

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Katedra Teatru i Sztuki Mediów

Stanisław Godlewski

**TEORIA, HISTORIA I STRATEGIE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ KRYTYKI
TEATRALNEJ**

CONTEMPORARY POLISH THEATRE CRITICISM – THEORY, HISTORY AND
STRATEGIES

Rozprawa doktorska napisana
pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Krzysztofa Kurka
z Katedry Teatru i Sztuki Mediów UAM

Poznań 2020

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
1. Temat i układ pracy	4
2. Teoria i stan badań	9
3. Przeszłość, przyszłość i autonomia	14
ROZDZIAŁ 1. KAWIARNIE I PLACE CZYLI POLSKA METAKRYTYKA TEATRALNA 1938-1989	20
1. Metakrytyka	20
2. Kawiarnie	24
3. Jerzy Stempowski	26
4. Pełnomocnictwa	27
5. Wojna	32
6. Bohdan Korzeniewski i Eugeniusz Świerczewski	36
7. Maria Czanerle	40
8. Po wojnie. Cenzura	44
9. Powojenna dyskusja o krytyce	48
10. Socrealizm	57
11. Odwilż i mała stabilizacja	66
12. „Dialog”	67
13. Jan Kott	69
14. Przed Marcem i po Marcu	76
15. Konstanty Puzyna i „Próby zapisu”	84
16. Zdradzone przymierza	91
17. Próby sprzeciwu	94
18. Przełom, koniec, początek	97
ROZDZIAŁ 2. NA SZCZYTACH PANUJE GWAR. HIERARCHIE, AUTORYTETY I POKOLENIA	101
1. Hierarchie	102
2. Andrzej Wanat	105
3. Juwenilia	108
4. „Didaskalia”	112
5. <i>Szkice z „Lunatyków”</i>	114
6. Autorytety i pogarda	118
7. Kontestacje	123
8. Pokolenia	128
9. Czas napięć: pokolenia, hierarchie, produkty	131
ROZDZIAŁ 3. BRZYDKIE SŁOWA. POLITYKA, CENZURA, SKANDALE	137

1. „Foyer”	137
2. Młodzi jebią starych	144
3. Policjanci sensu	150
4. Spory o miłość	152
5. Lewicowy wrzask	156
6. Trudne słowa	159
7. Cenzura i polityczność	167
ROZDZIAŁ 4. ZMIENNE OBLICZA KRYTYKI TOWARZYSZĄCEJ	173
1. Piotr Gruszczyński	173
2. Rys historyczny	175
3. Na frontach	180
4. „Goniec Teatralny”	185
5. Joanna Puzyna-Chojka	187
6. Krytyka instytucjonalna	191
7. Przyszłość	197
ZAKOŃCZENIE. MOCNA W KRYZYSIE	204
SUMMARY	207
BIBLIOGRAFIA	208

*Libretto do operetki; dać tytuł: Krytyki teatralne, podłożyć muzykę i heca taka, że
naród będzie chodził, jak na odpust...*

W. S. Reymont, *Komediantka*

Wstęp

1. Temat i układ pracy

Umarła. Albo umiera. Jest w kryzysie. Nikomu niepotrzebna. Coraz gorsza. Skorumpowana. Niefachowa. Nierzetelna. Nieobiektywna. Nieczytana. Pograżona w niemocy – to tylko kilka obiegowych opinii jakie wygłasza się o krytyce teatralnej, niemal od początku jej istnienia. Narzekają na nią artyści, widzowie, urzędnicy i przede wszystkim – sami krytycy. Powtarzane opinie o śmierci krytyki są z pewnością przesadzone. Celem tej pracy jest pokazanie, że krytyka teatralna żyje, działa i pełni istotne funkcje (by wymienić kilka, najbardziej oczywistych: estetyczne, polityczne, poznawcze, środowiskowe, popularyzatorskie, porządkujące, dokumentacyjne¹). Co prawda, nie zawsze spełnia pokładane w niej nadzieje, trudno odmówić jej wad czy zaprzeczać kryzysowym momentom – ale należy pamiętać, że poprzeczkę zawieszono jej bardzo wysoko, nierzadko też używano jej jako tematu zastępczego czy stawiano w roli przysłowiowego „chłopca do bicia”.

Narzekać na krytykę teatralną jest bardzo łatwo, dużo trudniej ją docenić lub wskazać momenty, w których ujawnia się jej siła, błyskotliwość czy sprawczość. Postaram się to pokazać w tej pracy – nie po to, by dowodzić, że z krytyką teatralną nie jest źle. Chciałbym traktować ją jako formę teatralnej aktywności, element społecznej komunikacji, świadectwo odbioru sztuki. Z takiej perspektywy warto się jej przyglądać, bo wówczas poprzez nią można wiele dowiedzieć się nie tylko o teatrze. Badanie krytyki teatralnej pozwala spojrzeć na szereg innych istotnych, artystycznych, społecznych, politycznych i kulturowych problemów. Z nieoczywistej, bo rzadko świadomie używanej, perspektywy.

Przedmiotem tej pracy jest zatem współczesna polska krytyka teatralna. Co to właściwie znaczy? Należy postawić to pytanie bezpośrednio, gdyż sprawa wcale nie jest oczywista.

Najłatwiej zacząć od przymiotnika „polska” – czyli pisana w Polsce i po polsku. Nie będę analizował krytyki emigracyjnej, ani tekstów pisanych o polskim teatrze przez krytyków

¹ Więcej na temat funkcji krytyki w dalszej części wstępu.

i krytyczki zza granicy. Jeżeli chodzi o używany aparat metodologiczno-teoretyczny, będę starał się trzymać ustaleń polskich badaczek i badaczy, z drobnymi wyjątkami: w niniejszym wstępie i w ostatnim rozdziale – a zatem, wtedy kiedy opisywać będę projekty i teorie krytyki teatralnej najbardziej odpowiadające wyzwaniom współczesnego, zglobalizowanego świata.

Jeżeli chodzi o określenie „współczesna”, sprawa robi się dużo bardziej skomplikowana. Najstarszy omawiany w tej pracy tekst pochodzi z 1938 roku, czyli z końcówki dwudziestolecia międzywojennego. Obszerny rozdział został poświęcony krytyce czasów II wojny światowej i PRL. Kolejne trzy skupiają się głównie na mechanizmach krytycznych po 1989. Ramy czasowe rozciągają się zatem od 1938 do 2020 roku, obejmują ponad osiemdziesiąt lat.

Przyjęcie takich ram czasowych wynika z kilku powodów. Po pierwsze w krytyce teatralnej zmiany zachodzą bardzo powoli. Wynika to z prostego faktu, że na krytykę teatralną składa się „polifonia głosów zbiorowych”, że jest to działalność, która nie wykształciła „szkół” czy „metod”, że jej największą wartością jest indywidualizm. Dlatego wszelkie zmiany w sposobach krytycznego pisania zachodzą niemal niedostrzegalnie, wraz z rozwijającym się wpływem pojedynczych, wybitnych krytyków i krytyczek, których głos słychać najbardziej i na których inni starają się wzorować. Ogromne znaczenie ma tutaj także historia polityczna – jednak jak spróbuję pokazać w rozdziale poświęconym krytyce PRL, adaptacja krytyki teatralnej do kolejnych przełomów polityczno-społecznych nigdy nie jest natychmiastowa, nie zachodzi gwałtownie. Przeciwnie – często sposoby formułowania krytycznej myśli są spóźnione wobec przemian społecznych, politycznych czy obyczajowych.

Po drugie – tradycja w krytyce teatralnej jest zawsze żywym punktem odniesienia, niezależnie czy chodzi o chęć jej kontynuacji czy zerwania. Jednym z zadań, jakie stawiali (i stawiają) sobie krytycy i krytyczki jest osadzenie przedstawienia w kontekście, pokazanie go na tle tradycji – czy to interpretacji danego utworu dramatycznego, czy określonej tradycji filozoficzno-estetycznej. Nawet najbardziej nowoczesne, awangardowe manifesty dotyczące teatru musiały najpierw określić z czym należy zerwać; wskazać określone konwencje, stare metody myślenia czy interpretacji, by na ich gruzach wytworzyć nowe. Krytyka teatralna jest nieustannie zapatrzona w przeszłość – dlatego tak istotne jest pokazanie jej na szerszym odcinku czasu, by można było dostrzec nieoczywiste związki, nawiązania, powroty do dawno zapomnianych wzorców. Na przykład w rozdziale poświęconym metakrytyce analizuję szerzej, jak po wojnie próbowano zerwać z modelem recenzji z dwudziestolecia międzywojennego, jak okres socrealizmu wyposażył krytyków w umiejętność czytania politycznych aluzji, zaś w rozdziałach poświęconych krytyce po 1989 widać, jak świadomie sięgano do metod opisu czy

analiz z PRL albo odwoływano się do autorytetów Konstantego Puzyny, Bohdana Korzeniewskiego, Ludwika Flaszena czy Marty Fik.

Wreszcie, krytyka teatralna jest, jak to określiła Eleonora Udalska, „najtrwalszą pamięcią o teatrze”²; co oznacza, że nie tylko można traktować ją jako szczególne świadectwo dokumentujące historię teatru (o czym za chwilę), lecz także, że jako pamięć – aktualizuje się w nieoczekiwanych kontekstach. Udalska dodaje, że krytyka teatralna jest procesualna i badać ją należy używając zarówno czasu przeszłego, jak i teraźniejszego, synchronii i diachronii. Dlatego niektóre teksty czy postawy z dwudziestolecia międzywojennego czy czasów II wojny światowej potrafią rezonować ze współczesnością – co postaram się udowodnić. Pamięć, jak wiemy z obszernych i ciągle rozwijających się *memory studies*, jest zależna od kontekstów, ram komunikacyjnych, relacji międzyludzkich. Potrafi wydobywać zdarzenia i sytuacje z przeszłości i reprezentować je w porządku afektywnym, nielinearnym, nierzadko sprzecznym z narracją faktów historycznych. Wielokrotnie badacze wskazywali już, że teatr jest mechanizmem ilustrującym działanie pamięci, a jednocześnie reprodukującym jej mechanizmy³. Krytyka teatralna działa podobnie – z tym, że jest nie tylko świadectwem o pamięci teatru, lecz także o sobie samej.

Najtrudniej jest z terminem „krytyka teatralna”. Choć intuicyjnie jest on prosty i zrozumiały, trudno znaleźć definicję, która nie byłaby ani za obszerna, ani nazbyt zawężająca. Eleonora Udalska zauważyła⁴ bowiem, że dominują dwie tendencje badawcze: pierwsza, która zawęży zakres przedmiotu badań do wypowiedzi krytyków-profesjonalistów i druga, która rozszerza go maksymalnie, uznając za krytykę każde działanie wiążące się z wartościowaniem i/lub oceną dzieła teatralnego. W pierwszym wypadku materiałem badawczym byłyby zatem przede wszystkim recenzje publikowane w czasopiśmie profesjonalnych, takich jak „Teatr” czy „Didaskalia”, ewentualnie pisane przez zawodowych krytyków teatralnych w innych czasopiśmie i dziennikach. W drugim – właściwie wszelkie wypowiedzi na temat teatru, bo w zasadzie każda wypowiedź o sztuce zawiera w sobie jawne lub ukryte wartościowanie. W niniejszej pracy najczęściej koncentruję się przede wszystkim na tekstach „profesjonalistów”, choć jako kontekstów używam także wypowiedzi artystów, dziennikarzy czy uczonych.

² Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 19.

³ Zob. Grzegorz Niziołek, *Polski Teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013; Marvin Carson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003. Na temat *memory boom* w polskim teatrze XXI wieku zob. Weronika Szczawińska, „Apocalypsis sine figuris”, „Didaskalia” nr 130/2015.

⁴ Tamże.

Rezygnuję z analizy wypowiedzi ludzi czy grup niezwiązanych z teatrem zawodowo: widzów, sympatyków czy publiczności.

Dorota Kozicka w książce *Krytyczne nieporządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*⁵ skapitulowała przed podobnym problemem i zamiast układać definicje postanowiła pokazać mechanizmy dotyczące krytyki na konkretnych przykładach. Autorka zrezygnowała zatem z prób odpowiedzi na pytania: „czym jest krytyka?” albo „czym jest krytyka w danym czasie?”, po to, by przyjrzeć się temu jak ona działa, jak bywała definiowana i pojmowana, co sama robiła i co z nią robiono. Chciałbym postąpić podobnie – także nie zamierzam tworzyć ścisłej definicji krytyki teatralnej, postaram się natomiast pokazać, jak ten termin działał w użyciu: w dyskursie, w historii, w autodefinicjach, polemikach teatralnych. Opieram się przy tym na tekstach – publikowanych drukiem lub w Internecie (pomijam krytykę teatralną w radio lub telewizji). Rzadko jednak będzie mnie interesowała poetyka czy genologia samych tekstów, dużo bardziej dyskurs, w jakim funkcjonują i jaki współtworzą.

Wspomniana wyżej książka Kozickiej jest doskonałym przykładem badania krytyki artystycznej za pomocą narzędzi analizy dyskursu. Poprzez dyskurs rozumiem, za autorką, sieć działania różnych podmiotów, przestrzeń komunikacji i interakcji negocjujących napięcia między językiem artystycznym a językiem zbiorowości. Kozicka używa dodatkowo kategorii „pola” wypracowanej przez Pierre’a Bourdieu⁶ – i jakkolwiek z pewnością istnieją różnice między „polem literatury” i „polem teatru” (takie jak zupełnie odmienny status artystów, dużo większa liczba podmiotów i instytucji regulujących działanie pola, uwarunkowania ekonomiczne i historyczne), to jednak zasadnicza idea pozostaje ta sama, gdyż oba zaliczają się do szerszego pola produkcji kulturowej. Pole to nieustannie redefiniowana struktura relacji między działającymi w nim podmiotami. Pole dysponuje pewnym potencjałem autonomicznym, który umożliwia grę według własnych reguł – ale nigdy ta autonomia nie jest pełna – wpływają na nią czynniki z innych pól. Im więcej autonomii, tym bardziej swoiste są reguły gry wewnątrz pola. Cel działań wewnątrz pola Bourdieu nazywa „stawką w grze” (w polu teatru może to być na przykład uznanie środowiskowe mierzone nagrodami, zaproszeniami na festiwale, pozytywnymi recenzjami), a przekonanie, że warto grać określa jako *illusio*. Omawiając to ostatnie pojęcie Karolina Sztandar-Sztanderska powoływała się na wyjaśnienia samego Bourdieu i pisała:

⁵ Dorota Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, UNIVERSITAS, Kraków 2012.

⁶ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, UNIVERSITAS, Kraków 2001.

„[...] Gracze są wciągani do gry i przez grę, walczą, czasem zawzięcie, bo łączy ich wspólna zgoda na grę i na jej stawki, wspólne przekonania (*doxa*), niekwestionowane uznanie jej istotności. Gracze akceptują grę przez sam fakt brania w niej udziału, a nie na mocy «umowy», że gra jest warta gry”. Fakt, że wiara w sens gry jest podzielana przez wszystkie osoby działające w danym polu, staje się istotny, gdy istnienie pola jest zagrożone. Rywalizujący ze sobą na co dzień aktorzy mają wspólny interes, by utrzymać niezależność i pozycję danej sfery aktywności⁷.

Krytyka teatralna wytwarza (lub próbuje wytwarzać) wspólne kryteria oceny sztuki, przeświadczenie o swojej istotności – generując i podtrzymując tym samym *illusio*. W polu teatru (wewnątrz którego sytuuje się krytyka teatralna) istotne są zatem zarówno realizowane premiery, jak i ministerialne konkursy, działania popularyzatorskie, przyznane dotacje oraz awangardowe przedstawienia i rocznicowe obchody. Festiwale, nagrody i rankingi. Wszystkie elementy wewnątrz pola są ze sobą powiązane, wzajemnie na siebie wpływają. Krytyka jest tu nie tylko podmiotem – uzależnionym od innych podmiotów (teatru, czytelników, wydawców), zawsze funkcjonując pomiędzy, w nieustannej relacji i/lub interakcji – ale też jednocześnie jest zapisem działań różnych innych podmiotów. Z tej podwójnej pozycji biorą się zarazem potrzeba podkreślania swojej istotności oraz argumenty na jej rzecz. Inaczej mówiąc: krytyka jest częścią grą, zdolnej do uzasadniania samej siebie. Używana przez Bourdieu metafora „gry” wróci jeszcze – choć nie tyle głosem teoretyka, co praktyka; bowiem w nieco zmienionym charakterze, jaki nadała jej krytyka teatralna – w finale niniejszej pracy”

Używam terminu ogólnego „krytyka”, choć jestem świadomy, że nie ma jednej „krytyki” – takie uogólnienie stanowi dla mnie jedynie ułatwienie narracyjne (tak samo, gdy pisze się na przykład o „teatrze polskim” jako jednym spójnym podmiocie); czasem jednak stosuję owo uogólnienie taktyczne – gdy faktycznie, krytycy i krytyczki są wyjątkowo zgodni w ocenie jakichś zjawisk (co zdarza się chyba częściej, niż byśmy wszyscy chcieli).

Krytyka teatralna zawsze jest uwikłana w liczne konteksty i wydarzenia (artystyczne, biograficzne, historyczne, społeczne i polityczne) – chaotyczny układ tej pracy wynika więc w równej mierze z braku umiejętności autora, co z natury jej przedmiotu. W dalszej części wstępu opisuję różnorodne funkcje krytyki teatralnej, a także jej nieoczywisty status jako źródła historycznego. W kolejnym rozdziale analizuję wypowiedzi metakrytyczne od 1938 roku (czyli publikacji tekstu Jerzego Stempowskiego *Pełnomocnictwa recenzenta*) do 1989 (czyli dyskusji o recenzji teatralnej w „Dialogu”, w której udział wzięli Jan Kott, Konstanty Puzyna,

⁷ Karolina Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 51.

Małgorzata Dziewulska i Wanda Zwinogrodzka). Ten pierwszy, najobszerniejszy rozdział ma pokazać, jak krytycy i krytyczki definiowali swoją działalność, a także jak ich działalność definiowały konteksty polityczne. Jest to także niejako rozdział teoretyczny, albowiem w przypadku metakrytyki teoria miesza się z praktyką – postulowane wizje pisania o teatrze są tworzone przez głównych zainteresowanych, a teoretyczne i metodologiczne założenia, jakie formułują, wynikają z ich własnych doświadczeń. Praktyka i teoria łączą się tu w autorefleksji, stanowiąc istotny wkład w badaniach nad polską krytyką teatralną.

Dalsze rozdziały odnoszą się do krytyki teatralnej po roku 1989 i zawierają próby opisu różnorodnych strategii działania krytycznego; kolejno: hierarchizację, wywoływanie skandalu i (auto)cenzurę oraz towarzyszenie. Poprzez „strategię” rozumiem sposoby wytwarzania krytycznoteatralnego dyskursu i efekty, jakie on przynosi; innymi słowy: sposoby „działania” krytyki teatralnej. Aby to pokazać niejednokrotnie łamię chronologię wydarzeń i nieco sztucznie wydzielam zjawiska, które w konkretnym momencie historycznym ze sobą współistniały.

Na koniec zastrzeżenie być może najistotniejsze – nie ma tutaj prawie wcale analizy przedstawień teatralnych. To decyzja świadoma: ponieważ przedmiotem badań, jak i problemem badawczym jest krytyka teatralna (dlatego też praca jest przeładowana cytataми – często po to, by bezpośrednio pokazać język krytyki). Nie interesuje mnie zatem, często dokonywana, rewizja recepcji krytycznej jakiegoś przedstawienia (czyli co krytycy dostrzegli lub co zlekceważyli w danym dziele). Zależy mi przede wszystkim na krytyce teatralnej oraz krytykach i krytyczkach, w mniejszym stopniu na artystach, artystkach i przedstawieniach. Choć, jak się zaraz okaże, granice nie są w tym wypadku szczególnie ostre.

2. Teoria i stan badań

W publikacjach poświęconych krytyce teatralnej wielokrotnie pojawia się pragnienie napisania jej historii:

Historię krytyki teatralnej w Polsce ktoś, mam nadzieję, niedługo napisze (Małgorzata Szpakowska⁸).

⁸ Małgorzata Szpakowska, *Teatr i bruk. Szkice o krytykach teatralnych*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006, s. 5.

Badania nad krytyką teatralną w Polsce jedynie pozornie mają długą tradycję (Eleonora Udalska⁹).

Brakuje także opracowań dotyczących różnych zjawisk i dokonań np. historii polskiej krytyki teatralnej, jej najwybitniejszych przedstawicieli. Tyle się teraz mówi o końcu krytyki, może warto przypomnieć jej złote czasy. Prawdę rzekłszy prawie 25 lat po przełomie politycznym nie mamy wciąż porządnej historii polskiego teatru z czasów PRL. Tylko nie mówcie, że to zadanie przerastające pojedynczego badacza. Raszewski sam napisał całą historię teatru w Polsce (zakończył ją zresztą na 1939 roku) (Wojciech Majcherek¹⁰).

Ale przydałaby się szerzej zakrojona analiza, zadająca pytania o tożsamość i funkcję współczesnej krytyki teatralnej, tej zwłaszcza, która nie stała się jeszcze wyznawcą krytyką towarzyszącą ani praktyką sprawnego pisanie sformatowanych „recenzji” w oparciu o promocyjne materiały dostarczane przez teatr i samych twórców (Ewa Partyga¹¹).

Nie jest tak, że badań nad krytyką teatralną w Polsce się nie prowadzi – przeciwnie, głównie dzięki zasługom Eleonory Udalskiej, powstała już pokaźna liczba książek, artykułów i haseł¹². Warto wspomnieć także o dokonaniach poznańskich badaczek – Dobrochny Ratajczakowej¹³ i Elżbiety Kalemby-Kasprzak¹⁴ oraz licznych rozproszonych artykułach, esejach, antologiach recenzji i antologiach tekstów metakrytycznych (spora część z nich będzie obficie cytowana w tej pracy). Badania nad krytyką teatralną zatem się prowadzi, może nie w ożywiony sposób, ale jednak wiele już zostało napisane. Można także wyodrębnić kilka metod zajmowania się tym tematem – przede wszystkim próby syntez historycznych (widoczne w pracach Eleonory Udalskiej czy Elżbiety Kalemby-Kasprzak), podejście biograficzno-eseizujące (jak choćby w książkach Dobrochny Ratajczakowej czy Małgorzaty Szpakowskiej¹⁵), a także publikacje wypełniające luki w badaniach podstawowych (jak choćby biograficzne hasła w słownikach i encyklopediach czy książka Doroty Fox dotycząca

⁹ Eleonora Udalska, *O potrzebie historii krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1979, s. 7.

¹⁰ Wojciech Majcherek, *Co dalej z teatrologią*, Blog Wojciecha Majcherka, 1 IX 2013 [online] <http://majcherek.waw.pl/co-dalej-z-teatrologia/> [dostęp 15 II 2020].

¹¹ Ewa Partyga, *Remanent*, „Teatr” nr 4/2011 [online] <http://www.teatr-pismo.pl/archiwum/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1513&pnr=66> [dostęp 15 II 2020].

¹² M. in. Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000; Pod redakcją Udalskiej: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1979; *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986; *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992; *Słownik polskich krytyków teatralnych*, t. 1, Fundacja astronomii polskiej, Warszawa 1994.

¹³ Dobrochna Ratajczakowa, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981.

¹⁴ Elżbieta Kalemby-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955-1957*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.

¹⁵ Małgorzata Szpakowska, dz. cyt.

czasopism teatralnych dwudziestolecia międzywojennego¹⁶). Podstawowym problemem jest zatem dobre wyważenie między tym co indywidualne, jednostkowe, a tym co powszechne, typowe i publiczne. Jak pisała Eleonora Udalska:

[...] skoro mówimy o krytykach, chcemy w jednostkowej działalności dostrzec nie tylko to, co indywidualne, ale i to, co typowe – uwarunkowania i ograniczenia, motywacje i strategie. W tym nie zawsze najwyższego lotu pisarstwie, w prowokacyjnych zachowaniach oraz publicystycznych chwytach retorycznych daje się wyczytać nie tylko prawdę o poglądach krytyka, ale i prawdę o ówczesnej prasie, zasadach funkcjonowania polityki kulturalnej, o skali wrażliwości na sztukę teatralną i jej miejsce w życiu publicznych. Wyłoniła z tekstów krytycznoteatralnych prawda o czasie poszerza historię teatru. Krytyka teatralna pozwala przede wszystkim widzieć świat teatru w wymiarze stylów odbioru spektaklu teatralnego, w mechanizmach jego uwarunkowań i ograniczeń, w sporach o jego charakter, a także rangę w kulturze. [...] Krytyka teatralna zatem to nie tylko żywa pamięć o teatrze, to również żywe zwierciadło czasu i świadomości ludzi uczestniczących w życiu kulturalnym¹⁷.

Żywe, czyli aktualizujące się w subiektywnym, nacechowanym emocyjnie świadectwie, jakim jest tekst krytyczny. Trudno z takich świadectw, z konglomeratu teatru, historii i osobowości krytyków i krytyczek wytworzyć „historię krytyki teatralnej”. I choć wszyscy marzą o dużej syntezie, która jednocześnie ujmowałaby dzieje i dała narzędzia pozwalające lepiej analizować krytykę w bieżącym życiu teatralnym, jest to, jak sądzę, marzenie utopijne (jak każde pragnienie syntezy idealnej)¹⁸. Co więcej, powstało dużo więcej prac dotyczących krytyki teatralnej, niejako pośrednio – niemal każda ze współczesnych książek poświęconych historii polskiego teatru publicznego bazuje na recenzjach jako świadectwach historycznych, dotyczących kształtu przedstawień lub ich recepcji. Jeśli tylko zmienić perspektywę i przeczytać książki, takie jak *Polski Teatr Zagłady* Grzegorza Niziołka¹⁹ czy wszystkie publikacje z serii *Teatr Publiczny. Przedstawienia*²⁰ pod odpowiednim kątem, to

¹⁶ Dorota Fox, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918-1939*, Uniwersytet Śląski; Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2013.

¹⁷ Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania...* dz. cyt., s. 15.

¹⁸ Nie muszę zresztą dodawać, że niniejsza praca w żadnej mierze nie aspiruje do spełniania czyichkolwiek marzeń syntetyzatorskich, również moich własnych.

¹⁹ Grzegorz Niziołek, *Polski Teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

²⁰ Seria *Teatr Publiczny 1765-2015* pod redakcją Joanny Krakowskiej wydawana przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017; Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016; Krystyna Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017; Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016; Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019.

okaże się, że mamy do czynienia z istotnymi publikacjami dotyczącymi historii krytyki teatralnej. Książka Niziołka jest szczególna, ponieważ dokonuje rewizji na wielu tekstach krytycznych i przygląda się zapisanym w nich mechanizmom wyparcia, negacji, lekceważenia itd. Metodologia, którą przyjęto w serii *Teatr Publiczny*, a którą da się streścić w hasle „przedstawienie jako dyskurs” (czyli: aby poruszyć problemy kulturowe, społeczne i polityczne używa się dyskursów, które generowały wybrane spektakle), opiera się także na krytyce teatralnej – bo najczęściej właśnie ona dyskurs (współ)tworzy i najlepiej wchłania w siebie nieoczywiste, pozateatralne konteksty.

Nie są to oczywiście spostrzeżenia nowe – historia teatru i historia krytyki teatralnej są ze sobą ściśle powiązane. Ponieważ recenzja staje się jednym ze źródeł wiedzy o przedstawieniu lub teatrze danego czasu, działalność krytyczna wiąże się z aktywnością badawczą. Hybryda, jaką jest krytyka teatralna wymaga, by w procesie jej badania używać elementów teatrologii, historii sztuki, socjologii, psychologii, politologii, literatury i wielu innych dziedzin.

Wspomniałem już, że krytyka teatralna może być przydatna w badaniach historycznych nad teatrem. Nie można jednak traktować tekstów krytycznych jako źródeł zupełnie rzetelnych – krytycy i krytyczki piszą z subiektywnej, określonej perspektywy, mogą realizować własne, ukryte cele, manipulować, przekręcać fakty i dane, wikłać się w różne doraźne zależności trudne do odczytania po latach. Właśnie ze względu na swój niepewny status krytyka teatralna jest tak fascynującym przedmiotem badań – wymaga czujności, ale jednocześnie fantazji; może manipulować, ale też można manipulować za jej pomocą. Gdy przegląda się kilka recenzji z jednego przedstawienia często uderza nie tylko rozbieżność opinii, ale także zmieniające się dane w opisach. Nie chodzi o to, że nie można zrekonstruować przedstawienia na podstawie tekstów krytycznych – raczej o to, że tych rekonstrukcji może być kilka, w zależności od tego co wyczytamy z tekstów jako dominujące. Wiąże się to z metodą znaną w historiografii jako narratywizm, rozpropagowaną w pracach takich badaczy jak choćby Hayden White²¹. Kładzie ona nacisk raczej na porównywanie różnych opisów wydarzeń, wytwarzanie narracji historycznych, które nie byłyby totalizujące i łudzące „obiektywizmem”. Krytyka teatralna jako źródło jest jednocześnie narracyjna (bo prowadzi w formie tekstu krytycznego narrację o teatrze) i narratywistyczna (bo w swym subiektywizmie oraz uwikłaniu w relacje z innymi podmiotami budzi podejrzliwość, a jednocześnie otwiera pole do interpretacji i dalszego opowiadania o przeszłości).

²¹ Zob. m.in. Hayden White, *Proza historyczna*, pod red. E. Domańskiej, UNIVERSITAS, Kraków 2009.

Kategoria wyobraźni wydaje się w tym przypadku szczególnie nęcąca, choć badawczo najtrudniejsza – krytyka teatralna nie tylko wymaga wyobraźni (czytelnik musi wykonać pod wpływem tekstu pewien rodzaj pracy we własnym umyśle, by spektakl „zobaczyć” jeśli go nie widział lub sobie go „przypomnieć”, by skonfrontować własne wrażenia z odbiorem krytyka). Krytycy przecież często konfabulują, czasem świadomie (słynne są anegdoty o opisach spektakli autorstwa Jana Kotta, który potrafił dopisać twórcom całe sceny), czasem z powodu zawodnej i meandrycznej pracy pamięci. Ale istnieje także coś takiego, jak krytyka postulująca, proponująca odmienne rozwiązania sceniczne, doradzająca twórcom, czasem opisująca potencjalne sensy danego przedstawienia. Aby to odczytać potrzebna jest właśnie wyobraźnia (jak zresztą w całej historii teatru). Coraz większą karierę robi w teatrologii zwrot badań nakierowany na cielesność, na materialne szczątki i resztki, które rozmontowują logikę „oficjalnego” archiwum kultury czy teatru²². Bez wątpienia jest to zwrot wspaniały, wypełniający wiele teatrologicznych luk – jednak w przypadku krytyki teatralnej trudno mówić o „resztkach” czy „szczątkach” (choć oczywiście doświadczenie przeglądania starych, zakurzonych roczników prasowych jest bardzo inspirujące i zmysłowe). O ile w nowej teatrologii czy performatyce dowartościowuje się ciało badacza i materialność teatru, ja chciałbym dowartościować kategorię wyobraźni – ta bowiem musi zostać użyta, by w pełni zrozumieć działanie i znaczenie krytyki teatralnej. Nie wystarczą jedynie analizy czy interpretacje, potrzebna jest umiejętność wyobrażenia sobie – także materialnego – kształtu opisywanych czy postulowanych przedstawień, relacji danych krytyków i krytyczek ze sobą, z instytucjami czy artystami. Nie chodzi o konfabulacje czy zmyślanie, ale oparte na materiale badawczym ukonkretnianie historii, osadzanie jej w rozmaitych kontekstach – i o empatyczne, współodczuwające podejsie.

W związku z tym dla badacza krytyki teatralnej pojawia się dodatkowa trudność – swoisty status krytyki teatralnej wymaga, by z równą powagą traktować fakty z historii, jak i wizje, opisy i przemyślenia – czasem fałszywe – autorstwa krytyków i krytyczek. Jak określiła to Małgorzata Szpakowska: „Teraz chcę tylko wyraźnie określić punkt wyjścia: to, co ludzie myślą, a zwłaszcza publicznie mówią o rzeczywistości, jest dla mojej rekonstrukcji przynajmniej tak samo ważne, jak owa rzeczywistość. A czasem nawet ważniejsze”²³.

Z tych wszystkich powodów praca ta także jest hybrydyczna – do badania historii krytyki i jej mechanizmów używam konceptów i pojęć z różnych dziedzin wiedzy, opisuję

²² Zob. Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

²³ Małgorzata Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, W.A.B., Warszawa 2003, s. 12.

zjawiska typowe oraz strategie indywidualne. Wzbogacam też pracę o konteksty biograficzne – nie tylko dlatego, że stanowią uzupełnienie omawianych problemów, lecz także po to, by przypomnieć niektóre zapomniane postacie polskiego teatru. Wychodzę bowiem z założenia, że krytykę tworzą przede wszystkim ludzie, nierzadko wyjątkowe osobowości o ciekawych życiorysach, nierzadko emblematycznych dla całych pokoleń polskiej inteligencji. Wreszcie – elementy biografii piszących po prostu sprawiają, że prowadzona narracja jest ciekawsza.

Janusz Sławiński wyróżnił cztery wymiary aktu krytycznego (wyodrębniał je na przykładzie krytyki literackiej, natomiast można je z powodzeniem odnieść także do krytyki teatralnej): funkcję operacyjną (w której działalność krytyczna umieszczona jest pomiędzy autorem i odbiorcą), funkcję poznawczo-oceniającą (w której wyraża się stosunek do dzieła), funkcję postulatywną (czyli wyrażanie pragnień związanych ze sztuką pożądaną, wymarzoną), wreszcie – metakrytyczną (komentującą własny status, cele i zaniedbania)²⁴. W zależności od tekstu krytycznego wymiary te występują w różnych proporcjach. W mojej pracy każda z tych funkcji ma istotne znaczenie – pierwszy rozdział poświęcony jest przede wszystkim metakrytyce, w kolejnych pokazuję nie tylko, w jaki sposób krytycy wartościowali poszczególne dzieła, lecz jak zmieniał się układ komunikacyjny w relacji krytyka-artysty-odbiorcy, a także o jaki teatr krytyka (świadomie lub nie) walczyła. W ostatniej części przedstawione zostają także wizje i projekty dotyczące modeli uprawiania krytyki teatralnej w przeszłości.

3. Przeszłość, przyszłość i autonomia

Krytyka – nie tylko teatralna, ale w ogóle – jest projektem oświeceniowym. Miała służyć modernizacji i emancypacji, ułatwiać dostęp do edukacji, rozwijać kulturę, kształtować postawy. Popularna do dziś genealogia sfery publicznej dokonana przez Jürgena Habermasa²⁵ upatruje początki krytyki artystycznej w kawiarniach i salonach, gdzie tworzyła się przestrzeń do swobodnej rozmowy o sprawach publicznych – czyli sztuce i polityce. I jest w tym dużo prawdy, tyle tylko, że ta dyskusja o sprawach „publicznych” była wyjątkowo ekskluzywna, wykluczająca głosy odmiennych klas – których na salony nie było stać. Dlatego zawsze trzeba mieć na uwadze, że pojęcie „sfery publicznej” od samego początku zawierało w sobie jakiś

²⁴ Janusz Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1974.

²⁵ Zob. Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

rodzaj strukturalnego wykluczenia. A związki „sfery publicznej” (w najbardziej ograniczonym czy najszerszym sensie) z krytyką teatralną nie podlegają łatwym ujęciom i definicjom. Nie zachodzą tu proste relacje doraźnych wpływów czy wynikania. Nikt nie ma złudzeń, że wszyscy obywatele czytają recenzje teatralne i żywo przejmują się problemami współczesnego teatru. Te wzajemne związki polityki, społeczeństwa, teatru i krytyki są dużo bardziej subtelne i niejednoznaczne. Co postaram się pokazać w dalszych częściach pracy.

W przypadku historii polskiej krytyki artystycznej – literackiej i teatralnej w szczególności – sprawa jest bardziej skomplikowana. Jak rekonstruowała Irena Kitowiczowa²⁶, na początku XIX wieku budowano podwaliny pod mit krytyki idealnej – niezawisłej, błyskotliwej, poprawnej, której zadaniem było wskazywanie kierunków rozwoju, korygowanie nieprawidłowości, nauka poprawności. Krytyka była instytucją i instancją, która miała kierować się konsekwentnymi i spójnymi kryteriami. Nie trzeba było długo czekać, aby ten mit upadł. Paradoksalnie, widać to najlepiej na przykładzie Towarzystwa Iksów, wysoko postawionych urzędników i arystokratów związanych blisko z królem i realizujących oficjalną linię polityczną, którzy recenzje pisali zbiorowo i anonimowo podpisywali je literą „X”. Iksowie, przedstawiciele poststanisławowskiej elity, pisali dużo o teatrze (a nie jedynie o dramacie), zwracali uwagę na jakość i znaczenie gry aktorskiej, pilnowali dobrego obyczaju. Jak pisał Zbigniew Przychodniak: „Wiadomo z protokołów, że Iksowie stosowali zespołową metodę pracy: wyznaczano jedną osobę /lub kilka/ do napisania recenzji, następnie omawiano i korygowano tekst, wreszcie wspólnie podejmowano decyzję o druku”²⁷. Anonimowość była konieczna – skoro Iksowie lansowali krytykę jako czynność niezawisłą i poddaną uniwersalnym, klasycystycznym, apolitycznym kryteriom, nie mogli ujawniać, że są przedstawicielami władzy²⁸. Oczywiście, mieściło się to w założeniach programowych – krytyki jako niemalże boskiej instancji, która dyskusję o teatrze przeniesie na grunt estetyczno-obyczajowy mocą swego autorytetu i kompetencji. Paradoks polegał na tym, jak zauważył Piotr Morawski, że „język bogów”, język estetyki klasycystycznej, pod maską apolityczności był dyskursem władzy²⁹. Oddzielenie sztuki od polityki w nowopowstałym Królestwie Polskim służyło unieważnieniu publicystycznej i krytycznej (!) mocy tej pierwszej. A jak wiadomo,

²⁶ Irena Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800-1820*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1974.

²⁷ Zbigniew Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991, s. 35.

²⁸ Choć, jak podejrzewam, niemożliwe było utrzymanie tego w zupełnej tajemnicy. Biorąc pod uwagę, jak wąskie dzisiaj jest środowisko teatralne, czy nawet szerzej, „inteligencji” i jak trudno tu o zachowanie zupełnej dyskrecji, nie wierzę by czytelnicy (!) prasy warszawskiej zupełnie nie wiedzieli, kto należy do Towarzystwa. Mogli mieć problemy ze zidentyfikowaniem autorstwa konkretnych tekstów, ale z pewnością kojarzyli, kto mógł je napisać.

²⁹ Piotr Morawski, *Klasycyzm jako ucieczka*, „Dialog” nr 10/2014.

akurat wtedy w teatrze daleko było od spokoju – stał się on przestrzenią toczenia publicznych i politycznych sporów. Siłą rzeczy więc Iksowie musieli upaść. Jako starsze pokolenie, próbujące odgórnie narzucić klasycystyczną estetykę (rozumianą na wzór francuski) zderzyli się z kielkującym romantyzmem. A szlachetną ideę anonimowości i zbiorowego autorstwa zaczynano traktować jako lęk przed odpowiedzialnością. W ten sposób krytyka teatralna dużo bardziej niż instytucją, stała się polifonią zindywidualizowanych głosów:

Krytyk przestał być reprezentantem instytucji krytyki: został wyrazicielem publiczności, wyrazicielem zindywidualizowanym. Za to co pisze stał się odpowiedzialny jako konkretna osoba. Nie był już nauczycielem, lecz partnerem dialogu z publicznością³⁰.

Przypominam o tym epizodzie, ponieważ doskonale uwidacznia on cały szereg problemów, z którymi krytyka teatralna musiała, niemal od początku swojego istnienia, się mierzyć i które zawsze należy uwzględniać w badaniach nad jej historią i mechanizmami. Chodzi o ideologię i politykę, jaką krytyka teatralna realizuje i w jaką jest uwikłana, na ile stanowi narzędzie sprawowania władzy i propagandy, a na ile jest niezależna i odpowiedzialna. Jak jej działanie sytuuje się wobec sztuki i wobec polityki.

Właśnie słowo „sytuuje się” wydaje się bardzo użyteczne, ponieważ niezwykle często przy teoretycznych konceptualizacjach krytyki artystycznej – nie tylko w Polsce, używa się metafor przestrzennych i proksemicznych. Dorota Kozicka zauważyła, że w krytyce literackiej PRL-u często pojawia się metafora „rezerwatu”, obszaru dającego margines swobody, ale jednak ograniczonego; autonomicznego wewnętrznie, choć zewnętrznie zależnego³¹. Ten rodzaj metaforyki narzucił określone sposoby myślenia o krytyce literackiej. W przypadku krytyki teatralnej bardzo często używa się metafory wywiedzionej z wypowiedzi Jana Kotta, o tym że „fotel recenzenta powinien stać na placu publicznym”. W zależności od momentu historycznego i osobowości kolejnych krytyków pisało się, że fotel powinno się znów wstawić do teatru, że powinien on być ustawiony w ostatnim rzędzie krzeseł – z widokiem na scenę i na widownię, że fotel dalej stoi na placu, tylko plac opustoszał itd. Kolejne wersje tej metafory będę analizował w dysertacji. Póki co istotne jest zauważenie, że ten rodzaj obrazowania kładzie duży nacisk na relacyjność krytyki, jej związki z różnymi podmiotami i instytucjami. A także na wyeksponowany aspekt patrzenia z określonej pozycji (fotel), co może sugerować bierność i brak zaangażowania, ale nie musi.

³⁰ Irena Kitowiczowa, *dz. cyt.*, s. 159.

³¹ Dorota Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki... dz. cyt.*

Przestrzenne metafory to nie tylko sprawa polska. Tom zbiorowy poświęcony krytyce teatralnej wydany pod redakcją Duški Radosavljević został nazwany *Theatre criticism. Changing landscapes*³², a publikacja poświęcona współczesnej krytyce sztuki redagowana przez międzynarodowy zespół *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*³³. Nieprzypadkowo metafora krajobrazów i analiza różnych przestrzeni krytycznych stały się dominujące w tych książkach. Bo właśnie kwestia relacji w przypadku współczesnej krytyki znacząco się skomplikowała – choć aktorzy pozostali ci sami (krytycy i krytyczki, artyści i artystki; czytelnicy i czytelniczki), to zmieniły się sposoby gry.

Po pierwsze zaszły znaczące przemiany we współczesnych mediach. Ich dynamiczny rozwój, wynalazek Internetu i postępująca globalizacja sprawiły, że dostęp do informacji jest teraz dużo powszechniejszy, wiedzę i wiadomości można czerpać z wielu źródeł, co więcej – samemu ją kreować. W przypadku krytyki teatralnej (i szerzej – artystycznej) ma to duże znaczenie, bo jeszcze w momencie dominacji prasy drukowanej można było mówić o tym, że drukując tekst poświęcony najnowszej premierze ujawniało się jednocześnie jakąś cenną informację (na przykład: czy przedstawienie jest udane czy nie), co zwiększało popyt na daną gazetę. Dzisiaj informacje o przedstawieniu można zdobyć bez problemu, niewielkim kosztem, z wielu źródeł – dlatego koncerny medialne albo likwidują działy kulturalne lub znacząco zmniejszają ich objętość, albo – to rozwiązanie trudniejsze – próbują zdobyć czytelników innymi metodami. Najczęściej za pomocą skandalizujących, przykuwających uwagę tytułów, wyrazistej osobowości krytycznej albo merytorycznego, budzącego zaufanie komentarza eksperckiego.

Zmniejszanie obecności działów kulturalnych w czasopiśmie (także internetowych) wynika także z neoliberalnego podejścia, które przestaje przypisywać kulturze znaczenie inne niż ekonomiczne. Miarą tekstów w serwisach informacyjnych staje się ich „klikalność”, liczba wejść na daną stronę – w związku z tym wydawcy redukują informacje kulturalne, bo te niekoniecznie przekładają się na zysk i promocję. Świadomość, że takie teksty mogą pełnić inną funkcję (na przykład edukacyjną), w obliczu twardej ekonomii, przestaje być istotna.

Ten problem zmiany pola współczesnych mediów pociąga za sobą inne. Między innymi kwestię zarobków za pracę krytyczki czy dziennikarza, które nie pozwalają na godziwe życie i zmuszają do podejmowania różnych dodatkowych aktywności lub szukania stałego zatrudnienia w innych instytucjach. Omawiam ten problem szerzej w ostatnim rozdziale.

³² *Theatre criticism. Changing landscapes*, ed. D. Radosavljević, Bloomsbury, London 2016.

³³ *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, ed. T. Lijster, S. Milevska, P. Gielen, R. Sonderegger, Valiz, Amsterdam 2015.

Innym zagadnieniem jest także niejednoznaczny status kręgów odbiorczych czy tak zwanych „baniak komunikacyjnych”. Wraz z upowszechnianiem dostępu do informacji wierzone, że świat będzie bardziej demokratyczny, że np. autorskie blogi internetowe staną się przestrzenią wolnej dyskusji o sztuce, dyskusji autentycznej, bezinteresownej, pozbawionej politycznych wpływów i co więcej – powszechnej. Dziś wiadomo, że oprogramowania internetowe selekcionują informacje na podstawie naszych wyborów. W zależności od tego kogo mamy w znajomych na Facebooku, na jakie strony internetowe wchodzimy, sprofilowane specjalnie pod nas informacje pojawiają się na naszych stronach. Tworzą się w ten sposób zamknięte obiegi, którymi można łatwo manipulować, czasem w sposób bezwzględny, bo dużo słabiej rozpoznany przez przeciętnego odbiorcę (manipulacja i inwigilacja nie są zjawiskami nowymi, teraz, wraz z zaawansowaniem technologii, zmieniły się jedynie narzędzia). Jedynie pozornie dezaktualizuje to pytanie „do kogo krytyka mówi”, bo nawet jeśli łatwo można zgodzić się z odpowiedzią, że „do swoich”, to wcale nie oznacza to rezygnacji z chęci większego wpływu i poszukiwania rozmaitych strategii, które pozwoliłyby na dotarcie do innych publiczności (z lepszym lub gorszym skutkiem, o czym więcej w rozdziale poświęconym skandalom).

Nadzieje, które pokładano w wernakularnej krytyce okazały się płonne – bo choć istnieje wiele, bardzo interesujących blogów teatralnych, to jednak ich autorzy niejednokrotnie się profesjonalizują, stają się częścią teatralnego środowiska i jego układów, tak samo jak „tradycyjni” krytycy (nie ma w tym zresztą niczego złego). Wojciech Szymański³⁴ uważa, że w wernakularnej krytyce artystycznej jest taki sam potencjał jak w tej publikowanej w fachowych czasopismach; z tą różnicą, że w Internecie panuje mniejszy strach przed sądami wartościującymi co wzmacnia prosty przekaz i ułatwia marketing artystom i instytucjom, ale może też hamować rozwój sztuki, wywoływać tendencje reakcyjne. Wiąże się to także z ogólniejszymi przemianami w kulturze i nauce, czyli z zatarciem sztucznego podziału na „wysokie” i „niskie”, co krytykom nie ułatwiło życia. Okazuje się bowiem, że najwybitniejszego twórcę teatralnego można oskarżyć o szmirę i banał, a w podrzędnym teatryku na prowincji odkryć najwybitniejsze przedstawienie sezonu (fachowo to zjawisko zrównywania rangi i statusu wydarzeń bez względu na treść, formę czy kontekst nosi nazwę „dedystancjacji”). Ma to oczywiście potencjał do zwiększenia demokratyzacji w sztuce i decentralizacji, jednak skutkuje także ponownym poszukiwaniem stałych wartości i

³⁴ Wojciech Szymański, *Chociaż nie, jednak tak. Notatki o krytyce*, „Biuro”, nr 18 „Krytyka artystyczna i po krytyce”/2019.

hierarchicznych kryteriów (więcej na ten temat w rozdziale poświęconym teatralnym hierarchiom).

Wszystkie te przemiany powodują zrozumiały chaos i niepewność – powtarza się tezy o upadku czy śmierci krytyki, narzeka się, że za wolno dostosowuje się do pędzącego świata. Jednocześnie, nie sposób nie zauważyć, że jak nigdy wcześniej krytyka jest potrzebna – współczesna sztuka, nie tylko teatralna, bardzo silnie uzależniona jest od różnych tradycji, koncepcji teoretycznych oraz kontekstów nierzadko trudno dostępnych odbiorcy bez fachowego wykształcenia. Dlatego właśnie tak bardzo potrzebny jest komentarz – i tu krytycy mają doniosłą rolę do odegrania, na rzecz której nierzadko muszą porzucić fotel bezstronnego arbitra i zbliżyć się do teatru, zacząć uprawiać (na różne sposoby) krytykę towarzyszącą, której celem nie jest już jedynie ocena wedle jakichś kryteriów, lecz pełniejsze rozumienie sztuki, a przez to – świata. Pełniejsze, czyli nie „lepsze”, „właściwe”, „mniej skomplikowane”, ale właśnie bogatsze, nieoczywiste, niejednoznaczne. Wymaga to wpracowania nowych form działań krytycznych – i to zaczyna się dziać, być może zbyt powoli. Dobrą przestrzenią do eksperymentów mogą być właśnie blogi czy inne autonomiczne, internetowe i darmowe projekty krytyczno-teatralne. Szerzej całe to zagadnienie omawiam w ostatnim rozdziale pracy.

Rozdział pierwszy

Kawiarnie i place czyli polska metakrytyka teatralna 1938-1989

Jak się biczować, to do krwi, wtedy podobno przyjemność jest największa.

Małgorzata Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*

1. Metakrytyka

Rozdział ten ma pokazać jak zmieniała się współczesna świadomość krytyki, mniej więcej od czasów tużprzedwojennych do roku 1989. Tak wyznaczone ramy czasowe, jak zaraz postaram się udowodnić, wynikają z tego, że na historię krytyki teatralnej w PRL silnie oddziałują wzory z dwudziestolecia oraz postawy, jakie krytycy przyjmowali w czasie II wojny światowej. W 1938 roku Jerzy Stempowski opublikował *Pełnomocnictwa recenzenta* – esej, który niejako zaczyna nowoczesne myślenie o krytyce teatralnej, ukazując jej niejednoznaczne związki z artystami, publicznością oraz systemem teatralnej produkcji i promocji. O nim więcej za chwilę.

Interesują mnie w tym rozdziale przede wszystkim takie wypowiedzi krytyków, w których spierają się oni o sens, funkcję i uwarunkowania swojej działalności (to właśnie rozumiem pod pojęciem „metakrytyka”). Oczywiście, zazwyczaj ich rozpoznania nie są nowe i krążą wokół tych samych tematów (śmierć krytyki ogłaszana jest regularnie, zaś przekonanie o bezsensie zawodu recenzenta wydaje się niezbędne do jego wykonywania). To co się zmienia to konteksty historyczne, społeczne i polityczne, które rzucają nowe światło na metakrytykę i pokazują, jak pisanie o teatrze nigdy nie było zawieszone w próżni.

Nie zamierzam pisać pełnej historii metakrytyki teatralnej, w której zabrane byłyby wszystkie polemiki i teksty dotyczące zadań oraz powinności krytyki. Z uwagi na obfitość materiału znacznie przekraczałoby rozmiar tej pracy, na skutek zaś wspomnianego wyżej krążenia autorów i autorek wokół podobnych tez i rozpoznań, byłoby to niezmiernie nudne. Potrzeba była zatem ostra selekcja i odpowiedni klucz doboru³⁵, uzupełnienie sporów takimi

³⁵ Należy jednak dodać, że istnieją syntetyczne prace dotyczące metakrytyki wybranych okresów. Nieocenione są tutaj zasługi Kazimierza Gajdy i Eleonory Udalskiej. Zob. m. in: Kazimierz Gajda, *Metakrytyka teatralna 1918-1939*, Kraków 1999; Kazimierz Gajda, *Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815-1916*, „Annales Universitatis

kontekstami społecznymi, politycznymi, kulturowymi, artystycznymi czy wreszcie – biograficznymi, które rezonowałyby z metakrytycznymi tekstami, a jednocześnie ubarwiały prowadzoną tutaj narrację, wzbogacając ją o niejednoznaczności.

Sądzę, że spory i deklaracje metakrytyczne nie służą jedynie krytyce teatralnej jako takiej. Formułowanie programu działalności recenzenckiej jest bowiem formułowaniem własnej wizji świata. Poprzez przywołanie określonych funkcji, zadań czy tworzenie postulatów pozornie dotyczących pisanie o teatrze, recenzenci tak naprawdę odwołują się nie tylko do spraw sceny, lecz także do szeregu innych spraw polityczno-kulturalnych (czasem nawet – egzystencjalnych).

Ma to swoje znaczenie, nawet jeśli ubrane jest w kostium historyczny – bowiem powoływanie się na określoną tradycję lub jej odrzucanie, upamiętnianie niektórych postaw, a piętnowanie innych także staje się bronią w sporze o teraźniejszość. Jak pisała Marta Piwińska w *Legendzie romantycznej i szydercach* (książce, która niebezpośrednio, ale bardzo wyraźnie wpłynęła na kształt tego rozdziału) krytycy tworząc swoje programy próbują budować kulturę³⁶. Lub przynajmniej przekształcać już istniejącą.

Przeglądałam się zatem wybranym tekstem, dyskusjom i postaciom, które według mnie są reprezentatywne dla treści metakrytycznych w konkretnym czasie. Nierzadko poprzez pryzmat jednego artykułu lub jednej biografii pokazuję problemy, które w tym konkretnym momencie podejmowało wielu. Trudno czasem jest zachować ścisłą chronologię, dlatego niejednokrotnie zdarzają się w tekście retardacje poświęcone sprawom wybiegającym poza omawiany moment dziejowy.

W przypadku polskiej krytyki teatralnej XX i XXI wieku istotne jest uwzględnienie dwóch tez (o niemal mitycznym charakterze) dotyczących teatru. Pierwsza zakłada, że teatr jest autonomiczną sztuką. Druga, że teatr jest placem publicznym, instytucją polityczną.

Oba te stwierdzenia nie muszą sobie przeczyć, zresztą wielokrotnie są ze sobą łączone. Każde z nich ma istotne konsekwencje w pojmowaniu teatru, a co za tym idzie – zadań i znaczenia krytyki teatralnej.

Teatr rozumiany jako sztuka to wynalazek stosunkowo nowy, dziedzictwo tych europejskich prądów artystycznych z początku XX wieku, które znane są u nas za Kazimierzem

Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2”, Kraków 2002; Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000; *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, red. E. Udalska, Katowice 1986. Więcej pozycji na ten temat w bibliografii pracy.

³⁶ Zob. Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, PIW, Warszawa 1973 (zwłaszcza część druga - „Krytycy”).

Braunem jako „Wielka Reforma Teatru”³⁷. Zerwanie z teatrem gwiazdorskim, rozwój sztuki scenograficznej, inscenizacji, wyniesienie reżysera na najwyższy szczebel teatralnej hierarchii doprowadziło do tego, że teatr przestał być przedsiębiorstwem rozrywkowo-towarzyskim, a stał się miejscem odbioru sztuki. Sztuka, która nie jest już prostym przedstawieniem literackiej fabuły na scenie, lecz posiada bogaty, złożony system znaków.

Ta radykalna zmiana (naturalnie, rozciągnięta w czasie), choć nigdy nie doprowadziła do zupełnego zaniknięcia rozrywkowo-towarzyskiej funkcji teatru, zmieniła uwarunkowania jego odbioru. Teatr zaczęto traktować jako „świątynię”, zaś rozumienie rzeczy widzianej na scenie wymagało innych niż dotychczas kompetencji. Krytycy zatem musieli nie tylko streścić treść utworu dramatycznego, lecz także nauczyć się pisać o teatrze, jako o wielozmysłowym, wielopoziomowym widowisku, do którego nie można już przykładać jedynie kryteriów literackich lub śledzić wyłącznie anegdotę fabularną. Krytyka teatralna musiała wreszcie stać się teatralna, to znaczy dotyczyć teatru. Oczywiście, ten proces w stosunku do tzw. Wielkiej Reformy Teatru nastąpił dużo później – dopiero pod koniec dwudziestolecia międzywojennego w Polsce pojawili się recenzenci, o których można powiedzieć, że pisali już o działaniach scenicznych, inwencji aktorskiej czy zabiegach reżyserskich (np. Bohdan Korzeniewski). Ale jeszcze w 1952 roku Konstanty Puzyna w słynnym tekście *Bardzo dużo postulatów* narzekał na brak opisu teatru w recenzjach.

Kwestia kompetencji stawała się zatem bardzo istotna, dlatego coraz silniej rozwijano naukę o teatrze. W 1974 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w ramach studiów z filologii polskiej została uruchomiona specjalność teatralna pod kierunkiem Jerzego Gota, zaś w 1975 roku z inicjatywy Bohdana Korzeniewskiego i Jerzego Koeniga w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej powstał osobny wydział – Wiedza o Teatrze³⁸. Nie bez znaczenia jest to, że teatrologia - zanim trafiła na uniwersytety - realizowała się także za pomocą krytyki, a warszawski wydział stworzyli właśnie krytycy. Widać wyraźnie, że krytyczne pisanie o teatrze ewoluowało w kierunku nauki o teorii i historii teatru.

Nieco inaczej jest w przypadku teatru jako placu publicznego. Już od czasów premiery *Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego utrwalił się mit teatru jako przestrzeni, w której dyskutuje się istotne – narodowe, publiczne, społeczne sprawy. Teatr polski kilkakrotnie inicjował wydarzenia politycznie, dawał asumpt do rozruchów, demonstracji czy manifestacji; także odwrotnie – wielokrotnie także reprezentował na scenie konflikty i racje wzięte z ulicy.

³⁷ Zob. Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Ossolineum, Wrocław 1984.

³⁸ Na temat różnicy pomiędzy „teatrologią” a „wiedzą o teatrze” i więcej na temat historii powojennej teatrologii polskiej: Milan Dariusz Lesiak, *Polska nauka o teatrze w latach 1945-1975*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

Misja teatru publicznego polega na czujnej rejestracji i komentowaniu rzeczywistości pozateatralnej oraz na komunikacji z widownią. Teatr ma wzbudzać emocje, angażować, wywoływać awantury i skłaniać do sporów, które – jak stwierdził Piotr Morawski opisując źródła projektu teatru publicznego – są solą demokracji³⁹. Teatr, jako instytucja zawsze jakoś uwikłana w aparat propagandy lub zależności finansowe, nie zawsze jest w tych dyskusjach niezależny i często podlega (auto)cenzurze – ale to zupełnie inna sprawa, dotycząca już tego, jak projekt działa w praktyce. Bo teatr publiczny, był (i jest), jak pisała Joanna Krakowska, ideą utopijną „w ramach której przeżycia estetyczne, perswazja ideowa, walory edukacyjne i emocjonalna ekspresja służą wspólnemu myśleniu, odczuwaniu i debatowaniu o istotnych sprawach jednostek i zbiorowości ku pożytkowi wzajemnemu”⁴⁰.

Wizja teatru jako placu publicznego na dobre przyjęła się w krytyce jeszcze później niż przeświadczenie o autonomii sztuki teatralnej – bo dopiero podczas Października. Postulat, by fotel recenzenta stał na placu publicznym wymaga od krytyków i krytyczek kilku rzeczy: po pierwsze muszą orientować się w tym, co dzieje się zarówno w teatrze, jak i poza nim; po drugie muszą mieć poglądy – polityczne i estetyczne, by w sporach inicjowanych przez teatr uczestniczyć; po trzecie muszą się opowiedzieć z jakiej pozycji mówią, w czym imieniu (widzów? artystów? władzy? swoim własnym?) oraz do kogo. Muszą ujawnić swoje przekonania, nawet jeśli używają języka aluzji. Deklaracja apolityczności także jest wyrazem światopoglądu. Nieprzypadkowo zbiór esejów Małgorzaty Szpakowskiej o krytykach teatralnych, osadzający ich w kontekstach społeczno-politycznych nosi tytuł *Teatr i bruk*⁴¹. Teatr ma sięgać bruku, bo tam jest jego miejsce. Krytyków także.

Wobec tych dwóch bardzo ogólnych przekonań kształtuje się współczesna krytyka teatralna, ustalany jest jej sens i znaczenie. Tak jak wspomniałem, poglądy „teatr jako autonomiczna sztuka” i „teatr jako plac publiczny” nie przeczą sobie. Używam ich tu jedynie jako form pomocniczych do ustrukturyzowania wywodu i wyodrębnienia różnic pomiędzy metakrytycznymi programami. Żeby jednak je zrekonstruować niezbędne jest cofnięcie się do dwudziestolecia międzywojennego, bo w nim po raz pierwszy w takim stopniu te dwa przekonania się ze sobą związały, a krytycy zaczęli zdawać sobie z nich sprawę.

³⁹ Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2017.

⁴⁰ Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, IS PAN, Warszawa 2016, s. 13.

⁴¹ Małgorzata Szpakowska, *Teatr i bruk. Szkice o krytykach teatralnych*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006.

2. Kawiarnie

Być może z punktu widzenia historii krytyki teatralnej jedną z najboleśniejzych strat po II wojnie światowej było zniszczenie „Ziemiańskiej”. Czym była „Ziemiańska”, a właściwie „Mała Ziemiańska”? Tym czym później „Kopciuszek” lub „Czytelnik”, tym czym dzisiaj „Kulturalna” czy „Ramona”. Albo właściwa facebookowa bańka.

Słowem, „kawiarnią” czy „salonem”, a zatem miejscem, gdzie dyskutuje „środowisko” – wąska grupa osób wpływowych i/lub znaczących, złączonych więzami zawodowymi i emocjonalnymi. Jest to przestrzeń, gdzie wydaje się sądy o zjawiskach istotnych i nieistotnych, opowiada żarty, których zrozumienie dostępne jest jedynie wybranym; miejsce, gdzie się plotkuje i gdzie można żarliwie się spierać, choć najczęściej są to spory pozorne i wzniecane częściej z potrzeby fermentu, niż autentycznej pasji poznawczej. Mówiąc metaforycznie, jest to centrum marginesu.

Krytycy współtworzą, w sposób istotny, środowisko artystyczne, nie uczestnicząc raczej w wytwarzaniu dzieł, lecz właśnie w tym mniej formalnym, niezinstytucjonalizowanym obiegu życia kulturalnego danego miasta. Bankiety, rauty, bale, imprezy. Wernisaże, premiery, jubileusze i benefisy – a z nimi wszystkie te zakulisowe rozmowy, towarzyskie skandale i ekscytujące plotki. Krytycy zawsze tam właśnie byli i to z reguły oni decydowali o tym ile z kawiarnianego świata przedostanie się na zewnątrz; ile informacji zostanie utrwalonych na piśmie.

„Ziemiańska” przeszła do legendy, gdyż tam najlepiej tworzyło się kawiarniany teatr. Od 1927 roku czyli momentu, gdy zbudowano słynną „górkę” (właściwie półpiętro), gdzie zasiedli Skamandryci i ich towarzysze, literacki parnas międzywojennej Warszawy znalazł swoją fizyczną i proksemiczną realizację. Odpowiednie miejsce pozwalało patrzeć z góry na pozostałych gości, lecz także być przez nich obserwowanym. Kawiarnia była też teatrem.

Irena Krzywicka wspominała:

Siedziałam więc na – bacznie obserwowanym przez publiczność warszawską – pięterku w „Ziemiańskiej” (wielu ludzi przychodziło do tej kawiarni, aby na owo półpiętro popatrzeć) i nie wierzyłam sama sobie, że to możliwe. (...) To półpiętro było właściwie klubem artystów, którzy lubili się tam spotykać co dzień koło południa i wymieniać myśli, pomysły, żarty,

omawiać aktualne wydarzenia, książki czy sztuki teatralne. (...) Świetna intelektualna rozmowa dawała pożywkę do myślenia na długo, a żarty natychmiast poczynają krążyć po Warszawie”⁴².

W biografii Juliana Tuwima Piotr Matywiecki zauważa, że siedzący przy stoliku byli zespołem odgrywającym spektakl – i nie chodziło tu tylko o publiczne czytanie wierszy, satyr i happeningi, które uskutecziano wcześniej „Pod Picadorem”. Sama obecność, widoczność, pełne gestykulacji rozmowy, głośne żarty i jeszcze głośniejszy śmiech – to wszystko składało się na kawiarniany teatr, który mogła obserwować publiczność warszawska. Kojarzy się „Ziemiańską” z literaturą, jednak warto zauważyć, że przy stoliku zasiadali tam Słonimski, Lechoń, Wierzyński, Boy, Pawlikowska-Jasnorzewska, Tuwim, Morska – ludzie piszący dla teatru i o teatrze.

Hierarchia była jasna, do stolika nie dopuszczano „byle kogo”. Selekcji podobno najczęściej dokonywał Jan Lechoń. Ryszard Matuszewski wspominał, jak razem z Janem Kottiem próbowali dostać się na sławne „pięterko”:

Skamandryci dla nas, żółtodziobów, byli wielkimi pisarzami. Skończyło się to dla nas niemiło. Słonimski na nasz widok wstał i burknął: „Chyba widzicie, że wychodzę”. Nie wiedzieliśmy jeszcze, że uważał wszystkich młodych ludzi za grafomanów. Całkiem inaczej wyglądała nasza rozmowa z Tuwimem, który zachęcał, żeby mu czytać wiersze i w ogóle był czarus⁴³.

Z jednej strony stolik kawiarniany jest blisko swojej widowni, z drugiej zaś istnieje rodzaj bariery, która nie pozwala na swobodny do niego dostęp. Dosyć dobrze obrazuje to sytuację krytyki teatralnej, która współtworząc środowisko artystyczne, musi komunikować się ze swoimi czytelnikami, ale nie na równych prawach. Bo jest to rozmowa raczej jednostronna – krytycy objaśniają, interpretują i wystawiają oceny dla/wobec grona czytelników. Pojawia się zatem pytanie o to, kto krytykom dał do tego prawo i czym się je legitymizuje oraz kim są czytelnicy recenzji. Tą kwestią najpełniej zajął się w dwudziestoleciu Jerzy Stempowski w słynnych tekstach: *Chimera jako zwierzę pociągowe* z 1933 i *Pełnomocnictwa recenzenta* z 1938 roku⁴⁴.

⁴² Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, cyt. za: Piotr Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 151.

⁴³ Joanna Kuciel-Frydryszak, *Słonimski. Heretyk na ambonie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 106-107.

⁴⁴ *Pełnomocnictwa...* zostały wydrukowane w pierwszym numerze kwartalnika artystycznego „Pióro”, którego redaktorami byli Józef Czechowicz i Ludwik Fryde. Powstały jedynie dwa numery pisma, z czego nakład numeru

3. Jerzy Stempowski

Należy może dodać, że Nieśpieszny Przechodzień do kawiarni lubił chodzić (choć raczej do tej przy Instytucie Propagandy Sztuki, niż do „Ziemiańskiej”) i pozwalał sobie towarzyszyć. Jan Kott (pilnie śledzący w dwudziestoleciu kto, gdzie i jaki stolik zajmuje) razem z Ryszardem Matuszewskim do stolika Stempowskiego mogli dosiąść się bez problemu i posłuchać. Posłuchać, bo przeważnie mówił właśnie Stempowski (ściszonym głosem, nieco monotonnym, ale o melodii, którą wiele osób podobno zapamiętało do końca życia). Jego monologi czy wykłady obrosły już sporą legendą. W tamtym okresie Stempowski nie był recenzentem teatralnym żadnej gazety, ale wykładał w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej przedmiot „Tło filozoficzne głównych epok teatru”. Nazwa przedmiotu, choć przyciężkawa, pozwalała na dużą elastyczność: „mówił o wszystkim, co pomyślała jego głowa” – wspominał jego kolega z PIST-u, Tymon Terlecki⁴⁵.

Jak zauważyła Eliza Kącka⁴⁶, jednym z wierniejszych uczniów Stempowskiego był właśnie Jan Kott. Nie chodzi jedynie o podobieństwa lekturowe, używanie tych samych cytatów, lecz także pewien sposób myślenia o świecie, który można nazwać zmetaforyzowanym (Kącka słusznie chyba zauważa, że to zapewne od Stempowskiego wziął Kott wizję szekspirowskiego Wielkiego Mechanizmu⁴⁷) lub medycznym – poprzez widoczne symptomy diagnozuje się kształt kultury. Stempowski często w swoich esejach wychodzi od trafnej anegdoty, opisu lub metafory, by na jej podstawie nazwać, zanalizować i zinterpretować szersze zjawiska.

Wpływ Stempowskiego na polską inteligencję był niezaprzeczalny, oddziaływał zarówno pośrednio (w publikowanych tekstach), jak i bezpośrednio (w bliskim kontakcie,

drugiego spłonął. Jak pisał Czesław Miłosz: „Pismo miało ambicję stać się tym, czym był w pierwszych latach niepodległości »Skamander«.” (Czesław Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 54-56). W pierwszym numerze wśród autorów, poza Stempowskim, figurowały takie nazwiska, jak Miłosz, Przyboś, Świrszczyńska, Czechowicz, Zagórski, Witkacy. Były tam przekłady Apollinaire’a i entuzjastyczna recenzja *Ferdydurke* Gombrowicza autorstwa Fryderyka.

Jak podaje Jerzy Timoszewicz po wojnie *Pełnomocnictwa...* przedrukował „Dialog” w 1958, do czego jeszcze wróć.

⁴⁵ Tymon Terlecki, „Pan Jerzy”, [w:] „Pan Jerzy”. *Śladami Nieśpiesznego przechodnia. Wspomnienia i szkice o Jerzym Stempowskim*, wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005. Skądinąd Leonia Jabłonkówna, wówczas uczennica PIST-u, wspominała, że Terlecki miał kompleks Stempowskiego, co widoczne było w sposobie prowadzenia zajęć (nieopublikowana rozmowa Macieja Nowaka z Leonią Jabłonkówną z 1987 roku).

⁴⁶ Eliza Kącka, *Niech Pan Bóg zabarabani*, „Tygodnik Powszechny” nr 40/2019.

⁴⁷ Gwoli ścisłości należy dodać, że sam Kott powoływał się na inspirację tekstami György’ego Lukácsa. Zob. Jan Kott, *Przyczynek do biografii. Zawał serca*, wyd. II, rozszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 220.

bezpośredniej rozmowie, podczas swoich wykładów, w listach). Najbardziej bezpośrednio poprzez dotyk. I Tymon Terlecki, i Jan Kott wspominają jak Stempowski ich badał („Pan Jerzy” choć studiował medycynę, to studiów nie ukończył).

Przedtem i potem dotykały mnie niezliczone razy rozmaite ręce, wsłuchiwały się w moje tętno rozmaite uszy, ale nie pamiętam takiej delikatności dotknięcia, takiej przenikliwości widzenia, tak fascynującego komentarza do tego, co widział, słyszał, stwierdzał w ciemnościach mego ciała ten lekarz bez dyplomu lekarskiego

– to Terlecki⁴⁸. Jan Kott z kolei poświęca dość długi akapit na opisanie swojej niechęci do mężczyzn („Nigdy nie miałem żadnej skłonności do mężczyzn. Najbardziej niewinna bliskość fizyczna z mężczyzną sprawiała mi wyraźną przykrość”), dochodzącej nawet do tego, że nie mógł zasnąć, gdy w sypialnym wagonie znajdował się inny mężczyzna. Ale nawet po sześćdziesięciu latach krytyk pamięta: „[...] jak mnie opukiwał pan Jerzy. Dotknięcia jego rąk przesuwających się po plecach i piersiach zostały mi w tej osobnej pamięci ciała, którą kiedyś próbowałem opisać, mocniej od spotkań w erosie.”⁴⁹ Pomijając homoseksualną paranoję Kotta⁵⁰, warto zauważyć że są to jedne z niewielu wspomnień wprost odnoszące się do ciała Stempowskiego, a także dosyć rzadki przypadek opisu intymnego doświadczenia pomiędzy krytykami. I to na tyle silnego, że obaj krytycy są w stanie je przywołać po wielu latach. Można te wspomnienia także traktować jako metaforę, bo Jerzy Stempowski w *Pełnomocnictwach recenzenta* nic innego nie robi, jak właśnie bada symptomy choroby trwającej krytykę teatralną.

4. Pełnomocnictwa

Zanim jednak Stempowski zajmie się wyłącznie sprawą krytyki teatralnej, w *Chimerze jako zwierzęciu pociągowym* formułuje pewne myśli na temat środowiska artystycznego, w kontekście awangardy. Najpierw zauważa, że radykalne i polaryzujące opinie wśród ekstremistów politycznych przeszły „przez rodzaj okresu inkubacyjnego w kawiarniach

⁴⁸ Tamże, s. 87.

⁴⁹ Jan Kott, *Wokół Stempowskiego. Późne glosy*, [w:] „Pan Jerzy” ... dz. cyt., s. 257.

⁵⁰ Pod koniec życia już nie wstydził się tak bardzo potencjalnego pociągu do mężczyzn. W wywiadzie tuż przed śmiercią opowiadał: „Stempowski szalenie mi imponował i pociągał mnie swoją inteligencją, a do pewnego stopnia pociągał mnie fizycznie. [...] To badanie przez dotyk sprawiło mi ogromną przyjemność. Był człowiekiem o niewypowiedzianym uroku i wiedzy.” - Anna Krajewska-Wieczorek, *O pisaniu. Rozmowa z Janem Kottem*, „Teatr” nr 12/2002, s. 31.

cyganerii literackiej”⁵¹. Widać w tym dosyć przenikliwą i z dzisiejszej perspektywy diagnozę dowartościowującą sztukę – ma ona istotny wpływ na postawy polityczne, które wzorce radykalizmu biorąc właśnie z awangardowych prądów artystycznych (Stempowski raczej nie oceniał tego pozytywnie).

Dalej autor opisuje dwa typy ludzkie, które zaludniają owe kawiarnie i stają się częścią artystycznej bohemy. Pierwszy to ludzie nadwrażliwi, niespokojni, połamani przez życie, którzy w środowisku artystycznym szukają schronienia przed rygorami i prozą życia codziennego. Nie kończą oni najlepiej: „dla osób tego typu »wyzwolenie z więzów logiki«, wódka, tytoń, przewrotne kobiety, nocne agapy, życie z dnia na dzień i inne rozrywki stanu cygańskiego mają zgubne następstwa. Z nich też rekrutują się późniejsi abnegaci i samobójcy”⁵².

Drugi typ jest „zapalczywy i prosperujący”, przy pewnej dozie szaleństwa, dezynwoltury i nonszalancji reprezentuje raczej ograniczoną umysłowość i prostotę. Tacy ludzie na bohemie się wzbogacają, nią kierują i za jej pomocą dochodzą nawet do wielkich fortun. A dzieje się tak dlatego, że to właśnie oni sterują przedsiębiorstwem pod szyldem „awangarda”.

Krytyka artystyczna często jest oporna i sceptyczna wobec wszelkich nowości. Dlatego od czasów impresjonizmu „rolę inicjatora i propagatora nowych wartości artystycznych wzięła na siebie bohema”⁵³. Sztuka od tego momentu nie może obyć się bez autokomentarza, który tłumaczyłby idee danego nurtu lub dzieła. Tę pracę – krytyczną! – biorą zatem na siebie członkowie bohemy, zacierając granicę między środowiskiem artystycznym a krytyką. A ponieważ bohema nie tylko propaguje nową sztukę, nie tylko ją objaśnia, analizuje i podsuwa narzędzia interpretacyjne, lecz także kreuje mody i potrzeby to rośnie popularność bohemy wśród klas zamożnych. Klasy zamożne inwestują w awangardową sztukę, bohema ma coraz wyższy status, zatem jej wytwory (zarówno artystyczne, jak i krytyczne) są coraz bardziej poważane, recenzje są czytane i analizowane coraz głębiej. Koło się zamyka, nie trzeba nawet wychodzić z kawiarni.

W *Pełnomocnictwach recenzenta* z kolei, Stempowski wychodzi od anegdoty, bardzo zresztą znamiennej, dotyczącej wybrednego włoskiego opata, który zawsze gdy się stołował w czasie podróży do Rzymu, wysyłał do knajpy młodego kleryka, by ten ocenił jakość podawanego tam wina. Sytuacja kleryka, który sprawdza, ocenia i rekomenduje jest w wielu

⁵¹ Jerzy Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe*, [w:] tegoż, *Eseje, wstęp i wybór* W. Karpiński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1984, s. 260.

⁵² Tamże, s. 261.

⁵³ Tamże, s. 263.

aspektach podobna do roli recenzenta teatralnego (podobieństwa teatru i alkoholu oraz środowiska teatralnego i hierarchii kościelnej Stempowski dyskretnie pomija). Rzecz tylko w tym, że łatwiej jest odróżnić kiepskie wino od dobrego, a jeżeli ktoś kupuje cienkusza to nie bierze go nigdy za coś lepszego. Inaczej w teatrze i w sztuce w ogóle, gdzie kryteria dotyczące jakości zupełnie się rozmyły. Z kilku powodów.

Po pierwsze – demokratyzacja sztuki zrobiła swoje. W XVII-wiecznej Francji, na dworze królewskim, krytyk był reprezentantem określonej i bardzo wąskiej grupy społecznej, dla której standardy dotyczące piękna czy mądrości były ścisłe. Krytyk przemawiał wtedy niejako „w imieniu” widzów, stosujących bardzo jasne kryteria. Dzisiaj także nie brak kryteriów do oceny sztuki – pisze Stempowski – tylko nie wszyscy widzowie/czytelnicy uznają je za pełnomocne. Najłatwiej ma oczywiście cenzura, które kryteria ma ścisłe, ale nieartystyczne. Demokratyzacja publiczności, a także sztuka pozaeuropejska i jej wpływ na dzieła Starego Kontynentu sprawiły, że nie można już mówić o krytyku jako kimś, kto „reprezentuje” głos jakiegokolwiek grupy. Audytorium recenzenta dzisiaj jest zresztą niewielkie, bo nie chodzi tu o wszystkich widzów teatralnych, ani nawet o wszystkich czytelników danej gazety – raczej o tę wąską grupę czytelników, którzy sięgają po recenzje teatralne. A ta grupa jest wyjątkowo wewnętrznie zróżnicowana, co zachęca krytyków do umiarkowania w wydawanych sądach – bo potencjalnego czytelnika nie można zanadto obrazić, skoro od niego zależy los pisma.

Po co zatem jeszcze pisze się recenzje? Widzom pomagają one w rozeznaniu na temat działalności teatrów, czasem mogą kształtować pojedyncze opinie. Stempowski uważa, że recenzje dużo bardziej niż widzom potrzebne są samym teatrom – zarówno jako środek reklamy, jak i legitymizacja pewnych praktyk artystycznych. Teatrowi potrzebna jest publiczność, która zapewnia wpływy do kasy. Aby publiczność do teatru przyszła, trzeba spektakl rozreklamować (co można zrobić za pomocą recenzji). Łącząc to z tezami z *Chimery*... można jeszcze dodać, że publiczność może wymagać także objaśnienia danego spektaklu, które także przyjdzie ze strony krytyka, bardzo już zbliżonego do danego środowiska artystycznego. Tenże krytyk objaśni „co artysta miał na myśli”, bo dobrze się z artystą zna. Stempowski konkluduje: „recenzent, w miarę tego jak coraz mniej był delegatem publiczności i wydawców, stawał się coraz bardziej człowiekiem teatru”⁵⁴.

To oczywiście rodzi pole do nadużyć, pełnej komercjalizacji, braku swobody oceny czy towarzyskiej koterii, które będą wpływać na merytoryczność analiz i ocen w recenzjach.

⁵⁴ Jerzy Stempowski, *Pełnomocnictwa recenzenta*, [w:] tegoż, *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, wybrał i oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 30.

Jednak Stempowski przewiduje także i to: gdy czytelnicy przestaną czytać recenzje, bo te będą zbyt jednakowe i zbyt gładkie, dyrektorzy teatrów i wydawcy, by utrzymać popyt na teatr i gazety będą musieli znaleźć recenzentów przynajmniej w jakimś stopniu niezależnych, zostawiając im margines swobody wypowiedzi.

Marta Karasińska omawiając tekst Stempowskiego widzi w nim powidok katastrofizmu typowego dla dwudziestolecia, drżenia przed egalitaryzmem i utylitaryzmem sztuki rodem z Witkacego:

Niemожność ustalenia ogólnie aprobowanych kryteriów określających rozproszone gusta widowni sprawia, że recenzenci działają w próżni. Brak wspólnego języka, wspólnych wartości, a także, szerzej rzecz ujmując, brak stylu – to znaki nowoczesnego społeczeństwa. Brak stylu zaś – to brak tożsamości. Poszukiwanie stylu to poszukiwanie wymagań. Tymczasem właśnie wtedy, gdy przejmujące czołową rolę w państwie grupy społeczne zapominają o nim, okazuje się on, szczególnie w okresie chaosu i transformacji, nieodzowny⁵⁵.

To dosyć duże uproszczenia. Karasińska czyta Stempowskiego niejako wbrew niemu, pomijając zupełnie proces przemian społecznych i fakt, że Stempowski nie unieważnia działalności krytycznej, ale jedynie zauważa zmianę jej znaczenia. Recenzent nie działa w próżni, po prostu bliżej mu do teatru, niż do widowni, która sama z siebie jest już na tyle zróżnicowana, że o żadnej „wspólnocie” nie może być mowy. Postulat obiektywizmu jest zatem pozbawiony sensu. Zrównanie stylu i tożsamości jest oczywistą przesadą, ale pełni w tekście odpowiednią funkcję retoryczno-perswazyjną. Karasińska wraca do Stempowskiego w roku 2000, w momencie gdy przemiany w estetyce współczesnego teatru polskiego (któremu zarzucano właśnie brak stylu lub brak konsekwencji w stylistyce) dają się publiczności i recenzentom mocno we znaki. Odpowiednio przeczytany Stempowski z 1938 roku staje się argumentem w sporze o ponad sześćdziesiąt lat późniejszym. Opisuję ten współczesny artykuł, by pokazać, że tekst Stempowskiego, podobnie jak inne znaczące teksty „metakrytyczne” są często przywoływane w oderwaniu od swoich pierwotnych kontekstów i używane w dyskusjach współczesnych. *Pełnomocnictwa recenzenta* po 1989 zaktualizowały się w pewnych diagnozach dużo bardziej – współczesny system życia teatralnego i społecznego bliższy jest raczej temu z dwudziestolecia niż z PRL. W tym samym numerze „Dialogu”, obok tekstu Karasińskiej, znajduje się także esej Joanny Krakowskiej *Recenzenci bez*

⁵⁵ Marta Karasińska, *Stempowski: W obronie straconych pozycji*, „Dialog” nr 7/2000, s. 103.

