to wyeliminować siebie z tego obrazu.

Drugi zaś – to Kutuzow, który z finałowym okrzykiem „Rosja ocalona!” kładzie się na katafalku, tym razem jednak bardzo malowniczo przygotowanego do solennej ceremonii... To, oczywiście, symboliczna diagnoza: ta samobójcza wojna, jeśli może zakończyć się jakąś uroczystością, to tylko pogrzebową.

Tłumaczenie: Agnieszka Marszałek

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, *Requiem dla świata „sprzed...”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/requiem-dla-swiata-sprzed>.

Autor/ka

Natalia Jakubowa – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła pracę doktorską poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. Autorka książek *O Witkacym* (2010), *Teatr epoki pieriemien w Polsce, Węgrii i Rosji, 1990-2010-e gody* (2014), *Irena Solskaja: bieżnia nieobyczności* (2019) i licznych publikacji w czasopiśmie. Współpracuje z „Didaskalią. Gazetą Teatralną” jako krytyk teatralny i autorka tekstów naukowych.

Przypisy

1. Słowa Napoleona wypowiedziane podczas bitwy pod Borodino, zacytowane przez Tołstoja (*Wojna i pokój*, t. 3, rozdz. XXXIV, w przekładzie Andrzeja Stawara) – przyp. tłum.
2. Przytoczone tu słowa Napoleona odnotował w swoim pamiętniku adiutant cesarski Philippe Paul de Ségur – por.: *Pamiętniki Filipa Pawła de Ségura adiutanta Napoleona / L'Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812*, www.zrodla.historyczne.prv.pl [dostęp: 3.04.2023] – przyp. tłum.
3. Didaskalia kończące tekst *Iwanowa* – przyp. tłum.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/requiem-dla-swiata-sprzed>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam>

OPERA

„Śniło mi się, że kogoś zabiłam...”

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

Henry Purcell; Paweł Mykietyn; Arnold Schönberg

Dydona i Eneasz... Oczekiwanie

kierownictwo muzyczne: Andrew Manze, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szcześniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp, Katharina Ortmann

premiera: 29 stycznia 2023

Wielokrotnie śniło mi się, że zabiłam. Jak? Nie wiem. Nie wiem nawet kogo. Śniłam po prostu dręczące, nieznośne wyrzuty sumienia, wstyd, lęk przed konsekwencjami, rozszarpujący trzewia żal spowodowany nieodwracalnością czynu. Przebudzenie przynosiło nieopisaną ulgę. Ale nawet na jawie prześladowało mnie pytanie: co dręczy moją podświadomość? Czego próbuję się pozbyć? I to nieskutecznie, bo ponury wór martwego ciała nadal jest. Nawet jeśli usunęłam je materialnie, wciąż potykam się o jego idealną obecność.

Tak. Łatwy to kąsek dla psychoanalityka. I właśnie seans psychoanalityczny mający za temat taką makabryczną udrękę rozpoczyna *Oczekiwanie* Schönberga w monachijskiej operze. W górnej części sceny umieszczony jest podłużny ekran, na którym obserwujemy projekcję odwróconej „do góry nogami” twarzy kobiety – nazwijmy ją Dydoną. Oczy kobiety są półprzymknięte, gałki oczne niespokojne, powieki zaciskają się niekiedy jak w nerwowym paroksyzmie, to znów otwierają na mgnienie. W tym półśnie kobieta widzi siebie znajdującą w niewielkim zagraconym pomieszczeniu martwe ciało kochanka i... tej trzeciej. Dobrnęła tam, grzęznąc w kopnym śniegu na leśnych bezdrożach. Albo w gliniastym podłożu podświadomości. Zatracają się czasy, uczestniczymy w tej na wpół sennej malignie gorączkowych myśli, skojarzeń:

Gdzież ona... ta czarownica, ta dziwka... kobieta o białych ramionach...(szydząc) O, ty kochasz biel ramion, umiesz rozcałować je do czerwoności... ty nędzniku, kłamco... ty... jak unikasz mnie wzrokiem! Skręca cię ze wstydu?... Obejmowałeś ją? Tak? Czule i pożądliwie... A ja czekałam... [...] Jakże bym chciała wlec ją za te białe ramiona... [...] Mój kochany, mój jedyny, najdroższy... Czy często okrywałeś ją pocałunkami, podczas gdy ja konałam z tęsknoty? (szepcze) czy bardzo ją kochałeś? (błagając) nie mów „tak”... (ciszej, ciepło) co na to poradzić... O, przeklinałam cię... ale twoja litość (współczucie?) uszczęśliwiała mnie... (tłum. D.K.K.).

Narkotyczny to zwid czy senny majak, a może właśnie terapeutyczna jazda w zakamarki podświadomości, którą obserwujemy w powiększającym rzeczywistość niczym mikroskop obiektywie kamery? Bo może jest tak, że ten psychodeliczny seans Dydony to rzeczywistość, a wszystko, co wydarzyło się

przedtem, albo raczej: co oglądaliśmy przedtem, to był *wishful thinking*?

Ale po kolei. Wieczór rozpoczyna skomponowana około 1680 roku przez dwudziestokilkuletniego Henry'ego Purcella opera *Dydona i Eneasze*.

Najpierw, zanim zjawi się tu chmara leśnych zjaw, czarownic, gnanych namiętnością i niespełnieniem psychicznych rozbitków i zakręconych ekscentryków (olśniewa inwencja autorki kostiumów Małgorzaty Szczęśniak!), widzimy samotny bungalow zbudowany na palach, a więc blisko wybrzeża, na skraju lasu. Od widowni scenę oddziela przezroczysta, lekko połyskująca tiulowa zasłotka: to nie tylko sugestia mglistej pogody, to także znak, że będziemy oglądać impresję senną, retrospekcję przeżyć, których ostrość zatarł czas. Na scenie monachijskiej opery *Dydona* nie zjawia się jako królowa Kartaginy w towarzystwie pysznego orszaku. Poznajemy ją w grupie przybyszów, podobnie jak ona uchodźców: Fenicjanka *Dydona* uciekła z ojczyzny przed krwawymi zakusami swego brata. Także *Eneasze*, zięć trojańskiego króla *Priama*, tułający się po upadku *Troi* bohater wojenny, jest obcy na tej ziemi. W pewnym sensie ucieczka właśnie jest głównym tematem tej inscenizacji. Uciekamy od wojny, zrywamy związki miłosne, zranieni odchodzimy, raniąc drugą osobę, odpływamy od niewygodnej rzeczywistości zażywając narkotyki, zanurzając się w marzenia lub sen. Całe życie jesteśmy *on the road* dosłownie lub przenośnie.

