

Grzegorzewski: *fait accompli*

z Mateuszem Żurawskim, historykiem teatru, redaktorem krytycznej edycji scenariuszy Jerzego Grzegorzewskiego, rozmawia Szymon Kazimierczak

SZYMON KAZIMIERCZAK Niedawno ukazał się trzeci i ostatni tom krytycznej edycji autorskich scenariuszy Jerzego Grzegorzewskiego, pod redakcją Ewy Bułhak i Twoją. W polskiej teatrologii – na co zwrócił uwagę Janusz Majcherek podczas wieczoru promocyjnego poświęconego scenariuszom – praktycznie nikt przed Wami nie podjął się tak drobiazgowej rekonstrukcji przedstawień teatralnych. Poprzednie tomy doczekały się wielu recenzji i komentarzy, potraktujmy więc premierę trzeciego jako punkt wyjścia do rozmowy o metodach Waszej pracy. Opowiedz jednak najpierw o samym trzecim tomie. Nosi on znamienity tytuł: *Rekonstrukcje...*

MATEUSZ ŻURAWSKI Ten tytuł jest rzeczywiście znamienity, bo przecież publikujemy zrekonstruowane partytury. Choć to zupełny przypadek. Tytuły wszystkich trzech tomów – *Warjacje*, *Improwizacje*, *Rekonstrukcje* – nawiązują do konkretnych przedstawień Jerzego Grzegorzewskiego, ale kiedy je wymyślaliśmy, nie nadawaliśmy im żadnych określonych znaczeń, był w tym raczej element jakiejś gry słownej... Możemy przyjąć, że dwa pierwsze tomy, obejmujące dziesięć scenariuszy autorskich (zgłoszonych do ZAIKS-u pod nazwiskiem reżysera), to „warjacje” i „improwizacje” na temat ulubionych motywów artysty. Natomiast tom trzeci – adaptacje utworów prozatorskich i poetyckich – to „rekonstrukcje”, a zatem próba przetłumaczenia ich na język teatru. (*śmiech*) Znajdują się w nim: *Ameryka* według Franza Kafki, *Śmierć w starych dekoracjach* i *Złowiony* według Tadeusza Różewicza, *Śmierć Iwana Iljicza* według Lwa Tolstoja, *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego oraz...

KAZIMIERCZAK ...*Niejaki Piórko* według Henriego Michaux i *Czarodziejska góra* według Thomasa Manna – pierwszy i ostatni scenariusz Grzegorzewskiego w jednym tomie. Za tym wyborem stoi jakiś zamysł?

ŻURAWSKI Scenariusz *Niejakiego Piórka* z 1963 roku i notatki do *Czarodziejskiej góry* z 2005 roku znalazły się w jednym albumie jako aneksy do tomu trzeciego i faktyczne zamknięcie serii. Towarzyszące im szkice Ewy Bułhak i mój to nie tylko próba uporządkowania przedstawionego tam materiału, lecz także rodzaj postscriptum do, bagatela, ośmiu lat naszej pracy. Gwoli ścisłości, to pierwszy i ostatni scenariusz jakkolwiek udokumentowany. Po reżyserskim debiucie Grzegorzewskiego, *Szewcach*

Witkacego z 1961 roku, nie pozostało nic poza krótką wzmianką w tekście Jerzego Koeniga o teatrach studenckich („Dialog” nr 6/1961). Do *Krzesel* Ionesco, których premierę planowano na wrzesień 2005 roku, odbyło się raptem kilka prób, ale nie wiemy nic o żadnych notatkach czy szkicach.

KAZIMIERCZAK Jerzy Grzegorzewski nie zdążył opracować adaptacji *Czarodziejskiej góry*. Co w takim razie znajduje się w opublikowanym przez Was zeszyście?