*pełnomocnictw*⁵⁶, w którym autorka opisując różne strategie krytyczne, dawne i współczesne uwarunkowania zawodu recenzenta, wysuwa prosty wniosek – recenzent musi sam najpierw wiedzieć kim jest (to znaczy, jakie ma poglądy, wiedzę teoretyczną, upodobania i koneksje), żeby potem mógł się legitymizować jakimkolwiek pełnomocnictwem. Warto dodać, że autorka przywołuje także felieton Jacka Sieradzkiego *Smak wina z Orvieto*⁵⁷, w którym autor także omawia esej Stempowskiego – zwraca on uwagę, że w dziedzinie krytyki nie ma „plenipotencji zbiorowych”, a postępująca egalitaryzacja sztuki i krytyki musi wpłynąć na postawę krytyczną – i zamiast wydawania ostatecznych sądów estetycznych czy drwin, istotniejsze jest, by z recenzji dało się wyczytać, że krytyk – mimo wszystko – lubi to co robi. To znaczy, że autentycznie zależy mu na teatrze. To chyba bardziej radykalna teza niż się początkowo wydaje.

Sam Stempowski raczej nad nowymi pełnomocnictwami recenzentów nie boleje – jego tekst jest, używając nomenklatury medycznej, raczej diagnozą. I to wcale nie pesymistyczną czy katastroficzną. Recenzowanie, zauważa Stempowski, wymaga zawsze uruchomienia, choćby najdyskretniej, postawy krytycznej (bez niej recenzja traci nawet wartość reklamy). A postawa krytyczna to zjawisko niepopularne. „W tych warunkach ogólnych obecne oparcie społeczne recenzji o wydawców i administratorów teatrów wydaje się zjawiskiem dodatnim, jeżeli nie wręcz obiecującym”⁵⁸ – kończy swój tekst *Niespieszny Przechodzień*.

W diagnozie Stempowskiego istotne są dwie rzeczy: pierwsza dotyczy sztuki, która autonomizuje się nie tylko teoretycznie, lecz także ekonomicznie, tworząc zamknięty krąg kreowania potrzeb, zaznaczania dystynkcji i wytwarzania autokomentarzy, w który wprzęgnięci zostają krytycy (lub artyści zostają wprzęgnięci w rolę krytyków). Druga dotyczy rozpadu wspólnej wizji świata, która pozwalałaby na wydawanie krytycznych sądów o charakterze obiektywnym i arbitralnym. Krytycy teatralni stoją już po stronie teatru, a nie po stronie publiczności, mówią z określonej pozycji, a ich wypowiedzi zostaną użyte przez wydawców i dyrektorów teatru w określonym celu.

Nie ma u Stempowskiego wyrażonych wprost przemyśleń na temat teatru jako przestrzeni publicznego agonu i to nie Stempowski powie, że fotel recenzenta powinien stać na placu publicznym, tylko jego uczeń. Ale w kilka miesięcy po publikacji *Pełnomocnictw recenzenta* polityka sama wchodzi do teatru i na długo w nim zostanie. Pojawia się inne kawiarnie. A po „Ziemiańskiej” zostanie jedynie kawałek balustrady⁵⁹.

⁵⁶ Joanna Krakowska, *Recenzenci bez pełnomocnictw*, „Dialog” nr 7/2000.

⁵⁷ Jacek Sieradzki, *Smak wina z Orvieto*, „Rzeczpospolita, Plus-Minus”, 25-26 marca 2000.

⁵⁸ Jerzy Stempowski, *Pełnomocnictwa...* dz. cyt., s. 35.

⁵⁹ Joanna Kuciel-Frydryszak, dz. cyt., s. 13.

5. Wojna

W trakcie II wojny światowej kawiarnie stały się jednym z podstawowych miejsc pracy dla artystów teatru. Kiedy w 1940 Związek Artystów Scen Polskich postanowił zbojkotować okupacyjne teatryki, zaczęło na dobre kwitnąć podziemne życie teatralne. Ludzie teatru musieli jednak zarabiać – stąd kawiarnie, w których pracowali, na przykład słynna „U Aktorek”, gdzie „kelnerowały” między innymi Mieczysława Ćwiklińska i Elżbieta Barszczewska.

Na tych, którzy – z różnych powodów – nie podporządkowali się dyrektywie ZASP-u, Tajna Rada Teatralna, kierowana przez Leona Schillera, Edmunda Wiercińskiego i Bohdana Korzeniewskiego nakładała kary za nieposłuszeństwo. Czasem sprawy kierowano wyżej do tajnego Sądu Rzeczypospolitej.

Temat kolaboracji i powojennej weryfikacji twórców teatralnych od dawna wzbudza dużo emocji, głównie ze względu na skomplikowane, jednostkowe decyzje, które wpływały na podjęcie współpracy w teatrzykach jawnych (np. sprawa Stanisławy Perzanowskiej, która, wedle słów Bohdana Korzeniewskiego, miała na utrzymaniu córkę z niepełnosprawnością – a wiadomo, że w teatrach jawnych zarabiano się więcej, dlatego podobno zdecydowała się na współpracę). Wątpliwości budzić też może ostracyzm i kary „infamii” wymierzone aktorom i aktorkom. Pogardliwe określenie „teatrzyki” wiązało się z niemiecką decyzją obniżenia poziomu w polskich teatrach, puszczanie jedynie sztuk komediowych, rewiiowych czy pornograficznych (*Solone, pieprzone; Czy pani lubi bez?; Szukamy pieprzyka* i tak dalej). Zasadne wydaje się pytanie czy udział w rewiach był już dowodem kolaboracji lub – jak wołał określać to Korzeniewski – „nieposłuszeństwa”? Bo jest jednak różnica między głupawą rozrywką, a jawną propagandą (ostatecznie nie w każdym teatrze grano spektakle na miarę filmu *Heimkehr*). Problem polega na tym, że te decyzje etyczne przypadły w szczególnym momencie dla całego środowiska teatralnego – jak przypomina Stanisław Marczak-Oborski, w 1936 roku odbył się Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów Związku Artystów Scen Polskich, w trakcie którego jednym z głównych tematów był „protest przeciwko handlowemu traktowaniu teatru i pragnienie związania go z powszechną, czującą widownią”⁶⁰, czyli nadanie sztuce teatru rangi artystyczno-społecznej. Nic więc dziwnego, że gdy w kilka lat później przyszło wielkie „sprawdzam”, prominentni twórcy teatralni postawili sprawę na ostrzu noża i organizowali podziemne życie teatralne. A właściwie organizowały, bo jak słusznie zauważa

⁶⁰ Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939-1945)*, PIW, Warszawa 1967, s. 119.

Zbigniew Raszewski⁶¹ za praktyczną stronę podziemnego życia teatralnego w Polsce odpowiadały przede wszystkim kobiety: Jadwiga Turowicz, Zofia Małynicz, Maria Wiercińska, Janina Pollakówna i wiele innych.

Należałoby zatem zadać pytanie: gdzie byli wtedy krytycy? I czy faktycznie okazali się, zgodnie z diagnozą Stempowskiego, „bardziej ludźmi teatru”?

I tak, i nie. Losy krytyków – zarówno tych, którzy pisali przed wojną, jak i tych, którzy recenzje pisali po wojnie były bardzo zróżnicowane. Część z nich walczyła lub stawiała opór jak Bohdan Korzeniewski czy Maria Czanerle, o czym za chwilę. Część się ukrywała. Na przykład Leonia Jabłonkówna po świeżo skończonych studiach reżyserskich w warszawskim PIST w trakcie wojny współtworzyła ze swoim mistrzem Aleksandrem Węgierką teatr w Białymstoku, a potem ukrywała się ze względu na swoje żydowskie pochodzenie. Niektórzy, jak Eugeniusz Świerczewski, kolaborowali; inni, jak Tymon Terlecki czy Antoni Słonimski, emigrowali. Sporo zginęło: między innymi Tadeusz Boy Țeleński oraz Karol Irzykowski.

Kilkunastoletni Konstanty Puzyna, rozdzielony z matką, w trakcie wojny przebywał w Warszawie. Niemcy sprowadzali wtedy, podobno z Grecji, dużo żółwi, które sprzedawano na supę. Część żółwi trafiła na czarny rynek i młody Ket kupił jednego dumny, że „choć jednego ocalił”. Trzymał tego żółwia aż do powstania warszawskiego, gdy musiał uciekać, już z matką. Żółw Puzyny zginął pewnie pod gruzami Warszawy⁶².

Istniała oczywiście prasa podziemna. Stanisław Marczak-Oborski w *Teatrze czasu wojny* skrupulatnie wylicza teatralia prasy konspiracyjnej⁶³. Nawet pobieżna lektura tego spisu uświadamia, że „teatralia” te służyły nie krytyce, a raczej wzajemnemu informowaniu się – publikowano teksty o ludziach teatru (podawano informacje co robią, czy żyją), o polityce kulturalnej podziemia i działalności okupanta. Pojawiają się także recenzje, artykuły teoretyczne czy programowe, ale rzadko (nic zresztą w tym dziwnego, gdy weźmie się pod uwagę cały kontekst wojny i trud wydawania prasy podziemnej, która miała służyć przede wszystkim komunikowaniu spraw najistotniejszych, a nie zajmować się wartościowaniem przedstawień).

Co innego prasa jawna, „gadzinowa”. Jak podaje Krzysztof Woźniakowski⁶⁴ w pierwszych dniach okupacji polscy dziennikarze łudzili się, że możliwe będzie jeszcze – choć ograniczone – utrzymanie polskiej prasy. Nie było to myślenie pozbawione podstaw, kierowały

⁶¹ Zbigniew Raszewski, *Do naszych czytelników*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-4/1963, s. 3.

⁶² Zob. Ryszard Țuromski, *Puzynę znalazłam od dziecka. Rozmowa z Mercedes Țycką*, „Dialog” nr 4/1990.

⁶³ Stanisław Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 310-320.

⁶⁴ Krzysztof Woźniakowski, *Polskojęzyczna prasa gadzinowa czasów okupacji hitlerowskiej 1939-1945. Studia i szkice zebrane*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2014.

nimi bowiem wspomnienia z I wojny. Jednak wraz z proklamacją Generalnego Gubernatorstwa i późniejszej konferencji Hansa Franka z Josephem Goebbelsem (ministrem propagandy Rzeszy) ustalono, że prasa będzie aktywnie kreować postawy pożądane przez Niemców. Prasa podlegała Wydziałowi Oświaty Ludu i Propagandy (którego nazwa wielokrotnie była zmieniana). Woźniakowski pisze, że niemal wszystkimi pismami kierowali redaktorzy niemieccy, często ukryci w stopkach lub pod fikcyjnym polskim nazwiskiem. Polski personel redakcyjny, niewielki, pełnił funkcję pomocniczą. „W absolutnej większości rekrutował się zresztą z ludzi przed r. 1939 nie mających nic wspólnego z dziennikarstwem lub wegetujących wówczas na jego najdalszych obszarach”⁶⁵.

Recenzenci teatralni w różnych pismach chodzili do teatrzyków jawnych i zazwyczaj ich teksty pełniły funkcję reklamy pornograficzno-komediowych programów, wiernie realizując przykaz ogólny dotyczący kultury i prasy jako narzędzia ogłupiania polskiego społeczeństwa. Z jednym, niezwykle zupełnie wyjątkiem.

W 1941 na jeden rok fotel recenzenta w najbardziej okazałym w całym GG piśmie quasi-kulturalnym, „Ilustrowanym Kurierze Polskim” wydawanym w Krakowie, obejmuje niejaki Czesław Pudłowski. Był to uciekinier z terenów wschodnich, wcześniej piszący dla „Nowego Kuriera Warszawskiego”. W „IKP” Pudłowski recenzuje głównie teatrzyki warszawskie (teatry jawne koncentrowały się głównie w Warszawie i Krakowie) i jest bezlitosny. Oto fragment tekstu o rewii *Hocki-klocki* z Ula:

Oto klasyczny przykład bezhołowania w warszawskim światku teatralnym: jedyny teatr dramatyczny stale przemycia autorów rewiowych, co jest ciężkostrawne, zaś takie „tuzy” sztuki dramatycznej jak Kazimierz Junosza-Stępowski czy Józef Węgrzyn spotykają się na scenie... rewiowej.

Należałoby przypuszczać, że dla tych czołowych przedstawicieli aktorstwa polskiego stworzy się warunki, umożliwiające im zaprezentowanie nieprzebranej skali możliwości ich wspaniałych talentów – ale gdzie tam! [...]

Tak się marnuje talenty aktorskie, gdy na czele teatru stoją ludzie nic z teatrem wspólnego nie mający.

Obecny program w „Ulu” mający być inauguracją sezonu jesiennego jest taki sam jak i poprzednie ze starannie przestrzeganą zasadą: nudzić bawiąc i bawić nudząc⁶⁶.

⁶⁵ Tamże, s. 22.

⁶⁶ Czesław Pudłowski, „*Hocki-klocki*”, „Ilustrowany Kurier Polski”, nr 37/1941.

Oczywiście, Pudłowski nie może napisać kto naprawdę stoi za obniżeniem poziomu w teatrze, więc pisze o jego kierownictwie. Był bezpardonowy do tego stopnia, że potentat warszawskich teatrzyków Stanisław Heinrich zabronił dawać mu bilety prasowe:

Sytuacja recenzenta staje się ostatnio coraz bardziej przykra. Z jednej strony szykany osób niezadowolonych (tak np. dyr. Heinrich zabronił mi dawać należne mi prasowe bilety, bo recenzje moje nie były „błahonadziożne” – uwaga, uwaga – rzecz dzieje się w XX-tym wieku i to – jak sprawdzam na mapie – Warszawa jednak leży w Europie). Ze strony drugiej – elementarne poczucie uczciwości wobec publiczności, aktorów i siebie⁶⁷.

Tego typu zagrywki są oczywiście pozostałością po czasach dwudziestolecia, gdzie podobne, dosyć dziecinne przepychanki jak polemiki z recenzentami w prasie, wstrzymywanie biletów prasowych czy nawet pojedynki⁶⁸ były na porządku dziennym. Widać zatem, że wraz z wojną nie zmieniło się wszystko – pewne style zachowań i obyczajów widoczne w tego typu dziennikarsko-artystycznych pyskówkach zaświadcza, że dynamika przemian wywołana wydarzeniami politycznymi była nieoczywista. W niektórych aspektach wzorce postępowania, myśli, działań zmieniały się szybko, w innych niemal śmiesznie wolno.

„Sytuacja recenzenta staje się ostatnio coraz bardziej przykra”... Pudłowski jest zjawiskiem istotnym, ponieważ pokazuje, że można było pozwolić sobie na dozę krytyki wobec jawnych teatrzyków w oficjalnej prasie. Nawet całkiem brutalnej, bo recenzent nie wzbrania się przed wskazywaniem z imienia i nazwiska aktorów i inscenizatorów, piętnuje grafomanię, pornografię i głupotę.

Pozostaje oczywiście pytanie jaki oddźwięk miały jego recenzje, bo to sprawa zupełnie niejednoznaczna. Można na nie patrzeć jak na odważną krytykę teatrzyków, próbę zachowania niezależności mimo wszystkich kompromisów i konformizmów (o których więcej za chwilę). Ale z drugiej strony skutek, w recepcji, mógł być zupełnie odwrotny: jeżeli władza Generalnego Gubernatorstwa zezwalała Polakom wyłącznie na tworzenie sztuki „niskiej”, „wulgarnej” tylko po to, by – jak ujawniły opublikowane po wojnie tajne zarządzenia – wzmocnić przekonanie, że stać ich wyłącznie na taki rodzaj teatru, to recenzje Pudłowskiego jedynie taką narrację potwierdzały. Opisanie degrengolady i upadku sztuki aktorskiej w teatrzykach i rewiach mogło

⁶⁷ Cyt. Za: Piotr Gacek, *Ina Benita. Za wcześniej na śmierć*, Warszawa 2018, s. 257.

⁶⁸ O pojedynku pomiędzy Bolesławem Szczurkiewiczem a Jerzym Kollerem pisała Ewa Guderian-Czaplińska w: *tejże, Teatralna Arkadia. Poznańskie teatr dramatyczne 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 133-135.

być przecież okupantom bardzo na rękę. Tak czy inaczej, krytykując lub chwając, recenzenci teatralni w gadzinowej prasie wpadali w pułapkę podporządkowywania się władzy.

To, że Pudłowski krytykował teatryki jawne, nie znaczy wcale, że wspierał działalność podziemną lub kibicował teatrykom tajnym – Woźniakowski podaje, że obok noworocznej *Szopki artystycznej*, gdzie wyśmiewał gwiazdy teatryków jawnych, pojawiły się także wierszyki obśmiewające kawiarnię „U Aktorek”. Te szopki, nawet mimo lojalnych wobec okupanta ataków na aktorki-kelnerki, były według Woźniakowskiego tym, co przelało czarę. Badacz podejrzewa, że na skutek interwencji Heinricha lub innego dyrektora jawnego teatru Pudłowski traci posadę. Był później kierownikiem literackim kilku warszawskich teatryków. Po wojnie, w 1949 został skazany na cztery lata więzienia za pracę w gadzinówkach. Po odsiadce nie wrócił już do pisania, miał warsztat konserwacji maszyn przemysłowych⁶⁹.

6. Bohdan Korzeniewski i Eugeniusz Świerczewski

Co innego Bohdan Korzeniewski, który w trakcie wojny nie kontynuował swojej pracy krytycznej, ale zajął się organizacją podziemnego środowiska teatralnego. Na początku wojny ten młody recenzent i badacz pracuje w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. W 1940 trafia do Auschwitz skąd zostaje uwolniony w 1941 roku. Wtedy na dobre rusza praca Tajnej Rady Teatralnej, której trzon tworzą Schiller, Wierciński i właśnie Korzeniewski - „najmłodszy w sensie praktyki teatralnej w tym triumwiracie, ale cieszący się już dużym mirem dzięki swym badaniom teatrologicznym oraz odkrywczym i precyzyjnym recenzjom” – jak pisał Marczak-Oborski⁷⁰. To właśnie Korzeniewski wnosił do sądu RP sprawy przeciwko ludziom teatru, on też po latach nadal najwięcej od nich wymagał – w wywiadzie-rzecz udzielonym Małgorzacie Szejnert *Śława i infamia*⁷¹ opisuje, jak bojkot teatrów jawnych był heroiczną walką o trwałość kultury polskiej, godność zawodu aktora; mówi, że od ludzi teatru można było oczekiwać dużo szlachetniejszych postaw niż od innych, właśnie dlatego, że mieli poczucie misji.

O Korzeniewskim mówi się, że przed wojną jako jeden z pierwszych pisał recenzje profesjonalne, „teatralne”, dalekie od literacko-felietonowych tekstów Boya czy Słonimskiego.

⁶⁹ Zob. Kazimierz Woźniakowski, *W kręgu jawnego piśmiennictwa literackiego Generalnego Gubernatorstwa (1939-1945)*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1997 oraz Artur Krasicki, *Polscy dziennikarze zdradzili dla pieniędzy. Pisali w hitlerowskich, polskojęzycznych gazetach*, 2014 [online] <https://opinie.wp.pl/polscy-dziennikarze-zdradzili-dla-pieniedzy-pisali-w-hitlerowskich-polskojezycznych-gazetach-6126018731419265a> [dostęp 22 XI 2019].

⁷⁰ Stanisław Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 122.

⁷¹ Małgorzata Szejnert, *Śława i infamia. Rozmowy z Bohdanem Korzeniewskim*, Wydawnictwo „Aneks”, Londyn 1988.

Ta teza jest i nie jest prawdziwa. Jest, bo faktycznie Korzeniewski wiele miejsca poświęca inscenizacji i wykonaniu, dużo więcej niż po prostu streszczaniu fabuły dramatycznej. Nie jest, bo mit o „nieteatralnych” recenzjach dwudziestolecia należałoby wreszcie obalić – to przekonanie wytworzył, jak się zaraz przekonamy, okres tuż powojenny i socrealizm, a wzmocniły późniejsze próby autonomizacji teatrologii jako nauki. Krytyka teatralna dwudziestolecia była niczym podręczny chłopiec do bicia – mało pisała o inscenizacji (a więc była nieteatralna), najbardziej rozpoznawalni jej autorzy to byli zgnili libertyni z „Wiadomości Literackich” i okolic (a więc reprezentujący tradycję, która politycznie w PRL-u była, przynajmniej na początku, do Października, nie do przyjęcia). Z tym że literackość nie oznacza jeszcze zupełnej nieteatralności (krytyk jednak pisze o fabule spektaklu, nie dramatu, impulsem do napisania recenzji zawsze były przedstawienia, a nie teksty), a opisanie zabiegów inscenizacyjnych nie daje jeszcze pełnego świadectwa na temat przedstawienia. Zauważył to najwcześniej Adam Tarn w 1966⁷², gdy recenzował świeżo wydany tom recenzji Korzeniewskiego z lat 1936-1939 zatytułowany *Spory o teatr*⁷³. Redaktor „Dialogu” przyłapał się na tym, że wielu spektakli opisywanych przez Korzeniewskiego nie widział, a jeśli nie były oparte na europejskiej lub polskiej klasyce, to w ogóle nie wiedział o czym była sztuka, a zarazem przedstawienie. Dlatego Tarn sięgnął po Boya, który może nie opisywał dokładnie warstwy inscenizacyjnej, ale w przeciwieństwie do Korzeniewskiego zajmował się problemami spektaklu. To o tyle paradoksalne, bo często panuje błędne przekonanie jakoby właśnie te najbardziej fachowe, skrupulatne i opisowe recenzje są najlepszym źródłem dla historyków teatru. Jak widać, niekoniecznie. Ten problem wróci jeszcze w latach siedemdziesiątych przy okazji „Prób zapisu”, sławnej rubryki w „Dialogu”.

Można także powiedzieć, że Korzeniewski całe życie pisał jedną recenzję – z *Wesela Fonsia* w Teatrze Narodowym, granego tuż przed wybuchem wojny. Spektakl ten powraca w jego licznych wspomnieniach – a to w pierwszych dniach wojny, gdy jeszcze nic nie zwiastowało hekatomb, Korzeniewski idzie po wypłatę za recenzję właśnie z tego przedstawienia⁷⁴; a to w *Sławie i infamii*, by zobrazować jak teatr nie nadąża za rzeczywistością. W obliczu tragedii Narodowy gra farsę – oto dowód beztroskiej ślepoty artystów. Korzeniewski stworzył z tego malowniczy obraz – wśród ruin Narodowego zobaczył fragmenty scenografii Daszewskiego, które już w pierwszej recenzji oceniał jako „najlepszą część przedstawienia”, które w całości było rubaszne i głupawe. Wśród gruzu fragmenty „dyskretnie przedrzeźnianego

⁷² Adam Tarn, *Spory o krytykę*, „Dialog” nr 9/1966.

⁷³ Bohdan Korzeniewski, *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935-1939*, PIW, Warszawa 1966.

⁷⁴ Bohdan Korzeniewski, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Spory o teatr...* dz. cyt.

systemu dekoracji XIX w.”⁷⁵, malowane na ścianach przedmioty. O ile granie farsy w chwili dziejowej jest synonimem niefrasobliwości, czy nawet nieodpowiedzialności, to fragmenty starej (a w dodatku jeszcze stylizowanej na starą) dekoracji odnalezione po zagładzie teatru stają się ikoną nostalgii za światem, którego już nie ma, a jednocześnie symbolem wszystkich wojennych zniszczeń. Trudno o lepszą, bardziej dwuznaczną metaforę niż *Wesele Fonsia* – spektakl, który Korzeniewski nawet nie tyle opisał, co stworzył, utrwalił w legendzie-symbolu.

Udział Korzeniewskiego w budowaniu mitu Tajnej Rady Teatralnej oraz kolaboracji aktorów w trakcie wojny jest nie do przecenienia. W rozmowie z Szejnert jawi się jako osoba niezwykle silna, inteligentna, przenikliwa. W dodatku na skutek pełnionych funkcji i całej biografii Korzeniewski zdaje się być wiarygodnym źródłem wiedzy. Irytować mogą jego kryteria oceny moralnej, zwłaszcza, że są niekonsekwentne. Po wojnie Korzeniewski skupia się przede wszystkim na reżyserii i pracy naukowej. Jest kierownikiem literackim w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. W 1952 roku zostaje kierownikiem Teatru Narodowego, co, jak tłumaczył, było „aktem wallenrodyzmu”, wynikającym z przekonania, że stalinizm będzie trwał wiecznie, więc trzeba ratować co się da.

Korzeniewski kartę okupacyjną miał tak piękną, a po wojnie zajmował tak prominentne stanowiska, że siłą rzeczy środowisko teatralne traktowało go jak moralny autorytet. Z kolei Eugeniusz Świerczewski plasuje się na drugim biegunie. Zdrajca i kolaborant, przez którego nie mała grupa osób straciła życie. Jeden z trzech ludzi teatru (razem z Igo Symem i Zygmuntem Ipohorskim-Lenkiewiczem) stracony w trakcie wojny z wyroku tajnego sądu RP.

Świerczewski w trakcie I wojny światowej był kierownikiem literackim teatru polskiego w Charkowie, potem podobną funkcję pełnił jeszcze w kilku teatrach warszawskich, był kierownikiem wydziału prasy i propagandy Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej, redagował „Teatr”, pisał recenzje i książki (m.in.: książkę o Mikołaju Jewreinowie). Słowem człowiek znany, solidny, lubiany i poważany. Żonaty z aktorką Niną Świerczewską, z domu Kalkstein.

W konspirację i działalność wywiadowczą, podobno, wciągnął go szwagier, Ludwik Kalkstein. Początkowo, w 1941 roku, Świerczewski, pod pseudonimem „Gens”, działał dla AK w ramach wywiadowczej komórki „Hanka” kierowanej przez Kalksteina. Niektóre źródła podają, że Świerczewski był już wtedy rozwiedziony z Niną⁷⁶.

W kwietniu 1942 roku nastąpiła wsypa – aresztowano większość członków „Hanki”, Świerczewskiemu udało się tego uniknąć. Kalksteina zaczęło szantażować Gestapo, w końcu

⁷⁵ Bohdan Korzeniewski, *Wesele Fonsia*, [w:] tegoż, *Spory o teatr... dz. cyt.*

⁷⁶ Zob. opowieść „Oskara” o Kalksteinie i Świerczewskiej na łamach „Stolicy”, nr 29-32/1957.

staje się agentem okupanta. Po Warszawie tymczasem hula plotka, że Kalkstein zginął. Świerczewskiego AK obejmuje ścisłą opieką.

Tymczasem Ludwik przyjmuje imię Konrad Stark (jak później mówił, z inspiracji Wallenrodem), zmienia wygląd, ukrywa się, ale odnajduje dawnych współpracowników: Blankę Kaczorowską i Eugeniusza Świerczewskiego.

Na łamach „Stolicy” w 1957 roku „Oskar” (kapitan AK Bernard Zakrzewski), opisujący całą sprawę ujął to tak: „Zupełną zagadką pozostaje, co spowodowało Świerczewskiego, człowieka dużo starszego i dużo bardziej doświadczonego, do uległości wobec zamiarów i planów 22-letniego renegata”⁷⁷.

Świerczewski, zwerbowany do Gestapo, staje się podwójnym agentem. W skutek jego działań schwyтана zostaje łączniczka Anna Krajewska, którą brutalnie torturowano – a gdy nic nie ujawniła, przewieziono na noszach do getta, wyrzucono z samochodu i zastrzelono. Do AK-owców niedługo potem dociera, że Świerczewski sypał.

Zazwyczaj kojarzy się sprawę Świerczewskiego z zadenuncjowaniem generała Stefana Grota-Roweckiego. Jednak udział krytyka w tej sprawie ujawniony został dopiero w latach pięćdziesiątych, gdy przed sądem stanęli Kalkstein i Kaczorowska. W czasie wojny Świerczewski został skazany na śmierć za bycie podwójnym agentem, donosy i denuncjacje, które doprowadziły do śmierci i kary więzienia dla wielu członków AK-owskiego wywiadu i ich rodzin. W czerwcu 1944 roku zorganizowana zostaje zasadzka. W suterenie przy ulicy Krochmalnej Świerczewski wpada, jest przesłuchiwany. Przyznaje się niemal do wszystkiego, nie chce wydać miejsca pobytu Kalksteina. By nie robić hałasu wystrzałem, Świerczewski zostaje powieszony. Po wojnie Kalkstein wielokrotnie zmieniający tożsamość, kilka razy przyjmuje nazwisko podobne do zmarłego szwagra: Świerkiewicz, Świerk, Świecki, Świek⁷⁸.

Tę historię uzupełnia Bohdan Korzeniewski, mówi, że „Świerczewski to postać tragiczna i groźna. [...] Słaby krytyk [...] Ślepo zakochany w swojej ładnej żonie, Ninie. Sam był malutki, wyliniały blondyn [...]”⁷⁹. Według Korzeniewskiego to z miłości do żony Świerczewski współpracował z Gestapo. Nina podobno rzuciła go dla aktora Janusza Dziewońskiego (ojca Edwarda). Podobno przed egzekucją Świerczewski mówił, że chciał chronić żonę. Według Korzeniewskiego powieszono go za nogi.

⁷⁷ Tamże, nr 30/1957, s. 22.

⁷⁸ Zob. Adam Zadworny, *Ostatnia misja Kalksteina*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, [online] https://web.archive.org/web/20100216131455/http://wyborcza.pl/1,75478,7357739,Ostatnia_misja_Kalksteina.html?as=3&ias=3&startsz=x [dostęp 22 XI 2019].

⁷⁹ Małgorzata Szejnert, *dz. cyt.*, s. 30.

„Ale czy z tych historii coś wynika? Jakiś aktor i jakiś krytyk służyli w Gestapo, a inny aktor lub aktorka narażali swe życie w konspiracji. [...] Byli więc ludzie nędzni lub słabi i ludzie wspaniali. Jak wszędzie.”⁸⁰ – konkluduje Korzeniewski.

Gdy w Warszawie toczą się sprawy kolaborantów i niezłomnych, daleko pod Sielcami tworzy się 1 Warszawska Brygada Pancerna im. Bohaterów Westerplatte, rozsławiona później przez serial *Czterej pancerni i pies*. Jest tam młoda, dwudziestosiedmioletnia dziewczyna, uczennica Juliusza Kleinera, która ukończyła studia polonistyczne w roku wybuchu wojny. Później powołana do wojska, będzie kierowniczką Teatryku Pancerniaka przy Brygadzie. Tą dziewczyną jest Maria Czanerle, późniejsza wieloletnia krytyczka „Teatru”.

Czanerle wspominała, jak zakładała Pancerniaka na łamach słynnego, wojennego numeru „Pamiętnika Teatralnego” z 1963 roku. Repertuar i poziom artystyczny był okropny, ale wrażenie Teatryk zawsze robił ogromne. Skecze i scenki inspirowane były codziennymi wydarzeniami z życia żołnierzy, w czasie przemarszu dawali nawet 5-8 przedstawień dziennie. Tuż przed wejściem do Polski Pancerniaka rozwiązano, choć zachwyił on dowództwo I Armii. A malutki, kilkusobowy Pancerniak miał konkurencję nie byle jaką, bo z I Armią maszerował Teatr Wojska Polskiego z Marianem Mellerem i Władysławem Krasnowieckim na czele. Jeżeli TWP zapisał się w historii jako zespół, który grał *Śluby panieńskie* czy słynne *Wesele* i stanowił ziarno, z którego wyrósł powojenny polski teatr, to Pancerniak Czanerle był po prostu malutkim teatrykiem bez większego znaczenia. A jednak krytyczka wspominała go z rozrzewnieniem: „Co jeszcze powiedzieć? Że świat wydawał się łatwy. Złożony z przyjaciół i wrogów. Życie było piękne, sztuka prosta jak życie, któremu przyświecał najurodziwszy cel: perspektywa wolnej ojczyzny”⁸¹. Patoz tych słów może wynikać z celów politycznych, może być po prostu wyrazem tęsknoty za młodością, która akurat przypadła na czas wojny.

Maria Czanerle dotarła do Polski i szybko, jak większość twórców teatralnych, trafiła do Łodzi, gdzie sklecano na nowo polski teatr.

7. Maria Czanerle

Warto zatrzymać się na chwilę przy Marii Czanerle, krytyczce chyba zbyt mało rozpoznanej w historii polskiego teatru⁸². Jej życiorys jest niezwykle ciekawy, wydaje się, że

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Maria Czanerle, *Teatryk Pancerniaka*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4/1963, s. 346.

⁸² *Słownik biograficzny teatru polskiego* nie zamieścił hasła poświęconego Marii Czanerle.

mimo bycia w samym centrum wielu wydarzeń Czanerle zawsze stała z boku, szybko przechodziła na drugi plan. Publikowała książki i zbiory recenzji, ale nie zestarzały się one najlepiej. Niewiele osób ją chyba lubiło, a po śmierci szybko o niej zapomniano. Trudno też uznać ją za najciekawszy kobiecy głos w polskiej krytyce powojennej (zwłaszcza gdy porówna się ją z Leonią Jabłonkówną, Martą Fik, Martą Piwińską czy Małgorzatą Dziewulską). Czanerle nie ma też najciekawszego życiorysu, choć w wielu aspektach jest on podobny do biografii Jana Kotta (była młodsza od niego jedynie o dwa lata)⁸³. Z wielu jednak względów interesują mnie nie tylko historie wybitne i piękne, lecz także te nieudane, zapomniane czy skazane na porażkę. Nie z powodu efektownych kontrastów, raczej dlatego by uniknąć błędu, który często popełniają historycy teatru, pisząc historię teatralnych arcydzieł czy wybitnych twórców – choć najczęściej są to zjawiska w ogóle teatru danego czasu wyjątkowe, nie zaś typowe.

Czanerle z pewnością do wybitnych nigdy nie należała, w przeciwieństwie do Kotta, który ceniony był niemal zawsze (nawet jak wzbudzał kontrowersje, a może przede wszystkim wtedy). Czanerle, podobnie jak Kott, miała pochodzenie żydowskie i dała się po wojnie wpręgnąć w aparaty władzy. Podobnie jak Kott później próbowała na różne sposoby się usprawiedliwiać. I podobnie zdecydowała się opisać swoje życie, fikcjonalizując je. Tyle tylko, że Kott to robił w esejach i szkicach krytycznych, używając teatru i mniej lub bardziej świadomie konfabulując, a Czanerle zdecydowała się ubrać wszystko w ramy fikcyjnych opowiadań z kluczem. I to on stanowi główne źródło wiedzy o życiu krytyczki. Zbiór o urokliwym tytule *Awanse i romanse*⁸⁴ wyszedł tuż przed jej śmiercią – książkę wydrukowano w kwietniu 1983, autorka zmarła 22 maja. To może być jedna z przyczyn braku krytycznych omówień *Awansów...* – książka w lekturze wzbudza sprzeczne emocje, a kontekst śmierci Czanerle uniemożliwia jakąkolwiek krytyczną recepcję. Napisana jest momentami wyjątkowo pretensjonalnym językiem, trudno z dzisiejszej perspektywy odszyfrować wszystkich ukrytych w niej bohaterów, a jednocześnie zaskakuje brutalna szczerość i specyficzny rodzaj goryczy bijący z kolejnych opowiadań.

Rzecz dzieje się na Wybrzeżu, w siedzibie ZAIKS-u, gdzie przebywa Dominika – porte parole Czanerle. Odbywa ona liczne rozmowy z przyjaciółmi i wspomina dawne czasy. Na podstawie pierwszej części książki można dowiedzieć się sporo o samej autorce.

Gdy Dominika ma 18 lat, umiera jej matka. Dziewczyna trafia do domu ciotki, przeżywa pierwsze inicjacje miłosne. Opisane są one przez Czanerle językiem kwiecistym, ale

⁸³ Oczywiście, Kott był wybitnym pisarzem, zyskał międzynarodową sławę i poświęcone mu w tej pracy zostanie osobne miejsce.

⁸⁴ Maria Czanerle, *Awanse i romanse*, Czytelnik, Warszawa 1983.

jednocześnie dosadnym. Erotyka i seksualność są dla bohaterki istotne, to właśnie one stanowią źródło jej wielu problemów, pierwszych zauroczeń, rozczarowań i bólu. W dalszych partiach książki Dominika wspomina życie wojenne i atmosferę Teatru Pancerniaka, mówi o specyficznej moralności kobiet, które kochały się z żołnierzami. Kiedy kolega słuchający jej wspomnień powie, że się „puszczały”, ona go skoryguje, mówiąc, że w tamtych warunkach miłość stanowiła działanie „bardzo moralne” i rozluźnienie norm obyczajowych nie było niczym złym. „Dozgonna wierność bywa zwykle świadectwem zaniku żywych szans”⁸⁵.

Płeć w krytyce ma duże znaczenie – nie chodzi mi o roztrząsanie tego, czy wrażliwość odbiorcza jest zależna od płci, ale raczej o to, że w tym zawodzie premiowani są mężczyźni. Łatwiej zaakceptować, że to mężczyzna zabiera głos publicznie, że posiada jakieś opinie – krytyczka zawsze ma o tyle trudniej, że w kulturze patriarchalnej jej wypowiedzi mogą zostać łatwo zlekceważone, a możliwości awansu ograniczone. Czanerle także o tym pisze.

Podczas wieczoru po premierze Dominikę obserwuje niejaki Ket Halamarski (najprawdopodobniej mający swój pierwowzór w Stanisławie „Stulu” Hebanowskim), dyrektor teatru, już lekko podпиты myśli o niej w ten sposób:

Wyglądała jak karykatura średniowiecznej madonny, może Giotto, może Perugina...
[...]

Co prawda inklinacja do oryginałów dotyczyła w jego przypadku raczej panów niż pań, ale czy Dominika z racji choćby swojego zawodu nie była zjawiskiem męsko-damskim? Nawet w tym co pisała, nie bywała łagodna, jakby właśnie temperament w twórczości stanowił jej zadośćuczynienie.⁸⁶

Dominika-Maria jest zatem świadoma, że krytyka teatralna to na ogół męski klub i że jako kobieta jest raczej na przegranej pozycji. Sama mówi zresztą w pewnym momencie: „Gdybym była bezpartyjnym pederastą, być może zrobiłabym karierę”⁸⁷. Uderzające jest także sformułowanie o tym, że zawód krytyczki teatralnej czyni z niej zjawisko „męsko-damskie”, tak jakby sama czynność pisania była przeznaczona z góry dla mężczyzn.

Najpełniejszym wywodem Czanerle na temat krytyki, a także zbiorowym złośliwym portretem kilku jej kolegów, jest fragment zatytułowany *Andrzej*.

Tytułowy bohater to recenzent i aferzysta. Swoją karierę zaczyna zaraz po wojnie, choć na sztuce nie zna się zupełnie. Wie, że ma władzę i rozkoszuje się nią. Bardziej od teatru

⁸⁵ Tamże, s. 75.

⁸⁶ Tamże, s. 127.

⁸⁷ Tamże, s. 13.

interesują go panujące w nim stosunki, dlatego jeździ na premiery i rozmawia przede wszystkim z urzędnikami. Spektakle interpretuje w sposób brawurowy, a jednocześnie dość płytki: jeżeli Hamlet ma brodę, nosi dżinsy i kontestuje to na pewno przekłada się to na trudności z wykonaniem planu gospodarczego (to czytelna aluzja do Jana Kotta i jego *Hamleta po XX Zjeździe*). Andrzej brata się z towarzystwem teatralnym, ale jest nieobliczany, nieustannie wszczynają konflikty, obdarza łaską i niełaską każdego. Zgrywa ważniaka, choć jest konformistą. Uwielbia momenty, gdy historia zaburza rytm codzienności, gdy polityka ingeruje w rzeczywistość. Czytamy:

Bowiem Andrzej ukochał sztukę dworską, zza której prześwitywało słońce królewskiej łaski. Lecz służąc królowi wiernie i z całym upodobaniem, ubarwiał swą postawę służebną odcieniem opozycjonizmu, co mu się zwykle opłacało: bowiem, o czym wiedział z doświadczenia, aktywista-nonkonformista to postawa bardziej intratna, a także bardziej atrakcyjna, niż gdyby każdą z tych postaw potraktować oddzielnie.⁸⁸

Czernerle myli tropy, nie daje jasnych sygnałów o kogo może chodzić (podejrzanie pada, poza Janem Kottem, na Romana Szydlowskiego). Istotne jest, że Andrzej staje się uniwersalną figurą konformisty, tego, który „uwielbia służyć dla samego służenia”. Jak to się miało do biografii samej Czernerle, która po wojnie pracowała jako instruktorka do spraw teatru w Wydziale Kultury KC PZPR? A potem z nadania partii została włączona do redakcji „Teatru”?

W *Awansach i romansach* widać wyraźny dystans wobec zaangażowania w marksizm czy komunizm. Dominika-Maria instruktorką teatralną w Komitecie została właściwie przypadkiem – poprosili, nie odmówiła, tak już została. Na początku książki Dominika mówi:

Byłam trochę jak zakonniczka, która poszła do klasztoru z powołania, choć niełatwo jej potem było oswoić się z zakonną regułą. Całe życie szukamy jakichś więzów, harcerstwa, sakramentu, partii, żeby przeszedłszy przez nie, jak przez więzienne cele, zapragnąć na koniec wolności... Wie pani, w jakiejś chwili publicznych porachunków, a takich chwil czy miesięcy w naszym życiu nie brakuje, powiedział mi kolega, dziennikarz: Jaką ty masz fatalną biografię!⁸⁹

⁸⁸ Tamże, s. 136-137.

⁸⁹ Tamże, s. 12.

Czenerle biografię faktycznie miała nienajlepszą, a pochodzenie kilkakrotnie jej przeszkadzało, co spróbuję pokazać później, w okolicy roku 1968. Na razie wróćmy do roku 1945.

8. Po wojnie. Cenzura

Po wojnie część prominentnych krytyków dwudziestolecia nie żyła (jak Karol Irzykowski, Konstanty Troczyński, Tadeusz Boy Țeleński, Jan Lorentowicz), część znajdowała się poza granicami kraju (jak Jerzy Stempowski, Tymon Terlecki, czy przez pierwsze lata, Antoni Słomski).

Țeby jednak lepiej zrozumieć, jak krytyka funkcjonowała w rzeczywistości drugiej połowy lat czterdziestych naleȚy poświęcić trochȚ miejsca sprawie cenzury.

Warto przypomnieć, ŝe cenzura nie jest wynalazkiem komunistów, funkcjonowała duȚo wczeœniej. W dwudziestolecu miȚdzywojennym instytucja cenzury podlegała Ministerstwu Spraw WewnȚrznych i miała charakter represyjny – to znaczy, ŝe ocenie cenzorskiej podlegały teksty juȚ wydrukowane. Śeby nie ryzykować konfiskaty nakładu wydawcy podsuwali cenzorom budzące wȚpliwoœć teksty przed rozpoczȚciem lub teȚ na poczȚtku pracy drukarskiej. CzȚsto ingerencje były widoczne – zecerzy usuwali wybrane zdania, w tekœcie pojawiały siȚ białe plamy.

Z kolei cenzura w PRL miała charakter prewencyjny – cenzorzy czytali przygotowywane teksty wczeœniej; na ogół proces był dwustopniowy w zaleȚności od fazy przygotowania tekstu do druku. Ingerencje cenzorów nie były widoczne w tekstach aȚ do 1981 roku – wtedy, w lipcu, w ramach nowej ustawy o cenzurze zadecydowano, ŝe miejsca wykreœlone oznaczane bȚdȚ czterema kropkami lub pauzami w nawiasach kwadratowych. Ustawa ta faktycznie działała przez 72 dni – zawiesił jȚ wprowadzony stan wojenny, po nim wprowadzono kolejne nowelizacje ustawy.

Wróćmy jednak do czasów koŃca wojny i tuȚpowojennych. PocȚtkowo, w 1944 roku, cenzura zwiȚzana była z Resortem Informacji i Propagandy PKWN, w ramach którego, w sierpniu, utworzono Wydział Prasowo-Informacyjny kierowany przez Jerzego BorejszȚ. Zadaniem Wydziału było kontrolowanie gazet i druków, zarzȚdanie papierem, kontrola drukarni. Utworzono oddziały miejskie, wojewódzkie i powiatowe. Jak rekonstruuje Zbigniew Romek⁹⁰, pod koniec roku zdano sobie sprawȚ, ŝe Wydział nie funkcjonuje jak naleȚy, a ludzie

⁹⁰ Zbigniew Romek, *Kłopoty z cenzurȚ*, [w:] *Cenzura w PRL. Relacje historyków*, oprac. Z. Romek, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2000.

tam pracujący nie znają się na rzeczy. Wobec tego przybyła dwójka doradców z GŁAWLIT-u (radzieckiego Głównego Urzędu Ochrony Tajemnicy Państwowej i Prasy) – i podług ich instrukcji zaczęto organizować aparat cenzury w Polsce. 19 stycznia 1945 roku powołano w ramach Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego Centralne Biuro Kontroli Prasy, które potem w listopadzie przekształcono w Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk podlegający premierowi. Ta zmiana była zresztą czysto formalna i propagandowa – obawiano się zbytniego kojarzenia cenzury z Urzędem Bezpieczeństwa.

Poza tym, że Piotr Gładin i Kazimierz Jarmuż z GŁAWLIT-u zaopatrzyli polską cenzurę w procedury i instrukcje, to cenzura polska i radziecka zasadniczo nie kontaktowały się ze sobą.

Na początku przyjmowano do pracy prawie każdego, bo i kryteria nie były nazbyt wysokie. Jak podaje Kamila Kamińska-Chełminiak: „Pierwsi cenzorzy byli wyłaniany według następujących kryteriów: akceptacja nowej pojałtańskiej rzeczywistości, chęć do pracy, umiejętność czytania, względna znajomość literatury i prasy polskiej oraz intuicja polityczna”⁹¹. Wiek nie grał żadnej roli. Nie trzeba było także posiadać wyższego wykształcenia. Kryteria były egalitarne, ponieważ do pracy w cenzurze zgłaszało się niewielu (wynikało to zapewne po części z niechęci do komunistów). Później zaczęto przyjmować w sposób bardziej wybredny, aby podnieść jakość kadr.

Aż do lat sześćdziesiątych cenzorzy zarabiali mniej niż przeciętni redaktorzy czy inni przedstawiciele zawodów „inteligenckich”. Niskie płace argumentowano poczuciem misji – praca cenzorska była zajęciem podejmowanym na chwałę i rozwój krajowej kultury, pracowało się dla idei, nie dla zarobków.

W latach siedemdziesiątych wszelką ideologię zastąpił cynizm. Cenzorzy, jako że uczestniczyli w procederze manipulacji i zatajania prawdy, musieli doskonale orientować się w życiu publicznym. W urzędach cenzorskich niczego nie tajono, jasne były intencje władz. Ta szczerłość między cenzorami wynikała, jak pisze Romek, z faktu, że „misterna konstrukcja kłamstwa wymaga dobrego rozeznania się w rzeczywistości”⁹².

Cenzura jako zjawisko nie była jednak wyłącznie domeną samych cenzorów – ideałem była sytuacja, w której na biurko cenzora przynosi się tekst, który nie wymaga żadnych skreśleń. Dlatego wstępna cenzura robiona była już w redakcjach, a nawet przez samego autora – który mniej lub bardziej świadomie wiedział zawczasu czego nie należy napisać, bo „nie

⁹¹ Kamila Kamińska-Chełminiak, *„Wy jesteście aparatem, który ma demaskować wroga”*. *Polscy cenzorzy w latach 40. XX wieku*, „Zeszyty Prasoznawcze” nr 4/2017, s. 909.

⁹² Zbigniew Romek, *dz. cyt.*, s. 38.

puszczą”. Ten rodzaj „uwewnętrznionej wiedzy” nie wynikał z jasnych kryteriów publikacji – bo te (poza pewnymi oczywistościami) wcale jasne nie były. Raczej chodziło o to, że cenzura państwowa była jedynie częścią większego systemu, którym ludzie żyli. Dobrze opisała to Marta Fik:

Niezależnie od tego, że Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk symbolizował w powszechnej świadomości peerelowskie zniewolenie myśli, słowa i twórczości, nie był on ani jedyną, ani samodzielną instytucją obarczoną owym zadaniem. Na straży tego, co słuszne, bezpieczne, „socjalistyczne”, ewentualnie „konstruktywnie krytyczne”, stały zarówno rozliczne rady, komisje kwalifikacyjne i weryfikacyjne, jak i wielka ilość osób, zajmująca stanowiska w ministerstwach, wydawnictwach, redakcjach, zespołach filmowych, teatrach, etc., etc. Żaden – mniej czy bardziej liberalny – prezes Urzędu nie miał też decydującego wpływu na tzw. „przymrozki” i „odwilże” w kulturze, czyli obszary bezwzględного tabu lub względnej wolności⁹³.

Od czego zatem zależał przekaz? Najkrócej mówiąc – od aktualnej polityki władzy (czyli Partii). Podstawy ideologiczne były oczywiste, ale w szczegółach już bywało rozmaicie. W różnych okresach do publikacji zatwierdzano różne rzeczy. W przemówieniu otwierającym zjazd delegatów wojewódzkich i miejskich biur kontroli prasy w 1945 roku mówił o tym Jakub Berman:

Dla was jako pracowników kontroli prasy ważnym jest mieć poczucie granic krytyki, granic dopuszczalnej krytyki, granic jako tego, czego przekroczyć nie wolno, na straży czego stoicie. I gdybyście zapytali o receptę, jak wytyczyć, jak uchwycić, jak mieć magiczne tabelki. No to odpowiem, że nie ma. Nie ma recepty, nie ma tabelki. To wszystko jest wypisane w sumieniu demokratycznym i naszym wspólnym wysiłkiem będziemy szukali rozwiązania codziennie, co godzina⁹⁴.

Na tym samym zjeździe stan ogólny w Krakowie relacjonuje Roman Szydłowski, jeszcze cenzor, ale za chwilę kierownik Wydziału Propagandy KW PPR w Krakowie. Później będzie krytykiem teatralnym. W maju 1945 roku podsumowuje krótko, że „pod koniec okresu

⁹³ Marta Fik, *Cenzor jako współautor*, [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

⁹⁴ *Stenogram ze zjazdu delegatów wojewódzkich i miejskich biur kontroli prasy, 23-25 V 1945*, [w:] *Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949*, oprac. D. Nałęcz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994, s. 34.

sprawozdawczego współpraca z czasopismami i dyrektorami teatrów rozwija się jak najlepiej”⁹⁵.

Roman Szydłowski to postać interesująca dla dziejów polskiej krytyki, o niejednoznacznym życiorysie – pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej, w czasie wojny przebywał w Warszawie i we Lwowie. Po wojnie pracował w Wydziałach Propagandy, jako cenzor, by wreszcie zostać krytykiem teatralnym i organizatorem życia teatralnego. Podobno „był wszędzie”, dużo bardziej niż same przedstawienia liczyła się dla niego sama kultura teatralna. Nie miał spójnych kryteriów oceny spektakli, często zmieniał zdanie i obiekty swoich zainteresowań – co oczywiście można było uważać za schedę po pracy cenzorskiej i oportunizm lub koniunkturalizm. Edward Csátó podobno powiedział o nim: „Roman przypomina mi westernowego kowboja. Wyciąga pistolet i wali bez pamięci. Większość strzałów idzie w powietrze, ale parę jest celnych”⁹⁶. Szydłowski miał też swoje zasługi jako wieloletni prezes Klubu Krytyki Teatralnej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich oraz przewodniczący międzynarodowej organizacji International Association of Theatre Critics (IATC/AICT).

Zupełnie inaczej o cenzurze myślał Jan Kott. Uważał on, że najbardziej przewrotna w cenzurze jest jej nowoczesność. Widział w niej spełnienie poststrukturalistycznych idei, według których „jedyną rzeczywistością jest komunikat, który w myśl określonych reguł można dowolnie przekształcać. Cenzura jest również całkowicie konsekwentną realizacją założeń McLuhana i jego szkoły, że informacja nie jest prawdziwym lub fałszywym obrazem realności, ale jedyną realnością”⁹⁷. Tak pisał w 1978 roku. Kott, który ewidentnie nowych orientacji metodologicznych nie lubił, wyciągał z tej interpretacji cenzury daleko idące wnioski. Ponieważ cenzura sprowadza wszystko do komunikatu to nie ma właściwie różnicy pomiędzy osobą a dziełem, cenzura kontroluje zatem przede wszystkim autorów i staje się narzędziem bezwzględnej politycznej represji. Tak oczywiście było, ale historia cenzury w PRL nie jest jednorodna (bo kryteria się zmieniały). Dość dziwnie te tezy brzmią pod piórem Kotta. Nie dlatego, że początkowo bardzo angażował się w budowanie nowego systemu, ale właśnie dlatego, że później wielokrotnie mówił, że „nie pisze o sobie lecz sobą” – co niedalekie jest przecież od zrównania autora z dziełem.

⁹⁵ Tamże, s. 72.

⁹⁶ Cyt. za: Tomasz Miłkowski, *Roman Szydłowski: Co słyszeć dobrego?*, AICT Polska, 13 IV 2008 [online] <http://www.aict.art.pl/2008/04/13/roman-szydowski-co-slyszac-dobrego/> [dostęp 1 III 2020].

⁹⁷ Jan Kott, *Cenzura jako system*, [w:] tegoż, *Kamienny Potok. Eseje o teatrze i pamięci*, wyd. 2, rozszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 373.

Cenzor w PRL pełnił zatem wiele rozmaitych funkcji – był „niewidzialną ręką władzy”, strażnikiem wytwarzanych przez dzieła i publikację sensów, barometrem ówczesnej polityki i propagandy, pierwszym krytykiem dzieł, wreszcie, jak to określiła Marta Fik – „anonimowym współautorem”, którego praca nie ograniczała się jedynie do skreśleń, ale także do szukania synonimów, eufemizmów, przeformułowywania niektórych zdań czy fraz. Ingerencje cenzury były duże, nie oszczędzano nikogo – nawet jeżeli był to najbardziej lojalny wobec władzy twórca. Nie należy przy tym cenzury utożsamiać z nachalną propagandą, a także tworzyć mitów jakoby w PRL wszystkie niewygodne dla władzy tematy były zakazane. Joanna Krakowska w przekonujący sposób wskazała fakt, że zaraz po wojnie w dosyć otwarty sposób kłócono się o sens powstania warszawskiego (używając do tego *Elektry* Wiercińskiego i twórczości Conrada), co świadczyć może o tym, że wtedy jeszcze można było sobie pozwolić na względnie swobodną dyskusję⁹⁸. Zmieniło się to później, w 1949 roku, wraz z nastaniem socrealizmu. Potem zmieniło się jeszcze z przyjściem Odwilży. I tak zmieniało się nieustannie w zależności od wydarzeń politycznych. Nigdy nie mówiono pełnym głosem, ale nie zawsze też miało się w ustach knebel.

Moim celem nie jest jednak rekonstrukcja sporów o konkretne przedstawienia, a przyjrzenie się sporom o zadania i funkcję samej krytyki, a także poszczególnym biografiom krytyków i krytyczek, którzy na różne sposoby w PRL-u pracowali.

Dyskusja o krytyce teatralnej wybuchła niemal od razu po wojnie, a zainicjował ją na łamach prasy artykuł Tadeusza Kwiatkowskiego, zatytułowany (nomen omen) *Krytyka na cenzurowanym*.

9. Powojenna dyskusja o krytyce

Eleonora Udalska określiła powojenną dyskusję o krytyce teatralnej jako „gorącą w salach i letnią w prasie”⁹⁹ i faktycznie – gdy przegląda się publikowane wówczas teksty dotyczące krytyki teatralnej odnosi się wrażenie, że wszyscy się ze wszystkimi zgadzają, wskazują na podobne niedociągnięcia i wysuwają niemalże te same postulaty. Taka pozorna dyskusja nie jest w tym zakresie pierwsza, nie jest też ostatnia. To co istotne, to konteksty, jakie na kształt tej dyskusji wpływają. Czy rozmowy w salach rzeczywiście były takie gorące?

⁹⁸ Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, PIW, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, zob. przede wszystkim rozdział *Elektra* czyli powstanie.

⁹⁹ Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna lat 1944-1950: stan i samoświadomość*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986, s. 19.

Prawdopodobnie – w kilku sprawozdawczych relacjach¹⁰⁰ z tego typu zebrań wspomina się o ożywionym tonie. Ponieważ jednak sprawozdawcy relacjonują szczegółowo treść rozmów i postulatów trudno właściwie dowiedzieć się, co konkretnie te emocje wzbudzało. Tym niemniej sprawa krytyki teatralnej musiała być dla wielu istotna. Świadczy o tym powstające masowo po wojnie czasopisma teatralne, wydawane głównie przez teatry jako towarzyszące premierom broszury (większość z nich opisuje Udalska w cytowanym artykule). Cel jest jasny – chodzi o upowszechnianie sztuki teatru, ułatwianie jego rozumienia, jeszcze bez nadmiernej ideologii, napastliwości czy sprowadzania wszystkiego do zasad materializmu dialektycznego. Dużo się także pisze o teatrze w prasie codziennej, czasopismach kulturalno-społecznych i literackich.

Powstają także dwa fachowe pisma poświęcone wyłącznie zagadnieniom teatru, które w dodatku opisują spektakle i teatry spoza miasta siedziby redakcji – chodzi o „Teatr” wydawany przez PIW (z zasiłku i pod nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki), najpierw w Krakowie, a zaraz potem w Warszawie, pod redakcją Jana Nepomucena Millera; oraz o krakowskie „Listy z Teatru” pod redakcją Wojciecha Natansona¹⁰¹. „Teatr”, wydawany od 1946 roku, istnieje do dziś¹⁰², „Listy z Teatru” wychodziły w latach 1946-1949.

W artykule programowym „Listów z Teatru” zamieszczonym dopiero w podwójnym numerze 2-3, Natanson objaśnia, że nazwa pisma nawiązuje do przedwojennych „Listów z Teatru” wydawanych w Krakowie przez Teofila Trzcńskiego i że obecne „Listy” chcą jak tamte być pismem teatralnym, a jednocześnie ogólnohumanistycznym. Natanson ma także świadomość, że krakowskie „Listy” będą konkurować z „Teatrem”; zaznacza jednak, że nie chodzi o rywalizację, a o współdziałanie. O ile „Teatr” z punktu widzenia stolicy będzie mógł na polski repertuar patrzeć „centralnie”, o tyle „Listy z Teatru” będą dążyć przede wszystkim do integracji ze Śląskiem:

„Listy” spróbują określić punkt widzenia prowincji, zwłaszcza Polski południowej. Chcemy być naprawdę „listami z teatru”. Adresatem będzie publiczność polska, nadawcą ludzie teatru w najszerszym znaczeniu tego słowa: aktorzy, inscenizatorowie, plastycy i muzycy teatralni, krytycy i dramaturgowie, uczeni.

¹⁰⁰ Na przykład: Jerzy Janowski, *O wspólny język*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 3/1945.

¹⁰¹ Wymieniam tylko redaktorów naczelnych, choć oczywiście redakcją zajmowały się zespoły. W „Teatrze” funkcjonowały dwa komitety redakcyjne, krakowski składający się z Tadeusza Brezy i Krystyny Grzybowskiej i warszawski, gdzie pracowali Wacław Borowy, Edward Kozikowski i Arnold Szyfman. Skład redakcji „Listów z Teatru” tworzyli w różnych latach: Krystyna Grzybowska, Helena Wielowieyska, Stefan Flukowski, Tadeusz Kwiatkowski, Stefan Otwinowski, Jerzy Zawieyski, Jerzy Szaniawski, Władysław Woźnik.

¹⁰² Historię pisma streszcza Szymon Kazimierzczak w artykule *Szafa z „Teatrami”*, „Teatr” nr 20/2016.

Idea współdziałania Krakowa teatralnego ze Śląskiem szczególnie nam leży na sercu. Przecież spod Wawelu do Katowic tak nie daleko! Niemal dotykamy się łokciami. Dwie godziny autobusem. Szabrownicy znają tę bliskość. Czemu nie mieliby jej poznać ludzie sztuki?¹⁰³

W tym krótkim fragmencie widać zatem dwie, sprzeczne tendencje – z jednej strony ideę upowszechniania sztuki teatralnej, z drugiej od razu niemal zaznaczenie dystynkcji. Szabrownicy nie chodzą do teatru, albo może – ludzie chodzący do teatru to nie szabrownicy. Wedle ustaleń Marcina Zaremby¹⁰⁴ 1946 rok to moment, gdy powoli zaczyna opadać „gorączka szabrowania”, która ogarnęła lud polski po wojnie i dla którego łatwym łupem były tzw. Ziemie Odzyskane. Zaremba dodaje też, że poza oficjalnymi artykułami i wypowiedziami inteligentów nie było właściwie żadnych negatywnych czy pejoratywnych ocen szabru. Misja pisma Natansona to zatem zintegrowanie Ziem Odzyskanych z resztą kraju za pomocą sztuki: zamiast przejmowania majątków wspólnota uczestnictwa w kulturze.

Jednak zanim „Listy z Teatru” w ogóle powstały, dyskusję o powinnościach recenzenta zainicjował Tadeusz Kwiatkowski na łamach „Odrodzenia”¹⁰⁵, pisma sprzyjającego nowej władzy. Swoją *Krytykę na cenzurowanym* zaczyna Kwiatkowski od krytycznego odniesienia się do tradycji dwudziestolecia międzywojennego. Recenzje spod znaku Boya, Lorentowicza i Wierzyńskiego, choć „doskonałe” literacko, nie były w ogóle o teatrze. Wynikało to, wedle autora, z faktu, że o teatrze pisali wtedy wszyscy co tylko im ślina na język przyniosła, a od opisu przedstawienia bardziej liczyły się w krytyce impresje danego recenzenta, ferowane oceny i dowcipy (niekoniecznie śmieszne). Niemal nikt nie pisał o aktorstwie i reżyserii, a przynajmniej nie w taki sposób, który wykraczałby poza wartościujące przymiotniki.

Choć w dwudziestoleciu kilka samotnych głosów upominało się o rzetelność i fachowość krytyki, ta jednak pozostała głucha i dalej wpatrzona przede wszystkim w literaturę na scenie. Ostatnimi, którzy coś sensownego napisali o sztuce aktorskiej byli członkowie Towarzystwa Iksów.

Kwiatkowskiemu chodzi zatem o autonomię sztuki aktorskiej, „o scharakteryzowanie twórczej osobowości aktora i jego sztuki, która, miejmy odwagę powiedzieć, nie jest wtórną”¹⁰⁶. Zadaniem krytyka nie ma być zachęcanie widza do tego by do teatru poszedł, ale

¹⁰³ Wojciech Natanson, *Dlaczego „Listy”?*, „Listy z Teatru” nr 2-3/1946.

¹⁰⁴ Marcin Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2012.

¹⁰⁵ Tadeusz Kwiatkowski, *Krytyka na cenzurowanym*, „Odrodzenie” nr 30/45, s. 4-5.

¹⁰⁶ Tamże.

nauczenie go jego odbioru. Właśnie nauczanie – recenzja ma mieć funkcję przede wszystkim edukacyjno-wychowawczą. Bo nie chodzi jedynie o to, żeby dostrzegać sam teatr i samo aktorstwo, ale poprzez nie dostrzec myśl prezentowanego widowiska:

Nie technika teatru powinna być ośrodkiem zainteresowania recenzenta, ale zagadnienia merytoryczne przedstawienia teatralnego, więc współgranie wszystkich czynników biorących udział w teatrze, koncepcje aktorskie i reżyserskie itd. Znaczy to, że recenzenta rzeczywiście może nie obchodzić, w jaki sposób aktor w danej chwili wymawia słowo „drzewo”, ale winno go interesować czy rola aktora jest postawiona zgodnie z charakterem całego widowiska, czy dekoracja jest związana z reżyserią.

Człowiek teatru ma prawo żądać od recenzji pewnych kryteriów, którymi winien posługiwać się krytyk w poznawaniu dzieła dramatycznego na scenie. [...] Dlatego na premierowym fotelu powinien zasiadać człowiek związany z teatrem, człowiek, który patrząc umie widzieć i rozumieć, że między słowem napisanym przez autora, a słowem powiedzianym na scenie przez aktora w kostiumie, z gestem, na tle dekoracji, jest wielka różnica — prawdziwy teatr [...].¹⁰⁷

Nie są to postulaty szczególnie oryginalne, zresztą powtarzane będą jeszcze wielokrotnie. Kwiatkowski zdaje sobie sprawę także z tego, że recenzje po latach będą miały wartość historyczną, dlatego krytyk, który jest uzbrojony „w cały arsenał” pomocy technicznych, które mogą zarejestrować teatr i aktorstwo (zdjęcia, filmy) ma za zadanie przede wszystkim fachowo opisać sztukę, którą ogląda, jej styl i co ona sobą komunikuje. Monografie trwają dłużej niż człowiek, pisze Kwiatkowski, dlatego dla przyszłych pokoleń warto jest opisywać teatr, kładąc nacisk bardziej na „jak” niż na „co”.

Trzy numery później Kwiatkowskiemu odpowiada Jacek Frühling¹⁰⁸, trzeźwo zauważając, że owszem, mamy w polskiej historii teatru kilka wydarzeń artystycznych godnych pogłębionego opisu, kilka spektakli czy ról aktorskich wartych zachowania dla potomności, ale też nie ma ich znowu aż tak dużo; że fachową krytykę powinny uprawiać przede wszystkim czasopisma fachowe, tak jak w dwudziestoleciu starała się to robić „Scena Polska” (Frühling nie dodaje, że ją współtworzył). Autor, jako jedyny w tej dyskusji o roli krytyki, zwraca uwagę, że spór tak naprawdę jest pozorny:

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Jacek Frühling, *Zagadnienia krytyki teatralnej*, „Odrodzenie” nr 33/1945.

Jeżeli chodzi o krytykę teatralną, to wydaje mi się, że nie grozi jej przerost strony literackiej, czy społecznej. Zwłaszcza dzisiaj w obliczu nowej rzeczywistości. Przecież kwestia doboru repertuaru, zagadnienie, co grać należy, ocena sztuki ze stanowiska oddziaływania na masy, które, powiedzmy to sobie zupełnie szczerze, w dalszym ciągu dalekie są od teatru z prawdziwego zdarzenia, to sprawy dziś niemniej ważne, a może ważniejsze od tego, czy dany sprawozdawca teatralny poświęcił odpowiednią ilość uwagi i miejsca realizacji scenicznej¹⁰⁹

Frühling uważa, że dużo istotniejszym problemem niż rzetelność krytyki jest repertuar i masowość sztuki teatru. Istotnie, o potrzebie nowego repertuaru pisano wtedy dużo, choć niekonkretnie. Maria Napiontkowa¹¹⁰ określiła to jako „dyskusję bez dyskusji”, w której wszyscy prezentują podobne stanowisko nieznacznie je rozszerzając. Wiadomo było, że potrzebny był nowy repertuar o określonych zadaniach, nie wiadomo tylko jaki dokładnie.

Jak sądzę, zarówno dyskusja o krytyce teatralnej, jak i ta o repertuarze maskowały problem, o którym także pisze Frühling – upowszechniania teatru bez utraty jego jakości artystycznej. W kolejnych wypowiedziach dotyczących krytyki nieustannie powtarza się marzenie o tym, by krytyka objaśniała, edukowała i wychowywała – tylko kogo właściwie? Przecież nie warstwę inteligentów, jedyną, która na pewno czyta recenzje – ale robi to nie celem edukacji, tylko raczej konfrontacji z własnymi wrażeniami. Chciało się za pośrednictwem teatru, za pomocą krytyki, porwać masy – tylko że te masy ani nie garną się jeszcze do ambitnego teatru, ani do czytania recenzji. Spór o krytykę maskował zatem problem widzów. I na różne sposoby próbowano tę sprawę rozwiązać (za moment, po 1949, ten problem zostanie załatwiony „odgórnie”, państwowo).

Niedługo po głosach z „Odrodzenia” miesięcznik „Teatr” rozpisuje ankietę *O nową recenzję teatralną*, w której wypowiadają się Edward Csató, Józef Słotwiński, Tadeusz Breza i Wanda Melcer.

Csató wyróżnia dwa programy dotyczące krytyki – „maksymalny” (krytyk powinien znać się na wszystkim, być teatrologiem) i „minimalny” (krytyk nie musi się znać na teatrze, starczy że będzie na niego życzliwie patrzył). I jedna i druga propozycja ma swoje wady i zalety. Wobec tego Csató wysuwa własny postulat – pisze, że podstawowym działaniem krytyka jest odczytać myśl przedstawienia:

¹⁰⁹ Tamże, s. 12.

¹¹⁰ Maria Napiontkowa, *Główne nurty polemik teatralnych w latach 1944-1949*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980... dz. cyt.*

W każdym widowisku teatralnym zawarta jest – explicite lub implicate – jakaś teza. Tak samo jak jakaś teza (lub część tezy) mieści się w każdym czynie ludzkim. Zadaniem recenzenta jest jej sformułowanie, przedyskutowanie i ocena. Dopiero na podstawie tej oceny najogólniejszej wolno mu sądzić poszczególne elementy spektaklu¹¹¹.

Zdanie o tym, że w każdym czynie ludzkim mieści się jakaś teza, można oczywiście odczytywać jako nawoływanie do łatwych ocen i rozliczeń – ale sądzę, że krytykowi chodziło także o coś innego. Csató tutaj jeszcze patrzy na rzeczywistość poprzez pryzmat teatru, za chwilę (w 1947 roku) jednak zrozumie, że życie jest dużo bardziej skomplikowane: „Teatr jest dla mnie rzeczywistością, bo jest par excellence humanistyczny, natomiast życie ludzkie w granicach humanizmu się nie mieści”¹¹². Słowem, teatr i jego tezy, zawsze są łatwiejsze do zrozumienia, przyjęcia lub odrzucenia niż całe to skomplikowane „życie”. Dlatego zapewne ten krytyk, surowy w ocenach przedstawień, łagodny w ocenach ludzkich działań, zyskał legendę sprawiedliwego, możliwie obiektywnego i wnikliwego, niepoddającego się emocjom czy przesadom.

Tym niemniej, Csató nie jest zupełnie apolityczny. Zrozumienie i ocena tezy ogólnej spektaklu musi być prymarna wobec wszystkich innych operacji krytycznych.

Musimy tedy starać się o jasny i zrozumiały język recenzji teatralnej. Jasny i zrozumiały jest tylko jeden język: racjonalizmu, podpartego rzetelnym, intersubiektywnie sprawdzalnym doświadczeniem. To język, którym posługują się nauki ścisłe i który w badaniach humanistycznych usiłuje wprowadzić nowsza szkoła metodologiczna. [...]

Przed wszystkim trzeba zapomnieć o recenzji-impresji, hasającej wciąż jeszcze bezkarnie na biednych łamach naszej prasy¹¹³.

Krytyk nie pisze jaka to „nowsza szkoła metodologiczna”, ale łatwo się domyślić, że chodzi o badania marksistowskie. Csató pisze zatem o fachowości recenzji i analizie głównej tezy spektaklu, o przystępnym i racjonalnym, empirycznym języku krytyki, który pozwoli na upowszechnianie teatru poprzez lepsze jego rozumienie. Są to oczywiście postulaty wypływające jakoś z inspiracji ideologią komunistyczną i ją wspierające, jednak podejrzewam, że wypowiedziane w innym czasie i miejscu miałyby podobną siłę. Csató choć stał po stronie nowej władzy, zawsze stał też po stronie rozumu – gdy czyta się jego teksty, widać, że nie jego

¹¹¹ Edward Csató, *O nową recenzję teatralną [Ankieta]*, „Teatr” nr 4/1946, s. 21.

¹¹² Edward Csató, *Podróż teatralna*, „Nowiny Literackie” nr 14/1947.

¹¹³ Edward Csató, *O nową recenzję...* dz. cyt., s. 23.

opinie nie wynikają z koniunkturalizmu, a z powodu wierności określonym poglądom. Jego recenzjom można zarzucić akademizm, brak wyrażanych wprost emocji czy nudę, jednak nigdy nie były one ostentacyjnie propagandowe, upraszczające czy cyniczne.

W tym samym numerze odpowiedzi na ankietę udziela również Józef Słotwiński – jest to najdłuższa wypowiedź, najbardziej pozującą na „uczoną” i najmniej do dyskusji wnosząca. Słotwiński właściwie powiela tezy już wypowiedziane – i robi to rozwlekłe.

Ciekawsze są odpowiedzi w następnym numerze. Pierwszy głos zabiera Tadeusz Breza:

Jakie zaś recenzje miałyby się ukazywać w pismach codziennych? To kapitalne zagadnienie! Zasadnicze! Bo „wołacze o nową recenzję” zdają się ulegać podstawowemu złudzeniu. Będąc przeważnie ludźmi blisko związanymi z teatrem, przekonani są, że widz do teatru idzie po teatr. [...] Nic podobnego! Widz idzie do teatru po treść, która ma go teatralnymi siłami uderzyć¹¹⁴.

Treść, która miała być dla widza „wstrząsikiem, którego dostarczają brutalne sformułowania, pozwalające wtoczyć się zbyt górnym rozważaniom na pewniejszy grunt”. Słowem dla Brezy, który jest pisarzem (a nie teatrologiem czy krytykiem teatralnym), jasne jest, że teatr pełni funkcje przede wszystkim społeczne, a dopiero później artystyczne. Małgorzata Szpakowska scharakteryzowała recenzje Brezy jako opowieści w stylu „co mi się zdarzyło, gdym poszedł do teatru”¹¹⁵ i tak właśnie pisarz rozumiał swoje zadanie jako recenzenta, miał zrelacjonować sprawę – jednak sprawą niekoniecznie był teatr. Według Brezy recenzje z pism codziennych (bo czym innym muszą być te w czasopismach specjalistycznych, wiadomo) powinny być jak rozmowy w maglu. Bo w maglu

wyżywa się głęboka, prosta i ludzka potrzeba pogadania sobie o tych ludzkich sprawach, które wstrząsnęły wyobraźnią klientek magla. W recenzji znajduje wyzycie ta sama głęboka, ludzka i prosta potrzeba pogadania sobie o tych ludzkich sprawach, które wstrząsnęły widzami teatru¹¹⁶.

Breza widzi zatem, że postulat upowszechniania nie da się pogodzić z postulatem naukowej wręcz fachowości. Przynajmniej nie w dziennikach. W podobnym tonie pisał w

¹¹⁴ Tadeusz Breza, *O nową recenzję teatralną*, „Teatr” nr 5/1946, s. 28.

¹¹⁵ Małgorzata Szpakowska, *Breza: Krytyk-amator*, [w:] *też*, *Teatr i bruk... dz. cyt.*

¹¹⁶ Tadeusz Breza, *O nową... dz. cyt.*

„Listach z Teatru” Józef Maśliński¹¹⁷ w reakcji na ankietę „Teatru”. Recenzje „uczone” nie dość, że są niezrozumiałe dla zwykłych zjadaczy chleba, to jeszcze zniechęcają ludzi do teatru, bo sugerują, że trzeba mieć wyjątkowe kompetencje kulturowe, by zrozumieć to, co się dzieje na scenie. A poza tym, te „fachowe” teksty, wytwarzają cymbałów – bo recenzent, który nie odróżnia mebli w stylu empire od biedermaiera będzie się teraz zawsze czuł w obowiązku by napisać coś o aktorstwie lub reżyserii, o których ma równie mizerne pojęcie, ale napisze o tym, bo „tak trzeba, bo tak fachowo”. Wreszcie Maśliński argumentuje „z życia”: „Otóż »życie« uczy, że wszelka donkiszoteria przemieniania kawałka gazety w kapliczkę św. teatrologii zawsze weźmie w łeb. Gazeta – to gazeta”¹¹⁸. Czyli – fachowość do czasopism teatralnych, zaś do gazet i tygodników po prostu relacje z teatru, bliskie życiu.

Breza i Maśliński nie wypowiadają tego wprost, ale powołują się tutaj na znienawidzą zarówno przez środowiska nowej władzy, jak i redakcje czasopism teatralnych tradycję dwudziestolecia międzywojennego. Wyklinane z uwagi na swoją niefachowość „recenzje impresyjne”, „recenzje literackie”, „takie jak pisali Boy, Wierzyński czy Słonimski” były właśnie przecież relacjami z teatru, czytelnym, powszechnym i dowcipnym zdaniem sprawy z przedstawienia i z „wstrząsików”. Oczywiście, ani „Odrodzeniu”, ani „Kuźnicy”, ani „Teatrowi” nie w smak było powoływać się na liberalne „Wiadomości Literackie” i ich środowisko. Niechęć do wzorów recenzji brała się nie tylko z powodu ich rzekomej niefachowości (demonizowanej i wyolbrzymianej zresztą), lecz także z obranej opcji politycznej i postulowanego przez powojennych stosunku do tradycji.

Wątpliwości rozwiewa Wanda Melcer, znana w dwudziestoleciu pisarka, feministka, przyjaciółka Zofii Nałkowskiej, autorka cenionych reportaży, która po drugiej wojnie światowej silnie stanęła po stronie komunizmu. Jej odpowiedź na ankietę o nową recenzję zawiera już przedsmak języka i sposobu myślenia, który za chwilę będzie obowiązujący. Melcer uważa, że wkrótce, wraz z dziesięcioklasową szkołą powszechną i ogólnym podwyższeniem standardu życiowego „nowy widz” sam się w teatrze pojawi. Tym bardziej, że teatr to forma sztuki atrakcyjniejsza niż na przykład literatura czy muzyka – wymaga dużo mniejszych kompetencji. Melcer pisze także o tym jak wiele informacji można zawrzeć w samych konstatacjach czy sądach. Co znaczące, te sądy – choć nie wprost wartościujące – są oczywiste dla wszystkich, ponieważ system wartości jest wspólny:

¹¹⁷ Józef Maśliński, *O recenzji (od b. recenzenta – p. t. działaczom i snobom teatralnym, tudzież redaktorom gazet, ku rozwadze)*, „Listy z Teatru” nr 6/1946.

¹¹⁸ Tamże.

Jeżeli na przykład o jakimś współczesnym autorze powiemy, że to romantyk, albo pogrobowy przedstawiciel Młodej Polski, to w tym stwierdzeniu będzie już zawarty i stosunek uczuciowy do danego zjawiska literackiego, bo byłoby raczej naturalne, że współczesny autor ma współczesną wrażliwość, a nieświadomy paseizm kwalifikuje go, jako przeżytek. Jeżeli znów krytyk wykrzyknie z zachwytem „jakie to ładne” zamiast powiedzieć o autorze, że to romantyk, to w takim wykrzykniku będzie próba zamaskowania swoich wstecznych poglądów. Przypuszczam wtedy, że tylko to, co przebrzmiało, wydaje się krytykowi ładne, a wszelkie nowoczesne, niespodziewane formy sztuki, do których nie jest przyzwyczajony, nie działają na jego stępiłą wrażliwość, że więc nie nadaje się na wychowawcę, jakim częściowo być musi¹¹⁹.

Melcer broni nowoczesności, propaguje współczesność, neguje tradycję – a wszystko to w przekonaniu o rozumowej słuszności swoich poglądów, która unieważnia jakiegokolwiek inne upodobania estetyczne.

Tę „obowiązującą słuszność” widać także później, już w ostatnich tekstach dotyczących zadań krytyki teatralnej publikowanych przed 1949 rokiem. Kiedy w 1947 roku redaktor „Listów z Teatru”, Wojciech Natanson, publikuje w „Teatrze” (czyli u „konkurencji”) tekst *W sprawie krytyki teatralnej*¹²⁰, redakcja dorzuca do niego własny komentarz, że nie podziela wszystkich zamieszczonych przez autora poglądów. Tekst Natansona nie różni się zbytnio od poprzednich głosów dyskusji, skąd więc taki ostry ton komentarza? Najprawdopodobniej stąd, że Natanson upominając się o fachowość krytyki napomina także recenzentów, by przykładali do swoich ocen i analiz kryteria właściwe analizowanym przedstawieniom. Autor jako negatywny przykład wskazuje krytyka, który niedawno zmiażdżył *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej przykładając do sztuki poetyckiej kryteria realistyczne. A jak pamiętamy, właśnie o realizm w sztuce zacznie się zaraz prawdziwa kulturalno-publicystyczna batalia – i tu już widać jej początki.

Im bliżej 1949 roku tym bardziej w krytyce robi się agresywniej. Warto jeszcze wspomnieć, że pod koniec 1948 roku Tadeusz Kudliński, wieloletni „krytyk towarzyszący” Teatru Rapsodycznego, zostaje porwany przez przedstawicieli urzędu bezpieczeństwa i osadzony na kilka lat w więzieniach i ośrodkach pracy. Nie miało to wyłącznie związku z jego działalnością krytyczną, ale popieranie Rapsodyków z pewnością nie ułatwiło mu procesu. Za

¹¹⁹ Wanda Melcer, *O nową recenzję teatralną*, „Teatr” nr 5/1946, s. 32-33.

¹²⁰ Wojciech Natanson, *W sprawie krytyki teatralnej*, „Teatr” nr 4-5/1947.

to bez wątpienia recenzje Jaszcza (Jana Alfreda Szczepańskiego) przyczyniły się do pierwszego zamknięcia Teatru Rapsodycznego w 1953 roku¹²¹. Bezpośrednio zbliżamy się do socrealizmu.

Problem z socrealizmem jest dużo bardziej skomplikowany i nie da się go załatwić wyłącznie słowem „propaganda”. Jak pisało już wielu badaczy (Michał Głowiński, Marta Fik i inni) socrealizm był nie tylko estetyką czy dyrektywą, ale swoistym konstruktem myślowym, który zapewniał tym, którzy w niego wierzyli poczucie moralnej racji. Problem nie polega zatem na tym, że socrealizm był propagandą, ale na tym, że – jak powoli widać w tezach Melcer, Csató czy pośrednio w sprawie opisywanej przez Natansona – światopogląd marksistowski, socrealistyczny był uważany za nie tyle słuszny, co rozumny i logiczny. Dopiero później, z perspektywy świadomości stalinowskiego terroru, można było gorzko drwić z naiwności czy zaślepienia ówczesnych intelektualistów, oskarżać o „hańbę” (domową) czy „zdradę”. Pod koniec lat czterdziestych jednak sprawa jest dużo mniej czarno-biała i naprawdę nie ogranicza się jedynie do partyjnych rozkazów i zbiorowego otumanienia powabami Stalina.