Dydona pod obszerną kurtkę z czarnego kosmatego futra ma na sobie cieniutką jak mgła bladoróżową sukienkę: o takim kolorze mawia się „cielisty”. To wskazówka o cienkoscórej naturze bohaterki dramatu. *Belinda* nosi złoty gorset i obcisłe spodnie, których biało-złoty wzór przypomina łuskę. Syrena? Nie, raczej wąż. Najpewniej od niej dostaje później *Eneasze* jabłko, które pogryza dużymi kęsami, a mając zajęte ręce, trzyma w ustach jak knebel. Długowłosy *Eneasze* i jego ekstrawaganckie towarzystwo wjeżdża

do lasu autem. Przybysze wysiadają, wnoszą do domu przywiezione skrzynki z napojami. Rutynowe przygotowania do rozrywkowo spędzanego wspólnie czasu. Auto prezentuje się sztywnie, ale najwidoczniej nie jest najnowsze, bo się psuje i Eneasze, przebrawszy się w roboczy kombinezon, musi je naprawiać.

Dydona niemal nie bierze udziału w tych wszystkich działaniach. Jest całkowicie skoncentrowana na notatkach i rysunkach, które nerwową ręką, jak w transie, nanosi w kajecie. Czym zapełnia strony szkicownika, widzimy na wspomnianym już podłużnym ekranie u góry sceny. Zaglądamy więc jej niejako przez ramię, patrzymy, co szkicuje lub pisze, obserwujemy zbliżone ujęcia jej twarzy lub dłoni, tak jakbyśmy mieli wgląd w powiększone okiem kamery emocje, które targają jej duszą. Ale... może właśnie ta, którą widzimy w zbliżeniu na ekranie, ta gorączkowo zapełniająca kolejne kartki jest realna, a to, co dzieje się na scenie, to jej wizja, wspomnienie, zmaterializowana retrospekcja?

Humory wszystkim (z wyjątkiem Dydony) dopisują, nikt zrazu nie przejmuje się prognozą (z radia w aucie), zapowiadającą załamanie pogody i burzę śnieżną. A ta nadchodzi. Zapada noc, ciemnieje wysokopienny las, pełno w nim mrocznych sylwetek duchów o świecących złowrogo oczach. Śnieg pada ciężkimi, mokrymi płatkami. Przybyłe towarzystwo w jaskrawych, efektownych strojach, częściowo kompletnie nieadekwatnych do pogody: czerwone obcisłe spodnie, do tego niebieski sztuczny miś, turkusowa przezroczysta suknia obszyta piórami, inna, obszyta futerkiem, pomarańczowy garnitur na goły tors, szpilki i bose stopy... rozstawia turystyczne meble w śniegu. To sugeruje znowu, że uczestniczymy w sennej malignie Dydony; powracają natrętne obrazy: „byłam tam z tobą, siedłeś przez plażę, ale nie, to nie był piasek, raczej śnieg... siedzieliśmy na plaży w

campingowych fotelikach, więc skąd śnieg? Wiedziałam, że odejdiesz, czułam, że to nieuniknione, nie potrafiłam cię zatrzymać...”. Bo Eneasza odejdzie. Wszystko jedno, czy w wyniku intrygi i czarów, czy pospolitej zdrady.

Las, który początkowo markuje kilka drzew, aby wkrótce dzięki potężnej, zjawiskowej animacji Kamila Polaka zawładnąć przestrzenią sceniczną, to antycypacja lasu będącego scenerią *Oczekiwania*. Z kolei jeleni, w którego Artemida zamieniła podglądającego ją myśliwego Akteona (opowiada o tym jedna z postaci opery Purcella) zjawi się dopiero w pełnym złowrogich tajemnic lesie z *Oczekiwania* jako białe widmo, dostojnie krocząc i wreszcie znikając między ośnieżonymi pniami. Jedno splata się z drugim. I las właśnie spaja oba dzieła.

Las ze swoim majestatycznym pięknem jest miejscem, gdzie chętnie regenerujemy siły fizyczne i psychiczne. Las użycza nam cienia i schronienia, ale też, gdy się w nim zgubić, niesie potencjalne niebezpieczeństwo. Śnić las to podświadomie szukać drogi. Las ze swoją tajemniczą głębią pełną zjaw i wilkołaków, wiedźm i nimf, jest symbolem nieostrej granicy między światem realnym i nierealnym. W dzisiejszej Polsce wreszcie obraz zaśnieżonego lasu i błakających się w nim, nieodpowiednio do temperatury odzianych ludzi przywołuje konkretną sytuację na białoruskiej granicy. Umierająca w śpiworze Dydona potwierdza słuszność takiego skojarzenia.

Choć oczywiście jest to jedynie napomknienie, dodatkowa możliwość interpretacyjna. Śpiwór jest w tym przypadku przede wszystkim trumną (sarkofagiem?), ale też symbolem zamknięcia się, izolacji, może i ukojenia. Dydona zabiła się więc. Intryga czarownic się powiodła. Eneasza odszedł. Czerwień śpiwora każe myśleć o samobójczej krwi. Ale i o miłości.

Preludium do kulminacyjnej sceny opery Purcella, słynnej jako jeden z najpiękniejszych w historii muzyki momentów, rozgrywa się w bungalowie, który w symboliczny sposób rozszczepia się na dwie części: ruch sceny obrotowej sprawia, że Dydona i Eneasz znajdują się w oddzielnych pomieszczeniach. Eneasz pozostaje w swojej połówce sam, Dydona, tym razem w dostojnym ciemnogrnatowym płaszczu z bogatymi złotymi wykończeniami, opuszcza towarzystwo i razem z Belindą zmierza powoli w stronę lasu. Śpiwór, który niesie, rozwinięty, a więc wlokący się za nią, jest jak krwawy całun. Przyodziawszy go, bierze jeszcze z rąk Belindy nóż, wsuwa uzbrojoną dłoń do swego śmiertelnego kokonu i kładzie się na ziemi. Na ekranie, na którym dotychczas mogliśmy obserwować kolejne notatki i rysunki Dydony, widzimy ostatni jej zapis: to nakreślona na czerwono gwałtownymi ruchami sylwetka leżącej jak na katafalku kobiety. Do zmarłej Dydony podchodzą wszyscy po kolei i całują ją w usta. Także i te pożegnalne pocałunki pokazuje nam na wielkim zbliżeniu usłużna kamera.