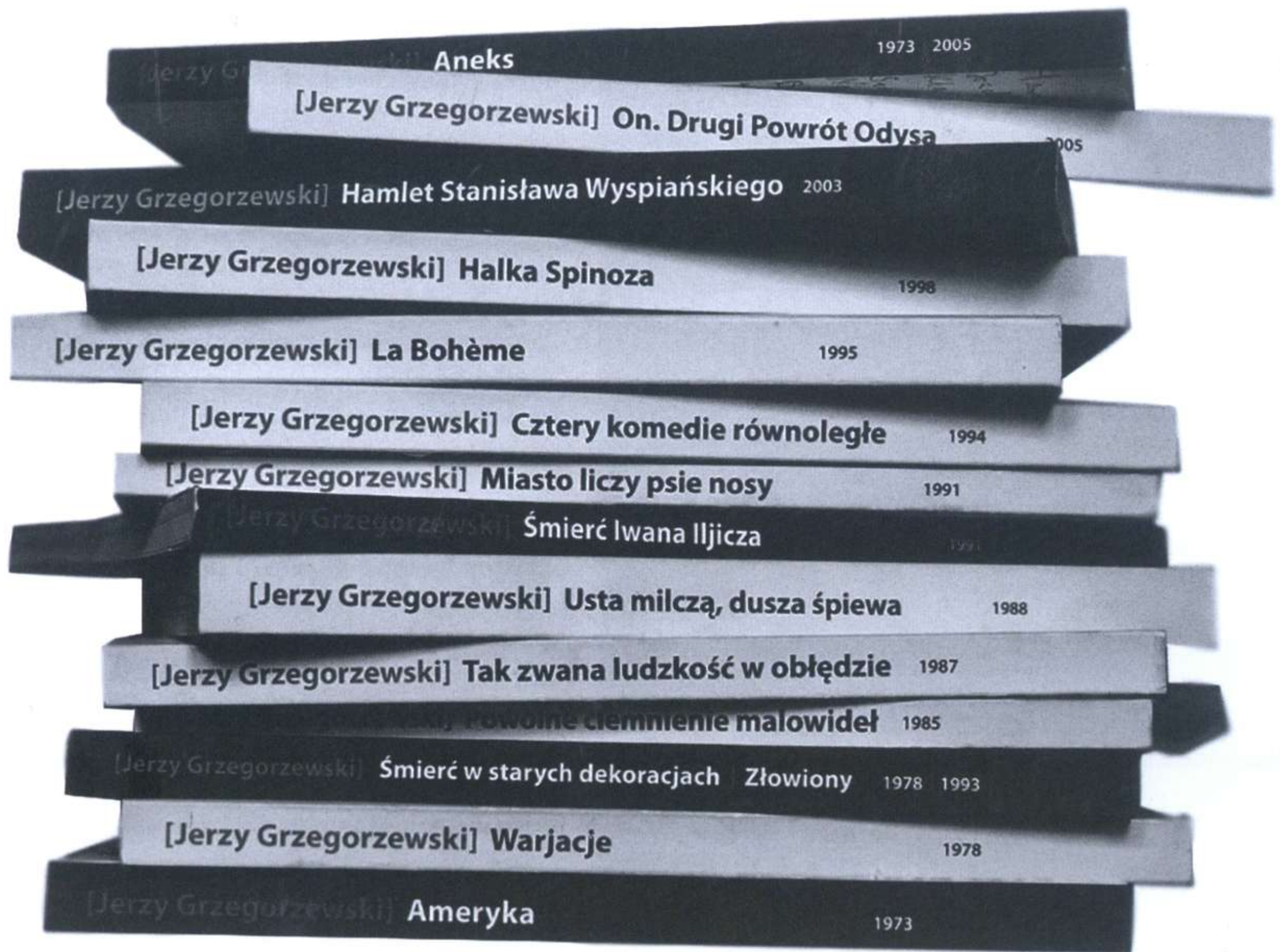
ŻURAWSKI To przede wszystkim rejestr tych fragmentów *Czarodziejskiej góry*, które zainteresowały Grzegorzewskiego pod kątem planowanej inscenizacji, zakreślonych, podkreślonych lub przekreślonych ołówkiem w jego egzemplarzu powieści. Część z nich opatrzył wykrzyknikami, inne pytajnikami, w kilku miejscach zanotował nazwisko aktora. Oczywiście to tylko wstępny wybór, zresztą niekompletny – lekturę przerwała śmierć artysty. W drugim tomie powieści marginalia pojawiają się raptem w kilku początkowych rozdziałach. Prawdopodobnie większość zakreślonego tekstu ostatecznie nie weszłaby do scenariusza spektaklu, ale te wypisy pozwalają dość dobrze zorientować się w koncepcji reżysera. Porządkuje i objaśnia je szkic Ewy Bułhak, która poznała wstępny zamysł Grzegorzewskiego. A był to zamysł totalny, inscenizacja miała angażować niemal całą przestrzeń Teatru Narodowego. Więcej nie zdradzę.

KAZIMIERCZAK Szczególnym przypadkiem jest opublikowana w tym tomie młodzieńcza adaptacja Grzegorzewskiego – *Niejaki Piórko*, którego reżyser zrealizował w 1962 roku jako pracę studencką na Wydziale Reżyserii PWST.

