

## **Reformatorzy teatru postaciami z dramatów**

Rafał Węgrzyniak

*Tekst ukazał się w miesięczniku Twórczość nr 7/8 / 2022*

**Tadeusz Słobodzianek nie zdołał napisać planowanej od kilkunastu lat sztuki ani powieści o zmarłym w styczniu 1999 roku we Włoszech Jerzym Grotowskim, mimo iż – z pomocą teatrologa Dariusza Kosińskiego, który wydał i skomentował w postłowie *Kwartety otwockie* – zgromadził do tego przedsięwzięcia niemal pełną dokumentację. Wykorzystał ją jednak w pracy nad *Kwartetami*. Ten zbiór pięciu dramatów powstał dzięki kilku szczególnym okolicznościom ujawnionym przez autora we wstępie.**

Słobodzianek koronawirusem SARS-cov-2 zaraził się 4 czerwca 2020 roku w Kielcach na pogrzebie swego przyjaciela z krakowskiej polonistyki Jerzego Pilcha. Rekonwalescencję odbywał w Otwocku. W pobliskim Mładzu trafił wtedy do zrujnowanego domostwa Konrada Swinarskiego i Barbary Witek, w którym bywał Grotowski. Miejsce to uruchomiło w nim wspomnienia związane z teatralnymi idolami z młodości. Przede wszystkim ze Swinarskim, w którego próbach do *Hamleta* Shakespeare'a uczestniczył w Starym Teatrze w Krakowie, ale też z Grotowskim, Tadeuszem Kantorem czy Kazimierzem Dejmkiem. W *Kwartetach* nadał im status postaci scenicznych. Obok reżyserów dramatopisarz jako niegdysiejszy recenzent – Jan Koniecpolski z krakowskiego „Studenta”, potem krótko publikujący w „Polityce” – przywołał krytyków, których starał się naśladować: Konstantego Puzynę-Keta, egzegetę spektaklu *Apocalypsis cum figuris*, Ludwika Flaszena oraz znawcę dziejów teatru sowieckiego – Jerzego Koeniga.

W napisanych pomiędzy wrześniem 2010 a październikiem 2021 roku *Kwartetach otwockich* Słobodzianek usiłował więc ożywić swych niegdysiejszych teatralnych mentorów, skonfrontować ze sobą i sprawdzić, co pozostało z ich idei po poddaniu próbie czasu oraz dialektyce apologii i negacji. Chociaż nie ma w nich zasadniczych sporów czy debat, w dialogach pięciu sztuk wciąż powracają takie pojęcia z historii dwudziestowiecznego teatru w Rosji, Niemczech i Polsce, jak „działania fizyczne”, „biomechanika”, „sztuka intonacji”, „efekt obcości”, „realność najniższej rangi” czy „akt całkowity”. Ale Słobodzianek, poza przemianami estetycznymi w teatrze, starał się też ukazać uwikłanie ich twórców w rozgrywki polityczne wynikające z funkcjonowania w warunkach panowania komunizmu i cenę, jaką płacili za ograniczoną swobodę działania czy możliwość prezentowania swych spektakli za granicą.

*Geniusz albo metoda działań fizycznych w IX scenach* rozgrywa się 20 grudnia 1938 roku na Kremlu w gabinecie Josifa Stalina. Do dyktatora przybył sędziwy twórca MChAT-u, Konstantin Stanisławski. Autor *Pracy aktora nad rolą* starał się interweniować w sprawach zagrożonego aresztowaniem Michaiła Bułhakowa, piszącego sztukę o gruzińskiej młodości Stalina, dramatopisarza Nikołaja Erdmana, ukaranego za zakazanego przez cenzurę *Samobójcę*, i przede

wszystkim swego oponenta Wsiewołoda Meyerholda, twórcy nowoczesnej inscenizacji i gry podporządkowanej biomechanice. Meyerholda właśnie pozbawiono teatru za dedykowanie niegdyś spektaklu Lwu Trockiemu, za sześć miesięcy zostanie uwięziony, a za czternaście – rozstrzelany. Stanisławski usiłuje ubłagać Stalina, aby zgodził się na zatrudnienie Meyerholda w teatrze operowym.