Aria Dydony *When I am laid in earth* jest obok *Lasciate mi morire* Monteverdiego (ze skomponowanej po śmierci żony kompozytora, niezachowanej do naszych czasów opery *L'Arianna* z 1608 roku) jednym z najpopularniejszych przykładów formy muzycznej *lamento*. Pieśni żałobne, w których opłakuje się czyjąś śmierć (bohatera lub ukochanej osoby) tworzono już w średniowieczu i renesansie, ale w XVII wieku forma ta stała się szczególnie chętnie stosowana. Opadająca lub wspinająca się półtonami linia *basso continuo* znakomicie, wedle skwapliwie wówczas przestrzeganej muzycznej retoryki, imitowała westchnienia lub płacz i stymulowała emocje słuchaczy, wzruszając do łez. Wzrusza i dziś, choć minęły stulecia, zmieniała się estetyka i percepcja. Barokowa teoria figur retorycznych działa nadal. Aušrinė Stundytė nie specjalizuje się w wykonaniu muzyki dawnej. Jej mocny, dramatyczny sopran pasuje szczególnie dobrze do XX-wiecznych ról

operowych. To oczywiste więc, że szczególnie dobrze zaiskrzył jej głos w *Oczekiwaniu*. Jednak owa ostra, jakby nerwowa intensywność, która charakteryzuje osobowość artystyczną śpiewaczki dodała tej roli nowej, oryginalnej siły. Zwłaszcza w zderzeniu z namiętną słodyczą sopranu Victorii Randem jako jej przyjaciółki i rywalki Belindy, ze spokojnym, stonowanym barytonem Güntera Papendella – Eneasza i rewelacyjną, przepyszną zmysłowością kontratenora Key'mona W. Murraha jako czarodziejki. Osobny aplauz należy się dyrygentowi: Andrew Manze, jeden z najwybitniejszych dyrygentów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej, a zarazem niestroniący od dzieł XX wieku, wirtuozowsko poprowadził oba składy orkiestrowe Bayerische Staatsoper, łącząc oba muzyczne, pozornie obce światy.

Połączenie barokowej harmonii Purcella z atonalnym językiem Schönberga jest zabiegiem ekscentrycznym. Ale w monachijskiej inscenizacji nie dochodzi do bezpośredniego zderzenia obu stylistyk. Dzieje się tak nawet nie z obawy, by nie zainfekować dysonansami harmonijnego brzmienia XVII-wiecznej narracji. Chodzi o to, że każde z dzieł wymaga innej orkiestry: kameralny, smyczkowy zespół *Dydony i Eneasza*, uzupełniony grupą *basso continuo* (cembalo, organy, gitara barokowa i teorba), rozrasta się w *Oczekiwaniu* o rozbudowaną sekcję perkusyjną, „drewno” i „blachę”, w tym potrójną obsadę fagotów, trąbek, puzonów, poczwórną oboi, klarnetów i waltorni. Płynne przejście jest tu po prostu technicznie niemożliwe. Aby uniknąć przerwy wynikającej z przemeblowania orkiestry, Krzysztof Warlikowski zdecydował się na wprowadzenie interludium, do którego muzykę skomponował Paweł Mykietyn. Akurat w przypadku *Dydony i Eneasza*, opery powstałej z końcem XVII wieku (około 1680 roku), jest to zabieg stylistycznie adekwatny, jako że wplatanie obcego, nienależącego do wystawianej opery materiału muzycznego (najczęściej instrumentalnego),

było wówczas chętnie stosowanym zabiegiem. Podobnie do barokowych zwyczajów narrację instrumentalnego interludium buduje balet, w tym przypadku znakomita choreografia Claude'a Bardouila, umiejętnie stwarzającego ruchem, często minimalnymi gestami fenomenalnych zresztą tancerzy, osobne narracje, barwne i efektowne portrety. W elektroniczną muzykę Mykietyna, zapętloną matowym, dręczącym motywem i wokalizami brzmiącymi jak mantra, raz po raz wcina się jak ostre światło błyskawicy jęk gitary elektrycznej.

W poprzek sceny biegną naprzeciw siebie dwie postaci z miotłami o długiej części roboczej, odgarniając śnieg. Białe płatki jeszcze raz wzbijają się, wirują białą zawieruchą w powietrzu, uskrzydłają niejako frunących w pięknych, lekkich skokach tancerzy. W oczyszczonej ze śniegu przestrzeni kolorowe postaci tańczą street dance (co za perfekcyjne popisy break dance!). Las ustępuje nowej wideoinstalacji: tym razem to tunel o prostokątnym oświetlonym wylocie. Ale czasem jest tak, że to wylot tunelu jest czarny, a ściany oświetlone. I jakby obludzone. Tunel ma betonowe szare ściany, które po jakimś czasie zapelniają się barwnymi graffiti.

Ale impet tancerzy stopniowo maleje, świetlna jazda w głąb tunelu zwalnia, abyśmy my, widzowie, nie przeoczyli rozwoju akcji, zwłaszcza że to, co się za chwilę wydarzy, nie dzieje się na pierwszym planie. W bungalowie – nadal rozszczepionym na dwie części – Dydona kłóci się z Belindą w obecności pozornie biernego Eneasza. Belinda opuszcza pomieszczenie i wkrótce widzimy ją smutną, opartą o drzewo, a właściwie tylko jej głowę i tors. Po chwili jest z nią Eneasze. Całują się. Pieszczoty są coraz intensywniejsze, domyślamy się, że dochodzi do szybkiego seksu na stojąco. Dydona, która, zdawałoby się, obserwuje przez okno popisy tancerzy i nie dostrzega tej miłosnej zdrady, mierzy ze strzelby i zabija oboje kochanków. Odgłos

wystrzału przeradza się w przenikliwy dźwięk jak dzwonienie w uszach. To a razkreślne, normatywny ton, wedle którego muzycy stroją swoje instrumenty. W orkiestrze podaje go obój. I rzeczywiście: także tym razem charakterystyczne, lekko nosowe, melancholijne brzmienie oboju jest sygnałem dla orkiestry do strojenia instrumentów przed następującym teraz *Oczekiwaniem*.

Interludium Pawła Mykietyna tworzy muzyczny pomost między barokową harmonią opartą na *basso continuo* i młodym wówczas, dopiero wykluwającym się ze skal kościelnych (ściślej ze skali jońskiej i eolskiej) systemem dur-moll, a stojącym u progu dodekafonicznej rewolucji językiem Schönberga. Przejście Purcell – Mykietyn – Schönberg to, muzycznie rzecz biorąc, rodzaj stopniowego rozluźnienia, a wreszcie dekonstrukcji opartej na konsonansach tonalności. Jest to – symbolicznie – odzwierciedlenie stopniowego rozpadu, dezintegracji psychiki Dydony.

Schönberg chciał, wedle jego własnych słów, zaprezentować w spowolnionym do trzydziestu minut tempie to, co w ciągu sekundy dzieje się w stanie najwyższego napięcia duchowego bohaterki monodramu. Można powiedzieć, że również opera Purcella rozciąga mgnienie oka do godzinnej drobiazgowej analizy trzyaktowej opery.

Tekst Marie Pappenheim, który stanowi kanwę *Oczekiwania*, powstał we wrześniu 1909 roku na zamówienie kompozytora. Arnold Schönberg, wtedy trzydziestopięcioletni, podnosił się właśnie z tragedii, jaką był rozpad małżeństwa wywołany niewiernością jego poślubionej w 1900 roku żony, matki ich dwojga kilkuletnich dzieci. Mathilde romansowała z młodym malarzem Richardem Gerstlem, przyjacielem Arnolda, a gdy kompozytor przyłapał oboje latem 1908 roku *in flagranti*, Mathilde w pierwszym impulsie opuściła rodzinę, wracając jednak po kilku dniach. Obłożony towarzyską

anatemą Gerstl popełnił samobójstwo przez powieszenie, uprzednio kastrując się i wbijając sobie nóż w serce.