ŻURAWSKI To rzeczywiście bardzo szczególny przypadek. Mieliśmy do dyspozycji raptem kilkanaście fotografii z prób, dwa, trzy szkice, zresztą późniejsze, i garść rozproszonych informacji wynotowanych z różnych wywiadów.

KAZIMIERCZAK W jaki sposób opracowaliście więc tę rekonstrukcję?

ŻURAWSKI Na szczęście dla nas, grający w *Piórce* aktorzy wciąż utrzymują ze sobą kontakt i na naszą prośbę zorganizowali specjalny



fot. Bartek Warzecha

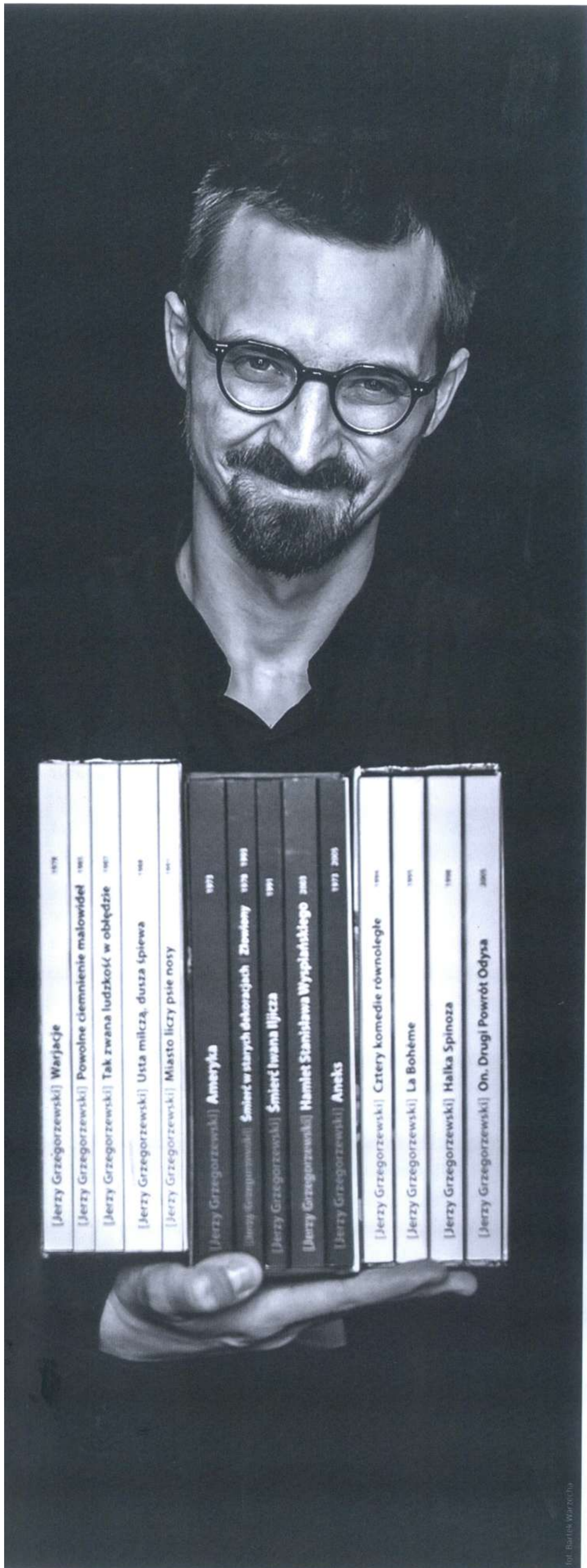
zjazd koleżeński. Ewa Bułhak spotkała się nimi i odczytała im całego *Piórkę*. Mówiony tekst – o czym podczas naszej pracy przekonał się już wielokrotnie – świetnie uruchamia pamięć aktorów, o wiele bardziej niż zadawane wprost konkretne pytania. Dzięki temu udało się mniej więcej ustalić, które partie tekstu Michaux weszły do scenariusza, kto je wypowiadał, jakie towarzyszyły im działania sceniczne, jak wyglądała scenografia. Znając ogólne ramy czasowe i przestrzenne spektaklu, i kierując się logiką następstwa działań scenicznych, przystąpiłem do weryfikacji zebranego materiału. A potem zaczęła się praca wyobraźni. Na szczęście część z opisywanych przez aktorów sytuacji przypominała te dobrze znane z dojrzałej twórczości Grzegorzewskiego, nie było więc z tym kłopotu. Tak opracowany scenariusz pokazałem Ewie Kozłowskiej i Wiesławie Niemyskiej, które, owszem, skorygowały kilka istotnych drobiazgów, ale w większości potwierdziły słuszność moich intuicji. Nie będę ukrywał, mam z tego nieliczną satysfakcję. Oczywiście to, co prezentujemy w tomie, to tylko najbardziej prawdopodobna wersja scenariusza, zgodna z obecnym stanem wiedzy.