10. Socrealizm

Już pierwszy numer „Teatru” z 1949 roku otwierają fragmenty przemówienia Bolesława Bieruta, nowo wybranego przewodniczącego KC PZPR, fragmenty w których mowa, że za pomocą odpowiednio wykształconych kadr uda się odpowiednio wykształcić masy ludowe i upowszechnić dla nich kulturę.

Kwestia kadr w krytyce teatralnej była zagadnieniem palącym. Dyskutowano o tym także podczas narady teatralnej w Oborach (18-19 czerwca 1949), która przypieczętowała socrealizm jako odgórną estetykę i ideologię sztuki.

Jan Alfred Szczepański tak pisze o tym zagadnieniu w swoim streszczeniu narady:

Pozostaje na koniec zagadnienie współczesnej krytyki teatralnej, które przewijało się często w dyskusji, ale omawiane było tylko w niektórych jego cechach. Stan współczesnej krytyki teatralnej w Polsce nie jest zadowalający – na to zgadzali się wszyscy w Oborach i zgadzają się wszyscy poza Oborami. Zagadnienie to jest jednak na tyle obszerne, że trudno je rozwijać na marginesie innych spraw. Toteż – nie wdając się w tym miejscu w żadne dalsze rozważania – zapowiadamy po prostu rozwinięcie tego tematu w osobnej dyskusji, dla której otwieramy łamy „Teatru”, jak to się już działo przed paru laty¹²².

¹²¹ Więcej na ten temat: Jan Ciechowicz, *O krytyce agresywnej. Rapsodicy w oczach Jaszcza*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980... dz.cyt.*

¹²² Jan Alfred Szczepański, *Narada teatralna w Oborach 18-19 czerwca 1949 roku*, „Teatr” nr 9/1949, s. 5.

Podczas narady najwięcej na temat krytyki miał do powiedzenia Stanisław Witold Balicki - wówczas redaktor naczelny „Dziennika Polskiego”. Uważał, że sprawa krytyki jest najtrudniejsza ze wszystkich podejmowanych i że na tym odcinku najbardziej brakuje odpowiednich kadr, co widać w recenzjach publikowanych w lokalnych czasopismach. Krytyka tam jest na ogół niefachowa. Balicki proponuje zatem plan naprawczy: po pierwsze należy urzędowo związać krytyków z teatrami, aby uczestnicząc w próbach analitycznych, podpatrując życie teatru mogli dowiedzieć się jaka jest specyfika tej formy sztuki. Po drugie, w momencie tych praktycznych szkoleń, należałoby pozamykać działy recenzji w lokalnych pismach – lepiej wcale, niż źle. Garstka krytyków, która już potrafi pisać mogłaby w tym momencie spokojnie jeździć po całej Polsce i pisać dla centralnego „Teatru”. Trzecim etapem byłoby stworzenie mądrze redagowanej teatralnej masówki, która zajęłaby miejsce obok bardziej specjalistycznego „Teatru”.

Na naradzie w sprawie krytyki wypowiadają się jeszcze inni dyskutanci, ale żaden właściwie nie ma pomysłów tak radykalnych, jak Balicki i żaden też nie jest chwalony publicznie przez Włodzimierza Sokorskiego. Wiceminister dodaje także:

Chcielibyśmy, aby krytyka zdawała sobie z tego sprawę, że aby dojść do teatru wielkich form, który będzie dumą naszej epoki, będziemy szli poprzez sztuki, które są może z tych czy innych względów słabsze, ale które posiadają pewien konieczny ładunek ideologiczny i ładunek talentu¹²³.

Jak zauważa Małgorzata Jarmułowicz¹²⁴ echem planów Balickiego było zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki z 8 maja 1950 roku o likwidacji kilku lokalnych czasopism („Łodzi Teatralnej”, „Rzeczy Teatralnych” i „Sceny Wrocławskiej”).

Postulaty Balickiego wypływają z wcześniejszych dyskusji o krytyce – recenzenci muszą się znać na teatrze, dlatego najlepiej niech najpierw w nich popracują (oczywiście można sobie wyobrazić, jak łatwo byłoby wtedy wykorzystywać krytyków jako potencjalnych donosicieli – ale to tylko przypuszczenia). A że w upowszechnianiu teatru krytyka, póki co, nie pomaga, więc zamiast powiększać ilość pism poświęconych sprawom teatralnym lepiej ją zmniejszyć, ale zainwestować w jakość.

¹²³ Tamże, s. 14.

¹²⁴ Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 47.

Słowa Sokorskiego, w których wyraźnie widać świadomość, że nadchodzi okres może nie najciekawszy artystycznie, ale potrzebny i słuszny ideologicznie, jedynie komplikują sprawę. Bo jak zatem pisać? Zwracać uwagę na marność sztuk czy przesadnie wychwalać „ładunek” ideologii? I właściwie może warto zadać sobie na serio pytanie po co miała w ogóle istnieć krytyka, skoro o ideologiczną słuszność przekazu dbali cenzorzy?

Jak zatem funkcjonowała krytyka teatralna w socrealizmie? Mogła pełnić funkcję ostatniego etapu cenzury i rozliczać twórców z wierności ideologicznej. Cenzura zresztą oficjalnie miała być niewidoczna, dlatego dodatkowa porcja krytyki wzmacniała tylko przeświadczenie o swobodzie artystów. Krytyka mogła także pełnić funkcję „towarzyszkich broni”, wspierając teatr w „walce” o lepsze jutro. Krytyka potencjalnie mogła pewnie także stawiać jakiś, mniej lub bardziej zawoalowany, opór schematyzmowi. Jak realizowano to w praktyce?

Odpowiedź jest prosta – różnie. Zależnie od gazety lub czasopisma, od osobowości i inteligencji krytyka i od recenzowanego przedstawienia. Oczywiście pewien zasób słów pojawiał się wszędzie („realizm” odmieniany przez wszystkie przypadki; nacechowany pejoratywnie „formalizm”; wszechobecna metaforyka militarno-budowlana: „walka o...”, „na froncie sprawy...”, „budowanie nowego...”), natomiast natężenie ideologiczne należałoby mierzyć już indywidualnie.

Z pobieżnego oglądu wynika, że dużo bardziej zapalczywa i ostra była krytyka teatralna w prasie codziennej i czasopismach lokalnych; zapewne dlatego, że miała dużo większy zasięg niż powiedzmy, „Teatr” w którym teksty na ogół są łagodniejsze, inteligentniejsze i niejednoznaczne. Przyczyną mogło być także dużo mniejsze rozeznanie recenzentów w sprawach teatru i dużo większe przejęcie się swoją polityczną misją. Oczywiście, wypisy takie mogą dziś budzić śmiech – jak choćby ten fragment recenzji Aleksandra Płaczkowskiego z „Życia Warszawy”, który pisał o *Krasnoludkach i sierotce Marysi* w reżyserii Leonii Jabłonkówny:

O ile samo podjęcie tematu nędzy chłopskiej (zwłaszcza w literaturze dziecięcej) wymagało od pisarza pięćdziesiąt kilka lat temu sporo odwagi, o tyle rozstrzygnięcie problemu przez Konopnicką przedstawiało zapewne już wiele do życzenia. [Chodzi o pomoc krasnoludków – S.G.] Głodu ziemi nie może rozwiązać ani propagowanie współczucia dla nędzy chłopskiej, ani też filantropijna uczynność. Dlatego to strona ideowa tej opowieści budzić musi dzisiaj dość poważne zastrzeżenia.

Nie byłoby z tym wszystkim może takiego ambarasu, gdyby inscenizatorka i reżyserka przedstawienia – Maria Jabłonkówna – inaczej postawiła rolę Skrobka. Niestety, Józef Nalberczak grał tę rolę, jęcząc i wzdychając tak przekonująco, jak gdyby od półwiecza nie się w doli chłopskiej nie zmieniło!...¹²⁵

Dziś można się śmiać, jednak groza ujawnia się wraz ze zrozumieniem, że wtedy pisano to serio.

Dziennikowym recenzjom poświęcił w „Teatrze” artykuł August Grodzicki¹²⁶ – ten tekst dobrze pokazuje, jak niejednoznaczny był status krytyki teatralnej w socrealizmie. Grodzicki zdaje sobie sprawę z uwarunkowań pracy recenzenta gazety codziennej – trzeba pisać szybko, krótko i dla czytelnika, który nie jest teatrologiem. To wszystko, konkluduje Grodzicki, nie może jednak prowadzić do wulgaryzacji pewnych idei i z przykładowej fredrowskiej Justysi robić bojowniczkę na barykadach walki klas. Jeżeli mamy walczyć o lepsze kadry, które będą budować światłą Polskę Ludową to należy recenzentom stawiać wymagania:

Recenzent musi każdą sztukę umieścić w jej kontekście historycznym, wskazać na jej klasowy charakter, wydobyć elementy postępowe, dziś bliskie, aktualne i pożyteczne dla zrozumienia zarówno przeszłości jak i teraźniejszości. Powinien wydobyć właściwy sens każdej sztuki, jej wartość ideologiczną i wychowawczą, jej walory artystyczne i pod tym kątem widzenia oceniać reżyserię, inscenizację¹²⁷.

Nie różni się to zbytnio od postulatów wysuwanych kilka lat wcześniej przez Edwarda Csató. Jednak fakt, że Grodzicki to pisze (i że pozwalają mu to napisać) świadczy o tym, że krytyka teatralna wcale nie musiała być jedynie zapalczywa i weryfikująca. Miała być czymś w rodzaju ideologicznego drogowskazu, to jasne, ale niekoniecznie w wulgarnej i prostackiej formie, a jej celem nie było wyłącznie niszczenie konkretnych artystów, którzy nie chcieli podporządkować się władzy.

O tym jak niejednoznaczny jest status krytyki w socrealizmie dobrze świadczy 5 numer „Teatru” z 1950, w którego artykule wstępnym można znaleźć taką opinię:

Fakt, że w Polsce nie ukształtowała się ani grupa krytyków-formalistów, ani grupa krytyków-kosmopolitów, nie oznacza, że niebezpieczeństwo tych groźnych schorzeń nie

¹²⁵ Aleksander Płaczkowski, „O krasnoludkach i sierotce Marysi”, „Życie Warszawy” nr 288/1950.

¹²⁶ August Grodzicki, *O teatrze w dzienniku*, „Teatr” nr 5/1950, s. 11-12.

¹²⁷ Tamże.

istnieje (pomijając nawet krytyków-fideistów). Krytycy słabo jeszcze na ogół walczą w Polsce o czystość i słuszność ideologiczną sztuki teatralnej i nie umieją istoty problemów politycznych ukazać w sposób należyty¹²⁸.

W 1950 roku także, w trakcie ogólnopolskiej konferencji w sprawie badań nad sztuką na Wawelu (15-16 grudnia), Stanisław Witold Balicki wygłosił referat dotyczący krytyki teatralnej, niejako programowy, stanowiący rozszerzenie jego tez ze zjazdu w Oborach. Tekst wystąpienia dwa miesiące później przedrukował „Teatr”¹²⁹.

Zaczyna Balicki od ataku na dwudziestolecie i pisarstwo Boya-Żeleńskiego, reprezentującą ograniczoną świadomość liberyjno-burżuazyjną. Podobnej krytyce zostaną poddane tezy Brezy z dyskusji o kilku lat. Krytyka teatralna ma teraz mieć trzy kryteria oceny dzieł: wedle postępu („z całą historyczną i dialektyczną treścią tego określenia”¹³⁰), wedle społeczno-historycznej słuszności treści dzieła, wreszcie wedle jedności treści i formy podług zasad realizmu socjalistycznego.

I w ostatnim punkcie zaczyna się ciekawie – Balicki bowiem proponuje dla krytyki poszukiwanie sobie źródeł i tradycji, rewizję historyczną, której celem będzie odnalezienie w przeszłości wzorców pisarskich i estetycznych. Nie dziwi to, że Balicki powołuje się na dorobek oświecenia – Iksów, którzy także byli krytykami niejako spełniającymi ideologiczne założenia władzy; Adama Czartoryskiego, który twardo krytykował kosmopolityzm i krytykował swoją własną klasę. Oświecenie często było źródłem wzorców, do którego inteligencja odwoływała się w latach czterdziestych (stąd przecież nazwa „Kuźnicy”). Interesujące jest to, że Balicki postuluje o przypomnienie tradycji „realizmu mieszczańskiego” z XIX wieku:

Przede wszystkim jednak krytyka nasza, rozpoczynając pracę nad przewartościowaniem swoich tradycji i badaniem źródeł, do których nawiązywać możemy z których czerpać powinniśmy, zajmie się postępowym dziedzictwem wieku XIX wyszukując złożeń i wątki realizmu mieszczańskiego, zwłaszcza w pierwszej jego fazie twórczej i postępowej. Historia narodzin tego realizmu w polskim teatrze, rozwoju i załamania tego postępowego nurtu będzie nam szczególnie pomocna przy ocenie i dzisiejszego etapu walki o socjalistyczny realizm, ukazując jak ściśle treściowo-ideologiczne związki istnieją między systemami władzy [...]

¹²⁸ *Dyskusja o krytyce teatralnej*, „Teatr” nr 5/1950, s. 3-4.

¹²⁹ Stanisław Witold Balicki, *O krytyce teatralnej*, „Teatr” nr 2/1951.

¹³⁰ Tamże, s. 29.

Rozwój realizmu jest silnie związany z postępowym zwycięstwem nurtu mieszczańskiego i plebejskiego, dając w ten sposób najwartościowsze narodowe osiągnięcia¹³¹.

Trudno dokładnie określić co znaczyłaby pierwsza faza realizmu mieszczańskiego w XIX wieku według Balickiego, istotniejsze jest jednak to, że socrealizm poszukiwał w sobie korzeni. Realizm mieszczański uznawano za etap przejściowy w drodze do wyzwolenia z feudalizmu, dlatego tak często w krytyce literackiej powracano do Stendhala, Gide'a i Conrada. Trudniej było jednak odnieść to do polskiej tradycji teatralnej; nic dziwnego zresztą, że Balicki nie podaje konkretnych nazwisk (bo trudno sobie wyobrazić, by na patrona socrealizm obrał sobie na przykład Bałuckiego).

Powoływanie się na określoną tradycję jest elementem każdego programu kulturowego – wybór określonego dziedzictwa, czerpanie z przeszłości sprawia, że nasze myśli czy postulaty są jakoś zakorzenione, nie mają znamion uzurpacji, legitymizuje się je przeszłością. Działa to także w drugą stronę – obrany program rewiduje przeszłość, staje się narzędziem do kształtowania polityki historycznej, a zatem – zbiorowej tożsamości. W przypadku socrealizmu jest to o tyle skomplikowane, że sam „realizm” (nawet bez przedrostka „soc”) jest pojęciem na tyle pojemnym i niejednoznacznym, że można było nagiąć poszczególne dzieła dawnych epok, byle tylko, często taktycznie, włączyć je w obieg kultury. W 1957 roku, już po uznaniu „błędów i wypaczeń”, na fali „wielkich torsji”, pisał o tym Csátó (pod pseudonimem Kali) w felietonie *O socrealistycznym nowatorstwie*, przedrukowanym później w zbiorze *O Prometeuszu i ciuchach*¹³².

Krytyk patrzy już z dystansem na poprzednie lata i zwraca uwagę, że socrealistyczne „przewartościowanie” wszystkiego odbywało się w różny sposób na różnych polach:

W dziedzinie krytyki artystycznej i literackiej można było pozwolić sobie na wszystko zgoła; mówić raz tak, a raz inaczej, tych samych poetów raz niszczyć, a raz wynosić pod niebiosy. Jeśli bowiem ktoś ze stwierdzenia, że rzeczywistość jest dialektyczna, wysnuje wniosek, że nie ma w niej niczego stałego, niczego obowiązującego i że wszystko można nagiąć do aktualnych potrzeb, wówczas jego pomysłowość może się rozwijać bez żadnych przeszkód¹³³.

¹³¹ Tamże, s. 30.

¹³² Edward Csátó, *O socrealistycznym nowatorstwie*, [w:] tegoż, *O Prometeuszu i ciuchach. Felietony, dygresje, polemiki teatralne*, Czytelnik, Warszawa 1959.

¹³³ Tamże, s. 259.

Były, jak zauważa Kali, dyrektywy i doktryny, ale zawsze można było je w odpowiedni sposób zinterpretować. Istotniejsze jest jednak właśnie zagadnienie tradycji, które krytyk rozumie nieco inaczej niż powszechnie się uważa. Tradycja, według Csató, to zbiór gestów, rytuałów i twierdzeń wykonywanych i wypowiedzianych bezrefleksyjnie, powtarzalnie, bez świadomości jakiegokolwiek źródła czy możliwych znaczeń swoich działań. W przypadku tego, co się działo w ostatnich latach w sztuce trudno o czymś takim mówić, bowiem właśnie socrealizm bardzo inwestował w ruch intelektualny, w poszukiwanie śladów (soc)realizmu w przeszłości, w opatrywanie dzieł komentarzem, słowem – w całą działalność poznawczo-interpretacyjną. A to, według Csató, zazwyczaj charakteryzuje „nowatorstwo”. Gdy powstają prądy nowe, gdy wpuszcza się w obieg nowe myśli wtedy szuka się dla nich uwarunkowań, wzorców i inspiracji z przeszłości. Nie wyzwoliliśmy się zatem z socrealistycznego tradycjonalizmu, a z socrealistycznego nowatorstwa. Nie ma w tym zresztą żadnej różnicy, konkluduje Csató, ważne jest to, że się wyzwoliliśmy.

Nie ma różnicy – pozostaje zatem pytanie po co zatem krytyk pisze ten tekst i wykonuje w nim tak ekwilibrystyczne operacje semantyczne? Chyba właśnie po to, by nie wylewać dziecka z kąpielą – w ogólnej radości z większej swobody wyrazu w sztuce nie wolno zapomnieć o tym, że socrealizm był jednak płodnym, nowatorskim prądem intelektualnym. Jakże konkretnie są z niego zyski – tego już krytyk nie ujmuje.

Na referat Balickiego odpowiadają w dyskusji Roman Szydłowski, Leon Kruczkowski i Jerzy Pomianowski. Ten ostatni rzuca uwagę, że w referacie za mało było uwag o postulatywnej roli krytyki, która nie może jedynie oceniać stanu faktycznego względem określonych kryteriów. Musi także współtworzyć literaturę i teatr. Zabrakło postulatów.

Niecałe dwa lata później dwudziestotrzyletni Konstanty Puzyna w pierwszym numerze nowopowstałego, pod redakcją Leona Schillera, „Pamiętnika Teatralnego”¹³⁴ publikuje tekst *Bardzo dużo postulatów* – kolejny głos w sprawie krytyki teatralnej. „Od Konferencji Wawelskiej minął rok. Postulaty starano się wprowadzić w życie z maksymalnie dobrą wolą. Czy recenzja nasza zmieniła się trochę? Politycznie – bardzo, metodologicznie – ani krzty. Dlaczego?”¹³⁵ – pyta Puzyna i odpowiada znanym argumentem. Ponieważ nikt tak naprawdę nie potrafi pisać o teatrze.

Tekst Puzyny, choć rezolutnie napisany, nie jest w swych wnioskach szczególnie odkrywczy czy nowatorski. Jakkolwiek sprytna jest „krytyka krytyki” za pomocą doktryny

¹³⁴ „Pamiętnik Teatralny”, choć od początku był „kwartalnikiem poświęconym historii i krytyce teatru” to jednak zamieszczał teksty i źródła poświęcone przede wszystkim teatrowi dawnemu. Ze względu na historyczną przede wszystkim orientację pisma nie będę tutaj szerzej omawiał jego działalności.

¹³⁵ Konstanty Puzyna, *Bardzo dużo postulatów*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1/1952, s. 191.

marksistowskiej (krytycy, którzy w teatrze zajmują się wyłącznie literaturą, wydzielając ją sztucznie z przedstawienia, lekceważą prawdę o jedności treści i formy), niewiele tu argumentów, które wcześniej by nie padały. Dużo ostrzej w tym samym czasie pisze przyjaciel Puzyny, również przedstawiciel „krakowskiej szkoły krytyki” i uczeń Kazimierza Wyki, Ludwik Flaszen, publikując w „Życiu Literackim” słynny pamflet *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*¹³⁶, w którym diagnozuje uwiąd socrealistycznej literatury. Flaszen składa zresztą potem samokrytykę¹³⁷ – gatunek rozpowszechniony w tamtym okresie, jak zauważyła Małgorzata Jarmułowicz¹³⁸, rodzaj autorskiego komentarza i wyrazu podległości wobec doktryny. Warto jednak bliżej przyjrzeć się komunistycznej samokrytyce.

Marci Shore, badająca dzieje polskiej lewicowej inteligencji, opisała samokrytykę jako istotną część ekspresji tożsamościowej – nie tylko, gdy przychodziło do rozliczeń z socrealizmem, lecz także wcześniej:

Komunistyczny rytuał samokrytyki ujawnia zakorzenienie marksizmu w oświeceniowej racjonalności z jednej strony i typowo nowoczesnej linearnej koncepcji czasu – z drugiej. [...] Podmiotowość marksistowskich intelektualistów w Polsce, podobnie jak wszędzie, była a priori „nieczysta” za sprawą zakorzenienia w świecie burżuazji. Samokrytyka stanowiła odpowiedź na tę „egzystencjalną kondycję” rewolucji i rewolucjonistów, kondycję, którą owi intelektualiści odczuwali szczególnie dotkliwie. Ów nowy język samokrytyki zakładał potępienie subiektywnych przekonań przez odwołanie do tego, co obiektywne: składający samokrytykę przyznawał, że nie dostrzegł obiektywnej prawdy i nie podporządkował się nieuchronnym prawom rozwoju historycznego. Jeżeli wcześniejsza nienawiść do samego siebie znajdowała wyraz w głębokim wewnętrznym zagubieniu, samokrytyka stanowiła jej dopełnienie: była wyznaniem grzechu niepewności z pozycji odnalezionej pewności¹³⁹.

Ten rodzaj myślenia i performowania napięcia między prywatnym a publicznym, między obiektywnym a subiektywnym pozwala wyjaśnić wiele z postaw polskich intelektualistów przez cały PRL. To jednak temat na obszerniejszą pracę.

¹³⁶ Ludwik Flaszen, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” nr 1/1952.

¹³⁷ Ludwik Flaszen, *Odpowiedź Zoila, czyli o akcentach*, „Życie Literackie” nr 12/1952.

¹³⁸ Małgorzata Jarmułowicz, dz. cyt.

¹³⁹ Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 422.

Istotny w tekście Puzyny jest może postulat rzetelnego opisu przedstawienia (który zawsze chroni krytyków przed „wydawaniem sądów nieuzasadnionych”), do którego wróci on w latach siedemdziesiątych. Kolejny ważny punkt stanowi wyrażane wprost pragnienie, by krytyk nigdy nie tracił z oczu tego, co dzieje się poza murami teatralnej sali. Przy tym zdaniu warto się zatrzymać. W kontekście roku 1952 musiało brzmieć ono niczym wyraz lojalności wobec dyrektywy estetycznej Partii, skupiającej się na tworzeniu sztuki, która wpływałaby na „życie” (i odwrotnie). Jednak po Październiku, gdy Jan Kott pisze, że „fotel recenzenta powinien stać na placu publicznym” wybrzmiewa już nieco inaczej.

To właśnie jest największym zyskiem i schedą po socrealistycznej krytyce – patrzenie na teatr poprzez pryzmat rzeczywistości pozateatralnej, wytworzenie języka aluzji i sugestii, mowy ezopowej, która komunikowała w podtekstach treści nieoficjalne. Teatr zaczęto w pełni traktować jako miejsce, gdzie dyskutuje się o sprawach publicznych – a uczestników tej dyskusji było więcej, ponieważ właśnie lata socrealizmu realnie zwiększyły ilość widzów. Według Joanny Krakowskiej teatr:

służąc ideologii, rozwijał zarazem słuch społeczny, wrażliwość na współczesność. A pozbywając się z czasem ideologicznych obciążeń, tej wrażliwości nie stracił. Teatr przestał sam siebie postrzegać jako sztukę dla sztuki, wszedł w rolę medium społecznego. A publiczność właśnie w okresie socrealizmu, rozwijając umiejętność odczytywania sensów między wierszami (i samodzielnego ich między wiersze wpisywania, nieraz wbrew intencjom twórców), nawiązała z teatrem niepowtarzalną więź ponad głowami rządzących. Niewykluczone zatem, że teatr w PRL-u – teatr aluzji, alegorii, aktualności politycznej – zawdzięcza swoją siłę temu grzechowi pierworodnemu, jakim był socrealizm¹⁴⁰.

Kiedy właściwie krytycy zaczęli zdawać sobie sprawę, że już można inaczej, trudno jednoznacznie określić. Świeżo po śmierci Stalina, z okazji 1 maja, w „Teatrze” można było przeczytać taki wstęp:

Każdy, kto czuje swoją wspólnotę z wielką armią ludzi wszystkich narodowości i ras, walczących o pokój i socjalizm, winien przede wszystkim rozejrzeć się w swoim najbliższym środowisku i nad tym się zamyślić, czy dokonał się tam istotny postęp, czy jego własna i jego towarzyszy praca przyczyniła się do ulepszenia, udoskonalenia czegoś w otaczającym świecie, do utwierdzenia naszego programu. Z tych zaś pojedynczych rozrachunków tworzy się obraz

¹⁴⁰ Joanna Krakowska, *PRL... dz. cyt.*, s. 236-237.

ogólny, dotyczący wszystkich, którym drogie jest słowo Socjalizm, którym drogie są nieśmiertelne imiona Marksa – Engelsa – Lenina – Stalina.

Dalej czytelnik dowiadywał się, że walka o krytykę dla samej krytyki jest bez sensu, że spełnia ona ważną rolę wychowawczą wobec publiczności, a wobec teatru – wskazuje drogi jego ulepszania¹⁴¹. Ale już w kwietniu Maria Czanerle, w przemówieniu wygłoszonym na sesji Rady Kultury i Sztuki poświęconej krytyce literackiej i artystycznej, powie, że

widz chodzi i będzie chodził na dobre sztuki współczesne, których bohaterem będzie nie maszyna, tylko człowiek, nie produkcja bez człowieka, lecz człowiek w procesie produkcji i nie tylko w produkcji, ale w domu, w życiu prywatnym, w całej pełni i bogactwie jego przeżyć¹⁴².

Zmiana języka odbywała się stopniowo, ale dynamicznie. Proces rusza powoli od 1953 roku, jednak na dobre rozliczenia zaczynają się po XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego w roku 1956.

11. Odwilż i mała stabilizacja

„Dlatego wspomnienie Października to moje najlepsze wspomnienie – bo wtedy ustał terror. Przyjemność nie do porównania z żadną inną” – mówiła swoim doktorantom Małgorzata Szpakowska¹⁴³. Skąd to wiedziała, pytają uczennice, skoro w momencie śmierci Stalina miała raptem trzynaście lat? „Z powietrza”, pada odpowiedź. Odwilż była momentem przełomowym, dla wielu dużo bardziej znaczącym niż transformacja ustrojowa z symboliczną cezurą roku 1989. Skończył się terror, zwiększyły się swobody, rozbudziły się nadzieje na „normalność” (czymkolwiek miałyby ona być). Dla wielu to także moment przebudzenia z dziwnego rodzaju snu czy otumanienia: dawni czołowi bojownicy i ideolodzy, artyści i intelektualiści powoli zaczynają rozumieć jaki system wspierali. Czas nazwany przez Ludwika Flaszena Wielkimi Torsjami prowokował do licznych, spowiedzi, wyznań wiary i winy, publicznego samobiczowania i szukania usprawiedliwień.

¹⁴¹ „Teatr” nr 9/1953.

¹⁴² Maria Czanerle, *Krytyka teatralna i teatr*, „Teatr” nr 10/1953, s. 7.

¹⁴³ Agata Chałupnik, Justyna Jaworska, Justyna Kowalska-Leder, Joanna Krakowska, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, *Outsiderka. Rozmowy z Małgorzatą Szpakowską*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013, s. 110.

Niekoniecznie wśród krytyków teatralnych. Oczywiście i oni mieli świadomość skompromitowania się krytyki jako instytucji, deklarowali – mniej lub bardziej – chęć odcięcia się od „błędów i wypaczeń”, ale w praktyce nie było to takie oczywiste. I to nie tylko dlatego, że nabyli umiejętności rozszyfrowywania ukrytych znaczeń czy patrzenia na teatr przez pryzmat polityki. Rozliczanie z przeszłością to jedno, program na teraźniejszość i przyszłość to drugie – i na „to drugie” nikt pomysłu nie miał. Jak pisał Andrzej Stawar (pod pseudonimem Nemo) na łamach „Dialogu”, nowopowstałego miesięcznika poświęconego dramaturgii współczesnej (swoistego „dziecka Odwilży”), w recenzji książki Edwarda Csató:

Nie ulega wątpliwości, że poważne ożywienie środowiska kulturalnego, jakie dało się zauważyć ostatnio, nie ominęło i teatru. Ale nie ulega też wątpliwości, że ożywienie to nie wyszło z środowiska kulturalnego, z bieżącej twórczości artystycznej, stwarzając dla niej jedynie korzystniejsze warunki rozwoju, nie wydając – jak dotychczas – żadnego bliżej sprecyzowanego programu działania. Dotyczy to także teatru. Mówienie na wszystko, co jeszcze niedawno było niemal święte, „to bee” – programem jeszcze nie jest¹⁴⁴.

Dylematy październikowej krytyki najlepiej jednak pokazać na przykładzie Jana Kotta – jego działania są w tym okresie zarówno symptomatyczne, jak i dosyć nieoczywiste, naznaczone dużym indywidualizmem. Tę pozorną sprzeczność zaraz postaram się rozwiązać. Zanim jednak o nim, należy skrótowo przypomnieć o najważniejszym krytycznoteatralnym dziecku Odwilży.

12. „Dialog”

Czyli o „Dialogu”, piśmie prowadzonemu przez Adama Tarna. Dzięki drukowanym w nim zagranicznym dramatom (początkowo głównie francuskim) stawało się ono oknem na świat, pismem modnym i czytany nie tylko przez miłośników współczesnej dramaturgii. W pewnym momencie był nawet emblematem kulturalnego snobizmu – Małgorzata Braunek w *Polowaniu na muchy* Andrzeja Wajdy demonstracyjnie nosi pod pachą bieżący numer.

W 1981 roku, kiedy „Dialog” obchodził swoje ćwierćwiecze (co w tym trudnym czasie redakcja skomentowała życzeniami dla siebie i czytelników, by „pod koniec nowego ćwierćwiecza pismo było już do nabycia nawet w kioskach”), zorganizowano dyskusję z udziałem najdłuższych stażem członków redakcji: Jerzego Koeniga, Kazimierza Korcellego,

¹⁴⁴ Nemo, *Książka w teatrze*, „Dialog” nr 7/1956, s. 129.

Konstantego Puzyny, Elżbiety Wyśińskiej i Danuty Żmij-Zielińskiej¹⁴⁵. Kiedy spojrzysz poza nostalgiczne wspomnienia lepszych i gorszych okresów, zapis ujawnia różnice w pojmowaniu przez rozmówców pracy redakcji. Jerzy Koenig uważa, że o tożsamości pisma decyduje zawsze jedna osoba – redaktor naczelny. To on (na pewno on, żadnej kobiety na stanowisku redaktorki naczelnej pisma teatralnego nie było, poza krótkim urzędowaniem Ireny Schillerowej w „Pamiętniku Teatralnym” w latach 1954-1955) nadaje ton i kierunek pismu. Inny był „Dialog” Tarna, inny jest „Dialog” Puzyny. Sam Puzyna oponuje, że jednak pisma nie robi się samodzielnie, że siłą jest zawsze zespół.

Jerzy Koenig, mentor wielu współczesnych krytyków, legendarny wykładowca na warszawskim wydziale Wiedzy o Teatrze, faktycznie cenił indywidualizm, a gorzki sceptycyzm mieszał się u niego z nostalgią za przeszłością – wątek ten w niniejszej pracy będzie kilkakrotnie wracał. Dla Koeniga zawsze lepiej było „kiedyś”, a wszystko „nowe” traktował jeśli nie podejrzliwie, to przynajmniej z dystansem. Fakt, że Koenig tak mocno upiera się w przywoływanej rocznicowej rozmowie przy twierdzeniu, że to osobowość naczelnego wpływa na kształt pisma świadczy nie tylko o tym, jak charyzmatycznymi liderami byli Tarn i Puzyna, lecz także o przywiązaniu do hierarchicznych struktur i pionowego modelu zarządzania. To również wyraz wiary w siłę autorytetu. Albo braku wiary w zespołowość, kolektywizm i kolegium (co niekoniecznie dziwi, skoro były to sztandarowe i skompromitowane hasła ówczesnego systemu).

Koenig zarzuca również „Dialogowi” A. D. 1981 akademizm – co nie jest bezpodstawne, bo miesięcznik wtedy regularnie prowadził wtedy bardzo „uczoną” rubrykę „Próby zapisu” (o której więcej opowiem później). Świeżość albo przynajmniej brak (pseudo)naukowości, widać za to w rozwijającym się dziale eseistyki. Z czasem zresztą „Dialog” coraz mniej był czasopismem poświęconym dramaturgii (choć oczywiście w momentach jej rozkwitu sprawa zyskiwała na znaczeniu), a stawał się pismem poświęconym kulturze, nie tylko teatralnej. Dzisiaj, gdy „Dialog” jest już „grubo po sześćdziesiątce” trudno nie zauważyć, że eseistyka często jest w nim istotniejsza niż publikowane dramaty – widać to nawet w układach spisu treści: już od dawna numerów nie otwierają teksty dramatyczne. A w 1981 roku jeszcze tak było. Być może, w jakimś sensie spełniło się to, co przepowiadał Puzyna – „gotowe” dramaty w dużo mniej adekwatny, „żywy” sposób reagują na rzeczywistość, lepsze jest „pisanie na scenie” lub po prostu żywy teatr, uwikłany w kontekst, politykę, warunkowany bezpośrednim międzyludzkim kontaktem. Nie wiadomo oczywiście, czy czas „gotowych

¹⁴⁵ Firma „Dialog”. Rozmawiają Jerzy Koenig, Kazimierz Korcelli, Konstanty Puzyna, Elżbieta Wyśińska i Danuta Żmij-Zielińska, „Dialog” nr 5/1981.

dramatów” jeszcze nie powróci. Jakby nie było - rozkwit polskiej dramaturgii na przełomie tysiącleci był niespodziewany i nastąpił grubo po kryzysach wieszczonych przez Puzyńę. Ta dynamika kryzysów i rozkwitów współczesnego dramatu (a za nim – „Dialogu”) to materiał na osobną pracę.

W jubileuszowej rozmowie Koenig wprost artykułuje kryzys i zanosi się charakterystycznym dla siebie lamentem, że tak naprawdę redakcja tworzy pismo dla nikogo, bo teatr i dramat nikogo już nie obchodzą. Konstanty Puzyna puentuje ten pesymizm anegdotą z 1956 roku, kiedy po pierwszym zebraniu redakcji nowego pisma spotkał na ulicy Jerzego Pańskiego, prezesa „Czytelnika” i dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów. Puzyna opowiedział mu co właśnie robi – że „Dialog”, że dramaturgia, że sztuki polskie i zagraniczne itd. – na co Pański kiwał głową i powiedział, żeby, jak tylko zaczną wydawać, przesłali mu to pismo, bo chciałby mieć wszystkie trzy numery.

13. Jan Kott

Wracam do Odwilży i Jana Kotta. Bo z Kottem, jak to określił kiedyś Janusz Majcherek, są kłopoty¹⁴⁶. Jego postępowanie jest niejednoznaczne. Pochodzenie miał żydowskie, a przed wojną faszyzował. Po wojnie ochoczo rzucił się w budowanie marksistowskiej wizji świata, był jednym z czołowych autorów „Kuźnicy”. Władza Kotta jako recenzenta w latach czterdziestych i na początku pięćdziesiątych była duża – co do tego są zgodni wszyscy. Był niepokorny – potrafił przy okazji lektury Conrada podważyć sens powstania warszawskiego¹⁴⁷, czego wielu do dziś nie potrafi mu darować. Słynne są także jego ataki na Wilama Horzycę, które sam po latach kwitował w ten sposób: „Pisałem sam o teatrze Horzycy z jeszcze do końca niewypaloną spóźnioną młodzieńczą bezwzględnością, za mało zdając sobie sprawę, że za moimi sądami szła ciemna polityczna egzekutywa”¹⁴⁸. W recenzjach ze spektakli zmyślał, konfabulował, „pisał nie o sobie, ale sobą”. Widział współczesność w mechanizmach uniwersalnych i powtarzalnych, miał talent do tworzenia obrazowych skrótów i łatwych metafor. Z dzisiejszej perspektywy uderza przede wszystkim jego seksizm, przedmiotowy stosunek do kobiet, a także brak czegoś co można by nazwać przyzwoitością (jeśli przykładać dzisiejsze miary) – zarówno jeśli chodzi o politykę, jak i o erotykę:

¹⁴⁶ Janusz Majcherek, *Moje kłopoty z Kottem*, „Dialog” nr 8/1986.

¹⁴⁷ Jan Kott, *O laickim tragizmie*, [w:] Tegoż, *Mitologia i realizm*, Czytelnik, Warszawa 1946. Zob. także Kornelia Sobczak, *Honor i konkret*, „Dialog” nr 9/2019.

¹⁴⁸ Jan Kott, *Kamienny potok... dz. cyt.*, s. 473.

Wydaje mi się, że w teatrze najważniejsze jest napięcie tuż przed przedstawieniem, a zwłaszcza przed premierą, i że krytyk musi to wyrazić w sposób najbardziej adekwatny. Nie ważne jak. Ale według mnie krytyk odczuje to napięcie najlepiej, jeżeli spędzi tę noc na rozmowach przy kieliszku lub bez z reżyserem, albo też prześpi ją z jedną z ważniejszych bohaterek sztuki, jedną z głównych aktorek – dosłownie lub w przenośni¹⁴⁹.

Tadeusz Nyczek pisał o nim, że „nie zdradził nigdy naprawdę tylko literatury”¹⁵⁰; Małgorzata Szpakowska uważała, że jego poglądy i opinie, choć wielokrotnie sprzeczne, łączą dwa wspólne mianowniki – „odmowa heroicznego gestu” oraz „odmowa przesadnej wiary w imponderabilia”¹⁵¹ (pytanie tylko kiedy właściwie zaczyna się robić „przesadnie”?).

Po socrealizmie Kott ma za co bić się w piersi – co też robi, wedle wielu jednak za słabo. Tuż po XX Zjeździe odbywa się XIX sesja Rady Kultury, na której oficjalnie tajny referat Chruszczowa i związane z nim rewelacje, są już większości uczestników znane. Referat Kotta *O nowoczesności i rewolucyjności sztuki* jest próbą rozliczenia z mijającym właśnie systemem, ale według wielu próbą niewystarczającą. Powodem owych wątpliwości i zarzutów jest nie tylko powaga sytuacji – stalinowskiego terroru (Andrzej Kijowski zanotował w swoim dzienniku: „Stalin wymordował 18 milionów ludzi... Kott chorował dwa dni”¹⁵²) – lecz także to, co Elżbieta Kalemba-Kasprzak określiła „dialektyką zaimków”¹⁵³. Bo gdy Kott grzmiał, że „dawaliśmy swoją moralną zgodę na krzywdę”, zasadne było zadanie pytania: jakie „my”? W dodatku „my” tak jednoznacznie kojarzące się z ukróconą właśnie retoryką?

Nie chodzi tylko o język – bo sednem był spór o odpowiedzialność. Po referacie Kotta rozgorzała dyskusja – czy wszyscy („my”) w równym stopniu wspierali system propagandy i terroru? Czy, jeśli nie wszyscy, to winić należy właśnie system? A może jednak konkretne jednostki? A może jedno i drugie?

Problematyczność zaimka „my” nadużywanego w krytyce tamtego czasu objaśnia Kalemba-Kasprzak oddając przy tym niejako sprawiedliwość krytykom. Pisanie w ramach zbiorowego „my” nie było prostą uzurpacją czy pozostałością po socrealistycznej manierze, było raczej wyrazem samoświadomości krytyki jako skompromitowanej instytucji, która

¹⁴⁹ Biserka Rajčić, *Podobny do kawiarni. Rozmowa z Janem Kottem*, Dialog nr 6/1983, s. 143.

¹⁵⁰ Tadeusz Nyczek, *Wstęp*, [w:] Jan Kott, *Pisma wybrane*, t. 1 – *Wokół literatury*, wstęp, wyb. i układ T. Nyczek, „Krağ”, Warszawa 1991, s. VI.

¹⁵¹ Małgorzata Szpakowska, *Jan Kott: Urwałem się z powroza*, [w:] Tejże, *Teatr i bruk... dz. cyt.*

¹⁵² Cyt. za: Joanna Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2011, s.184.

¹⁵³ Elżbieta Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955-1957*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.

ujawnia swoje dialektyczne uwikłanie w przeszłość i teraźniejszość. W dodatku, jak wskazuje badaczka, sytuacja skomplikuje się jeszcze bardziej, gdy poza „my”, „ja” czy „wy” dojdą jeszcze „oni” – wspólny wróg, zgniłe elity władzy.

Zaimki to nie jedyny problem z jakim boryka się wtedy Jan Kott. Kolejna awantura wybucha na początku lipca wraz z publikacją recenzji z *Samotności* Macieja Słomczyńskiego w reżyserii Lidii Zamkow z Teatru Domu Wojska Polskiego¹⁵⁴. Ta nienajlepsza sztuka próbuje połączyć dwie modne ówczasie (bo wreszcie, po latach, możliwe) tendencje – chwytów brechtowskie oraz polski romantyzm. Jednak, co ciekawe, dramat oparty na prawdziwej historii polskich marynarzy podejmujących strajk głodowy na Tajwanie, pełen był schematyzmu rodem ze sztuk socrealistycznych – tyle tylko, że teraz był to schematyzm *à rebours*. I co więcej, większości krytyków się to podobało. Ostro zaprotestował jedynie Jan Kott¹⁵⁵ – według niego *Samotność* to szmira, wulgarne łączenie różnych stylów bez pomysłu i sensu. Historia o gnębnym akowcu, który decyduje się na powrót do komunistycznej ojczyzny z powodu wspomnień o ukochanej kobiecie i pięknie brzmiących piosenek musiała w Kottcie budzić niesmak. Zwłaszcza w kontekście poznańskiego Czerwca, który wydarzył się dosłownie tuż przed premierą, a słowa o odrąbywanej przez władzę ręce jeszcze dzwoniły w uszach. Kott zatem na spektaklu gwizdał i namawiał w recenzji wszystkich widzów do tego gwizdu.

W tym samym dniu swoją recenzję publikuje Jan Alfred Szczepański. Jest entuzjastyczna. Autor zaczyna mocno, deklarując gorące serce i wrażliwość na nowe:

Któż to jest krytyk? Osobnik wścibski, nastawiony na szukanie dziur w całym, pełen drobiazgowych rozważań każdego za i przeciw, skrupulatnego ważenia wszelkich lecz, ale, jednakże – człowiek, co tu gadać, nieskory do emocji, nieczuły, powołany do odnerwionej, zimnej analizy. Prawda, że tak myślicie? Lecz wiercie mi: rzetelny krytyk gorąco pragnie się wzruszać, móc bodaj na chwilę zepchnąć w kąt aparaturę krytycznych prób – gorąco pragnie entuzjazmu. Jest to możliwe wówczas, gdy natknie się na świeży, żywiołowy talent, na żarliwe, porywające przedstawienie, gdy pewność, że ma do czynienia z nowym literackim zjawiskiem, pozwala mu porzucić na chwilę funkcje (lepiej czy gorzej pełnione) mentora, pedagoga i łaziebnego.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Samotność* Macieja Słomczyńskiego, reż. Lidia Zamkow, Teatr Domu Wojska Polskiego w Warszawie, prem. 1 VII 1956.

¹⁵⁵ Jan Kott, *Samotność czyli powrót szmiry*, „Przegląd Kulturalny” nr 28/1956.

¹⁵⁶ JASZCZ, *Wierność*, „Trybuna Ludu” nr 193/1956, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/182179/wiernosc> [dostęp 15 I 2020].

Dalej Jaszcz używa metaforyki agrarnej: że o to na, zdawało się, jałowej niwie polskiej dramaturgii porośniętej „chwastem schematyzmu i perzem oportunistycznym”, dobry rolnik odkrył, że gleba wcale taka zła nie była, zasiał ziarno i tylko czekać na dobry plon. Oczywiście, w swej przesadzie jest to komiczne, ale sztuka przez innych krytyków wcale nie była oceniona gorzej.

Redakcja „Dialogu” postanowiła zatem wydrukować *Samotność* (którą wcześniej odrzuciła) i zorganizowała wewnętrzną dyskusję na temat sztuki, a także krytyki jej premiery¹⁵⁷. W dyskusji brali udział Adam Tarn (redaktor naczelny), Halina Auderska, Kazimierz Korcelli, Adam Mauersberger, Krzysztof Gruszczyński. Nie byli obecni Konstanty Puzyna i Jerzy Pomianowski. Ten ostatni po opublikowaniu dyskusji zrezygnował z pracy w redakcji, argumentując, że nie po to tworzy się pismo propagujące dramaturgię współczesną, by debiutancką i polityczną sztukę w imieniu redakcji miażdżyć.

W kwestii schematyzmu sztuki zgadzali się wszyscy dyskutanci. Ciekawsza jest natomiast sprawa krytycznej recepcji – Gruszczyński zauważa, że od prawie dziesięciu lat nie było takiej sytuacji, żeby jednego dnia wyszły dwie, skrajnie odmienne recenzje na temat tego samego spektaklu. Byłoby to nawet interesujące, gdyby faktycznie było się o co spierać – w tym wypadku większość recenzentów dała się uwieść pozornemu nowatorstwu Słomczyńskiego. Jedyne Kott odważnie wystąpił przeciw, co to także nie było oczekiwane. Kazimierz Korcelli powiedział:

Wydaje mi się, że u Kotta przeważał jednak moralista nad krytykiem. A ponieważ Kottowi raczej rzadko zdarza się występować w roli moralisty, więc rolę tę przerysował i zagrał namiętnie, z żarliwością człowieka, który rzadko praktykując prawdę, tym bardziej jej łaknie. Stąd ostrość formy jego recenzji. I jeszcze jedno: czy wypada gwizdać na spektaklu? Krytykowi chyba nie, moraliscie tak. Kierunek natarcia Kotta wydaje mi się jednak słuszny¹⁵⁸.

Jest w tej wypowiedzi rodzaj przekąsu, ironicznego dystansu – jakkolwiek argumenty Kotta są słuszne, jego święte oburzenie to raczej kabotynizm, ewentualnie zapal neofity (co zastanawiające, bo Kott już chyba powinien wiedzieć czym kończy się nadmierna żarliwość). Adam Mauersberger mówi, że o ile jeszcze przed chwilą wszyscy krytycy produkowali właściwie tę samą recenzję, jak spod sztancy, o tyle teraz należy wymagać od nich indywidualizmu, samoświadomości i odkrywczego patrzenia na świat (podobnie jak od

¹⁵⁷ *Rozmowy o dramacie. „Samotność” czyli o krytyce*, „Dialog” nr 3/1956.

¹⁵⁸ Tamże, s. 104.

artystów). Czy Kott to spełniał? I tak, i nie, skoro jego żarliwe odrzucenie *Samotności*, nawet jeśli słuszne, traktowano podejrzliwie, jako próbę odkupienia.

Dyskusja nagrana została zanim ukazała się recenzja Marii Czanerle, która stanowi ciekawy kontekst dla całej sprawy¹⁵⁹. Krytyczka, choć podziela wątpliwości Kotta, nie gwizdała na przedstawieniu – gwizdała za to, gdy przeczytała recenzję Jaszcza. Nie jest jednak tak, że Czanerle powtarza jedynie tezę kolegi po piórze. W jej recenzji uderza przede wszystkim zwrócenie uwagi na kwestię obrazowania kobiet w spektaklu – tworzenie z nich nierealnych, pięknych ojczyźnianych symboli. Dostaje się też Kottowi – gdy Czanerle opisuje aktorstwo, rzuca na koniec krótkie zdanie, że „o nogach aktorek napisał już wyczerpująco Jan Kott”.

Kott o nogach aktorek nigdy pisać nie przestał, ale chwilę po sprawie *Samotności* zaczyna na serio pisać o Szekspirze. „Szekspir był rzeczywiście genialny” – powtarza kilkakrotnie, jakby zdumiony, w swoim słynnym „*Hamlecie*” po *XX Zjeździe*¹⁶⁰, recenzji, która stała się jednym z wielu symboli teatralnej Odwilży. „Bo polityka ciąży tutaj nad każdym uczuciem i nie ma od niej ucieczki. Wszystkie postacie dramatu są nią zaczadzone. Dokładnie tak samo jak my. Mówią tylko o polityce. Aż do obłędu”¹⁶¹ – zatem *Hamlet* Romana Zawistowskiego jest zwierciadłem świata rzeczywistego, jego bohaterowie wpłątani są w Wielki Mechanizm, a wszystko wypełnia zaduch polityki wobec której kształtują się postawy nonkonformizmu, oportunisty, wątpliwości. Ileż tu metafor – jakby życie imitowało sztukę, a nie odwrotnie.

Oczywiście recenzja Kotta, choć zaciążyła na recepcji przedstawienia, spłycała jego wymowę. Jak odnotowywała Wanda Świątkowska¹⁶² złożyło się na to kilka czynników: kontekst społeczno-polityczny; aktorska kreacja Leszka Herdegana, odtwórcy tytułowej roli; nowy przekład dramatu autorstwa Romana Brandstaettera; ahistoryczna scenografia Tadeusza Kantora; z pewnością także talent pisarski Jana Kotta.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak zauważyła z przekąsem przy okazji recenzji z *Hamleta*, że „nie ma spraw niepolitycznych, dla byłego socrealisty tym bardziej”¹⁶³. Coś w tym jest, bo dla Kotta wtedy wszystko zaczyna być polityką, a teatr przede wszystkim. To zresztą zarzucała jako największą słabość *Szkiecom o Szekspirze* Małgorzata Dziwulska – ich nieżnośną aktualność, gdyż z lektury wynikało, że nawet u Szekspira można znaleźć stalinowskich

¹⁵⁹ Maria Czanerle, *Sztuka o smutnej ojczyźnie*, „Nowa Kultura” nr 30/1956, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/182244/sztuka-o-smutnej-ojczyźnie> [dostęp 15 I 2020].

¹⁶⁰ Jan Kott, „*Hamlet*” po *XX Zjeździe*, [w:] tegoż, *Poskromienie złoślików*, PIW, Warszawa 1957.

¹⁶¹ Tamże, s. 192.

¹⁶² Wanda Świątkowska, opis przedstawienia w Encyklopedii Teatru Polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20703/hamlet> [dostęp 15 I 2020].

¹⁶³ Elżbieta Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie...dz. cyt.*, s. 40.

kacyków¹⁶⁴. Ale ten aktualizm łączy się także z ahistorycznością (na tym właśnie polega powab formuły o *Hamlecie* i gąbce) – odpowiednio przeczytane, współczesne jest wszystko, ponieważ jest niezmiennie. Dlatego właśnie niektórzy w koncepcji Wielkiego Mechanizmu widzieli próbę usprawiedliwienia się, tłumaczenia swoich politycznych i publicystycznych błędów wpadnięciem w tryby maszyny, której nie dało się zatrzymać (i w którą nie dało się nie wpaść). Na tym właśnie polegają kłopoty z Kottem, zwłaszcza po Październiku. Trudno uznać go za szczerego, ale jednocześnie niełatwo zaszufładować jako koniunkturalistę. Adam Michnik w swoim esej o Kottcie uważa, że krytyk nieustannie przybierał maski i stroił miny, że jego postawa miała w sobie coś z błazna – człowieka, który siedząc w salonie może pozwolić sobie na impertynencję wobec gości i gospodarzy. Jego wybory polityczne Michnik uważa za konglomerat szyderstwa, straconych złudzeń i specyficznej ślepoty:

W tym tkwił największy grzech tej formacji: chcieli oświecać przemocą, pod osłoną dyktatury i Armii Czerwonej. Ci ludzie rozumieli wszystkie pułapki mistyki nacjonalistycznej, ale nie rozumieli intymnej więzi łączącej wolteriański rozum i jakobińską gilotynę. A komunizmu – nie chcieli rozumieć. Dobrze znali obłudę mieszczańską lat trzydziestych. Chcieli ją zdemistyfikować, zedrzeć z niej maski, obnażyć. Pisarstwo Kotta, cała publicystyka „Kuźnicy”, cała literatura inteligenckich obrachunków była skupiona na tej demaskacji¹⁶⁵.

Kott jednocześnie przyznawał się do winy, ale unikał jednoznacznego określenia własnej odpowiedzialności. Protestował przeciwko nowym schematom, ale było w tym coś z kabotyństwa. Tworzył teksty pełne aluzji i koncepcji, które niby krytkowały system, a jednak jakby legitymizowały konformizm. Właśnie dlatego określiłem Kotta jako symptomatycznego i wyjątkowego jednocześnie – bo łączył w sobie powszechne modele różnych postaw. A fakt, że je łączył był właśnie wyjątkowy, a z dzisiejszej perspektywy trudny do zrozumienia.

Należy jeszcze chwilę poświęcić słynnej tezie Kotta o placu publicznym i fotelu recenzenta. Po raz pierwszy pojawia się ona we wstępie do zbioru *Miarka za miarkę* z 1962 roku¹⁶⁶. Co symptomatyczne, nikt nie pamięta o następnym zdaniu. Przyjrzyjmy się dłuższemu fragmentowi:

¹⁶⁴ Małgorzata Dziewulska, *Złoty osioł*, „Tygodnik Powszechny” nr 23/2002, [online] <http://www.tygodnik.com.pl/numer/276123/dziewulska.html> [dostęp 16 I 2002].

¹⁶⁵ Adam Michnik, *Ukaszanie Gogola albo o straconych złudzeniach*, [w:] tegoż, *Z dziejów honoru w Polsce i inne szkice*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019 [ebook].

¹⁶⁶ Jan Kott, *Miarka za miarkę*, PIW, Warszawa 1962.

Recenzent prawdopodobnie powinien znać się na teatrze. Tyle tylko, że nie bardzo wiadomo, co to znaczy. Bo przeważnie bardziej interesujące jest to, co jest naokoło teatru. Ta bardzo polska breja polityki i dydaktyki, nocy listopadowych i króla Ubu, ósmego dnia wolności, wesel, Witkacego, organizacji widowni i wizyty starszych panów. Myślę, że na tym przede wszystkim powinien znać się krytyk i że w rzeczywistości jego recenzencki fotel ustawiony jest na placu publicznym, a nie w trzecim czy piątym rzędzie krzeseł.

Oczywiście najbardziej interesuje mnie literatura w teatrze. Ale prawie nigdy nie czytam sztuki przed spektaklem, a bardzo rzadko po. Interesuje mnie, co wyszło z tekstu, jak zabrzmiał, jak się zrymował ze współczesnością.¹⁶⁷

To, że Kott o tym fotelu na placu napisał, niekoniecznie znaczy, że sam ten postulat realizował – bliższe jego praktyce wydają się kolejne zdania. Literatura na scenie, jak i literatura tworzona przez niego, były zawsze w centrum jego zainteresowania. Współczesność służyła mu do interpretowania teatru i odwrotnie – ale ostatecznym celem zawsze było i tak słowo pisane. Od polityki zawsze ważniejsza była sztuka. Jakby nie patrzeć teza o Wielkim Mechanizmie furorę zrobiła wśród szekspirologów, a nie politologów. Nie oznacza to oczywiście, że język aluzji, którym Kott władał doskonale nie wzbudzał emocji czy politycznego fermentu wśród czytelników (ciekawe zresztą, jak liczne było ich grono...). Nie umniejsza to żadnym stopniu znakomitości jego późniejszych, bardzo osobistych esejów i traktatów, które w większości nie są przecież o teatrze. Ale fakt, że Kott był tak wierny literaturze sprawia, że do wszystkich jego tekstów należy podchodzić z dużą podejrzliwością, bo granice między (auto)kreacją a zapisem atmosfery współczesności są bardzo cienkie. Za to reakcje na jego teksty, tak żarliwe w momencie Odwilży, świadczą niewątpliwie o dwuznacznej sytuacji teatralnych krytyków – skompromitowanych pod każdym względem, co ujawniały wszystkie zajmowane pozycje. I gdy bili się w piersi, i gdy udawali, że nic się nie stało, i gdy szukali usprawiedliwień. Z czasem dyskusje się uspokoiły; okres „małej stabilizacji” dotknął także krytykę teatralną. Pisano lepiej lub gorzej, ale aż do roku 1968 żadna poważna awantura dotycząca zadań i funkcji krytyki się nie odbyła.

¹⁶⁷ Tamże, s. 11.

14. Przed Marcem i po Marcu

Pod koniec lat sześćdziesiątych zapalnikiem dyskusji metakrytycznej stała się krytyka filmowa. A właściwie kilka zdań jej przedstawiciela:

Uważam za niesłuszne, że nasze władze filmowe traktują krytyków tak brutalnie. Sądzę, że więcej można by uzyskać za pomocą przekupstwa. Proszę na przykład, co dzieje się z krytyką teatralną. Recenzenci zajmują się jednocześnie tłumaczeniem sztuk. W poprzednim sezonie grano w samej Warszawie dwanaście pozycji w przekładach czołowych sprawozdawców teatralnych. Jest to piękny dochód, który przy pełnej Sali wynosi dla tłumacza 500 złotych. Toteż od lat nie słyszeliśmy na temat naszego teatru podobnych awantur, jakie dzieją się z okazji kina. Nasza krytyka teatralna jest najśłodsza w Europie. Jest też co prawda najgorsza w Europie, no ale nie można mieć wszystkiego naraz.

Tak pisał Zygmunt Kałużyński w „Polityce”¹⁶⁸ w 1967 roku. Powróciły zatem problemy etyczne związane z bliskością krytyków i artystów. Felieton Kałużyńskiego wzbudził wiele emocji – ponownie zaczęto narzekać używając starych argumentów. Ale jednocześnie uwidoczniły się w tej dyskusji istotne zmiany w formułowaniu opinii. Jan Kłossowicz w artykule *Krytyka skorumpowana i słodka*¹⁶⁹ uważa, że krytyka owszem, jest skorumpowana i słodka, ale nie dlatego, że bierze łapówki, lecz dlatego że jest niezdecydowana, mdła, nudna i koteryjna. Krytyka jest w kryzysie, nadal nie potrafi pisać o teatrze – skąd my to znamy? Oczywiście, Kłossowicz odwołuje się do dwudziestolecia i faktu, że Boy nie pisał fachowo o teatrze w teatrologicznym rozumieniu. Cała dyskusja o krytyce z sezonu 1967/1968 jest w gruncie rzeczy odświeżeniem dawnych sporów. Różnica tkwi w argumentacji.

Kłossowicz wyróżnia trzy wiodące typy recenzji: recenzja „reklamowa”, czyli pełniąca funkcję promocyjno-informacyjną, publikowana zazwyczaj w dziennikach; recenzja „literacka”, czyli felieton „na temat” przedstawienia, uprawiana w tygodnikach; recenzja „fachowa”, czyli teatrologiczny opis inscenizacji – na ogół w pismach branżowych. Co ciekawe, Kłossowicz, choć odżegnuje się od naukowej nowomowy, wyraziście strukturyzuje gatunki krytyczne ze względu na ich funkcję, miejsce publikacji i formę. Oczywiście, krytyka jest skorumpowana i słodka, bo żaden z typów recenzji nie jest wykonywany dobrze, może

¹⁶⁸ Zygmunt Kałużyński, *Nieśmiała propozycja krytyka filmowego*, „Polityka” nr 10/1967, cyt. za: Jan Kłossowicz, *Krytyka skorumpowana i słodka*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 3, Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, wyb. i oprac. J. Degler, Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta, Wrocław 1978.

¹⁶⁹ Jan Kłossowicz, *Krytyka skorumpowana i słodka... dz. cyt.*

jedynie poza reklamową, ale jej nikt i tak nie traktuje poważnie. Felietony piszą dzisiaj wszyscy – mówi Kłossowicz – i mieszają w nich najrozmaitsze tematy, rzadko kiedy są naprawdę o teatrze. Z kolei recenzje teatrologiczne, fachowe, choć stanowią margines, toną w modnych teoriach, z których trudno coś zrozumieć. Obie te sprawy nie dotyczą zresztą jedynie krytyki teatralnej, ale także literackiej czy artystycznej.

Zwykła recenzja rozpływa się w chaosie pozornie bardzo precyzyjnych analiz albo staje się pretekstem do idących niesłychanie daleko, a trafiających w próżnię uogólnień. Zamiast o konkretnych powieściach, wierszach czy dramatach krytyk pisze o Mitach i Znakach. Język krytyki zamienia się w meta-język hermetycznej pseudonaukowości, a krytyka zatracać zaczyna swój podstawowy walor zwyczajnej literackiej jakości.

A przecież istotne jest to, co zostanie z dzisiejszego teatru dla potomności – dlatego umiejętność stworzenia opisu przedstawienia, który łączyłby walory literackie z archiwalnymi, jest dla Kłossowicza najważniejsza. Autor zdaje sobie sprawę z utopijności własnych marzeń, dlatego proponuje, by krytycy wzięli odpowiedzialność za to co robią. I zamiast postulować teatr polityczny, wyznaczyli najpierw horyzont estetycznych upodobań.

Najpowszechniejsze z wysuwanych pod adresem teatru jako całości żądanie, to postulat teatru politycznego, teatru na miarę współczesnej nam epoki. Ale jaki powinien być teatr i co powinno się w nim robić i mówić? Powtarzane wciąż postulaty zaangażowania, jak również życzenia, aby teatr był „dojrzały” i poważny, a jednocześnie żeby bawił i uczył, są tylko pustymi słowami bez pokrycia. Czegoś wciąż tu brak – zdecydowania, świadomości, odwagi, możliwości. Skoro nie stać nas na totalne rządy dusz, to może stać nas na wysunięcie wobec twórców teatralnych konkretnych żądań, porad czy dezyderatów estetycznych¹⁷⁰.

Jest coś ujmującego w fakcie, że Kłossowicz mówi o niemocy ludzi teatru i używa sformułowania „rząd dusz”. Jego tekst wychodzi we wrześniowym numerze „Miesięcznika Literackiego” w 1967 roku, chwilę przed premierą *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym¹⁷¹.

Ale jeszcze zanim zacznie się Marzec z Kłossowiczem zaczynają polemizować inni krytycy. Andrzej Hausbrandt odpowiada, że choć Kłossowicz stawia sprawę „po męsku” (to dosyć istotnie, w całej tej dyskusji – jak w większości sporów metakrytycznych – głos zabierają

¹⁷⁰ Tamże, s. 504.

¹⁷¹ *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 25 XI 1967.

przede wszystkim mężczyźni), pewne tezy trzeba skorygować. Istotą krytyki nie jest opis, kształtowanie polityki repertuarowej czy popularyzacja teatru wśród widzów:

Krytyka jest potrzebna by oceniać. [...] Sądy krytyki są publiczne, jawne, podawane do powszechnej wiadomości. Sądy krytyki mogą być brane pod uwagę przez publiczność, teatr, aktorów, pisarzy bądź odrzucane. Ale najważniejsze by sądy te były ferowane. W dobrej wierze i poczuciu własnej odpowiedzialności. Natomiast żądać, aby były bezwzględne, obiektywne, idealne – jest oczywistą dziecinadą¹⁷².

Dlaczego akurat ocenianie uznał Hausbrandt za podstawową funkcję krytyki – tego można się jedynie domyślać, bo autor w ogóle tego nie wyjaśnia. Skoro zdaje on sobie sprawę z pluralizmu głosów krytycznych i nieskuteczności prób stwarzania przez recenzentów jakichkolwiek hierarchii, być może prymat „oceny” służy – paradoksalnie – jedynie wzmocnieniu jednej z tez Kłossowicza czyli wyraźniejszemu artykułowaniu w krytyce własnych poglądów.

Kolejny odzywa się Roman Szydlowski. Na łamach „Życia Literackiego”¹⁷³ oznajmia, że najważniejszą funkcją krytyki jest jej funkcja ideologiczna – zwłaszcza w państwie socjalistycznym. Nie oznacza to oczywiście rezygnacji z analizy artystycznej, ale polityki i politycznego teatru nie należy się bać. Szydlowski zresztą sugeruje, że może lęka Kłossowicza przed teatrem politycznym wynikają z tego, że większość krytyków wyżej oceniła *Namiestnika* w reżyserii Dejmkę¹⁷⁴ od elitarnych projektów Jerzego Grotowskiego, tak bardzo chwalonych na łamach „Miesięcznika Literackiego” (gdzie pisze Kłossowicz). Słowem, że gust krytyka jest odosobniony. Tekst Szydlowskiego ukazuje się na mniej więcej tydzień przed premierą *Dziadów*.

W 1968 roku, w styczniowym numerze „Miesięcznika Literackiego” Jerzy Koenig nawiązuje do tekstu Konstantego Pużyny, publikując *Bardzo mało postulatów*¹⁷⁵. Zaczyna od wyznania, że chciałby być tym krytykiem, który niejako opisuje żywy teatr swojego czasu, jest świadkiem formowania się nowych form czy estetyk teatralnych i im towarzyszy. Ale takim nie jest, bo i teatr jemu współczesny nic nowego nie proponuje. Warto w tym miejscu się na moment zatrzymać i uświadomić sobie pewne fakty – później, w tym samym roku Koenig publikuje tekst o młodych, zdolnych (o czym więcej w rozdziale poświęconym hierarchiom).

¹⁷² Andrzej Hausbrandt, *Prawdziwa cnota krytyków się nie boi*, „Życie Literackie” nr 42/1967, s. 1.

¹⁷³ Roman Szydlowski, *Krytyka – jaka? I dla kogo?*, „Życie Literackie”, nr 47/1967.

¹⁷⁴ *Namiestnik* Rudolfa Hochhuta, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 16 IV 1966.

¹⁷⁵ Jerzy Koenig, *Bardzo mało postulatów*, „Miesięcznik Literacki” nr 1/1968.

Nazywa zatem nowe teatralne pokolenie, ale jednocześnie sam się od niego dystansuje. W *Bardzo mało postulatów* kilkakrotnie podkreśla, że nie ma własnego „teatru”, a jedynie swoje upodobania i typy, bo zawsze czegoś brakowało do pocucia odbiorczej satysfakcji – a to dramaturgii, a to reżyserii, a to dobrego aktorstwa itd. To narzekanie Koeniga na teatr mu współczesny z czasem się pogłębi, a pod koniec życia zaowocuje pisaniem o teatrze w tonie gorzko-elegijnym¹⁷⁶. Póki co Koenig zauważa jak bardzo sytuacja krytyki teatralnej się poprawiła od czasów Puzyny, a sam zgłasza jedynie trzy postulaty: „odpowiedzialności sądu, znajomości teatru swoich czasów, bezinteresowności”¹⁷⁷. Kończy Koenig wezwaniem etycznym: „Pozostaje nam więc tylko jedno: uczciwość. Nawet kiedy ta uczciwość staje w sprzeczności z naszymi interesami”¹⁷⁸.

Fakt, że Koenig tak wiele miejsca w tekście poświęca etyce zawodowej potwierdza tezę, że źródłem tej dyskusji były towarzyskie koterie lub awantury (taki był przecież zarzut Kałużynskiego). Pisze o tym także Zbigniew Osiński w artykule *Krytyka nie pogodzona ze sobą* opublikowanym w „Odrze”¹⁷⁹. Młody doktor z Poznania, śledząc całą tę dyskusję stwierdza, że dotyczy ona właściwie wyłącznie stolicy.

Osiński ze strukturalistyczną precyzją wymienia różne typy krytyki zależne od przyjętych kryteriów: analityczną i kreacyjną; nastawioną na nią samą i nastawioną na teatr; naukową; postulatyczną; użytkową; metakrytykę. W kontekście oddziaływania społecznego odnotowuje, że recenzenckim obowiązkiem jest objaśnianie teatru publiczności, a jednocześnie inspirowanie artystów. Osiński dowartościowuje krytyków, traktując ich jako twórców: „W końcu krytyk teatralny, jak każdy zresztą twórca, manifestuje poprzez akt krytyczny nie tylko swój stosunek do sztuki teatru, ale także – świadomie lub nieświadomie – swój styl myślenia i odczuwania, swoją osobowość”¹⁸⁰. W podobnym tonie wypowie się później Zygmunt Hübner w dyskusji, której fragmenty zostały opublikowane w „Miesięczniku Literackim”¹⁸¹. Legendarny dyrektor i reżyser uzna, że dobry krytyk to przede wszystkim dobry pisarz, więc od krytyków wymaga jedynie, aby dobrze pisali i mieli coś do powiedzenia. Według niego zamiast fachowych opisów i uczonych analiz lepiej utrwalają teatr recenzje po prostu dobrze napisane.

¹⁷⁶ Zob. Ewa Guderian-Czaplińska, *Jerzy Koenig: to nie takie proste*, „Dialog” nr 10/2014.

¹⁷⁷ Jerzy Koenig, *Bardzo mało...* dz. cyt., s. 46.

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ Zbigniew Osiński, *Krytyka nie pogodzona ze sobą*, „Odra” 1968 nr 6, cyt. za *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler...dz. cyt.

¹⁸⁰ Tamże, s. 510.

¹⁸¹ „Miesięcznik Literacki”, nr 7-8/1968.

W tej dyskusji tej poza Hübnerem brali także udział Jerzy Krassowski (który przeciwstawia się ogólnemu pogładowi, że badania teatrologiczne mogłyby zainspirować krytykę do pisania lepszych tekstów – uważa, że jest dokładnie odwrotnie), Jan Kłossowicz (który gęsto odpowiada swoim licznym adwersarzom) i Edward Csató.

Fragmety wypowiedzi tego ostatniego opublikowane zostały już po jego śmierci – Csató zmarł nagle, na zawał serca, w drodze z Torunia do Warszawy. Jego śmierć, pod koniec kwietnia, mocno wstrząsnęła środowiskiem teatralnym. Na kilka numerów stery redakcji „Teatru” przejmuje Maria Czanerle, ale figuruje zawsze jako „zast. red. naczel.”. Od października, a konkretniej od numeru 19., funkcję naczelnego przejmuje Jerzy Koenig, który w swoim pierwszym wstępniku opisuje nie tylko tradycję pisma, ale wspomina także o ogólnej sytuacji kraju i kultury:

Właśnie dzisiaj, w chwili gdy Partia, a wraz z nią większość społeczeństwa, przystąpiła do poważnej rozmowy o dniu dzisiejszym i jutrzejszym naszego kraju. Punktem wyjścia tej rozmowy stały się Tezy KC na V Zjazd. Dyskusja przedzjazdowa przekształciła się w wielką akcję ogólnonarodową. Ale dyskusja ta nie powinna mieć charakteru akcji jednorazowej, rozpoczętej i zakończonej na dany sygnał. [...] Okres ostatni – w sferze wydarzeń międzynarodowym ruchu robotniczym, w stosunkach międzynarodowych, w sprawach wewnętrznych naszego kraju – przyniósł sprawy i problemy, które zmuszają do zastanowienia się nie tylko nad doraźnymi krokami¹⁸².

Koenig zatem, choć deklaruje lojalność wobec partyjnych dyrektyw (trudno było pewnie jej nie deklarować), apeluje także o dyskusję – pisze, że pragmatyzm rozwiązań należy zastąpić rozmową o ideologicznych pryncypiach i nawołuje do tej dyskusji artystów. Fakt, że wszyscy są zmęczeni sytuacją, ale usprawiedliwia milczenia. I to brzmi dwuznacznie i zapewne odczytywane było jako zachęta do zabierania głosu nawet gdy władza ten głos odbiera.

Dlaczego właściwie Maria Czanerle nie objęła funkcji redaktorki naczelnej? Powodów było kilka. Z pewnością znaczenie miała płeć (kobieta? redaktorem naczelnym?); z pewnością nie pomogło w tym szczególnym momencie pochodzenie żydowskie. Zarówno Czanerle, jak i Leonia Jabłonkówna, także pochodzenia żydowskiego, nie emigrowały i trudno znaleźć jakiś ślad represji antysemickich w ich wspomnieniach czy późniejszych tekstach. Co nie znaczy, że ich nie było – swoje z pewnością robiła tu „atmosfera”. Jednocześnie warto zaznaczyć, że choć

¹⁸² Jerzy Koenig, *Zmęczeni?*, „Teatr” nr 19/1968, s. 3.

Czannerle w latach pięćdziesiątych przyszła do redakcji z partyjnego nadania, nie była zupełnie nie lubiana. Była to zasługa właśnie Edwarda Csató. Jak wspominała krytyczka:

Csato zapatrywał się raczej łagodnie na czekające mnie zadania „zastępcy”. „Ale będzie pani miała jeden obowiązek – powiedział z powagą. – W redakcji jest taki zwyczaj że w południe schodzimy na kawę. Byłoby jednak dobrze, gdyby pani z nami schodziła”. Była to pewnie aluzja do klasztornych obyczajów, wyniesionych z instytucji, w której pracowałam do tej pory. Ale nie tylko¹⁸³.

Szymon Kazimierczak – obecnie członek redakcji „Teatru”, autor nieopublikowanej pracy magisterskiej o redakcji Jerzego Koeniga z którym konsultowałam problem Czannerle i jej stanowiska – uważa, że trudno znaleźć tu jednoznaczną odpowiedź, ale Marzec nie był dla tej sytuacji bez znaczenia. Jak ustalił w swojej pracy¹⁸⁴, w 1968 roku w „Teatrze” o recenzji Czannerle z Dejmkowych *Dziadów*. Krytyczka zamieściła ją później, w zmienionej wersji, w swojej książce *Panie i Panowie teatru* z 1977 roku¹⁸⁵ (napisała także książkę o łódzkiej dyrekcji Dejmka – *Teatr pokolenia*¹⁸⁶). Sprawę *Dziadów* i Marca opiszę szerzej za chwilę, na razie warto wrócić do dyskusji o krytyce teatralnej, w której opublikowane pośmiertnie słowa Edwarda Csató nabierają charakteru testamentu. Redaktor „Teatru” przewrotnie stwierdza, że najbardziej lubi, gdy krytyka nie jest (sic!) zrozumiała:

kiedy nie tyle sądzi, ile zastanawia się. Nie uważam za konieczne, aby krytyk musiał mieć coś, co nazywa się „własną wizją teatru” (nie mam oczywiście nic przeciwko temu, aby coś takiego posiadał, ale niewielu na to stać, a symulowanie w tym zakresie to rzecz bardzo szkodliwa). Wolę aby starał się zrozumieć cudze wizje i potrafił dyskutować nad ich znaczeniem na tle kultury narodowej i wymagań czasu¹⁸⁷.

I tak, jak daleki jest Csató od postulatu uczzonej, teatrologicznej fachowości (bo rzadko przynosi ona ciekawe efekty), tak samo nie ceni egzaltacji wrażeniowości: „Analiza to czynność intelektualna, a recenzja to rodzaj intelektualnej prozy, nie impresja. Nie wystarcza

¹⁸³ Maria Czannerle, „Teatr” nr 12/1968, s. 19. Numer żałobny poświęcony pamięci zmarłego redaktora naczelnego.

¹⁸⁴ Szymon Kazimierczak, *Kompot z owoców mieszanych. Pismo „Teatr” Jerzego Koeniga (1968-1972)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Mateusza Żurowskiego, Warszawa 2018 [udostępniona dzięki uprzejmości Autora].

¹⁸⁵ Zob. Maria Czannerle, *Ceremonie Kazimierza Dejmka*, [w:] tejże, *Panie i panowie teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

¹⁸⁶ Maria Czannerle, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964.

¹⁸⁷ *Jeszcze o krytyce teatralnej*, „Miesięcznik Literacki” nr 7/1968, s. 129.

mi samo zetknięcie się wrażliwości recenzenta z wrażliwością artysty teatralnego, chciałbym jeszcze wiedzieć, co ciekawego z tego wynika”¹⁸⁸. W tym miejscu właściwie dyskusja metakrytyczna się skończyła (choć brało w niej udział dużo więcej osób) – sytuacja w kraju nie skłaniała do zajmowania się subtelnymi problemami postulatów i funkcji. Chyba że....

Chyba że od początku był to temat zastępczy, niejako zasłona dymna dla buzujących wtedy napięć w środowisku kulturalnym – i szerzej: w kraju. Oczywiście, cała dyskusja zaczęła się od spraw etyczno-towarzyskich, potem weszła na znane z wcześniejszych tekstów tory, czyli roztrząsania dylematu fachowości, pełnomocnictw, adresatów. Z tymże w tym konkretnym momencie, u progu lat siedemdziesiątych, przez fachowość nie rozumiano nauki pisania o teatrze, jego specyfice (jak w latach czterdziestych), tylko starano się – wraz z rozwojem i instytucjonalizacją teatrologii – stworzyć naukową metodę opisu spektaklu, która stanowiłaby istotną część teatralnego archiwum. Widać to nawet w wielu tekstach metakrytycznych w tej dyskusji – to wyodrębnianie funkcji, typów, gatunków rodem z dominujących w ówczesnym literaturoznawstwie modeli strukturalistycznych, paradoksalnie często łączonych z deklarowaną niechęcią do „uczonych” recenzji.

Na światopogląd i odwagę recenzentów, którzy postulowali funkcjonowanie teatru politycznego czy bezpośrednio zaangażowanego wpływ miał dość długi okres „małej stabilizacji”. Oczekiwano teatru, który nazwie rzeczywistość dużo bardziej sugestywnie lub nawet wprost, a jednocześnie się tego bano. Dlatego *Dziady* i wszystkie wydarzenia, jakie nastąpiły po ich premierze, były tak bolesne. Kontekst polityczno-społeczny podniósł rangę przedstawienia, ale represyjne działania władzy napawały przerażeniem i burzyły resztki złudzeń na temat systemu. Jak pisano, Marzec był dla sporej części inteligencji kresem idealizmu – od tego momentu zaczęły się czasy cynizmu i konformizmu.

Oczywiście, w trakcie Marca krytycy zachowywali się różnie. Wśród protestujących studentów jest między innymi przyszła krytyczka Małgorzata Dziewulska; Koenig obejmując redakcję „Teatru” powołuje się na Tezy na V Zjazd Partii; Adam Tarn musiał porzucić stanowisko redaktora naczelnego „Dialogu”, podobnie jak Marian Eile w „Przekroju”. Całe spektrum ludzkich postaw. Sądzę jednak, że najprawdopodobniej większość ludzi żyła „normalnie” – czyli wedle ustalonego wcześniej trybu. Pisała o tym po latach Marta Fik, pytając głośno „za kogo się wstydzimy” i czy faktycznie intelektualiści w 1968 tak odważnie i twardo stanęli przeciw władzy.

¹⁸⁸ Tamże, s. 130.

Zacząć pewnie wypada od siebie. Wiosną 1968 pisywała recenzje teatralne we „Współczesności”. Nie uważałam się za osobę szczególnie nieprzyzwoitą i nie dawano mi odczuć, że nią jestem. W tygodniku „Współczesność”, jako pismo społeczno-kulturalne dość cenionym, ukazało się wówczas – jak wiadomo – oświadczenie Józefa Lenarta, żądające wyrzucenia z ZLP „wichrzycieli” oraz piętnujące inspiratorów zejść na uniwersytecie. [...] Wszyscy byliśmy po „właściwej” stronie: studentów, „Kisielewskich”, „Michników” oraz „syjonistów” żegnanych na Dworcu Gdańskim. Żaden z tekstów przez nas napisanych nie zawierał niczego, pod czym chciałoby się teraz wymazać swój podpis. To, że ukazywały się w pismach, których redaktorzy naczelni popierali „marcową kampanię” wdawało się jakby sprawą przypadku¹⁸⁹.

Jak pisze Fik, ten model współlegzystowania z systemem był powszechny. Wobec tego z łatwością można było myśleć, że faktycznie jest się „przeciw” – choć na realne punktowanie obrzydliwości działań władzy, solidarne gesty i działania z represjonowanymi stać było nielicznych. To widać zresztą także we wcześniejszym wystąpieniu intelektualistów przeciwko władzy – słynnym Liście 34. Wystąpienie trzydziestu czterech pisarzy, z inicjatywy Antoniego Słonimskiego, przeciwko cenzurze wywołał w środowisku inteligenckim sporo zamieszania, a władza, zaniepokojona politycznym rozgłosem sprawy przygotowała kontrlist: tak zwany List 600. Jak zauważyła Marta Fik¹⁹⁰, tak naprawdę dużo większej odwagi niż podpisanie Listu 34 było niepodpisanie Listu 600. W obliczu presji władzy i grupy na nonkonformizm stać naprawdę nielicznych.

Tak samo jak nieliczne postaci ze świata teatru stać było na komentarz do tej sytuacji, który nie zatrzymywałby się na poziomie łatwej aluzji (z której niewiele wynika). Podobnie było później, w latach siedemdziesiątych – w krytyce teatralnej panuje wtedy okres, który Ewa Wąchocka określiła jako „wielką niemożność”¹⁹¹. Ciągnąca się i rozwlekła dyskusja metakrytyczna nie była w ogóle konstruktywna i bez dwóch zdań stanowiła temat zastępczy, czy może raczej temat o którym łatwo było rozmawiać, stwarzając pozory zaangażowania zarówno w sprawy teatralne, jak i polityczne. Wszyscy diagnozowali kryzys krytyki, wszyscy też chyba bez większego przekonania wyliczali znane od dawna środki zaradcze, takie jak

¹⁸⁹ Marta Fik, *Marzec '68. Za kogo się wstydzimy?*, [w:] tejże, *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, przedm. J. Turowicz, Errata, Warszawa 1997, s. 70-71.

¹⁹⁰ Zob. Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2006, s. 332.

¹⁹¹ Ewa Wąchocka, *Krytyka lat siedemdziesiątych o sobie*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986. Ten artykuł jest świetną syntezą wielu dyskusji i wypowiedzi metakrytycznych z lat siedemdziesiątych, dużo bardziej pogłębioną niż mój wybór tutaj (między innymi pomijam, dla płynności wyводу, ankietę *Krytycy o krytyce* dla „Życia Literackiego” z 1977).

większa fachowość recenzentów czy intensywniejsze zaangażowanie w sprawy pozateatralne. Jeżeli ktoś próbował praktycznie wprowadzić je w życie, to był to Konstanty Puzyna.