Marie Pappenheim twierdziła po latach, że pomysł na scenerię i treść monodramu wyszedł od niej, jednak możemy założyć, że poetka, podobnie jak całe bliskie otoczenie kompozytora, wiedziała o tragedii, jaka spotkała jego i jego rodzinę niecały rok wcześniej. Kierowana kobiecą intuicją domyśliła się, co gra w jego duszy. „Kobieta” w *Oczekiwaniu* to sam Schönberg, udręczony zazdrością i rozpaczą, błądzący po omacku w labiryncie własnych emocji. Równolegle do pracy kompozytorskiej Schönberg, tak jak Dydona w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, malował kompulsywnie swoje autoportrety, zmieniając kolorystykę, zacierając kontury twarzy, dekonstruując samego siebie. Szukał ukojenia. Stwarzał się na nowo...

Libretto Marie Pappenheim jako próba terapeutycznego przepracowania małżeńskiej tragedii okazało się niewystarczające. Jeszcze nie wysechł atrament po napisaniu ostatniej nuty szybko skomponowanego *Oczekiwania*, kiedy Schönberg zaczął pisać własny tekst. Tak powstał osiemnastominutowy dramat *Szczęśliwa ręka* na baryton, dwunastoosobowy chór mieszany i orkiestrę, nad którym kompozytor pracował trzy lata. Tekst *Szczęśliwej ręki* zaopatrzony jest w szczegółowe didaskalia dotyczące nie tylko zachowania postaci, ale również wyglądu scenografii i rodzaju (koloru) światła. Dzieło uzupełniają trzy ekspresjonistyczne malowidła będące *de facto* instrukcją, jak ma się prezentować scena.

Słowa, które rozpoczynają *Szczęśliwą rękę*, brzmią dosadnie, świadczą o tym, że Schönberg doskonale zdawał sobie sprawę, że jego nadzieje na odbudowanie związku z Mathilde są mrzonką:

Milcz! Uspokój się! Wiesz to, wiedziałeś i nadal jesteś ślepy? [...]
Uwierz w rzeczywistość; jest taka, nie inna. Nadal wierzysz w
tamten sen, wciąż tkwisz w tęsknocie za niespełnionym; dajesz się
nęcić twoim zmysłom, które przemierzają wszechświat, które są nie
z tego świata, a tęsknią za ziemskim szczęściem. Ziemskie
szczęście! Biedny! - Ty, który masz w sobie to, co nadprzyrodzone,
tęsknisz za tym, co ziemskie! (tłum. D.K.K.).

Skończywszy pracę nad *Szczęśliwą ręką* Schönberg po raz trzeci wrócił do
motywu miłosnej tęsknoty, komponując *Księżycowego Pierrota*, cykl
dwudziestu jeden miniatur do wierszy Alberta Girauda, których głównym
bohaterem jest samotny smutny pajac błakający się po skąpanym księżycową
poświatą pustkowiu.

Prapremiera *Oczekiwania* odbyła się dopiero w czerwcu 1924 roku w Pradze.
Prapremiera *Szczęśliwej ręki* - kilka miesięcy później, w wiedeńskiej
Volksoper. Oboma utworami dyrygował Zemlinsky, brat Mathilde i przyjaciel
kompozytora. Mathilde już nie żyła. Zmarła w październiku 1923 roku,
ledwie czterdziestosześcioletnia. Nie dowiemy się, czy wieloletnie opóźnienie
prawykonania to wynik trudności związanych z realizacją sceniczną, czy
może Schönberg nie chciał prezentacji tych dzieł za życia kobiety, której
nieuczciwość małżeńska była ich genezą.

Podczas gdy Kobieta/Dydona siedzi z trupami Belindy i Eneasza w lewej
części rozszczepionego bungalowu, w jego prawej stronie obserwujemy
mężczyznę, który powoli, jakby ceremonialnie, przygotowuje najpierw siebie:
myje się starannie, wyciera... wkłada śnieżnobiałą koszulę, garnitur...
Kobieta/Dydona pije w tym czasie truciznę (narkotyk?)... oko wideoprojektacji
sunie wśród ośnieżonych drzew... Ta narkotyczna czy terapeutyczna

wędrówka wydobywa z podświadomości Kobiety morderstwo. „Pomocy! Obudź się! Nie bądź martwy... Tak bardzo cię kocham...” (tłum. D.K.K.). Mężczyzna kładzie biały obrus, serwetki i białe talerze. To Śmierć jak Mistrz Ceremonii przygotowuje ostatnią wieczerzę nieszczęsnych kochanków. Wnosi białą wazę z zupą. Zapala białe świece. Kobieta/Dydona zmierza do stołu. Wkłada czarne buty i suknię. Całuje Śmierć i odchodzi. Wprawiona w ruch scena obrotowa łączy znów połówki bungalowu. Na podłużnym górnym ekranie widzimy teraz, że Belinda i Eneasz wstają i idą, by zasiąść do śmiertelnej uczyty. Kamera patrzy z góry. My, widzowie, obserwujemy ich więc okiem Kobiety/Dydony, bo dusze zmarłych, zanim odpłyną, spoglądają na nas z lotu ptaka.

A potem zapada całkowity mrok.

Wzór cytowania:

Krzywicka, Dorota, *„Śniło mi się, że kogoś zabiłam...”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam>.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/szal-cial-lalek-i-masek-w-osmiu-odslonach>

FESTIWALE

Szał ciał, lalek i masek w ośmiu odsłonach

Joanna Braun

6. Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy Materia Prima, Kraków 17-28 lutego 2023

1.

Wanted Posse, *Dance N'Speak Easy*

Ciemność, po chwili odsłonięcie kurtyny, subtelne rozświetlenie sceny, które pokazuje jedną butelkę, a za moment zbliżającego się do niej performeratancerza. Rozszerzenie światła i stopniowo więcej ludzi i butelek: nad sceną rozświetla się wąż ponad stu butelek, a w nim zmienne światła i cienie, jak szyld w nieznanym alfabecie. Szyld wabi do stolika z krzesłami pod horyzontem, gdzie się pije, śpiewa i – jak wszędzie poza nim – dokonuje niewiarygodnych działań cielesno-mimicznych ułatwiających czytanie dwóch tematów spektaklu: adoracji kobiety w zmiennych układach wokół stolika i poza nim oraz równie atrakcyjnego widowiskowo zmagania się z efektami picia i przepicia (choreografia: Njagui Hagbé, reżyseria: Philippe Lafeuille).

Mniej lub bardziej skomplikowane relacje w jak najbardziej skomplikowanych działaniach, które brawurowo rozświetla butelkowe światło, a muzyka prowadzi rytmem i energią.

Publiczność entuzjastycznie oklaskuje mistrzowskie uruchomienia ciała, każdą karkołomną sytuację, prawie każde pas swingu, charlestona, house dance'u, break dance'u, lindy hopu, freestyłowego hip-hopu, delirycznego jitterburga... wystarczy? Wystarczy, i choć mamy do czynienia z prezentacją umiejętności niż narracją, wierzymy – na chwilę – w nieograniczone możliwości ciała na co dzień kruchego i zawodnego.