KAZIMIERCZAK Czy to „wymyślanie”, „pisanie” spektakli na podstawie wspomnień twórców i różnych innych tropów, jest typową metodą pracy historyka teatru, który usiłuje dociec, jak wyglądało dane przedstawienie?

ŻURAWSKI O teatrologii wciąż jeszcze czasem się mówi, że to „nauka podejrzana”, ponieważ – poza scenicznym tu i teraz – przedmiot jej badań właściwie nie istnieje. Dlatego jednym z podstawowych zadań historyka teatru powinno być zgromadzenie jak największej liczby dokumentów i przekazów, które w dalszej kolejności pozwolą mu odtworzyć prawdopodobny kształt przedstawienia. Rekonstruowanie partytur czy instrukcji reżyserskich postulował już w latach sześćdziesiątych Zbigniew Raszewski, ale poza partyturami dwóch inscenizacji *Dziadów* – Leona Schillera w opracowaniu Jerzego Timoszewicza i Konrada Swinarskiego w opracowaniu między innymi Joanny Walaszek – w Polsce takich publikacji po prostu nie było. Sam zresztą waham się przed nazywaniem książki o *Dziadach* Swinarskiego rekonstrukcją, to raczej summa dokumentów pracy nad przedstawieniem. Brakuje też nowych propozycji metodologicznych. Tym bardziej absurdalne, na co zwróciła ostatnio uwagę Diana Poskuta-Włodek w „Pamiętniku Teatralnym” (z. 1-2/2016), jest modne w niektórych kręgach straszenie „widmem rekonstrukcji”.

KAZIMIERCZAK Czego właściwie dotyczy ten strach przed rekonstrukcją?

ŻURAWSKI Myślę, że chodzi tu po prostu o mylne przekonanie, że skoro teatr jako sztuka istnieje wyłącznie w działaniu, to z definicji opiera się



wszelkim próbom zapisu, a zatem podejmowanie ich musi prowadzić do konstruowania fałszywych narracji. To oczywiście prawda, że każdy zapis spektaklu, nie tylko zresztą dokonywany za pomocą języka, jest subiektywny i selektywny. Ale nie znaczy to wcale, że jest fałszywy. To znaczy, że jest cząstkowy.

Na przykład w poszczególnych scenariuszach w różnym stopniu odtworzymy przebieg działań scenicznych. Czasami opisujemy je bardzo drobiazgowo, zwłaszcza jeżeli brak takich didaskaliów mógłby utrudnić czytelnikowi śledzenie akcji. Czasami, jeżeli akcja podąża wprost za dialogiem, rezygnujemy z części szczegółów, aby nie utracić dynamiki sceny. Wiadomo, że coś przy okazji tracimy. Ale tym bardziej jako redaktorzy nie rościmy sobie pretensji do autorstwa „jedynie słusznej” interpretacji teatru Grzegorzewskiego. My tylko opracowujemy źródło i staramy się robić to rzetelnie i uczciwie. Niewykluczone, że za jakiś czas ktoś inny dotrze do dokumentów, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia, i dzięki nim pogłębi nasze wnioski, a może nawet wykaże błędy w naszym rozumowaniu. Tym lepiej, bo będzie to najlepszy dowód, że twórczość Grzegorzewskiego wciąż inspiruje i budzi emocje! Tymczasem kiedy zdarza mi się słyszeć, że zapis spektaklu jest czymś niewłaściwym, bo zakłamuje sceniczną rzeczywistość, często odnoszę wrażenie, że jest to po prostu wygodne usprawiedliwienie dla tych badaczy, którzy nie chcą brać odpowiedzialności za swoje słowa. Ale może jestem niesprawiedliwy.

KAZIMIERCZAK Może w niedalekiej przyszłości historycy teatru nie będą mieli tego typu dylematu – zapisy zastąpią po prostu nagrania wideo w HD.