15. Konstanty Puzyna i „Próby zapisu”

O zajściach na Wybrzeżu wie każdy. Mówimy o nich mało, niechętnie, zniżając głos. Trudno przewidzieć, co się stanie za godzinę. U niektórych działa myślenie magiczne: nie wymawiać imienia znaczy uniknąć faktu, nie ściągnąć go na siebie. [...] Są już wszystkie zespoły oprócz teatru „ą” z Gdańska. Nikt nie pyta czy jeszcze się zjawi¹⁹²

– pisał Puzyna w 1971 roku bezpośrednio odnosząc się do zajść w Grudniu, czyli krwawo stłumionych protestach robotniczych na Wybrzeżu. Krytyk mógł to zrobić, bo akurat moment był szczególny, jak zwróciła uwagę Małgorzata Szpakowska: „można było pisać otwartym – no prawie otwartym – tekstem. Ówczesni czytelnicy bez trudu jednak rozszyfrowywali także bardziej skomplikowane komunikaty”¹⁹³. Krytyka, posługując się aluzją czy sugestią, była niemal w tej samej sytuacji co teatr – ale to jak daleko w tych aluzjach i sugestiach można było się posunąć, zależało od danego momentu i politycznego klimatu. A te rzeczy Puzyna wyczuwał jak mało kto. Bo, znów Szpakowska: „Ket był graczem”¹⁹⁴.

Puzyna kierował „Dialogiem” od 1972 roku – przyjął z powrotem do redakcji Jerzego Koeniga, który właśnie zakończył etap bycia naczelnym „Teatru” i poszedł pracować do Teatru Dramatycznego jako kierownik literacki (Koenig pracował wcześniej w „Dialogu”, został jednak z nieznanых powodów wyrzucony przez Tarnę w okolicach 1966 roku). Należący do PZPR Koenig, pełnił funkcję redakcyjnego „odgromnika”, jednak o kształt i misję pisma na ogół walczył Puzyna – podobno miał niebywałe umiejętności rozmów z cenzorami.

Kim był Puzyna? – tym pytaniem zatytułował swoje wspomnienie Jerzy Koenig¹⁹⁵. Rozpoczyna je od urokliwego obrazka: oto dwójka młodych chłopaków leży na mechu wśród mazurskich lasów, karmi się czereśniami i rozmawia o hierarchii polskich krytyków teatralnych (słowem, sielanka). Pierwszy to Koenig, świeżo po studiach, drugi to Andrzej Władysław Kral,

¹⁹² Konstanty Puzyna, *Przejaśnienie*, [w:] tegoż, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, PIW, Warszawa 1982, s. 5.

¹⁹³ Małgorzata Szpakowska, *Teatr i bruk...* dz. cyt., s. 104.

¹⁹⁴ *Outsiderka...* dz. cyt., s. 279.

¹⁹⁵ Jerzy Koenig, *Kim był Puzyna?*, [w:] tegoż, *Kto ma mieć pomysły? Szkice i felietony teatralne z lat 1978-2008*, wyb. i oprac. P. Płoski, Instytut Książki, Kraków-Warszawa 2014.

już w redakcji „Teatru”. Od razu jasne jest, że najważniejszym polskim krytykiem jest Konstanty Puzyna – choć niewiele starszy od nich, to już wybitny.

Opinia o tym, że jest najlepszym polskim krytykiem teatralnym towarzyszyła Puzynie od samego początku; zgodnie mówiło o tym całe środowisko teatralne. Pochodził z arystokratycznego rodu, wyszedł spod opieki Wilama Horzycy (który podobno w Toruniu uczył go o teatrze), poszedł na polonistykę do Krakowa, gdzie razem z Janem Błońskim, Ludwikiem Flaszenem i Andrzejem Kijowskim stali się znaną „krakowską szkołą krytyki” i umiłowanymi uczniami Kazimierza Wyki. Potem pracował jako kierownik literacki Teatru Domu Wojska Polskiego, współtworzył „Dialog”, uwikłany był w rozliczne polemiki teatralno-literackie. Był, jak to określił Koenig, „cudownym dzieckiem polskiego Października” – i choć Październik miał faktyczny i łatwy do przewidzenia wpływ na jego biografię i twórczość (wpisywał się w to samo pokolenie co Zbigniew Herbert czy Tadeusz Różewicz), ciekawsze jest chyba określenie „dziecko”. Bo często gdy wspomina się Puzynę, pisze się o „chłopcu”, „dziecku”, „księciu”, zwraca się uwagę na szczupłą, młodzieńczą sylwetkę, a także niechęć do jakichkolwiek sztywnych form czy nudnego akademizmu. Był niezależny w sądach – potrafił zarzucić schematyzm i nudę największym inscenizatorom, a zachwycać się teatrami studenckimi, tworzonymi półamatorsko, z autentycznej potrzeby wykonawców. Potrafił także przyznać się do tego, że ceni Hanuszkiewicza za sprawnie robiony teatr, choć ideowo z nim było mu nie po drodze. I tu warto się zatrzymać. Wielokrotnie cytowane zdanie Puzyny: „Po jaką cholere pisać o teatrze, jeśli nie po to by pisać o życiu?” (z mniej znanym dalszym ciągiem: „Co? Głędzić o pięknie?”) przywoływane jest często jako definiujące postawę i twórczość krytyka. Różnie zresztą owo „życie” w formule Puzyny rozumiano: jako teatr „współczesny” to znaczy, aktualny, energiczny, świadomy swej roli i autentycznie poszukujący; jako politykę¹⁹⁶; „prawdę”¹⁹⁷. 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. Być może właśnie dlatego uważano go powszechnie za najlepszego – umiał łączyć wrażliwość na formę teatralną ze świadomością społeczno-polityczną i fachową wiedzą. A co najważniejsze, wiedział kiedy która z tych rzeczy jest istotniejsza. Co pewnie musiało, za życia Puzyny, wielu irytować.

¹⁹⁶ Zob. Joanna Krakowska, *Puzyna, czyli coś więcej*, [w:] Konstanty Puzyna, *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*, red. M. Szpakowska, Agora, Warszawa 2015.

¹⁹⁷ Zob. Małgorzata Szpakowska, *Teatr i bruk...dz. cyt.*

Kiedy tylko Puzyna przejmuje redakcję „Dialogu” niemal od razu wprowadza nową rubrykę „Próby zapisu”, które zapowiada tekstem *Więc może by zacząć?*¹⁹⁸. „Zapisy” obrosły ostatnio sporą legendą, głównie za sprawą pogłębionego namysłu polskiego teatru i teatrologii nad zagadnieniem archiwum, rekonstrukcji, pamięci. I choć wiele z tekstów, które tej rubryce poświęcono jest z pewnością prawdziwe, to jednak warto przypomnieć o głównych ideach Puzyny. „Próby zapisu” (tytuł rubryki był zapewne świadomie ironiczny – „zapis na kogoś” jest przecież wprost ze słownika cenzury) powstały jako przestrzeń do testowania różnych metod opisu teatrologicznego. Ponieważ opis, wedle Puzyny, był najsensowniejszą metodą do tego, by spektakle „zobaczyć w wyobraźni, podjąć spór o interpretację, klasyfikować prądy, rodzaje, kierunki, zacząć pisać historię teatru naszych czasów”¹⁹⁹. Co więcej, formy zapisów miały być różne, bo w braku jednolitej metodologii widział Puzyna potencjał na szerszą dyskusję i żywszy obieg myśli.

Jak zwróciła mi uwagę Joanna B. Bednarek, krytyka teatralna wyprzedziła tym samym krytykę literacką. W 1977 roku Stanisław Barańczak napisze swój wstępniak do pierwszego drugoobiegowego pisma literackiego – *Dlaczego „ZAPIS”*²⁰⁰. Barańczak w nazwie pisma także odwołuje się do nomenklatury wziętej z cenzury, jednocześnie wyznaczając cel pisma – zapisać wszystko, co ma dla pisarzy wartość prawdy i zapisać obecną sytuację w kraju. Barańczak chciał, aby zadaniem literatury było dawanie świadectwa teraźniejszości. Patrząc na rubrykę Puzyny z tej perspektywy, ujawnia się jej wywrotowy i prekursorski charakter.

A po co w ogóle powstała ta rubryka? W dodatku w „Dialogu”, miesięczniku poświęconemu dramaturgii współczesnej, nie zaś, powiedzmy w „Pamiętniku Teatralnym”, który wydaje się sensowniejszym miejscem do rozwijania metodologii dokumentacji teatralnej? I czym właściwie różnią się zapisy od recenzji teatralnych? Nakłada się tu na siebie kilka zjawisk.

Po pierwsze, na uczelniach coraz silniej rozwijana jest teatrologia, która jako dyscyplina badawcza, która musi odróżnić się od literaturoznawstwa utwierdza „mit efemeryczności teatru”, czyli sztuki teatralnej, jako zjawiska ulotnego, czasowego, nietrwałego (jej podstawą jest nie pisane słowo dramatu, ale działania aktorów na scenie). Dorota Sajewska pisząc o początkach teatrologii w Niemczech i w Polsce zadała pytanie:

¹⁹⁸ Konstanty Puzyna, *Więc może by zacząć*, [w:] tegoż, *Pólmrok...dz.* cyt. Pierwodruk w „Dialogu” nr 2/1972.

¹⁹⁹ Tamże, s. 69.

²⁰⁰ Stanisław Barańczak, *Dlaczego „ZAPIS”*, „Aneks” nr 15/1977 [online] <https://aneks.kulturaliberalna.pl/archiwum/dlaczego-zapis/> [dostęp 15 V 2020].

Czy wyłonienie się teatrologii jako suwerennej dyscypliny, dokonującej emancypacji wydarzenia od tekstu, a tym samym historii od jej narracji, uznać można za polityczny gest narodów i krajów peryferyjnych, których tożsamość manifestuje się w dużo większym stopniu w formach performatywnych?²⁰¹

Odpowiedź była oczywiście twierdząca. Paradoks teatrologii, wedle Sajewskiej, polega przede wszystkim na tym, że przy przekonaniu o zupełnej ulotności teatru badacze dążą do pełnej jego rekonstrukcji. Dodatkowo badaczka wiąże instytucjonalizację teatrologii z wyparciem z niej ciała i materialności teatru – co w przypadku Polski jest o tyle dyskusyjną tezą, że pierwszy wydział Wiedzy o Teatrze powstał jednak na uczelni artystycznej, skoncentrowanej dotąd na praktyce. Ale suwerenność naukowa nie była jedynym powodem rozwijania idei słownego opisu czy zapisu przedstawienia.

Po drugie, Puzyna wprowadza swoją rubrykę mając także świadomość, że coraz częstszym zjawiskiem w teatralnej praktyce jest „pisanie na scenie”, czyli nie wystawianie gotowego tekstu dramatycznego, ale komponowanie warstwy dramatycznej spektaklu w trakcie prób (sam Puzyna był orędownikiem tego typu pracy, ponieważ wtedy szansa na stworzenie teatru „żywego” była dużo większa). Coraz bardziej rozwijające się nurty sztuki happeningowej, akcji artystycznych, działalność Grotowskiego czy Kantora domagała się opisanie – a ponieważ w większości przypadków nie były to dzieła oparte na dramacie, recenzenci często pozostawali bezradni.

W powszechnej opinii „Próby zapisu” miały być możliwie „obiektywne” i służyć przede wszystkim dokumentacji przedstawienia teatralnego. Skąd się wzięło to przekonanie, skoro Puzyna o tym nie pisze? – można domniemywać jako przyczynę wskazując rozwój teatrologii. Bo Puzyna przecież chciał w tej rubryce objąć sprawy, które w przedstawieniu rozgrywają się już nie na poziomie tekstu literackiego, ale na

zupełnie innej płaszczyźnie. Lecz jeśli nie dojrzymy wreszcie ich wagi, obudzić się możemy za lat kilka z przykrym poczuciem, że znaleźliśmy się wraz z naszymi sporami o to, że autorzy nie są szanowani, a reżyserzy dziwaczą – na pełnym marginesie teatralnego życia²⁰².

²⁰¹ Dorota Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, [w:] tejże, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 55.

²⁰² Konstanty Puzyna, *Więc może by... dz. cyt.*, s. 70.

Redaktor „Dialogu” wspomina także, że teatr ze zwierciadła literatury zmienia się „narzędzie bezpośredniego działania społecznego”. Być może zatem – po trzecie – „Próby zapisu” miały być w założeniu doraźnym, współczesnym głosem w dyskusji nie tylko na temat teatru, ale także jego oddziaływania? Bo w to, że da się obiektywnie opisać jakieś przedstawienie Puzyna raczej nie wierzył, zresztą na ogół w ramach „Rubryki” publikowano nie jeden szczegółowy opis, ale przynajmniej dwa teksty, które nierzadko wchodziły ze sobą w polemikę lub różniły się w interpretacjach. Celem nie była jedynie archiwizacja wielkich dzieł, a raczej ich popularyzacja oraz wytworzenie takich sposobów mówienia o współczesnym teatrze, które wykraczałyby poza recenzenckie cenzurki i schematyczne analizy. Różnorodność metod miała sprowokować dyskusję na temat tego, jak opisać przedstawienie, jak robić to lepiej, na co zwracać uwagę. Ale teatr nie był tu celem, lecz środkiem do dotknięcia szerszych zjawisk. Przynajmniej dla Puzyna. Potwierdza to choćby jego *Powrót Chrystusa*²⁰³, który można traktować jako najpełniejszą realizację zamierzonej idei zapisu. Dokładna analiza przedstawienia *Apocalypsis cum figuris*²⁰⁴ Jerzego Grotowskiego swobodnie, niemal eseistycznie, przechodzi w rozpracowywanie siatki literacko-kulturowych odniesień po to, by zadać dużo istotniejsze pytania, niż jedynie o to, co się działo na scenie. Redaktor „Dialogu” mówił zresztą o tym także na konferencji poświęconej krytyce artystycznej w 1972 roku:

Przedstawienie może być bardzo niedobre, a odgrywać bardzo dużą rolę społeczną w określonym kontekście. Próby zbadania zjawisk teatralnych w innej optyce, w innym przekroju byłyby może użyteczne. [...] Mam na myśli opis utrwalający kształt spektaklu, ale nie nudziarstwo rozdrabniające nieistotne szczegóły. Opis, który by czytelnikowi coś dawał, plastycznie pokazywał, o co chodzi²⁰⁵.

Dosyć często „Próby zapisu” nie spełniały tych wymagań i tonęły w detalicznych opisach działań czy scenografii. Rubryka, która miała być tą najbardziej żywą, rubryka o teatrze współczesnym prowadzona w piśmie dotychczas bardzo konsekwentnie skupionym przede wszystkim na dramaturgii okazała się niezbyt udanym eksperymentem. „Próby zapisu” starały się uchwycić „żywy” teatr jak motyla na szpilce – unieruchamiając jego piękno i zabijając istotę.

²⁰³ Konstanty Puzyna, *Powrót Chrystusa*, [w:] tegoż, *Czasem coś żywego... dz. cyt.*

²⁰⁴ *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 11 II 1969.

²⁰⁵ Konstanty Puzyna, *Sens i nonsens krytyki teatralnej*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej. Warszawa, 9 i 10 marca 1972 r.*, red. A. Helman, Ossolineum, Warszawa 1973.

Irytowało to prawdopodobnie samego Puzynę. Podobnie jak ogólny zastój w krytyce teatralnej. W 1976 roku w „Dialogu” została zorganizowana dyskusja *Co z młodą krytyką?*²⁰⁶ –zastanawiano się w niej dlaczego nie ma ciekawych, młodych krytyków. Młodość jest tutaj istotnym elementem, ponieważ krytyka teatralna, jak stwierdził niegdyś Edward Csató²⁰⁷ (i co można by łatwo zauważyć porównując daty debiutów omawianych w tym rozdziale bohaterów i bohaterek) jest zajęciem przede wszystkim dla młodych – bo im się jeszcze chce: chodzić do teatru, kłócić się o teatr, budować jakiś rodzaj programu kulturalnego. Spór pomiędzy rozmówcami usytuował się na linii „fachowość” kontra „poglądy”. Michał Komar i Jerzy Koenig (od niedawna dziekan WOT-u) obstawali przy tym, że krytyk musi mieć zaplecze literacko-kulturowe, żeby sensownie pisać o teatrze. Małgorzata Szpakowska i Konstanty Puzyna uważali, że na nic zda się zaplecze, jeśli krytyk nie będzie miał w ogóle poglądu na świat czy nie będzie wierzył w istotne dla siebie wartości. „Nikt nie ceni krytyka za jego kompetencję” – grzmi w finale tej burzliwej dyskusji Szpakowska do Koeniga i Komara. Po latach Jacek Sieradzki, który w momencie publikacji tej dyskusji był uczniem Koeniga, wspominał, że cała ta rozmowa fundamentalnie zachwiała jego przekonaniami²⁰⁸. Co nie dziwi, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę wszystkie okoliczności – już po pierwszym okresie rządów Edwarda Gierka nastąpił moment, w którym coraz wyraźniej daje się we znaki katastrofalny stan gospodarki, w którym coraz głośniejszy budzi się sprzeciw wobec rządzących. Postulat o to, by krytyka teatralna miała odwagę do niezależnych i zdecydowanych poglądów nie był oczywiście jakimś radykalnym planem politycznym, ale podejrzewam, że wpisywał się w ogólną atmosferę chęci wyrazistej dyskusji na tematy poważne, które ginęły w szarzyźnie lat siedemdziesiątych.

Tym niemniej warto może wspomnieć, że na wyrażane przez niektórych dyskutantów pobożne życzenia o olśniewający debiut młodego krytyka niebios zeszły w dwa lata później Jana Koniecpolskiego (Tadeusza Słobodzianka), którego pierwsze publikacje, jak zauważył Jerzy Koenig, zbiegły się z wyborem Karola Wojtyły na tron piotrowy²⁰⁹. Nie oglądający się na środowiskowe hierarchie, piszący ostro i dowcipnie Koniecpolski stanowił pewne ożywienie w krytyce końcówki lat siedemdziesiątych, głównie z powodu swojej odwagi by zamachnąć się na nietykalne dotąd teatralne autorytety. Koenig cenił go także za patriarchalizm (swoją pozna

²⁰⁶ *Co z młodą krytyką? Rozmawiają Jerzy Koenig, Michał Komar, Zbigniew Osiński, Konstanty Puzyna, Małgorzata Szpakowska*, „Dialog” nr 4/976.

²⁰⁷ Zob. Edward Csató, *Do młodego, który chce być krytykiem*, [w:] *Wprowadzenie...dz. cyt.*

²⁰⁸ Jacek Sieradzki, *Ci, których należy zbawić*, [w:] *Szpakowska. Na siedemdziesięciolecie*, red. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, J. Krakowska, I. Kurz, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010.

²⁰⁹ Jerzy Koenig, *I krytyk teatralny także*, [w:] tegoż, *Kto ma mieć... dz. cyt.*

swego) i z radością cytował po latach zdanie: „Mam prywatną listę pań, którym, gdybym mógł, zabroniłbym pisać i drukować...”²¹⁰.

Dyskusja w „Dialogu”, jakkolwiek inteligentna i ożywiona, nie była ani w rozpoznaniach, ani we wnioskach niczym nowym – mieściła się w sporze toczonym od dawna, sporze między fachowością a zaangażowaniem, między fotelem recenzenta w teatrze a fotelem na placu publicznym.

Ciekawsza jest dyskusja zorganizowana w tym samym roku przez „Teatr”²¹¹ sytuująca krytykę jako działalność pomiędzy sceną a widownią (choć wszyscy dyskutanci zgodnie powtarzają, że nie ma jednej krytyki). Andrzej Władysław Kral zwraca w niej uwagę, że o ile krytyka jest coraz bliżej teatru, o tyle problem publiczności nie został jeszcze na serio postawiony. I jest w tej tezie wiele racji – lata siedemdziesiąte to nie tylko czas profesjonalizacji, „unaukowienia” krytyki, tworzenia coraz bardziej teatrologicznych, „fachowych” recenzji, lecz także moment rozwoju krytyki towarzyszącej, objaśniającej, wchodzącej w coraz bliższe związki z artystami. Kwestia widzów została niejako zaniedbana, ponieważ na dobrą sprawę od czasów socrealizmu nikt na poważnie nie zajął się tym zagadnieniem – widzowie po prostu byli. Od jakiegoś czasu sytuacja się zmieniła, także ze względu na postęp techniczny i dostępność telewizorów, które oferowały tańszą i mniej wymagającą formę spędzania czasu.

Zbigniew Kubikowski mówi o tym, jak niski jest poziom recenzji w dziennikach prowincjonalnych. Klemens Krzyżagórski idzie jeszcze dalej i opisuje funkcjonowanie teatrów prowincjonalnych, które na ogół prowadzą niejako dwie sceny: pierwsza to ta „oficjalna”, nastawiona na artyzm i eksploatację na teatralnych festiwalach; druga to scena masowa, popularna. Premiery tej sceny odbywają się na ogół w miasteczkach powiatowych, gdzie krytyka teatralna już nie dojedzie – bo za daleko, bo na prowincję jeździ się tylko z polecenia, że „może być dobre”, bo dyrekcja teatru celowo nie zaprasza... A ponieważ na premierze nie ma krytyków, nie ma też recenzji. Dlatego widz do teatru idzie w ciemno. Nawet jeśli jakaś poważniejsza krytyka napisze coś o przedstawieniu z prowincji, to i tak siłą rzeczy pozbawiona jest lokalnego kontekstu i dynamiki tamtejszego życia teatralnego. „Teatr nie jest miejscem schadzek artystów z krytykami!” – krzyczy Krzyżagórski.

Refleksja nad widzom siłą rzeczy musiała się pojawić, z powodów które były już wcześniej wspomniane. Artyści w swoich pracach coraz częściej zwracali uwagę na

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ Krytyka – scena – widz. Rozmawiają Jan Paweł Gawlik, Stanisław Hebanowski, Klemens Krzyżagórski, Zbigniew Kubikowski, Henryk Bieniewski i Andrzej Władysław Kral, „Teatr” nr 12-13/1976.

wieloznaczną relację między oglądanymi a oglądającymi. Rozwój teatru alternatywnego, kontrkultury, inne formy uczestnictwa w wydarzeniach teatralnych, problematyzowanie spojrzenia i pozycji widza w spektaklach Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Konrada Swinarskiego – wszystkie te zjawiska nie pozostały bez wpływu na refleksję krytyczną i teoretyczną. Do dyskusji powrócił ważki problem: możliwość stworzenia w teatrze wspólnoty.

16. Zdradzone przymierza

Dosyć symptomatyczna pod tym względem jest „próba zapisu” *Dziadów* Swinarskiego autorstwa Elżbiety Wysińskiej²¹², w której wiele miejsca poświęcone zostaje kwestii zarówno pozycji widza, jak i manipulacji teatralną wspólnotą. Krytyczka wiele miejsca poświęca kwestii „współuczestnictwa” w spektaklu – wymieszania aktorów z widzami, zaangażowania krakowskich żebraków. Krytyczka nie poddaje w wątpliwość, w przeciwieństwie do wielu recenzentów i recenzentek, statusu widza. Gdy inni zadają quasi-egzystencjalne pytania w stylu: „kim jesteśmy w tym dziwnym obrzędzie?”. Wysińska odpowiada prosto: jesteśmy przede wszystkim widzami. Wychodząc od wcześniejszych spektakli Swinarskiego, twórczego kontynuowania dziedzictwa Brechta i opierając się na innej analizie spektaklu autorstwa Marty Piwińskiej²¹³, Wysińska przekonująco pokazuje jak rzekoma „wspólnota” oparta jest na złudzeniu – widzowie nie tylko nie mogą w niej aktywnie, sprawczo uczestniczyć, ale czują się dodatkowo wyobcowani przez fakt, że aktorzy grają tak blisko nich. Wysińska idzie dalej: sugeruje, że Swinarski zrobił wszystko, aby ów „lud” z *Dziadów*, ci wszyscy wieśniacy, chłopci, żebracy wzbudzali w nas irytację – czego emblematem stało się tłuczenie przez statystów jajek na twardo w trakcie Wielkiej Improwizacji. Gdy inteligent mówi do tłumu o narodzie i Bogu, ten zajęty jest konsumpcją i swoimi sprawami. Co innych inteligentów – widzów – ewidentnie oburza i irytuje. „Trudno sobie wyobrazić bardziej bezwzględny w kontekście *Dziadów* efekt obcości” – pisze Wysińska. Następnie dodaje, że Swinarski wziął wszystkie hasła awangard przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, takie jak „obrzęd”, „wspólnota”, „współludział” i wywrócił je na nice. Inna sprawa, że jego odmitologizowanie *Dziadów* (pierwszych po inscenizacji Dejmka) wytworzyło własną mitologię i legendę, niekoniecznie zgodną z intencjami twórcy.

²¹² Elżbieta Wysińska, „*Dziady*” w teatrze Swinarskiego, „Dialog” nr 10/1973.

²¹³ Marta Piwińska, *Dziady Swinarskiego*, „Teatr” nr 9/1973. Zob. także: Małgorzata Dziewulska, „*Obecność tego ludu nam przeszkadza*”, [w:] *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*, red. D. Jarząbek-Wasył, T. Kornaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Przypominam ten tekst nie tylko dlatego, że dotyczy narodowego arcydramatu wyreżyserowanego przez wybitnego inscenizatora, ale przede wszystkim dlatego, że problematyzuje on temat w polskim teatrze niedostatecznie przebadany, a mianowicie sposoby pokazywania ludu na scenie – jako klasy i jako zbiorowości. Nie chodzi jedynie o romantyczne przerażenie rewolucją czy malownicze tłumy w teatrze monumentalnym, lecz o to, co zrobiła Wysińska – uchwycenie wzajemnej relacji elit (w tym wypadku inteligencji) wobec „ludu” – nie tylko w inscenizacji, lecz także w recepcji. Być może w jakimś stopniu te relacje odzwierciedlają lub antycypują stosunki społeczne. Fakt, że tak głośno w teatrze lat siedemdziesiątych była deklarowana i inscenizowana potrzeba wspólnoty (nie do końca wiadomo z kim i po co, jak zauważyła w swojej recenzji przedstawienia Marta Fik²¹⁴), przy jednoczesnej bierności, wyobcowaniu, irytacji, a nawet niechęci wobec „ludu”, jest w jakimś sensie kolejnym odcinkiem tego serialu o mędrkach i chamach, inteligentach i robotnikach, o konfliktach i solidarności między nimi. To jednak materiał na zupełnie inną pracę. Wróćmy zatem do widzów teatralnych.

Problemem fałszywej utopii teatralnej wspólnoty zajęła się Małgorzata Dziewulska, która pod pseudonimem Jerzy Raban drukowała eseje na ten temat w „Dialogu” w latach 1978-1982. Spora ich część stała się podstawą książki *Teatr zdradzonego przymierza*²¹⁵.

Małgorzata Dziewulska była już wtedy po studiach reżyserskich w Warszawie, aktywnie uczestniczyła w protestach przeciwko zdjęciu *Dziadów* Dejmka i miała za sobą doświadczenie współtworzenia Puławskiego Studia Teatralnego, co jak sądzę nie jest tu bez znaczenia. Działalność Studia, eksperymentalnego teatru zainspirowanego działalnością Grotowskiego, na prowincji, w robotniczym mieście skończyła się szybko (1971-1973), bo młodzi twórcy nie zdołali do siebie przekonać lokalnych widzów. Być może właśnie z tych doświadczeń wyrastają eseje krytyczki – wspólnotowej euforii protestów i trudnej próby budowania teatralnego przymierza na prowincji.

Dziewulska zarzuca teatrowi i artystom wiele – szerzy się intelektualizm zamiast prawdziwego myślenia, pozorne dyskusje zastąpiły poważne rozmowy. Teatr stał się zamkniętym obiegiem, głównie festiwalowym – bo właśnie na festiwalach grupka ludzi zazwyczaj samotnych ma okazję spotkać się we własnym gronie. Publiczność już nikogo nie obchodzi – ani urzędników, ani artystów, ani krytyków. Tytułowe zdradzone przymierze to zerwany pakt między teatrem a publicznością. Dawniej teatr był dla widzów ważny – albo ze

²¹⁴ Marta Fik, *Możliwości teatru*, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/78110/mozliwosci-teatru> [dostęp 24 I 2020].

²¹⁵ Małgorzata Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, PIW, Warszawa 1985.

względów obywatelskich, jak za czasów Bogusławskiego, albo narodowo-mistycznych, jak u romantyków. Dzisiaj teatr jest dla elit – czyli dla zmowy artystów z wielkomięjskimi krytykami. Na prowincji serwuje się albo niezrozumiałe dla lokalnej publiczności inteligenckie dylematy, albo głupią rozrywkę, która zapewnia wpływy do kasy. Opcjonalnie jeszcze lekturą klasykę, ale sprawa rozumienia i wystawiania klasyki to osobny problem.

Dziewulska w swoich diagnozach jest wyjątkowo pesymistyczna. Sugeruje, że jedynym sensownym rozwiązaniem zerwanego przymierza jest nie próba jego odbudowy, nie mydlenie sobie oczu wizją jakiejś bezkonfliktowej wspólnoty, ale ujawnienie antagonizmu, prowadzenie otwartych sporów, które są solą żywego teatru (i demokracji). Pech chce, że nadchodzą właśnie lata osiemdziesiąte.

Rzucamy się na szyję klasie robotniczej. Eksperymentujemy, mącimy nowym ludziom w głowach, ile wlezie. Teatry zmieniają profil. Leci Miłosz za Miłoszem, Wojtyła za Wojtyłą i jaki jeszcze wybawiciel repertuarowy się nawinie. Sentyment idzie tym razem w parze z interesem (pełna kasa) i trudno jest odróżnić, gdzie zarysowująca się obecnie nowa postawa teatru jest merytoryczna (raczej u aktorów, w zespołach), a gdzie czysto koniunkturalna (raczej u dyrektorów). [...] Teatr, który wystawia Papieża, nie może przecież być niepotrzebny²¹⁶

– pisała krytyczka w 1981 roku. Trudno z dzisiejszej perspektywy jednoznacznie oceniać zjawisko, o którym pisze Dziewulska, a które wzrosło w stanie wojennym w ramach „teatru drugiego obiegu”. „Uwznioślenie było strategią przetrwania” – konkluduje Joanna Krakowska, zaznaczając, że tę romantyczną tradycję teatru najłatwiej ośmieszyć²¹⁷. Jednak teatr lat osiemdziesiątych, powszechnie uznany za nieciekawą z perspektywy estetycznej (zarówno w oficjalnym obiegu, jak i tym opozycyjnym), uwikłany jest w szereg skomplikowanych zależności. Nakładają się tu na siebie właśnie romantyczno-religijne uwznioślenia, które wystawiane były czasem czysto koniunkturalnie, czasem z autentycznej potrzeby serca – i z pewnością w podobny sposób były odbierane. Stan wojenny, aktorski bojkot środków masowego przekazu, coraz ściślejszy sojusze zawierane przez inteligencję z Kościołem i robotnikami, rozwój „Solidarności”, kolejne wydarzenia polityczne (strajki, porozumienia, listy pisane przeciw i za), coraz silniejsze poczucie ekonomicznego krachu systemu PRL – wszystko to w swojej masie sprawiało, że teatr przestał mieć aż takie znaczenie, choć z pewnością podbijał bębenek patriotycznych uczuć. Teatr stracił też istotną funkcję, którą

²¹⁶ Tamże, s. 139.

²¹⁷ Joanna Krakowska, *PRL... dz. cyt.*, s. 477.

można określić jako kompensacyjną. Ponieważ coraz więcej rzeczy dało się wyartykułować wprost, aluzje wypowiedane ze sceny przestawały robić aż takie wrażenie. Artystyczne sublimacje konfliktów politycznych, choć oferowały egzaltację, przestały robić wrażenie. Mówiąc krótko - życie było wtedy gdzie indziej.

A gdzie stał fotel recenzenta? Na placu publicznym, w instytucjonalnych teatrach czy w prywatnych mieszkaniach teatrów domowych? Oczywiście, codzienna praca w redakcjach i cenzura uniemożliwiały pisanie wprost o tym, co się działo. Jednak krytyka była już dobrze wyćwiczona w języku aluzji. Część krytyków dalej wspierała system, część aktywnie przyłączyła się do prób jego obalenia. Pojawiały się z pewnością wątpliwości natury etyczno-estetycznej, które poruszyła Dziewulska, to znaczy jak pisać o przedstawieniach, które są ideologicznie słuszne, zaangażowane i wzniosłe, ale artystycznie mierne i nieciekawe? Czy w czasie obywatelskich zrywów należy hamować emocje krytycyzmem? Czy upominanie się o szeroko rozumianą estetykę czy fachowość teatralnego rzemiosła było wtedy uznawane za rozmywanie sprawy, brak zaangażowania, unikanie „prawdziwych” problemów i odpowiedzialności? Oczywiście, te powikłane związki estetyki i ideologii obecne były w całym PRL-u, istotne są pewnie także dzisiaj. Bo sprawa wychodzi daleko dalej poza postulaty, by krytycy mieli „poglądy” na świat, by lansowali swoją wizję teatru. Chodzi raczej o to, czy możliwe jest pogodzenie radykalizmu z krytycyzmem. Bo radykalizm pozwala burzyć pomniki, a krytycyzm nie zbudować nowych.

17. Próby sprzeciwu

Radykalizm z krytycyzmem udawało się łączyć Marcie Fik, najodważniejszej zapewne krytyczce czasów PRL, która potrafiła rozliczać z konformizmów i głupoty największych, nie pomijając siebie. Robiła to bez upraszczania sprawy i bez zaciekleści (choć opisywani przez nią reżyserzy mogą mieć na ten temat inne zdanie), ponieważ zawsze chodziło o coś więcej niż o teatr – o sprawy publiczne. Swoją bezkompromisowością i inteligencją zdobyła środowiskowy autorytet (co nie było takie łatwe, biorąc pod uwagę, że była kobietą, a w dodatku ciągnęła się za nią pamięć o sławnym ojcu, publicyście i krytyku literackim Ignacym Fiku). Ma także ogromne zasługi badawcze: szeroko zakrojone badania podstawowe nad kulturą PRL, tworzenie kronik, spisów, pisanie artykułów problemowych, redagowanie materiałów – wszystkie to sprawia, że właściwie nie można pisać o kulturze PRL bez Marty Fik. Ani o pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych – co zresztą czytelnik tej pracy dostrzeże w późniejszych rozdziałach.

W latach osiemdziesiątych Fik należała do „Solidarności”, wspierała działalność opozycyjną, a także współtworzyła podziemne pismo „Nowy Zapis”, które powstało po wprowadzeniu stanu wojennego. Wspomina Jacek Bocheński:

„Nowy Zapis” wzorował się na starym „Zapisie” [piśmie opozycyjnym wydawanym od 1977, którego spora część redakcji po wprowadzeniu stanu wojennego była internowana lub przebywała na emigracji – SG], ale była jedna różnica. W starym „Zapisie” podawaliśmy demonstracyjnie do wiadomości nazwiska redaktorów. Także autorzy drukowanych tam prac podpisywali swoje publikacje na ogół rzeczywistymi nazwiskami lub – rzadziej – pseudonimami. W „Nowym Zapisie” zgodziliśmy się po dyskusjach z Martą Fik, że wszyscy występujemy całkowicie bezimiennie, żaden autor się nie wyróżnia, żaden tekst nie jest w żaden sposób sygnowany. Marta bardzo konsekwentnie broniła tej zasady²¹⁸.

Ta anonimowość nie była powodowana wyłącznie względami bezpieczeństwa (do tego służyły pseudonimy), ile raczej etosem – usunięciem autorskiego ego w służbie lepszej sprawy. Nie udało się to, jak pisze Bocheński, z powodu „przemownego ciśnienia ambicji autorskich” i Fik długo próbowała stawiać im opór, finalnie bezskutecznie. To charakterystyczne, że właśnie kobieta upierała się przy nieujawnianiu nazwisk autorów i nie wywyższaniu się w opozycyjnej hierarchii. W dodatku, sama wzięła na siebie większość trudów związanych z organizacją i redakcją pisma (zwiększając tym samym ryzyko aresztowania). Ryzyko tym większe, że Fik była niemal anegdotycznie roztargniona. W wielu wspomnieniach pojawia się obraz, jak wylatują jej z torebki fiszki, kartki, karteluszek, jak notorycznie coś gubi albo nieoczekiwanie znajduje. W warunkach prowadzenia podziemnego, opozycyjnego pisma nie była to cecha szczególnie pożądana i wielokrotnie na towarzystwo padał blady strach, gdy Fik usilnie próbowała znaleźć jakieś istotne i tajne dokumenty. Tym niemniej, jakimś cudem, to się udawało. Nie wiadomo, jak jej legendarne roztargnienie nie kolidowało z tworzeniem bibuły i równolegle z pisanem kronik kultury PRL. Od 1983 roku Fik pod pseudonimem Joanna Lerska pisała artykuły i recenzje do „Kultury Niezależnej”.

Stan wojenny, który w pierwszych swych miesiącach spowodował przerwę w wydawaniu prasy teatralnej²¹⁹, zaowocował nie tylko ożywionym ruchem drugiego obiegu. W „Teatrze” połączono *Kronikę*, odnotowującą nagrody i zmiany w dyrektorskich fotelach z

²¹⁸ Jacek Bocheński, *Portret z roztargnioną*, [w:] *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie*, red. M. Napiontkowa, J. Krakowska-Narożniak, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1998.

²¹⁹ Zob. *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego. 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000.

rubryką, którą niegdyś redagowała Leonia Jabłonkówna, *O teatrze w czasopiśmie*. Pod opieką Jacka Sieradzkiego powstało *W teatrze i wokół teatru* – zbiór cytatów i faktów z życia kulturalnego, czasem okraszonych skromnym, czasem ironicznym komentarzem. Jak wspominał Sieradzki²²⁰ kompilacje układane były w taki sposób, by odbiorca czytający między wierszami mógł dostrzec konteksty podawanych faktów, odkryć głupotę niektórych wypowiedzi i domyślać się nastawienia redakcji do spraw politycznych. Poza wartością kronikarską *W teatrze i wokół teatru* był ekwilibrystyczną grą z cenzurą, a także najdalej posuniętą formą języka aluzyjnego – bo mówiły tutaj montaże faktów i wypowiedzi już opublikowanych, sama zasada łączenie lub cytowania ujawniała sensy. Z dzisiejszej perspektywy trudno rozszyfrować wszystkie sensy i aluzje, czasem nadmiernie uwikłane w lokalne konteksty. Najłatwiej pewnie dostrzec pewnie dostrzec wypowiedzi kompromitujące, jak choćby fragment wywiadu z Niną Andrycz zacytowany w styczniu 1983 roku (rozmowa z Bohdanem Gadowskim z 1982 roku, ze środka stanu wojennego):

[...] Przed Pana wizytą dwa dni i dwie noce myślałam na temat naszego ringu. Wszystkie odpowiedzi i pytania mam już dokładnie przygotowane. Napijmy się wina.

– A jeżeli zapytam Panią o futro, które otrzymała Pani w prezencie od Stalina?

– Tego futra nie nosiłam przez 20 lat na znak protestu, wisi w szafie, ale już wyleniało...

– Czy mogę napisać o Pani byłym mężu, Józefie Cyrankiewiczu?

– Początkowo chciałam, po raz pierwszy zresztą na łamach prasy polskiej, być szczerą i otwartą do końca, ale doszłam do wniosku, że tego problemu natury osobistej nie poruszajmy.

– Dlaczego?

– Bo Józef, który mieszka naprzeciw mnie, może wstrzymać mi dostawę mięsa i wędlin

[...] ²²¹

Można sobie wyobrazić śmiech i gniew czytelników na takie słowa, godne Marii Antoniny w kontekście powszechnej biedy. Ale tego typu rubryki, choćby dawały największą radość z przemycania niepożądanych przez władzę treści, były nadal tworzone w ramach nurtu oficjalnego obiegu kultury. Mogły podnosić na duchu i wzbudzać rozdrażnienie, ale bez przesady.

²²⁰ Jacek Sieradzki, *Wstęp*, [w:] *W teatrze i wokół teatru. cz. 1, 1982-2000*, red. W. Majcherek, Biblioteka miesięcznika „Teatr”, Art-Program Sp. z o.o., Warszawa 2001.

²²¹ *W teatrze i wokół teatru... dz. cyt.*, s. 29.

18. Przełom, koniec, początek

Trudno znaleźć w latach osiemdziesiątych jakieś ożywione dyskusje na temat zadań krytyki teatralnej. Życie było wtedy gdzie indziej, nie w teatrze, a rekonstruowanie wydarzeń polityczno-kulturalnych w latach osiemdziesiątych to nie zadanie tej pracy. Warto może wspomnieć, że powszechne, także na łamach prasy, stało się narzekanie na zapaść finansową teatru, niskie zarobki pracowników kultury i ogólny kryzys. Różnie na to reagowano w prasie teatralnej. Joanna Królikowska²²² zauważyła, że wydany w 1985 roku *Teatr zdradzonego przymierza* Małgorzaty Dziewulskiej, w latach osiemdziesiątych okazywały się jeszcze bardziej aktualne. Badaczka zwróciła także uwagę, że strategie wykorzystane przez Dziewulską: metaforyzacja, uniwersalizacja, uciekanie w przeszłość, opisywanie poprzez teatr głębszych problemów społecznych – są niejako „po linii” całego pisma. „Dialog” w latach osiemdziesiątych dużo mniej pisał o teatralnej i społecznej „bieżączce” niż choćby „Teatr”. Wynikało to nie tylko z odmiennych poglądów kolegów redakcyjnych, lecz także – jak pisał Jacek Sieradzki²²³ – z innych profili pisma. „Dialog” jako miesięcznik poświęcony przede wszystkim dramaturgii i eseistyce podlegał dużo mniejszej presji i kontroli niż „Teatr” – pismo, którego celem było relacjonowanie współczesnego życia teatralnego w kraju.

Dopiero w kwietniu 1989 roku, „Dialog” nagrywa dyskusję *Recenzja – czy post mortem?*, opublikowaną w październikowym numerze²²⁴. Udział w niej biorą przedstawiciele różnych pokoleń – Jan Kott, Konstanty Puzyna, Małgorzata Dziewulska i Wanda Zwinogrodzka. Dyskutanci próbują niejako podsumować ostatnie kilkadziesiąt lat krytyki teatralnej w Polsce, ale w rozmowie wyczuwa się już oczekiwanie związane z przełomem, z nowym otwarciem, jakim będą czerwcowe wybory.

Jan Kott inaugurując dyskusję zauważa, że za czasów Boya i Słonimskiego (które przecież doskonale pamięta) recenzja była elementem życia teatralnego, czekało się na nią z niecierpliwością. Puzyna uświadamia mu koniec tej epoki – dzisiaj pisze się w próżnię:

Twoja la belle époque jest już bardzo odległa. Tworzyły ją nie tylko pisma szeroko czytane czy paru świetnych pisarzy. Tworzyło ją przede wszystkim środowisko artystyczne,

²²² Joanna Królikowska, *A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź czyli „Dialogu” ucieczka od PRL*, „Dialog” nr 6/2020.

²²³ Jacek Sieradzki, *Smuta*, „Dialog” nr 6/2020.

²²⁴ *Recenzja – czy post mortem? Rozmawiają Małgorzata Dziewulska, Jan Kott, Konstanty Puzyna i Wanda Zwinogrodzka*, „Dialog” nr 10/1989.

funkcjonujące jako pewna zbiorowość: czytelników, krytyków, aktorów, gwiazd i ich wielbicieli, pisarzy, plastyków, panienek „artystycznych”, co weselszych polityków [...] Słowem: to wszystko, co się nazywa „kawiarnią”²²⁵.

Puzyna zresztą uważa, że koniec „kawiarni” wynika nie tylko z przemian polityczno-gospodarczych, lecz także z innych, „dużo głębszych” powodów (ale ich nie wymienia). Wskazuje za to na zmieniającą się czasie funkcję recenzji – dawniej najistotniejsza była recenzja publikowana w dzienniku, potem najbardziej opiniotwórcze stały się tygodniki. Wanda Zwinogrodzka dodaje, że po stanie wojennym nawet one straciły wiarygodność.

Małgorzata Dziewulska z kolei uważa recenzje za część nieistniejącego świata, w którym istniała jakaś wspólnota przekonań. Ten świat istniał „od Października, a potem dogorywał przez lata”²²⁶. To zresztą charakterystyczne i jak można zauważyć, powtarzalne w każdym okresie – narzekanie na kres krytyki i wspomnianie dawnych, złotych czasów, coś z tego, że dla jednych było to dwudziestolecie międzywojenne, a dla innych mała stabilizacja. W omawianej dyskusji znaczące jest jednak, że poza wspomnianiem przeszłości i narzekaniem na teraźniejszość snuje się także plany na przyszłość. Dziewulska przewiduje, że z nastaniem wolności zmieni się też układ, w którym krytycy i krytyczki funkcjonują. Być może uda się połączyć znowu życie intelektualne i życie artystyczne w kraju (bo ostatnim przykładem takiej współpracy były wedle krytyczki rozmowy Konrada Swinarskiego z Janem Błońskim i Jerzego Grotowskiego z Ludwikiem Flaszenem).

Optymistą jest Jan Kott. Kiedy reszta dyskutantów mówi o tym, że zaniknął zarówno nawyk chodzenia do teatru, jak i czytania gazet, autor *Szekspira współczesnego* uważa, że ten rozbity krąg odbiorców wkrótce, w nowej rzeczywistości, z możliwością pełnej swobody wypowiedzi, powoli się scali. Już nawet „rozmawiał z Adasiem” (Michnikiem), który planuje „tę swoją gazetę” przekształcić w wysokonakładowy dziennik i dać recenzentowi marzę swobody. Wtedy będzie można „psioczyć” na zły teatr (bo że teatr się komercjalizuje to widać gołym okiem, ale Kott nie widzi w tym nic złego – w dwudziestolecu też mało było arcydzieł), ba! nawet będzie można ruszyć z jakąś wielką kampanią „za skrobankami”!

„Nie” – odpowiada twardo Puzyna. Nie wiadomo czy Michnik by coś takiego wydrukował; brakuje autorów, którzy nie baliby się konfrontacji – ludzie sami się wepchną w autocenzurę. W dodatku – wtórują krytyczki – teatr przestaje być pisarsko nośny, mało kogo już obchodzi. No i na recenzji trudno zarobić. Kott zarzuca dyskutantom rozkapryszenie – teatr

²²⁵ Tamże, s. 107-108.

²²⁶ Tamże, s. 108.

to nie żadna „kultura i inteligencja”, ani inne filozoficzne brewerie, tylko panowie i panie, trochę skandalu, głupie żarty, brzuchy, nogi i śmiechy. Wystarczy pisać negatywnie o przedstawieniach i już się wytworzy ferment, na którym Kottowi zależy (i zależało całe życie, o czym pisałem wcześniej). Na to Dziewulska się zgadza, tylko uświadamia, że niestety ta perspektywa jest złudzeniem człowieka emigracji, który nie odczuł na sobie terroru opozycyjnej poprawności politycznej, autocenzury lat osiemdziesiątych. W latach siedemdziesiątych (znów odzywa się nostalgia), pisali jeszcze Koniecpolski, Fik i Sieradzki całkiem ostro, potem już trudno było się rozeznąć co można krytykować, a co nie.

Jeżeli to prawda, zauważa Kott, to niedługo ujawnią się z pewnością naciski prawicowo-ekstremistyczne. „Ale czy ujawnią się w teatrze?” – powątpiewa Zwinogrodzka. Świadomi bliskiego końca pewnej epoki, niepewni co do przyszłości, dyskutanci zawieszają te pytania. Na ile trafnie Kott, Puzyna, Dziewulska i Zwinogrodzka prognozowali przyszłość – omówię to w kolejnych rozdziałach tej pracy.

Ich rozmowa została nagrana w końcówce kwietnia, w czerwcu odbywają się pierwsze częściowo wolne wybory, w sierpniu umiera Konstanty Puzyna. Po jego śmierci Tadeusz Różewicz pisze wiersz²²⁷:

Pamięci Konstantego Puzyny

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

²²⁷ Druk w „Dialogu” nr 4/1990. Utwór został przez Tadeusza Różewicza wydany w tomie *Płaskorzeźba* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 19).

tylko tyle

więc to jest całe życie

tak całe życie

Śmierć Konstantego Puzyny, ucznia Horzycy i Wyki, jednego z najistotniejszych krytyków teatralnych PRL, niemal symbolicznie, kończy ten rozdział.

Próbowałem pokazać, jak krytycy i krytyczki przenosili się z kawiarni na fronty i place publiczne, jak wikłali się w ideologię i walczyli w opozycji, jak wyznaczali sobie zadania i nieustannie podwyższali poprzeczkę. Pod koniec dwudziestolecia międzywojennego zaczyna się kruszyć mit krytyki niezależnej, obiektywnej – coraz wyraźniejsza jest bliskość krytyków i artystów. Po wojnie krytycy i krytyczki biorą udział w odbudowie państwa, we wprowadzaniu socjalistycznego ładu, próbują zdobyć nowych czytelników i stają się częścią aparatu propagandy. Wyrażany wielokrotnie postulat fachowego pisania o teatrze prowadzi do coraz lepszego wykształcenia strategii opisu przedstawień, a w konsekwencji do rozwoju nauki o teatrze. Powtarzane wielokrotnie dyskusje o stanie krytyki maskują wiele innych problemów, dotyczących nie tylko teatru – takich jak korupcja, elitaryzm środowiska artystycznego, etos i obowiązki intelektualistów wobec społeczeństwa i przemian politycznych. Krytyka niemal nieustannie zadawała sobie pytania o własną sprawczość i własną pozycję, wytrącała siebie z samozadowolenia i ciągle podnosiła sobie poprzeczkę – starając się jednocześnie budować krajową kulturę, jak i po prostu opisywać i oceniać teatr swojego czasu. Indywidualne biografie uwikłane były wydarzenia polityczne. Osobne języki krytyczne, wywodziły się z różnorodnych wrażliwości warunkowanych prywatnymi i historycznymi doświadczeniami.

Metakrytyka w Polsce XX wieku rozpięta była między pragnieniem fachowości i rzetelności, a ideologią i publicystyką. Jest to, oczywiście, jedynie skromny skrawek dużo obszerniejszej historii, nie omówione zostały tutaj liczne strategie krytyczne, czasem jawnie przeczące deklarowanym postulatom. Sporo argumentów i poglądów będzie wracało jeszcze po umownym roku 1989, jednak w dalszej części pracy postaram się pokazać, jak pewne mechanizmy krytyczne funkcjonowały w praktyce, a nie jedynie w metakrytycznych dyskusjach.

Rozdział drugi

Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia²²⁸

Bez was nie powstałoby nic. Gdyby Grzegorz Niziołek czy Andrzej Wanat nie zachwycili się twórczością Lupy, to ona nie zostałaby tak opisana i doceniona. Gdyby Romek Pawłowski i inni krytycy nie zachwycili się *Bzikiem tropikalnym*, to też wszystko mogłoby się potoczyć inaczej. [...] To jest właśnie taki zamknięty obieg, który powoduje, że się stwarza teatr.

Maria Maj²²⁹

Schemat jest zawsze podobny.

Najpierw młody, niepokorny artysta zdobywa szlify na prowincji, tworząc przedstawienia niezrozumiałe, ale interesujące, które później zyskają status „prekursorskich”. Następnie zaczyna pracować w większych miastach, gdzie zdobywa wierną grupkę widzów. Większość go nie rozumie lub uważa jego sztukę za niepotrzebne eksperymenty, czasem skandalizujące.

Potem idzie mu coraz lepiej. Przychodzą pierwsze sukcesy, nagrody, reżyserie na dużych scenach. Krytycy dostrzegają w jego dziełach podobieństwa do twórczości kolegów, zaczynają powoli rozumieć, jak to można opisać. Wreszcie nadchodzi arcydzieło i jeszcze więcej nagród. W końcu, z drobnymi wahaniami i małymi upadkami po drodze, artysta zdobywa powoli pozycję mistrzowską – na tyle mistrzowską, że staje się obiektem kontestacji i wypada z mody. Nikt już się nim tak nie ekscytuje, staje się ulubieńcem teatralnych konserwatystów. Ma wtedy dwa wyjścia – albo ryzykować i ścigać się młodymi twórcami, albo zostać swoim własnym epigonem. A ostatecznej przemianie żywego teatru w martwy pomnik pomoże śmierć, czego najlepiej dowiodła historia Konrada Swinarskiego i jego kultu.

To historie typowe także dla współczesnego teatru. Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Jan Klata, Maja Kleczewska, Monika Strzępka – wszyscy wpisują się w przedstawiony wyżej uniwersalny wzór. Oczywiście z drobnymi modyfikacjami. Celowo opisałem powyższy schemat używając rodzajników męskich – reżyserom łatwiej niż reżyserkom wdrapać się na szczyt i zyskać status „wielkiego artysty”. Czasem potrzebny jest

²²⁸ Zmienioną wersję tego rozdziału opublikowałem wcześniej w miesięczniku „Dialog”: Stanisław Godlewski, *Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia*, „Dialog” nr 3/2020.

²²⁹ Monika Kwaśniewska, *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*, WUJ, Kraków 2019, s. 281-282.

skandal, który początkowo obrazi wszystkich krytyków, by potem rzewnie go wspominać, jako przejaw pierwotnej niezależności i autentyczności. Ale o skandalach później.

Celem niniejszego rozdziału jest zbadanie, jaki udział mają w procesie kanonizacji artystów krytycy i jak proces wytwarzania hierarchii wygląda z ich perspektywy. Aby w pełni zrozumieć, jak te mechanizmy działały w polskim teatrze po 1989 roku istotne będzie także naświetlenie kontekstów politycznych i społecznych dotyczących kryzysu autorytetu inteligencji oraz konfliktów pokoleniowych.

1. Hierarchie

Kroczy dziś przez teatry parada równości, w trochę innym rozumieniu niż ta na ulicy. Młodzi artyści i towarzyszący im komentatorzy wykazują się specjalnym wyczuleniem na wszelkie hierarchie, dystynkcje i zależności za kulisami, w których z miejsca tropią mechanizmy przemocowe. Snuje im się za to utopia idealnego kolektywu, w którym praca wszystkich, od dyrekcji przez aktorów po pracowników technicznych, służy wspólnej sprawie i nie uchodzi wyróżnianie indywidualnych dokonań. [...]

Nie jest to idea nowa, podobnie egalitarystyczne pomysły chodziły po głowie, nie przymierzając, Juliuszowi Osterwie, gdy zakładał sto lat temu Redutę w kontrze do ówczesnego teatru gwiazd. Jak każda utopia wygląda powabnie. I jak każda pewnie zgaśnie w konfrontacji z praktyką. Bo teatr jest kreacją zbiorową, święta prawda. Ale zbiorowe rzeźbienie dzieła ma granicę. Za którą tak naprawdę działa już tylko indywidualny talent, wyobraźnia, energia, twórcza moc konkretnego aktora. Jego osobista zdolność chwytania bezpośredniego kontaktu z widzem. Jego odwaga świecenia własną twarzą za całe widowisko. Żaden kolektyw go w tym nie zastąpi. I nie powinni, nie mogą, nie mają prawa zapominać o tym redaktorzy teatralnych druków, macherzy od internetowych stron, a też i krytycy, i uczeni, i inne wokółsceniczne gryzipiórki. Widzom przypominać nie trzeba, swoje wiedzą²³⁰.

W ten sposób zaczął swój doroczny *Subiektywny spis aktorów teatralnych* Jacek Sieradzki w roku 2019 – w momencie, gdy dyskusja o nierównościach w teatrze, przemocy fizycznej, psychicznej, symbolicznej i ekonomicznej wewnątrz instytucji kultury i molestowaniu seksualnym aktorek (akcja #metoo) toczyła się w sposób bardzo ożywiony. Zjawisko, o którym pisze Sieradzki – czyli egalitarne z ducha zrównanie wszystkich nazwisk artystów na plakacie we wspólnej ramie „twórcy” jest coraz częstsza praktyką (często niestety

²³⁰ Jacek Sieradzki, *Subiektywny spis aktorów teatralnych*. Edycja dwudziesta siódma, wrzesień 2019, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/statyczne/ssat27.html> [dostęp 21 XI 2019].

fasadową wobec metod pracy w trakcie prób). I o ile wynikają z tego zrozumiałe problemy dla recenzentów – nie wiadomo kto za co odpowiada i jak o tym napisać – Sieradzkiemu chodzi o coś więcej.

Z jednej strony przypomina, że istotą teatru jest aktor (pojedynczy), z drugiej napomina, że utopia równościowa w teatrze jest „marzeniem ściętej głowy”. Na koniec jeszcze krótka uwaga o zbiorowej mądrości widzów teatralnych (definiowanych jako dziwna wspólnota nie-uczonych, nie-krytyków, nie-pracowników teatru), którzy z prawdami autora na pewno się zgadzają.

Dodać należy, że w 2019 roku Jacek Sieradzki jest redaktorem naczelnym czasopisma „Dialog” (od 1991), szefem Komisji Artystycznej Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Sztuki Współczesnej (od 1994), który to konkurs refunduje koszty powstających spektakli i rozdaje nagrody pieniężne, dyrektorem programowym festiwalu R@port w Gdyni (od 2010), który także ma formę konkursu. Swój *Subiektywny Spis* publikuje od 1993 (najpierw na łamach „Polityki”, potem na portalu e-teatr.pl). Jeżeli można mówić o szczytach hierarchii krytyków teatralnych Jacek Sieradzki niewątpliwie się na nich znajduje²³¹. I powodem nie jest tu wcale świetne pióro i ogromna inteligencja. Sieradzki pełni funkcje decyzyjne – jest jurorem w konkursach, decyduje o przyznawaniu nagród i środków finansowych. Kształtuje obraz polskiej dramaturgii i polskiej krytyki szefując jednemu z ważniejszych pism teatralnych w kraju. Zna się na teatrze jak mało kto, ale zna też ludzi teatru – lata objazdów w Konkursie na Wystawienie Sztuki Współczesnej sprawiły, że Sieradzki jest figurą rozpoznawalną przez wszystkich dyrektorów. I aktorów, bo *Subiektywny spis* ogłaszany zawsze przed początkiem nowego sezonu (we wrześniu) stanowi swoisty ranking.

Naturalnie, sam Sieradzki się od tego dystansuje. Kiedy w 2009 roku *Spis* przenosił się z „Polityki” do Internetu, krytyk tłumaczył Dorocie Wyżyńskiej, że zależy mu

żeby go nie nazywać rankingiem. Ranking to jest tabela ligowa: ten jest na miejscu pierwszym, ten na piętnastym, ktoś awansował, ktoś spadł. To mnie w ogóle nie bawi. Ja po prostu od siedemnastu lat letnią porą ogłaszam garść lakonicznych notatek-felietoników ukazujących różne strony tego najokrutniejszego z twórczych zawodów²³².

²³¹ Należy tu może przypomnieć, że Jacek Sieradzki w tekście *Po co Pan Bóg stworzył krytyków?* zawartym w tomie *Wędrowanie. Dziesięć wykładów. Teksty wykładów gościnnych w latach akademickich 2008/2009 i 2009/2010* (red. H. Waszkiel, Białystok 2010) pisze żartobliwie o królewskim rodowodzie krytyki teatralnej, upatrując pierwszego krytyka teatralnego w Polsce w Stanisławie Augustie Poniatowskim. Ten „królewski rodowód” stanowi symbolicznie uwznioślenie rangi uprawianego zawodu i wynikającego zeń obowiązków.

²³² Dorota Wyżyńska, *Dla kogo "mistrzostwo"? Kto "na fali"?* Rozmowa z Jackiem Sieradzkim, „Gazeta Wyborcza” 2009 [online] http://wyborcza.pl/1,76842,7029573,Dla_kogo_mistrzostwo_Kto_na_fali_.html [dostęp 24 XI 2019].

I choć faktycznie nazwiska opisywanych krótkimi notkami aktorów i aktorek ułożone są alfabetyczna, Sieradzki wytworzył własne kategorie, którymi opatruje każde z nich – „mistrzostwo”, „nadzieje”, „pytania”, „na fali”, „zwycięstwo”. Siłą rzeczy spis pisany przez tak potężnego krytyka, nawet jeśli nie ma on intencji tworzenia hierarchii, musi wyzwać spore emocje. Maria Maj wspominała, że co roku czytając ma ochotę Sieradzkiego kopnąć „bo to jest fałszywy obraz współczesnej twórczości aktorskiej”²³³.

„Dialog” kierowany przez Sieradzkiego od 2015 przyznaje także własną Nagrodę im. Konstantego Puzyny (Kamyk Puzyny). I choć wielokrotnie redakcja pisma nagradza artystów zazwyczaj niewymienianych co sezon w rankingach „najlepszych” twórców teatralnych²³⁴, na problematyczność samego aktu nagradzania zwracała uwagę zastępczyni redaktora naczelnego „Dialogu”, Joanna Krakowska, tłumacząc Witoldowi Mrozkowi:

No widzisz, system nagród i konkursów jest systemem ustanawiania hierarchii. Systemem z porządku władzy. Jeśli rozmawiamy w kategoriach utopii, to ja bym chciała, żeby tego w ogóle nie było. Żebyśmy rozmawiając o teatrze, mówili, jak działa i w jakich kontekstach funkcjonuje on jako medium społeczne, a nie jakim jest arcydziełem i jakie mity kreuje, dyscyplinując naszą wiedzę²³⁵.

W przypadku krytyki teatralnej, której jedną z podstawowych funkcji jest wartościowanie i ocenianie, uniknięcie rozmowy o hierarchiczności, przyznawaniu nagród i tworzeniu rankingów jest niemożliwe. Ale nie chodzi jedynie o proste akty oceny, które przecież zawsze są subiektywne. Warto pokazać hierarchizację w krytyce jako szersze zjawisko, które więcej niż o samych nagradzanych mówi o potrzebach krytyków w konkretnym czasie. Jako mechanizm, który ma swoje ustalone reguły gry²³⁶.

Poza *Subiektywnym spisem aktorów teatralnych* Jacka Sieradzkiego, drugim wzbudzającym duże emocje rankingiem jest coroczna ankieta miesięcznika „Teatr” *Najlepszy, najlepsza, najlepsi*, publikowana we wrześniowym numerze, w której krytycy z różnych

²³³ Monika Kwaśniewska, *My się zjeść nie damy...* dz. cyt., s. 282.

²³⁴ Nagroda im. Konstantego Puzyny przyznawana jest od 2015 roku (dwudziestopięciolecie śmierci krytyka) przez redakcję „Dialogu”, jej wartość to 10 tysięcy złotych oraz statuetkę. Nagrody otrzymali: 2015 – Komuna // Warszawa, 2016 – Justyna Sobczyk, 2017 - Aktorki, Aktorzy oraz Publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu, 2018 - Teatr im. Modrzejewskiej w Legnicy pod kierownictwem Jacka Głomba, 2019 - Dorota Buchwald i zespół Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2020 – Ewa Guderian-Czaplińska.

²³⁵ Witold Mrozek, *Reżyserki PRL. Rozmowa z Joanną Krakowską*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7098-rezyserki-prl.html> [dostęp 24 XI 2019].

²³⁶ Por. James F. English, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. Ł. Zaremba, wstęp P. Czapliński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

redakcji, z różnym stażem zawodowym wskazują najlepsze – ich zdaniem – role, spektakle, instytucje, zjawiska. Na skutek tego, że w niektórych kategoriach – takich jak teatr offowy, teatr lalkowy czy taniec krytycy nie potrafili nic wskazać (warto może dodać, że ranking ten jest wyjątkowo „warszawskocentryczny”), w 2019 roku stworzona została dodatkowa ankieta, dla osobnej puli krytyków, w której wszystkie te problematyczne, marginalizowane działy sztuki widowiskowej zostały uwzględnione.

Najlepszy, najlepsza, najlepsi funkcjonuje od 1991 roku, od czasów gdy redaktorem naczelnym pisma był Andrzej Wanat.

2. Andrzej Wanat

Andrzej Wanat (1941-1996) był teoretykiem, praktykiem i krytykiem. Teoretyczne szlify zdobywał na poznańskiej polonistyce pod okiem profesora Jarosława Maciejewskiego, zajmował się m. in. polskim modernizmem²³⁷. Do teatru trafił jako asystent przy *Kłótni* Wyspiańskiego w reżyserii Izabeli Cywińskiej w 1969 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu. Warto dodać, że to przedstawienie pojechało na Kaliskie Spotkania Teatralne, po których Jerzy Koenig napisał historyczne słowa: „Stało się. Pojawiła się nowa generacja reżyserów” i wyodrębnił z młodych twórców pokolenie „młodych, zdolnych”²³⁸. Kwestia pokolenia jeszcze w tym rozdziale powróci.

Wanat później sam reżyserował. Był dyrektorem Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu, pracował jako wykładowca na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST, pisał dla „Teatru” od 1983 roku, a jego redakcję objął w 1990 roku po Jerzym Sokołowskim. Szymon Kazimierczak uważa, że lata pracy w redakcji (1990-1996) były szczytowym momentem kariery Wanata²³⁹. Wyprowadził redakcję na prostą po trudnym okresie lat 80., przywrócił tradycję wstępniaków redaktorskich zatytułowanych „Trzecia strona”.

Wanat miał opinię „bibliotekarza”, „uczonego” i „analityka”. Był szanowany – jak wspomina Jerzy Koenig – ale dopiero pod koniec życia ludzie poza szacunkiem zaczęli darzyć go także sympatią²⁴⁰. Faktycznie, w jego tekstach widać aptekarską dokładność, wierne trzymanie się litery tekstu dramatycznego, z którego wyciągał konsekwencję nie tylko dla teatralnego kształtu przedstawienia, lecz także dla całości interpretacji utworu i jego znaczenia

²³⁷ Zob. Krzysztof Kurek, *Andrzej Wanat - naukowiec*. „Teatr” 1997, nr 5, s. 11 - 13.

²³⁸ Jerzy Koenig, *Młodzi, zdolni*, [w:] tegoż, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979. Pierwodruk – „Teatr”, nr 7/1969.

²³⁹ Szymon Kazimierczak, *Szafa z „Teatrami”*, „Teatr” nr 10/2016.

²⁴⁰ Jerzy Koenig, *Lubiliśmy sobie porozmawiać. Wspomnienie o Andrzeju Wanacie*, „Teatr” nr 5/1997.

w kulturze. Jednocześnie, zapewne przez doświadczenie praktyki teatralnej, ma Wanat niezwykłą zdolność opisu, umiejętność wyłapania istotnych szczegółów, pozwalających czytelnikowi wyobrazić sobie inscenizację.

O krytyce samej w sobie Wanat pisał często, najczęściej na „Trzeciej stronie”. Słynny jest tytuł jednej z jego recenzji: „Trzeba mieć pogląd na świat”²⁴¹. Zdanie to dotyczyło raczej ludzi teatru w ogólności, niż jedynie krytyków i nie oznacza wcale, iż Wanat był fanem przedstawień politycznych, radykalnych, opowiadających się jasno po którejs z stron polskich sporów. Przeciwnie, uważał, że

[t]en oblig aktualności (przede wszystkim społecznej i politycznej) jest dziś przekleństwem. „Widzieć i opisywać”, uczestniczyć, komentować, sprzeciwiać się, mówić w imieniu... Takie były i są dyrektywy polskiej sztuki i teatru w szczególności w ostatnich dwustu latach. Uprzywilejowała je historia, a umocnił marksizm. [...] Myślę, że najwyższa już pora, by fotel recenzenta, stojący za czasów krytycznej aktywności Kotta, Puzyny, Fikówny i Nyczka na publicznym placu, wnieść z powrotem do teatru i ustawić w ostatnim rzędzie, tym, z którego widać także całą widownię. Nie dlatego, by izolować go od głosów ulicy. Te i tak będą słyszalne. Nie chodzi też o estetyczny hedonizm. Ten nie wytrzyma krytyki. Chodzi tylko o to, by dzieło teatralne ujmować z pełnią jego funkcji i wartości. Na scenie i przy biurku krytyka. [...] Nie ma już w teatrach publiczności rozumianej jako zbiorowość jednoczona wspólnym przeżyciem. Na widowni siedzą indywidualiści. Tam też nastąpił rozpad. Więc zamiast mówić do tłumu i szukać kontaktu z jego duszą zbiorową, należy może rozmawiać z jednostką. To jednak inna rozmowa²⁴².

To najpełniejsza programowa wypowiedź Wanata dotycząca krytyki teatralnej, zawierająca jego poglądy na przeszłość, przekonania na teraźniejszość i przyszłość. W przeszłości fotel recenzenta był na publicznym placu, a ludzie na widowni potrafili się zjednoczyć (idealizowanie przeszłości to wspólna cecha wielu teatralnych konserwatystów). Dzisiaj wszyscy są indywidualistami. Dlatego trzeba w krytyce i teatrze rozmawiać z jednostką, za pośrednictwem teatru, sztuki – nie zaś polityki czy publicystyki. Wanat jest w swoim programie konsekwentny, jego zainteresowania krążą raczej wokół dramatów egzystencji niż zbiorowości i dużo bardziej woli on pisać o teatrze jako sztuce z jej estetycznymi walorami, niż jako medium społecznym (co nie znaczy, że polityki i przemian społecznych nie dostrzega). I

²⁴¹ Andrzej Wanat, *Trzeba mieć pogląd na świat*, [w:] tegoż, *Pochwała teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997.

²⁴² Andrzej Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr” nr 4/1993, [w:] tegoż, *Pochwała...dz.* cyt., s. 132.

choć zżymał się na to, że współcześni krytycy za łatwo oceniają i przyznają punkty, a za mało dyskutują o znaczeniach, ideach i wartościach²⁴³, to jednak on, obejmując redakcję „Teatru” powiedział:

I bardzo nam dzisiaj zależy (w czasach tak wielkiego chaosu wartości artystycznych) na eksponowaniu zjawisk wybitnych, niezwykłych, niepodważalnych. Bo teatr jest sztuką, w której wyrazista hierarchia największe ma znaczenie²⁴⁴.

Chaos wartości artystycznych, o których mówi krytyk wynika z chaosu ogólnego – początek lat 90. to czas nagłych inflacji, budowy nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, uczenie się od nowa demokracji, otwarcie się na zachodnie rynki, próby reformy teatrów. Nieprzeprowadzony projekt ówczesnej ministry kultury Izabeli Cywińskiej planował podzielić teatry na państwowe, przez państwo współprowadzone i te oddane w ręce kształtujących się samorządów; teatrom miały zostać nadane kategorie, w ramach których określano by typ dotacji. Kategorie danego teatru ustalano by według jego lokalizacji, znaczenia, poziomu artystycznego. Słowem, planowano sformalizować hierarchię, która już faktycznie istniała. Reformy nie przeprowadzono, gdyż, jak zauważ Paweł Płoski, nie pozwalało na to ówczesne prawo²⁴⁵ – nie zaś, jak wielu myśli, z powodu gorących protestów środowiska. Choć nie oznacza to, że pomysł nie był kontrowersyjny. Ciekawe, że o ile hierarchie na poziomie artystycznym, w krytyce, są akceptowane, a przez niektórych nawet pożądane, to gdy próbuje przenieść się je na kwestie ekonomiczne i organizacyjne, zawsze pojawiają się problemy. Jak zresztą pokazał późniejszy rozkwit tzw. „scen prowincjonalnych” w Legnicy, Wałbrzychu czy Kielcach, bardzo dobrze, że reforma Cywińskiej nie doszła do skutku – bo kto wie jaką kategorię by dostały?

Krytycy, jak zauważa Wanat, narzekają na to, że teatr (na początku lat dziewięćdziesiątych) nie łapie się na dynamiczny rytm przemian współczesności. Sam zaś „czekał na Czechowa”:

Kiedy stare się wali, kiedy zarysy nowego wydają się niepewne, kiedy brakuje dramatów mówiących wprost o współczesności, w teatrze trzeba grać Czechowa. On wiedział

²⁴³ Andrzej Wanat, *Czy piekło nadaje się do eksploatacji?*, [w:] tegoż, *Pochwała... dz. cyt.*

²⁴⁴ Kazimierz Dorczyk, *Teatr i „Teatr”*. Rozmowa z Andrzejem Wanatem, „Głos Wielkopolski” nr 43/1992.

²⁴⁵ Paweł Płoski, *Reforma! Reforma!*, [online] http://www.ptbt.e-teatr.pl/files/zjazd2_pdf/Ploski_-_Reforma_reforma.pdf [dostęp 21 XI 2019] oraz Tegoż, *Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja ha!art, Kraków 2010.

prawie wszystko o ludziach żyjących na przełomie. I świat, co wypadł z formy, opisał sprawiedliwie²⁴⁶.

Czechow faktycznie grany był w tamtym okresie wielokrotnie, w różnych teatrach. Tomasz Plata uważał, że „w pewnym sensie moda na Czechowa była modą na teatralny eskapizm”²⁴⁷, że Czechow pozwalał teatrowi zamiast o „tu i teraz” mówić o „zawsze i wszędzie”. Ale oczywiście Plata pisze to z perspektywy roku 2005, w momencie, w którym Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna odnoszą międzynarodowe sukcesy, a zjawisko zwane „nowym teatrem” już okrzepło. W latach dziewięćdziesiątych Wanat chyba faktycznie wierzył, że dramaturgia Czechowa jest zdolna do opisania ówczesnych ludzkich dylematów.

Wanat potrzebował zatem hierarchii, potrzebował artyzmu i potrzebował unaocznionego dramatu egzystencji. Na to wszystkie potrzeby z nawiązką odpowiedział mu teatr Krystiana Lupy. To właśnie dzięki Wanatowi (choć nie tylko) Lupa uzyskał pozycję, którą ma dziś. Recenzja z *Lunatyków*²⁴⁸, opublikowana w 1995 roku jest jednym z ostatnich tekstów krytyka (Andrzej Wanat zmarł 20 lipca 1996 roku po trzymiesięcznym pobycie w szpitalu), co tylko przypieczętowało znaczenie spektaklu Lupy²⁴⁹. Co ciekawe, w interpretacji Wanata, jest to spektakl właśnie o potrzebie hierarchii. Zanim jednak przeanalizuję esej Wanata chciałbym przyrzeć się temu, co z Lupą krytycy robili wcześniej, jakie były fundamenty budowanego pomnika.

3. Juwenilia

Nie jest tak, że krytycy na każdą nową indywidualność artystyczną reagują alergicznie – przykład Krystiana Lupy dość dobrze to pokazuje. Wyszedł on ze szkoły opromieniony sławą „obiecującego”, „interesującego” artysty, a potem zaczął robić spektakle, które nie były

²⁴⁶ Andrzej Wanat, *Po katastrofie*, [w:] Tegoż, *Pochwała... dz. cyt.*, s. 127.

²⁴⁷ Tomasz Plata, *Osobiste zobowiązania*, [w:] *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990 – 2005*, pod red. T. Platy, Świat Literacki, Warszawa 2006, s. 222.

²⁴⁸ *Lunacy. Esch czyli anarchia* wg Hermanna Brocha, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 11 II 1995.

²⁴⁹ Warto odnotować, że we wrześniowy numer „Teatru” z roku 1996 był numerem specjalnym, wydanym na pięćdziesięciolecie pisma, gdzie opublikowano kilkanaście archiwalnych recenzji, umieszczono zdjęcia wszystkich dotychczasowych redaktorów naczelnych – pominięto Marię Czanerle, która krótko kierowała pismem między Csató a Koenigiem, więc stronę wypełniają sami mężczyźni. We wstępie Janusz Majcherek pisze, że gdy przeglądał stare numery pisma celem wyboru tekstów, zauważył, że „dałoby się bez trudu wykroić przynajmniej dwie skrajnie różne kroniki: jedna miałaby mieć charakter »lustracyjny«, druga preferowałaby taktykę »grubej kreski«”. Nie ukrywając uwikłań „Teatru” Majcherek pokazuje także, jak bardzo nomenklatura lustracyjna była wszechobecna. Zob. Janusz Majcherek, *Pro domo sua*, „Teatr” nr 9/1996.

oceniane jednorodnie, jednak zawsze znajdowano w nich elementy świadczące o „przyszłym potencjalne reżysera”.

Podobnie było z Krzysztofem Warlikowskim, którego pierwsze spektakle, nierealizowane w Warszawie, oceniano jako nie zawsze udane, ale interesujące, wzbudzające dyskusję, niezwykle piękne plastycznie. Jego debiut w krakowskim Starym Teatrze²⁵⁰ był przez niemal wszystkich recenzentów uznany za klępkę – spektaklu bronił jedynie Kazimierz Kania na łamach katolickiego dziennika „Słowo”²⁵¹. Należy jednak zauważyć, że zazwyczaj debiuty w Starym Teatrze nie zyskują poklasku recenzentów. Później Warlikowski jest oceniany różnie, jednak w niemal każdej recenzji piętnowane wady przedstawień równoważone są opisami zalet, krytycznie pytania stawiane spektaklom nie umniejszają ich wagi. Realizacje w Toruniu²⁵², Poznaniu²⁵³, nawet warszawskie *Poskromienie złoŹnicy*, *Elektra* i *Zachodnie wybrzeże*²⁵⁴, choć nie uznane za arcydzieła, były przyjęte raczej z rozsądnym spokojem i ciekawością, a opinie zazwyczaj były merytorycznie uzasadniane. Warlikowski zresztą cały czas robił przedstawienia za granicą, wiadomo było, że pracował z Peterem Brookiem, Giorgio Strehlerem i Ingmarem Bergmanem, więc lekceważenie go jako twórcy nie wchodziło w grę. Dopiero *Hamlet* wywołał skandal, nie mówiąc o późniejszych *Oczyszczonych*²⁵⁵ – ale tym zajmować się będę w kolejnym rozdziale. Tak czy inaczej, siedem pierwszych lat pracy reżyserskiej Warlikowskiego nie budziło niezdrowych emocji. Nieco inaczej było z Grzegorzem Jarzyną – tu pierwszy sukces w postaci premiery *Bzika tropikalnego*²⁵⁶ nastąpił od razu i to taki, który zaciążył na reszcie artystycznej kariery.

Przypadek Lupy jest jednak o tyle różny od jego uczniów, że w PRL stworzono mu cieplarniane warunki do rozwoju własnej pracy. Kierująca Teatrem im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze Alina Obidniak dała Lupie i Mikołajowi Grabowskiemu, drugiemu młodemu,

²⁵⁰ *Markiza O. Heinricha von Kleista*, reż. K. Warlikowski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 20 II 1993. Łukasz Drewniak wspomina, że w kręgach krakowskich spektakl nazywano „Markizą Zero” – zob. Łukasz Drewniak, *Z barbarzyńcy klasyk*, „Przekrój” nr 6/2007/ [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/35058/z-barbarzyncy-klasyk> [dostęp 30 XI 2019].

²⁵¹ Kazimierz Kania, *Przeciw pospolitości*, „Słowo – Dziennik katolicki” nr 48/1993. [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/88277/przeciw-pospolitosci> [dostęp 30 XI 2019].

²⁵² *Kupiec wenecki* Williama Shakespeare’a, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, prem. 18 III 1994.

²⁵³ *Trucizna teatru* Rudolfa Sirery, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 3 XII 1993; *Roberto Zucco* Bernarda-Marie Koltèsa, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 22 IX 1995; *Zimowa opowieść* Williama Shakespeare’a, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 5 IV 1997.

²⁵⁴ *Elektra* Sofoklesa, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 18 I 1997; *Poskromienie złoŹnicy*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 3 I 1998; *Zachodnie wybrzeże* Bernarda-Marie Koltèsa, Teatr Studio im. S. I. Witkiewicza prem. 3 IV 1998.

²⁵⁵ *Hamlet* Williama Shakespeare’a, Teatr Rozmaitości w Warszawie, prem. 22 X 1999; *Oczyszczeni* Sarah Kane, koprodukcja, prem. 15 XII 2001 w Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu.

²⁵⁶ *Bzik tropikalny* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Grzegorz Jarzyna pod pseud. Grzegorz Horst D’Albertis, prem. 18 I 1997, Teatr Rozmaitości w Warszawie.

zdolnemu absolwentowi krakowskiej PWST, sporo wolność, nie ograniczając ich poszukiwań w żaden sposób. Dlatego mogli spokojnie eksperymentować, testować różne metody pracy, budować wspólny język ze współtwórcami spektakli.

Teatr Lupa w latach osiemdziesiątych był niewątpliwie zjawiskiem osobnym, ale niezupełnie nadzwyczajnym (fakt, że wzbudzał dość częste zachwyty najlepiej o tym świadczy) – Lupa tworzył w teatrach repertuarowych, jednak sposób pracy oparty był na wytwarzaniu wspólnoty z aktorami, bliskiej hipisowskiej komunie. Dobór repertuaru (Witkacy, Hesse, modernizm polski i zagraniczny), inspiracja filozofią Wschodu i teoriami Junga w połączeniu z charakterystyczną estetyką (wyraziste, autorskie wizje scenograficzne; pogłębione psychologicznie i nieoczywiste aktorstwo) – wszystko to sprawiło, że Lupa dosyć szybko został rozpoznany jako artysta o wyjątkowej indywidualności. Przypominanie, że był uczniem Swinarskiego znacznie się dopiero później, w pełni artystycznej wielkości, by ustalić patriarchalno-pokoleniową linię geniuszy. Sam Lupa zresztą swoją legendę podbijał, komentując własną sztukę: jak prawdziwy modernistyczny artysta do dziś publikuje w programach do swoich spektakli fragmenty dzienników, które stanowią zapis jego procesu myślowo-emocjonalnej pracy nad przedstawieniem.

Dużym przełomem był *Kalkwerk* Thomasa Bernharda z 1992 roku zrealizowany w Starym Teatrze w Krakowie²⁵⁷ – poprzez który Lupa po raz kolejny w karierze sięgnął po prozę niemieckojęzyczną, tym razem jednak odnosząc spektakularny sukces. W recenzjach z przedstawienia widać wyraźnie, że z osoby wielbionej przez grono oddanych fanów („lupomaniaków” – takie określenie pada w jednej z recenzji) reżyser przedarł się do teatralnej czołówki. Paweł Głowacki pisał:

Mroczna proza Thomasa Bernharda, nie dające nadziei diagnozy, reżyser znany z „katowania” ciągnącymi się w nie skończoność minutami, wiecznym półmrokiem i daleką od prostoty metaforyką. Któż w dzisiejszych czasach postawi na takiego smętnego konia?! Wydawałoby się, że zgoła nikt – paru masochistów i z górą pięciu estetów. A jednak! Już po nieoficjalnych, otwartych lipcowych próbach spektaklu gruchnęło po Krakowie, że Lupa znowu wielki, kto wie, czy nie lepszy niż poprzednio, że nieosiągalny, że jedyny - i tak już pozostało do dzisiaj! Świat podzielił się na tych, którzy są za i na tych, którzy tajemniczo milczą²⁵⁸.