2.

Compagnie Käfig, *Vertikal*

Dziesięciu tancerzy w strojach roboczych plus pięć ponadpięciometrowych ruchomych ścianek ze wspornikami i chwytnikami, a na nich i wokół nich fascynujący hip-hop napowietrzny tańczony wspinaniem się i fruwaniami. Oprócz ścianek i ich malowniczej, przemieszczającej się architektury długie liny umożliwiające niespodziewane posuwy przez całą szerokość sceny oraz fruwanie we wszystkich kierunkach (choreografia: Mourad Merzouki). Dramaturgia światła i muzyki rytmizuje działania, wyklucza powtórzenia, oczarowuje kolejnymi innowacyjnymi pomysłami i precyzuje z wdziękiem ich ucieleśnienia. Grawitacja nie istnieje...

3.

Jakob Ahlbom Company, *Vielfalt*

Czyli po polsku: różnaitość, różnorodność. To mało powiedziane: prawie

niewyczerpalność (pomysłów oczywiście). Spektakl uwodzi od pierwszej sceny elegancją, lekkością, dowcipem i nadrealnością (reżyseria: Jeroen van den Berg). Mimo że mamy do czynienia z magiczno-cyrkowymi ekscesami i fabułą, która pędzi na złamanie karku, nie opuszcza nas przyjemność uczestniczenia w wyrafinowanej sesji na temat metafizyki sytuacji niemożliwych, jak definitywne znikanie nie tylko w magicznej skrzyni, ale w telewizorze, kanapie, zlewozmywaku... Pięć kobiet i dwóch mężczyzn dwoi się i troi, żeby lekko i z wdziękiem zaskakiwać każdą sekundą akcji, a światła, przestrzeń i muzyka wiernie współuczestniczą w tych czarach-marach.

4.

Sasha Waltz & Guests, *Kreatur*

Spektakl mistrzowski: reżyseria i choreografia (Sasha Waltz), dramaturgia (Jochen Sandig), reżyseria świateł (Urs Schönebaum), scenografia (Thomas Schenk, Sasha Waltz), kostiumy (Iris van Herpen), muzyka (Soundwalk Collective)... można wyliczać dalej, i należałoby, z najwyższym szacunkiem i podziwem. A wszystko zdałoby się na nic, gdyby nie trzynastoosobowy superkreatywny zespół tancerzy. Ich ciała w przestrzeni tworzą to orwellowską, zdeterminowaną bezradnością grupę, która przekracza swoją bezbronność agresją, to mniejsze podgrupy próbujące ominąć rygory z równie żalonym skutkiem. Nieustające próby kontaktu kończą się przemocą i upokorzeniem.

Raj utracony, ale nie ustają próby jego odzyskania w determinacji rytuałów. Na początku powolne pojawianie się postaci w białych, bezpiecznych, przejrzystych kokonach, potem ich wysupływanie się z nich w bezradnej

nagości, okrytej przejrzystymi fragmentami kostiumów, w przestrzeni z kilku elementami o zmiennych funkcjach, aż do pojawienia się tytułowej kreatury – czarnej zamaskowanej postaci okolonej jak kosmiczny jeżozwierz ponadmetrowymi kolcami-szpilami. Ataki na bezbronnych z dziką, perwersyjną rozkoszą kończą się porażką, czyli rozbiciem kreatury, która okazuje się kobietą raniącą, bo zranioną. Teksty piosenek podpowiadają: „moje serce jest puste, ale piosenki, które śpiewam, są pełne miłości do ciebie”; a po chwili: „je t’aime... moi non plus...”. Muzyka napędza relacje, rytmizuje, zwalnia i przyspiesza, wydaje się, że może coś się uda – ale to żalosne próby: coraz ciszej, coraz skromniej, coraz mniej nadziei.

5.

Compagnia Finzi Pasca, *Nuda*

Daniele Finzi Pasca napisał powieść dotyczącą spraw najważniejszych, czyli kochania i umierania w różnych odcieniach znaczeniowych, sytuacyjnych i przede wszystkim emocjonalnych, refleksję dwóch – radykalnie się różniących – sióstr bliźniaczek. Powstał z niej scenariusz mówiony, zderzony z brawurową akcją akrobatyczną, lalkową, wykorzystującą wszelkie możliwości sceny, proscenium, nadscenia, a wszystko to w feerii światła, projekcji i innych efektów odrealniających czas i miejsce.

Pięcioosobowy zespół tancerzy-akrobatów-performerów wydaje się w tym lśniącym, oślepiającym, ale i olśniewającym cyrku żywymi marionetami animowanymi z nadscenia przez niewidocznych demiurgów. Jak się okazuje – na szczęście – przy ukłonach, demiurdzy to czwórka sympatycznych mężczyzn w roboczych czarnych kombinezonach. A tytuł *Nuda* znaczy „naga” – i tu zwierzenie autora (i reżysera) z procesu pisania: „Nigdy nie czułem się

tak samotny, drobny, nagi...”

6.

Sofie Krog Teater, *The House*

Realistyczna scenografia na obrotówce, więc ukazująca także realizm drugiej strony tytułowego domu – pogrzebowego, jak szybko się okazuje, bo już na początku rozpala się piec krematoryjny i grzmi marsz pogrzebowy. Ale zabawia nas też muzyka napędzająca slapstickową akcję oddolnie animowanych groteskowych – jak przystało na pogrzebowy temat – lalek. Akcja slapstickowa, lalki groteskowe, scenografia funkcjonalna... Znamy to. Ale jest coś, co budzi głęboki podziw: dwie osoby: Dunka Sofie Krog i Hiszpan David Faraco i nikt więcej, a wystarczy, żeby wykorzystać dramaturgię zderzenia dwóch odmiennych kultur i napędzających je emocji we wszystkim, czego doświadczamy z ich strony. Bawią się jak dzieci, a my razem z nimi w tej funeralnej piaskownicy.

7.

Thick & Tight, *A Night With Thick & Tight*

Pusta scena, światła rampy modelują kulisy, w górze niewielki ekran prezentujący postaci i tłumaczący piosenki, które je dookreślają. Te postaci to gwiazdy i celebryci XX wieku: Marlena Dietrich, Sid Vicious, Andy Warhol, Marilyn Monroe i księżna Diana, czyli retro-pop-drag w profesjonalnej kreacji zespołu Thick & Tight (Daniel Hay-Gordon i Eleanor Perry) oraz Harry’ego Alexandra, Connora Scotta i Edda Arnolda. Każda postać rysowana innymi środkami pantomimiczno-choreograficznymi, innymi – nie

tylko cekinowymi – kostiumami. Nieśmiertelne przeboje pieszczą ucho: ach, ten Lou Reed i jego zaproszenie Warhola do *Walk on the Wild Side*. Światła zapalają się i gasną, północ się zbliża, bo to nocna imprezka. Tyle gwiazd, a żadnych skandali, to gdzie ta wild side?