Ze Stanisławskim czeka na audiencję Kierżawcew. Postać posiada rysy Płatona Kierżencewa. Krytyk ten w grudniu 1937 roku opublikował w „Prawdzie” artykuł *Obcy teatr*, a już w styczniu 1938, jako przewodniczący Komitetu do Spraw Sztuki, podpisał zarządzenie o likwidacji Teatru im. Meyerholda w Moskwie. W jednej ze scen *Geniusza* Stalin wymierza Kierżawcewowi karę, bijąc go po tyłku kijem. Pomaga mu w tym Stanisławski. Wtrącający przy każdej okazji słowo „aliści”, Kierżawcew jest zarazem karykaturą wieloletniego recenzenta teatralnego „Polityki” i redaktora „Dialogu”, w którym Słobodzianek po 1993 roku demonstracyjnie zaprzestał publikowania swych dramatów.

*Sztuka intonacji albo historia teatru* ukazuje dwa spotkania Grotowskiego z jego sowieckim nauczycielem z moskiewskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, aktorem i reżyserem z polskim rodowodem, Jurijem Zawadskim. Ich pierwsza rozmowa ma miejsce w marcu 1956 roku. Grotowski stara się o wyjazd do sanatorium na pustyni Kara-Kum w Turkmenistanie w celu leczenia choroby nerek. W spotkaniu uczestniczy także, dotknięta alkoholizmem, Asystentka – partnerka Zawadskiego, obdarzona rysami Iriny Anisimowej-Wulf. Jako pedagożka z GITIS-u orzeka ona, że Grotowskiemu brakuje predyspozycji do bycia aktorem lub reżyserem, więc może najwyżej zostać krytykiem. Natomiast Zawadski jako główny reżyser Teatru im. Mossowietu, złamany, a potem skorumpowany przez komunistów, radzi Grotowskiemu, aby zrezygnował z podobnej do jego kariery, bo nie warto o nią zabiegać. Biseksualny Zawadski tańczy też z Grotowskim przy akompaniamencie walca napisanego przez Arama Chaczaturiana do jego inscenizacji *Maskarady* Lermontowa.

Do drugiej wizyty dochodzi po upływie dwudziestu lat, w listopadzie 1976 roku. Sława Grotowskiego jako idola kontrkultury osiąga apogeum po wystawieniu we wrocławskim Laboratorium w 1968 roku *Apocalypsis cum figuris* i ogłoszeniu decyzji o rezygnacji z uprawiania teatru. Zawadski natomiast jest ciężko chory, umiera. Przywieziono go ze szpitala do jego mieszkania, gdzie pozostaje pod opieką młodej Pielęgniarki. Grotowski rzeczywiście spotkał się wtedy z Zawadskim, przybywszy do Moskwy wraz z państwową delegacją na festiwal polskiej dramaturgii i debatę o Stanisławskim. W sztuce Słobodzianka, korzystając z telefonu łączącego bezpośrednio z Leonidem Breżniewem, usiłuje Grotowski uzyskać zgodę na granie w Związku Sowieckim *Apocalypsis* i propagowanie kościoła międzyludzkiego w duchu Witolda Gombrowicza. Zawadski zaś broni sztuki intonacji swojego mistrza, Jewgienija Wachtangowa, dającej wolność ludziom teatru nawet w warunkach politycznej opresji.