²⁵⁷ *Kalkwerk* Thomasa Bernharda, reż. Krystian Lupa, Teatr Stary im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 7 XI 1992.

²⁵⁸ Paweł Głowacki, *Dandys*, „Tygodnik Powszechny” nr 50/1992, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/18123/dandys> [dostęp 24 XI 2019].

Janusz Majcherek w „Teatrze”²⁵⁹ zauważył, że premiera spektaklu odbyła się w dniu czterdziestych dziewiątych urodzin reżysera, że była „aktem całopalenia”, że spektakl był „summą doświadczeń Lupy”, że w tym przedstawieniu dotarto do „doświadczenia egzystencji”, wobec którego „nie można już iść dalej”, że była to „ofiara” wedle rozumienia Artauda. Recenzja Majchereka jest symptomatyczna – owo szukanie znaków na niebie i ziemi oraz styl przesycony metaforami, porównaniami i symbolami będzie jeszcze przez długi czas (do dziś właściwie) ciążył nad recepcją teatru Lupy. Za dowód niech posłużą przykłady z recenzji ostatniej premiery Lupy czyli *Capri – wyspa uciekinierów* z Teatru Powszechnego w Warszawie²⁶⁰:

Świat Malapartego, Lupy, jego aktorów się zatrzymał. To najpiękniejszy moment spektaklu. Czas się nie liczy, rozciąga się jak za starych dobrych czasów w spektaklach mistrza... a my trwamy i nie wiemy, co dalej... bezradność, którą można pokroić i wynieść z teatru w kawałkach, twarda, gęsta i ciężka niczym smog... [...] Spektakl jest arcydziełem teatru – to wielopoziomowe Camposanto, na którego ścianach wymalowano przejmujące freski, poświęcone Curzio Malapartemu i katastrofie, która stała się udziałem jego samego i świata wokół niego (Tomasz Domagała²⁶¹).

W *Capri*... znowu mieszkamy w Lupowym „azylu”. Ale ów azyl nie daje schronienia, nie oznacza bezpieczeństwa, stanowi tylko kokon ochronny pozwalający przetrwać bohaterom jeszcze jedną noc, żeby zakryć się, przykryć, zastygnąć, a w końcu umrzeć. To jak pozorne bezpieczeństwo osoby leżącej pod pierzyną, podczas gdy za oknem pada deszcz. W łóżku jest bezpiecznie, chociaż duszno, od zewnętrznego świata dzieli wąska granica jawy i snu. Trzeba pamiętać ten sen. Zapominanie jest grzechem cięższym niż przemoc. Historia jest przemocą (Łukasz Maciejewski²⁶²).

W przypadku *Kalkwerku* nie brakowało głosów sceptycznych, ale nawet one wyrażały jakiś rodzaj uznania dla reżysera i/lub aktorów. Jacek Sieradzki pisał, że choć fani Lupy z pewnością będą zachwyceni, to „ci spoza klanu” znowu przeżyją spektakl fascynujący i irytujący jednocześnie, rozwlekły i pozbawiony jakiejkolwiek selekcji pomysłów reżyserskich.

²⁵⁹ Janusz Majcherek, *Kamień filozoficzny*, „Teatr” nr 1/1993.

²⁶⁰ *Capri – wyspa uciekinierów*, reż. Krystian Lupa, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, prem. 12 IX 2019.

²⁶¹ Tomasz Domagała, *Camposanto Krystiana Lupy*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282119.html> [dostęp 25 XI 2019].

²⁶² Łukasz Maciejewski, *Innego końca świata nie będzie*, „Wprost” nr 45/2019. [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282324.html> [dostęp 25 XI 2019]

Tak czy inaczej, „teatr Lupy jest inną, osobną jakością w teatrze polskim: to przyznają także przeciwnicy” – konkluduje Sieradzki²⁶³.

Tomasz Kubikowski po latach upatrywał sukcesu *Kalkwerku* w tym, że Lupa „zakwestionował własny idiom”: „Nie dał mu się zniewolić, lecz – czując, że opanował go już doskonale – spróbował innych tonacji”²⁶⁴. Faktycznie, Lupa wielokrotnie poszukiwał nowych tematów i nowych metod pracy w swoim teatrze, co choć niejednokrotnie kończyło się spektaklami uznanymi za nieudane, tym bardziej wzmacniało mistrzowski status reżysera. Gdy się jest już na szczycie odwaga do eksperymentu uznawana jest zawsze za bardziej godną podziwu niż auto-epigoństwo. Piotr Gruszczyński nazwał to „wiecznym dążeniem”, pisał, że

Krystian Lupa się nie poddaje. Co jakiś czas rozmontowuje swój teatr i sprawdza, czy nie można dążyć w innym kierunku. Gotów na najwyższe ryzyko i najwyższe koszty. Czasem za poszukiwania płaci spektaklem, który publiczność i krytyka nazywa nieudanym. Ale pokłask nie jest tym, na co przede wszystkim liczy artysta²⁶⁵.

Po premierze *Kalkwerku* jeszcze nie wszyscy są przekonani. W niewiele ponad rok po premierze spektaklu Koło Naukowe Polonistów im. Kazimierza Wyki na Uniwersytecie Jagiellońskim pod wodzą Łukasza Drewniaka wydaje pierwszy numer pisma „Didaskalia”.

4. „Didaskalia”

„Didaskalia. Gazeta teatralna” – obok w logo maska tragiczna i komiczna. Numer 01, styczeń 1994, Kraków, cena 10 000 zł, stron ledwie trzydzieści. Na okładce zdjęcie z *Marzycieli* Krystiana Lupy – dwóch mężczyzn z profilu, których twarze odbijają się w lustrze. Na pierwszym planie Andrzej Hudziak. On jest głównym bohaterem tego numeru, jego nazwisko widnieje pod zdjęciem zapisane dużymi literami. Poza tym w numerze: „Bradecki, Harwood, Lupa, Szturc i Teatr Witkacego”. Redakcja tłumaczy, że Hudziaka, jako temat pierwszego numeru, wybrali z kilku powodów: bo za rolę w *Kalkwerku* zdobył nagrodę; bo inne jego kreacje zbierają opinie pochlebne, bo jego aktorstwo jest reprezentatywne dla teatru Lupy, a może nawet całej krakowskiej szkoły, bo mało dotąd o jego aktorstwie napisano; wreszcie – bo jest teraz aktorem modnym. Poza tym redakcja na pierwszej stronie informuje co się dzieje w Starym Teatrze (m.in. Krystian Lupa zaczął tłumaczyć *Lunatyków* Hermanna Brocha), a w

²⁶³ Jacek Sieradzki, *Kalkwerk*, Polityka, nr 4/1993.

²⁶⁴ Tomasz Kubikowski, *Pustka i forma*, [w:] *Strategie publiczne... dz. cyt.*, s. 19.

²⁶⁵ Piotr Gruszczyński, *Krystian Lupa: wieczne dążenie*, [w:] *Strategie publiczne... dz. cyt.*, s. 25.

formie dowcipu przypomina anegdotę o *Weselu* Jerzego Grzegorzewskiego: gdy grający Wernyhorę aktor, którego rola ograniczała się do jednego słowa („Jutro”), zapomniał tekstu. Partner sceniczny podpowiedział zatem: „Jutro?”, na co Wernyhora mruknął z ulgą: „Mhm”.

Wygląd pierwszych numerów tego dwumiesięcznika w niczym nie przypomina formy graficznej i redakcyjnej, do której przyzwyczailiśmy się dzisiaj, widząc w „Didaskaliach” przede wszystkim pismo fachowe, branżowe, naukowe. W 1994 roku to ledwie studencka gazetka, której pierwszy numer poświęcony był ulubionemu aktorowi młodej redakcji. Dopiero od trzeciego numeru zaczyna się robić poważniej – cena to już 15 000 złotych, zmienione zostaje logo, nadany zostaje numer ISSN, wśród autorów pojawia się Joanna Walaszek. W czwartym numerze do kolegium redakcyjnego wchodzi Grzegorz Niziołek i Maryla Zielińska. W piątym szata graficzna i układ znowu się zmienia, pismo kosztuje teraz 1,50 zł (na skutek denominacji), a na końcu pojawia się informacja, że „Didaskalia” można już kupić nie tylko w Krakowie, lecz także w Warszawie i we Wrocławiu, można też zamawiać prenumeratę. Pismo stopniowo się profesjonalizuje i staje coraz bardziej naukowe. Poza recenzjami i felietonami redakcja zaczyna publikować artykuły przekrojowe, analizy, tłumaczenia zagranicznych tekstów. Cykl wydawniczy (dwumiesięcznik) siłą rzeczy zwalnia z obowiązku rejestrowania wszystkich premier w kraju – „Didaskalia” koncentrują się zatem na teatrze dramatycznym, na twórcach kreujących nowe zjawiska artystyczne, świadomie omijając repertuar komercyjny, artystów, którzy nie eksperymentują.

Z przyczyny bliskości redakcji na ulicy Gołębiej do Starego Teatru i w wyniku indywidualnych fascynacji członków kolegium redakcyjnego Krystian Lupa pojawia się w piśmie wielokrotnie. Grzegorz Niziołek swoją książkę o teatrze Lupy – *Sobowtór i utopia* – wyda niedługo, w 1997 roku²⁶⁶.

Należy dodać, że czasopisma takie jak „Didaskalia” czy „Notatnik Teatralny” – założony w 1991 we Wrocławiu – bardzo pomagają w nazywaniu nowych zjawisk teatralnych, grupowaniu artystów w pokoleniowe formacje, czy w kreowaniu mody na pewnych twórców. W przypadku „Notatnika” pod redakcją Krzysztofa Mieszkowskiego było to głównym celem – publikowane były numery monograficzne, poświęcone współczesnym, młodym teatralnym artystom, numery koncentrujące się na ważnych dyskusjach toczonych we współczesnym teatrze, na przykład dotyczących postaci i funkcji dramaturga, nagości czy polityki. Jeden numer (11/1996) był niemal w całości poświęcony *Lunatykom* Lupy.

²⁶⁶ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, UNIVERSITAS, Kraków 1997.

Takie publikacje nobilitowały dokonania młodych twórców, stanowiły także rodzaj podręcznika dla widzów i krytyków, który pomagał mierzyć się z odbiorem współczesnego teatru. I tu warto wrócić do Wanata i jego recenzji.

5. *Szkice z „Lunatyków”*

Już sam tytuł jest nieoczywisty: *Szkice z „Lunatyków” Hermanna Brocha w reżyserii Krystiana Lupy*²⁶⁷. Pozornie prosty i nieefektowny, a jednak hasło „szkice” sygnalizuje, że nie będzie to wypowiedź typowo krytyczna, recenzencka – raczej esej, zbiór nieuporządkowanych myśli, którym trudno nadać ostateczny kształt. „Szkice” nawiązują także do wcześniejszego o pięć lat studenckiego spektaklu Lupy: *Szkice z „Człowieka bez właściwości”*²⁶⁸ na podstawie książki Roberta Musila, przygotowanego w krakowskiej PWST.

„Nie wiem, czy patrzę na świat z tego samego co Lupa okna” – pierwsze zdanie już jest ironiczną grą z teatrem twórcy *Kalkwerku*. Wiadomo, że w niemal każdej scenografii Lupy pojawia się okno, z reguły po lewej stronie sceny, przez które patrzą bohaterowie zamknięci w swoich mieszkaniach. To zdanie jest także zarysowaniem silnej indywidualnej perspektywy krytycznej: Wanat wprost sygnalizuje, że będzie w tych „szkicach” pisał tyle o Lupy, ile o samym sobie, próbując spojrzeć na teatr reżysera przez „swoje okno”.

Dalej krytyk pisze, że na pewno *Lunatycy* są „jego teatrem”, że spektakl przypomina mu dzieciństwo, konkretne obrazy z rodzinnego domu: „Nie ma już tamtego mieszczańskiego świata. Jego resztki, wartości, brzydota i prawie zawsze przybrudzone piękno bywały przyczyną buntów i porażek jeszcze przed czterdziestu, trzydziestu laty. Zwłaszcza tam, gdzie dawna mieszczańska kultura miała głębsze korzenie”²⁶⁹ (należy przypomnieć, że młodość swoją Wanat spędził w Wielkopolsce). Wanat wspomina swoje młodzieńcze lektury, zwłaszcza Hermanna Hessego, w którego książkach – podobnie jak w powieści Brocha – kultura mieszczańska kłóci się z chaosem.

Pierwszy akapit tekstu Wanat zamyka jeszcze mocniejszym podkreśleniem indywidualnej perspektywy („wolę stać przy swoim oknie”) i dystansem wobec praktyki samego Lupy, który w swoich tekstach programowych dotyczących kolejnych premier podsuwa gotowe interpretacje swoich spektakli. „Mnie to nie bawi” – pisze Wanat.

²⁶⁷ Wszystkie dalsze cytaty według wydania w: Andrzej Wanat, *Pochwała teatru...dz. cyt.* Pierwodruk w: „Teatr” nr 7-8/1995.

²⁶⁸ *Szkice z „Człowieka bez właściwości”* wg Roberta Musila, reż. Krystian Lupa, PWST Kraków, premiera w styczniu 1990.

²⁶⁹ Tamże, s. 271.

W opisie uwertury spektaklu, w zarysowaniu jednej sceny Wanat formułuje także problem i stawkę całego przedsięwzięcia Lupy (a zarazem i swojego tekstu):

Gdyż będzie to rzecz tycząca sfery, którą ważni dla Brocha wiedeńscy neopozytywiści uznali za niemożliwą do badania: sfery świadomości i jej analizy jako metody samopoznania i rozumienia świata. Broch, a zanim w teatrze Lupa podjęli się więc tego, co wykluczyli filozofowie. W tej wierze w poznawcze możliwości teatru, w szansę zbliżenia się w nim do tajemnicy istnienia jest staroświeckie piękno poznawczego optymizmu²⁷⁰.

Nie wyszliśmy jeszcze nawet poza pierwszą scenę, a Wanat już dokonał kilku operacji: poprzez wprowadzenie subiektywnej i osobistej perspektywy dał znać czytelnikowi, że spektakl jest ważny i/lub poruszający; zaakcentował indywidualność wielkiego artysty; zinterpretował spektakl jako próbę poznania natury świata czyli przeniósł go z pola estetyki na grunt epistemologii – tym samym znacznie go dowartościowując.

Dalej następują krótkie sekwencje opisujące kolejne sceny przedstawienia: dynamiczne, niemal reportażowe, pisane krótkimi, pojedynczymi zdaniami w czasie teraźniejszym. Potem Wanat pisze, że „Gdyby przyszło mi pisać o *Lunatykach* jedną tylko stronę, to miast zachwycać się lub krzywić i pleść banały o rozpadzie wartości, opisałbym jeden obraz tego przedstawienia”²⁷¹ – po czym dokładnie opisuje kilkunastosekundowy epizod, gdy Esch (Jan Frycz) pośpiesznie uprawia seks z prostytutką (Agnieszka Mandat), bowiem w tej właśnie scenie ujawnia się jeden z głównych tematów przedstawienia czyli dialektyka etyki i estetyki.

Ale dużo bardziej interesująca jest uwaga Wanata w dyskretny sposób pouczająca pozostałych recenzentów, zapewne głównie gazet codziennych (oni to najczęściej mają do napisania „jedną stroniczkę”), że dobrze wykonany opis kilkunastu sekund spektaklu potrafi więcej o nim powiedzieć niż okragłe zdania o uniwersaliach.

Wanat pisze, że *Lunatycy* są opowieścią o mieszczanach – bohaterach dotychczas niezamieszkujących uniwersum teatru Krystiana Lupy. Pospolitych, nieświadomych, mało wrażliwych – a przecież postaci Lupy to na ogół artyści, nadwrażliwcy, somnambulicy. Krytyk zauważa, że w poprzednim spektaklu reżysera, w *Kalkwerku*, autoanaliza doprowadziła bohatera do rozpadu osobowości.

²⁷⁰ Tamże, s. 272.

²⁷¹ Tamże, s. 273.

Dalej w teatralnych wiwisekcjach pójść już nie można. A skoro tak, to lepiej zaniechać analiz jednostek szczególnych i badać to co wspólne, powszechne, dostępne również ludziom zwykłym. I w przeciętności ujawniać obecność tych samych niepokojów i tajemnic, które dręczyły ludzi wyjątkowych²⁷².

Nie chodzi Wanatowi jedynie o rekonstrukcję drogi twórczej opisywanego artysty, lecz o zwrócenie uwagi na istotną zmianę w zakresie poruszanych przez niego tematów. Wanat zresztą nie ukrywa, że właśnie to pochylenie się nad „zwykłym” bohaterem zbliżyło go do teatru Lupy, w tym bowiem ujawnia się umiejętność „lubienia ludzi”, coś co w swojej twórczości eksponował Antoni Czechow. Tak, Czechow musiał się pojawić – zrównanie ulubionego martwego klasyka z wciąż kontrowersyjnym żyjącym reżyserem nobilituje tego ostatniego; być może istnieje zespół wspólnych cech warunkujących wybitność, jakaś „miara Czechowa”, która jest po prostu „miarą Wanata”.

Tą „miarą” jest owo „lubienie ludzi”, czyli – jak pisze krytyk – „czuła ostrość widzenia”, polegająca na akceptacji człowieka w jego małości i śmieszności. Spojrzenie jasne i pełne, ale pozbawione oceny. Tak właśnie ze swojego okna spogląda Lupa, co Wanat zaraz udowadnia opisując sceny erotycznych napięć pomiędzy starszą panną Korn (Anna Polony) a Eschem.

Jeżeli *Lunatycy* Brocha byli raportem świata zbliżającego się do katastrofy, pisze krytyk, to u Lupy:

[ś]wiat jest, jaki jest. Co było i trwa, pamiętamy. Bardziej niż opis rzeczywistości i stawianie diagnoz społecznej, obchodzą go [Lupę – s.g.] losy jednostki egzystującej w tych okolicznościach. [...]

Gdy „świat wypada z formy” (a może zwłaszcza wtedy), w jednostkach, nawet tak przeciętnych jak Esch, powiększa się głód wartości. Jest to potrzeba nie zawsze uświadamiana i ponadreligijna, ale dojmująca. Esch jest błędnym rycerzem tej sprawy, „lunatykiem” brnącym po omacku, mieszczańskim Don Kichotem i Don Juanem w jednej osobie. Szukając sprawiedliwości, chce wiedzieć, gdzie jest prawo i lewo. Szukając miłości, chce przekreślić czas, zatrzymać bieg ku śmierci²⁷³.

Lupa spełnia postulat Wanata – rozmawia z jednostką o jednostce, pokazuje w teatrze mroki ludzkiej egzystencji, ale w taki sposób, by widz mógł się z tym utożsamić. A może to zrobić, ponieważ Lupa unika jednoznaczności, nie ocenia swoich bohaterów i czasów w jakim

²⁷² Tamże, s. 274.

²⁷³ Tamże, s. 276.

oni żyją. Temu co indywidualne nadaje charakter uniwersalny, a to co powszechne ukazuje jako interesujące i głębokie. W dodatku, w opisie Wanata, główny bohater, choć jest skromnym buchalterem, wykazuje instynkt, który pozwala postawić go obok Don Kichota i Don Juana – szuka sensu czyli porządku. A porządek nadają jasne hierarchie i kryteria.

Dużo i szczegółowo pisze Wanat o kreacjach aktorskich (bo „lubić ludzi” znaczy także „lubić aktorów” – czyli zapewne stwarzać im warunki do twórczej pracy), zwraca uwagę na głębie postaci, skomplikowanie ich charakterów, a także mocne zakorzenienie w konwencji realistycznej, choć jak krytyk zauważa, *Lunatycy* spektaklem realistycznym w pełni nie są.

Istotna jest także sprawa kiczu, eksponowana w powieści, jak i w spektaklu – Wanat zauważa, że choć reżyser eksploatuje kicz w niemal każdej warstwie przedstawienia, ma to określony cel. Kicz jest przecież charakterystyczną estetyką dla „momentów przejściowych”, dla czasów transformacji (to skądinąd ciekawie rezonuje ze spostrzeżeniami Magdy Szcześniak na temat tożsamości wizualnej w latach dziewięćdziesiątych²⁷⁴). W związku z tym, jak spostrzega krytyk, oceny dobra i zła, brzydoty i piękna są w spektaklu wieloznaczne – co sprawia, że to przedstawienie jest najbardziej „swinarskim” w dorobku Lupy.

Dostrzeżenie podobieństw pomiędzy twórczością Krystiana Lupy i Konrada Swinarskiego (którego Lupa był asystentem) jest oczywistym ustaleniem dziedzictwa. Konrad Swinarski miał już wtedy zbudowany pomnik trwalszy niż ze spiżu, przypieczętowany tragiczną śmiercią; legenda jego wielkich inscenizacji, opartych na widowiskowych efektach, dokładnej lekturze tekstów dramatycznych i wybitnych kreacjach aktorskich była (i jest) wyjątkowo żywa w Starym Teatrze w Krakowie, w którym Lupa wystawia *Lunatyków*. Przyrównanie do Swinarskiego jest zatem ustanowieniem genealogii, dostrzeżeniem dziedzictwa, przekazaniem pałeczki w sztafecie wielkich inscenizatorów.

Wreszcie w finale tekstu pada pozornie kontrowersyjna teza: „Śmiem twierdzić, że Lupa nie lubi teatru”²⁷⁵. Należałoby dopełnić: teatru rozumianego jako czczy efekt, bowiem dla Lupy teatr jest nie celem, a środkiem do poznania. I tu Wanat pisze podsumowanie wszystkich swoich uwag: Lupa przez teatr chce poznać człowieka, Lupa lubi ludzi, Lupa jest wierny literaturze i świetnie ją inscenizuje, aktorzy grają wspaniale i choć Wanat „nie wie czy patrzy na świat z tego samego co Lupa okna”, to *Lunatycy* są „jego teatrem”. Przez to kłamrowe zakończenie niby nieuporządkowane „szkice” ujawniają swoją żelazną, przemyślaną konstrukcję. Widać zatem, że nie tylko na poziomie treści, lecz także formy, Andrzej Wanat

²⁷⁴ Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

²⁷⁵ Andrzej Wanat, *Szkice...dz. cyt.*, s. 285.

uruchamia dialektykę chaosu i porządku, anarchii i hierarchii, w której ostateczne (przynajmniej w tekście) zwycięstwo odnoszą porządek, hierarchie i wybitny artysta.

Interesujące jest, że do podobnych wniosków jeżeli chodzi o znaczenie i charakter kariery Krystiana Lupa doszedł Piotr Gruszczyński – w przedmowie do *Ojcobójców* pisał, że

Lupa stworzył teatr czerpiący tworzywo z egzystencji, psychologii, filozofii i religijności. Dzięki temu w roku osiemdziesiątym dziewiątym, kiedy skończyły się dotychczas obowiązujące paradygmaty, był niejako jedynym artystą przygotowanym do zmiany [...] a także do nauczania studentów w szkole teatralnej²⁷⁶.

To ostatnie zdanie jest istotne, po to by później wielkość kolejnych młodych twórców można było potwierdzać terminowaniem u Mistrza.

6. Autorytety i pogarda

Skąd brała się w latach dziewięćdziesiątych taka silna potrzeba hierarchii? Andrzej Wanat pisał że w czasie gdy odchodzi stare, a nadchodzi nowe potrzebne są stałe punkty odniesienia, które nadadzą azymut drodze przez nieznane. Polska po 1989 roku to przestrzeń dynamicznych i drastycznych zmian, na które nikt nie był przygotowany. Marta Fik w kontekście prób zreformowania kultury po Okrągłym Stole pisała, że choć niektóre projekty na nową rzeczywistość można było nazwać utopijnymi „to nie dlatego, że pomysłodawcy bujają w obłokach, lecz dlatego, że ziemia, po której starają się stąpać przestała być twardym gruntem”²⁷⁷.

Dynamika przemian, nierealistyczne plany i żywa pamięć schematów myślowych z poprzedniej dekady spowodowały, że teatr (a z nim krytyka) reagował na transformację nie tyle z opóźnieniem, co raczej w sposób chaotyczny, a momentami chybiony. W recenzjach z tego czasu widać, owszem, że Polska się zmieniła, jednak nie wiadomo co z tym zrobić. W 1993 roku Marta Fik pisząc przedmowę do *Zamiast teatru*, wyboru swoich tekstów z lat osiemdziesiątych, zauważała, że teatr i krytyka teatralna schyłku właśnie obalonego systemu mówiły „zamiast”. Zamiast teatru i jego krytyki uprawiano publicystykę, często jeszcze używając mowy ezopowej ze względów cenzuralnych. W nowej rzeczywistości

²⁷⁶ Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 9.

²⁷⁷ Marta Fik, *Byt i świadomość*, [w:] tejże, *Zamiast teatru*, Verba, Warszawa 1993, s. 227.

teatr i krytyka, wtrącone z dawnych misji, posłannictw i przyzwyczajęń stają wobec „zamiast” całkowicie odmiennych. Na przykład – zdobywania pieniędzy. Ale te „zamiast” choć dotkliwe mogą mieć swe szczęśliwe dla teatru „happy endy”. Zawsze jest przecież nadzieja, że za następne lat dziesięć walka o byt teatru nie będzie tożsama z zaniedbywaniem go jako twórczości. I to twórczości wolnej wreszcie od ograniczających presji, choć ta ostatnia szansa rysuje się raczej mgliście²⁷⁸.

Fik pisze zatem wyraźnie (i bardzo odważnie), że w latach osiemdziesiątych życie było gdzie indziej, na pewno nie w teatrze – i że teatr próbował to życie wprowadzić na scenę, co kończyło się patosem zbiorowych emocji i często mizernym poziomem artystycznym. Teraz, konkluduje krytyczka, sytuacja jest niewiele lepsza, jednak można już mówić pełnym głosem i wprost. Nie bardzo tylko wiadomo co. Można uważać teatr za sztukę szybkiego reagowania na rzeczywistość, ale pogląd ten ma podstawy jedynie wtedy, gdy teatr ma narzędzia, by rzeczywistość twórczo, krytycznie, artystycznie obrobić. Po 1989 roku, gdy naprawdę zmieniło się wiele, takich narzędzi nie dało się wytworzyć od razu.

Stąd zapewne także, co paradoksalne w obliczu demokratycznych przemian i silnego dążenia do decentralizacji, silna potrzeba hierarchii, a także autorytetów.

Problem z autorytetami polega na tym, że na ogół rozpoznaje się że były, gdy już ich zabraknie. Trzeba trafu, że ostatnia książka Marty Fik (której zabrakło zdecydowanie za wcześnie), wydana w dwa lata po śmierci autorki, w 1997 roku, nosi właśnie tytuł *Autorytecie, wróć?* i dotyczy, jak głosi podtytuł *postaw polskich intelektualistów po Październiku 1956*²⁷⁹.

Tytułowy esej, napisany w 1995 roku, odnosi się bezpośrednio do tzw. „wojny na górze” i konfliktu Lecha Wałęsy z rządem Tadeusza Mazowieckiego. Wałęsa, jeszcze niedawno otoczony kultem ze strony inteligentów, jako ten, który umiał rozmawiać z ludem, szybko się od intelektualistów odwrócił. A że inteligencja opisując go w latach osiemdziesiątych przywoływała „bliskie sercu literackie paralele: „stawał się więc Wałęsa i »polską Antygona«, i Konradem Wallenrodem, i Panem Wołodyjowskim”, tym większe było rozgoryczenie, gdy „wraz z konkretnym żyjącym człowiekiem opuszczają nas i Antygona, i pogromca Krzyżaków, i Mały Rycerz”²⁸⁰.

²⁷⁸ Marta Fik, *Od autorki*, [w:] tejże, *Zamiast...dz.* cyt., s. 4.

²⁷⁹ Marta Fik, *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, przedm. J. Turowicz, Errata, Warszawa 1997.

²⁸⁰ Tamże, s. 167.

Fik jednak pisze, że rozłam był nieunikniony, a żadna wypowiedź Wałęsy nie zaszkodziła inteligencji tak bardzo, jak ona sama sobie. Powodem podstawowym był rozpad wspólnoty przekonań, „solidarności” rozumianej jako „tożsamość”. W prostej opozycji „my – oni” łatwo było się jednoczyć ludziom o bardzo dalekich od siebie poglądach (ten podział na komunistyczną władzę i antykomunistyczną resztę był bardzo efektywny w publicystyce i sztuce, ale oczywiście zupełnie nieprawdziwy, jeśli chodzi o rzeczywistość). Wraz ze zmianą ustroju, na wierzch zaczęły wychodzić różnice. Co nie było, zdaniem Fik, niczym złym, wręcz przeciwnie, mogło to przynieść

same korzyści. Pod jednym wszakże warunkiem: zachowania szacunku dla tego, co jednak było wspólne, niezależnie od „odmiennych rodowodów”, ideowych sympatii i poglądów, które dopiero w „wolnej Polsce” można było wyartykułować, niezależnie od przynależności do tego czy innego (lub nie przynależności do żadnego) Kościoła etc., etc. Nie było to przecież niemożliwe²⁸¹.

Ale zaczęła się walka o władze i wpływy, rozliczanie przeszłości, obnażanie autorytetów z przeciwnej strony politycznej barykady. Joanna Krakowska uważa, że uprawiane wtedy nagminnie historyczne bilanse był elementem walki politycznej:

Stąd wzięła się lustracja jako, z jednej strony, narzędzie tej walki, a z drugiej, jako dość desperacka próba ustanowienia dziejowej sprawiedliwości wobec faktu, że III RP u swego zarania zrezygnowała z odwetowanych i dekomunizacyjnych praktyk. Ujawnianie „teczek”, dzikie listy konfidentów, postulaty powszechnej lustracji padały na podatny grunt frustracji politycznej i rozgoryczenia części społeczeństwa, spowodowanych wieloma czynnikami z postawą elit na czele²⁸².

Przypominam o tych wydarzeniach ponieważ stanowią istotny kontekst tego, o czym piszę. Silnie artykułowana potrzeba autorytetu była połączona z autorytetów dyskredytowaniem, kultura masowa budziła zachwyty i przerażenia, „zrzucanie z ramion płaszcza Konrada” skutkowało utyskiwaniem na kryzys inteligencji, marzenia o decentralizacji współistniały z pragnieniem silnej, hierarchicznej struktury, która zapewniałaby przejrzystość reguł funkcjonowania. I oczywiście, szybko zaczęto na tych emocjach i fantazjach grać, by

²⁸¹ Tamże, s. 169.

²⁸² Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, PIW, IS PAN, Warszawa 2016, s. 263.

uzyskać polityczne wpływy. W mniejszym oczywiście stopniu, ale widać to także w zachowaniu krytyki teatralnej.

W pewnym momencie przecież stało się jasne, że nagrody, rankingi i spisy nie służą wcale ujednoliceniu kryteriów, lecz raczej przeciwnie – nadają się idealnie do lansowania i propagowania własnych poglądów. Nie chodzi o to, by zarzucać autorom i jurorom cynizm, wiadomo przecież, że każdy akt oceny jest subiektywny. Istotne jest dostrzeżenie, że hierarchie w krytyce teatralnej przyczyniają się znacząco 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. I można powtórzyć za Fik, że nie byłoby w tym nic złego, pluralizm jest potrzebny, a przejrzystość ideologiczna zazwyczaj ułatwia każdą dyskusję, niż ją utrudnia. Pod jednym, jak pisała Fik, warunkiem: zachowania szacunku dla tego, co „wspólne”. Problem polega na tym, że im dalej jesteśmy od 1989 roku tym bardziej obszar „wspólnego” się kurczy. Podobnie jak sposób prowadzenia dyskusji – o ile w ogóle można o niej mówić w przypadku coraz bardziej zamkniętych obiegów teatralnych.

Tak zwane „przekonywanie przekonanych”, choć często jest jedyną możliwą formą artykulacji pewnych treści (na „przekonywanie nieprzekonanych” na ogół albo nie ma pomysłu, albo kończy się to skandalem, o czym niedługo), nie jest najskuteczniejszą formą dialogu. O ile oczywiście ten dialog był kiedykolwiek prawdziwym celem instytucji, artystów, krytyków. Prawdziwy dialog, pozbawiony moralnej wyższości, przekonania o niezbitości słuszności własnych poglądów i protekcjonalizmu.

Autorytety zatem, jeżeli istnieją, nie są „wspólne”, służą nie tyle stabilizowaniu społecznych więzi, co raczej utwierdzaniu w słuszności własnych poglądów – bo autorytety dzisiaj raczej się wytwarza, niż się nimi staje. Albo po prostu nasze ograniczone widzenie uniemożliwia nam dostrzeżenie tych „prawdziwych”, niepartykularnych autorytetów. Marta Fik pisała, że aby odbudować swój autorytet, ten w dawnym rozumieniu, inteligencja musiałaby znów zająć pozycję klerka – niezależnego krytyka współczesności, nonkonformisty, wiernego swoim przekonaniom nawet za cenę niezgody ze swoim obozem. Musiałaby porzucić marzenia o „rządzie dusz” na rzecz trzeźwości osądu. W ogniu aktualnych sporów trudno dostrzec, gdzie przebiega granica między zdradą, brakiem solidarności i głupotą a obroną swoich przekonań, wierności ideałom i odwagą samodzielnego myślenia. Dlatego autorytety najlepiej widać *post factum*, wtedy też najlepiej je wytworzyć i użyć jako argumentu.

Spory o autorytety najlepiej ujawniają się w konfliktach pokoleniowych. Kiedy Monika Strzępka i Paweł Demirski w *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*²⁸³, w niewiele ponad miesiąc po katastrofie smoleńskiej zamachnęli się na kulturalne „autorytety” III RP – Andrzeja Wajdę, Krystynę Jandę, Leszka Balcerowicza i spółkę – spychając je do piekła, krytyczki pisały o ostatecznym obaleniu, upadku autorytetów. Joanna Wichowska w recenzji zatytułowanej *Autorytety na wyprzedaży*²⁸⁴ „szczerze polecała taką teatralną torturę” w wykonaniu „sztandarowych przedstawicieli teatralnego plebsu”, Aneta Kyzioł w tekście *Autorytet musi odejść!*²⁸⁵ pisała, że jest „ostro, celnie i zabawnie”, a dostaje się nawet „recenzentom teatralnym - o zabawniejsze fragmenty naszych recenzji na przemian z cytatami z wypowiedzi Andrzeja Wajdy ubarwiają spektakl”.

W spektaklu słów Andrzeja Wajdy z 2002 roku użyto przeciwko niemu: „Ja mam wrażenie, że dzisiejsza młodzież, która żyje w czasie ogromnego upadku autorytetów, nie ma siły naszego pokolenia, że szuka dla siebie ideologii rozpaczliwie i na oślep”²⁸⁶. Marcin Kościelniak uważa, że paradoksalnie te słowa trafnie opisują bohaterów spektakli Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego²⁸⁷. Niekoniecznie – bohaterowie „wściekłego duetu” równie często motywowani są rozpaczą, co gniewem i pogardą. Ta ostatnia jest naturalnym efektem hierarchii.

W ankiecie „Dialogu” dotyczącej pogardy, opublikowanej w 2017 roku, w styczniowym numerze, Karolina Wigura wyróżnia dwa rodzaje pogardy – tej, która płynie „z góry” oraz tej, która płynie „z dołu”²⁸⁸. Obie łatwo zobrazować tymi samymi przykładami: panowie patrzą „z góry” i z pogardą na chłopów. Chłopi zaś patrzą „z dołu” i z pogardą na panów.

Słowem, pogarda jest obustronna, ale niesymetryczna – różnica tkwi w tym, kto ma władzę. Dopóki nie dojdzie do rewolucji, panom nie zaszkodzi pogarda chłopów. Zaś chłopom z pewnością uprzykrzy życie pogarda panów.

²⁸³ *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* Pawła Demirskiego, reż. M. Strzępka, Teatr im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, prem. 22 V 2010.

²⁸⁴ Joanna Wichowska, *Autorytety na wyprzedaży*, dwutygodnik.com [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/95639/autorytety-na-wyprzedaży> [dostęp 2 XII 2019].

²⁸⁵ Aneta Kyzioł, *Autorytet musi odejść!*, „Polityka” nr 23/2010 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/95605/autorytet-musi-odejsc> [dostęp 2 XII 2019].

²⁸⁶ Barbara Hollender, *Zamek w ruinie. Rozmowa z Andrzejem Wajdą* [online] http://www.polish-jewish-heritage.org/pol/listopad_rozmowa.html [dostęp 2 XII 2019].

²⁸⁷ Marcin Kościelniak, *Młodzi niezdolni*, [w:] tegoż, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, WUJ, Kraków 2014.

²⁸⁸ Zob. *Jak to się zaczęło? Ankieta*, „Dialog” nr 1/2017, s. 50.

W tym samym numerze „Dialogu” Joanna Krakowska i Piotr Morawski przedstawili krótką historię pogardy w III RP²⁸⁹, rodzaj słownika wypełnionego hasłami, którymi wraz z upływem czasu od 1989 roku przerzucano się w publicystyce. „Łże-elity”, „ciemnogród”, „lemingi”, „oszołomy”, „moherowe berety”, „wykształciuchy” – widać wyraźnie, że konflikt przebiega tu nie tylko po linii podziałów politycznych, lecz także klasowych i obyczajowych.

W krytyce teatralnej naturalnie podobne słowa padały, miotano te same oskarżenia, co w pozostałych tekstach dziennikarskich (nie zawsze zresztą poglądy krytyka były zgodne z ideowo-polityczną linią gazety do której pisał). Zostańmy na razie przy teatrze. Niekoniecznie pogarda, ale pewien rodzaj wyższości i protekcjonalizmu pojawia się w recenzjach niemal zawsze, gdy jej przedmiotem są ci na słabszej pozycji: reżyserki, debiutanci. Wynika to z uprzedzeń kulturowych („kobiecy” znaczy „słabszy”) i pychy („debiutant” znaczy „żółtodziób”). Zajmę się tym bardziej w rozdziale dotyczącym brzydkich słów i skandali, na razie interesujące dla rozważań o hierarchii będzie przyjrzenie się przypadkom, gdy atak nie idzie już „z góry” lecz „z dołu”. Czyli gdy dawni buntownicy i nowatorzy stają się klasykami. I gdy atakuje ich kolejne pokolenie.

7. Kontestacje

„Strzelają do nas jak do kaczek” – żalił się gniewnie Pawłowi Dobrowolskiemu Jacek Poniedziałek i kontynuował: „Jadą po nas jak po burej suce”. Mowa naturalnie o krytykach. Zarzuty, które przytacza Poniedziałek, można podzielić na dwie grupy: te, które mówią, że Warlikowski i jego teatr to skandaliści trwoniący publicznie pieniądze oraz te, które mówią, że Warlikowski i jego teatr odnieśli taki sukces, że ze swoich willi na Mokotowie nie widzą już rzeczywistości za oknami. Wywiad przeprowadzony został w kwietniu 2011 roku. W tym samym roku opublikowano go w monograficznym numerze „Notatnika Teatralnego”, który w całości poświęcony był Krzysztofowi Warlikowskiemu²⁹⁰.

Poniedziałek zostaje sprowokowany *Tęczową Trybuną 2012*²⁹¹, kolejną po *Andrzejach* premierą Strzępki i Demirskiemu, w której „Krzysztof Warlikowski to figura geja, który odnosi sukcesy i kompletnie zobojętniał na problemy mniejszości”²⁹².

²⁸⁹ Joanna Krakowska, Piotr Morawski, *Krótką historia pogardy w III RP*, „Dialog” nr 1/2017.

²⁹⁰ Zob. Paweł Dobrowolski, *Inne czasy. Rozmowa z Jackiem Poniedziałkiem*, „Notatnik Teatralny” nr 62-63/2011.

²⁹¹ *Tęczowa Trybuna 2012* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 5 III 2011.

²⁹² Paweł Dobrowolski, dz. cyt., s. 56. Należy dodać, że od tego czasu Jacek Poniedziałek zagrał już w przedstawieniu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego – poznańskim *K.* z Teatru Polskiego.

Poniedziałek:

Co to znaczy, że odnosi sukcesy, więc jest zubożniały na problemy mniejszości? A pomijając absurdalność owej tezy, czy mam ci przypomnieć, kto od początku kariery pokazywał gejów i ich świat na skalę w polskim teatrze dotąd niespotykaną? Strzępka znalazła sposób, żeby zaistnieć: dopierdolić warszawce. A warszawka oblizuje się i mówi:

Jeszcze! Więcej! Spuść mi manto!”. Dość charakterystyczny był rechot Romana Pawłowskiego na *Niech żyje wojna!!!*, który obejrzałem na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, kiedy aktor z doprawionymi pejsami robi sobie jaja z Żydów na poziomie tak durnym jak prymitywny kabaret. Wybuch śmiechu byłego króla krytyki polskiej, kiedy „Żydek” rzuca żartobliwą wagę, że on naszym antysemityzmie, w ostatnich latach polski teatr mówił już tyle razy, iż on właśnie nie będzie tego robił... [...]

W *Tęczowej Trybunie 2012*, której nie widziałem, ale o której czytałem, pokazuje się Krzyśka jako pupilka polityków i Hanny Gronkiewicz-Waltz oraz geja, który wyparł się walki o prawa mniejszości. Czyli co, powinien wymachiwać tęczową flagą i pisać protesty? Powinien kandydować do Sejmu, żeby tam te prawa stanowić? Ludzie, opamiętajcie się! Następczyni Pawłowskiego na tronie w recenzenckiej koronie [Joanna Derkaczew – s.g.] z wyżyn swojego geniuszu tak dalece zidentyfikowała się z tezami głoszonymi przez naszych wałbrzysko-wrocławskich komuchów, że w swojej populistyczno-paranoicznej recenzji z filmu *Italiani* podejrzewa nas o dworskość, luksusowość, bogactwo, odcięcie od świata. A wszystko dlatego, że jeździmy do Toskanii i akurat raz Łukasz Barczyk zrobił tam z nami tę małą filmową fantazję. Śmiertelna powaga królowny mnie powaliła²⁹³.

Dodać może tylko należy, że oderwanie Warlikowskiego od rzeczywistości było faktycznie obiektem środowiskowych żartów. On sam zresztą, świadomie lub nie, to prowokował mówiąc w wywiadach, „pótleżąc na stylowej sofie z kolorowym obiciem, w cieniu drewnianego mebla z Bali”: „Coraz bardziej żyję fikcją. Podczas prób zwykle życie jest za trudne. Nie umiałbym wtedy przejść sam przez ulicę. Ale może to jest ucieczka nadwrażliwca od życia?”. Aktorzy zaś ze śmiechem wspominali, dość konsternującą anegdotę o tym, iż reżyser dziwił się, że jeszcze istnieją urzędy pocztowe²⁹⁴.

Warlikowski był (jest) na szczycie teatralnej hierarchii dzięki coraz lepiej przyjmowanym spektaklom, reżyserii za granicą, międzynarodowym koprodukcjom,

²⁹³ Tamże, s. 56-57.

²⁹⁴ Zob. Katarzyna Janowska, *Fabryka Warlikowskiego*, „Polityka” nr 20/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72777,druk.html> [dostęp: 02 XII 2019]. Cytaty powyżej także z tego tekstu.

nagrodom na festiwalach w Polsce i poza Polską, wreszcie dzięki wykreowaniu medialnego wizerunku artysty-nadwrażliwca. Wszystko to stało się przy udziale krytyki teatralnej.

Naturalne wydaje się zatem, że im bardziej krytyka wynosiła Warlikowskiego tym szybciej można było spodziewać się formułowania zarzutów o elitarność, artystostwo, oderwanie od lokalnego kontekstu na rzecz międzynarodowej kariery. Strzępka i Demirski wyrazili to w formie spektaklu, jednak jak zauważa Poniedziałek, krytycy jeszcze wcześniej uderzali w reżysera. Gorzko brzmiały słowa Anety Kyzioł, która *(A)pollonii*²⁹⁵ przyznała cztery gwiazdki (na sześć):

Świetnie zagrane [przedstawienie] i budzące szacunek ogromem pracy włożonej w jego przygotowanie, pozostawia jednak wrażenie przeładowania i przeestetyzowania. Jakby powstał piękny, efektowny, w każdym calu profesjonalny produkt, obliczony na międzynarodowy sukces. Który z pewnością osiągnie²⁹⁶.

Słowo „produkt” jest tu dosyć znamienne.

Swoje zrobiły także nieco późniejsze fanpage z Facebooka, wypełnione memami, których twórcy przekłuwali balon estymy dookoła niektórych twórców, wyłóśliwiali się na recenzentów cytując co bardziej niefortunne sformułowania i rozprowadzali środowiskowe plotki. Ich żywot nie był długi, autorzy pozostali tajni (oficjalnie), ale strony takie jak *Pilne, Krystian Lupa powiedział, Są takie chwile, gdy czuje się jak Krzysztof Warlikowski, I want to party with Andrzej Chyra* oraz *Teatr=darcie ryja + tarzanie się po podłodze* pokazywały jak silna jest potrzeba sprowadzenia na ziemię niektórych krytycznych i artystycznych eksplikacji. Dziś popularnością cieszy się fanpage *Jurek, Tadek i ziomki z Teatru* śmiejący się z legend Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i teatralnej alternatywy²⁹⁷. Te fanpage pełnią funkcję środowiskowych dowcipów, rozluźniają nieco atmosferę; ale nie mają siły by doprowadzić do faktycznej krytycznej dyskusji, ani naprawdę zranić zainteresowanych – są zbyt anonimowe i zbyt łagodne.

Prawdopodobnie ostatecznym przypieczętowaniem zarzutu elitarności wobec Warlikowskiego i jego ekipy był publiczny list Mike’a Urbaniaka *Nie jestem godzien, czyli list*

²⁹⁵ *(A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, prem. 16 V 2009.

²⁹⁶ Aneta Kyzioł, *Ciemna strona ofiary*, „Polityka” nr 22/2009. [online]

<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/73595/ciemna-strona-ofiary> [dostęp 4 XII 2019].

²⁹⁷ Więcej na ten temat: Katarzyna Niedurny, *Z większymi emocjami niż na bankiet*, dwutygodnik.com nr 9/2014, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5388-z-wiekszymi-emocjami-niz-na-bankiet.html?print=1> [dostęp 5 XII 2019].

*śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak*²⁹⁸, opublikowany na blogu krytyka. Urbaniak opisuje konkretną sytuację: po tym, jak napisał niezbyt pochlebną recenzję *Francuzów*²⁹⁹ otrzymał SMS-a od Małgorzaty Szczęśniak, żony i scenografki reżysera, która podobno nazwała krytyka „barbarzyńcą”, „śmiesznym gejem”, „niegodnym teatru Krzysztofa Warlikowskiego”. W odpowiedzi Urbaniak w publicznym liście zadał celne pytania (kto właściwie jest godzien?) i wypunktował homofobię – która jest zarzutem bardzo poważnym. Urbaniak przywołuje także inne przykłady artystów, którzy obrażają się na krytyków po kiepskiej recenzji lub zażarcie bronią swoich przedstawień, oczerniając piszących – i tu Mike Urbaniak wskazał między innymi na Jacka Poniedziałka.

Porzucając na razie powikłane towarzyskie relacje i skomplikowane afekty, chciałbym wrócić właśnie do Poniedziałka i jego wypowiedzi z „Notatnika Teatralnego”, która poza wyeksponowaniem zarzutów formułowanych wobec Warlikowskiego ujawnia jeszcze jedną rzecz. Strzępka i Demirski też klasyczej.

Przestali oburzać, a stali się pupilami „warszawki”, która w lot rozumie ich poczucie humoru. Za *Andrzeje* dostają nagrodę od międzynarodowego jury na festiwalu Boska Komedia oraz Paszport Polityki. Premiera warszawskiego *W imię Jakuba S.* zostaje przyjęta z entuzjazmem. Oba te zdarzenia miały miejsce w tym samym roku. Z perspektywy czasu Joanna Krakowska uznała, że właśnie wtedy skończył się w Polsce teatr krytyczny. Krytyczka, powołując się na słowa Strzępki, że „niegdyś krytycy nieustannie lali nas po mordach” i „dopiero ostatnio coś dotarło do ich kapuścianych głów” pisze:

Otóż właśnie, w momencie, kiedy dotarło, krytyczność się wyczerpała – teraz wszyscy uczestniczymy w konformizowaniu świata zagłaskiwaniem Strzępków. Nie chodzi tu oczywiście o sprowadzanie teatru krytycznego w Polsce do ich spektakli. Można to potraktować szerzej: jako metonimię akceptacji teatru nieprzyjemnego w jego obecnym kształcie.³⁰⁰

Drażniąca, wywołująca wstręt sztuka krytyczna jest dzisiaj niemożliwa, pisze Krakowska, bowiem żyjemy w stanie wojny kulturowej, w trakcie której jakakolwiek praca krytyczna jest utrudniona. I chociaż wiele jest przyczyn wyczerpania się języka krytycznego, to jednym z nich było właśnie powszechne „zrozumienie” o co Strzępce i Demirskiemu chodzi.

²⁹⁸ Mike Urbaniak, *Nie jestem godzien, czyli list śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212109.html> [dostęp 04 XII 2019].

²⁹⁹ *Francuzi*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, prem. 21 VIII 2015

³⁰⁰ Joanna Krakowska, *Ahistorycznie, krytycznie*, dwutygodnik.com nr 04/2014. [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html> [dostęp 03 XII 2019].

Oczywiście, nie wszyscy „zrozumieli” od razu – cytowani pogardliwie ze sceny w *Andrzejach* Jacek Wakar czy Tomasz Mościcki jeszcze długo będą mieli duetowi za złe wulgarność, dosadność i pogardę wobec elit. Podejrzewam też, że błędem jest tutaj wysuwanie ogólnych wniosków z premiery. Fakt, że Roman Pawłowski i reszta kulturalnej Warszawy śmiali się z żydowskich pejsów i wideł w plecach na „meta” poziomie, niekoniecznie oznacza, że było to śmieszne i zrozumiałe dla widzów nie premierowych. A przynajmniej nie tak samo zrozumiałe, nie tak samo śmieszne, lub też: śmieszne na innych poziomach.

Pisał o tym Andrzej Horubała na łamach „Teatru” – Demirski i Strzępka, choć atakują inteligenckie elity w imię niższych klas, to jednak używają do tego broni inteligenckiej:

Aby odczytać znaczenie polemicznych jazd Demirskiego i Strzępki, trzeba orientować się i w kulisach polskiego życia artystycznego, trzeba znać dzieła, pozy, śmieszności, nawyki... Trzeba mieć w pamięci i filmy nakręcone trzydzieści parę lat temu, i ton propagandy towarzyszącej wielkiej transformacji...³⁰¹

Horubała, jako konserwatysta, jest jednocześnie wściekły i pełen podziwu – estetycznie przedstawienie do niego nie przemawia, ale atak na elity rozumie, bo sam chętnie porozliczałby innych, np. Jacka Kuronia. Podobnie Rafał Węgrzyniak, który lewicowych przekonań twórców nie podziela, ale „demaskowanie hipokryzji salonu III RP i upominanie się o grupy, które nie zostały beneficjentami transformacji” już tak. Żałuje także, że twórcy nie prześledzili związków Wajdy z „Gazetą Wyborczą”³⁰². Można postawić tezę, że tak naprawdę najbardziej oburzeni na Strzępków byli ci, którzy oburzeni być mieli – liberałowie. Konserwatyści i lewicowcy właściwie się z duetem zgadzają i kibicują mu w działaniach. Nie było to jednak takie proste, gdyż oburzenie wywołuje także estetyka (scenografia, aktorstwo, język dramatów) – i tu niesmak króluje w większości ponad podziałami.

Te procesy „uklasyczniania” niepokornych artystów, „elitaryzacji” sztuki teatru dzieją się w szczególnym momencie. Przełom 2009/2010 to czas intensywnego namysłu nad tym, czym właściwie powinien być teatr i jakie ma zadania oraz obowiązki wobec widzów. To jest też moment, w którym na dobre wybucha wojna kulturowa, rozpętuje się festiwal oskarżeń, pogardy i resentymentów, rozliczania i wypominania – a wszystko to widać w recenzjach. Aby

³⁰¹ Andrzej Horubała, *Bunt, bunt, bunt w przedpokojach salonu*, „Teatr” nr 2/2011, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/183702/bunt-bunt-bunt-w-przedpokojach-salonu> [dostęp 5 XII 2019].

³⁰² Rafał Węgrzyniak, *Człowiek z pluszu*, „Teatr” nr 7-8/2010, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/99584/czlowiek-z-pluszu> [dostęp 5 XII 2019].

w pełni zrozumieć co się wtedy dzieje w polskim teatrze, należy chwilę poświęcić mechanizmom i potrzebie wytwarzania pokoleń w teatrze.

8. Pokolenia

Pokolenia wytwarzają na ogół krytycy – z kilku powodów. Gdy dostrzegają w grupie twórców wspólnotę ideałów, metod pracy, estetyki. Gdy twórców owych łączy wspólna szkoła lub coś co można nazwać „przeżyciem pokoleniowym”. Służy to oczywiście temu, by odbiorcy przybliżyć jakąś grupę artystów, podać narzędzia do interpretacji nowych zjawisk. W tego typu działaniach istnieje ryzyko zachowawczości i nieadekwatności (przykładania starych kryteriów do nowych zjawisk). Najpoważniejsze wydaje mi się jednak ryzyko związane z mechanizmem nie „konserwatywnym”, co „konserwującym”. Zbyt szybkie nazwanie pewnych fenomenów, za łatwe zaklasyfikowanie niektórych zjawisk pozwala na ich unieruchomienie, może narzucić klisze i stereotypy odbiorcze.

Może to także, jak zauważa Dorota Fox, służyć jako wyzwanie rzucone widzom i artystom, by odpowiedzieli na pytania: „kim jestem?”, „gdzie jest moje miejsce?”, „do jakiej wspólnoty należę?”, „jaką wspólnotę chcę tworzyć?”³⁰³.

Tworzenie pokoleń pełni także funkcję nobilitującą. Gdy jakieś ujęcie pokoleniowe wejdzie do środowiskowego obiegu, a autor jest zawsze kojarzony z daną formacją, staje się jej akuszerem i ideowym trybunem. Wszyscy kojarzą Jerzego Koeniga z młodymi zdolnymi, Piotra Gruszczyńskiego z młodszymi zdolniejszymi, Romana Pawłowskiego z pokoleniem porno, a Marcina Kościelniaka z młodymi niezdolnymi (nie powinno dziwić, że na ogół pokolenia ustalają mężczyźni – dziedziczenie to jeden z kluczowych mechanizmów patriarchy). Czasem zresztą pokolenia są jedynie pretekstem, by opowiedzieć o jakimś istotnym zwrocie w kulturze czy społeczeństwie.

Istotne jest spostrzeżenie Doroty Fox³⁰⁴ – kiedy w 1969 roku Jerzy Koenig pisał o młodych zdolnych to – choć był niewiele od nich starszy (krytyk opisujący dane pokolenie najczęściej wiekowo do niego przynależy) – wyraźnie się od artystów dystansował, pisał, że „oni”

³⁰³ Dorota Fox, *Kategoria pokolenia w wypowiedziach polskich krytyków teatralnych drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, red. J. Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

³⁰⁴ Tamże.

[b]ędą wkrótce najbardziej aktywnym i twórczym pokoleniem w naszej współczesnej kulturze. Mamy w stosunku do nich spore zobowiązania. [...] Zależy to w znacznym stopniu od nas samych: czy potrafimy ich przekonać do własnych racji. Dlatego nasze rację muszą mieć pewną wagę³⁰⁵.

Nieco inaczej ujmował później rzecz Piotr Gruszczyński w swoich *Ojcobójcach*, książce o młodszych, zdolniejszych – świadom sztuczności swojego gestu ustanawiającego pokolenie, wiedząc jak potoczyły się losy młodych zdolnych (Gruszczyński przytacza tu tekst Marty Fik, która bezlitośnie punktowała nieudolność młodych reżyserów po ciekawym okresie debiutów³⁰⁶), krytyk jednak pokolenie wytwarza. To skutkuje dość karkołomnymi zabiegami: w tekście programowym³⁰⁷ z 1998 roku dwukrotnie podkreśla, że „młodszy zdolniejszy nie tworzą grupy pokoleniowej”, a jednak ich razem zestawia. Píše też, że „młodszy nie są najmłodszy”, ale nadaje im taką nazwę. Opisuje grupę, ale jednocześnie dodaje, że „ratunkiem dla teatru w Polsce były zawsze wielkie indywidualności”. W finale wyraża wiarę, że swoimi działaniami młodszy reżyserzy zdolni są „usankcjonować mądrość teatru i podtrzymać jego podupadający i nadgryziony przez komercję autorytet.” Naprawdę niedaleko stąd do tez Andrzeja Wanata.

W dodatku Gruszczyński – w wersji książkowej – od razu ustanawia porządek mitologiczny nazywając Zbigniewa Brzozę Telemachem, Piotra Cieplaka – Ablem, Krystiana Lupe – Ojcem założycielem, a Annę Augustynowicz – Persefoną (Augustynowicz jest jedyną kobietą w tym pokoleniu; podobnie u Koeniga, jedyną była Izabela Cywińska). Sam stawia się raczej w pozycji świadka i obserwatora, radego, że mógł w przemianach teatru uczestniczyć („To jedyny powód, dla którego nie żałuję, że nie mam dziś dwudziestu kilku, lecz trzydzieści kilka lat”). Pomimo wszystkich sprzeczności, niekonsekwencji i polemik termin Gruszczyńskiego się przyjął, książka została nominowana do Nagrody Literackiej „Nike” (żadnemu innemu zbiorowi recenzji czy szkiców krytycznych o teatrze nie udało się tego dokonać). Gruszczyński w jakimś sensie stworzył historię polskiego teatru pierwszych kilkunastu lat po 1989 roku – bo ustanawianie pokoleń to także ustanawianie historii.

Wiedział o tym z pewnością Maciej Nowak, który swój manifest *My, czyli nowy teatr* opublikował w 2004 roku³⁰⁸. Nie jest to w pełni ujęcie pokoleniowe, Nowak właściwie nie wymienia żadnej grupy artystów, opisuje jedynie wyraziste cechy estetyki i problematyki

³⁰⁵ Jerzy Koenig, *Młodzi, zdolni*, „Teatr” nr 7/1969, przedruk [w:] tegoż, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 33.

³⁰⁶ Zob. Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, W.A.B., Warszawa 2003. Cytowany tekst: Marta Fik, *Kto robi teatr*, [w:] tejże, *Sezony teatralne. Szkice*, Czytelnik, Warszawa 1977.

³⁰⁷ Piotr Gruszczyński, *Młodszy zdolniejszy*, [w:] tegoż, *Ojcobójcy*, dz. cyt., s. 17-27.

³⁰⁸ Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” nr 35/2004.

„nowego teatru”. I pisze to już nie „z góry”, nie jako „świadek”, ale jako współuczestnik i współtwórca ruchu, który opisuje (w momencie pisania swojego tekstu autor był już dyrektorem Teatru Wybrzeże i stworzył miejsce dla debiutu wielu ciekawych, jeszcze młodszych zdolniejszych). Nowak także w sposób arbitralny ustanawia historię – za początek nowego teatru uznaje wieczór 18 stycznia 1997 roku, gdy w Warszawie debiutują równocześnie Grzegorz Jarzyna (*Bzikem tropikalnym* w Teatrze Rozmaitości) i Krzysztof Warlikowski (*Elektra* w Teatrze Dramatycznym). Pisze o tym jako o „przewrocie styczniowym” – ta rewolucyjna nazwa także całkiem nieźle się przyjęła, choć należy pamiętać, że ta rewolucja została wytworzona i przeprowadzona z perspektywy czasu. Nikt tego przewrotu nie zauważył od razu. Jeśli iść tropem recenzji z obu przedstawień to mało kto łączył Warlikowskiego i Jarzynę, za to spora część recenzentów i recenzentek porównywała (logicznie zresztą, bo po wspólnym autorze) premierę *Bzika z Panną Tutli-Putli* w stołecznym Powszechnym, w reżyserii Krystyny Jandy, która premierę miała tydzień później. Dodać należy, że Janda także była prawie debutantką, był to dopiero drugi spektakl, który reżyserowała. Krystyna Janda młodszą zdolniejszą?

Ciekawą próbą pokoleniową, wpisującą się w porządek kolejnych odmian określenia Koeniga, byli młodzi niezdolni³⁰⁹ Marcina Kościelniaka. Propozycja ta jest o tyle paradoksalna, że charakteryzuje opisywaną grupę artystów, jako tych, którzy „radikalnie zrywają z tradycją teatru jako kościoła, polegającą na wytwarzaniu zbiorowej tożsamości widzów i aktorów skupionych wokół wspólnych mitów czy ideologii”³¹⁰. Krytyk opisuje zatem twórców, dla których wartością jest słabość, nie siła; porażka i kompromitacja, nie sukces i uznanie; w którym nic nie jest absolutyzowane. Problem polega na tym, że wszystkie te wartości Kościelniak ustawia na wyraźnej kontrze, która podtrzymuje silne dialektyczne opozycje. Pochwała słabości i porażki uwarunkowana jest zawsze istnieniem siły i sukcesu.

Koenig i Gruszczyński konfrontowali młode pokolenie z trudno definiowalnym „starym”, nie wskazując wcale wyraźnych przeciwieństw czy sporów (jak się okazuje „ojcobójcy” ojca do końca nie zabili). Kościelniak jako pierwszy tak radykalnie ustawia linię pokoleniowego konfliktu, wyraźnie wskazując różnicę. Robi tak dlatego, że twórcy, których opisuje mają bardzo sprecyzowane cele ataków. I strzelają do nich jak do kaczek.

I teraz możemy wrócić do pełnego pokoleniowych napięć okresu 2009-2010.

³⁰⁹ Zob. Marcin Kościelniak, „*Młodzi niezdolni*”...dz. cyt. Autor zapisuje ukuty przez siebie termin raz w cudzysłowie, raz bez niego – by nie wprowadzać niepotrzebnego zamieszania zapisując młodych niezdolnych bez cudzysłowu.

³¹⁰ Marcin Kościelniak, *Młodzi niezdolni*, [w:] tamże, s. 154.

9. Czas napięcie: pokolenia, hierarchie, produkty

Młodzi zorganizowali się sami, ponieważ nie zostali zaproszeni do stołu.

Stołem było Forum Teatru Polskiego zwołane przez Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów, Unię Polskich Teatrów, które odbywało się 21-22 grudnia 2009 roku. Młodzi twórcy zawiązali Obywatelskie Forum Teatru Współczesnego i wystosowali list do ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego, tłumacząc, że są zaniepokojeni prowadzeniem polityki kulturalnej (chodziło przede wszystkim o nietransparentny wybór dyrektora warszawskiego Teatru Studio) oraz że na Forum Teatru Polskiego nie został zaproszony nikt z roczników '70 i '80. Dlatego proszą ministra o objęcie patronatem Obywatelskiego Forum Teatru Współczesnego, które odbędzie się 20-21 grudnia 2009 roku.

Słowem: starzy przeciwko młodym, młodzi przeciwko starym, dwie imprezy na podobny temat, niemal w tym samym terminie. I się zaczęło.

W artykule Joanny Derkaczew *Sojusz młodego teatru*³¹¹ Tomasz Śpiewak i Barbara Wysocka wyjaśniali, że Obywatelskiemu Forum chodzi o poprawę polityki kulturalnej, o to, aby środowisko reprezentowali ludzie faktycznie dla niego reprezentatywni, o transparentność procedur konkursowych, o kontrakty dyrektorskie i aktorskie („wtedy aktorzy byłiby mniej związani z konkretną instytucją, bardziej z dyrektorem i jego wizją artystyczną” – wyjaśnia Derkaczew), o zniesienie podziału na dyrektora artystycznego i naczelnego – bo ten ostatni często wybierany jest z partyjnego nadania. Wreszcie, że kontekstem ich działań było usunięcie ze stanowisk dyrektorskich Wojciecha Klemma i Zbigniewa Brzozy.

Wojciech Majcherek, pilnie rejestrujący na swoim blogu tę awanturę, uważa ją za dziecinadę i namawia do zgody, pytając czy młodzi publiczność teatralną też mają zamiar dzielić na dwie części³¹². Paweł Głowacki w Krakowie ma zaś wizję jak z Krasieńskiego:

A prowadzi ich – kto? Czyżby Pankracy?

Nie! To Krystiankracy – rewolucjonista par excellence! Wszyscy młodzi z niego przecież! Stąpa mocarnie i dla kurażu wali pałami w bęben. Idą. Już są na placu św. Ducha. By starość oslepić błyskiem młodej gołej dupy - już się rozbierają do rosołu (te od lat ulubiony ich numer inscenizacyjny). Już zaczynają się wspinać po piaskowych ścianach Teatru im. Juliusza Słowackiego, tam, ku dziadkom Melpomeny, broniącym się w okopach św. Trójcy na dachu.

³¹¹ Joanna Derkaczew, *Sojusz młodego teatru*, „Gazeta Wyborcza” nr 290/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84278.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹² Wojciech Majcherek, *Chłopcy z Placu Broni*, www.wojciech-majcherek.blog.onet.pl [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84322.html> [dostęp 5 XII 2019].

Zaraz się zacznie... A jak się skończy? Niczym u Krasińskiego? Święty piorun pierdyknie? Wątpię. Skończy się zwyczajnie, jak zwykle. Mróz zetnie golizny, odechce się cudowania, zachce się gorzałki. A nocą śnieg zasypie ślady dziecięcych stopek i zgubione kałesony w grochy³¹³.

Joanna Szczepkowska ironicznie i z goryczą pisze o dyskryminacji ze względu na wiek, ale jednak zaprasza, żeby na Forum Teatru Polskiego, ktoś z młodych przyszedł bo walka toczyć się będzie na tym boisku. Podpisuje się „Joanna Szczepkowska – beton”³¹⁴. Z perspektywy czasu można podejrzewać, że to dla aktorki szczególny moment. Za mniej więcej półtora miesiąca publicznie obnaży pośladki w trakcie premiery *Persony. Ciała Simone* Krystiana Lupy na znak protestu przeciwko metodom pracy reżysera.

Roman Pawłowski wyczuwał powrót do nastrojów z końcówki lat osiemdziesiątych i dostrzegał, że samoorganizacja, która zaczęła się w kulturze na wielu polach, jest efektem Kongresu Kultury Polskiej, który odbywał się w tym samym roku:

[...] raporty o stanie poszczególnych dziedzin kultury i sztuki wywołały gorącą dyskusję i mobilizację twórców i animatorów porównywalną do tej z wiosny 1989 r. Na wzór ówczesnych komitetów obywatelskich zaczęły powstawać inicjatywy i fora ogólnopolskie: Komitet Obywatelski Mediów Publicznych, Komitet na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze, Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, Forum Obywatelskie Teatru Współczesnego, Inicjatywa "Aktorzy 70/80", Obywatelskie Forum Dostępu do Książki, czy lokalne, takie jak Obywatelski Komitet na rzecz Przejrzystości w Polityce Kulturalnej Krakowa albo federacja Madeinpoznán.org.

Ten szeroki obywatelski ruch na rzecz zmian w kulturze jest jak dotąd najważniejszym efektem Kongresu³¹⁵.

Debata o pokoleniach, hierarchiach i znaczeniu polskiego teatru rozgorzała na nowo po krótkiej przerwie, bo już w marcu 2010 roku w „Przekroju”. Jacek Sieradzki pisze *Pamflecik na zadowolonych, czyli między nami świetnie jest*³¹⁶. Krytyk staje na przekór ogłaszanym wszem i wobec zachwytem nad odnową polskiego teatru, nad wybitnymi spektaklami, nad

³¹³ Paweł Głowacki, *Młodzi w Okopach św. Trójcy*, „Dziennik Polski” nr 296/2009 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84902.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹⁴ Joanna Szczepkowska, *List otwarty do młodych i starych twórców teatru*, 17 XII 2019 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84678.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹⁵ Roman Pawłowski, *Rewolucja w kulturze*, Gazeta Wyborcza nr 305/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/85146.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹⁶ Jacek Sieradzki, *Pamflecik na zadowolonych, czyli między nami świetnie jest*, „Przekrój” nr 11/2010. [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/90264.html> [dostęp 4 XII 2019]. Wszystkie dalsze cytaty z tego źródła.

rodzimi twórcami, którzy reżyserują po całym świecie i nad wysoką frekwencją publiczności w teatrach. Sieradzki mówi „sprawdzam!” – i wychodzi mu co następuje: że faktycznie mamy ciekawy artystycznie teatr, ale w nielicznych ośrodkach; że wybrani twórcy zapracowali sobie na zagraniczny sukces, ale zasadniczo nie zmienia to ogólnego poziomu reżyserskiej działalności w kraju; że owe międzynarodowe produkcje też są „swoiście skomercjalizowane” skoro mają podobać się widzowi „od Ekwadoru do Moskwy”. Wysoka frekwencja jest wszędzie, owszem – tyle tylko, że do Teatru Kwadrat ludzie walą drzwiami i oknami na farsy, zaś w Teatrze Dramatycznym (wówczas pod dyktando Pawła Miśkiewicza była to najbardziej eksperymentująca scena w stolicy) pomniejsza się widownię, a dany tytuł gra się rzadko – więc nieliczna grupa zainteresowanych faktycznie zapełnia planowane do sprzedaży miejsca. Wszyscy zaś chcą pieniędzy:

Teatry rozrywkowe typu Kwadrat siedzą w ciasnych klitkach i wyciągają łapę po dotacje, twierdząc - zasadnie - że z kasy nie wyżyją. Teatry elitarno-ambitne typu Dramatyczny grają jak na lekarstwo łkając, że nie mają pieniędzy, by utrzymać wielki gmach i jeszcze dopłacać do przedstawień, z których każde musi być otchłannie deficytowe. Tak zwane teatry środka dostają po łbie z obydwu stron: od krytyki za mieszczańską bezambicyjność, od miasta za wyniki finansowe słabsze od rozrywkowców. Teatry prywatne też stoją w kolejce po subwencje, jakieś pieniądze - mniejsze, ale zawsze - wyszarpując. I rośnie kompletny już chaos hierarchii wartości w życiu scenicznym. Chaos, którego doprawdy nie da się przykryć okrzykiem a la Masłowska, że "między nami - w teatrze - dobrze jest!".

Gdy do hierarchie artystycznej przekłada się na hierarchie finansowe pojawia się problem. Sieradzki wie o tym doskonale jednak próbuje być sprawiedliwy – wie, że zasadniczo w każdym teatrze, nawet takim, który miałby non-stop 100% frekwencji, wpływy z kasy niewiele znaczą w obliczu całości budżetu.

Sieradzki mać środowiskową wodę jeszcze bardziej – przywołuje powołane przed kilkoma miesiącami Obywatelskie Forum Teatru Współczesnego czyli związku młodych twórców teatralnych z roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (takich jak Maja Kleczewska, Barbara Wysocka, Natalia Korczakowska, Michał Zadara, Michał Borczuch, Wiktor Rubin), którzy, niezaproszeni, w trakcie objętych patronatem ministra kultury obrad „Polskiego Forum Teatru” zaczęli dopominać się o swoje. Czyli o to, by przestano nazywać ich „młodymi obiecującymi reżyserami”, by przyklejać im pokoleniowe łatki, a dano realne wpływy w kształtowaniu polityki repertuarowej scen w Polsce.

Sieradzki wspiera, ale ustawia te żądania w nieco innej perspektywie:

Można ich zrozumieć. Co więcej, nawet niepodobna żywić pretensji, że zapomnieli wspomnieć o czymś, co w nieco innym świetle stawia ich postulaty. O tym, że nikt na przestrzeni dziejów nie miał - jak oni właśnie - tak łatwego startu, dostępu do liczących się scen, błyskawicznego pięcia się na szczyty uznania, szacunku, popularności.

Tym młodym ludziom, a przynajmniej części z nich, należy się, i to od zaraz, większy kęs odpowiedzialności za losy sceny; tradycyjne mechanizmy pokoleniowego następstwa najwyraźniej się pozacierały. Tylko jedno budzi niepokój. W ich pracach, poszukiwaniach, proklamacjach, zwierzeniach prasowych bardzo trudno doszukać się choćby cienia czegoś, co w teatrze zawsze było pewną esencją. Szacunku wobec widza. Elementarnej chęci odczytywania jego potrzeb i oczekiwań, szukania skutecznego języka porozumienia, budowania wspólnoty w skali szerszej niż pojedynczy spektakl. Na tego rodzaju wspólnocie fundowana bywała rzeczywista wielkość teatru. [...]

O niczym nie marzę tak jak o tym, by powyższe uogólnienia móc spiesznie poodszczekiwać. Chciałbym znów nabrać przeświadczenia, że spotykamy się wszyscy wieczorem w teatrze, albowiem ktoś nam chce coś istotnego od siebie powiedzieć. Ponadto ma to przemyślane, ułożone i przeprowadzone przez zespół. A jako główny cel wysiłku założył sobie, by wieczór w wieczór jego prawda stawała się istotnym przekazem dla ludzi, którzy przyjdą do teatru. Ludzi, którzy nie szukają bezmyślnej rozrywki, ale też nie chcą też dać się zredukować do roli biernych obserwatorów fontann reżyserskiego narcyzmu. Proste? Chyba proste.

Nie proste, choć odczytano to najprościej – młodym twórcom recenzent zarzuca elitarność, wsobność, egocentryzm i niewdzięczność. We wrzuceniu do wspólnego finansowego worka teatrów o repertuarze komercyjnym i „poszukującym” zobaczono pochwałę „bulwaru”, bo ten zapewnia frekwencję. Maciej Nowak pisze więc *Pamflecik na pamflecistę*³¹⁷, zarzucając Sieradzkemu uproszczenia, manipulację i protekcyjny ton, Jacek Kopciński obwieszcza, że *Nie uratuje nas bulwar*³¹⁸, a Michał Zadara krzyczy *J'accuse*³¹⁹, oskarżając Sieradzkiego o kłamstwo, plan komercjalizacji scen, podczas gdy on i reszta reżyserów z jego pokolenia nie traktują widzów jak klientów.

³¹⁷ Maciej Nowak, *Pamflecik na pamflecistę*, „Przekrój” nr 12/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/90371.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹⁸ Jacek Kopciński, *Nie uratuje nas bulwar*, „Przekrój” nr 13-14/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91193.html> [dostęp 5 XII 2019].

³¹⁹ Michał Zadara, *J'accuse!*, „Przekrój” nr 15/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92427.html> [dostęp 5 XII 2019].

Zaraz potem ta debata się urywa, bo 10 kwietnia samolot Tu-154M o numerze bocznym 101 rozbija się w Smoleńsku. Maciej Nowak odwołuje Warszawskie Spotkania Teatralne. Wywołuje to protesty części środowiska, zwłaszcza tej młodszej, związanej z Obywatelskim Forum. Piszą oni, że teatr to nie dyskoteka, że możliwe jest przepracowywanie żałoby w teatrach, że odwołanie spektakli zabiera artystom możliwość zarobku (co jest kwestią wyjątkowo poważną, bo nikt nie poczuwa się do zwrotu pieniędzy, skoro przyczyna nie wykonania pracy była niezależna od nikogo). Wiele mniej lub bardziej rozsądnych argumentów, za którymi czasem stoi faktyczne przekonanie o kulturotwórczej roli teatru, a czasem urażone ego, które nie usłyszy jak teksty ze spektaklu w jego reżyserii brzmią w nowym kontekście. Właściwie jedyną konstruktywną propozycję wysunęła prezeska ZASP-u, Joanna Szczepkowska, sugerując by ludzie w teatrach się jednak spotkali – nie dla przedstawień, ale żeby porozmawiać, poczytać i posłuchać poezji, pobyć razem w tym trudnym momencie³²⁰.

Dwa lata później środowisko artystyczne, już bez względu na pokolenia, zjednoczy się listem *Teatr nie jest produktem/widz nie jest klientem*, protestującym przeciw zmianom w polityce kulturalnej, nonszalancji urzędników i obniżeniu dotacji na kulturę. Jak w przypadku większości środowiskowych zrywów i protestów, poza artykulacją postulatów i chwilowym poczuciem solidarności, niewiele osiągnięto. Jacek Sieradzki, który list podpisał, narzekał później na decyzję warszawskich urzędników, które połączyły Teatr na Woli z Teatrem Dramatycznym, oddając dyrekcję Tadeuszowi Słobodziankowi, a zaprzepaszczając mozolnie budowany ambitny repertuar Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej:

Dlaczego tak dziwnie mi się to wszystko pisze? Nie byłem nigdy heroldem barbarzyńców. Witałem ich teatr z rezerwą i z oporem, do wielu z nich przekonując się dopiero po długim czasie (a do niektórych w ogóle). Szukałem z uporem wartości i po jednej, i po drugiej stronie barykady. Na "Interpretacje" do Katowic ściągałem i buntowników, i tych z teatru środka, jeśli mieli do zaoferowania jakąś myśl, a nie tylko postawę. Walczyłem, jak mogłem, o teatr środka także wtedy, gdy dla mainstreamowych opiniotwórców był to teatr obłej mieszczańerii i zatęchłej staroświecczyny. Słyszając głoszone przez młodych zapaleńców tezy typu "każdy wie, że żyjemy w epoce teatru postdramatycznego", mrużyłem złośliwie ślepią. Należałem ponad wszelką wątpliwość do stworzonego przez Macieja Nowaka Korpusu Krytyków w Szarych Marynarkach. Złośliwej formacji, która ciskała kłody pod nogi najbardziej postępowych postępowców, wśród nich także tych, którzy dziś zostają wygnani z miasta.

³²⁰ Patrycja Wanat, *Prezes Szczepkowska o dniach żałoby*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91909.html> [dostęp 5 XII 2019].

A przecież mi żal.³²¹

Przykład Jacka Sieradzkiego pokazuje zatem, że hierarchie zmieniają się w zależności od kontekstu.

Czym były w ostatnim trzydziestoleciu te mechanizmy wytwarzania hierarchii, poszukiwanie i stwarzanie autorytetów, spory pokoleniowe i obrachunki inteligenckie? Jeżeli zgodzić się ze słowami Przemysława Czaplińskiego, że celem krytyka jest „mieć wpływ”³²², to w przypadku krytyki teatralnej wszystkie te działania były próbą uzyskania wpływu. W nowej sytuacji komunikacyjnej, z konkurencyjnymi mediami, wolnym rynkiem, przekształceniami prasy; w nowej rzeczywistości, którą trudno było ogarnąć i z nowym teatrem, którego nie zawsze łatwo było zrozumieć, krytyka poszukiwała (i wciąż poszukuje) narzędzi, by jakoś wpływać na teatr. Próbuje hierarchizować, by narzucić teatrowi porządek oraz własne kryteria. Kłóci się o autorytety, bo sama próbuje taki odzyskać. Opisuje nowe zjawiska po to, by je współtworzyć.

To oczywiście bardzo ogólna i dosyć wyidealizowana wizja – poza tymi górnolotnymi, wielkimi strategiami i celami jest jeszcze dużo mniejszych. Chęć zachowania status quo, niechęć do wszelkich nowości, partykularne interesy, kumoterstwo, konformizm, resentyment. Ale nawet w tych działaniach widać chęć wpływu. Może chęć władzy?

³²¹ Jacek Sieradzki, *Rekonkwista*, „Dialog” nr 10/2012, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/148550.html> [dostęp 5 XII 2019].

³²² Przemysław Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 95.

Rozdział trzeci

Brzydkie słowa. Polityka, cenzura i skandale

1. „Foyer”

Miało być miło i normalnie.

Promocja odbyła się, o dziwo, w Krakowie, choć redakcja i wydawca z Warszawy. Do Sceny Moliera na Szewskiej przybyły Anna Polony, Anna Dymna i Jerzy Nowak. Poza nimi, niektórzy dyrektorzy krakowskich teatrów, dziennikarze, teatromani oraz oczywiście redaktor naczelny Jacek Wakar i wydawczyni z Trojan Press, Marta Trojan. Jest rok 2004, wychodzi pierwszy numer miesięcznika „Foyer”, reklamujący się hasłem: „Bliżej teatru, bliżej życia”.

Kredowy papier, nowoczesna szata graficzna, mnóstwo kolorowych zdjęć, różnorakie czcionki, nowoczesny, nieco ekstrawagancki ale jednocześnie przemyślany layout – coś pomiędzy lifestyle’owymi miesięcznikami (takimi jak „Zwierciadło” czy „Twój Styl”) a inteligenckimi pismami kulturalnymi (jak „Przekrój” czy „Machina”). W środku znajdują się przede wszystkim wywiady ze sławnymi aktorami i reżyserami, a na okładce zawsze portret fotograficzny. Ale nie były to jakieś tam zdjęcia ze spektakli, tylko starannie przygotowywane sesje: Krystyna Janda na plaży, w długiej sukni, patrzy w dal, dramatycznie paląc papierosa; Andrzej Seweryn ściera grubą warstwę scenicznego makijażu (to okładka pierwszego numeru, w którym można było „zajrzeć Andrzejowi Sewerynowi pod maskę”³²³, jak donosiło „Życie Warszawy” w artykule *Z wyższej półki*); wokół rozpartego w fotelu Adam Ferency którego oplotły się dwie piękne, młode dziewczyny. Współczesny magazyn o teatrze za 9,50 zł. Nakład – był ogromny – ponad 20 000 egzemplarzy (dla porównania, dzisiejszy nakład „Dialogu” to 1650).

Zdecydowaliśmy się ruszyć z pismem teatralnym, ponieważ uważamy, że w dużych miastach wyraźnie powraca moda na teatr. Na widowniach często są nadkomplety, sztuki stają się tematem rozmów studentów, inteligencji, biznesmenów

³²³ LA, *Z wyższej półki*, „Życie Warszawy” nr 143/2004 [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2518.html?josso_assertion_id=1267E8A8A3C5FD8A [dostęp 26 I 2020].