8.

Akram Khan Company, *Jungle Book Reimagined*

Finał. Duża scena. Po dwóch poprzednich, kameralnych spektaklach wydaje się jeszcze większa. Spektakl (reżyseria i choreografia: Akram Khan) trwa sto dwadzieścia minut – jest najdłuższy ze wszystkich na tym festiwalu. Dziesięciu tancerzy przekonująco i z indywidualnym gestem tańczy wilki, małpy i inne, niezidentyfikowane zwierzęta, co swoją oryginalnością ani trochę nie przypomina choreografii antropocentrycznej. Reżyseria światła jest w spektaklu czytelną dramaturgią, muzyka prowadzi emocje i skupia na wizualizacjach, bajecznych konturowych animacjach, zmianach i przemianach miejsc akcji.

A wszystko po to, by w jak najatrakcyjniejszy sposób opowiedzieć smutną i żalospną historię katastrofy ekologicznej. Słuszne to i sprawiedliwe, ale słowo (a słów jest dużo) jest tu najmniej właściwe – przegrywa z formą.

Wzór cytowania:

Braun, Joanna, *Szał ciał, lalek i masek w ośmiu odsłonach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/szal-cial-lalek-i-masek-w-osmiu-odslonach>.

Autor/ka

Joanna Braun – scenografka.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/szal-cial-lalek-i-masek-w-osmiu-odslonach>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/jest-dopiero-kamp>

TEATR W KSIĄŻKACH

To jest dopiero kamp

Bartosz Cudak

Paweł Soszyński, *Teo. Dramaty*, red. Witold Mrozek i Joanna Ostrowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2023

„pisałem z miłości do nich. To jest dopiero kamp” (s. 15). Tak Paweł Soszyński odpowiedział Justynie Jaworskiej, gdy ta na łamach „Dialogu” pytała go o dramat *Teo*, a dokładnie o powody wskrzeszania nieheteronormatywnych bohaterów z przeszłości za pomocą estetyki kampu. Tak odpowiedział i zaśmiał się. Uśmiecha się z pewnością też teraz, gdy ze swojej wymarzonej Krainy Oz widzi, że wywiad ten otwiera *Teo. Dramaty*, zbiór jego utworów scenicznych. Tę antologię – po nagłej śmierci Soszyńskiego w 2021 roku – wydali z prawdziwej i szczerzej miłości jego przyjaciele, Witold Mrozek i Joanna Ostrowska. To właśnie dzięki nim możemy dziś zobaczyć, w jaki sposób „tęczowy książę pedalskiego pochodzenia” myślał o dramacie i teatrze. A przez te myśli, czyli dramaty, obudowane brudnym poczuciem humoru i barokową, wręcz przegiętą estetyką, niełatwo się przebić. Gdy dotrze się jednak do sedna, nie pozostaje

nic innego jak śmiech – z samego siebie – i refleksja: w istocie, to jest dopiero kamp!

To (nie) jest książka o pamięci

Redakcyjny duet we wstępie podkreśla, że ta książka „nie powstałaby, gdyby Paweł wciąż był z nami” (s. 5). Trudno więc nie patrzeć na nią jak na pewną formę kultywowania pamięci o zmarłym czy pomnik wystawiony na jego cześć.

A więc książka jako pomnik zaczyna się od wspomnianego wyżej, jedyne zachowanego wywiadu z autorem. Część główną stanowi rzecz jasna pięć dramatów: opublikowany wcześniej w „Dialogu” *Teo, Duchologia polska*, wystawiony przez Jakuba Skrzywanka jako koprodukcja Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu i Teatru Zagłębia w Sosnowcu, nigdy nie wydane *Mary Poppers. Monodram* i *84061* oraz niedokończony *Treser much*. Co ciekawe, wszystkie z nich powstały w krótkim przedziale czasowym, w latach 2017-2020. Antologię zamyka posłowie Mrozka, który analizuje twórczość przyjaciela i wiele tym samym czytelnikowi wyjaśnia. Tłumaczy chociażby, czym w twórczości Soszyńskiego jest pamięć i jak funkcjonuje.

Paradoks tej upamiętniającej publikacji polega na tym, że zawiera ona dramaty, które – czasem w sposób nieoczywisty – tematyzują wątek pamięci. Traktują o tym, jak i kogo pamiętamy, w jaki sposób wytwarzamy narracje o osobach, miejscach i wydarzeniach, jak z łatwością zapominamy. A także o pewnej nieufności do formalnych sposobów upamiętniania. Autor bowiem we wszystkich swoich utworach scenicznych, mniej lub bardziej gwałtownie, wyważa drzwi historii i pokazuje, że pamięć – zarówno indywidualna, jak i zbiorowa – to konstrukt, któremu ulegamy, czasem nawet nieświadomie.

Sam zresztą Soszyński dał się złapać wewnętrznej i afektywnej potrzebie upamiętnienia, gdy na ulicy w Kijowie kupił „numer obozowy”, który okazał się falsyfikatem. To zdarzenie zainspirowało go do napisania *84061*. Dramatu, w którym przez ponad pięćdziesiąt stron na różne sposoby podaje w wątpliwość rolę zarówno artefaktów, materialnych pozostałości, jak i ocalałych oraz ich świadectw jako nośników pamięci. Choć opowieść ta to fantazja powstała na gruncie własnej naiwności, blisko jej jednak do rzeczywistych zdarzeń. Nie tak dawno przecież, bo w 2016 roku, podający się za więźnia Auschwitz Joseph Hirt wyznał, że wcale nie był w obozie i całe życie kłamał. Przez lata zaświadczał o zmyślonych doświadczeniach Zagłady, by podtrzymać pamięć o Holokauście. „A co to zmienia, czy to wszystko zmyślane, czy nie?” (s. 160) komentuje to w *84061* trafnie Rajsła, autentyczna postać, znaleziona na stronie Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Czy Soszyński wiedział o oszustwie Hirta i nim również się zainspirował? Tego nie wiem. Ale jestem przekonany, że w fikcji i wyobrażaniu sobie alternatywnych historii dostrzegał pamięciotwórczy potencjał.