W *Powrocie Orfeusza albo realności najniższego rzędu w VII scenach* krytyk Ludwik, czyli Flaszen, w maju 1959 roku „U Dziennikarzy” w Krakowie namawia najpierw malarza Tadeusza, a więc Kantora, prowadzącego Cricot 2, a potem Jerzyka (Grotowskiego), który wyreżyserował właśnie w Starym *Wujaszka Wanię* Czechowa, aby wyjechali z nim do Opola i poprowadzili awangardowy Teatr 13 Rzędów. Hipotetyczna, ale prawdopodobna sytuacja ma wyjaśnić źródła wrogich relacji pomiędzy Kantorem a Grotowskim. Tytuł utworu nawiązuje do *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, wystawianego przez Kantora w czasie wojny i zaraz po niej, oraz

do *Orfeusza* Cocteau, który w reżyserii Grotowskiego zainauguował 8 października 1959 roku działalność Teatru 13 Rzędów. W epilogu sztuki obsługująca reformatorów teatru Kelnerka tańczy dla Kantora w rytmie walca *Francoise*, zapowiadając powstanie w 1975 roku w Cricot 2 największego jego spektaklu – *Umarłej klasy*.

*Krzew gorejący* z podtytułem *kwartet narodowy w XIV scenach* dzieje się w maju 1972 roku we Wrocławiu w jednopokojowym mieszkaniu Jerzego (Grotowskiego). Odwiedza go Kazimierz (Dejmek), który po kilku latach przymusowej pracy na scenach zagranicznych po zdjęciu przez Władysława Gomułkę z afisza inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza i pozbawieniu dyrektury Narodowego w sezonie 1967/1968, otrzymał od władz Wrocławia propozycję objęcia dyrektury tamtejszego Teatru Polskiego. Pojawia się też, pracujący na scenach niemieckojęzycznych, Konrad (Swinarski), który po zerwaniu prób do *Affabulazione* Pasoliniego w Zurichu i *Edwarda // Marlowe'a* w Wiedniu postanowił wrócić do Starego Teatru w Krakowie. Cała trójka w trakcie libacji projektuje repertuar „Nationaltheater in Breslau”. Dejmek nie został wprawdzie dyrektorem we Wrocławiu, ale echem tej rozmowy wydają się *Dziady* wystawione w lutym 1973 roku przez Swinarskiego w Starym. Konrada miał w nich początkowo grać aktor Grotowskiego – Ryszard (Cieślak) – zastąpiony w końcu przez Jerzego Trełę.

W kulminacyjnym momencie sztuki, gdy cała trójka śpiewa pieśń konfederatów barskich z Księdza Marka Słowackiego i recytuje monolog Konrada o zemście ze sceny więziennej z *Dziadów*, do mieszkania wkracza, z powodu zakłócania ciszy nocnej, Dzielnicowy. Milicjant nazywa się Mrozek, jak recenzent „Gazety Wyborczej” i współpracownik „Krytyki Politycznej”, uporczywie zwalczający właśnie kończącą się po dwóch kadencjach dyrekcję Słobodzianka w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

*Wreszcie w Helsinkach albo montażu atrakcji w X scenach* Konrad (Swinarski) i Jerzy (Grotowski) wspólnie spędzają parę dni, w tym 4 sierpnia 1962 roku, kiedy w USA zmarła Marilyn Monroe, na statku płynącym z Gdyni do Finlandii na VIII Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów. Oprócz nich w kajucie jest jeszcze dwóch młodych mężczyzn, także zdradzających skłonności homoseksualne: zafascynowany Sergiejem Eisensteinem Student z wydziału reżyserii łódzkiej szkoły filmowej i Steward Bogusław, którego pijany i przebrany za Monroe Swinarski chce wykorzystać w reżyserowaniu orgii. Nie dochodzi do niej z powodu zahamowań Grotowskiego. W *Sztuce intonacji* wygłasza Grotowski drastyczną opowieść o swym homoseksualnym uwiedzeniu, wymyśloną przez Słobodzianka, lecz opartą na wielokrotnie publikowanym wspomnieniu o traumatycznych doświadczeniach związanych z katolicką katechezą. Grotowski utrzymuje, że został jako chłopiec wykorzystany seksualnie przez księdza z wiejskiej parafii w okolicach Rzeszowa, co jakoby odtworzył i odreagował w *Apokalypsis*. W *Powrocie Orfeusza* Ludwik opowiada, jak prowadzący zajęcia w szkole krakowskiej aktor, Eugeniusz Fulde, daremnie usiłował zmusić Grotowskiego do seksualnej inicjacji poprzez ożenek. Zajął w ten sposób Słobodzianek stanowisko w niedawno przeprowadzonej – na gruncie studiów gender – dyskusji o homoseksualizmie i mizogini Grotowskiego.