– mówił Polskiej Agencji Prasowej naczelny Jacek Wakar³²⁴. Studenci, inteligencja i biznesmeni jako grupa docelowa, czyli, powiedzmy, wyższa klasa średnia. Już sama nazwa brzmi luksusowo, „z cudzoziemska”: „Foyer”. W dodatku pod nazwą kryje się przestrzeń towarzysko-reprezentacyjna, tu się przychodzi pogadać w przerwie przedstawienia, ale także dyskretnie popodglądać innych widzów.

I właśnie przede wszystkim „ludzie” byli w piśmie najistotniejsi. W pierwszym numerze wydawczyni Marta Trojan pisała:

Od pierwszego wrażenia, od pierwszego pomysłu „Foyer” skokietowało mnie sobą. Teatr – czyli Ludzie, którzy go tworzą. Ludzie, którzy nim żyją – jeszcze bliżej, jeszcze intymniej? Brzmi zachęcająco. I choć proces wdrażania idei „Foyer” w życie nie był prosty, bo wymusił konieczność zwalczania niemałej ilości stereotypów pomieszkujących w głowie przede wszystkim mojej własnej, to początkowa ekscytacja nie mija [...] ³²⁵.

Intymność, kokieteria... W podobnym stylu utrzymany jest także wstępniak Jacka Wakara zatytułowany *Smak teatru na końcu języka*:

Dlaczego „Foyer”? Bo chcemy tworzyć modę na teatr. Nie traktujemy go jako dziedziny dostępnej tylko dla wybranych. Pokazujemy jego niepowtarzalny smak i barwę. Jego magię. [...] Przedstawienie trwa – nie tylko w dusznych salach teatralnych. Teatr nie zna granic. Jesteśmy w Nowym Jorku i Supraślu, na ulicach i w domach artystów. Śledzimy obyczaje i mody. Patrzymy z szerokiej perspektywy na to, co dziś, wczoraj, jutro.

Mówimy w imieniu widzów, bo sami nimi jesteśmy. Nie interesują nas wytarte recenzenckie formuły ani poglądy głoszone z samouwielbieniem na tej czy innej krytycznej kanapie. Szukamy olśnień i wzruszeń. Dzięki „Foyer” dotkniecie ich, poczujecie ich smak.

„Foyer” nie jest po to, abyśmy sobie samym poprawili samopoczucie. Jest dla Was – dla Waszej przyjemności ³²⁶.

Ideą magazynu było popularyzowanie sztuki teatru, ale bez uczonego dyskursu rodem z pism specjalistycznych, takich jak „Didaskalia” (być może decyzja o promocji pierwszego numeru w Krakowie nie wynikała jedynie z taktycznej chęci zyskania sobie przychylności krakowskiego światka teatralnego, lecz także rywalizacji z „poważnym” pismem

³²⁴ Ukazało się nowe pismo teatralne Foyer, „Dziennik Internetowy PAP”, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2639.html> [dostęp 26 I 2020].

³²⁵ Marta Trojan, *Od wydawcy*, „Foyer” nr 1/2004.

³²⁶ Jacek Wakar, *Smak teatru na końcu języka*, „Foyer” nr 1/2004.

teatrologicznym?). Popularyzowanie, wspólnota odbiorcza, ale także kreowanie mody. Potwierdzanie wysokiego statusu sztuki, ale jednocześnie uczynienie z niej dobra konsumpcyjnego dostępnego dla każdego – bo właśnie zmysłowa retoryka redaktorów bliska jest językowi współczesnych reklam, które mają wzbudzić pożądanie produktu. Magia, barwa, smak. „Bliżej teatru, bliżej życia”. Ale właściwie jakiego teatru? I przede wszystkim – jakiego życia?

Jeżeli chodzi o teatr, sprawa jest prostsza. Wyjaśnia to w pierwszym numerze mistrz Jacka Wakara, Jerzy Koenig w „Palarni”, swoim regularnym felietonie, ostrzegając redakcję:

Chcecie redagować czasopismo teatralne. Chcecie wraz ze swoim wydawcą wejść z tym pismem na rynek, trochę ciasny, ale jeżeli znajdziecie jakiś sprytny kompromis między mądrzeniem się polonistycznych estetów i tupaniem teatralnych szarpidrutów, między odmierzaniem wyroków i obsikiwaniem autorytetów, i jeżeli potraficie uwierzyć, że oprócz elit nowobogackich bywają także elity nowo myślących, to macie szansę, aby zmieścić się nie tylko w malutkiej niszy rezerwatowej³²⁷

Dalej Koenig przestrzega przed uproszczeniami i alternatywami, wspomina że Gordon Craig stworzył wizję teatru reżysera, ale nie przewidział dzisiejszych nadużyć dokonywanych przez młodych adeptów tego zawodu. „Ciekawi ludzie piszący o ciekawym teatrze” – tego sobie, redakcji i czytelnikom życzy Koenig. Widać od razu, co było celem pisma – w fałszywie rozpoznanej opozycji między przemądrzałą teatrologią a opisującymi teatralne ekscesy brukowcami narodzić się miała „trzecia droga”, model pisania powszechny, zrozumiały, wreszcie normalny, a jednocześnie nie upraszczający i profesjonalny. W dodatku lansowany miał być teatr nie skandaliczny, ale mądry; nie obsceniczny, ale piękny. Taki, o jakim zawsze się mówi w czasie przeszłym, że „kiedyś był”.

Jeżeli chodzi o „życie”, to sprawa jest bardziej skomplikowana. „Foyer” wydaje się spóźnionym dzieckiem transformacji – magazyn ilustrowany o teatrze, lekko snobistyczny, dla nowoczesnych inteligentów i aspirującej klasy średniej, dla wszystkich tych, którzy odnaleźli się w nowym systemie gospodarczym bez większych trudności. Tylko dlaczego takie pismo powstaje w roku 2004, prawie piętnaście lat po wprowadzeniu planu Balcerowicza? Chyba właśnie dlatego. Uznano już, że ileś procesów się dokonało, żyje się lepiej niż w latach dziewięćdziesiątych, Polska właśnie stała się członkinią Unii Europejskiej. Z drugiej strony

³²⁷ Jerzy Koenig, *Jak najdalej od podejrzanych estetów i szarpidrutów*, [w:] tegoż, *Kto ma mieć... dz. cyt.*, s. 303. Pierwodruk we „Foyer” nr 1/2004.

połowa pierwszej dekady nowego tysiąclecia to czas dynamicznych zmian w rządzie, politycznych awantur, zwieńczona jest śmiercią papieża. Łącząc te dwie perspektywy można zaryzykować tezę, że wizja teatru i życia „normalnego”, jaką propagowało „Foyer” (i która do dziś nieustannie powraca w dyskusjach o teatrze), nie jest zatem – w przeciwieństwie do wielu marzeń o „normalności” z początków transformacji³²⁸ – utopią budowaną wyłącznie na marzeniach o przyszłości. To raczej konglomerat „życia” wedle „zachodnich” standardów, które już prawie osiągnęliśmy oraz teatru ufundowanego na sentymencie, na wizjach z nostalgicznych legend. To utopia retrospektywna i eskapistyczna, ale jednocześnie subtelnie zaznaczająca klasowe dystynkcje. Uciekająca przed tym wszystkim, co się w teatrze stało w końcówce lat dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych. A działo się sporo, o czym więcej za chwilę.

Wielu ludzi do dziś wspomina, że kolorowy magazyn o teatrze (którego czytanie z pewnością stanowiło rodzaj środowiskowego *guilty pleasure*) zalegał stosami darmowych egzemplarzy w teatralnych kasach. Dlaczego zatem „Foyer” podniosło tak spektakularną klęskę i po piętnastu drukowanych numerach zamknięto interes? Powodów jest kilka – z pewnością nie znalazło się grupa czytelników dorównująca gigantycznemu nakładowi. Okazało się, że pomimo sporej radości niektórych odbiorców z mainstreamowego magazynu teatralnego³²⁹, nie udało się także utrzymać pomysłu na pismo. Po pięciu numerach Jacek Wakar odszedł ze stanowiska naczelnego (powodem była rozbieżność wizji programowych jego i wydawców), miejsce to zajął Jerzy Rakowiecki (były naczelnik „Przekroju” i „Vivy!”) obiecujący przekształcenie „Foyer” w czasopismo bardziej „ogólnokulturalne”.

W dodatku, w październiku 2004 roku startuje portal e-teatr.pl, dokumentujący historię teatru, gromadzący większość prasowych wiadomości i tekstów dotyczących teatru (podobną funkcję pełnił dotychczas miesięcznik „Ruch Teatralny” zbierający adresy, dane, ogłoszenia). Od początku była to witryna specjalistyczna – ale nie tylko. Portal był i jest ogólnodostępny oraz bezpłatny – to ma duże znaczenie w upowszechnianiu sztuki. Może nie każdy zaczyna poranny przegląd prasy od e-teatru, ale jeżeli trzeba szybko sprawdzić na co warto się wieczorem wybrać, kto w danym przedstawieniu gra, jakie spektakl miał recenzje, co w wywiadach mówią aktorzy – jest to źródło niezawodne.

Jesienią 2005 roku znika nie tylko „Foyer”, lecz także „Teatr” kierowany przez Janusza Majcherka. Powód jest podobny – brak rentowności. Dwa pisma o teatrze, jedno

³²⁸ Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

³²⁹ Klara Kopcińska, *Teatr swój widzę potworny*, Polskie Radio online [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/5243.html?josso_assertion_id=90A22D259B627FF9 [dostęp 26 I 2020].

mainstreamowe i lifestylowe, drugie specjalistyczne i o niskim nakładzie, przerwały działalność. Jak tłumaczył Majcherek, przeszkodą w dotowaniu pisma stał się przepis unijny:

W tym roku też dostaliśmy dotację [od Ministerstwa Kultury] – i to całkiem przyzwoitą. Ale jednocześnie wszedł w życie przepis, według którego wydawca nie może w ciągu trzech lat otrzymać dotacji przekraczającej 100 tys. euro. Więc nasz wydawca [Świat Literacki] - zamiast całej dotacji - mógł przyjąć tylko różnicę między limitem a tym, co już wykorzystano³³⁰.

„Foyer” wprowadziło płatne reklamy, ale niszowy temat pisma (czyli teatr) odstraszał reklamodawców. Jak tłumaczył w „Pulsie Biznesu” specjalista od marketingu Rafał Oracz, dla reklamodawcy liczyła się spójność reklamowanego produktu z dyskursem pisma. A co właściwie reklamować w piśmie dla inteligentów (bo to na ogół jednak oni kupują magazyny o teatrze)? Samochody? Etole? Papierosy? Do tego dochodziła jeszcze kwestia potencjalnego czytelnika, który „ma poczucie przynależności do wąskiej elity i w swoim piśmie nie zaakceptuje większości reklam, podobnie jak brak ich w teatrze podczas sztuki”³³¹. Odzywający się jeszcze gdzieś „etos inteligencki” zakładał wyniosłą wzgardę dla dóbr materialnych, nadmiernej konsumpcji i lokowania produktów.

„Teatr” po półrocznej przerwie stał się pismem patronackim Biblioteki Narodowej i pod wodzą nowego naczelnego, Jacka Kopcińskiego, jest wydawany do dziś (przez Instytut Książki).

To ryzykowne porównanie, ale sądzę, że wzlot i upadek „Foyer”, popularyzatorskiego pisma dobrej jakości, przypomina nieco wszystkie nieudane projekty dyskursywne w polskim teatrze próbujące odzyskać dla siebie pojęcie „teatru środka”, „teatru opowieści”, „teatru kulturalnego miasta” czy w ogóle „teatru mieszczańskiego”. Od czasu do czasu próbuje się je w teatralnych manifestach przechwycić – z tego prostego powodu, że ten typ teatru zbiera najwięcej widzów, dlatego najłatwiej byłoby za jego pośrednictwem inicjować debaty, poruszać problemy polityczne i społeczne, wpływać. Tyle tylko, że tkwi w tym błąd logiczny: „teatr środka” ma największą widownię, właśnie dlatego, że tego wszystkiego nie robi – nie inicjuje debat czy dyskusji, nie zajmuje się na serio polityką czy społeczeństwem, nie próbuje wpłynąć na swojego widza, poza zapewnieniem mu sympatycznego wieczoru. Stanowi po prostu kulturalną rozrywkę, czasem w lepszym gatunku. Z tego problemu zdał sobie sprawę

³³⁰ Urszula Światłowska, *Sceniczne potyczki*, „Puls Biznesu” nr 244/2005 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/19780/sceniczne-potyczki> [dostęp 26 I 2020].

³³¹ Tamże.

Maciej Nowak pisząc manifest *My, czyli nowy teatr publiczny*³³². Postulował on o teatr popularny, dostępny, uspołeczniony, masowy, jednocześnie ambitny artystycznie, komunikatywny, ale nie upraszczający. Sam napisał, że jego utopijne idee stoją bardzo blisko formy „teatru środka”, którym gardzi (bo jest letni, zachowawczy, dla klasy średniej). Idea „nowego teatru publicznego” została zatem zawieszona w próżni. A szkoda, bo Nowak miał wszelkie narzędzia by ją wprowadzić w życie jako dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu od 2015 roku – niestety później sam zorientował się, że w stolicy Wielkopolski lepiej podwyższać ceny biletów niż obniżać (bo sprzedaje się wtedy prestiż, jak tłumaczył³³³), czym potwierdził elitarny status teatru jako formy kultury.

Tomasz Plata z kolei próbował odzyskać mieszczaństwo – w przygotowywanym przez Komunę//Warszawa i Centrum Kultury Zamek w Poznaniu cyklu kuratorskim *My, mieszczanie*, podpierając się tezami Agaty Bielik-Robson, próbował stworzyć dyskursywną i artystyczną ramę do dyskusji na temat polskiego mieszczaństwa jako siły emancypacyjnej, jako przestrzeni, w której możliwe jest sprawcze działanie na rzecz społeczeństwa oraz realizacja idei *Bildung* – kształtowania człowieka poprzez kulturę. Plata tłumaczył w wywiadzie Arkowi Gruszczyńskiemu, że:

w dodatku odwołanie się do mitu mieszczańskiego pozwala nam wyjść poza ograniczenia języka radykalnej lewicy, który – nie wiadomo dlaczego – przez wielu wciąż uznawany jest za jedyny możliwy język emancypacyjny.

- Co jest złego w języku lewicy?

Brak kontaktu z rzeczywistością. Język lewicowy jest budowany w akademickich enklawach, dość mocno oderwanych od doświadczenia. Akademicka lewica nie rozumie ambicji klasy średniej. Nie rozumie i nie potrafi z nią dyskutować. Nie zauważa, że klasa średnia i tkwiący w niej potencjał jest jedynym mechanizmem, który może zmodernizować polskie społeczeństwo³³⁴.

Propozycja Platy wywołała sporo polemik, jednak w kontekście teatralnym najmocniej zareagował Witold Mrozek³³⁵:

³³² Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” nr 6/2016.

³³³ Zob. Joanna Krakowska, Piotr Morawski, *Pogoda na jutro. Niekonsekwencja. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Dialog” nr 3/2018.

³³⁴ Arek Gruszczyński, *Mamy Amisza pod skórą. Rozmowa z Tomaszem Platą*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5759-mamy-amisza-pod-skora.html> [dostęp 28 I 2020].

³³⁵ Witold Mrozek, *Lewica, Plata i klasa średnia*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5786-lewica-plata-i-klasa-srednia.html> [dostęp 28 I 2020].

„Gdy widzę artystów krytycznych organizujących akcje poparcia dla strajkujących górników, to mogę wyłącznie wzruszać ramionami albo się śmiać” – mówi Plata, by pociągnąć dalej: „Artyści krytyczni nie potrafią porzucić lewicowych fantasmagorii o braterstwie z klasą robotniczą, mimo że ci robotnicy to najbardziej reakcyjna część społeczeństwa, otwarcie wroga wobec lewicowych wartości”.

Najprościej byłoby Placie odpowiedzieć tak: gdy widzę właściciela prywatnej galerii sztuki, który chce nawiązywać dialog z polską klasą średnią cyklami kuratorskimi w offowym teatrze, to mogę wyłącznie wzruszać ramionami albo się śmiać. Można byłoby wyliczyć, że na każdy z dajmy na to pięciu pokazów przyjdzie parędziesiąt osób.

Jednym z kluczowych argumentów w polemice Mrozka (dobitnie punktującej błędne myślowe założenia Platy, korygującej jego tezy socjologiczne i historiozoficzne) jest pytanie o to, czy naprawdę mamy aż tak wielu krytycznych, lewicowych artystów, którzy solidaryzują się z górnikami? Nie, pisze Mrozek, ale szkoda, bo może żylibyśmy w lepszym kraju.

Jak sądzę, Mrozek dotknął sedna problemu „odzyskiwania” dla teatru „mieszczaństwa” – zarówno za pomocą projektów kuratorskich, jak i pism teatralnych deklarujących, że są „blisko teatru i blisko życia”. Nigdy nie uda się „odzyskać” czy „przeformułować” centrum, jeżeli nie ma silnego „lewo” albo silnego „prawo”. Zamiast małymi krokami rewolucjonizować teatr mieszczański warto by było najpierw na serio stworzyć radykalny teatr lewicowy i prawdziwie egalitarny. Tym bardziej, że wszechobecną i dominującą klasę średnią rzadko obchodzi teatr inny niż rozrywkowy, którego urok zasada się właśnie na tym, że nie ma ani efektownych ram ideologicznych, ani własnych czasopism – nawet jeżeli ich celem jest wzbudzanie najszlachetniejszego snobizmu.

Można by zapytać – ale jak to? Przecież właśnie „Foyer” powstało na kontrze do rzekomo lewicowego, wywrotowego „nowego” teatru. Deklarowana w piśmie potrzeba „normalności” i „jakości” wynikała z przekonania, że współczesny teatr zaczyna tracić miarę i pogrążyć się w artystyczno-ideowym chaosie. „Foyer” sytuowało się w opozycji do samowolki reżyserów, buty młodych dramaturgów-pieniaczy i powszechnego upadku piękna teatralnego rzemiosła z powodu rozplenienia się tandety łatwych efektów i topienia wszystkiego w ohydzie polityki. To prawda, ale nie do końca.

Zarówno „Foyer”, jak i pomysły „odzyskiwania” mieszczaństwa czy teatru środka łączą to, że konserwatywny program ideowy i zachowawcze pomysły artystyczne maskują efektowną ramą ideologiczną lub wymyślnym, atrakcyjnym językiem, który sugeruje nowość (czy nawet – nowoczesność). W dalszej części tego rozdziału będę przyglądać się raczej strategiom

odwrotnym: kiedy bulwersujące, obrazoburcze, wywrotowe działania artystów będą opisywane przez krytykę teatralną za pomocą starego języka; kiedy do ataku lub obrony nowego teatru zostaną użyte wytarte klisze, tradycyjne schematy lub wyświechtane strategie retoryczne.

2. Młodzi jebią starych

W poprzednim rozdziale mowa była o tym, jak pokolenia twórców stają się narzędziem do wytwarzania hierarchii i konserwacji pewnych ustalonych z góry tez. Warto przyjrzeć się temu bliżej, nieco zmieniając perspektywę – bo spory o estetykę i politykę współczesnego teatru rozgrywały się także na płaszczyźnie pokoleniowej, co miało określony, medialny efekt.

Piszę o estetyce, ponieważ można postawić tezę, że problemem dla wielu widzów i krytyków teatralnych po 1989 roku były nie podejmowane przez artystów tematy (im nie poświęcano aż tak wiele miejsca), lecz sposób ich przedstawienia. Wulgaryzmy i potoczny język w dramaturgii, nagie i nieidealne ciała, dynamiczny montaż scen, światła, lasery, mieszanie kultury popularnej z kulturą wysoką – to wszystko wywoływało niesmak i oburzenie. I choć oczywiście problemy, takie jak bieda, wykluczenie, nienormatywna seksualność, uzależnienia czy zbrodnie mogły bulwersować to jednak, jak zaraz postaram się udowodnić, przede wszystkim sposób opowiedzenia tych historii był problematyczny i zakłócał „stary” porządek.

Oczywiście, swoje robiły polityczno-społeczne konteksty, które zmieniały uwarunkowania odbiorcze. Kiedy Ewa Hevelke, Joanna Krakowska i Michał Januszaniec w filmie found-footage *Niech nas zobaczą* zderzają ze sobą fragmenty spektakli na podstawie utworów Sary Kane i Teresę Budzisz-Krzyżanowską w roli Hamleta, jasne jest, że dopiero z dzisiejszej perspektywy można pomyśleć o homoseksualności w spektaklu Wajdy³³⁶. W momencie premiery nikt nie podejrzewał, że rozmowa Hamleta z Ofelią (Dorota Segda) może być rozmową dwóch lesbijek, po pierwsze z powodu estetyki (sposobu prowadzenia dialogu przez aktorki, kostiumów, interpretacyjnej ramy spektaklu zaproponowanej przez reżysera), po drugie z powodu niemal zupełnej nieobecności kobiecej homoseksualności w dyskursie publicznym czy teatralnym pod koniec lat osiemdziesiątych.

Przemiany obyczajowe, dyskusje polityczne, emancypacja mniejszości – to wszystko wpływało na teatr i dyskurs dookoła niego, ale niekoniecznie w sposób tak bezpośredni i prosty jak można sobie wyobrazić. Widać to zwłaszcza w krytyce teatralnej. Sprawa kontekstów

³³⁶ *Hamlet IV* William Shakespeare, przeł. S. Barańczak, reż. A. Wajda, Stary Teatr w Krakowie, prem. 1 I 1989.

pozateatralnych w samych recenzjach rzadko się ujawnia, a główne ostrza krytyki (zarówno to, które chce dany spektakl miażdżyć, jak i to, które chce go bronić) wymierzone jest w estetykę. Chcę być dobrze zrozumianym – w recenzjach dużo większą wagę przywiązuje się do estetyki nowego teatru, niż do problemów, które on porusza. Oczywiście, estetyka stawiała się często zasłoną dymną dla polityki. Ale też wzajemne związki formy i treści, estetyki i polityki są dużo bardziej zawikłane.

W okolicach lat 2005-2007 (czyli wtedy, gdy następuje wzlot i upadek „Foyer”) możemy przyjrzeć się dwóm znanym skandalom, w których „młodzi” atakują „starych”.

Chronologicznie pierwsza była „Trans-fuzja dla warszawskich scen”. 2 listopada 2005 roku grupa studentów (przede wszystkim z wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej) pod wodzą Pawła Sztarbowskiego, zapaliła dziesiątki zniczy pod teatrami Polskim, Ateneum i Współczesnym, następnie odczytała list otwarty do dyrektorów warszawskich teatrów (podobno przybili go do drzwi, jak Luter swoje tezy).

Warszawa szczyci się tym, że ma najwięcej miejskich scen w Europie. Czas uświadomić sobie, że sama ilość jeszcze o niczym nie świadczy. Stołeczne teatry nie wykorzystują wszystkich swoich możliwości, nie poszukują nowych środków, nie podejmują dyskusji o współczesnym świecie, oddając się komercji i pielęgnując archaiczne formy. Stoi za tym brak szacunku dla widza, z którym nie podejmuje się poważnej rozmowy. Zapomina się o tym, że prawdziwie istotny teatr nie może być tylko poprawny - musi rozdrapywać i irytować.

Wszystko to sprawia, że Warszawa od dawna przestała być teatralną stolicą Polski. Tutejsze spektakle bardzo rzadko są zapraszane na jakiegokolwiek festiwal. Warszawskie sceny są zacofane nie tylko wobec Berlina, Wiednia czy Londynu. Daleko im nawet do prężnie działających teatrów Gdańska, Wrocławia, Wałbrzycha czy Legnicy.

Zaniepokojeni artystyczną martwicą większości warszawskich scen domagamy się podjęcia rzetelnej dyskusji na temat poziomu wystawianych tam przedstawień i rozpisania konkursów na stanowiska dyrektorskie we wszystkich teatrach, które nie realizują swoich twórczych zobowiązań.

Uważamy, że tylko wtedy może pojawić się szansa na podjęcie artystycznych poszukiwań i zaangażowanie w otaczającą rzeczywistość. Dopiero to sprawi, że warszawskie teatry przestaną być skansenami i zaczną mówić żywym, współczesnym językiem.

Stowarzyszenie Trans-Fuzja
dla warszawskich scen

– czytał Paweł Sztabowski³³⁷. Skandal, jak łatwo się domyślić, zrobił się ogromny – przede wszystkim przez znicze. Starsi artyści do dziś pamiętają ten gest symbolizujący pogrzebanie żywcem, w dodatku wykonany w niebezpiecznej bliskości Święta Zmarłych. Młodych studentów chciano usunąć z uczelni (ale część wykładowców twardo stanęła w ich obronie), pisano listy, organizowano spotkania.

„Trans-fuzja” była poniekąd formą krytyki teatralnej, nie tylko dlatego, że jej głównymi sprawcami byli studenci Wiedzy o Teatrze³³⁸. Gest krytyczny (palenie zniczy), obudowany został tekstem – krytykującym i postulującym. I choć oczywiście to happeningowy charakter wydarzenia stał się, pamiętanym do dziś, medialnym emblematem całej awantury, to jednak postulat dyskusji na temat dotacji warszawskich scen i misji stołecznych teatrów został wysłuchany. Nie tylko dlatego, że zorganizowane zostały debaty z udziałem przedstawicieli i przedstawielek różnych instytucji i różnych pokoleń, lecz także dlatego, że przyniosło to realny skutek w postaci zmian na dyrektorskich stanowiskach. Jak podsumowywał Roman Pawłowski, dyrektor stołecznego Biura Teatru i Muzyki, Janusz Pietkiewicz (to do niego kierowany był list „Trans-fuzji”) z pewnością nigdy by się nie przyznał do działania pod wpływem emancypującej się młodzieży, ale fakty widać gołym okiem: po dwudziestu jeden latach dyrekcji Zenon Dądajewski porzuca kierowanie Komedią na rzecz Tomasz Dutkiewicza. W Teatrze Powszechnym dyrektorem artystycznym zostanie Remigiusz Brzyk, mówi się o znalezieniu miejsca dla Laboratorium Dramatu Tadeusza Słobodzianka, a Teatr Studio być może przejdzie we władanie Krzysztofa Warlikowskiego³³⁹.

To, że część z tych spraw potoczyła się inaczej niż przewidywano, że wierzone wtedy w zbawczą siłę konkursów dyrektorskich, nie ma tu wiele do rzeczy – istotne jest, że (jak rzadko kiedy) decydenci wzięli pod uwagę głos krytyków i przedstawicieli środowiska teatralnego.

Kiedy Magda Dubrowska zapytała Pawła Sztabowskiego, dlaczego najwięcej zniczy zapalonych zostało pod Teatrem Polskim, ten odpowiedział, że ta instytucja: „dostaje jedną z większych dotacji, a jest centrum złego gustu, przestarzałej estetyki i sposobu grania”³⁴⁰. I to szczególnie, że krytykując Polski młody i gniewny Sztabowski używa kryteriów estetycznych,

³³⁷ Warszawa. List otwarty do Janusza Pietkiewicza [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17925.html> [dostęp 28 I 2020]. W filmie Ewy Hevelke i Michała Januszańca *WoT* wykorzystany został fragment programu TVP *Kultura Po godzinach*, gdzie widać Sztabowskiego czytającego swój list – zob. <https://ninateka.pl/film/wot-ewa-hevelke-michal-januszaniec> [dostęp 28 I 2020].

³³⁸ Ewa Hevelke, która brała udział w „Trans-fuzji” powiedziała mi, że spory udział w wielu działaniach brał Maciej Nowak.

³³⁹ Roman Pawłowski, *Roman Pawłowski podsumowuje sezon teatralny*, „Gazeta Wyborcza” 2006 [online] <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,3469651.html> [dostęp 28 I 2020].

³⁴⁰ Magda Dubrowska, *Młodzi chcą reanimować martwe sceny*, „Gazeta Wyborcza” nr 264/2005 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/18258/warszawa-teatry-potrzebuj-transfuzji> [dostęp 28 I 2020].

mówi o guście i smaku. Bo emblematem nowego teatru jest właśnie odmienny sposób gry, inny rodzaj estetyki, który – jeśli wierzyć „Trans-fuzji” – jest jedynym możliwym sposobem opisywania współczesnego świata.

Tymczasem jest rok 2006, Remigiusz Brzyk już po stołecznym debiucie w Powszechnym obejmuje kierownictwo artystyczne tej sceny. Dyrektor Krzysztof Rudziński w wywiadach podkreśla, że liczy na ściągnięcie nowej widowni i że teatr, który po głośnym odejściu Krystyny Jandy stracił kilka ważnych tytułów, szybko stanie na nogi. Brzyk ma poparcie rady artystycznej teatru. Nie na długo.

Awantury zaczęły się szybko, a jedna przykryła drugą. Bo to, że teatr miał ponad 900 000 złotych długu, nie starczało na pensje, a stan techniczny budynku był bardzo zły – to jedno. A że światło dzienne ujrzał regulamin pracy w Powszechnym Roberta Bolesty – to drugie. Oto tekst tego specyficznego „dokumentu”:

Regulamin pracy w Powszechnym

1. Pełna dyspozycyjność, od początku do końca zaangażowanych w projekt (spektakl) osób.
2. Bądź czujny. Wróg nie śpi.
3. Nienawidzimy się generalnie.
4. Nie podsłuchuj i nie kabluj.
5. Baw się pij pal.
6. Szanuj zieleń, bo to właśnie te kwiatki łączą nasz zespół.
7. Bufet jest do dupy.
8. Pierdol naszego szanownego patrona (Zygmunt Hübner).
9. Młody jebie starego.
10. Praca w teatrze, czy TV?

Jak relacjonowała Iza Natasza Czapska w „Życiu Warszawy”³⁴¹, sprawa znana była pracownikom teatru, ale ukrywano ją przed wdową po Hübnerze, Mirosławą Dubrawską. Gdy treść regulaminu do niej dotarła, aktorka zażądała, by Bolesto przeczytał słynne dziesięć punktów na głos na zebraniu pracowniczym. Cała afera była kolejną kroplą oliwy wlaną do ognia pokoleniowego sporu.

³⁴¹ Iza Natasza Czapska, *Manifest nienawiści: młody jebie starego*, „Życie Warszawy” nr 24/2007 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34530,druk.html> [dostęp 26 I 2020].

Tego typu relacje przedostające się do gazet, wypełnione plotkami i anegdotami – nie ważne, prawdziwymi, czy nie – kształtują dyskurs medialny dookoła teatru. Także go upraszczają: po jednej stronie ringu młody, bezczelny, obalający autorytety dramaturg, po drugiej – aktorka, wdowa, strażniczka pamięci o dawnej misji teatru. I nie pomogły tutaj tłumaczenia Bolesty, że poprzez krytykę, oddaje on tak naprawdę szacunek zmarłemu dyrektorowi i modelowi teatru, jaki tworzył. Nie pomogło także to, że Brzyk nie zwalniając od razu kierownika literackiego odwołał się do *Modlitwy* Zygmunta Hübnera, w której padają takie zdania jak: „Nie dozwól też, abym tracąc oddech i potykając się ze zmęczenia, usiłował biec wraz z młodymi twierdząc, że dotrzymuję im kroku, w istocie hamując jedynie ich rozpęd”³⁴².

W opinii publicznej wyklarowała się jasna opozycja, a kim był Zygmunt Hübner i jakie mógłby mieć na ten temat zdanie mało kogo obchodziło. Awantura o „młody jebie starego” skupiała zresztą medialnie uwagę wszystkich na Brzyku i Boleście, a skutecznie odciągała od długu teatru, za który oni nie odpowiadali.

Pisano zatem o „szambie młodych wilków”, o „hucpie”, „hunwejbinach”³⁴³ i upadku wszystkich wartości. obrońcy powoływali się nawet na autorytet Jana Pawła II³⁴⁴. Przypomniano moment, dla niektórych wyjątkowo oburzający, gdy minister Marek Siwiec wychodząc z helikoptera ucałował ziemię kaliską, jakoby parodiując gest głowy Kościoła Katolickiego. Sam Jan Paweł II uznał to za dowcip i niespecjalnie się tym przejął (w przeciwieństwie do niektórych wiernych, którzy żądali procesu sądowego dla Siwca). „Nie bądźmy zatem świętsi od papieża” – argumentuje recenzent. I dajmy młodym ludziom prawo do buntu, wygłupów i popełniania błędów.

Tego prawa jednak młodym nie dano, a historia awantury w Teatrze Powszechnym skończyła się nie najlepiej. W lutym 2007 roku Remigiusz Brzyk złożył rezygnację, w maju Krzysztof Rudziński został zwolniony z funkcji dyrektora naczelnego. W tym sporze pokoleniowym nikt właściwie nie wygrał. A kto był za to odpowiedzialny?

Paweł Miśkiewicz w dyskusji *W gazecie i w bufecie* dotyczącej kryzysu stołecznych scen wskazywał krytyków teatralnych jako współwinnych:

Chciałbym wrócić na chwilę do Teatru Powszechnego. Zaistniały tam niedawno konflikt wskazuje na bardziej "powszechne" zjawisko, w którym także można upatrywać

³⁴² Zygmunt Hübner, *Modlitwa*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34531.html> [dostęp 28 I 2020].

³⁴³ Zob. m.in.: Krzysztof Lubczyński, *Szambo młodych wilków*, „Trybuna” nr 28/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/34758/szambo-młodych-wilkow> [dostęp 28 I 2020].

³⁴⁴ Zdzisław Jaskuła, *Teatr musi być buntowniczy*, „Dziennik” nr 28/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/34761/teatr-musi-byc-buntowniczy> [dostęp 28 I 2020].

przyczyn obecnego kryzysu teatru w ogóle. To brak twórczego dialogu pomiędzy poszczególnymi artystami, brak dialogu międzypokoleniowego. Odpowiedzialność za to ponoszą nie tylko sami artyści, ale i recenzenci. Często interesujące nawet zjawiska teatralne wynoszą natychmiast do rangi arcydzieł i przekreślają właściwie cały dotychczasowy dorobek polskiego teatru, odbierając młodym twórcom szansę dalszego twórczego rozwoju. Patrzę na to z niepokojem. Sam jestem akuszerem jednej z takich karier. Jako dyrektor teatru i festiwalu dałem szansę artyście najmłodszego pokolenia. Własnym uporem przezwyciężyłem moje obawy, zrobił swój pierwszy, bardzo ciekawy spektakl, ale w tej chwili... I teraz sam czuję się trochę współwinnym tej sytuacji. [...] Teraz jednak mam poczucie, że nasza idea została całkiem wypaczona i wszyscy żyjemy w sytuacji jakiegoś szantażu, który zgotowaliśmy sobie zespół z recenzentami³⁴⁵

Ten szantaż, według reżysera, polega na tym, że przedstawienia firmowane jako „nowy” teatr muszą się obligatoryjnie podobać, nawet jeśli nie są najlepsze. Spektakle wykorzystujące metody czy estetykę „nowego” teatru siłą rzeczy przez jego akuszerów (recenzentów i pozostałych twórców) zostaje zaklasyfikowane jako „wybitne” lub przynajmniej „dobre” czy „ciekawe”. Przyczyna tego ma leżeć w silnej potrzebie zaznaczenia odmienności artystycznej nowego pokolenia twórców. Być może tak silny, wyrazisty, a przez to atrakcyjny medialnie spór o nowy teatr stał się zarzewiem wojny kulturowej, którą tocymy w Polsce dziś. Każda kolejna awantura przesuwą granicę toczonych dyskusji o krok dalej – protesty, niewybredne komentarze, cenzura ekonomiczna, akty przemocy czy wandalizmu. Im silniej nowy teatr jest atakowany, tym mocniej się broni (o ile ma na to pieniądze) i tym mocniej bronią go krytycy. A im większa obrona, tym większy atak. Nakręcająca się spirala konfliktu, w którym coraz trudniej dostrzec o co tak naprawdę chodzi.

Zjawisku, które opisuje Miśkiewicz czyli zbyt szybkiemu wynoszeniu artystów na piedestały nowoczesności towarzyszą różnorakie konsekwencje – na ogół przykre, zwłaszcza dla głównych zainteresowanych. Artystom blokuje to możliwość rozwoju, eksperymentowania, próbowania nowych rozwiązań, ponieważ znajdują się w klinczu pomiędzy „starym” a „nowym”. „W polskim teatrze nie ma miejsca na środek – mówi Miśkiewicz – albo jesteś nowoczesny i grasz tu z nami, albo siadasz na kanapie starych wujów. I to jedyna alternatywa, moim zdaniem, absurda i niebezpieczna”³⁴⁶. Miśkiewicz bardzo trafnie diagnozuje zjawisko tego okopywania się po dwóch stronach pokoleniowych sporów – nieważne nawet jaki spektakl

³⁴⁵ Jacek Kopciński, *W gazecie i w bufecie. Rozmowa z Izabellą Cywińską, Pawłem Miśkiewiczem, Pawłem Sztarbowskim, Jackiem Wekslerem, Markiem Radziwonem*, „Teatr” nr 6/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/42000/uklad-warszawski> [dostęp 30 I 2020].

³⁴⁶ Tamże.

jest, ważne czy spełnia wymogi klasyfikujące go jako „nowy” lub „stary”. A czy to faktycznie jest coś nowego, czy w gruncie rzeczy bardzo zachowawczego nie ma tu wiele do rzeczy, ponieważ tempo i temperatura sporu uniemożliwia krytyczne rozdrabnianie się w wątpliwościach.

3. Policjanci sensu

Paweł Mościcki w książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*³⁴⁷ z 2008 roku poświęca jeden z rozdziałów krytyce teatralnej, wysuwając tezę, że krytycy w polu teatru pełnią funkcję policjantów. Wedle autora nieustannie ponawiane w wypowiedziach medialnych hasło „debaty publicznej”, postulowanie o jej lepszy poziom, o przywrócenie jej zdrowego charakteru itd. skrywa jedynie prawdę, że od dawna w Polsce nie ma czegoś takiego jak „debatę publiczną”. A to dlatego, że nie ma już jednej wspólnej areny komunikacji i wspólnoty interesów. Nieustannie przykrywa się ten fakt udawaniem, że coś takiego jak „debatę publiczną” istnieje. Jest to, wedle Mościckiego, świadectwo tego, że żyjemy w społeczeństwie konsensualnym – czyli takim, w którym toczy się pozorne konflikty jedynie po to, by utwierdzić panujące od dawna stosunki sił, by okopać się na zajmowanych od dawna pozycjach, przekonywać przekonanych i nie dążyć do jakiegokolwiek zmiany.

Innymi słowy, społeczeństwo konsensualne potrzebuje sporów nie po to, aby rekonfigurować panujące w nim stosunki, szukać nowych języków i nowych sposobów definiowania pola społecznego. Przeciwnie, antagonizmy mają zapewnić stabilność całego systemu, funkcjonują jako konieczny element samego porządku. Rytualny przebieg tych sporów pozoruje tylko otwartość systemu, który w istocie nie widzi w nich nic poza najwyższej krótkotrwałym zakłóceniem swego normalnego biegu³⁴⁸

– pisze filozof. Nasuwa się oczywiście pytanie o to, czy istnieje możliwość zmiany tej sytuacji. Czy faktycznie dbanie o pluralistyczny rozwój „kontrapubliczności” – czyli „przestrzeni swobodnej dyskusji” z różnymi rodzajami odbiorców, do których adresowany jest dyskurs polityczny – stanowi rozwiązanie, umożliwiające pełniejszą demokratyzację społeczeństwa. Mościcki w przypisie wskazuje na ryzyko specjalizacji „kontrapubliczności”, stworzenia z nich podmiotów dbających jedynie o własną wygodę, bez ambicji politycznych,

³⁴⁷ Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

³⁴⁸ Tamże, s. 215-216.

nie rozwija jednak tego zagadnienia. Chodzi przede wszystkim o nieukrywanie własnych interesów i zaprzestanie udawania, że jako członkowie danej wspólnoty czy społeczeństwa mamy jeszcze wspólne cele czy priorytety. Konflikty prowadzone w sposób szczerzy i otwarty mogłyby faktycznie doprowadzić do sprawniej działającej demokracji, pozbawionej konsensualnego odnawiania starych sporów. Taka strategia budzi oczywiście sporo wątpliwości, które rozwinę później.

Mościcki uważa, że gdy chodzi o teatr, strażnikami konsensusu, policjantami sensu są krytycy teatralni. To oni tworzą łatwą do przyswojenia mapę opozycji i hierarchii, to oni dbają o to, by wszelkie awantury toczyły się według ustalonego scenariusza. Pokoleniowe spory podgrzewane przez krytyków są tego najlepszym przykładem, dowodzi Mościcki.

Ta szczególna funkcja krytyków wynika wedle filozofa ze struktury pola społecznego, które daje krytykom złudzenie bycia reprezentacją publiczności i wyznacza ideał bezstronnej oceny spektaklu, unikania założeń ideologicznych (co jest niemożliwe, bo deklarowany brak ideologii jest także ideologią). Te tezy oczywiście nie są w ogóle nowe, to po prostu odświeżone pytanie o pełnomocnictwa recenzenta. Najciekawsze jest to, co Mościcki pomija lub rozmywa – komu właściwie jest potrzebne konsensualny poziom debaty teatralnej? I kto właściwie, poza niektórymi krytykami, jeszcze wierzy, że reprezentują oni coś więcej niż jedynie własną opinię?

Odpowiedź na oba pytania jest właściwie ta sama. Na zachowaniu reguł gry toczonych konfliktów zależy przede wszystkim politykom i urzędnikom. Decydenci mogą także opiniami krytycznymi się podpierać, gdy przychodzi do kolejnych rozsad dyrektorskich, odbierania lub przyznawania dotacji, cenzury. Bo to właśnie pokazały awantury o „Trans-fuzję” i manifest Bolesty – opiniami czy narracjami medialnymi kreowanymi przez krytyków teatralnych i dziennikarzy można zręcznie grać, przykrywać nimi inne awantury, przeprowadzać planowane zmiany w imię lepszej sprawy, czasem faktycznie coś zmienić, by podwyższyć jakość kultury.

Mościcki uważa, że krytycy teatralni są potrzebni, ale powinni pełnić rolę zbliżoną do dawnych filozofów, „niepokornie kwestionować dominujące kody funkcjonowania wspólnoty”³⁴⁹, a im bardziej te kody są przechwytywane przez różne ideologie i system władzy, im bardziej wszelkie strategie oporu są przez nie zawłaszczane, tym bardziej krytycy powinni ćwiczyć się w krytycznym myśleniu. I z krytyków teatralnych stać się krytykami kultury.

³⁴⁹ Tamże, s. 235.

4. Spory o miłość³⁵⁰

Aby sprawdzić część tez Mościckiego należy bliżej przyjrzeć się związkom krytyki teatralnej i skandali teatralnych³⁵¹ po 1989 roku. Sprawa nie jest wcale oczywista. Spektakle stają się skandaliczne dlatego, że zaburzają ustalone ramy publicznej widzialności, przełamują normy wynikające ze społecznych, politycznych i historycznych uwarunkowań. I choć konteksty zmieniają wydźwięk i znaczenie poszczególnych skandali (na przykład: to co oburzało dwadzieścia lat temu dzisiaj nie robi wrażenia; to co wywołuje skandal w Polsce, w Niemczech przyjmowane jest z entuzjazmem), to jednak jeśli chodzi o mechanizmy działania krytyków i krytyczek teatralnych wobec spektakli „skandalicznych” można zauważyć podobieństwa.

Po pierwsze, niejednokrotnie sami recenzenci wzmacniają skandaliczny wydźwięk spektaklu. Kiedy Witold Mrozek i Jakub Majmurek recenzowali *Klątwę* Olivera Frljicia³⁵² na samym wstępie swoich tekstów zapewniali:

Czego tu nie mamy?

– Postdramatyczność? Jest, tekst jest tylko bardzo odległym pretekstem, spektakl to w zasadzie seria monologów i performansów.

– Instrumentalne wykorzystywanie literackiej klasyki? A jakże.

– Wulgaryzmy, nagość, seks, momenty? Proszę bardzo, do woli.

– Bieżąca publicystyka? Pełno jej.

– Autoreferencyjność, aktorzy wychodzący z roli? Niejednokrotnie.

– Szarganie religijnych i narodowych symboli? W całej pełni i rozciągłości.

Czujemy się czasem tak, jakby reżyser i jego dramaturgiczny zespół zrobili kwerendę z tekstów o „upadku polskiego teatru” z „Do Rzeczy”, „wSieci”, „Gazety Polskiej”, „Naszego Dziennika” i innych podobnych tytułów i powiedzieli: „Wydaje się wam, że teatr obraża wasze uczucia? No to zobaczcie to!” (Majmurek³⁵³).

³⁵⁰ Ten i następny podrozdział stanowią mocno przeformułowaną wersję tekstu, który opublikowałem w „Dialogu” – Stanisław Godlewski, *Krajobraz po bitwie*, „Dialog” nr 4/2018.

³⁵¹ Przyjmuję tutaj, że skandale teatralne rozgrywały się przy okazji przedstawień godzących w heteronormatywny, katolicki, narodowy porządek. Wiele w Polsce powstało spektakli skandalicznych, które ten porządek potwierdzały, jednak wokół nich na ogół żadnych afer nie było.

³⁵² *Klątwa* na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, reż. Oliver Frljić, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, prem. 18 II 2017.

³⁵³ Jakub Majmurek, „*Klątwa*” – *ta sztuka to koszmar dobrej zmiany* [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-frljic-teatr-powszechny/> [dostęp 28 I 2020].

Papież na szubienicy. Naturalnej wielkości pomnik Jana Pawła II zawisa nad sceną, na stryczku. Z tabliczką „obrońca pedofilów”. Wcześniej długie i namiętne fellatio wykona na figurze (z doczepionym dildo) aktorka Julia Wyszyńska. To dopiero początek „Kłatwy” według Stanisława Wyspiańskiego [...] Ostro? Czytajcie dalej (Mrozek³⁵⁴).

To oczywiście skrajny i tendencyjny przykład – akurat nawet gdyby krytycy tego nie napisali, skandal z powodu *Kłatwy* z pewnością by wybuchł. Tym niemniej, opisując sceny przedstawienia w sposób niemalże tak samo radykalny jak zostały one wykonane na scenie, chcąc nie chcąc dali broń do ręki konserwatywnym przeciwnikom spektaklu. I tym samym spełnili plan reżysera, któremu o wywołanie gorącej dyskusji bez wątpienia chodziło.

Rzecz w tym, że recenzja jako źródło wiedzy na temat przedstawienia często w sporach o teatr stanowi „dowód w sprawie” – i jak sądzę, nierzadko recenzenci mają tego świadomość, dlatego starają się wpływać na dyskurs o przedstawieniu w sposób, który im się wydaje najlepszy, najbardziej korzystny dla spektaklu i dla rozmowy o nim.

Skandale na ogół mają siłę polaryzującą, każą się opowiedzieć – za lub przeciw. Strategie opowiadania się po którejś ze stron wcale nie są takie oczywiste jakby się mogło wydawać. Zaczniemy od obrony. Zarówno Marcin Kościelniak w tekście *Niepokalani. Przypis do historii polskiego teatru krytycznego*³⁵⁵, jak i Weronika Szczawińska w artykule *Uświęcanie. Polska krytyka teatralna a język religijny*³⁵⁶ pokazali jak problematyczne są strategie używane przez recenzentów, które mają bronić skandalicznych spektakli. Na ogół ta „obrona” nie jest nawet przyznaniem racji reżyserowi, poparciem jego poglądów, przeniesieniem dyskusji na poziom ideologii czy polityki, lecz stanowi po prostu zabranie głosu w kwestii estetycznej, którego celem jest zniwelowanie obrazoburczego potencjału dzieła. Gdy zaś pokaże się, że tak naprawdę dzieło jest „nieszkodliwe” znika problem skandalu – ale znika też moc krytyczna. Bo skoro dany spektakl dotyczy spraw znanych i poruszanych już wielokrotnie w kulturze; skoro opisując go można odwołać się o uniwersaliów; pokazać, że dzieło wpisuje się w kanon – to tym samym unieważnia się jakiegokolwiek pytania i wątpliwości. Znikają nowe myśli i spostrzeżenia, ulatuje dysonans poznawczy i niewygoda.

Teksty Szczawińskiej i Kościelniaka stanowią jakby rozwinięcie i praktyczną analizę tez Mościckiego dotyczących krytyki teatralnej w społeczeństwie konsensualnym.

³⁵⁴ Witold Mrozek, *Papież na szubienicy, czyli Frljić i "Kłątwa" Wyspiańskiego. Tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat* [online] <https://wyborcza.pl/7,112395,21392904,oliver-frljic-wystawil-klatwe-w-powszechnym-teatr-powiesil.html> [dostęp 28 I 2020].

³⁵⁵ Marcin Kościelniak, *Niepokalani. Przypis do historii polskiego teatru krytycznego*, „Didaskalia” nr 138/2017.

³⁵⁶ Weronika Szczawińska, *Uświęcanie. Polska krytyka teatralna a język religijny*, [w:] *Teatr a Kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Marcin Kościelniak rekonstruuje spór o *Oczyszczonych*, toczony między Piotrem Gruszczyńskim (obrona) a Jackiem Kopcińskim (atak). Kopciński zarzucał Warlikowskiemu, że w sposób perwersyjny bawi się on granicami teatralności³⁵⁷. Krytyk uważał, że współcześni artyści redukują tożsamość człowieka do jego seksualności, a przez to wpisują się w szerszy nurt kultury masowej, która kusi erotyką (stąd też popularność Warlikowskiego i brutalistów wśród młodzieży, wychowanej na popkulturze). Reżyser i aktorzy używają środków teatralnych, by stworzyć wrażenie realizmu – że naprawdę się torturują, obnażają i kochają. Dosadność środków wywołuje w widzach poczucie szoku – ale nie u Kopcińskiego, który nie godzi się na łamanie teatralnych konwencji i nie musi mieć wszystkich fizjologicznych doznań podanych na tacy. „Choć nie znam fascynacji homoerotycznej, znam litość” – pisze krytyk i to zdanie ujawnia całą piętrowość problemu. Bo jedna rzecz, że silnie konwencjonalny i pełen teatralnych efektów spektakl wzbudzał w widzach poczucie realizmu czy szokował dosadnością. A inna, że pełni cierpienia bohaterowie, w apologetach i adwersarzach wzbudzali uczucie litości, tak jakby homoseksualizm z góry skazywał na cierpienie.

Autor *Ojcobójców* odpierał zarzut o dosłowność spektaklu i łamanie granic teatralności argumentując, że Warlikowskiemu nie chodzi wcale o przełamywanie granic, ale o miłość, czystość i ofiarę. Że tak naprawdę to spektakl „wysoce wyrafinowany”, że nie tworzy on „żadnego zagrożenia”. I choć Gruszczyński tym samym uwznioślił (i tak już dość wzniosły) spektakl, to jednak zabił tym samym krytyczny potencjał przedstawienia, jego potencjalnie wywrotowy charakter. Różnice, jak podkreśla Kościelniak, między krytykami w sporze były pozorne, chodziło im tak naprawdę o to samo – o piękną, wyrafinowaną sztukę. A może raczej, o to co może zostać pokazane.

Zatem: homoseksualizm, jeśli nie wzrusza, napawa obrzydzeniem. Zatem: piękno jest operacją, która oddala uczucie wstrętu i umożliwia wzruszenie. Zatem: homoseksualizm jest wstrętny – a piękno jest operacją, która sprawia, że nie musimy konfrontować się z własnym uczuciem wstrętu (do homoseksualistów). Zatem: żeby nie odczuwać wstrętu, napawamy się pięknem i wzruszamy³⁵⁸

– konkludował Kościelniak. Według autora ten zawiły splot estetyki i polityki pokazuje niemoc dyskursywną w obliczu skandalu. Jeśli skandal ujawnia coś, co dotychczas nieobjęte było widzialnością; narusza zastane normy i przyzwyczajenia, każe konfrontować się z czymś niewygodnym – to najłatwiej, aby uniknąć prawdziwej konfrontacji, użyć argumentów

³⁵⁷ Jacek Kopciński, *Król naprawdę jest nagi*, „Rzeczpospolita” nr 58/2002.

³⁵⁸ Marcin Kościelniak, *Niepokalani*.. dz. cyt., s. 16.

estetycznych (za lub przeciw) jako uniku. Czasem w najlepszej wierze. Paradoks – gdy krytyka teatralna zbyt wiele pisze o teatrze rozmywa problem, o którym teatr chciałby rozmawiać z widzami.

Weronika Szczawińska z kolei analizuje teksty broniące spektakli Olivera Frljica – *Nasza przemoc i wasza przemoc* oraz *Kłatwy*. Broniąc tych spektakli Paweł Soszyński³⁵⁹ oraz piszący te słowa³⁶⁰ także redukowali znaczenia gestów reżyserskich poprzez sublimację. Jak dowodzi reżyserka, wynikało to z lęku:

Autorzy progresywni nie popadają w seksistowskie obsesje, jednak uciekając w sublimację scenicznych wydarzeń lub negując krytyczną siłę działania spektakli, ujawniają w istocie podobny lęk – jak gdyby tylko sublimacja, utrzymanie się w ramach chrześcijańskiej narracji było w stanie powstrzymać ten napór cielesnego horroru. Uświęcanie staje się tu drugą stroną perwersji [...] ³⁶¹.

Odwołanie się do retoryki metafizycznej (Soszyński) czy unieważnianie problemu (Godlewski) to strategie, które opisywał także Kościelniak i które sprawiają, że rozmywa się problem, o którym twórcy teatralni (podobno) chcieliby rozmawiać. Pytanie tylko czy „autorzy progresywni” (jak ich nazywa Szczawińska), faktycznie w takich momentach boją się konfrontacji, czy też taktycznie uznali, że żadna poważna dyskusja nie jest możliwa? I dlatego należy właściwie niejako odpierać argumenty przeciwników ich własną bronią i na swój sposób ochronić w ten sposób artystów przed reperkusjami skandalu? Bo różnica między sytuacją w roku 2002 a tą w 2016 jest dosyć spora – nie chodzi nawet o liberalizację świadomości czy fakt, że zmalała ilość społecznych tabu. Chodzi raczej o pogłębiający się stan kulturowej wojny w Polsce, a także coraz groźniejsze akty cenzury ze strony rządzących. Pytanie jak ma się dziś zachować krytyka wobec skandalu – czy za wszelką cenę bronić artystów, nawet jeśli oznacza to unieważnienie dyskusji na tematy niewygodne; czy też rzucać się razem z nimi w konfliktogenne spory, w których racjonalizm nie jest najwyższą cenioną cnotą – pozostaje otwarte.

Jedno jest pewne – atakujący z pewnością takich wątpliwości nie mieli.

³⁵⁹ Paweł Soszyński, *Kto ściał krzyż?* [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7040-kto-scial-krzyz.html?print=1> [dostęp 28 I 2020].

³⁶⁰ Stanisław Godlewski, *Po raz drugi – co widzimy?* [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230113.html> [dostęp 28 I 2020]. Żeby rozwiać ewentualne wątpliwości – zgadzam się z Weroniką Szczawińską. W tamtym szczególnym momencie ten rodzaj obrony wydawał mi się sensownym. Dziś już nie bardzo. Z pewnością też bałem się lub po prostu starałem załagodzić, także dla siebie, niektóre sensy spektaklu Frljica.

³⁶¹ Weronika Szczawińska, *Uświęcanie... dz. cyt.*, s. 82.

5. Lewicowy wrzask

Teatralni konserwatyści wierzą w salon – lub lobby – które steruje polskim życiem teatralnym. Owo lobby jest lewicowe, gejowskie, elitaryzujące. Niewielkie, ale opiniotwórcze. Wanda Zwinogrodzka, była recenzentka „Gazety Wyborczej”, już jako wiceministra kultury w 2016 roku mówiła w wywiadzie Mike’owi Urbaniakowi:

Może ma pan rację, jeśli mierzyć rzecz statystycznie, ale to nie jest miara właściwa wobec twórczości artystycznej. Myślę, że nie docenia pan skali wpływu wypracowanej przez lewicę estetyki w teatrach, które jako lewicowe się nie deklarują i nie plasują się na pierwszej linii frontu. To zresztą zjawisko naturalne – spektakle modne, głośne, nagradzane kształtują gusta i pociągają za sobą naśladowców [...] Z mediów wyłania się więc obraz, który dla przeciętnego odbiorcy sztuki teatralnej jest jednoznacznie lewicowy. I, żeby była jasność, to obraz prezentowany przez media zarówno lewicowe, jak i prawicowe³⁶².

Andrzej Horbuała zarzuca, że publiczność teatralna jest „wytresowana”³⁶³. Cały mechanizm tresury krytyk opisuje w ten sposób:

Jeśli nawet ktoś nie przyswoił w szkole myślenia o teatrze jako czynnika społecznej zmiany, nie przyswoił niemieckiego publicystycznego wzorca relacji aktor – widz, to przecież system nagród, recenzji, mechanizmów promocji oddanych w służbę przeorania anachronicznej konserwatywnej zaściankowej świadomości społeczeństwa wprzęgał go w kierat postępowej Europy. I przecież nie inaczej ewoluowała teatralna publiczność. Zmianie podlegało samo wyobrażenie, czym teatr powinien być, jakie treści nieść, jakimi środkami się posługiwać³⁶⁴.

Podobnie formułuje swoje przekonania Temida Stankiewicz-Podhorecka, która próbuje zrozumieć entuzjastyczne reakcje widzów na *Czas barbarzyńców* w Teatrze Współczesnym³⁶⁵:

Dlaczego publiczność identyfikuje się z taką opcją przedstawienia? I dlaczego w tak jednoznaczny sposób odczytuje spektakl, nawet w tych scenach, gdzie adresat krytyki wcale nie

³⁶² Mike Urbaniak, *Homolobby z dobrą zmianą. Rozmowa z Wandą Zwinogrodzką* [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230994.html?josso_assertion_id=FC0083B5110E391 [dostęp 28 I 2020].

³⁶³ Andrzej Horbuała, *Festiwalowa klamra*, „Do rzeczy” nr 1/2016.

³⁶⁴ Andrzej Horbuała, *Eklektyzm albo porno*, „Do rzeczy” nr 49/2015.

³⁶⁵ *Czas Barbarzyńców* D. Taylora, reż. J. Tumidajski, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 29 IV 2017.

jest jednoznaczny? Bo teatry poprzez tendencyjny dobór repertuaru, poprzez kształt inscenizacji sztuk, sposób gry aktorskiej, a także poprzez działalność pozaartystyczną ludzi teatru, wyrażającą się w ich nadzwyczaj agresywnych zachowaniach wobec rządu, udział w marszach KOD itd., taki właśnie wizerunek teatru tworzą. Widzowie są więc tak wyedukowani i „zaprogramowani” przez dzisiejszy teatr, że wszystko to, co jest krytyczne na scenie, musi dotyczyć rządu PiS i jego zwolenników, traktowanych przez dzisiejszy teatr jako ludzi o zaśniedziałych, konserwatywnych poglądach, będących zakałą nowoczesności³⁶⁶.

Wszystkie te wypowiedzi świadczą o głębokiej sile sprawczej lewicowego teatru i towarzyszącej mu krytyki teatralnej – paradoksalnie, konserwatyści wierzą w to dużo bardziej niż progresywni. Te przekonania o sile lewicowej narracji w polskim teatrze są moim zdaniem przesadzone; natomiast nie ma co ukrywać, że faktycznie często najważniejsze teatralne nagrody dostają twórcy kojarzeni z postawą lewicową, lub może, by ująć to lepiej – niekonserwatywną. Co oczywiście wzmacnia narrację o spisku, tresurze i „lewicowym wrzasku, który paraliżuje zdolność artykulacji”³⁶⁷. A także o elitaryzmie teatru – skoro do jego odbioru należy mieć specjalne kompetencje, albo posiadać określony kapitał kulturowy to łatwo uznać teatry za narzędzia dyskryminujące, ich twórców za zgniłe elity, a spektakle za poniżające godność.

Gdzie teatr nie może, tam krytyków pośle – jeżeli faktycznie prawicowy teatr nie może w pełni wyartykułować swoich tez czy postulatów, to krytycy nigdy nie mieli z tym problemu. Konserwatywna krytyka bez pardonu stosuje mocne chwyt retoryczne, eksponuje osobistą narrację, która zaświadcza o krzywdzie dokonanej przez „lewicowych” twórców. Co ciekawe, w przypadku spektakli, które śmiało operują cielesnością, atakująca je krytyka odwołuje się do podobnej strategii.

Józef Kelera:

Reżyser Warlikowski półbaterią penisów celuje we mnie. [...] Długo żyję, bywałem w łaźniach i na plażach nudystów, oglądałem z bliska i na żywo kilkaset penisów, nie licząc własnego, a mimo to, w jakowymś pomieszaniu obrzydzenia i wstydu, na ułamek sekundy pochylam głowę. Już po chwili zdaję sobie sprawę, że moja reakcja jest natury fizjologicznej raczej niż kulturowej [...] A chwilę później zaczynam rozumieć, że o to też chodziło twórcom

³⁶⁶ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Manipulacje łopatką do głowy*, „Nasz Dziennik” nr 115/2017.

³⁶⁷ Wanda Zwinogrodzka, *Na ziemi jałowej*, „Gazeta Polska Codziennie” nr 8/2014.

tego dzieła i że zostałem przez nich bez reszty zaprogramowany. Bo ten teatr chce i powinien wywoływać reakcje fizjologiczne właśnie, a nie kulturowe. Choć nie akurat takie jak moje³⁶⁸

Temida Stankiewicz-Podhorecka:

O trzecim spektaklu nie wspomnę, bo nie obejrzałam, albowiem pod koniec drugiej części, gdy aktorzy zaczęli smarować się czerwoną mazią, poczułam, że dostaję mdłości. Wyszłam³⁶⁹.

To aż zastanawiające, że krytycy i krytyczki tak sugestywnie opisują swoje doznania fizjologiczne, wprowadzając bardzo autorską, subiektywną perspektywę właśnie w reakcji na obnażone na scenie ciała. Jest w tym coś przewrotnego: skoro na scenie panuje obscena, tekście także używa się argumentu własnych uczuć, doznać i fizycznych reakcji. Tyle tylko, że krytyka to nie sztuka. I jeżeli krytyka zaczyna używać subiektywnych doznać jako argumentu, to tym samym blokuje możliwość jakiegokolwiek dyskusji.

Tym bardziej, że pojawiły się głosy, które twierdziły, że tak naprawdę cała ta „moda na brutalizm”, choć estetycznie nowatorska, jest niebezpieczna pod kątem etycznym. Że jest tylko maskowaniem zaangażowania i przyzwoleniem na bierność. Tak brutalizm przeczytał Przemysław Czapliński w szkicu *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*³⁷⁰, w którym pisał, że po obejrzeniu na scenie Sary Kane, Marka Ravenhilla czy Larsa Noréna widz otrzymuje potrójny certyfikat – „wrażliwości, tolerancji i niemocy”:

Z tym certyfikatem wychodzę z teatru, trwożnie przemykam ulicami miasta, z ulgą wchodzę do domu i szczelnie zamykam drzwi. Ocalałem, skazany na rzeź. Jutro obejrzę wiadomości telewizyjne, a potem przeczytam recenzję z najnowszej sztuki brutalistów. W recenzji tej ktoś napisze, że jest to dramat o Trudnych Problemach Społecznych. Tak trudnych, że ani on, ani ja nic nie możemy w tej sprawie zrobić. Jaka ulga³⁷¹.

Czapliński w charakterystyczny dla siebie, matematyczny sposób, wyjaśnia działanie sztuk i teatru brutalistów. Po pierwsze, w tych sztukach bohaterowie nie mogą się ze sobą

³⁶⁸ Józef Kelera, *Grand Guignol na dzień dzisiejszy*, w: tenże *Teatr bez majtek. Szkice*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006, s. 130.

³⁶⁹ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Promowanie dewiacji*, „Nasz Dziennik online” [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/223133.html> [dostęp 28 I 2020].

³⁷⁰ Przemysław Czapliński, *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*, [w:] tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. Pierwodruk w: „Gazeta Wyborcza” z 15-16 II 2003.

³⁷¹ Tamże, s. 206.

skomunikować, tkwią w patologicznych relacjach, w których miotają się między totalnymi skrajnościami: szczęście lub rozpacz, miłość lub gniew, radość lub absolutna depresja. Po drugie, bohaterowie znajdują się w przestrzeniach izolowanych (zakładach, szpitalach, szkołach) i izolujących (bo przekaz jest taki, że świat dzieli się na zupełnie oddzielone od siebie grupy społeczne – co wzmacnia brak możliwości komunikacji). Po trzecie wreszcie, jakiegokolwiek działania o charakterze pomocy zawsze w tych dramatach kończy się przemocą.

Wszystkie te mechanizmy wywołują efekt bierności, działają konformizująco, bo zwalniają z odpowiedzialności i usypiają w fałszywym poczuciu bezpieczeństwa. W teatrze pochylił się nad problemami biednych wykluczonych, uświadomiliśmy sobie, że albo są oni tak patologiczni, że aż niebezpieczni, albo tak biedni i słabi, że nie da się im pomóc – więc zyskując trzy wspomniane certyfikaty możemy spokojnie iść do domu i zasnąć snem sprawiedliwych. A w recenzjach, które łudzą się, że podtrzymują debatę o Trudnych Społecznych Problemach utwierdzimy się we własnym oświeceniu i godnej pozazdrosczenia obywatelskiej postawie.

Oczywiście, Czapliński także stawia sprawę na ostrzu noża – dopóki ludzie nie wybiegną wprost z teatru na ulicę, by obalać rządy zawsze można użyć argumentu „pozornego zaangażowania sztuki” (co nie oznacza oczywiście, że jest on niesłuszny). Interesujący jest jednak paradoks, który krytyk zauważa: radykalne przedstawianie rzeczywistości, operowanie skrajnościami, silna polaryzacja poglądów – wszystkie te elementy, które teatr polityczny od kilkunastu lat wykorzystuje z większym lub mniejszym powodzeniem, by wywołać dyskusję i zmusić do zajęcia stanowiska, skutkują na dłuższą metę czymś odwrotnym. Teatr rzekomo polityczny odsuwał uwagę od rzeczywistej polityki. Czy można problem rozszerzyć i zapytać: czy pisanie o teatrze politycznym także jest zasłoną dla politycznej bierności? Problem tkwi zatem w tym, żeby sztuka była nie tylko zaangażowana, lecz także prawdziwie i długofalowo angażująca. A co z krytyką?

6. Trudne słowa

Dobrze, więc jak to zrobić? Jak jednocześnie nie bać się konfliktu i ujawniania własnych poglądów, prowadzić otwartą i szczerą dyskusję krytyczną, „krytykować dominujące kody funkcjonowania wspólnoty”, a jednocześnie nie powielać schematów rodem z konserwatywnych krytyków? Jak jednocześnie walczyć o swoje poglądy i interesy, a zarazem nie dopuścić do tego, by zapiekłość ideologiczna uniemożliwiała dalszą dyskusję? Czy w ogóle poważna dyskusja jest jeszcze możliwa, skoro mamy tak różne interesy, poglądy, pamięć, skoro

kwestionowane są rzeczy dotychczas uznawane za aksjomaty? To pytania znacznie przekraczające wymiar tej pracy, dotyczą także bieżącej polityki, na które sam nie mam odpowiedzi (albo inaczej – mam kilka, wewnętrznie sprzecznych). Wracając do krytyki teatralnej. Jak właściwie toczyć polemiki na łamach prasy, gdy ktoś używa swoich urażonych uczuć jako argumentu?

Albo może należałoby postawić inne pytanie – o granice. Czy są granice etyczne, których w krytyce teatralnej nie wolno przekraczać? Czy można o czymś nie napisać? Lub zakazać publikacji jakiejś recenzji?

Praktyka pokazuje, że takich granic już nie ma. Wiadomo, że kontrowersyjność tekstu zwiększa zasięg jego odbiorców, więc wszelkiego rodzaju radykalne tezy, wulgaryzmy, przepychanki są pożądane, nawet nie przez same redakcje, a przez koncerty medialne (lub odosobnionych piniaczy).

Czasem obraźliwe sformułowania wynikają z nieświadomości przesuwających się norm poprawności politycznej. A czasem z tej świadomości nadmiaru. Im więcej dyskutuje się o poprawności politycznej, tym bardziej ekscytujące staje się jej łamanie. Jeżeli poprawność polityczna uwarunkowana jest kontekstami i ramą komunikacyjną³⁷², a jej celem jest unikanie zranienia drugiej osoby i nie nadużywanie swojej pozycji, to najłatwiej wywołać skandal (który zapewni czytelników) działaniem dokładnie odwrotnych. A potem bronić się hasłem „wolności słowa”.

Mógłbym tu zacytować bardzo wiele seksistowskich, homofobicznych czy rasistowskich określeń z różnych recenzji (naprawdę nie trzeba głęboko szukać), które na ogół pozostały bez żadnej reakcji, ewentualnie odpowiedziano im polemiką, z której niewiele wynikało (na przykład Maciej Stroiński wielokrotnie wywoływany do tablicy jako seksista, w ogóle nie zaprzestał publikowania tekstów antyfeministycznych). Istnieją oczywiście sporadyczne przypadki pozytywnych dyskusji na temat języka recenzji – na przykład sprawa tekstu *Odzyskać przeżywanie* Karoliny Plinty opublikowanego w „Dwutygodniku”³⁷³. Autorka użyła określenia „homo-dzikusy” do opisu charakteru działań czarnych performerów. Na Facebooku pod postem udostępniającym tekst rozpętała się prawdziwa burza dotycząca rasistowskiego charakteru tego określenia, czego skutkiem była korekta tekstu – wspomniana fraza funkcjonuje teraz w cudzysłowie, dla lepszego zrozumienia intencji autorki. To jednak naprawdę incydent – w dodatku dyskusja nad korektą niefortunnego sformułowania toczyła się

³⁷² Zob. Agata Sikora, *Duch surfingu* [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8013-duch-surfingu.html> [dostęp 29 I 2020].

³⁷³ Karolina Plinta, *Odzyskać przeżywanie* [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7821-odzyskac-przezywanie.html> [dostęp 29 I 2020].

w lewicowej bańce na Facebooku. Podejrzewam, że mało kto spoza środowiska miał szansę dostrzec problematyczność tego określenia, a jeszcze mniej osób zauważyło dodany cudzysłów.

Jeżeli chodzi o rasizm recenzentów dużo bardziej głośna była sprawa *Hamleta* w reżyserii Mai Kleczewskiej³⁷⁴. Witold Mrozek w „Gazecie Wyborczej” finał spektaklu zinterpretował tak:

"Mam prawo do tej ziemi" - w finale mówi zbiorowy Fortynbras, złożony z Hindusa Mandara Purandare, Gamou Fall z Senegalu i Flaunnette Mafy pochodzącej z rodziny polsko-południowoafrykańskiej. Wchodzą między trupy władców i dworzan triumfalnie, w pełnej energii, która ma być chyba w założeniu "dzika", synkretycznej, taneczno-muzycznej sekwencji. Kultura zachodnia bankrutuje skompromitowana, dosłownie zabija się we wzajemnej podejrzliwości i intrygach. Samobójstwo Europy zastąpionej przez kolonizowane kiedyś przez siebie narody - to stary, reakcyjny topos, częsty u cywilizacyjnych pesymistów, jak Spengler czy Witkacy. Tutaj ten kres ma być chyba wyzwoleniem, ale wciąż pozostaje w granicach "starej" wyobraźni³⁷⁵.

Wymienieni w tym fragmencie recenzji aktorzy wystosowali list do krytyka, w którym pisali:

Jako profesjonalni aktorzy, funkcjonujący na wielu scenach w Polsce, jesteśmy zaniepokojeni Pańską interpretacją postaci Fortynbrasa w "Hamlecie" w reż. Mai Kleczewskiej w Teatrze Polskim w Poznaniu.

W spektaklu kreujemy role, a nie funkcjonujemy jako osoby prywatne, dlatego uważamy, że nasze pochodzenie jest nieistotne.

Użycie pieśni oraz języków obcych to częste środki wyrazu we współczesnym teatrze. Dlaczego więc dopiero kiedy używają ich aktorzy posiadający pochodzenie pozaeuropejskie ucieka się Pan w swojej recenzji do określenia "dzikie"?

Zbiorową postać Fortynbrasa wykreowaliśmy jako przykład władcy ponad podziałami, operującego wieloma językami, również europejskimi (w scenie użyty jest także język polski), używającego różnej motoryki ciała oraz różnych stylizacji.

Władcy, który nie może być jednoznacznie opisany przez żadną kulturę³⁷⁶.

³⁷⁴ *Hamlet* Williama Shakespeara, przeł. S. Barańczak, reż. M. Kleczewska, Teatr Polski w Poznaniu, prem. 7 VI 2019.

³⁷⁵ Witold Mrozek, *Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem*, „Gazeta Wyborcza” z 10 VI 2019 [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276470.html?josso_assertion_id=0CD0A9815D62D8E7 [dostęp 19 II 2020].

³⁷⁶ *Aktorzy piszą do recenzenta*, materiał nadesłany [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276671.html> [dostęp 19 II 2020].

Mrozek odpowiedział, że taką interpretację przyjmuje z pokorą, jednak jego wątpliwości są chyba uzasadnione, skoro na problematyczny status Fortynbrasa zwrócili także uwagę inni krytycy. Zresztą, w jego interpretacji Fortynbras jest postacią pozytywną³⁷⁷. Krytyk odpowiada elegancko, nie sięgając po argument najcięższego kalibru, że wykonawcy zostali wyłonieni z castingu, w którym pisano, że Teatr zaprasza do roli Fortynbrasa „kobiety i mężczyzn: osoby ciemnoskóre, osoby pochodzenia azjatyckiego lub o egzotycznym typie urody”³⁷⁸.

Sprawa jest zatem dużo bardziej skomplikowana niż się pozornie wydaje: zależy od szeregu zmiennych – nie tylko od tego, jaki jest ogólny stosunek Polaków do osób o odmiennym niż biały kolorze skóry (nawet ze świadomością, że tych osób w Polsce nie ma wiele), lecz także od projektowanych w spektaklu sensów oraz kulturowego nacechowania pewnych słów (Mrozek już nauczony po aferze Karoliny Plinty umieścił słowo „dzika” w cudzysłowie).

Agata Sikora³⁷⁹ pisząc o poprawności politycznej zauważa, że skoro nigdy nie można w pełni zapanować nad znaczeniami i kontekstami, które wytwarza język i kultura (czyli – słowa zawsze mogą zranić), to należy stosować wobec tego logikę trickstera. Trickstera, który jest świadomy zmienności kontekstów i relacji władzy, który nie poddaje się mocy języka, ale też nie potępia z góry żadnych wyrażen. To postulowany model idealny, moim zdaniem niezupełnie realny. Karolina Plinta uznała go za nieco asekuracyjny – i uznała, że może trzeba wreszcie pogodzić się z tym, że krytyka czasem wszczyna konflikty³⁸⁰. I choć oba rozpoznania nie wydają się szczególnie satysfakcjonujące, to należy przyjąć za pewnik, że obserwujemy zmianę norm poprawnościowych jeżeli chodzi o określenia związane z płcią, rasą czy sprawnością (wedle niektórych norm lepiej jest pisać „osoby z niepełnosprawnościami” niż „niepełnosprawni”, by nie definiować jednostki przez jej pełno- lub niepełnosprawność – co także wywołuje protesty i dyskusje, również wśród osób bezpośrednio zainteresowanych). To zagadnienie łączy się także z szerszym problemem, dotyczącym tego na ile krytyk może pozwolić sobie na wykorzystanie prywatności artystów, czy opisywanie ich cielesności. I jeżeli tak, to jak to w sposób możliwie najmniej oceniający, a jednocześnie nieasekuracyjny opisać.

³⁷⁷ Tamże.

³⁷⁸ *Casting do spektaklu „Hamlet” w reż. Mai Kleczewskiej* [online] <http://teatr-polski.pl/castingi-spektaklu-hamlet-rez-mai-kleczewskiej/> [dostęp 19 II 2020].

³⁷⁹ Agata Sikora, dz. cyt.

³⁸⁰ Karolina Plinta, *Panel sterowania: Karolina Plinta*, „Biuro”, nr 18 „Krytyka artystyczna i po krytyce”/2019.

Interesujący jest pod tym względem jeden przypadek, który mógł stanowić zarzewie naprawdę ważnej dyskusji – ale tak się nie stało. Chodzi mianowicie o sprawę tekstu Romana Pawłowskiego *Artysta jest bardzo chory*³⁸¹, będącego recenzją spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego *On. Drugi powrót Odysa* z Teatru Narodowego w Warszawie³⁸².

Pawłowski zaczyna od efektownego leadu, który przysporzył mu najwięcej kłopotów: „Najnowszy spektakl Jerzego Grzegorzewskiego budzi uczucie przygnębienia i zażenowania. Przygnębienia, bo jego tematem jest choroba alkoholowa artysty. A zażenowania, bo reżyser z powodu choroby nie jest w stanie reżyserować”.

To był właściwie ostatni akord przepychanek trwających od lat. Pawłowski nie przepadał za teatrem Grzegorzewskiego. Możliwe też, że po prostu nie umiał go zrozumieć. Jak sam pisał: „tworzone przez Jerzego Grzegorzewskiego obrazy są bardzo piękne, jednak trudno pojąć, jaki mają związek z wystawianą literaturą”³⁸³. Tak czy inaczej, rzadko pisał o jego teatrze pochlebnie, a bywało, że Grzegorzewski nie pozostawał mu dłużny. Kiedy Pawłowski krytykował *Noc listopadową. Sceny dramatyczne* z 1997³⁸⁴, Grzegorzewski napisał list broniący teatralnej formy, która wyrasta ponad „iluzjonistyczną konwencjonalność” i „bebechowy ekspresjonizm”. Pisał także o tym, że krytyka boi się odkrywać w przedstawieniach myśli sprzeczne ze z góry przyjętą tezą: „Nie podejrzewam recenzentów (z wyjątkiem Anny Schiller), że nie czytali *Nocy listopadowej*. Podejrzewam ich o coś dużo gorszego: że czytając ją, czytali jedynie własne, z gruntu konwencjonalne wyobrażenia o tym dramacie”³⁸⁵. Czyli znowu problemem okazał się nie spektakl, a założenia ideologiczno-estetyczne artysty i krytyka.

Kiedy po trzech latach Grzegorzewski wystawił sceny z *Nocy listopadowej*³⁸⁶ w innym niż wcześniejszy układzie, Pawłowski mógł z triumfem zakrzyknąć, że reżyser robił spektakl z recenzjami poprzedniego przedstawienia w dłoni – usunął wszystko, co budziło wtedy zastrzeżenia (nie zmienił co prawda sensów, więc Pawłowski dalej się czepiał). I tak to właściwie trwało, nie dając poza ekscytacją płynącą ze sporu artysty z krytykiem właściwie żadnego pożytku. Marzenie Grzegorzewskiego z czasów, gdy obejmował dyрекcję Teatru

³⁸¹ Roman Pawłowski, *Artysta jest bardzo chory*, „Gazeta Wyborcza” nr 25/2001 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8343/artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020]. Wszystkie cytaty z tekstu wedle tego źródła.

³⁸² *On. Drugi powrót Odysa*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 29 I 2005.

³⁸³ Roman Pawłowski, *Grzeczny Joyce*, „Gazeta Wyborcza” nr 235/1999.

³⁸⁴ *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne* wg S. Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 19 XI 1997.

³⁸⁵ Jerzy Grzegorzewski, *Prawo do teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza” nr 286/1997 [online] <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=prawo-teatralnej-formy> [dostęp 29 I 2020].

³⁸⁶ *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne* wg S. Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 11 XI 2000.

Narodowego by być „przedwojennym dyrektorem z laseczką” zyskało w tym kontekście bardzo konkretnego wymiaru – wojenka z Pawłowskim faktycznie przypomina anegdoty z dwudziestolecia międzywojennego.

Małgorzata Dziewulska, za czasów dyrekcji Grzegorzewskiego kierowniczka literacka Teatru Narodowego, wspominała po latach, że spór był wykreowanym wydarzeniem na potrzeby prasy. Roman Pawłowski chciał podnieść rangę Teatru Narodowego. Pisał o nim jako instytucji o kluczowym znaczeniu politycznym dla Polski, argumentując to historycznie, wskazując jak istotny był to teatr dla dziejów kraju (według Dziewulskiej tak nie było, a przynajmniej nie w drugiej połowie XX wieku). Narodowy miał być według Pawłowskiego teatrem politycznym, bo – wedle krytyka – takim był zawsze. Ale z politycznością różnie bywa. A to, co proponował Pawłowski niekoniecznie przystawało do wizji dyrektora instytucji. Grzegorzewski realizował ideę Teatru jako „domu Wyspiańskiego”. Program dyrektora kłócił się z „nowym, zwycięskim mitem”, który budowała „Wyborcza” po transformacji³⁸⁷. W jakimś sensie była to także kolejna odsłona pokoleniowego sporu: młody TR z Sarah Kane kontra Teatr Narodowy z Wyspiańskim.

Kontekst wcześniejszych potyczek niewątpliwie wpłynął na recepcję tekstu *Artysta jest bardzo chory*. I chociaż Pawłowski zapewnia, że

w chwili, kiedy postacie życia publicznego mówią otwarcie o swoich uzależnieniach, kiedy telewizyjne wiadomości czyta dziennikarz zmagający się z chorobą nowotworową, spektakl Jerzego Grzegorzewskiego o jego własnej chorobie alkoholowej nie powinien wywoływać ani zdziwienia, ani oburzenia. Przeciwnie, należy docenić odwagę artysty, który przyznał się publicznie do słabości, a teatr potraktował jako rodzaj terapii. I wspierać go w walce z chorobą.

To jednak później pisze, że alkoholizm przeszkodził reżyserowi w wykonaniu swojej pracy, a aktorzy próbują ratować spektakl, ale na próżno. I choć krytyk docenia, że dyrektor Teatru Narodowego (był nim wówczas Jan Englert) dopuścił do premiery, dając tym samym wyraz solidarności z artystą, to mimo wszystko jest to nieuczciwe wobec teatralnej publiczności, która ogląda przedstawienie niegotowe i niedobre.

³⁸⁷ Dorota Sajewska, *Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską*, [w:] tejże, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Informację o tym, że Grzegorzewski pije, Pawłowski wydobyl z wywiadów z córką reżysera i autorką tekstu *On*, który stał się podstawą scenariusza spektaklu, Antoniną Grzegorzewską³⁸⁸.