To przecież za sprawą wyobraźni Soszyński oddaje hołd postaciom dla historii wojny znaczącym, a jednak z obowiązującej narracji wypartym. Mowa oczywiście o Teofilu Kosińskim, obozowym więźniu, kochanku niemieckiego żołnierza, Josefie Kohoucie, ocalałym z Zagłady homoseksualiście, szerzej znanym z książki *Mężczyźni z różowym trójkątem* Heiza Hegera, a także Sylwinie Rubinsteinie, Żydzie, tancerzu flamenco, który przebrany za nieżyjącą siostrę walczył z nazistami. Ta święta-wyklęta trójca zostaje umieszczona w Krainie Oz wśród takich postaci jak latające małpy czy Faun, a fantazja sprowadza historię na irracjonalną ścieżkę. I słusznie, bo Soszyńskiemu nie chodzi o powielanie historycznych narracji, a raczej o wypełnianie ich wyobraźnią. Nie chodzi też o powtarzanie heroiczych klisz,

a raczej o opowiadanie historii z innej, przegiętej perspektywy. Takiej, która przeciętnego czytelnika może bulwersować, bo nonszalancko łączy piekło z rajem, ludobójstwo z erotyzmem ofiar. „Czasem stał więźniom od ciepłej wody, jak była. Może raz była? I wszystkim stał” (s. 56) mówi w dramacie Stefan K., alter ego Teofila Kosińskiego. „Nie mogę znieść tego waszego gadania. To okropne” (s. 56). odpowiada mu Saffi i pewnie wielu się z nią zgadza. Ale powiedzmy sobie szczerze: ktoś przecież musi opowiedzieć o queerach w obozach. Musi wyważyć do nich drzwi, nawet gdy za nimi ujrzy seksualność i erotyzm...

Pedał zawsze jest na scenie

Wspomniane wyżej przegięcie, a nawet kampowość tekstów Soszyńskiego wyraża się zarówno w samej ich konstrukcji, jak i w zastosowaniu postmodernistycznych gier i zabiegów. To pierwsze dobrze widać również w *Teo*, gdzie pokazy drag queen przeplatają kolejne sceny czy sytuacje dramatyczne. Nadaje to nie tylko lekkość dramatowi, ale też uzupełnia narrację i tworzy dodatkowe znaczenia. Dzieje się to głównie za sprawą utworów muzycznych, które autor wybrał do swojego drag queen show. Muzyka różnych gatunków jest zresztą wpisana w większość jego dramatów. Autor wykorzystuje muzykę jako skuteczne narzędzie do przerysowywania opowieści i jej bohaterów. Czy można bowiem dosadniej wyśmiać heroizm historii niż jedną ze scen tekstu o wojnie zakończyć finałem *Jeziora łąbedziego* Piotra Czajkowskiego, do którego tańczy Sylwin Rubinstein – Żyd, co w dragu zabijał Niemców – a łąbedzicami są trzej naziści?

O postmodernistycznych grach Soszyńskiego można natomiast napisać osobny artykuł. Bo wspomniane utwory muzyczne to tylko drobny element, często ironicznym, cytatów i autocytatów. W jego dramatach są i fragmenty

z Federica Garcii Lorki, i z Sarah Kane. Są antyczne Ifigenie i jest kot Behemot z *Mistrza i Małgorzaty*. Jest nawiązanie do Słowackiego, a także fragment własnej recenzji teatralnej. W tym wachlarzu cytowań z początku trudno się połąpać. Z każdym kolejnym czytaniem oczywiście wie się i widzi więcej, ale to dramaturgiczny chaos i sceniczny ferment urzeka. Absurd ten jest jednak po coś, na co zresztą wskazują meta- czy wręcz autoteatralne komentarze poszczególnych postaci. Przypominają one zarówno o tym, że teksty te pisane są dla sceny, jak i o tym, że pamięć i historia są performatywnie wytwarzane. A skoro brak w nich nieheteronormatywnych narracji, trzeba je przywracać gestem przerysowania, performansem śmieszności i absurdu. Bo jak mówił Soszyński we wspomnianym już wywiadzie: „Pedał zawsze jest na scenie. Inaczej obumiera” (s. 13).

„To już nie teatr - zarządzam operę!”

Powyższe słowa (s. 71) zdają się streszczać myślenie Pawła Soszyńskiego o dramacie i teatrze. Opera ma bowiem to do siebie, że jest z natury przerysowana i widowiskowa. A te dwie kategorie są fundamentem scenicznych tekstów „tęczowego księcia pedalskiego pochodzenia”, który – jak mówili jego przyjaciele na krakowskiej premierze książki – chciałby, by dramaty te ożyły scenicznie. Gdy tak się stanie, gdy ktoś je wystawi z charakterystycznym dla nich rozmachem, z pewnością oczarują szersze grono publiczności, nawet tych stereotypowo mieszczańskich widzów. Bo przecież modelowy widz – jeśli taki istnieje! – lubi teatr rozrywkowy i ironiczny. Lubi się pośmiać i wzruszyć. A czy jest coś bardziej śmiesznego i poruszającego, niż monolog-pean o Wałbrzychu, który wypowiada matka gejów? Niż coming out załogi statku, który pod koniec XVIII wieku płynie kolonizować świat? Niż porażka transformacji opowiedziana piosenką Queen i Davida Bowiego? Niż Ifigenie opowiadające obozowe kawały? Czy jest

wreszcie coś bardziej śmiesznego i poruszającego, niż drag queen show
pośród Zagłady?

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *To jest dopiero Kamp*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artukul/jest-dopiero-kamp>.

Autor/ka

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/jest-dopiero-kamp>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kto-przeczyta>

TEATR W KSIĄŻKACH

Kto przeczyta?

Jacek Sieradzki

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

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

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

1.

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

arbitralnych sądów tak ówczesnym, jak dzisiejszym znawcom?

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

Postscriptum

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

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

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

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

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

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

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

Wzór cytowania:

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

Autor/ka

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

Bibliografia

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

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

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

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

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-przeczyta>

Z numeru: **Didaskalia 174**

Data wydania: kwiecień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/noty-o-ksiazkach-13>

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Małgorzata Leyko, *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022

Najnowsza książka Małgorzaty Leyko, badaczki teatru niemieckojęzycznego (od XIX do XXI wieku), to zbiór artykułów napisanych w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Autorka podzieliła je na trzy bloki tematyczne.

Bohaterem pierwszej części jest Max Reinhardt, austriacki reżyser teatralny, aktor, menadżer, dyrektor Deutsches Theater. Leyko opisuje jego teatr masowy na tle niemieckich świąt i widowisk społecznych, powstawanie, organizację i działanie jego przedsiębiorstw teatralnych. Na przykładzie realizacji sztuk Szekspira (w tym kilkunastu wersji *Snu nocy letniej*) nakreśla strategię reżyserską artysty. W jednym z tekstów autorka skupia się na

recepcji Reinhardta w Polsce oraz jego relacjach z Leonem Schillerem i Ryszardem Ordyńskim. Kolejnym polsko-niemieckim akcentem jest artykuł o Poli Negri, jej wczesnych występach roli Tancerki w pantomimie *Sumurum* i spotkaniach z Reinhardtem.

Kolejny blok autorka poświęciła Oskarowi Schlemmerowi, niemieckiemu malarzowi, scenografowi, reżyserowi i teoretykowi. Wykorzystała tekst napisany do katalogu wystawy *Schlemmer|Kantor* (2016/2017) w Cricotece, poświęcony relacjom między malarstwem a teatrem w twórczości Schlemmera. Przywołała też jego ideę człowieka, nawiązując do działalności w Bauhausie, zwróciła też uwagę na to, w jaki sposób dzieła artysty (*Balet triadyczny* i *Tańce Bauhausu*) są wydobywane z archiwum i scenicznie rekonstruowane (od lat sześćdziesiątych XX wieku do czasów obecnych).