Nie brakuje też w *Kwartetach* autoironicznych nawiązań do dorobku dramatopisarskiego i reżyserskiego samego Słobodzianka. Jako potomek Polaków deportowanych na Syberię napisał przecież sztukę *Młody Stalin*, w paru epizodach odwołującą się do *Batumi* Bułhakowa. Pielęgniarka ze *Sztuki intonacji* nazywa Grotowskiego „towarzyszem Chrystusem”, a taki jest podtytuł *Snu pluskwy*. Utworu stanowiącego niejako dalszy ciąg dramatu Majakowskiego i

wystawionego przez Dejmka tuż przed śmiercią. Muzyczna końcówka *Powrotu Orfeusza* zapowiada także *Naszą klasę*, osnutą wokół pogromu w Jedwabnem i utrzymaną w konwencji wywodzącej się ze spektaklu Kantora o Zagładzie. Zakazane *Dziady* w inscenizacji Dejmka uruchamiały prowokację milicyjną w *Obywatelu Pekosiewiczu*, toczącym się w 1968 roku na polskiej prowincji. Zawarta zaś również w *Krzewie gorejącym* analiza *Wielkiego Teatru Świata* Calderonato pogłos jednego z przedstawień Słobodzianka wyreżyserowanego przez niego w 1989 roku w Białostockim Teatrze Lalek.

Z powodu owych rozmaitych odniesień do zdarzeń z przeszłości czy środowiskowych układów *Kwartety otwockie* bywają uznawane za dramaty hermetyczne, zrozumiałe wyłącznie dla twórców i historyków teatru. Ale ewentualne nierozpoznanie napomknień o rozmaitych osobach i faktach bynajmniej nie przeszkadza śledzić w *Kwartetach* błyskotliwych dialogów. Słobodzianek nieprzypadkowo przywołuje całą różnorodność i zarazem jedność życia teatralnego w PRL, aby uprzytomnić jego obecny upadek w rezultacie rezygnacji z przedstawień opartych na dramatach i zastąpieniu ich performansami, służącymi propagowaniu progresywnych ideologii oraz eskalacji międzypokoleniowych i politycznych antagonizmów.

Najważniejsze w *Kwartetach* jest, paradoksalnie włożone w usta umierającego Zawadskiego, wyznanie wiary w teatr dramatyczny, wywodzący się „z Zachodu, z demokratycznej Grecji czy elżbietańskiej Anglii”, oparty na odpowiedniej intonacji, będącej „techniką ludzi wolnych, którzy mówią na scenie, co myślą”. Grotowskiego, który ogłosił śmierć teatru, Zawadski przekonuje, że stanowi on azyl wolności. Choć programowo oderwany od tradycji europejskiej i narodowej, stał się on dzisiaj raczej instrumentem walki politycznej i ideologicznej indoktrynacji. A owe przeobrażenia dobitnie potwierdza zapowiadana, radykalna zmiana charakteru Teatru Dramatycznego.

Od stycznia 2022 roku na najmniejszej scenie Dramatycznego grana jest jednak – zwłaszcza dla zachowawczej publiczności – *Sztuka intonacji* przedzielona *Powrotem Orfeusza*. A widownia ogląda w napięciu czterogodzinny spektakl, wyraźnie nim podekscytowana. Bodaj od wydania i wystawienia w 2010 roku *Naszej klasy*, uhonorowanej Nagrodą Nike przez środowisko „Gazety Wyborczej”, żaden polski dramat nie wzbudził tak silnych emocji i skrajnych ocen, łącznie z zarzutem rusofilstwa i gloryfikowania zbrodni Stalina.