Jak to określiła Dziwulska: „Grzegorzewski odpowiedział definitywnie, w dwa miesiące potem umierając”³⁸⁹. Do dziś zresztą środowiskowym żartem jest stwierdzenie, że Pawłowski zabił Grzegorzewskiego.

Tekst Pawłowskiego błyskawicznie wywołał protesty – teoretycy teatru i krytycy wystosowali list do „Gazety Wyborczej”³⁹⁰ wskazując na niedopuszczalność takiego zachowania, zareagowała Rada Etyki Mediów³⁹¹, inni z kolei bronili krytyka, na różne sposoby argumentując, że miał prawo napisać, co napisał³⁹². Sam Pawłowski w reakcji na list odpowiedział oświadczeniem³⁹³, w którym twierdził, że nie ujawnił nic z prywaty reżysera, czego on sam nie ujawniłby wcześniej, zresztą artysta ma pełne prawo przetwarzać swoje życie w sztuce. W tym wypadku niemożliwe było oddzielenie prywatności od dzieła, także w ocenie spektaklu.

Pawłowski przywołał także jako kontekst słynną amerykańską sprawę krytyczki Arlene Croce, która w grudniu 1995 roku opublikowała w „New Yorkerze” tekst *Discussing the Undiscussable*, w którym tłumaczyła dlaczego nie obejrzała spektaklu *Still/Here* choreografa Billa T. Jonesa. Artysta żyjący z HIV umieścił w swoim spektaklu nagrania ludzi (nieprofesjonalnych artystów) chorych na raka i AIDS, co krytyczka uznała za niemożliwe do zrecenzowania. Zauważyła też, że praca (której nie widziała) reprezentuje nurt w sztuce, w którym szantażuje się odbiorców prawdziwym cierpieniem lub różnymi patologiami, co uniemożliwia namysł krytyczny. Ten rodzaj sztuki, uprawiany przede wszystkim przez różnorakie mniejszości, banalizuje kulturę i tworzy sztukę jedynie utylitarną. Tekst Croce, jak łatwo się domyślić, wywołał ogromną dyskusję w Stanach³⁹⁴, dotyczącą nie tylko strategii artystycznych wykorzystujących życie osobiste artystów i osób zaproszonych do ich projektów, lecz także etyki w krytyce – czy krytyczka miała prawo napisać o spektaklu, którego nie

³⁸⁸ Jan Bończa-Szabłowski, *Trzeci bohater spotkania. Rozmowa z Antoniną Grzegorzewską*, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8175/trzeci-bohater-spotkania> [dostęp 29 I 2020].

³⁸⁹ Dorota Sajewska, *Rozmowa z...* dz. cyt., s. 295.

³⁹⁰ Warszawa. Czy artysta jest bardzo chory?, „Gazeta Wyborcza” z 4 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8567/warszawa-czy-artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020].

³⁹¹ Zob. Tomasz Mościcki, Krytycy bez zasad, „Dziennik online” z 2 VII 2007 [online] <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=krytycy-bez-zasad> [dostęp 29 I 2020].

³⁹² Zob. np. Krzysztof Sikba, Krytyka ukumplowana, „Wprost” z 14 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/9043/krytyka-ukumplowana> [dostęp 29 I 2020].

³⁹³ Roman Pawłowski, *Tak, artysta jest bardzo chory* z 5 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8618/warszawa-tak-artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020].

³⁹⁴ Więcej na jej temat w: *The crisis of criticism*, ed. by Maurice Berger, The New Press, New York 1998.

widziała? Czy naprawdę są rodzaje sztuki, które uniemożliwiają krytyczny odbiór? Czy poprawność polityczna nie blokuje tutaj swobody wypowiedzi? Czy należy aż tak ujawniać swoje polityczne preferencje w recenzjach? I tak dalej, i tak dalej.

Pawłowski wobec tej sprawy zajmuje jasne stanowisko – uważa, że tak jak artysta ma prawo przetwarzać najbardziej osobiste fragmenty swojej biografii na scenie, tak krytyk ma prawo o tym napisać i ocenić dzieło powstałe na bazie intymnych przeżyć.

Z perspektywy czasu widać, że sprawa Pawłowskiego i Grzegorzewskiego została poniekąd zmarnowana – zamiast rzetelnej dyskusji na temat granic etycznych w sztuce, wybuchł skandal skutkujący polaryzacją stanowisk. A w gruncie rzeczy tekst Pawłowskiego, choć faktycznie niezbyt taktowny, nadawał się do dyskusji o szerszych sprawach. Bo zbiega się tu kilka powiązanych ze sobą problemów. Po pierwsze kwestia ujawniania informacji zakulisowych, nawet jeśli są one sugerowane w zapowiedziach prasowych – na ile recenzent ma prawo oceniać proces powstawania spektaklu? I jak właściwie weryfikuje on swoje informacje na ten temat?

Po drugie kwestia etyki – Grzegorzewski sam nigdy nie przyznał się wprost do choroby alkoholowej (tworzenie autobiograficznego spektaklu na ten temat, a jednoznaczna wypowiedź w prasie to dwie różne rzeczy); czy recenzent mógł więc o tym napisać? Po trzecie, w najszerszym ujęciu, zmarnowana została dyskusja na temat alkoholizmu i współzależnienia w polskim środowisku teatralnym. Jest to spory problem, o którym mało się mówi – zapewne dlatego, że pewne zachowania uważa się za normalne, a nawet akceptowalne (artyści są tacy wrażliwi, można im pozwolić na więcej, zresztą cała Polska pije, więc po co się czepiać akurat jednej grupy zawodowej?).

Ten rodzaj dyskusji nie odbył się, po części dlatego, że w swoim tekście Pawłowski, w przeciwieństwie do Croce, nie problematyzował swojej pozycji i nie uzasadniał swoich ocen, które były bardzo wyraziste (co wzmagało niechęć adwersarzy). Podejrzewam, że gdyby zamiast krótkiej recenzji napisał dłuższy szkic, mniej tabloidowy i oceniający, sprawa potoczyłaby się inaczej. W ogólnym kontekście konfliktu na linii Teatr Narodowy – „Gazeta Wyborcza” i w niegasnącej wciąż dyskusji o „nowym teatrze”, nikt nie był na tego rodzaju dyskusję gotowy. Wreszcie, fakt, że Grzegorzewski zmarł niedługo potem, uniemożliwił jakąkolwiek krytyczną pracę w tej sprawie.

Ten rodzaj debaty toczy się dziś – o czym szerzej w następnym rozdziale. I trudno ocenić na ile w tej najbardziej współczesnej rozmowie o etyce w teatrze nie powielamy schematów i wzorców pozornej dyskusji sprzed kilkunastu lat. Z perspektywy czasu zapewne będzie widoczne, na ile znowu teatr stał się zasłoną dymną dla bardziej dotkliwych problemów

politycznych, a na ile realnie udało mu się wpłynąć na stosunki władzy między różnymi podmiotami – czyli na politykę.

7. Cenzura i polityczność

Należałoby na koniec tej części rozważań rozpatrzyć jeszcze kwestię cenzury w krytyce teatralnej. Wspomniałem już o tym, że recenzje mogą stać się narzędziem w rękach decydentów, gdy przychodzi do cenzurowania sztuki oraz że mogą stanowić dowód w sprawie obrazy uczuć religijnych, ponieważ traktowane są jako źródło wiedzy na temat spektaklu. Widać to dobrze w sprawie Hanny Szczerkowskiej i Moniki Strzępki z 2006 roku.

Hanna Szczerkowska przetłumaczyła współczesną sztukę autorstwa Adam Rappa *Poważny jak śmierć, zimny jak głaz*, którą w Teatrze im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze wystawiła Monika Strzępka. Po ukazaniu się recenzji ze spektaklu autorstwa Tomasza Wysockiego³⁹⁵, tłumaczka napisała do recenzji uzupełnienie³⁹⁶, w którym oskarżyła reżyserkę i Teatr o to, że przerabiając tekst (i zmieniając tytuł na *Honor samuraja*³⁹⁷) dokonali piractwa intelektualnego i nieposzanowania dla własności intelektualnej. Na co dyrekcja Teatru odpowiedziała oświadczeniem, że tłumaczka przecież uczestniczyła w próbie generalnej i rozmawiała z twórcami, którzy zobowiązali się uwzględnić jej zastrzeżenia, ale

[t]uż po premierze sprawa wybuchła na nowo, ze zdwojoną siłą. Cóż, rola oburzonego recenzenta (Pani Szczerkowska przed kamerami TV wygłaszała ogniste filipiki przeciwko spektaklowi) jest chyba rzeczywiście bardziej spektakularna i medialnie nośna, niż skromna rola tłumacza³⁹⁸.

Kompetencje krytyków przyjął także sąd, bo tam ostatecznie sprawa trafiła. Szczerkowska wygrała, sąd nakazał przywrócić oryginalny tekst tłumaczenia i na łamach teatralnych czasopism przeprosić tłumaczkę. Jak opisywał Roman Pawłowski, prawnicy nie widzieli spektaklu, a swoją wiedzę na jego temat zyskali z zeznań stron, świadków oraz recenzji

³⁹⁵ Tomasz Wysocki, *Trochę śmiechu i mydlanej opery*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” nr 8/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20510/troche-smiechu-i-mydlanej-opery> [dostęp 30 I 2020].

³⁹⁶ Hanna Szczerkowska, *Uzupełnienie* [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20528/uzupelnienie> [dostęp 30 I 2020].

³⁹⁷ *Honor Samuraja* A. Rappa, przeł. H. Szczerkowska, reż. M. Strzępka, Teatr im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze, prem. 30 XII 2005.

³⁹⁸ Małgorzata Bogajewska, Bogdan Nauka, Joanna Wichowska, *W odpowiedzi pani Hannie Szczerkowskiej* z 13 stycznia 2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20658/w-odpowiedzi-pani-hannie-szczerkowskiej> [dostęp 30 I 2020].

teatralnych. W uzasadnieniu wyroku napisano: „Pozwany dokonał zmian w sposób zmieniający wymowę sztuki, wprowadzając zmiany słowne naruszające granice dobrego smaku, wypaczając przesłanie sztuki”, co Monika Strzępka skomentowała: „To nie uzasadnienie wyroku, ale recenzja teatralna”³⁹⁹.

Spór o prawa autorskie zyskał znamiona sporu krytycznego, ponieważ sam sąd wyznaczył granice dobrego smaku. Krytyka teatralna stała się tu materiałem dowodowym w sprawie, lecz także uzasadnieniem wyroku cenzurującego artystkę.

To w gruncie rzeczy nie jest przykład odosobniony i tego typu mechanizm – cenzurowania za pomocą recenzji – dotyczy bardzo wielu procesów, w których pozwanymi są artyści (nie tylko teatralni) lub ich dzieła. To prawny problem znacznie wykraczający poza ramy tej pracy⁴⁰⁰, ale jednocześnie podtrzymujący siłę krytyki teatralnej jako świadectwa – świadectwa, które staje się źródłem wiedzy i oceny, tak jak w badaniach historycznych, tak w procesach sądowych. Oczywiście, i w jednym, i w drugim przypadku – nie jedynym źródłem. Przy okazji teatralnych skandali bardzo często próbuje odebrać się prawo głosu tym, którzy dzieła nie widzieli („nie oglądałeś, to się nie wypowiadaj”). Fetyszyzuje się akt indywidualnego odbioru i jednostkowego doświadczenia. Współczesne badania teatralne, nowa historiografia traktują to oczywiście podejrzliwie, bada się medialną i widmową, spektralną obecność przedstawień w kulturze, proponuje się narracje kontrfaktualne. W przypadku skandali i konfliktów społecznych uprzywilejowanie indywidualnego odbioru spektaklu jest taktycznie konieczne, bo zamyka usta wielu adwersarzom. Ale czasem może to być miecz obosieczny, bo niebezpiecznie blisko jest stąd do uprzywilejowania osobistych doznań, które uniemożliwiają krytyczną dyskusję (jak w przypadku prawicowych krytyków).

I tu warto przypomnieć nieco inny przykład cenzury czyli sprawę Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej. Najlepiej przytoczyć dłuższy fragment jej własnej relacji:

Otóż 16 stycznia zadzwoniłam do Nowego Teatru w Warszawie, którego dyrektorem artystycznym jest Krzysztof Warlikowski, i zgłosiłam osobie odpowiedzialnej za kontakty z prasą, że chciałabym obejrzeć spektakl *Sonata widm* według Augusta Strindberga w reżyserii Szweda Markusa Öhrna. Co, nawiasem mówiąc, jest moim obowiązkiem zawodowym. Na to usłyszałam, iż jest to niemożliwe, ponieważ w tym roku obowiązują roczne akredytacje dla recenzentów, a ja takowej nie mam, bo nie zgłosiłam ani ja, ani moja redakcja ("Nasz

³⁹⁹ Wszystkie cytaty za: Roman Pawłowski, *Sąd wydał recenzję, czyli wyrok*, „Gazeta Wyborcza” nr 110/2008 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/55235/sad-wydal-recenzje-czyli-wyrok> [dostęp 30 I 2020].

⁴⁰⁰ Zob. Jakub Dąbrowski, Anna Demensko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989*, t. 1-2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Dziennik") wniosku o przyznanie akredytacji. A teraz jest już za późno, termin był do 10 stycznia br.

Zapytałam, jak sprawa się ma z krytykami teatralnymi innych redakcji, otrzymałam odpowiedź, że wnioski zostały złożone w terminie i akredytacje przyznano. Na moje pytanie, w jaki sposób dziennikarze dowiedzieli się o akredytacjach i o terminie składania wniosków, moja rozmówczyni odpowiada, że teatr wysyłał informację w tej sprawie. Dlaczego więc - pytam - takiej informacji nie otrzymałam ani ja, ani moja redakcja. Tym bardziej że na przykład 4 stycznia i później przysyłała pani na mój e-mailowy adres wiadomości dotyczące repertuaru teatru, wykładów w świetlicy, koncertów, rozmaitych zajęć itp. I ani słowem nie wspomniała pani o akredytacjach recenzenckich, a był jeszcze czas do 10 stycznia. Odbieram to jako dyskryminację mojej osoby i mojej redakcji. Dyskryminację światopoglądową⁴⁰¹.

Krytyczka trafnie rozpoznała swój problem. Jasne było – zarówno dla jej czytelników, jak i dla Nowego Teatru, także pewnie dla jej samej – że mocno skrytykuje każdy spektakl zrealizowany w Nowym Teatrze, używając jako argumentów swoich przekonań światopoglądowych. Instytucja zatem nie udzieliła jej informacji o akredytacjach, tym samym blokując możliwość napisania tekstu. Z jednej strony to wyraz głębokiej wiary w opiniotwórczość i sprawczość Stankiewicz-Podhoreckiej, z drugiej zaś jasne wyznaczenie granic dialogu. I to właściwie także szerszy problem, sygnalizowany już w tej pracy – jak długo można testować się w cierpliwości i wyrozumiałości w ramach idei „warto rozmawiać”? Pisała o tym także Joanna Krakowska⁴⁰² w kontekście wystąpień Jacka Zembrzuskiego podczas wielu teatralnych dyskusji – udzielać mu głosu, wiedząc, że zamorduje on każdą rozmowę swoimi wściekłymi tyradami? Czy może lepiej odebrać mu możliwość przemawiania, zaprzeczając tym samym ideałowi dialogu i swobody wypowiedzi jako nadrzędnych demokratycznych wartości?

W przypadku Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej sprawa jest o tyle prostsza, że Nowy Teatr zablokował jej (poniekąd) możliwość wykonywania swojej pracy zarobkowej, co powinno budzić sprzeciw. Ale, jak widać, krytyczka i tak napisała – tym razem o całej sytuacji, co wywołało efekt podobny do wielu jej recenzji, jeśli nie gorszy.

Krytyka teatralna jest polityczna niemal z zasady – nie tylko wtedy, kiedy opisuje polityczne spektakle. Sam akt zabrania głosu (lub świadectwo tego głosu odebrania, jak w przypadku Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej) jest już polityczny, bo ustanawia pole relacji siły

⁴⁰¹ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Zostałam wykluczona*, „Nasz Dziennik” nr 17/2017 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235263.html> [dostęp 30 I 2020].

⁴⁰² Joanna Krakowska, *Konformy. Zembrzusi*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5579-konformy-zembrzusi.html> [dostęp 30 I 2020].

i odbioru. Jaki jest jednak związek między tymi trzema aktorami – sztuką, polityką i krytyką? Czy zreferowane przeze mnie wydarzenia i poglądy przynoszą jakieś wnioski?

Jeżeli jednym z ważniejszych tematów w kontrowersyjnym spektaklu jest pedofilia w kościele, to jego obrońca będzie pisał o trudnym do uchwycenia żalu z powodu ścięcia krzyża, a jego przeciwnik o dojmującym uczuciu bycia katowaną przez UB. Jeżeli spektakl dotyczy nienormatywnych form miłości, to obrońca będzie pisał o nich jako wzniosłych, czystych (w domyśle – takich samych jak miłość heteroseksualna), a przeciwnik o szwadronie penisów. Wiesław Juszczak pisał, że dzięki konserwatywnym krytykom najłatwiej dostrzec u artystów elementy nowoczesne lub awangardowe⁴⁰³. I to prawda, łatwo dostrzec jakie nowatorskie, pod kątem estetycznym, elementy wprowadzili do polskiego teatru młodzi reżyserzy na przełomie tysiącleci. Nienormatywne ciała, potoczny i wulgarny język, nielinearny montaż scen, prowokację jako narzędzie artystyczne. I równie łatwo można uznać to za zamaskowane spory polityczne. Lęk przed obnażonym ciałem był synekdochą lęku przed seksualną odmiennością; niechęć do wulgaryzmów i potoczności była symptomem reakcji na przemiany kultury i jej pauperyzację. Awersję do pokazywania biedy na scenie można zrównać z kapitalistyczną chciwością.

Trochę to za proste. Po pierwsze, tego rodzaju myślenie redukuje odbiór sztuki do rodzaju politycznego szyfru. Po drugie, zakłada dużą nieświadomość krytyków i ogromną świadomość artystów. Po trzecie wreszcie, tego rodzaju rozumowanie zakłada, że teatr właściwie jest polityką, tylko w jakichś dziwnych fatalaskach i nie na zupełnie poważnie. I choć pewnie wielu badaczy i badaczek teatru chciałoby, żeby tak było, bo wtedy teatr, a zarazem badanie teatru, urasta do spraw istotniejszych niż jedynie estetyka czy historia sztuki, to jednak należy tego typu tezy traktować z dużą ostrożnością.

Bo czym mierzyć polityczność teatru? Realnymi, prawnymi, obyczajowymi zmianami? To za trudne – zbyt wiele dodatkowych czynników wchodzi w grę, by przesądzać o doniosłej i sprawczej roli akurat jednego medium. Jakością i treścią dyskusji o przedstawieniach? Już prędzej; ale też bez przesady. Łatwo zauważyć, że narzekania na brak lewicowego teatru w Polsce mieszają się z dyskusjami o braku lewicy w Polsce w ogóle. Ale ta relacja tylko czasami jest tak oczywista – kiedy Wanda Zwinogrodzka narzekała na brak prawicowego teatru, prawica demonstrowała swoją siłę na kolejnych Marszach Niepodległości. Dyskurs, jako narzędzie czy probierz, bywa zawodny.

⁴⁰³ Wiesław Juszczak, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały z sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Warszawa, 9 i 10 marca 1972r., red. Alicja Helman, Ossolineum, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1973.

Choć łatwo powiedzieć, za Rancière, że „estetyka jest polityką”, nie jest to wcale aż tak proste, jak przekonują opisane powyżej spory o nowy teatr. Zależności między teatrem a społeczeństwem są skomplikowane, a krytyka teatralna może być fałszywym sprzymierzeńcem, bo często rozgrywa własne interesy. Czasem krytyka boi się mówić otwarcie o pewnych sprawach, czasem świadomie unika konfliktu; czasem też nie umie go dostrzec. Uwikłana jest w poprawność polityczną, mechanizmy cenzury i autocenzury. W przypadku dużych krytycznych dyskusji trudno traktować czyjeś teksty za „reprezentatywne”.

Ale w przypadku wielu afer widać wyraźnie, że krytyka – wiecznie lamentująca nad tym jak mało jest sprawcza – okazywała się całkiem istotnym aktorem w polityczno-teatralnych rozgrywkach. I jeżeli nawet nie osiągnęła w pełni swoich ideałów, nie zrealizowała wszystkich zamierzonych przez siebie celów, to trudno jej zarzucić brak działania, niemoc czy zupełny brak efektów (nawet jeśli były one sprzeczne z zakładanymi celami lub nieuświadomione). A to jest, zwłaszcza dzisiaj, bardzo pocieszająca historia. Bo wynika z niej, że mimo wszystko, zabieranie głosu zawsze się jakoś opłaca, a w różnorodności strategii kryje się, jeśli nie siła, to przynajmniej poligon alternatywnych możliwości uprawiania teatralnej (przynajmniej) polityki.

Zdaję sobie sprawę jak asekuracyjne z mojej strony, jest niepodawanie tutaj żadnej recepty na opisanie związków estetyki i polityki. Też bym chciał wyodrębnić jakieś modele, które pozwalałyby naukowo ująć zależności pomiędzy tym co widziane na scenie, tym co czytane w recenzjach, a tym co odgrywane na publicznych placach. Poprzestanie na stwierdzeniach „to skomplikowane” i „to zależy” lub „wytworzymy historię w zależności od dobranych kontekstów” jest irytujące, bo stwarza pole do manipulacji, nadużyć lub nihilizmu. Ale żeby pozostać uczciwym nie mogę powiedzieć wiele więcej, jedynie wskazywać przykłady. Bo stworzenie jednego, uniwersalnego modelu teoretycznego jest niemożliwe. Teatr zna tylko czas teraźniejszy, nawet jeśli aktualizuje przeszłość, to jego celem jest tu i teraz. Podobnie polityka. Siłą rzeczy wszelkie analizy historyczne, w których materiałem dowodowym może być krytyka teatralna, muszą mieć na uwadze, że niemożliwe jest wyodrębnienie jakiegoś jednego wzoru, powtarzalnego mechanizmu czy prostej alegorii.

W ten właśnie sposób dowiodłem, że moje badania skazane są na jakiś rodzaj porażki – nie przyniosą żadnych efektownych tez, recept czy wymiernych korzyści. I tu można by się zatrzymać – eksperymenty naukowe służą potwierdzaniu jakiejś hipotezy, która czasem okazuje się nieprawdziwa. I tyle. Wyodrębniam jednak krytyczne strategie właściwie nie po to, by opisać jakieś uniwersalne mechanizmy, lecz by lepiej zrozumieć zachodzące w kulturze procesy ze świadomością, że są one niepowtarzalne, a moje spojrzenie nacechowane

subiektywizmem. Przestaje się dla mnie liczyć cel badań, liczą się same badania. Oraz wyciąganie potencjalnych wniosków dotyczących teraźniejszości przyszłości.

Rozdział czwarty

Zmienne oblicza krytyki towarzyszącej

1. Piotr Gruszczyński

Dyskusja wybuchła zaraz po tym, jak Piotr Gruszczyński (ur. 1965), spróbował nazwać kolejne teatralne pokolenie. W czerwcu 2006 roku „Tygodnik Powszechny” wydrukował tekst, który krytyk wygłosił na festiwalu Polski Ekspres w Berlinie, gdzie prezentowano spektakle Przemysław Wojcieszka, Jana Klaty i Michała Zadary. Gruszczyński, który miał za zadanie objaśnić niemieckiej publiczności sytuację współczesnego polskiego teatru, korzystając z tego, że jego audytorium widziało spektakle akurat tych twórców, opisał ich działalność w szerszym kontekście i zestawiał w ramach pokolenia „nowych niezadowolonych”⁴⁰⁴. Napisał, że łączy ich „krytyczny patriotyzm”, czyli głęboka chęć rozmawiania z widzami na tematy społeczne, ekonomiczne i polityczne możliwie bezpośrednio, na gorąco chwytając bieżące wydarzenia. Że wspólne jest w tych twórcach oburzenie na coraz większe majątkowe rozwarstwienie Polaków, a sposoby prowadzenia teatralnego dialogu z publicznością cechuje inteligencja i błyskotliwość.

Polemik było wiele, dużo więcej niż przy okazji ustanawiania przez Gruszczyńskiego „młodszych zdolniejszych”. Pisano, że akurat tych trzech twórców z tego pokolenia wiekowego łączy zdecydowanie najmniej (Jacek Sieradzki⁴⁰⁵), że Gruszczyński maluje „nowym niezadowolonym” przekłamane i kiczowate tło historyczne (Małgorzata Dziewulska⁴⁰⁶), że spór tak naprawdę nie dotyczy wcale teatru, a polityki – chodzi o ocenę polskiej transformacji, wobec której młodzi reżyserzy, w przeciwieństwie do starych, są bardzo krytyczni (Roman Pawłowski⁴⁰⁷). Z punktu widzenia historii teatru najciekawszą polemikę napisała Anna Róża Burzyńska⁴⁰⁸, która przejęła po Gruszczyńskim recenzencki fotel w „Tygodniku

⁴⁰⁴ Piotr Gruszczyński, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 24/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/26657/nowi-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

⁴⁰⁵ Jacek Sieradzki, *Popyt na niezadowolenie*, „Tygodnik Powszechny” nr 26/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27269/popyt-na-niezadowolenie> [dostęp 05 II 2020].

⁴⁰⁶ Małgorzata Dziewulska, *Dziadkobójcy*, „Tygodnik Powszechny” nr 25/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/26898/spor-o-nowych-niezadowolonych> [dostęp 05 II 2020].

⁴⁰⁷ Roman Pawłowski, *Zadowoleni kontra niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 28/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27699/zadowoleni-kontra-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

⁴⁰⁸ Anna R. Burzyńska, *Zadowoleni niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 29/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27836/zadowoleni-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

Powszechnym”. Nie tylko zauważyła ona, że ujmowanie najnowszego teatru w kategoriach sporu pokoleniowego jest bezsensowne (bo żadnego sporu nie ma – Krystian Lupa, Jerzy Jarocki i Andrzej Wajda z uwagą i życzliwością śledzą działalność „młodych”), lecz także upomniała się o to, że „nowy teatr” to nie tylko reżyserzy i dramatopisarze, lecz także aktorzy oraz choreografowie.

To zresztą unikatowe, bo Burzyńska jakby zapowiedziała problem, nad którym dyskusja na dobre rozpocznie się kilka lat później (i która z przerwami toczy się do dziś): zauważenie i docenienie pracy choreografów w teatrze dramatycznym. W znacznej mierze dzięki nowym metodom pracy z ciałem teatr po 2000 roku zyskał tak wyrazistą estetykę. Właśnie w 2006 roku (czyli wtedy, gdy Burzyńska publikuje swój tekst) w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec tworzonego przez Joannę Leśnierowską przy mecenacie Grażyny Kulczyk powstaje pierwsza edycja „Solo Projekt” – stypendium dzięki któremu młodzi choreografowie i tancerze mogą realizować własne, eksperymentalne projekty (nierzadko indywidualne debiuty). Długoletnia działalność zaowocuje tym, co Anna Królicza nazwała „Pokoleniem Solo”⁴⁰⁹ – sporą grupą choreografów, którzy kończyli zagraniczne szkoły, a w Polsce wystartowali właśnie w Browarze. I którzy później zaczęli działać także w teatrach dramatycznych, współpracując z reżyserami. Dzisiaj ich działalność nie ogranicza się już do ustawienia „sceny tańca” w spektaklu. Ich zadaniem jest także wyposażenie aktorów w nowe narzędzia do pracy z ciałem i przestrzenią, panowanie nad „ruchem” w ramach całego spektaklu, budowaniem nowych znaczeń poprzez działania fizyczne na scenie. Tę istotną zmianę pierwsza dostrzegła Burzyńska, która widziała w niej również powolny kres mitu wszechwładnego i wszechwiedzącego reżysera-geniusza. Chociaż nadal, w opisywaniu rewolucji teatralnych po 1989 roku używano przede wszystkim nazwisk reżyserów, to coraz bardziej było widać, że powoli czas wielkich inscenizatorów się kończy. Krytyka zaczyna powoli zauważać, że efektywność i efektywność współczesnych spektakli nie bierze się z samorodnego talentu jednej osoby, ale z wytężonej współpracy grupy osób, które – czasem na równi z reżyserem – kreują sensy i znaczenia przedstawień.

Wróćmy jednak do Gruszczyńskiego – tym co zapewne szczególnie irytowało adwersarzy był fakt, że krytyk mówił teraz już z innej pozycji niż kilka lat wcześniej. W momencie publikacji swojego tekstu jest już kierownikiem literackim Teatru Rozmaitości w Warszawie. Jak punktował Jacek Sieradzki:

⁴⁰⁹ Zob. Anna Królicza, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Króliczą*, Cricoteka, Kraków 2013.

Piotrowi Gruszczyńskiemu nikt już teraz nie zarzuci braku obiektywizmu. Pytanie tylko, czy zawieszenie na kołku elementarnego narzędzia krytyka - spojrzenia z dystansem - nie spowoduje odjazdu piszącego ze sfery realnych ocen w świat artystyczno-ideowych imaginacji? Pisarstwo teatralne Piotra Gruszczyńskiego należy do podgatunku określanego jako krytyka towarzysząca. Podgatunek ten rządzi się swoimi regułami. Nie obiektywizm jest tu cnotą kardynalną i nie analiza *sine ira et studio* brana jest za wzór. Krytyk nie ukrywa sympatii do konkretnych, wybranych artystów, grup lub generacji. Raczej prezentuje niż weryfikuje ich prace, kodyfikuje podstawowe wyróżniki, podsuwa myśli interpretacyjne. Jest bardziej rzecznikiem "swoich" artystów niż recenzentem. Jeśli w artykule pojawia się element krytyczny, jest natychmiast łagodzony i amortyzowany. Krytyka towarzysząca ma oczywiście rację bytu – jeśli nie udaje czegoś, czym nie jest⁴¹⁰.

Właśnie o ową krytykę towarzyszącą tu chodzi. Gruszczyński, który od lat lansował „swoich” twórców przestał pisać recenzje do gazet i czasopism, ale niezupełnie zawiesił działalność krytyczną – nadal opisywał współczesny teatr w esejach, felietonach czy artykułach, często posiłkując się zakulisową wiedzą. Bo krytyka towarzysząca to właśnie ta, która jest najbliżej artystów. Jak słusznie zauważa Jacek Sieradzki nie o obiektywizm i ferowanie ocen tu przede wszystkim chodzi. Oczywiście, Gruszczyński nie jest pierwszym w historii polskiego teatru krytykiem, który przeszedł na „drugą stronę” teatralnej rampy, nie jest pierwszym przedstawicielem krytyki towarzyszącej. Wszystko zależy od tego jak zdefiniujemy to pojęcie.

2. Rys historyczny

Najczęściej pojęcie „krytyki towarzyszącej” kojarzone jest z rozwojem teatrów studenckich w latach siedemdziesiątych. Kiedy „oficjalna” krytyka kręciła nosem na „pisanie na scenie”, nieprofesjonalne zespoły aktorskie, wspólnoty tworzące przedstawienia, środki teatralne, które łamały tradycyjny układ scena – widownia, krytycy towarzyszący wspierali ten rodzaj teatru, cierpliwie tłumaczyli o co w nim chodzi, nierzadko entuzjasmowali się jego działalnością. Wszystko to miało związek z tym, co alternatywa sobą obiecywała, a co skrupulatnie wyliczyła Małgorzata Szpakowska⁴¹¹: możliwością zastąpienia działania na ulicy działaniem w teatrze, utopią stworzenia wspólnoty poza oficjalnymi normami i więzami;

⁴¹⁰ Jacek Sieradzki, *Popyt na... dz. cyt.*

⁴¹¹ Małgorzata Szpakowska, *Nyczek, jaki był*, [w:] tejże, *Teatr i bruk... dz. cyt.*

praktykowaniem odmiennego modelu życia; wreszcie – możliwością pełnej, świadomej i ostrej, choć nadal zmetaforyzowanej, ekspresji. Dosyć szybko te marzenia upadły – z kilku przyczyn, które Szpakowska również wymienia: zmieniła się sytuacja polityczna, sfederowane zostały organizacje młodzieżowe, nastąpił ogólny kryzys sztuki teatru, upadła wiara w ideały.

Tak czy inaczej teatry studenckie wytworzyły nowy obieg teatralny; z pewnością także nową estetykę, którą inspirował się także teatr dramatyczny. W przeważającej większości krytycy teatralni pozostawali na to głusi, a jeżeli ktoś wyraził otwarcie poparcie to mógł liczyć na pogardliwe uśmieszki czy wyższościową pogardę; jak choćby Konstanty Puzyna – redaktor miesięcznika poświęconego dramaturgii współczesnej – który otwarcie i gorąco popierał „pisanie na scenie” jako metodę tworzenia scenariuszy spektakli.

Na tym tle wyrasta krytyka towarzysząca, do której zalicza się między innymi Konstantego Puzynę czy Tadeusza Nyczka. Książka tego drugiego *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*⁴¹² jest tego najlepszym przykładem. Krytyk zbiera w niej swoje teksty na temat teatrów studenckich i uzupełnia je o kontekstowe objaśnienia. I choć nie boi się krytykować teatrów studenckich i nie mitologizuje ich działalność, to jednak bardzo świadomie i czujnie rejestruje ich działalność, przybliżając ją tym samym czytelnikom.

A to przybliżanie jest bardzo potrzebne – ponieważ jak to na ogół bywa przy wszystkich nowych formach artystycznego wyrazu – niechęć części widzów i krytyki bierze się z przekonania, że to co artyści proponują jest „wsobne”, przeznaczone do zrozumienia przez wybraną grupę osób, że to przekonywanie przekonanych lub sekta. Niepopularne formy ekspresji artystycznej nie poddają się łatwemu opisowi czy interpretacji, a zachwyt nad nimi zazwyczaj uważany jest za dziwactwo lub jakiś rodzaj neofityzmu. Nyczek rozprawia się z tym ostro, zarzucając krytykom obłudę, niewiedzę oraz zwyczajną niechęć do próby zrozumienia. Jednak, jak rozumuje krytyk (i temu poświęca sporo miejsca), niechęć wielu widzów i krytyków wobec teatrów studenckich, alternatywnych wynika z niechęci do współuczestnictwa:

Jest jeden jeszcze argument, może nie ostatni, ale ważny, choć pawie nigdy nie podnoszony: nieumiejętność spojrzenia aktorowi twarzą w twarz, niemożność zapomnienia o rampie, kurtynie, podziale na scenie i widownię. Niechęć do uczestnictwa w spektaklu [...] Aktora akceptuje się tylko w roli; gdy mówi od siebie, żenuje nas, zawstydzają⁴¹³.

⁴¹² Tadeusz Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980. Na temat przetrzymania tej książki przez cenzurę, a także tego jak opóźnione wydanie zmieniło jej recepcję zob. Małgorzata Szpakowska, *Nyczek... dz. cyt.*

⁴¹³ Tadeusz Nyczek, *Pełnym... dz. cyt.*, s.46.

To zresztą paradoksalne, że problem żenady i niechęci wiązany jest tutaj z problemem szczerości, a sceptycyzm wobec nowego teatru diagnozowana jako ogólną chęć zachowania konsensusu. Ta niechęć do łamania teatralnej iluzji i wytworzenia innego, bardziej bezpośredniego kanału komunikacji z widownią jest charakterystyczna dla wielu polskich teatralnych przełomów. Jak łatwo się domyślić, za każdym razem oznacza to nieco co innego. Aktor lub aktorka żenuje i zawstydza, gdy mówi od siebie, gdy się na scenie obnaża, gdy tworzy bezpośrednią interakcję z widzami, gdy mówi wprost o niewygodnych tematach – zawsze łamie to jakąś konwencję (estetyczną lub polityczną) i jest forpocztą nowych teatralnych nurtów. Jest to wspólne zjawisko zarówno jeśli chodzi o teatry studenckie w PRL-u, jak i o auto-teatry w czasach post-prawdy.

Wielokrotnie już w tej pracy pisałem, że często w takich momentach krytyka musi zająć jasne stanowisko, opowiedzieć się „za” lub „przeciw” – a jeżeli wybierze „za”, jej zadaniem jest nie tylko obrona spektaklu przed jego przeciwnikami, lecz także podsuwanie narzędzi interpretacyjnych i ujawnianie kontekstów, które pozwolą lepiej dany spektakl zrozumieć. To jest właśnie rola krytyki towarzyszącej. Odbiorcom czy przyszłym historykom krytyka towarzysząca służy jako narzędzie pogłębionej analizy i interpretacji zjawisk teatralnych. W podobny sposób jest ona potrzebna samym artystom – nierzadko „krytyk towarzyszący” to ten, który wzbogaca proces pracy o dodatkowe inspiracje, pomaga budować dramaturgię zdarzeń, staje się czymś w rodzaju „trzeciego oka” na próbach, bo pozwala na połączenie praktyki z teorią.

Przykłady takich działań w historii teatru XX wieku można by mnożyć. Jest nią choćby aktywność krytyczna Tadeusza Kudlińskiego, który dokumentował działalność Teatru Rapsodycznego w kolejnych recenzjach i artykułach, z uwagą śledząc rozwój swojego ukochanego „teatru słowa”. Innym przykładem, bo już rezygnującym z pozorów bezstronności, była działalność Ludwika Flaszena.

Ludwik Flaszen był nie tylko kierownikiem literackim w Teatrze 13 Rzędów i Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, lecz także „osobistym krytykiem” artysty, partnerem do dyskusji⁴¹⁴, „człowiekiem, który dokonywał przekładu koncepcji Grotowskiego na język dyskursywny i reprezentował je na forum publicznym”⁴¹⁵. Pisane dookoła spektakli teksty, wyjaśniane w programach teatralnych główne idee, które podpowiadały sposób odbioru i

⁴¹⁴ Zob. Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009, s. 70.

⁴¹⁵ Henryk Chłystowski, *Przedmowa*, [w:] Ludwik Flaszen, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. H. Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 24.

interpretacji – to wszystko zasługa Flaszena i jego dialogu z artystami Teatru Laboratorium. Sam Flaszen wiele lat po współpracy z Grotowskim używał często określeń ewangelicznych, takich jak „adwokat diabła” czy „kryptoapostoł”⁴¹⁶. Na próbnice takich określeń widać także, że Flaszen także budował – jeśli nie religijny, to przynajmniej metafizyczny – mit na temat Grotowskiego (zatem argumenty na temat „sekciarstwa” nie zawsze są zupełnie przesadzone, skoro taki rodzaj narracji wytwarzają sami artyści i ich towarzysze).

Flaszen pisał o Grotowskim także po zakończeniu współpracy z nim. Rozbudowywał istniejące archiwum, wskazywał na inspiracje twórców i możliwe tropy interpretacyjne, wiele doświadczeń i metod pracy zespołu Grotowskiego ujmował w teorię. Jego wkład w budowanie budowania współczesnej „grotologii” jest nie do przecenienia – ale z pewnością ma swoje konsekwencje. Często się zdarza, że to co początkowo jest kamieniem węgielnym, z czasem staje się kamieniem u szyi – kanoniczne interpretacje i korpusy wiedzy z czasem zaczynają ograniczać i zamiast inspirować do dalszych badań, zniechęcają. Bo trudno podważyć narrację budowaną przez najbliższego współpracownika.

Analizując współczesne, zmienne oblicza krytyki towarzyszącej należy wspomnieć, że model, który sama wytworzyła (czyli krytycznej bliskości z teatrem alternatywnym) wcale nie zniknął – można nawet powiedzieć, że obecnie przeżywa renesans, głównie dzięki wysiłkom Katarzyny Knychalskiej i wydawanemu przez niej pismu „Nietak!t”, które po kilku pierwszych numerach skupiło się przede wszystkim teatrze offowym. W jednym z numerów (24/2016) wiele miejsca poświęcono krytyce offu – jaka była, jaka powinna być, dlaczego tak mało pisze się o przedsięwzięciach spoza teatralnego głównego nurtu. „Nietak!t” skutecznie wypełnia lukę – nie tylko jest pismem, w którym regularnie pisze się o przedsięwzięciach teatrów alternatywnych czy amatorskich. Prowadzona przez Knychalską fundacja „Teatr nie-taki” ma także własny konkurs „The best OFF”, w którym komisja wyłania najlepsze spektakle powstałe poza miejskimi instytucjami.

W numerze poświęconym krytyce offu Łukasz Drewniak⁴¹⁷ próbuje przedstawić teorię i historię krytyki teatru alternatywnego w Polsce. Wyróżnia cztery modele: krytykę towarzyszącą Ludwika Flaszena, który przyjął wobec teatru Grotowskiego pozycję współpracownika i popularyzatora; Konstantego Puzyny pisanie o teatrze pozainstytucjonalnym, w którym dostrzegał on szansę na rewolucję teatralną – i gdy ta się nie dokonała, to Puzyna zrezygnował z krytyki w ogóle; model Tadeusza Nyczka, który

⁴¹⁶ Grotowski – narracje, wstęp i red. nauk. L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Uniwersytet Warszawski, Warszawa – Wrocław 2013, s. 56.

⁴¹⁷ Natalia Brajner, *Krytycy a off – zapis panelu dyskusyjnego z udziałem Łukasza Drewniaka, Piotra Dobrowolskiego i Adama Ziajskiego*, „Nietak!t” nr 24/2016.

początkowo pisał o offie, a potem o poezji, literaturze i malarstwie – czyli przeszedł przez off, jak „przez ospę w dzieciństwie”; wreszcie model czwarty – wyspecjalizowana grupka krytyków offu, która siłą rzeczy jest w środowisku teatralnym marginalna. Nie zgadzam się z podziałem zaproponowanym przez Drewniaka (czego dowodem jest cała ta praca), nie uważam też, że krytyka towarzysząca musi być działalnością długotrwałą. Fakt, że Nyczek później pisał o czym innym, nie umniejsza jego „towarzyszących” zasług. Drewniak wyróżnia jednak Nyczka także dlatego, że jego pisanie o offie było raczej zdystansowane i nie wolne od uwag krytyczno-wartościujących. Ale krytyka towarzysząca nie musi być zawsze afirmatywna.

Co wcale nie jest oczywiste, zwłaszcza, że pojęcie „towarzyszenia” łatwo pomylić z hasłem „promocja”. Jedną z poważniejszych debat dotyczących krytyki po 1989 dotyczyła właśnie tego – na ile krytyka przejmuje współczesne funkcje działów promocji w instytucjach⁴¹⁸. Problem nie tkwił w towarzyskich koteriach, prywatnych związkach recenzentów i artystów czy różnych osobistych konformizmach, które obecne były w polu sztuki od samego początku. W nowej, kapitalistycznej rzeczywistości instytucje opłacając recenzentowi podróż, hotel, wykupując patronat w gazecie, poniekąd uniemożliwiały szczerą krytykę, wiążąc piszących niepisaną, ekonomiczną umową. A że redakcje gazet najczęściej nie mają pieniędzy, by opłacać podróże czy hotele krytykom i krytyczkom, to trudno jest nie iść na w tym względzie większe lub mniejsze etyczne ustępstwa. W dodatku, po 1989 roku sama promocja wydarzeń stała się rzeczą dużo istotniejszą niż wcześniej (bo publiczność nie jest dowożona już na spektakle autobusami), dlatego dla instytucji, które chcą przetrwać na rynku, istotne jest kierowanie komunikatów promocyjnych (w tym recenzji) za pomocą różnych mediów. Dlatego współczesny dziennikarz, parający się także krytyką teatralną, musi od czasu do czasu zrobić wywiad z artystą, napisać zapowiedź jakiegoś wydarzenia na podstawie materiałów prasowych itd. Sytuacja jest dwuznaczna, ale trudno zaproponować tutaj jakieś odgórne etyczne kryteria, które by ją uporządkowały – wszystko rozgrywa się w ramach indywidualnych decyzji. Jednak sporo osób przy tej okazji zauważa, że jednym z ogólnych skutków tego stanu rzeczy jest złagodnienie krytyki – mało co wzbudza już ostre kłótnie, trudno znaleźć dzisiaj teksty zuchwałe i bezczelne, które godziłyby w zastane hierarchie – a wszystko przez to, mniejsze lub większe, skorumpowanie i ograniczanie niezależności krytyków. Skoro

⁴¹⁸ Dyskusja publikowana była na łamach dwutygodnik.com, zob. zapisy dyskusji: *Profecja i promocja. Recenzent na rynku*, nr 03/2014 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5098-profecja-i-promocja-recenzent-na-rynku.html> [dostęp 24 II 2020]; *Śniadanie prasowe I: Kup sobie recenzję!*, nr 08/2012 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3255-sniadanie-prasowe-1-kup-sobie-recenzje.html> [dostęp 24 II 2020]; *Kup sobie recenzję: ankieta. Jedna strona medalu*, nr 08/2012 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2947-kup-sobie-recenzje-ankieta-jedna-strona-medalu.html> [dostęp 24 II 2020].

ich byt zależy od artystów, instytucji i rynku to nie mogą pisać źle. Jak próbuję udowodnić w tej pracy, sprawy te są dużo bardziej skomplikowane i niejednoznaczne. W poprzednim rozdziale pokazywałem, że wcale łatwo znaleźć dziś recenzje, w których używa się dosadnego, wulgarnego czy pełnego emocji języka. Stonowano-obronny ton pozostałych recenzji wynika nawet nie tyle ze skorumpowania, co z chęci bronięcia sztuki przed atakami na nią. Krytyka artystyczna zawsze dostosowuje się do reguł, które wytwarzają dla niej rynek, artyści i odbiorcy, ale także te reguły aktywnie współtworzy i często łamie. Ideologiczne ataki na sztukę napędzają przecież, mimo wszystko, na nią koniunkturę – dlatego narzekania na „łagodność” krytyki po transformacji ekonomiczno-gospodarczej wydają mi się mocno przesadzone, zwłaszcza jeśli spojrzeć na problem z szerszej perspektywy (spoza swojej informacyjnej bańki).

Jakie byłyby zatem cechy wyróżniające krytykę towarzyszącą od innych rodzajów krytyki? Z pewnością nieukrywanie własnej interesowności, brak dążenia do obiektywizmu (o ile w ogóle jest on możliwy), traktowanie bliskości z artystami nie jako wstydliwego faktu, towarzyskiej koterii czy etycznego przekroczenia, lecz jako szansy do pełniejszego zrozumienia ich twórczości. Krytyka towarzysząca, niejako z zasady, ujawnia swoją pozycję.

To sprawia – i to drugi wyróżnik krytyki towarzyszącej – że nieobciążani kanonicznym modelem recenzenckiego układu (krytyka jako bezstronny pośrednik między 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. Współcześnie – zaraz przyjrę się temu na wybranych przykładach – można także uruchomić rozmaite strategie, nie tylko pisarskie.

To wszystko – bliskość artystów, nieujawnianie swoich interesów, większa możliwość działania i pisania – sprawia, że w ostateczności, w krytyce towarzyszącej coraz rzadziej chodzi o teatr.

3. Na frontach

„Rzeczywiście – to już nie jest publicystyka teatralna, to są relacje korespondenta wojennego” – pisał o działalności Magdy Piekarskiej Łukasz Drewniak⁴¹⁹ w swoim cotygodniowym Kołopotniku publikowanym na portalu teatralny.pl. Magda Piekarska, recenzentka z wrocławskiej „Gazety Wyborczej”, pilnie śledziła aferę związaną z powołaniem

⁴¹⁹ Łukasz Drewniak, *K/128: Rozwiązania realne*, 28 XI 2016 [online] <http://teatralny.pl/opinie/k128-rozwiazania-realne,1767.html> [dostęp 06 II 2020].

nowego dyrektora Teatru Polskiego w 2016 roku i w kolejnych tekstach, artykułach, wywiadach i polemikach zdając z tego relację.

Ten materiał z punktu widzenia historyka teatru jest bezcenny – wystarczy kliknąć w odpowiedni wątek na portalu e-teatr⁴²⁰, by przeczytać wszystkie artykuły jakie na temat tamtej, niezakończonych jeszcze, afery powstały. Przeważająca większość jest autorstwa Piekarskiej. Dzięki jej działalności można niemal dzień po dniu odtworzyć kolejne wydarzenia: awanturę o premierę *Śmierci i dziewczyny* w reżyserii Eweliny Marciniak, jeszcze za dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego; tegoż Mieszkowskiego wejście do partii (Nowoczesna) i utrata stanowiska dyrektora teatru; wieści o gigantycznych długach teatru, o ogłoszonym konkursie i obradach komisji konkursowej, które trwały 16 minut; o powołaniu Cezarego Morawskiego na dyrektora i rozległej akcji protestacyjnej przeciw niemu, jednoczącej środowisko teatralne, wypełnionej listami, performansami, protestami. Można przeczytać o konfliktach w zespole teatru pomiędzy zakładową Solidarnością a Inicjatywą Pracowniczą, o kolejnych odchodzących lub zwalnianych aktorach, o usuwaniu z repertuaru największych przedstawień tego teatru, o miernym poziomie artystycznym nowych premier, o tym jak bezdomni artyści zorganizowali sobie własny teatr w podziemiu i o niemogącej się zatrzymać karuzeli kuriozalnych decyzji urzędniczych, która kręci się do dziś.

Łukasz Drewniak, który w swoich felietonach także pilnie śledzi wiele awantur dookoła teatru, zarzucał Magdzie Piekarskiej brak obiektywizmu i nadmierną bojową gotowość. Krytyk oceniał działalność koleżanki jako godną podziwu, ale na dłuższą metę nieprzydatną – według niego bowiem Piekarska szybko straci wiarygodność przy ocenie przedstawień:

Zaangażowanie, walka o zwycięstwo dobra wymaga rezygnacji z bycia arbitrem. Pani Magdo, chcę, żeby Pani pomogła w tym trudnym triumfie antymorawskiej opozycji, pomogła pogonić dyrektora, ale w Pani oceny teatralne już wierzyć nie będę⁴²¹.

Rzecz tylko w tym, że już nie chodzi o arbitralne oceny spektakli, a o teatr jako miejsce pracy. Oczywiście, można oceniać działalność Piekarskiej jako interwencyjne dziennikarstwo, jednak nie umniejsza to jej dokonań jako krytyczki. W tym sensie jest to krytyka towarzysząca, która angażuje się i walczy o bliski sobie model teatru w sposób jak najbardziej dosłowny – co

⁴²⁰ Najlepiej ten najogólniejszy, dotyczący po prostu „Teatru Polskiego we Wrocławiu”: <http://www.e-teatr.pl/pl/repertuar/WROPOL,teatr.html> [dostęp 06 II 2020].

⁴²¹ Łukasz Drewniak, dz. cyt.

trudno przecenić. A wiarygodność w przypadku sądów estetycznych nigdy chyba nie była naczelnym celem.

Tak naprawdę zagrożenie w tego typu działaniach jest inne (mowa była o nim nieco w rozdziale o krytyce PRL-u). Chodzi o przejście z pozycji bojowo-obronnych na martyrologiczno-mitologizujące. Już w ostatnich tekstach Piekarskiej dotyczących Teatru Polskiego pobrzmiewa ta nuta. „[N]a trzecim planie tli się sprawa Teatru Polskiego, o którym – zdaje się – wszyscy zapomnieli: widzowie, recenzenci, decydenci”⁴²² – pisała krytyczka w tekście o dumnie brzmiącym tytule *Wrocław poddaje się ostatni* opublikowanym na stronie internetowej „Dialogu”. Co jest po części prawdą: medialne awantury przyciągają uwagę opinii publicznej na krótko, a środowisko teatralne równie łatwo miota oskarżeniami i wszczyna protesty, co godzi się i zapomina. To może szczególnie boleć, zwłaszcza ludzi naprawdę zaangażowanych w „sprawę” – pytanie jednak, kiedy walka i zaangażowanie zmieniają się w budowanie pomników. I kiedy należy uznać, że walka jest już zupełnie przegrana. Bo faktem jest, że stan Teatru Polskiego jest opłakany, jednak działa Teatr Polski w Podziemiu, niektórzy bezprawnie zwolnieni aktorzy wygrali procesy przeciwko Morawskiemu, część została zatrudniona na etatach w innych teatrach. Sprawa straciła zainteresowanie mediów nie dlatego, że po prostu się zestarzała, lecz także z powodu jej częściowego rozwiązania.

Dotyczy to również szerszego zagadnienia, to znaczy środowiskowej solidarności a także umiejętności uwzględniania rozmaitych kontekstów, które budują narrację. Mało kto już pamięta, jak kontrowersyjna była decyzja Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, by wyreżyserować *Nie-boską komedię* w Starym Teatrze w Krakowie tuż po tym, jak dyrektor sceny, Jan Klata, ocenzurował przewencyjnie spektakl Olivera Frljića (na podstawie dramatu Krasińskiego) i nie dopuścił do jego premiery. Wówczas wielu uznało podjęcie pracy przez tandem za zdradę lub przynajmniej legitymizowanie cenzorskiego gestu. Ale entuzjastyczne recenzje, nagrody, jakie spektakl Strzępki zdobył na festiwalach i zainteresowanie publiczności sprawiły, że w zbiorowej pamięci zatarły się początkowe kontrowersje. Nie chodzi mi tutaj o rozliczenie artystów z ich decyzji, raczej o szerszy problem, który można streścić w pytaniu: kto ma moralne prawo wzywania do bojkotu? I kto może sobie pozwolić na rezygnację z premiery? Doświadczenia bojkotów teatrów w trakcie wojny czy PRL-u pokazały jak niejednoznaczne są zawsze tego typu decyzje, z jak licznymi, trudnymi do przewidzenia konsekwencjami się wiążą. Jednoznaczne odpowiedzi na nic się tu nie zdadzą, zwłaszcza dzisiaj – gdy sytuacja jest być może dużo bardziej skomplikowana moralnie niż w PRL czy

⁴²² Magda Piekarska, *Wrocław poddaje się ostatni*, 17 I 2020 [online] <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/wroclaw-poddaje-sie-ostatni> [dostęp 06 II 2020].

podczas wojny. Chociaż coraz bardziej wydaje się, że żyjemy w kraju podzielonym na dwie części, choć uprawnione są tezy o wojnie kulturowej, która w Polsce się toczy, to jednak cenzura nie jest (jeszcze) zinstytucjonalizowana, sytuacja polityczna jest dużo bardziej dynamiczna niż w PRLu, a status artysty zupełnie inny – zarówno przez uwarunkowania rynkowe, jak i zmniejszenie wpływu romantycznej narracji o „misji” sztuki czy „posłannictwie” artystów⁴²³. Decyzje o podjęciu lub niepodjęciu pracy, o lojalności wobec instytucji czy przekonani są zatem wynikiem wielu czynników, czasem nieoczywistych. I pewnie każdy przypadek należałoby analizować indywidualnie, bo czym innym była decyzja Strzępki i Demirskiego o pracy w Starym Teatrze, gdy byli oni już uznanymi artystami, a czym innym było podjęcie pracy w tej instytucji mniej więcej w tym samym czasie przez Weronikę Szczawińską, dla której to była pierwsza od niemal roku praca reżyserska.

Warto zatem zapytać jakie działania mogą podjąć krytycy i krytyczki w takich momentach, bo model „towarzyszki broni” realizowany przez Magdę Piekarską z pewnością nie jest jedyny. Można przecież wyobrazić sobie sytuację, że w ramach bojkotu krytycy i krytyczki omijają dany teatr, nie piszą. Przestają budować narrację (współczesną i historyczną) na temat konkretnego teatru czy artystów. Zdarzały się zresztą takie przypadki; oczywiście nigdy nie zrealizowano pełnego „bojkotu” – ale kiedy dyrekcję Teatru Dramatycznego w Warszawie przejął Tadeusz Słobodzianek, albo kiedy do Teatru Polskiego zawitał Cezary Morawski można było zauważyć wyraźny odpływ sporej części krytyków, którzy dotychczas pisali o niemal wszystkich premierach tych instytucji. Co ma swoją siłę –i zapewne ma swoje marketingowe konsekwencje. Niepochlebne recenzje także mogą przynosić, prawem kontry, wpływy do kasy (w myśl zasady „nieważne jak piszą, ważne, że piszą”). Braku opinii nie da się wyzyskać w ramach promocji.

To także miecz obosieczny – mało kto zaświadcza o złym poziomie premier (przez co brakuje argumentu wobec urzędniczych decydentów), sprzeciw mylony jest z kumoterstwem lub lenistwem. A w perspektywie historycznej, gdy w przyszłości ktoś będzie próbował opisać te sprawy, trudno będzie pewnie zrozumieć całą siatkę zależności działań różnych podmiotów uwikłanych w kolejne awantury.

Skądinąd charakterystyczne, że o ile Piekarska w swoich tekstach dotyczących afery wrocławskiej ograniczała się raczej do zajmowania stanowiska i zdawania relacji, o tyle

⁴²³ Zdaję sobie sprawę, że to teza upraszczająca i że zmiana statusu artysty w Polsce po 1989 wymagałaby osobnej rozprawy. Jestem jednak zdania, że retoryka „dumy” i „misji” uruchamiana jest już dzisiaj jedynie przy wyjątkowo doniosłych, międzynarodowych sukcesach, ewentualnie gigantycznych skandalach artystycznych – wtedy dopiero zaczyna się pisać wzniosłe o „posłannictwie”, „wpływie” i „sprawczości”, wtedy okazuje się, że kultura jest naprawdę „ważna”.

Drewniak na ogół doradzał. To typowe dla tego krytyka, wielokrotnie przy okazji różnych teatralnych awantur podsuwa on stronom rozmaite rozwiązania trudnych sporów lub podpowiada strategię działań (czasem zupełnie serio, czasem ironicznie), jednak rzadko kiedy idzie coś dokładne po jego myśli. Ironia i dystans charakteryzujące pisarstwo Drewniaka sprawiają, że nierzadko trudno oddzielić dobre intencje od protekcjonalizmu. Ale też, jak sam krytyk przyznaje, chodzi mu przede wszystkim o teatr, o przedstawienia, o możliwość ich interpretacji. Ostatecznie, to właśnie opisy przedstawień zajmują długie połacie kołonoatnikowych stron.

Krytyce towarzyszącej niekoniecznie chodzi zatem o teatr rozumiany jako konkretne przedstawienia. Upada również postulat obiektywizmu, czy zrównania rzetelności z bezstronnością. Towarzyszenie zakłada współudział, zaangażowanie, bliskość i dialog – a co za tym idzie także konflikt czy niezgodę. Celem jest tutaj poruszanie konkretnych problemów, nie tylko estetycznych, chęć zmiany świadomości czy postaw, aktywne współtworzenie polityki na poziomie mikro i/lub makro.

Trudno czasem określić czy pierwsze impulsy wychodzą od artystów i artystek czy właśnie od krytyków i krytyczek. Krytyka towarzysząca zresztą, siłą rzeczy, zaciera granice tych podziałów

Obecnie Piotr Gruszczyński jest dramaturgiem w Nowym Teatrze Krzysztofa Warlikowskiego, współodpowiedzialnym za działalność programową tej instytucji. Tomasz Plata poza pełnieniem funkcji dziekana Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej, pracuje także jako zastępca dyrektora Teatru Studio, redaguje książki i anglojęzyczny magazyn internetowy o polskim teatrze współczesnym „Polish Theatre Journal”, kuratoruje wystawy i festiwale. Grzegorz Niziołek, redaktor naczelny „Didaskaliów”, był już kilkakrotnie dramaturgiem Jakuba Skrzywanka, kuratorował festiwale (wspólnie z Agatą Siwiak Dialog Czterech Kultur w Łodzi czy POP-UP w Krakowie), był także w latach 2004-2007 kierownikiem literackim Starego Teatru w Krakowie (na ten okres redakcję „Didaskaliów” przejął Tadeusz Kornaś). Wszyscy oni łączyli pracę krytyczną z artystyczną i kuratorską – ich praca nie polegała jedynie na ujmowaniu teatralnego dyskursu w teoretyczne ramy, lecz po prostu aktywne tego dyskursu współtworzenie. Nie umniejszając zasług wszystkim krytykom-mężczyznom, chciałbym bliżej przyjrzeć się działalności kobiet-krytyczek, ponieważ właśnie w ich rozległej aktywności i temperamencie widać wiele zjawisk charakterystycznych dla zmiennego oblicza współczesnej krytyki towarzyszącej. Opisałem już zaangażowanie Magdy Piekarskiej, która łączy krytykę teatralną z dziennikarstwem i

interwencyjnością. Teraz chciałbym skupić się na pracy osoby, która poza pisanem o teatrze aktywnie współtworzyła istotne dla niego zjawiska.

Joanna Puzyna-Chojka, bo o niej mowa, pierwszą recenzję teatralną napisała do „Gońca Teatralnego” w 1991 (tak ustaliła Barbara Świąder-Puchowska⁴²⁴). I warto najpierw poświęcić chwilę dla wyjaśnienia czym był „Goniec Teatralny”, tygodnik unikatowy jeżeli idzie o polską prasę po 1989 roku.

4. „Goniec Teatralny”

„Przybywa co tydzień!” – takim hasłem reklamował się „Goniec”, cienkie pisemko w dużym formacie, niemal pozbawione ilustracji. W wydawanym między 1990 a 1992 rokiem czasopiśmie można było przeczytać i o decyzjach nowej ministry kultury Izabelli Cywińskiej, recenzje teatralne, krótkie wywiady z aktorami. Informowano o sprawach wewnętrznych środowiska teatralnego („Habemus Łapam!” – grzmiał tytuł artykułu ogłaszającego, że Andrzej Łapicki został nowym prezesem ZASP-u). Tygodniówka zawierała też repertuary wszystkich publicznych scen w kraju. Redaktorem naczelnym był dwudziestosześcioletni Maciej Nowak, który właśnie wygrał konkurs na redaktora naczelnego „Teatru”, jednak nigdy tej funkcji nie objął. Sam wspominał kulisy tej sprawy po latach Oldze Święcickiej:

W 1990 roku rozpisano konkurs na naczelnego miesięcznika „Teatr”. 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 to zbyt niebezpieczne oddawać „Teatr” w ręce smarkacza. [...] Mój projekt zakładał, że „Teatr” będzie wychodził co miesiąc, ale będzie miał cotygodniowy dodatek z teatralnymi newsami. Dodatek miał się nazywać „Goniec Teatralny”. Poszedłem z tym pomysłem do Ministerstwa i wczesną wiosną 1990 roku, dzięki wsparciu również Kazimierza Dejmka, dostałem na to pieniądze. Pierwszy numer wyszedł w Międzynarodowy Dzień Teatru⁴²⁵.

⁴²⁴ Barbara Świąder-Puchowska, *Coś ją gnało*, „Teatr” nr 9/2018.

⁴²⁵ Olga Święcicka, *Mnie nie ma. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 127-128.

„Goniec Teatralny” był sporym sukcesem, bo, jak wspomina Nowak, pełnił funkcję teatralnego brukowca. Dowcipny ton i lekki styl, a także tempo przekazywanych informacji i plotek sprawiały, że pismo rozchodziło się w kilku tysiącach egzemplarzy. Jego wydawanie wiązało się z gigantyczną pracą – sieć recenzentów i korespondentów z całej Polski przesyłała swoje teksty lub dyktowała je redaktorowi przez telefon, on potem jechał do składu, gdzie wszystko przepisywano na komputer, potem z dyskietką do naświetlarni, a na koniec do drukarni. Za wkładki z repertuariami odpowiadała Ewa Gałązka, która dzwoniła do wszystkich teatrów w Polsce, na ogół po to, by przekonać się, że – jak mówił dowcip z tego okresu – najczęściej graną pozycją jest „nieczynne” (co uświadamia w jakim stanie były teatry w okresie transformacji). Samo pismo z czasem stawało się coraz bardziej informacyjno-dokumentacyjne. W 1994 roku niejako „odnowiło się” w „Ruchu Teatralnym” – miesięczniku, który także pod redakcją Nowaka zbierał informacje o repertuariach, festiwalach i działaniach środowiskowych. „Ruch” następnie ewoluował w e-teatr.pl – portal, który zbierając teksty i informacje mógł z nawiązką pełnić dawną funkcję „Gońca Teatralnego”, czyli na bieżąco komentować współczesne życie teatralne we wszystkich jego przejawach. Działalność Nowaka z pewnością przyczyniła się do decentralizacji środowiska teatralnego – nie tylko dlatego, że wydawane przez niego pisma rzetelnie informowały o tym, co dzieje się w całym kraju (choć „Goniec” był nadal bardzo warszawskocentryczny), lecz także pozwalając na sieciowanie się w ramach środowiska, stworzenie platformy wspólnej wymiany informacji. E-teatr nadal jest niezastąpionym miejscem, gdzie trafiają niemal wszystkie sprawy związane z teatrem, gdzie można publikować, zamieszczać ogłoszenia, komentować teksty⁴²⁶.

Maciej Nowak uważa, że „Goniec” jest ciekawym dokumentem czasów transformacji, że pismo to:

[ś]wiadectwo obyczajowe, które pokazuje, że chcieliśmy być strasznie kapitalistyczni, komercyjni, chcieliśmy działać jak na Broadwayu. Szybkie recenzje, gwałtowne sądy, opisywanie afer. A działo się sporo, bo był to czas buntu przeciwko ludziom z poprzedniej

⁴²⁶ To skądinąd ciekawe, że akurat w Polsce powstały dwie takie platformy związane z kulturą – działające odmiennie, ale na ogromną skalę, nieporównywalną z żadnym innym krajem (poza, oczywiście, Stanami Zjednoczonymi). Mowa o e-teatrze, który skupia środowisko teatralne i informacje na jego temat, a także o portalu filmweb.pl założonym w 1998, w którym zamieszczane są informacje i produkcjach filmowych z całego świata. Filmweb jest drugą pod względem wielkości i popularności bazą wirtualną na świecie. W przeciwieństwie do e-teatru nie przedrukowuje istniejących recenzji, za to mogą pisać je użytkownicy i redakcja portalu. Dużo bardziej dynamiczne są tam także sekcje komentarzy. I przede wszystkim – filmweb pozwala na ocenę dzieł i pracy filmowców w skali punktowej. Odpowiedź na pytanie dlaczego właśnie w Polsce stworzono dwie odmiennie, a jednocześnie wyjątkowo popularne serwisy internetowe dotyczące sztuki wymaga zapewne osobnego studium.

epoki, prawdziwa wiosna dyrektorów. Były strajki głodowe, awantury, roszady. „Goniec Teatralny” to była super przygoda, która trwała aż do wakacji 1992 roku, kiedy brak funduszy sprawił, że musieliśmy zamknąć ten tytuł⁴²⁷.

To prawda, „Goniec” po latach faktycznie można czytać jako kronikę dynamicznych przemian, a także skandali towarzyskich – charakterystyczne jest zresztą, że zarówno w layoucie, w stylu pisanych tekstów, jak i ogólnym założeniu przypomina przedwojenne brukowce. Wynika to nie tylko ze znanej i powszechnie deklarowanej fascynacji Macieja Nowaka dwudziestolecie międzywojennym – taka formuła, szybkiego i ostrego pisma idealnie nadawała się na moment „przejściowy”, kiedy struktury organizacji polskiego systemu teatralnego adaptują się do nowej rzeczywistości. „Goniec” pełnił przede wszystkim funkcję informacyjną, w chaosie zdarzeń miał przekazywać bieżące informacje. I choć powodem zamknięcia pisma był brak funduszy, nawet z bogatym zapleczem wydawniczym nie przetrwałoby ono długo – medium szybkiego reagowania chwilę później stał się Internet.

5. Joanna Puzyna-Chojka

Joannę Puzynę-Chojkę (1969-2018) znali wszyscy – w licznych wspomnieniach napisanych po jej tragicznej śmierci w 2018 roku powtarza się legendy o tym jak wiele jeździła, jak wiele robiła. Potrafiła jednego dnia obejrzeć trzy spektakle w trzech różnych miastach, łączyć pracę akademicką i dydaktyczną z regularną działalnością recenzencką, a w dodatku kuratorowaniem festiwalu. Słynna była także jej odwaga w wyrażaniu własnych poglądów, manifestowania nie tylko w recenzjach czy działaniach, lecz także we wpisach na Facebooku, które niejednokrotnie obalały utarte hierarchie i sądy, doprowadzając do środowiskowych kłótni czy kontrowersji.

Chojka zaczęła działać jako recenzentka w „Gońcu Teatralnym” i trójmiejskiej „Gazecie Wyborczej”, pisała do wszystkich ważniejszych teatralnych czasopism. Dosyć szybko zaczęła także pracować w teatrach – była kierowniczką literacką w Teatrze Muzycznym w Gdyni, w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Od 1993 roku pracowała na Uniwersytecie Gdańskim, wydała autorską książkę poświęconą dramaturgii Tadeusza Słobodzianka⁴²⁸ i właśnie zainteresowanie dramaturgią współczesną było w jej działalności

⁴²⁷ Tamże, s. 129-130.

⁴²⁸ Joanna Puzyna-Chojka, *Gry o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

bardzo istotne. Przynajmniej w momencie, w którym owa dramaturgia wydawała się oferować coś naprawdę ciekawego i dotkliwego we współczesnym teatrze.

Bo tę krytyczkę zawsze interesowało to co najbardziej współczesne, aktualne, drażniące i dotyczące bieżącej rzeczywistości. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych współczesna polska dramaturgia, przeżywająca prawdziwy rozkwit pod wpływem nowych nurtów dramaturgicznych w Niemczech czy Wielkiej Brytanii (wrzucanych często do jednego worka z napisem „brutalizm”), zaczęła aktywnie zabierać głos na współczesne tematy. Polscy dramatopisarze i dramatopisarki podążali niejako ścieżkami, które wytyczył im wcześniej teatr realizujący utwory zza granicy lub reinterpreterując klasykę. Nie bez znaczenia był tu także wpływ przedstawień z Niemiec, Rosji czy Litwy prezentowanych na festiwalach teatralnych, które spełniły dorosłą rolę we wzajemnym kontakcie dwóch części teatralnej Europy po upadku żelaznej kurtyny. Zetknięcie się z rosyjskim teatrem dokumentalnym (a także coraz prężniej rozwijająca się polska szkoła reportażu) dało dramatopisarzom i dramatopisarkom nowe narzędzia do kreowania scenicznych światów – eksplorowano to co na marginesach i pokazywano wykluczonych, dokumentowano język bohaterów nieomal przepisując go z ulicznych rozmów, pokazywano rozpad współczesnych rodzin i zagrożenie nadmierną konsumpcją, ujawniano tabu związane z seksualnością, biedą i pogardą⁴²⁹.

Festiwale teatralne zawsze były okazją do integracji i kreowania trendów, ale po 1989 roku międzynarodowe festiwale spełniały funkcję niemal edukacyjną – dzięki oglądaniu spektakli ze Wschodu i Zachodu polscy artyści mogli zobaczyć odmienne estetyki, skonfrontować się z różnymi modelami pracy. I odwrotnie – nazwiska polskich reżyserów zyskiwały rozgłos na świecie. Globalizacja teatru nastąpiła właśnie dzięki festiwalom teatralnym, które dzisiaj łatwo oskarżyć o bezideowość, pielęgnowanie hierarchii i coraz większą masowość, kłócącą się z jakością. Festiwale często, niczym prężne instytucje kultury, koprodukują wydarzenia, wchodzą ze sobą we współpracę – powstają zatem dzieła na tyle gwiazdorskie, aby koszt ich produkcji mógł się zwrócić oraz na tyle uniwersalne, niewykłane w lokalne konteksty, by były zrozumiałe przez każdego. To oczywiście generalizacja, ale dziś,

⁴²⁹ Na temat współczesnej polskiej dramaturgii napisano wiele oczywiście poza artykułami przekrojowymi i analitycznymi w wielu numerach „Dialogu”, także sporo tomów serii „Interpretacje” pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera poświęconych jest wybranym aspektom tego zagadnienia (jak choćby książka Wojciecha Balucha *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011), z ostatnich opracowań na szczególną uwagę zasługują: książka zbiorowa *Dramat w tekście. Tekst w dramacie*, red. J. Kopciński, A. Grabowski, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014; monografia Piotra Dobrowolskiego *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019 oraz artykuł przekrojowy Joanny Krakowskiej, *Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy*, „Dialog” nr 11/2019.

gdy globalizacja postąpiła tak daleko, festiwale próbują redefiniować swoją formułę⁴³⁰, jednocześnie zachowując swój prestiżowy charakter oraz rozwijając działania lokalne, aktywistyczne, partycypacyjne (dobrym przykładem jest tutaj poznańska Malta, w której corocznym programie można znaleźć absolutnie wszystko – od warsztatów z jogi przez koncerty po instalacje performatywne Romea Castellucciego).

Puzyna-Chojka w swojej pracy interesowała się zarówno współczesną dramaturgią, nowym teatrem, jak i strategiami dokumentalnymi wykorzystywanymi w teatrze (temu ostatniemu zagadnieniu miała być poświęcona jej książka habilitacyjna). Widać to było zwłaszcza w programowanych przez nią festiwalach (polskich) i konkursach.

Kiedy w 2006 roku krytyczka została kierownikiem literackim gdyńskiego Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza od razu wzięła się do roboty – razem ze studentami teatrologii zaczęła wydawać teatralną gazetę „Fora!” towarzyszącą kolejnym premierom, w 2007 roku razem z dyrektorem Teatru Jackiem Bunschem powołali Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną, niejako odpowiednik Nagrody Literackiej przyznawanej w tym mieście. Walka o GND odbywa się do dziś w trakcie Festiwalu Sztuk Współczesnych R@port, towarzyszą jej czytania sztuk przygotowane przez młodych reżyserów, a zwycięzca otrzymuje 50 000 złotych. Oraz oczywiście prestiż, bo jest to obecnie najważniejsza nagroda, jaką mogą zdobyć dramaturgowie – pomijając oczywiście nagrody ogólnoliterackie. Jasne, że zainteresowanie współczesną dramaturgią nie zawsze jest duże, że prezentowane spektakle i nadsyłane teksty są lepsze i gorsze – ale z pewnością dzieło Puzyny-Chojki to obecnie (od czasu, gdy zabrakło podobnego konkursu, Metafor Rzeczywistości w Poznaniu) najważniejszy (poza ministerialnym Ogólnopolskim Konkursem na Wystawienie Sztuki Współczesnej) konkurs i przegląd dla polskich dramaturgów.

Kiedy później dyrektorem Teatru Miejskiego przejął Ingmar Villqist, Puzyna-Chojka przez rok była także dyrektorem programowym całego R@portu – niestety, przed następną edycją w 2010 roku krytyczka dowiedziała się z medialnych wypowiedzi Villqista, że co roku kto inny będzie odpowiedzialny za program festiwalu. W tej sytuacji zrezygnowała ze wszystkich swoich prac także przy Nagrodzie Dramaturgicznej.

Nie oznacza to jednak, że przestała zajmować się dramatem i teatrem współczesnym, o którym cały czas pisała; organizowała i reżyserowała także czytania performatywne. Od 2014 roku zaczęła tworzyć Festiwal Nowego Teatru w Rzeszowie, organizowany przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej – i to była możliwie najpełniejsza realizacja jej wszystkich

⁴³⁰ Zob. *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. Marta Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Festiwal Konfrontacje w Lublinie, Lublin 2017.

zainteresowań, a także stworzone pole do inicjowania najróżniejszych aktywności. Puzyna-Chojka do zaniedbanego teatralnie regionu podkarpackiego zapraszała współczesne, głośne prowokujące, często szokujące dla lokalnej widowni spektakle młodych reżyserów i reżyserek, jako jurorów zatrudniała młodych krytyków teatralnych oraz studentki i studentów teatrologii. Prezentowanym spektaklom towarzyszyły rozmowy z artystami, osobnymi wydarzeniami były czytania performatywne współczesnych polskich dramatów, projekcje filmowe. Niemal każdemu festiwalowi towarzyszyła konferencja naukowa poświęcona zagadnieniom historii i teorii teatru, a każdy dzień imprezy rejestrowała i opisywała gazetka festiwalowa oraz blog tworzone przez studentów.

Fakt, że działała „na prowincji”, a do udziału w festiwalu zapraszała przede wszystkim młode osoby sprawiał, że rzeszowskie spotkania nie były imprezą tak popularną czy środowiskowo uznaną jaką mogły się wydawać. Co otwiera pole do dalszych, trudno weryfikowalnych rozważań na temat związków krytyki i promocji. Kuratorki i kuratorzy często muszą bardzo się postarać o nagłośnienie swoich projektów w mediach, zaproszenie indywidualne wielu krytyków i krytyczek, by o ich działalności mówiono. Dobrym przykładem jest tutaj choćby kontrowersyjny cykl *Wielkopolska: Rewolucje* tworzony przez Agatę Siwiak, który polegał na pracy uznanych artystów teatralnych ze społecznościami lokalnymi w wielkopolskich miasteczkach i wioskach. O sukcesie tego projektu mogły poświadczyć liczne artykuły, analizy i nominacja do Paszportu Polityki dla kuratorki. Nie chodzi o to, że projekt zasługiwał na mniejszą medialną uwagę – raczej o to, że podobnie wartościowe projekty partycypacyjne, nie sygnowane jednak nazwiskami artystów uwielbianych przez stołecznych krytyków czy nie tworzone przez kuratorkę z silną od lat pozycją w środowisku nigdy nie zyskały porównywalnego rozgłosu. Co świadczy o tym, że aby zainteresować media i tak zwane „środowisko” czymś spoza wielkich miast trzeba najpierw zyskać rozgłos w mieście. Oczywiście, Joannie Puzynie-Chojce nigdy nie chodziło o „sztukę partycypacyjną”, co więcej zapraszała na festiwal reżyserów modnych czy głośnych, tworząc niejako *showcase* młodego polskiego teatru, ale przez wiele czynników trudno było nazwać Festiwal Nowego Teatru popularnym. Na pewno nie w takim stopniu, jak słowo to określałoby jak festiwale w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu czy Poznaniu, które także miały lub mają ambicję prezentować polski teatr współczesny, ale bez tak konsekwentnej i kompleksowej działalności programowej. Prawdopodobnie nałożyła się tu odległość geograficzna i kiepska komunikacja, niedostateczna promocja, być może jakieś czynniki osobisto-towarzyskie.

Joanna Puzyna-Chojką była krytyczką towarzyszącą – poza pisaniem tekstów krytycznych zajmowała się dodatkowo organizowaniem wydarzeń teatralnych, promowaniem

bliskiego sobie modelu teatru, stwarzaniem teoretycznych ram do rozmowy o teatrze w nieoczekiwanych kontekstach. I choć sama miała bardzo wyraziste opinie na temat niektórych twórców i części przedstawień, to jednak trudno było posądzić ją o faworyzowanie twórców czy uczestnictwo w teatralnych układach. Jej krytyka była jak najbardziej towarzysząca także w dosłownym, „wędrownym” sensie – potrafiła jeździć do teatrów jak najdalej oddalonych mainstreamowych centrów, a także „przywozić” w oddalone od tych centrów miejsca najbardziej głośne przedstawienia z większych miast. Zaś jej towarzyszenie było jak najbardziej krytyczne, ponieważ w organizowanych działaniach była zawsze niezależna, odważna i podejrzliwa wobec obiegowych opinii czy łatwych, banalnych sądów.

Jej działalność, jak wspomniałem, nie jest wyjątkowa – wielu krytyków i wiele krytyczek swobodnie łączy działalność recenzencką czy akademicką z pracą kuratorską, dramaturgiczną, producencką. Warto zastanowić się wobec tego, jakie są współczesne strategie krytyki towarzyszącej, która przypatruje się teatrowi, ale nie po to, by lansować, objaśniać czy współtworzyć upodobany przez siebie model twórczości, lecz by wpływać na rzeczywistość pozateatralną.

6. Krytyka instytucjonalna

Wspomniałem już, że czasami nie wiadomo skąd wychodzą pierwsze impulsy – od artystek czy od krytyczek. Dlatego tak istotna jest w tekście Joanny Krakowskiej jedna drobna uwaga rzucona niemal mimochodem:

Pisząc o tym, muszę dla porządku zaznaczyć drobnym drukiem, że nie jestem tu neutralna ze względu na zaangażowania, które odbierają temu tekstowi cechy bezstronnego komentarza, a nadają mu charakter obserwacji uczestniczącej⁴³¹.

Krakowska tworząc kategorię auto-teatru – czyli praktyki twórczej, w której istotne jest krytyczne przyglądanie się własnym warunkom pracy i podejrzliwe traktowanie przez artystów własnej pozycji – sama nie ukrywa swojej interesowności i uwikłania. A pewnie także teoretycznego wpływu jaki wywarła na artystów, z którymi pracowała lub rozmawiała (m.in. z Wiktora Rubina, Jolantę Janiczak i Magdę Mosiewicz, z którymi stworzyła spektakl *Kantor Downtown* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, a który idealnie wpisuje się w ujmowaną przez

⁴³¹ Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, dwutygodnik.com 09/2016 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> [dostęp 11 II 2020].

Krakowską koncepcję). Ale jedną z naczelných cech auto-teatru jest właśnie szczeróść objawiająca się w dyskursywnym opisywaniu własnego subiektywizmu czy uwarunkowań. Krytyczka zatem dokonuje podobnego gestu co twórcy, których opisuje.

Auto-teatr w czasach post-prawdy jest syntezą na temat części teatru polskiego ostatnich lat, tego powstającego głównie po 2015 roku, kiedy w Polsce wybory wygrało Prawo i Sprawiedliwość, co dogłębnie uświadomiło (wciąż pogłębiającą się) polaryzację społeczną, a obok tego narastał (i narasta) tzw. „kryzys uchodźczy”. W tamtym czasie wieści o katastrofie klimatycznej zaczynały brzmieć coraz bardziej poważnie, a w mediach szalały (i szaleją do dziś) fake newsy. Na tym tle pojawiło się d opisujące sporą część rzeczywistości pojęcie post-prawdy, czyli upraszczające opinie, często kłamliwe, które powtarzane są wystarczająco długo, by uznać je za prawdziwe lub mają na tyle emotywny potencjał, że porywają tłumy. Post-prawda sprawia, że niemożliwe jest już uznanie czegoś za wyłącznie kłamliwe lub tylko prawdziwe – wszystko zależy od narracji, kontekstów, manipulacji; brakuje autorytetów zdolnych do weryfikacji faktów (a jeśli są – to mało kto im wierzy).