Na ostatni dział składają się luźno powiązane ze sobą teksty o innych twórcach obszaru niemieckojęzycznego. Jeden z nich poświęcony jest roli filmu w teatrze epickim Erwina Piscatora, a dwa traktują o twórczości Friedricha Wolfa. Pierwszy powstał w ramach projektu w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i dotyczy przenikania się aspektów działalności lekarskiej, pisarskiej i komunistycznej artysty. Drugi natomiast traktuje o dramacie *Statek na Dunaju*, który porusza tematykę żydowskich osób uchodźczych. Leyko zamieściła w tym bloku też niezwykle ważny rozdział o teatrze niemieckim na emigracji: przedstawiła i zestawiała działalność Piscatora, Brechta i Reinhardta na obczyźnie. Badaczka pisze też o Pinie Bausch, estetyce jej teatru tańca i przedstawieniu *Frühlingsopfer*, czyli choreograficznej interpretacji *Święta wiosny* Niżyńskiego i Strawińskiego. Na koniec wraca do tekstów publikowanych przy okazji przełożenia na język polski dramatów Gerta Jonkego (*Zatopiona katedra*) i Petera Turriniego (*Mój Nestroy*). Całość dopełnia krótki artykuł o tytułowym

bohaterze dzieła Turriniego, czyli dramatopisarzu Johannie Nestroyu i jego farsie *Na parterze i na pierwszym piętrze*, która mimo że powstała w 1835 roku, porusza kwestie społeczne i klasowe w sposób nader aktualny.

Małgorzata Leyko w swoim zbiorze studiów i szkiców prezentuje mniej znane fakty z dziejów teatru niemieckojęzycznego, a także zarysowuje interesujące powiązania między nimi. Wplata wątki artystycznych relacji polsko-niemieckich. Prowadzi narrację złożoną, szczegółową. Dokonuje selekcji zdarzeń i działań z wybranego okresu (choć niektóre elementy powtarzają się w kilku rozdziałach). Stosuje pogłębioną analizę, a przy tym przystępnie wprowadza dyskurs naukowy.

Wiktoria Wojas

Kazimierz Braun, *Druga Reforma Teatru.* *Ludzie - idee - zdarzenia*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2022

Książka Kazimierza Brauna jest zbiorem jego wcześniejszych tekstów o teatralnym przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, których reżyser i badacz był świadkiem, kronikarzem i współtwórcą. We wprowadzaniu Braun zaznacza, że artykuły składające się na tę książkę to przedruki (z książek: *Teatr wspólnoty*, 1972; *Nowy teatr na świecie 1960-1970*, 1975; *Druga Reforma Teatru? Szkice*, 1979), z których postanowił jedynie usunąć pewne fragmenty, bez zaznaczania „brakujących” miejsc dla zachowania przejrzystości tekstu. Decyzja niekomentowania tamtych relacji ma na celu dać czytelniczce/czytelnikowi możliwość samodzielnego wyciągnięcia wniosków z opisywanych zjawisk. Na komentarz

autor pozwala sobie jedynie we wstępie, do którego wróćę w dalszej części tekstu.

Książka podzielona jest na trzy zasadnicze części (oprócz *Wprowadzenia* i dwóch *Epilogów* napisanych na potrzeby tego wydania), z której pierwsza (*Teatr wspólnoty*) skupia się na przedstawieniu celów i osiągnięć Wielkiej Reformy oraz okresu jej wygaszania i powolnego wyłaniania się nowych potrzeb. Druga część – *Nowy teatr na świecie 1960-1970* to przegląd zjawisk i postaci zachodnioeuropejskiego i amerykańskiego teatru alternatywnego (jedyne postacie z polskiego kręgu są Grotowski, Kantor i Staniewski). Trzecia – *Druga Reforma Teatru?* to rozdział poświęcony próbie opisanie, nazwania tych obszarów, które odróżniałyby cele Drugiej Reformy od celów Pierwszej oraz przeanalizowanie, czym wyróżniał się ten okres, na czym zasadzała się jego esencja i dlaczego należy traktować go jako kolejny wielki przełom w historii teatru. Tytuł rozdziału kończy się pytajnikiem, który, jak pisze autor – dzisiaj nie jest już potrzebny (s. 17).

Nie jest to książka *stricte* historyczna, podręcznikowa, chociaż tytuł publikacji mógłby na to wskazywać. Owszem, przedstawiona jest w zarysie historia Wielkiej Reformy jako niezbędny kontekst do zrozumienia przemian Drugiej Reformy, opisane są zjawiska oraz kluczowe postaci i grupy okresu 1955-1985 (m.in. Living Theater, Bread and Puppet, Open Theater, Eugenio Barba, Peter Brook). W tym sensie czytelnik/czytelniczka bez zaplecza teatrologicznego otrzymuje zarys historii teatru zachodniego drugiej połowy XX wieku. Jednak tym, co wyróżnia tę książkę i stanowi jej (według mnie) największą wartość, jest narracja eseistyczna. W swojej działalności kronikarskiej Braun zapisywał niezliczoną liczbę uwag nie tylko o tym, jakie zmiany zachodziły, ale i dlaczego oraz jak zachodziły, co z nich wynikało, jakie wywoływały reakcje (również w nim), co zapowiadały.

Braun przyznaje, że z teraźniejszej perspektywy patrzy z goryczą na opisywane wówczas zjawiska, wskazując, że teatr owego okresu dokonał wielu zniszczeń. Nie podaje jednak konkretów, przez co komentarz ten brzmi jak marudzenie z kategorii „kiedyś to było”. Mimo to z jego dawnych tekstów wyłania się przede wszystkim żarliwa pasja i fascynacja medium teatru oraz jego możliwościami tworzenia przestrzeni żywego dialogu, współbycia i współtworzenia. Publikacja zachęca do zastanowienia się, z czego (niepotrzebnie) zrezygnowano, co z ówczesnych eksperymentów warto by włączyć do współczesnych praktyk, by na nowo ożywić sztukę teatru. W ostatnich zdaniach trzeciego rozdziału Braun wyraża żal, że opisywane przez niego inicjatywy w latach siedemdziesiątych powoli popadały w stagnację, kończy jednak słowami „Wiele wskazuje na to, że w ten sposób teatr gromadzi siły do nowego rozkwitu” (s. 492). Książkę tę można potraktować jako inspirację, by ów nowy rozkwit zaczął się właśnie teraz.

Weronika Nagawiecka

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-13>.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-13>



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2212-9393>

dr Anna R. Burzyńska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6195-7602>

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8738-9116>

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1913-4562>

Joanna Targoń

Stażystki:
Zofia Kowalska, Weronika Nagawiecka, Wiktoria Wojas

Praktykant:
Bartosz Kumor

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 157/158 wszystkie teksty są dostępne na licencji Creative Commons BY-NC-ND 3.0 PL.