Pytanie zatem, jak ratować się przed śmiertelnym klinzczem, przed staczaniem się w przepaść wzajemnej nienawiści i pogardy, przed konfliktem, który grozi realną przemocą? Nie ma dziś w Polsce ważniejszej kwestii niż temu zapobiec. Zapobiec przez tworzenie warunków rozmowy, przez szukanie szans na elementarne porozumienie, przez alternatywne punkty widzenia, przez tworzenie lokalnych wspólnot empatycznych i komunikacyjnych. Teatr ze swoim imperatywem zaangażowania ma tu coś do zrobienia. Auto-teatr jest jedną z jego propozycji, choć nie jedyłą⁴³².

Krytyczka opisuje dwa projekty teatralne. Pierwszy stanowiła działalność Teatru Polskiego w Bydgoszczy za dyrekcji Pawła Wodzińskiego i Bartka Frąckowiaka – polegała ona na analizowaniu problemów współczesnego świata z perspektywy globalnej, ekonomicznej i politycznej, ale nie eksponującej nadmiernie problemów polskich i tożsamościowych, w których dotychczas specjalizował się polski teatr polityczny (Witold Mrozek określił kiedyś program bydgoskiego Polskiego jako „wyprowadzenie się z planety Polska”). Program bydgoskiego Teatru opierał się na tworzeniu spektakli, które rzadko były inscenizacją dramatów czy klasyki; które powstawały z inspiracji globalnymi problemami współczesnego świata, takimi jak kryzys uchodźczy, ciemne strony późnego kapitalizmu, ekologia,

⁴³² Tamże.

współczesne media. Każdy spektakl obudowany był spotkaniami kontekstowymi, seminariami, tekstami, które poszerzały rozumienie poruszanego problemu.

Drugim projektem opisywanym przez Krakowską, czysto teoretycznym był (wspominany już) manifest Macieja Nowaka dotyczący nowego teatru publicznego jako miejsca dostępnego, demokratycznego i podejmującego tematy ważne dla wielu różnych podmiotów. Teatr, który miałby funkcję wspólnototwórczą – ze świadomością, że solą wspólnoty są konflikty i spory.

Oba te projekty próbują radzić sobie z problemami XXI wieku działając niejako „na zewnątrz” – czy to analizując globalne mechanizmy polityczne, ekonomiczne i społeczne, czy zakładając otwartość i współpracę możliwie największej liczby różnych publiczności. Trzeci projekt, czyli właśnie auto-teatr, nastawiony jest niejako „do środka” – teatr analizuje tutaj krytycznie własne działanie i mechanizm, które wytwarza, po to by wreszcie zacząć mówić bez masek i kamuflaży. By zamiast „wcielania się” i „fikcji” zaproponować „upodmiotowienie” i „szczerść”. Szczerść, która gwarantowana jest samoświadomością własnych ograniczeń i przywilejów, brakiem symbolicznej przemocy wynikającej z uzurpowania sobie perspektywy innych podmiotów.

Pracownicy teatru skupiając się na sobie, opowiadają o swojej kondycji i swoich problemach stwarzają przestrzeń do dyskusji o szerszych zagadnieniach. W auto-teatrze chodzi zatem o mechanizmy komunikacji teatralnej (i przez to – społecznej), o demokrację w teatrze (i przez to w życiu publicznym), o ekonomię i warunki pracy w teatrze (i w innych instytucjach). Od strony formalnej i estetycznej istnieje tu duże ryzyko żenady, kompromitacji, wyważania otwartych drzwi, wstydu i słabości – ale to, według Krakowskiej, ryzyko godne podjęcia i koszty warte poniesienia. Jako przykłady auto-teatru podaje krytyczka spektakle Teatru 21, Anny Karasińskiej, Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, Anny Smolar⁴³³.

Krakowskiej udało się przyszpilić zjawisko i je nazwać⁴³⁴, ale elementy wyróżniające auto-teatr istniały w teatrze i w krytyce teatralnej wcześniej. Zwłaszcza jeśli chodzi o krytykę

⁴³³ Nie należy może zapominać, że auto-teatr, poza sposobem wyrażania zaangażowania twórców i angażowania widzów w różne istotne sprawy kulturowo-polityczne, jest także (stał się) teatralną konwencją. Konwencją, w której nowatorstwo zmienia się w chwyty, a odbiorczą fascynacja w znudzenie i irytację. Jeżeli niedawno używanie przez aktorów na scenie prawdziwych imion, nazwisk i szczegółów biograficznych uznawano za niezwykle interesujący zabieg komplikujący poziomy „prawdy” i „fikcji” w teatrze, dziś można znudzonym głosem zapytać: „no i? co z tego wynika?”. Jeżeli jeszcze do niedawna uważano mówienie ze sceny o mobbingu w teatrze za akt wielkiej odwagi, to dziś można się zastanawiać na ile faktycznie pociąga to ze sobą realne działania antyprzemocowe czy antydyskryminacyjne, a na ile „załatwia” problem na poziomie scenicznej deklaracji.

⁴³⁴ Warto dodać, że chwilę później Tomasz Plata wystąpił z polemicznym określeniem (post-teatr) i nieco innymi ramami ideologicznymi do opisanie podobnych projektów teatralnych, często tych samych twórców. Zob. *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

teatralną, zaczęło się to nieco wcześniej, potem tylko wezbrało na siłę – najbardziej po roku 2017 i globalnej akcji #metoo ujawniającej ogromną skalę molestowania seksualnego i seksizmu wobec kobiet. Krytyka instytucjonalna silnie łącząca się w tym punkcie z krytyką feministyczną, jest obecnie być może najdynamiczniej rozwijającym się zjawiskiem, które krytycznie towarzyszy teatrowi, stara się być jak najbliższej procesów pracy artystów i wykorzystuje niekonwencjonalne narzędzia, by rozmaite zjawiska opisać i nazwać. Krytyka miesza się tutaj z teorią, a praktyka dziennikarska z badawczą.

A wszystko, jak w każdej dobrej krytyce, zaczyna się od postawienia właściwych pytań. Dlatego tak często formą uprawiania krytyki instytucjonalnej są wywiady – czasem traktowane jako samoistne dzieła, często jako forma badania socjologicznego, które stanowi podstawę do dalszych analiz i interpretacji. Monika Kwaśniewska od 2016 roku regularnie publikuje w „Didaskaliach” wywiady z młodymi aktorami i reżyserami⁴³⁵ – zadaje w nich pytania o proces edukacji w szkołach artystycznych. To zresztą także dzięki tym wywiadom i artykułom przekrojowym coraz głośniej zaczęto mówić o etyce w nauczaniu aktorów i reżyserów, o przekroczeniach dokonywanych przez wykładowców. Kwaśniewska pyta także o pracę w teatrach instytucjonalnych, o hierarchie i zależności danych teatrów, nawet jeśli szczycą się one „demokratycznością”. Nie boi się zadawać pytań o zarobki, a także o współczesne aktorstwo, które odbiega od „tworzenia postaci” czy „wykonywania poleceń reżysera” – w tych wywiadach aktorzy uświadamiają, że są współtwórcami sensów samego przedstawienia, artystami, którzy niejednokrotnie potrafią wnieść na próby więcej niż reżyserzy czy dramaturdzy. Po Kwaśniewskiej podobne (jeśli chodzi o pytania i poruszane tematy) wywiady zaczęto także publikować na portalu dwutygodnik.com i w „Czasie Kultury”⁴³⁶.

Z kolei Zofia Smolarska wypytuje rzemieślników teatralnych o warunki ich pracy, a na podstawie wywiadów tworzy artykuły poświęcone etyce, zarobkom i warunkom pracy tych, których najczęściej w myśleniu o teatrze się pomija (bo nie są artystami). Jak sama pisała, rozmawiała ze „ślusarzami, stolarzami, modelatorami, malarzami teatralnymi, krawcami i krawcowymi, konstruktorami lalek, szewcami, tapicerami, charakterizatorkami i perukarkami,

⁴³⁵ M. in.: Monika Kwaśniewska, *Złe aktorstwo. Rozmowa z Janem Sobolewskim*, „Didaskalia” nr 136/2016; Tejże, *Na scenie mogę zrobić wszystko. Rozmowa z Jaśminą Polak*, „Didaskalia” nr 136/2016; Tejże, *Pomiędzy. Rozmowa z Romualdem Krężelem*, „Didaskalia” nr 142/2017; Tejże, *W teatrze szukam skrajności. Rozmowa z Dorotą Androsz*, „Didaskalia” nr 145/2018; Tejże, *Lubię czuć strach publiczności. Rozmowa z Maciejem Pestą*, „Didaskalia” nr 149/2018.

⁴³⁶ W „Dwutygodniku” tego typu rozmowy prowadzą przede wszystkim Katarzyna Niedurny i Witold Mrozek, w „Czasie Kultury” prowadziła je Ula Kijak. Zob. m.in.: Katarzyna Niedurny, *Rakieta. Rozmowa z Martą Ojrzyńską*, 03/2018 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7721-rakieta.html> [dostęp 12 II 2020]; Witold Mrozek, *Malina. Rozmowa z Martą Malikowską*, 03/2018 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7700-malina.html> [dostęp 12 II 2020]; Ula Kijak, *Więcej wolności. Rozmowa z Dorotą Glac i Martą Jalowską*, „Czas Kultury” nr 3/2017.

realizatorami dźwięku i światła oraz brygadierami sceny i montażyстами⁴³⁷. Wnioski wysuwane przez Smolarską z owych rozmów także nie napawają optymizmem – rzemieślników się nie szanuje, traktuje „z góry”, zostali oni zepchnięci na margines teatralnego życia i sami często ze współczesnym teatrem się nie identyfikują. Zarabiają mało, a ich praca w kiepskich warunkach jest często niedoceniana, co odzwierciedla stosunki klasowe – wyrobnicy stoją niżej w hierarchii niż klasa kreatywna.

Zarówno prace Kwaśniewskiej, Smolarskiej, jak i wielu innych badaczek (by wymienić tylko Martę Keil, Zuzannę Berendt, Annę Majewską, Agatę Adamiecką – nieprzypadkowo krytyką instytucjonalną zajmują się przede wszystkim kobiety⁴³⁸) można rozpatrywać jako wielopoziomowe działanie o charakterze demokratyczno-emancypującym (a czasem także interwencyjnym). Udzielają one głosu tym, których najczęściej się nie słyszy, albo zadają rozmówcom pytania, jakich wcześniej nikt im nie zadawał. Na ogół rozmowy z aktorkami dotyczą kwestii osobistych, romansowo-rodzinnych („jak pani łączy bycie żoną z byciem aktorką?”, „czy trudno między próbami znaleźć czas dla dzieci?”, „jak pani dba o swoją urodę?” – to tylko pierwsze z brzegu przykłady pytań najczęściej zadawanych artystkom). W takich wywiadach proces pracy opisuje się jako alchemiczną przemianę a wspomnienia ze szkoły załatwia się kilkoma anegdotami – dzisiaj zarówno pyta się o bardziej konkretne rzeczy, drażni się problematyczne tematy. Ale też same aktorki nie boją się mówić rzeczy niewygodnych czy wstydliwych.

Opisywanie hierarchiczności szkół artystycznych, instytucji kultury, rozmawianie o dyskryminacji ze względu na płeć lub orientację seksualną, analizowanie mechanizmów mobbingowania i molestowania, a także właśnie pokazywanie nieoczywistych perspektyw, czasem z dołu hierarchii w sposób naturalny wywołuje kontrowersje i protesty, bo może zmienić od dawna ustalony porządek. I tak się, na szczęście, dzieje – przykładowo: w Teatrze Powszechnym w Warszawie podpisano projekt „Porozumienie”⁴³⁹, który miał zwiększyć demokratyczność pracy i oddać więcej władzy w ręce pracowników; Agata Adamiecka została powołana na nowo utworzone w warszawskiej Akademii Teatralnej stanowisko rzeczniczki praw studenckich. Badanie i analiza procesów pracy, procesów produkcji przedstawień jest w

⁴³⁷ Zofia Smolarska, *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych*, „Teatr” nr 10/2016.

⁴³⁸ Zob. m.in.: *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2017; artykuły związane z krytyką instytucjonalną regularnie pojawiają się w redagowanych przez kolektyw redaktorski internetowych „Teatraliach” (teatralia.com; członkiniami kolektywu są Zuzanna Berendt i Anna Majewska) oraz we współredagowanym przez Agatę Adamiecką internetowym piśmie „Polish Theatre Journal” (polishtheatrejournal.com).

⁴³⁹ Agnieszka Jakimiak, *Porozumienie*, dwutygodnik.com 06/2019 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8321-porozumienie.html> [dostęp 12 II 2020].

opinii wielu badaczek i badaczy istotna także dla rozwoju samego teatru – zwłaszcza teatru politycznego, który jakże często deklarowaną walką z nierównościami na scenie sankcjonował przemoc za kulisami. Ale problemy, którymi zajmuje się krytyka instytucjonalna, jedna z radykalniejszych form krytyki towarzyszącej, nie dotyczą jedynie teatrów, lecz wielu obszarów życia społecznego – i w tym sensie teatr znów staje się probierzem wielu rozwiązań, areną do przepracowywania konfliktów i miejscem, gdzie ścierają się różne wizje dotyczące organizacji życia wspólnoty. Wbrew powszechnemu narzekaniu na upadek tej sztuki to wyraz bardzo mocnej wiary w jej sens.

Należałoby jednak postawić poważne pytanie o pułapki krytyki instytucjonalnej i zagrożenia, jakie ze sobą niesie. Wbrew złudzeniom wielu teatralnych konserwatystów nie chodzi tu o tzw. „terror politycznej poprawności”, raczej o samozadowolenie i symboliczną przemoc.

O samozadowoleniu mówił na IV Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Spale Piotr Morawski (Zjazd odbywał się pod hasłem *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze* w dniach 20-22 września 2019 roku). W nieudokumentowanym i nie zapisanym wstąpieniu *Zespołowość to fikcja. Tylko co dalej?* badacz zadawał pytania dotyczące konsekwencji działań krytyki instytucjonalnej – tych realnych i tych życzeniowych. Ostrzegał przy tym przed niebezpiecznym samozadowoleniem (fakt, że powołana została rzeczniczka praw studenckich nie oznacza, że można już sobie odpuścić dyskusję nad systemem szkół artystycznych). O symbolicznej przemocy mówiły Zofia Smolarska oraz Monika Kwaśniewska, świadome swojej pozycji w wykonywanych przez siebie badaniach:

SMOLARSKA: [...] Zastanawiam się też nad moją pozycją wobec osób badanych, pozbawionych znaczącego wpływu na sposób funkcjonowania swoich miejsc pracy. Czy ja w moich badaniach reprodukuje jakiś rodzaj nierówności, którego oni doświadczają i o którym mi opowiadają? Włączając ich narracje w ramy mojej własnej refleksji, buduję przecież swój własny głos w przestrzeni publicznej. I tutaj dały mi do myślenia wyniki badań, które przytoczyła w jednej ze swoich audycji Hanna Zielińska: w jaki sposób postrzega się kobiety i mężczyzn pewnych siebie. Oprócz dość oczywistej konkluzji, że społecznie znacznie łatwiej akceptowane są stanowcze wypowiedzi mężczyzn niż kobiet, dowiedziono również, że wyjątkiem od tej reguły są zdecydowane wypowiedzi kobiet, kiedy biorą one w obronę interesy grup społecznie marginalizowanych. I teraz pomyślmy, ile z nas – krytyczek, naukowczyń – reprezentuje grupy czy osoby defaworyzowane także dlatego, że jest to jedyny sposób, aby zafunkcjować w przestrzeni publicznej pełnym głosem na równi z mężczyznami? Na ile ja,

pisząc o rzemieślnikach teatralnych, mówię także w swoim imieniu? A może te dwie perspektywy nie muszą się wykluczać? Moje podejście czasami spotyka się z oporem, co ciekawe, głównie ze strony kobiet. Zdarzało mi się słyszeć zarzut, że jestem protekcyjna wobec grup marginalizowanych, o których piszę i o których prawa się upominam. Rozumiem niebezpieczeństwo wtórnej wiktyimizacji i wiem, że trzeba nieustannie zastanawiać się, w jakim stopniu przez nasze badania realizujemy swoje własne interesy. Ale z drugiej strony wysuwając ten zarzut, bardzo łatwo zdyskredytować społeczną wrażliwość, zanegować każde ujęcie badawcze, które ujawnia perspektywę grup dotąd pozbawionych głosu.

KWAŚNIEWSKA: To jest pułapka. Też się z tym spotkałam. Jasne, że boję się mówić w imieniu aktorów – o nich bez nich. [...] Swoje badania rozpoczęłam od wywiadów, bo zależy mi na poznaniu ich perspektywy. Czasem jednak widzę u siebie gesty zawłaszczające, więc staram się być czujna. Zarzut instrumentalizowania i uzurpacji prawa do wypowiedzania się za kogoś bywa jednak próbą ominięcia tematu. Po co badać instytucjonalną kondycję aktorów czy rzemieślników, skoro i tak zajmiesz wobec nich uzurpatorską pozycję? Lepiej to ominąć...⁴⁴⁰

Co z tym zrobić? Uznanie, że wszystko zależy od kontekstu i indywidualnego wycucia jest jedynie unikiem. Najpewniej jednak odpowiedź jest prosta: trzeba zwyczajnie robić więcej. To znaczy, że im dalej będzie rozwijać się krytyka instytucjonalna, im świadomiej będzie dobierać narzędzia analityczne, im bardziej będzie wchodzić ze sobą w spory i w dyskusję, tym łatwiej będzie wskazać miejsca problematyczne, mieć świadomość własnych uwikłań i mechanizmów wiktyimizacji lub protekcyjnalizmu. Ta praca nie powinna się kończyć, a im więcej wytrącających z samozadowolenia prawdziwych (nie pozornych) sporów, tym lepiej. I pewnie warto brać przykład z auto-teatru i wierzyć w szczerłość jako narzędzie zmiany. Przy całej naiwności tego twierdzenia, nie jest ono niczym nowym. Ostatecznie tego właśnie przede wszystkim oczekuje się od krytyczek i krytyków. Aby szczerze pisali o swoich poglądach, opiniach i przekonaniach – i by umieli je uzasadnić.

7. Przyszłość

Porzućmy na razie polską krytykę teatralną – po to by zaraz do niej wrócić.

⁴⁴⁰ *Reprodukowanie złych wzorców. Rozmowa Stanisława Godlewskiego, Moniki Kwaśniewskiej, Piotra Morawskiego, Anny Smolar, Zofii Smolarskiej i Justyny Sobczyk*, „Dialog” nr 9/2018. [online] <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/reprodukowanie-zlych-wzorcow> [dostęp 12 II 2020].

Na całym świecie krytycy i krytyczki zdają sobie sprawę, że w obliczu dynamicznie zachodzących globalnych zmian, samo opisywanie przedstawień już nie wystarczy. W odpowiedzi na to próbowano stworzyć nowe modele krytycznego pisanie o teatrze, które odpowiadałyby współczesności i uniosłyby wyzwania przyszłości. W tomie zbiorowym *Theatre criticism. Changing landscapes*⁴⁴¹ pojawiają się dwie bardzo interesujące koncepcje. Pierwsza to *articism*, trudno przetłumaczalna zbitka słów „sztuka” (*art*) i „krytyka” (*criticism*), w dodatku fonicznie podobna do „aktywizmu” (*activism*). Autorką pojęcia jest Nataša Govedić, krytyczka teatralna, dramaturżka i akademiczka z Zagrzebia⁴⁴². Punktem wyjścia dla jej propozycji były pytania czy da się dzisiaj uprawiać krytykę teatru, krytykę sztuki bez oceniania, wpływania, walki, strategii i wszystkich?; czy możliwa jest krytyka bardziej horyzontalna?; taka krytyka, która by rozwijała, a nie konserwowała; która by łączyła, a nie dzieliła; w której liczyłaby się współpraca, współmyślenie, a nie indywidualistyczny kult wybitnych jednostek (zarówno wybitnych artystów, jak i wybitnych krytyków).

Govedić zauważa wiele podobieństw między artystami i krytykami – nie tylko tworzą oni środowisko artystyczne i obieg sztuki, ale także pracują na własnej wrażliwości, podejmują decyzje dotyczące własnego dzieła, starają się zapanować nad jego sensami. Różnią się oczywiście przedmiotem i medium swojej pracy, ale punkty styeczne pozwalają na otwarcie nowego, twórczego pola.

Articism byłby zatem nie po prostu „literackim” sposobem pisanie recenzji, lecz świadomym eksperymentem z językiem, uważnością, percepcją i ekspresją. W którym nie trzeba przyjmować pozycji arbitra, niekoniecznie należy opisać przedstawienie wedle tego co dokładnie było na scenie, lecz kierując się różnymi ścieżkami naszej uwagi – opisywać co się widzi, czuje (zarówno emocjonalnie, jak w ciele), jakie obrazy pojawiają się w wyobraźni. Krytyczka zauważa także, że najistotniejsza w pracy tancerzy i aktorów jest ich zdolność do autokorekty, do przyglądania się swojej pracy i zmieniania jej – pod wpływem własnego spojrzenia i uwagi lub rozmów z innymi. Praca krytyczna w *articismie* ma być właśnie taka – otwarta na reakcje (re-akcje), na nieustanny proces redakcji, obróbki, ponownego kształtowania myśli krytycznych. To doprowadza autorkę do stwierdzenia, że podstawowym medium jej pracy nie są wcale specjalistyczne pisma czy dzienniki, ale różne, ludzkie i nie-ludzkie kolektywy (*real life collectives*), w których toczy się dialog napędzający zarówno sztukę, jak i krytykę.

⁴⁴¹ *Theatre criticism. Changing landscapes*, ed. D. Radosłajević, Bloomsbury, London 2016.

⁴⁴² Nataša Govedić, *Articism (art + criticism) and the live bird of passionate response*, [w:] tamże.

W zbliżeniu sztuki i krytyki, a także w próbie przeformułowania celów krytyki z hierarchicznych, wertykalnych (ocenie, wpływ, postulowanie) na horyzontalne (rozmowa, uważność, twórczość) badaczka jest – jak zwykle w przypadku takich tekstów bywa – mało konkretna i nie podaje wielu przykładów jak można realizować *articism* w praktyce.

W podobnym tonie pisze William McEvoy, próbując zebrać różne strategie „krytyki performatywnej” (*performative criticism*)⁴⁴³ – czyli takiej, która próbuje opisać przedstawienia za pomocą metafor, indywidualnego stylu piszącego, opisywaniu doznań zmysłowych. McEvoy przywołuje koncepcję pisania performatywnego Peggy Phelan⁴⁴⁴. Według badaczki pisanie o spektaklu innym językiem, takim, który byłby indywidualnym wyrazem przeżycia dzieła sztuki, idiomatyczną ekspresją, stawało się autorskim odtworzeniem danego dzieła, szczątką, która przywoływała efemeryczny oryginał. Przedstawienie czy praca artystyczna staje się tu punktem wyjścia, ale niekoniecznie musi być głównym tematem tekstu – chodzi raczej o myśli, emocje, skojarzenia, fantazje i pragnienia jakie wywołuje. McEvoy posiłkuje się także recenzjami Susannah Clapp i Lyn Gardner. Pierwsza bardzo wiele miejsca w tekstach poświęca swoim indywidualnym doświadczeniom odbioru, proksemice sceny, doświadczeniom zmysłowym odczuwanym podczas przedstawienia; druga pisze o emocjach, jakie wywołuje dane przedstawienie, używając wielu różnych środków poetyckich.

Obie koncepcje – zarówno *articismu*, jak i krytyki performatywnej nie są wcale nowe, mogłyby się spokojnie wpisać w zmienne oblicza polskiej krytyki towarzyszącej. To, co je może szczególnie wyróżnia to rzadko formułowany na polskim podwórku postulat subiektywizmu, podkreślanie jednostkowości własnego doświadczenia, ujmowanie w ramach tekstu własnych wyobrażeń (u nas kojarzących się źle z „impresją”), doświadczeń cielesnych (kojarzonych jako nefachowe). Wszystkie te propozycje łączy także ryzyko wystawienia się na śmieszność, ryzyko porażki, nadmiernego poetyzowania czy sentymentalizmu. Łączy je także afekt i afektywność – pojęcie coraz mocniej obecne w nowej humanistyce – coś co porusza i pobudza do poruszenia, działania. Wcześniej afektywność oczywiście w krytyce sztuki istniała, nie była jednak na tyle dyskursywnie uświadomiona i wykorzystywana jako świadoma strategia.

Można jednak sobie łatwo wyobrazić, że ktoś mógłby pisać w ten sposób w Polsce dziś (o ile już nie pisze – w niektórych tekstach widać, że wiele krytyczek próbuje tworzyć teksty krytyczne w podobny sposób do opisywanych wyżej). Pytanie jednak dużo istotniejsze brzmi:

⁴⁴³ William McEvoy, *Performative criticism and creative critical writing*, [w:] *Theatre criticism...* dz. cyt.

⁴⁴⁴ Peggy Phelan, *Mourning sex. Performing public memories*, Routledge, London 1997.

jak pisać jutro? Do czego może krytyka przydać się w przyszłości, poza badaniami historycznoteatralnymi?

Najradykałniejszą wizję przedstawiła Ewa Guderian-Czaplińska, ogłaszając *Koniec krytyki towarzyszącej*⁴⁴⁵ i na jej gruzach budując nowe znaczenie tego terminu. Ów „koniec” jest zjawiskiem paradoksalnym – chodzi bowiem o to, że zjawisko dawniej marginalne w krytyce dziś jest powszechne, że krytycy coraz częściej angażują się w rozliczne działania teatralne, kuratorskie i aktywistyczne.

„Koniec krytyki towarzyszącej” oznaczałby więc właściwie koniec krytycznego bezpieczeństwa, w którym to teatr bierze na siebie całe ryzyko, a krytyk co najwyżej je komentuje, ale też koniec podziałów, które w zmienionym świecie nie mają już wielkiego sensu, a nawet są po prostu groźne⁴⁴⁶.

Dalej badaczka zastanawia się nad tym czy da się „towarzyszenie” jako termin przejąć dziś w nieco innym kontekście. Do przechwycenia używa do tego terminu i koncepcji „społeczeństw ryzyka” Ulricha Becka⁴⁴⁷. Według niemieckiego socjologa żyjemy współcześnie w społeczeństwie, które straciło kontrolę nad konsekwencjami swoich działań, co powoduje niewyobrażalne (w sensie jak najbardziej dosłownym) ryzyko. Beck jednak sugeruje, że możliwa jest „inscenizacja ryzyka”, świadome swej ułomności próby przewidywania, antycypacji nadchodzącej katastrofy. Guderian-Czaplińska proponuje, by termin „inscenizacji ryzyka” wykorzystać właśnie jako narzędzie krytyki towarzyszącej, co będzie mogło mieć pozytywne skutki nie tylko w skali makro (oswajanie z katastrofą), lecz także w skali mikro (oswajanie z teatrem):

„Inszenizacja ryzyka” w teatrze, czyli rodzaj testowania niemożliwego (przy współudziale krytyków i widzów) w teatralnych i przyteatralnych debatach, na warsztatach, festiwalach, i

⁴⁴⁵ Ewa Guderian-Czaplińska, *Koniec krytyki towarzyszącej*, „Dialog” nr 2/2019. Celowo pomijam w tym rozdziale pojęcie „post-krytyki”, do którego w swoim tekście nawiązuje Czaplińska, a które w tym samym numerze „Dialogu” opisała Joanna Krakowska (w tekście *Post-krytyczka i patriarchalni festyzyści*). Post-krytyka nie różni się zbytnio od proponowanego tutaj, poszerzonego pojęcia krytyki towarzyszącej, tak ją rozumieją także badacze zagraniczni jak Hal Foster czy Rita Felski (zob. Hal Foster, *Post-krytyczność*, przeł. A. Rogulska, „Teskty Drugie” nr 6/2015 oraz *Critique and postcritique*, ed. E. S. Anker, R. Felski, Duke University press, Durham 2017). Moja niechęć wynika wyłącznie z nazewnictwa, przedrostek „post” sugeruje zakończenie jakiegoś etapu, a także rodzaj ironiczno-intelektualnego dystansu. A przecież ten nowy model krytyki cechuje właśnie zaangażowanie oraz, jak zaraz udowodnię, czerpanie ze „starych” wzorców krytycznego pisanania.

⁴⁴⁶ Tamże.

⁴⁴⁷ Ulrich Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej rzeczywistości*, przeł. S. Cieśla, Scholar, Warszawa 2004.

wciąż, rzecz jasna, w krytycznym piśmiennictwie – rzecz, która już się przecież dzieje, ale wciąż nieśmiało i raczej na obrzeżach – może pozwoli 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 przyszłości⁴⁴⁸.

„Testowanie niemożliwego” oznacza tu uruchamianie wyobraźni, fantazjowanie i konfrontowanie się z wizjami przyszłości – zarówno w teatrze, jak i w krytyce teatralnej. Myślenie spekulatywne jest w tej wizji metodą i sposobem na społeczną i teatralną diagnostykę, a jednocześnie powrotem do najbardziej podstawowego zadania teatru (którego istotą jest przecież wyobraźnia, proces wymyślania, projektowania). Te działania, wedle krytyczki, będą miały także konsekwencje praktyczne – bo choć faktycznie nie znamy „ryzyka”, scenariusze nadchodzących katastrof nie mieszczą się nam w głowach i nigdy ich w pełni nie przewidzimy, to jednak, im więcej będziemy wymyślać, tym bardziej wytrenowane będą nasze mózgi i wyobraźnia w momencie konfrontacji. Krytyka towarzysząca byłaby zatem w tej wizji działaniem jednocześnie zanurzonym w teraźniejszości, jak i w przyszłości; śledzącym teatr, ale także pilnie reagującym na politykę i zmieniające się ekosystemy. Takie krytyczne towarzyszenie musiałoby jednocześnie nie ograniczać swojej fantazji i czujnie pilnować gruntu pod nogami.

Piękna to wizja, niemal utopijna. Dlatego trzeba ją (jak i inne alternatywne teorie współczesnego pisania o sztuce) poddać krytycznej próbie, podobnie jak poprzednie, zagraniczne pomysły na współczesną krytykę. Czyli zadać najprostsze, a jednocześnie najbardziej bolesne pytanie. Kto za to zapłaci?⁴⁴⁹

To temat, który mimochodem kilkakrotnie pojawiał się w tej pracy, jednak rzadko w sposób rozszerzony, a w tym momencie wydaje się kluczowy. Bo na łączenie sztuki z krytyką, performatywne pisanie czy inscenizowanie ryzyka trzeba mieć czas i pieniądze. A współczesne krytyczki i współcześni krytycy z samego pisania utrzymać się nie mogą – chyba, że mają mieszkanie po dziadkach lub bogatych współmałżonków. W potransformacyjnej Polsce wraz z upływem lat stopniowo redukowano działy kulturalne w wielu gazetach i czasopismach, a krytyczki i krytycy z etatów przeszli na wierszówki (czyli wynagrodzenie zależne od ilości

⁴⁴⁸ Tamże.

⁴⁴⁹ Na temat bezradności krytyków i krytyczek teatralnych wobec niskich zarobków zob. Katarzyna Niedurny, *Niepoważny zawód. Rozmowa z Stanisławem Godlewskim, Katarzyną Waligórą i Witoldem Mrozkiem*, „Dwutygodnik” nr 281/2020 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8933-niepowazny-zawod.html> [dostęp 29 VI 2020].

napisanych/opublikowanych znaków). Za teksty płaci się, to prawda, ale nie tak znowu dużo⁴⁵⁰. Tymczasem wszystkie alternatywne projekt krytyczne wymagają czasu i komfortowych warunków do pisania. Wydawcy też musieliby mieć pewność, że ktoś to przeczyta. Sprawa zatem nie jest taka łatwa.

Oczywiście, wiele krytyków i krytyczek może próbować – są pozatrudniani w redakcjach pism, w teatrach, na uczelniach. Ale to praca, która zabiera czas. Trudno z mało płatnej działalności dodatkowej zrobić regularny, stały projekt, który wymagałby opracowania nowych metod pisarskich, wielu prób i namysłu – żeby testować niemożliwe trzeba mieć czas na pomyłki, myślenie, na testowanie właśnie. Nie wykona się tego między jednym zleceniem a drugim. A jednocześnie nie można tego wykonywać systematycznie bez odpowiedniego zabezpieczenia finansowego.

Marzenia o wywalczeniu stałych stawek za publikowane teksty jest marzeniem ściętej głowy – dziennikarzom i reporterom w ogóle nie udało się zawalczyć o godne stawki⁴⁵¹, więc co dopiero dużo węższej grupie krytyków teatralnych (czyli piszących o formie sztuki z wiecznie doczepioną łatką elitaryzmu).

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, bo skromny, ale 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. Dlatego potrzeba innego rodzaju pisania, alternatywnych metod krytycznych rodzi się sama. John Ellingsworth, krytyk teatralny, pisał o tym w ten sposób:

Dużą korzyścią z recenzowania jest to, że oglądasz wiele prac i nieustannie powtarzasz ten sam myślowy schemat: proces reakcji na dzieło, myślenia o nim, opowiadania o nim. To rodzaj umysłowego treningu i dzięki niemu możesz budować podstawy wiedzy, która pozwala ci potem na wzbogacanie pracy w konteksty. Problem, jak sądzę, tkwi w tym, że na tym kończy się recenzowanie, nie można już pójść dalej. W sensie praktycznym to poniekąd koniec kariery,

⁴⁵⁰ Skoro pisałem wcześniej o konieczności świadomości własnej pozycji wobec własnych badań – przywołam swój przykład: najwyższą wypłatą za recenzję, jaką w swojej krótkiej karierze krytycznej dostałem było 500 złotych za tekst (netto). Najniższą – bilet wstępu do teatru. Najczęściej zarabiałem gdzieś pośrodku tej rozpiętości.

⁴⁵¹ Zob. Agata Sikora, *Bez sensu*, dwutygodnik.com 01/2020 [online]
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8698-bez-sensu.html> [dostęp 12 II 2020].

w sensie intelektualnym to pułapka, zmuszająca do powtarza wciąż tego samego zadania w nieskończoność. Dochodzi się do punktu, w którym wskaźnik rozwoju osobistego zaczyna opadać, choć dorobek ilościowy tekstów przyrasta. I może z tego powodu warto widzieć recenzowanie jako trening przed pierwszym krokiem ku innemu rodzajowi krytycznej pracy. To droga, która pozwala na budowanie sieci kontaktów i budowanie zaufania, które pozwoli na rozwój przyszłych projektów. To także droga, która przygotowuje umysł. Po tym możesz ruszyć w wiele innych stron⁴⁵².

Ellingsworth słusznie zauważa, że alternatywne modele krytyki nie muszą zastąpić tradycyjnego modelu recenzowania prac artystycznych – że te dwa zjawiska mogą ze sobą współistnieć, a jedno będzie wzbogacać drugie. Regularna praca recenzencka, wydawanie opinii, interpretowanie i analizowanie dzieł staje się podstawą, z której można korzystać w innych krytycznych strategiach. I odwrotnie – bliskie towarzyszenie teatrowi staje się niejednokrotnie wartością, urozmaicającą tradycyjnie rozumiane recenzje. To czerpanie z różnorodności, o którym pisze krytyk staje się największą siłą współczesnej aktywności krytycznej. Pluralizm strategii krytycznych, różnorodność głosów, krytyczny aktywizm – wszystkie te hasła brzmią nieco wzniośle i utopijnie w zderzeniu z codzienną praktyką, rynkiem sztuki i rynkiem mediów. A jednak trudno nie dostrzec, że współcześnie krytyka, mimo powtarzanych co jakiś czas tez o kryzysie, jest tak naprawdę mocna. Nie tak bardzo mocna, jak chcieliby niektórzy, ale też nie tak słaba, jak myśli większość.

Nie załatwia to oczywiście problemu wspólnego dla ludzi kultury czy dziennikarzy, czyli wyjątkowo słabo płatnej pracy, braku zabezpieczeń socjalnych, nikłego uzwiązkowienia zawodowego, które pozwoliłoby na walkę we wspólnym interesie. To zadania na przyszłość. Piszę te słowa w czerwcu 2020 roku, po zamknięciu instytucji kultury w czasie pandemii koronawirusa, co spowodowało zmniejszenie lub brak zarobków dla wielu ludzi kultury.. Cała ta sytuacja pokazała, że trzeba – w przyszłości lub już teraz – walczyć o lepsze prawo do pracy, do godziwego życia czy bezpieczeństwa, które umożliwiłoby krytyczną pracę. Krytyczną, a zatem testującą niemożliwe, poszerzającą obszar wrażliwości, ujmującej złożoność spraw.

⁴⁵² John Ellingsworth, *The Apparatus of the Mind*, [w:] *Spaces of criticism...* dz. cyt., s. 88. Tłumaczenie własne.

Zakończenie. Mocna w kryzysie.

Mieczysław Porębski próbował swego czasu psychologizować zawód krytyka:

[...] Dlaczego zostaje się krytykiem? Krytyk patrzy, słucha, czyta. Jest tedy podglądaczem. Trochę i fetyszystą, gdyż od czasu do czasu widzi to, czego nie ma, albo to, co jest ukryte, albo to, co kryje coś, czego nie ma. Krytyk sprawia, żeby patrzono, żeby słuchano, żeby czytano. Jest tedy ekshibicionistą. Lubi się obnażać ze swych gustów publicznie i prywatnie. Krytyk sprawia, by pokazywano, sprawia, by mówiono, sprawia, by pisano. Lubi wywracać gusty i przyzwyczajenia, lubi zaskakiwać i skandalizować, lubi rozdawać ciosy, lubi je zbierać. Jest sadystą i masochistą zarazem. Miał trudne dzieciństwo, nie został artystą, odnalazł się jako krytyk. Taki wywód psychoanalityczny mógłby być instruktywny i nawet prawdziwy. Lecz dla mnie krytyk jest przede wszystkim graczem. Graczem bezinteresownym, gdyż jedynym jego celem jest, by to trwało, by innych wciągnąć do tej samej gry. Jest przy tym hazardzistą⁴⁵³.

Coś w tym jest. Sam mam – pisząc te słowa – poczucie, że być może jedynym celem gry o nazwie „krytyka teatralna” jest sama gra. Porębski pisał także, że krytyk nic nie robi ponieważ to „jego robią” – robią go instytucje, redakcje, artyści. Próbowałem na kolejnych stronach tej pracy udowodnić, że to nieprawda, że krytyka teatralna jest sprawcza, a tam gdzie wielu znamionuje porażkę, kryje się ukryta moc. Niejednokrotnie poprzez spory o krytykę teatralną można dostrzec, że służyła ona za temat zastępczy, że rozpętywane awantury – zwłaszcza w okresie PRL – były dyskusją o czymś innym niż to się mogło pozornie wydawać i wynikały z kontekstów nie tylko artystycznych, lecz także społecznych, politycznych. Opisywane w dalszych rozdziałach strategie – nawet jeżeli trudno ustalić ich jeden spójny wzór – pokazywały, na jakie sposoby krytyka teatralna kreowała dyskurs o teatrze i polityce, jak kreowała arcydzieła i wytwarzała skandale, jak odgrzewała stare konflikty, by czasem przemycać nowe treści. Jak walczyła o sprawy ważne i mniej ważne, jak sama sobie wytworzyła alternatywne modele funkcjonowania.

Ostatecznie, co zauważa Jakub Banasiak⁴⁵⁴, nie jest wcale najgorzej. Recenzji w różnych formach i w różnych mediach pisze się mnóstwo, a fakt, że mało się za nie płaci i że mało ludzi czyta (w ogóle, cokolwiek) nie jest według niego problemem krytyki.

⁴⁵³ Mieczysław Porębski, *Krytycy i metoda*, [w:] *Badania nad krytyką literacką...* dz. cyt., s. 153.

⁴⁵⁴ Jakub Banasiak, *Skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? O krytyce artystycznej dzisiaj*, „Biuro”, nr 18 „Krytyka artystyczna i po krytyce”/2019.

Hazard jako taki jest formą uzależnienia – hazardzista wie, że gra nie jest dla niego zdrowa, ale jednak, mimo tej świadomości, robi to dalej. Jeżeli potraktować metaforę Porębskiego poważnie, to krytyka teatralna służy po prostu temu, żeby gadać, pisać, rozmawiać, wytwarzać opinie, klótnie, analizy. Mniej lub bardziej fachowe, uczone czy merytoryczne, czasem zupełnie bezsensowne. Skąd zatem, to przebijające z niemal każdego tekstu metakrytycznego, poczucie beznadziei, bezsensu i męki? Skąd w piszącym te słowa tyle zniechęcenia, które niekoniecznie musi wynikać ze zwyczajowego zmęczenia spowodowanego intensywną pracą nad tego typu dysertacją?

Być może z powodu zbyt wysoko zawieszonej poprzeczki, co zdaje się sugerować Banasiuk – może trzeba się pogodzić z tym, że krytyka nigdy nie będzie taka, jak chcielibyśmy, żeby była; albo nigdy nie będzie tak istotna, jak mogłaby być. Być może, nawet mimo porywających i utopijnych projektów na przyszłość, mimo tylu wyjątkowych momentów, w których widać jak istotne jest pisanie o teatrze, trzeba pogodzić się, że ma się wpływ, ale jednak dosyć ograniczony? Może po prostu dobrze jest ponarzekać (kto w ogóle ma poczucie celowości własnej pracy?). Może dobija świadomość, że świata – nawet teatralnego – już się nie zbawi.

Z pomocą przyjść tu może teoria niska i przedziwna sztuka porażki, terminy opracowane przez Jacka Halberstama⁴⁵⁵. Halberstam przeciwstawia się logice współczesnego świata akademickiego i współczesnego kapitalizmu – w świecie nastawionym na sukces, racjonalizm, optymalizację, efektywność, proponuje on dekonstrukcję wszystkich tych kategorii. Używa przewrotnie porażki, głupoty, nudy i bzdury, by pokazać, że to właśnie poprzez lekceważenie dominujących systemów lub popełnianie błędów można dojść do najciekawszych wniosków lub efektów. Cel nie jest solidny i stabilny, znika hierarchia – zaczyna się niebezpieczne i fascynujące błędzenie, które może doprowadzić do wspaniałych odkryć (ale wcale nie musi). Właśnie w słabości może tkwić największa siła, która będzie stawiać opór hegemonicznym podmiotom – ponieważ unieważni zasady gry, wywróci stół, przy którym wszyscy siedzimy. Słabość, porażka, kryzys, niepamięć, głupota, idiotyzm – to wszystko paradoksalnie może pomóc zmienić świat na bardziej przyjazny, promować opór i współpracę, na przekór zasadom konkurencji czy indywidualności.

A zatem może – skoro krytyka teatralna jest wiecznie słaba, niewystarczająca, głupia, skompromitowana i skorumpowana – warto zmienić optykę i spojrzeć na te wszystkie przymioty jako na zalety, a nie wady? Odnaleźć wartość w słabości, znaleźć moc w kryzysie.

⁴⁵⁵ Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Co to właściwie znaczy? Teatrologia jako nauka dążąca do ścisłości może z krytyki teatralnej nauczyć się swobody, manipulacji w słusznej sprawie, umiejętności błędzenia, mylenia się i błędnej oceny zjawisk. Zamiast pastwić się nad tym, że krytyka teatralna czegoś nie dostrzegła lub „źle zobaczyła”, można przecież spróbować zastanowić się: dlaczego tak się stało?; lub spróbować pobłądzić razem z krytyką.

Zamiast narzekać na kryzys, brak kryteriów i upadek autorytetów można wreszcie unieważnić te kategorie. Zamiast szukać sposobu na to, by zrekonstruować przedstawienie na podstawie recenzji można pogodzić się z wielością interpretacji i niemożliwością dotarcia do jednej prawdy na temat przeszłości.

Wreszcie, zamiast lamentowania, że krytyka nie uczy się na własnych błędach można poszukać korzyści związanych z tym swoistym brakiem pamięci. Pokazywałem na kartach tej pracy, jak nieustannie, choć w innych kontekstach, odnawiano podobne spory. Krytyka teatralna, wiecznie zanurzona w teraźniejszości, nie ma świadomości własnej przeszłości. Moja praca pewnie także niewiele tutaj pomoże, bo wysiłki wykonane w podobnej materii przez ludzi dużo mądrzejszych, nie zaciekały nikogo poza garstką pasjonatów.

Skoro jednak największą ambicją przestaje być progresywny rozwój, można z ciekawością obserwować mechanizmy cofania się, zapominania, powtarzania tych samych schematów.

I wreszcie także: ja sam mogę odetchnąć – bo pisząc niniejszą pracę uświadomiłem sobie, że już nic nie muszę. Ponieważ jesteśmy hazardzistami w grze, w której im mniejsza stawka, tym większa przyjemność.

SUMMARY

Dissertation *Contemporary polish theatre criticism – theory, history and strategies* of is an attempt of synthesis the most important problem of polish theatre criticism from second half of XX and XXI century. By using various methods author describes the metacriticism from 1938-1989, the theories and strategies that critics (e.g. Jerzy Stempowski, Jan Kott, Konstanty Puzyna, Maria Czanerle, Marta Fik, Małgorzata Dziewulska) used to explain their activities and the social and political contexts that influenced their work. Important aspect of this chapter is a tension between two different thesis about polish theatre. First, that theatre is primarily an art form (and should be judged and described from aesthetic, professional point of view); and second – that theatre is an political event (and describing it demands from critics not only acquaintance with current affairs, but also a distinct ideas and beliefs).

In the next chapters Stanisław Godlewski describes different strategies of most recent (after 1989) theatre criticism: the hierarchy and conflict of generation; the censorship, scandals and political aspects of criticism; the different aspects critical accompaniment. By reflecting not only on specific texts (reviews, essays, articles), but also on political events, transformation of aesthetic in polish theatre and changes in media market, this dissertation show not only that theatre criticism is very important component of polish culture, but also that is performative. Theatre criticism has an influence on history (by documenting theatre) and on present times (by creating the image of theatre, manipulating the affectations of audience, prioritizing artists, giving awards etc.). Often repeated sentence, that “theatre criticism is dead” (means – is weak, unprofessional, not useful) is false – and *Contemporary polish theatre criticism – theory, history and strategies* tries to prove it.

Bibliografia:

Podmiotowa:

„Biuro”, nr 18 „Krytyka artystyczna i po krytyce”/2019.

Aktorzy piszą do recenzenta, materiał nadesłany [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276671.html> [dostęp 19 II 2020].

Balicki Stanisław Witold, *O krytyce teatralnej*, „Teatr” nr 2/1951.

Bogajewska Małgorzata, Nauka Bogdan, Wichowska Joanna, *W odpowiedzi pani Hannie Szczerkowskiej* z 13 stycznia 2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20658/w-odpowiedzi-pani-hannie-szczerkowskiej> [dostęp 30 I 2020].

Bończa-Szabłowski Jan, *Trzeci bohater spotkania. Rozmowa z Antoniną Grzegorzewską*, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8175/trzeci-bohater-spotkania> [dostęp 29 I 2020].

Brajner Natalia, *Krytycy a off – zapis panelu dyskusyjnego z udziałem Łukasza Drewniaka, Piotra Dobrowolskiego i Adama Ziąskiego*, „Nietak!” nr 24/2016.

Breza Tadeusz, *O nową recenzję teatralną*, „Teatr” nr 5/1946.

Burzyńska Anna R., *Zadowoleni niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 29/206 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27836/zadowoleni-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

Co z młodą krytyką? Rozmawiają Jerzy Koenig, Michał Komar, Zbigniew Osiński, Konstanty Puzyna, Małgorzata Szpakowska, „Dialog” nr 4/976.

Csató Edward, *O nową recenzję teatralną [Ankieta]*, „Teatr” nr 4/1946.

Csató Edward, *Podróż teatralna*, „Nowiny Literackie” nr 14/1947.

Czannerle Maria, *Krytyka teatralna i teatr*, „Teatr” nr 10/1953.

Czannerle Maria, *Sztuka o smutnej ojczyźnie*, „Nowa Kultura” nr 30/1956, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/182244/sztuka-o-smutnej-ojczyzn> [dostęp 15 I 2020].

Czannerle Maria, *Teatrzyk Pancerniaka*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4/1963.

Czapska Iza Natasza, *Manifest nienawiści: młody jebie starego*, „Życie Warszawy” nr 24/2007 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34530,druk.html> [dostęp 26 I 2020].

Derkaczew Joanna, *Sojusz młodego teatru*, „Gazeta Wyborcza” nr 290/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84278.html> [dostęp 5 XII 2019].

Dobrowolski Paweł, *Inne czasy. Rozmowa z Jackiem Poniedziałkiem*, „Notatnik Teatralny” nr 62-63/2011.

Domagała Tomasz, Camposanto Krystiana Lupy, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282119.html> [dostęp 25 XI 2019].

Dorczyk Kazimierz, *Teatr i „Teatr”*. Rozmowa z Andrzejem Wanatem, „Głos Wielkopolski” nr 43/1992.

Drewniak Łukasz, *K/128: Rozwiązania realne*, 28 XI 2016 [online] <http://teatralny.pl/opinie/k128-rozwiazania-realne,1767.html> [dostęp 06 II 2020].

Drewniak Łukasz, *Z barbarzyńcy klasyk*, „Przekrój” nr 6/2007/ [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/35058/z-barbarzyncy-klasyk> [dostęp 30 XI 2019].

Dubrowska Magda, *Młodzi chcą reanimować martwe sceny*, „Gazeta Wyborcza” nr 264/2005 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/18258/warszawa-teatry-potrzebuja-transfuzji> [dostęp 28 I 2020].

Dyskusja o krytyce teatralnej, „Teatr” nr 5/1950.

Dziewulska Małgorzata, *Dziadkobójcy*, „Tygodnik Powszechny” nr 25/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/26898/spor-o-nowych-niezadowolonych> [dostęp 05 II 2020].

Dziewulska Małgorzata, *Złoty osioł*, „Tygodnik Powszechny” nr 23/2002, [online] <http://www.tygodnik.com.pl/numer/276123/dziewulska.html> [dostęp 16 I 2002].

Fik Marta, *Możliwości teatru*, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/78110/mozliwosci-teatru> [dostęp 24 I 2020].

Firma „Dialog”. Rozmawiają Jerzy Koenig, Kazimierz Korcelli, Konstanty Puzyna, Elżbieta Wysocka i Danuta Żmij-Zielińska, „Dialog” nr 5/1981.

Flaszen Ludwik, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” nr 1/1952.

Flaszen Ludwik, *Odpowiedź Zoila, czyli o akcentach*, „Życie Literackie” nr 12/1952.

Frühling Jacek, *Zagadnienia krytyki teatralnej*, „Odrodzenie” nr 33/1945.

Głowacki Paweł, *Dandys*, „Tygodnik Powszechny” nr 50/1992, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/18123/dandys> [dostęp 24 XI 2019].

Głowacki Paweł, *Młodzi w Okopach św. Trójcy*, „Dziennik Polski” nr 296/2009 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84902.html> [dostęp 5 XII 2019].

Godlewski Stanisław, *Krajobraz po bitwie*, „Dialog” nr 4/2018.

Godlewski Stanisław, *Po raz drugi – co widzimy?* [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230113.html> [dostęp 28 I 2020].

Grodzicki August, *O teatrze w dzienniku*, „Teatr” nr 5/1950

Gruszczyński Arek, *Mamy Amisza pod skórą. Rozmowa z Tomaszem Platą*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5759-mamy-amisza-pod-skora.html> [dostęp 28 I 2020].

Gruszczyński Piotr, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 24/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/26657/nowi-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

Grzegorzewski Jerzy, *Prawo do teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza” nr 286/1997 [online] <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=prawo-teatralnej-formy> [dostęp 29 I 2020].

Guderian-Czaplińska Ewa, *Jerzy Koenig: To nie takie proste*, „Dialog” nr 10/2014.

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

Hausbrandt Andrzej, *Prawdziwa cnota krytyków się nie boi*, „Życie Literackie” nr 42/1967.

Hollender Barbara, *Zamek w ruinie. Rozmowa z Andrzejem Wajdą* [online] http://www.polish-jewish-heritage.org/pol/listopad_rozmowa.html [dostęp 2 XII 2019].

Horubała Andrzej, *Bunt, bunt, bunt w przedpokojach salonu*, „Teatr” nr 2/2011, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/183702/bunt-bunt-bunt-w-przedpokojach-salonu> [dostęp 5 XII 2019].

Horubała Andrzej, *Ekлекtyzm albo porno*, „Do rzeczy” nr 49/2015.

Horubała Andrzej, *Festiwalowa klamra*, „Do rzeczy” nr 1/2016.

Hübner Zygmunt, *Modlitwa*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34531.html> [dostęp 28 I 2020].

Jak to się zaczęło? Ankieta, „Dialog” nr 1/2017.

Jakimiak Agnieszka, *Porozumienie*, dwutygodnik.com 06/2019 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8321-porozumienie.html> [dostęp 12 II 2020].

Janowska Katarzyna, *Fabryka Warlikowskiego*, „Polityka” nr 20/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72777,druk.html> [dostęp: 02 XII 2019].

Janowski Jerzy, *O wspólny język*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 3/1945.

Jaskuła Zdzisław, *Teatr musi być buntowniczy*, „Dziennik” nr 28/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/34761/teatr-musi-byc-buntowniczy> [dostęp 28 I 2020].

JASZCZ, *Wierność*, „Trybuna Ludu” nr 193/1956, [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/182179/wiernosc> [dostęp 15 I 2020].

Jeszcze o krytyce teatralnej, „Miesięcznik Literacki” nr 7/1968.

Kijak Ula, *Więcej wolności. Rozmowa z Dorotą Glac i Martą Jalowską*, „Czas Kultury” nr 3/2017.

Koenig Jerzy, *Bardzo mało postulatów*, „Miesięcznik Literacki” nr 1/1968.

Koenig Jerzy, *Lubiliśmy sobie porozmawiać. Wspomnienie o Andrzej Wancie*, „Teatr” nr 5/1997.

Koenig Jerzy, *Zmęczeni?*, „Teatr” nr 19/1968.

Kopcińska Klara, *Teatr swój widzę potworny*, Polskie Radio online [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/5243.html?josso_assertion_id=90A22D259B627FF9 [dostęp 26 I 2020].

Kopciński Jacek, *Król naprawdę jest nagi*, „Rzeczpospolita” nr 58/2002.

Kopciński Jacek, *Nie uratuje nas bulwar*, „Przekrój” nr 13-14/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91193.html> [dostęp 5 XII 2019].

Kopciński Jacek, *W gazecie i w bufecie. Rozmowa z Izabellą Cywińską, Pawłem Miśkiewiczem, Pawłem Sztarbowskim, Jackiem Wekslerem, Markiem Radziwonem*, „Teatr” nr 6/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/42000/uklad-warszawski> [dostęp 30 I 2020].

Kott Jan, *Samotność czyli powrót szmiry*, „Przegląd Kulturalny” nr 28/1956.

Krajewska-Wieczorek Anna, *O pisaniu. Rozmowa z Janem Kottem*, „Teatr” nr 12/2002.

Krakowska Joanna, *Ahistorycznie, krytycznie*, dwutygodnik.com nr 04/2014. [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html> [dostęp 03 XII 2019].

Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, dwutygodnik.com 09/2016 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> [dostęp 11 II 2020].

Krakowska Joanna, *Konformy. Zembrzusi*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5579-konformy-zembrzusi.html> [dostęp 30 I 2020].

Krakowska Joanna, Morawski Piotr, *Pogoda na jutro. Niekonsekwencja. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Dialog” nr 3/2018.

Krytyka – scena – widz. Rozmawiają Jan Paweł Gawlik, Stanisław Hebanowski, Klemens Krzyżagórski, Zbigniew Kubikowski, Henryk Bieniewski i Andrzej Władysław Kral, „Teatr” nr 12-13/1976.

Kup sobie recenzję: ankieta. Jedna strona medalu, nr 08/2012 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2947-kup-sobie-recenzje-ankieta-jedna-strona-medalu.html> [dostęp 24 II 2020].

Kwaśniewska Monika, *Lubię czuć strach publiczności. Rozmowa z Maciejem Pestą*, „Didaskalia” nr 149/2018.

Kwaśniewska Monika, *Na scenie mogę zrobić wszystko. Rozmowa z Jaśminą Polak*, „Didaskalia” nr 136/2016. Kwaśniewska Monika, *Pomiędzy. Rozmowa z Romualdem Kręzelem*, „Didaskalia” nr 142/2017.

Kwaśniewska Monika, *W teatrze szukam skrajności. Rozmowa z Dorotą Androsz*, „Didaskalia” nr 145/2018.

Kwaśniewska Monika, *Złe aktorstwo. Rozmowa z Janem Sobolewskim*, „Didaskalia” nr 136/2016.

Kwiatkowski Tadeusz, *Krytyka na cenzurowanym*, „Odrodzenie” nr 30/45.

Kyzioł Aneta, *Autorytet musi odejść!*, „Polityka” nr 23/2010 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/95605/autorytet-musi-odejsc> [dostęp 2 XII 2019].

Kyzioł Aneta, *Ciemna strona ofiary*, „Polityka” nr 22/2009. [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/73595/ciemna-strona-ofiary> [dostęp 4 XII 2019].

LA, *Z wyższej półki*, „Życie Warszawy” nr 143/2004 [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2518.html?josso_assertion_id=1267E8A8A3C5FD8A [dostęp 26 I 2020].

Lubczyński Krzysztof, *Szambo młodych wilków*, „Trybuna” nr 28/2007 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/34758/szambo-młodych-wilkow> [dostęp 28 I 2020].

Maciejewski Łukasz, *Innego końca świata nie będzie*, „Wprost” nr 45/2019. [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282324.html> [dostęp 25 XI 2019]

Majcherek Janusz, *Kamień filozoficzny*, „Teatr” nr 1/1993.

Majcherek Janusz, *Pro domo sua*, „Teatr” nr 9/1996.

Majcherek Wojciech, *Chłopcy z Placu Broni*, www.wojciech-majcherek.blog.onet.pl [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84322.html> [dostęp 5 XII 2019].

Majmurek Jakub, *„Kłątwa” – ta sztuka to koszmar dobrej zmiany* [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-frljic-teatr-powszechny/> [dostęp 28 I 2020].

Maśliński Józef, *O recenzji (od b. recenzenta – p. t. działaczom i snobom teatralnym, tudzież redaktorom gazet, ku rozwadze)*, „Listy z Teatru” nr 6/1946.

Melcer Wanda, *O nową recenzję teatralną*, „Teatr” nr 5/1946.

Mościcki Tomasz, *Krytycy bez zasad*, „Dziennik online” z 2 VII 2007 [online] <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=krytycy-bez-zasad> [dostęp 29 I 2020].

Mrozek Witold, *Lewica, Plata i klasa średnia*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5786-lewica-plata-i-klasa-srednia.html> [dostęp 28 I 2020].

Mrozek Witold, *Malina. Rozmowa z Martą Malikowską*, 03/2018 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7700-malina.html> [dostęp 12 II 2020].

Mrozek Witold, *Papież na szubienicy, czyli Frłjić i "Kłątwa" Wyspiańskiego. Tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat* [online]

<https://wyborcza.pl/7,112395,21392904,oliver-frljic-wystawil-klatwe-w-powszechnym-teatr-powiesil.html> [dostęp 28 I 2020].

Mrozek Witold, *Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem*, „Gazeta Wyborcza” z 10 VI 2019 [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276470.html?josso_assertion_id=0CD0A9815D62D8E7 [dostęp 19 II 2020].

Natanson Wojciech, *Dlaczego „Listy”?*, „Listy z Teatru” nr 2-3/1946.

Natanson Wojciech, *W sprawie krytyki teatralnej*, „Teatr” nr 4-5/1947.

Nemo, *Książka w teatrze*, „Dialog” nr 7/1956.

Niedurny Katarzyna, *Rakieta. Rozmowa z Martą Ojrzyńską*, 03/2018 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7721-rakieta.html> [dostęp 12 II 2020].

Nowak Maciej, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” nr 6/2016.

Nowak Maciej, *My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” nr 35/2004.

Nowak Maciej, *Pamflecik na pamflecistę*, „Przekrój” nr 12/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/90371.html> [dostęp 5 XII 2019].

Pawłowski Roman, *Artysta jest bardzo chory*, „Gazeta Wyborcza” nr 25/2001 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8343/artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020].

Wszystkie cytaty z tekstu wedle tego źródła.

Pawłowski Roman, *Grzeczny Joyce*, „Gazeta Wyborcza” nr 235/1999.

Pawłowski Roman, *Rewolucja w kulturze*, *Gazeta Wyborcza* nr 305/2009, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/85146.html> [dostęp 5 XII 2019].

Pawłowski Roman, *Roman Pawłowski podsumowuje sezon teatralny*, „Gazeta Wyborcza” 2006 [online] <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,3469651.html> [dostęp 28 I 2020].

Pawłowski Roman, *Sąd wydał recenzję, czyli wyrok*, „Gazeta Wyborcza” nr 110/2008 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/55235/sad-wydal-recenzje-czyli-wyrok> [dostęp 30 I 2020].

Pawłowski Roman, *Tak, artysta jest bardzo chory* z 5 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8618/warszawa-tak-artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020].

Pawłowski Roman, *Zadowoleni kontra niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny” nr 28/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27699/zadowoleni-kontra-niezadowoleni> [dostęp 05 II 2020].

Piekarska Magda, *Wrocław poddaje się ostatni*, 17 I 2020 [online] <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/wroclaw-poddaje-sie-ostatni> [dostęp 06 II 2020].

Plinta Karolina, *Odzyskać przeżywanie* [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7821-odzyskac-przezywanie.html> [dostęp 29 I 2020].

Płaczkowski Aleksander, „*O krasnoludkach i sierotce Marysi*”, „Życie Warszawy” nr 288/1950.

Pudłowski Czesław, „*Hocki-klocki*”, Ilustrowany Kurier Polski, nr 37/1941.

Puzyna Konstanty, *Bardzo dużo postulatów*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1/1952.

Recenzja – czy post mortem? Rozmawiają Małgorzata Dziewulska, Jan Kott, Konstanty Puzyna i Wanda Zwinogrodzka, „Dialog” nr 10/1989.

Reprodukowanie złych wzorców. Rozmowa Stanisława Godlewskiego, Moniki Kwaśniewskiej, Piotra Morawskiego, Anny Smolar, Zofii Smolarskiej i Justyny Sobczyk, „Dialog” nr 9/2018. [online] <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/reprodukowanie-zlych-wzorcow> [dostęp 12 II 2020].

Rozmowy o dramacie. „*Samotność*” czyli o krytyce, „Dialog” nr 3/1956.

Sieradzki Jacek, *Kalkwerk*, Polityka, nr 4/1993.

Sieradzki Jacek, *Pamflecik na zadowolonych, czyli między nami świetnie jest*, „Przekrój” nr 11/2010. [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/90264.html> [dostęp 4 XII 2019].

Sieradzki Jacek, *Popyt na niezadowolenie*, „Tygodnik Powszechny” nr 26/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/27269/popyt-na-niezadowolenie> [dostęp 05 II 2020].

Sieradzki Jacek, *Rekonkwista*, „Dialog” nr 10/2012, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/148550.html> [dostęp 5 XII 2019].

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

Sieradzki Jacek, *Subiektywny spis aktorów teatralnych. Edycja dwudziesta siódma*, wrzesień 2019, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/statyczne/ssat27.html> [dostęp 21 XI 2019].

Skiba Krzysztof, *Krytyka ukumplowana*, „Wprost” z 14 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/9043/krytyka-ukumplowana> [dostęp 29 I 2020].

Soszyński Paweł, *Kto ściał krzyż?* [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7040-kto-scial-krzyz.html?print=1> [dostęp 28 I 2020].

Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Manipulacje łopatką do głowy*, „Nasz Dziennik” nr 115/2017.

Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Zostałam wykluczona*, „Nasz Dziennik” nr 17/2017 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235263.html> [dostęp 30 I 2020].

Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Promowanie dewiacji*, „Nasz Dziennik online” [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/223133.html> [dostęp 28 I 2020].

Szczepkowska Joanna, *List otwarty do młodych i starych twórców teatru*, 17 XII 2019 [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84678.html> [dostęp 5 XII 2019].

Szczerkowska Hanna, *Uzupełnienie* [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20528/uzupelnienie> [dostęp 30 I 2020].

Szydłowski Roman, *Krytyka – jaka? I dla kogo?*, „Życie Literackie”, nr 47/1967.

Śniadanie prasowe 1: *Kup sobie recenzje!*, nr 08/2012 [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3255-sniadanie-prasowe-1-kup-sobie-recenzje.html> [dostęp 24 II 2020].

Świąder-Puchowska Barbara, *Coś ją gnało*, „Teatr” nr 9/2018.

Tarn Adam, *Spory o krytykę*, „Dialog” nr 9/1966.

Trojan Marta, *Od wydawcy*, „Foyer” nr 1/2004.

Ukazało się nowe pismo teatralne Foyer, „Dziennik Internetowy PAP”, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2639.html> [dostęp 26 I 2020].

Urbaniak Mike, *Homolobby z dobrą zmianą. Rozmowa z Wandą Zwinogrodzką* [online] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230994.html?josso_assertion_id=FCD0083B5110E391 [dostęp 28 I 2020].

Urbaniak Mike, *Nie jestem godzien, czyli list śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212109.html> [dostęp 04 XII 2019].

Wakar Jacek, *Smak teatru na końcu języka*, „Foyer” nr 1/2004.

Wanat Patrycja, *Prezes Szczepkowska o dniach żałoby*, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91909.html> [dostęp 5 XII 2019].

Warszawa. *Czy artysta jest bardzo chory?*, „Gazeta Wyborcza” z 4 II 2005 [online] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8567/warszawa-czy-artysta-jest-bardzo-chory> [dostęp 29 I 2020].

Warszawa. *List otwarty do Janusza Pietkiewicza* [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17925.html> [dostęp 28 I 2020].

Węgrzyniak Rafał, *Człowiek z pluszu*, „Teatr” nr 7-8/2010, [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/99584/czlowiek-z-pluszu> [dostęp 5 XII 2019].

Wichowska Joanna, *Autorytety na wyprzedaży*, dwutygodnik.com [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/95639/autorytety-na-wyprzedazy> [dostęp 2 XII 2019].

Wysińska Elżbieta, *„Dziady” w teatrze Swinarskiego*, „Dialog” nr 10/1973.

Wysocki Tomasz, *Trochę śmiechu i mydlanej opery*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” nr 8/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20510/troche-smiechu-i-mydlanej-opery> [dostęp 30 I 2020].

Wysocki Tomasz, *Trochę śmiechu i mydlanej opery*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” nr 8/2006 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/20510/troche-smiechu-i-mydlanej-opery> [dostęp 30 I 2020].

Wyżyńska Dorota, *Dla kogo "mistrzostwo"? Kto "na fali"? Rozmowa z Jackiem Sieradzkim*, „Gazeta Wyborcza” 2009 [online] http://wyborcza.pl/1,76842,7029573,Dla_kogo_mistrzostwo_Kto_na_fali_.html [dostęp 24 XI 2019].

Zadara Michał, *J'accuse!*, „Przekrój” nr 15/2010, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92427.html> [dostęp 5 XII 2019].

Zwinogrodzka Wanda, *Na ziemi jałowej*, „Gazeta Polska Codziennie” nr 8/2014.

Przedmiotowa:

»Pan Jerzy«. *Śladami Niespiesznego przechodnia. Wspomnienia i szkice o Jerzym Stempowski*, wyb. i oprac. Jerzy Timowszewicz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005.

20-lecie. Teatr polski po 1989, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Kraków 2010.

Badania nad krytyką literacką, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1974.

Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2006.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, UNIVERSITAS, Kraków 2001.

Braun Kazimierz, *Druga Reforma Teatru*, Ossolineum, Wrocław 1979.

Braun Kazimierz, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Ossolineum, Wrocław 1984.

Cenzura w PRL. Relacje historyków, oprac. Zbigniew Romek, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2000.

Chałupnik Agata, Jaworska Justyna, Kowalska-Leder Justyna, Krakowska Joanna, Kurz Iwona, Szpakowska Małgorzata, *Outsiderka. Rozmowy z Małgorzatą Szpakowską*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Critique and postcritique, ed. Elisabeth S. Anker, Rita Felski, Duke University press, Durham 2017.

Csató Edward, *Interpretacje. Recenzje teatralne 1945-1964*, przed. Marta Fik, PIW, Warszawa 1979.

- Csató Edward, *O Prometeuszu i ciuchach. Felietony, dygresje, polemiki teatralne*, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Csató Edward, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo „Polonia”, Warszawa 1967.
- Czannerle Maria, *Awanse i romanse*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Czannerle Maria, *Panie i panowie teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Czannerle Maria, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964.
- Czapliński Przemysław, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Czapliński Przemysław, *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*, [w:] Tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. Pierwodruk w: „Gazeta Wyborcza” z 15-16 II 2003.
- Dąbrowski Jakub, Demensko Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989*, t. 1-2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Dobrowolski Piotr, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019.
- Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949*, oprac. Daria Nałęcz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994.
- Duniec Krystyna, *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*, IS PAN, Warszawa 2012.
- Duniec Krystyna, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, IS PAN, SWPS, Warszawa 2017.
- Dziewulska Małgorzata, *Inna obecność. Sic!*, Warszawa 2009.
- Dziewulska Małgorzata, *Teatr zdradzonego przymierza*, PIW, Warszawa 1985.
- Fik Marta, „Reżyser ma pomysły” ..., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Fik Marta, *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, przedm. Jerzy Turowicz, Errata, Warszawa 1997.
- Fik Marta, *Cenzor jako współautor*, [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, t. 1-2, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1991.
- Fik Marta, *Marcowa kultura*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995.
- Fik Marta, *Przeciw, czyli za*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Fik Marta, *Sezony teatralne. Szkice*, Czytelnik, Warszawa 1977.

- Fik Marta, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatr dramatyczny w Polsce 1944-1979*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Fik Marta, *Zamiast teatru*, Verba, Warszawa 1993.
- Flaszen Ludwik, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. Henryk Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Foster Hal, *Post-krytyczność*, przeł. Anna Rogulska, „Tesky Drugie” nr 6/2015.
- Fox Dorota, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918-1939*, Uniwersytet Śląski; Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2013.
- Gacek Piotr, *Ina Benita. Za wcześnie na śmierć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
- Gajda Kazimierz, *Metakrytyka teatralna 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1999.
- Gajda Kazimierz, *Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815-1916*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2”, Kraków 2002.
- Grotowski – *narracje*, wstęp i red. nauk. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Uniwersytet Warszawski, Warszawa – Wrocław 2013, s. 56.
- Gruszczyński Piotr, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
- Guderian-Czaplińska Ewa, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatr dramatyczne 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Halberstam Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Jarmułowicz Małgorzata, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Kalemba-Kasprzak Elżbieta, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955-1957*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.
- Kamińska-Chełminiak Kamila, „Wy jesteście aparatem, który ma demaskować wroga”. Polscy cenzorzy w latach 40. XX wieku, „Zeszyty Prasoznawcze” nr 4/2017.
- Kania Kazimierz, *Przeciw pospolitości*, „Słowo – Dziennik katolicki” nr 48/1993. [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/88277/przeciw-pospolitosci> [dostęp 30 XI 2019].
- Karasińska Marta, *Stempowski: W obronie straconych pozycji*, „Dialog” nr 7/2000.
- Karpiński Wojciech, *Książki zbójckie*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1996.
- Kazimierczak Szymon, *Szafa z „Teatrami”*, „Teatr” nr 20/2016.
- Kelera Józef, *Teatr bez majtek. Szkice*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006.

Koenig Jerzy, *Kto ma mieć pomysły? Szkice i felietony teatralne z lat 1978-2008*, wyb. i oprac. Paweł Płoski, Instytut Książki, Kraków-Warszawa 2014.

Koenig Jerzy, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.

Kopciński Jacek, *Powrót „Dziadów” i inne szkice teatralne*, Instytut Książki, „Teatr”, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa-Kraków 2016.

Korzeniewski Bohdan, *Przemoc wielka i mała*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008.

Korzeniewski Bohdan, *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935-1939*, PIW, Warszawa 1966.

Kosiński Dariusz, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

Kosiński Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Kościelniak Marcin, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, WUJ, Kraków 2014.

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

Kościelniak Marcin, *Niepokalani. Przypis do historii polskiego teatru krytycznego*, „Didaskalia” nr 138/2017.

Kott Jan, *Kamienny Potok. Eseje o teatrze i pamięci*, wyd. 2, rozszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

Kott Jan, *Miarka za miarkę*, PIW, Warszawa 1962.

Kott Jan, *Mitologia i realizm*, Czytelnik, Warszawa 1946.

Kott Jan, *Pisma wybrane*, t. 1-3, wstęp, wyb. i układ Tadeusz Nyczek, „Krań”, Warszawa 1991.

Kott Jan, *Poskromienie złośliwów*, PIW, Warszawa 1957.

Kott Jan, *Przyczynek do biografii. Zawał serca*, wyd. II, rozszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Kowalczyk Andrzej St., *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997.

Kowska Jolanta, *Spacer po barykadach. Śladami najciekawszych przedstawień ostatnich lat*, Instytut Książki, „Teatr”, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa-Kraków 2014.

Kozicka Dorota, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, UNIVERSITAS, Kraków 2012.

Krakowska Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, IS PAN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019.

Krakowska Joanna, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2011.

- Krakowska Joanna, Morawski Piotr, *Krótką historia pogardy w III RP*, „Dialog” nr 1/2017.
- Krakowska Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, IS PAN, Warszawa 2016.
- Krakowska Joanna, *Recenzenci bez pełnomocnictw*, „Dialog” nr 7/2000.
- Krasicki Artur, *Polscy dziennikarze zdradzili dla pieniędzy. Pisali w hitlerowskich, polskojęzycznych gazetach*, 2014 [online] <https://opinie.wp.pl/polscy-dziennikarze-zdradzili-dla-pieniedzy-pisali-w-hitlerowskich-polskojezycznych-gazetach-6126018731419265a> [dostęp 22 XI 2019].
- Królica Anna, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Królicą*, Cricoteka, Kraków 2013.
- Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, red. Eleonora Udalska, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Słonimski. Heretyk na ambonie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014.
- Kwaśniewska Monika, *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.
- Kwaśniewska Monika, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Lesiak Milan Dariusz, *Polska nauka o teatrze w latach 1945-1975*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Majcherek Janusz, *Moje kłopoty z Kottem*, „Dialog” nr 8/1986.
- Majcherek Janusz, *Niedoskładanka – teksty o teatrze*, Instytut Książki, „Teatr”, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa-Kraków 2016.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939-1945)*, PIW, Warszawa 1967.
- Matywiecki Piotr, *Twarz Tuwima*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
- Michnik Adam, *Ukąszenie Gogola albo o straconych złudzeniach*, [w:] tegoż, *Z dziejów honoru w Polsce i inne szkice*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019 [ebook].
- Miłkowski Tomasz, *Roman Szydlowski: Co słyszeć dobrego?*, AICT Polska, 13 IV 2008 [online] <http://www.aict.art.pl/2008/04/13/roman-szydsowski-co-slychaobrego/> [dostęp 1 III 2020].
- Miłosz Czesław, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Morawski Piotr, *Klasycyzm jako ucieczka*, „Dialog” nr 10/2014.

Morawski Piotr, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2017.

Mościcki Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Mrozek Witold, *Reżyserki PRL. Rozmowa z Joanną Krakowską*, dwutygodnik.com [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7098-rezyserki-prl.html> [dostęp 24 XI 2019].

Niedurny Katarzyna, *Pismo w dobie przemian. Rozmowa z Jackiem Sieradzkim*, 12 X 2019 [online] <https://www.teatralia.com.pl/pismo-w-dobie-przemian/> [dostęp 15 III 2020].

Niedurny Katarzyna, *Wszystkie barwy „Teatru”. Rozmowa z Jackiem Kopcińskim*, 9 I 2020 [online] <https://www.teatralia.com.pl/wszystkie-barwy-teatru/> [dostęp 15 III 2020].

Niedurny Katarzyna, *Z większymi emocjami niż na bankiet*, dwutygodnik.com nr 9/2014, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5388-z-wiekszymi-emocjami-niz-na-bankiet.html?print=1> [dostęp 5 XII 2019].

Niziołek Grzegorz, *Polski Teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, UNIVERSITAS, Kraków 1997.

Nyczek Tadeusz, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu, red. Marta Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Festiwal Konfrontacje w Lublinie, Lublin 2017.

Partyga Ewa, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, IS PAN, Warszawa 2016.

Phelan Peggy, *Mourning sex. Performing public memories*, Routledge, London 1997.

Piwińska Marta, *Legenda romantyczna i szydery*, PIW, Warszawa 1973.

Płoski Paweł, *Reforma! Reforma!*, [online] http://www.ptbt.e-teatr.pl/files/zjazd2_pdf/Ploski_-_Reforma_reforma.pdf [dostęp 21 XI 2019].

Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku, red. Joanna Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.

Post-teatr i jego sojusznicy, red. Tomasz Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie, red. Maria Napiontkowa, Joanna Krakowska-Narożniak, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1998.

Profecja i promocja. Recenzent na rynku, nr 03/2014 [online]
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5098-profecja-i-promocja-recenzent-na-rynku.html>
[dostęp 24 II 2020].

Prussak Maria, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987.

Przychodniak Zbigniew, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.

Puzyna Konstanty, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, PIW, Warszawa 1971.

Puzyna Konstanty, *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*, red. M. Szpakowska, Agora, Warszawa 2015.

Puzyna Konstanty, *Kamyki*, PIW, Warszawa 1989.

Puzyna Konstanty, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, PIW, Warszawa 1982.

Puzyna Konstanty, *To, co teatralne. Szkice teatralne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.

Rajčić Biserka, *Podobny do kawiarni. Rozmowa z Janem Kottem*, Dialog nr 6/1983.

Raszewski Zbigniew, *Bilet do teatru. Szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Raszewski Zbigniew, *Do naszych czytelników*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-4/1963.

Raszewski Zbigniew, *Krótką historia teatru polskiego*, PIW, Warszawa 1990.

Raszewski Zbigniew, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1990.

Ratajczakowa Dobrochna, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981.

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

Sajewska Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Shore Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2012.

Sieradzki Jacek, *Widok przez scenę. Felietony teatralne 2008-2017*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019.

Sikora Agata, *Bez sensu*, dwutygodnik.com 01/2020 [online]
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8698-bez-sensu.html> [dostęp 12 II 2020].

Sikora Agata, *Duch surfingu* [online] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8013-duch-surfingu.html> [dostęp 29 I 2020].

Słownik polskich krytyków teatralnych, t. 1, red. Eleonora Udalska, Fundacja astronomii polskiej, Warszawa 1994.

Smolarska Zofia, *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych*, „Teatr” nr 10/2016.

Sobczak Kornelia, *Honor i konkret*, „Dialog” nr 9/2019.

Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses, ed. T. Lijster, S. Milevska, P. Gielen, R. Sonderegger, Valiz, Amsterdam 2015.

Stempowski Jerzy, *Eseje*, wstęp i wyb. Wojciech Karpiński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1984

Stempowski Jerzy, *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, wyb. i oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990 – 2005, red. Tomasz Platy, Świat Literacki, Warszawa 2006.

Strzeżek Anna, *Od konsumpcji do konspiracji czyli warszawskie lokale gastronomiczne 1939-1944*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2012.

Szczawińska Weronika, „*Apocalypsis sine figuris*”, „Didaskalia” nr 130/2015.

Szczawińska Weronika, *Uświęcanie. Polska krytyka teatralna a język religijny*, [w:] *Teatr a Kościół*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Szczepański Jan Alfred, *Narada teatralna w Oborach 18-19 czerwca 1949 roku*, „Teatr” nr 9/1949.

Szcześniak Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Szejnert Małgorzata, *Sława i infamia. Rozmowy z Bohdanem Korzeniewskim*, Aneks, Londyn 1988.

Szpakowska Małgorzata, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, W.A.B., Warszawa 2003.

Szpakowska Małgorzata, *Teatr i bruk. Szkice o krytykach teatralnych*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006.

Szpakowska. Na siedemdziesięciolecie, red. Agata Chałupnik, Justyna Jaworska, Justyna Kowalska-Leder, Joanna Krakowska, Iwona Kurz, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010.

Światłowska Urszula, *Sceniczne potyczki*, Puls Biznesu nr 244/2005 [online] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/19780/sceniczne-potyczki> [dostęp 26 I 2020].

Świątkowska Wanda, *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.

Święcicka Olga, *Mnie nie ma. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego. 13 XII 1981 – 15 XI 1989, oprac. i red. Joanna Krakowska-Narożniak, Marek Waszkiel, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000.

The crisis of criticism, ed. by Maurice Berger, The New Press, New York 1998.

Theatre criticism. Changing landscapes, ed. D. Radosłajewiś, Bloomsbury, London 2016.

Udalska Eleonora, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.

W teatrze i wokół teatru. cz. 1, 1982-2000, red. W. Majcherek, Biblioteka miesięcznika „Teatr”, Art-Program Sp. z o.o., Warszawa 2001.

Walaszek Joanna, *Ślady przedstawień*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2008.

Wanat Andrzej, *Pochwała teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997.

Wędrowanie. Dziesięć wykładów. Teksty wykładów gościnnych w latach akademickich 2008/2009 i 2009/2010, red. Halina Waszkiel, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Białystok 2010.

Wokół teorii i historii krytyki teatralnej, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1979.

Woźniakowski Kazimierz, *W kręgu jawnego piśmiennictwa literackiego Generalnego Gubernatorstwa (1939-1945)*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1997.

Woźniakowski Krzysztof, *Polskojęzyczna prasa gadzinowa czasów okupacji hitlerowskiej 1939-1945. Studia i szkice zebrane*, Wydawnictwo Naukowe SCRIPTORIUM, Opole 2014.

Woźniakowski Krzysztof, *Polskojęzyczna prasa gadzinowa czasów okupacji hitlerowskiej 1939-1945. Studia i szkice zebrane*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2014.

Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 3, Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz, wyb. i oprac. Janusz Degler, Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta, Wrocław 1978.

Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej. Warszawa, 9 i 10 marca 1972 r., red. Alicja Helman, Ossolineum, Warszawa 1973.

Wysińska Elżbieta, *Premiery i wydarzenia*, PIW, Warszawa 1977.

Zadworny Adam, *Ostatnia misja Kalksteina*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, [online] https://web.archive.org/web/20100216131455/http://wyborcza.pl/1,75478,7357739,Ostatnia_misja_Kalksteina.html?as=3&ias=3&startsz=x [dostęp 22 XI 2019].

Zaremba Marcin, *Wielka Trwoga. Polska lat 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2012.

Żuromski Ryszard, *Puzynę znalazłam od dziecka. Rozmowa z Mercedes Życką*, „Dialog” nr 4/1990.