ŻURAWSKI To się właściwie już stało. Rozwój technologii audiowizualnych umożliwia z jednej strony tańsze i prostsze rejestrowanie przedstawień, z drugiej coraz łatwiejszy dostęp do tych rejestracji. To niewątpliwie najwygodniejszy w obsłudze dokument dzieła teatralnego. A jednocześnie to tylko inna forma zapisu, która też wcale nie jest wolna od przekłamań. Co ciekawe, zwracał już na to uwagę Raszewski. Profesjonalna rejestracja z wykorzystaniem różnych planów i dynamicznego montażu może przekazać treść i temperaturę emocjonalną spektaklu, ale jej wartość dokumentalna będzie raczej niewielka. Obejmujący całą scenę prosty zapis techniczny z nieruchomej kamery sprawdzi się podczas prób wznawieniowych jako rodzaj audiowizualnego egzemplarza, ale dla nieprzygotowanego widza może okazać się zupełnie nieczytelny i utrwalić mylne wyobrażenie na temat spektaklu. Sam Grzegorzewski był na to szczególnie wyczulony. Znana jest anegdota o tym, jak skarcił – oczywiście, jak to on, nader taktownie – Rafała Węgrzyniaka i Grzegorza Niziołka za potajemne oglądanie rejestracji *Giacomo Joyce’a*. I to bynajmniej nie ze względu na jej kłopotliwy status (wobec nieuzyskania przez teatr licencji premiera spektaklu, już gotowego, została odwołana, odbyło się tylko kilka zamkniętych pokazów), ale właśnie z powodu surowości nagrania. Wracając do pytania – oczywiście i jeden, i drugi typ filmowego zapisu może być bardzo cennym źródłem informacji na temat spektaklu. Trzeba mieć tylko świadomość, że również taki dokument nie jest zupełnie „przezroczysty”, co wynika z typowych dla tego medium ograniczeń. Podobnie zresztą jest też z fotografią, o czym bardzo ciekawie opowiadał niedawno na Waszych łamach Wojciech Plewiński w rozmowie z Bartkiem Warzechą („Teatr” nr 1/2019).

KAZIMIERCZAK Jakie wobec tego korzyści przynosi rekonstrukcja partytury scenicznej?

ŻURAWSKI Dam przykład. W swoim szkicu o początkach teatru Grzegorzewskiego („Didaskalia” nr 67-68/2005) Rafał Węgrzyniak napisał, że *Amerykę* według Franza Kafki rozpoczynał fragment z jego *Dzienników*. Otóż nie. W archiwum Teatru Ateneum znajduje się nieoprawiony maszynopis z tekstem adaptacji, poprzedzony nienumerowaną stroną z rzeczonym fragmentem, opatrzoną datą, która pozwala zidentyfikować scenariusz jako wczesną wersję z 1972 roku. Wersji ostatecznej z 1973 roku natomiast brak. Być może maszynopisowa kopia egzemplarza sporządzonego po premierze przez asystentkę reżysera Ewę Bułhak nigdy nie trafiła do archiwum. Być może po prostu zaginęła. Dysponując prywatnym egzemplarzem Ewy, mogliśmy porównać obie wersje scenariusza. I doszliśmy do wniosku, że fragment *Dzienników* Kafki, który badacz wziął za otwierający spektakl monolog Karla Rossmanna, być może miał początkowo paść ze sceny, ale w toku prób ostatecznie został skreślony. Znalazł się za to w programie. Opowiadam o tym nie dlatego, że chcę przyłapać Węgrzyniaka, skądinąd wytrawnego znawcę teatru Grzegorzewskiego, na błędzie. Po prostu uważam, że ta sytuacja – podobnych zresztą mieliśmy kilka – jest dobrym argumentem za rekonstruowaniem partytur.

KAZIMIERCZAK Jakie jeszcze techniki pracy ze źródłami stosowaliście?

ŻURAWSKI To zależy od scenariusza. W przypadku *Powolnego ciemnienia malowideł* dysponowaliśmy kilkoma kopiami tego samego maszynopisu, które różniły się od siebie jedynie odręcznymi dopiskami i skreśleniami, w większości tej samej osoby – suflerki Olgi Karoń. Notowane różnymi ołówkami i długopisami, czasem jedno na drugim, zmieniały egzemplarz w nieraz trudny do rozszyfrowania palimpsest. Szczegółowa analiza raportów inspicjentki Ewy Dworeckiej pod kątem powtarzających się w egzemplarzach nazwisk pozwoliła nam z dużym prawdopodobieństwem ustalić, z którego okresu eksploatacji spektaklu – *Ciemnienie grano* przez osiem sezonów – pochodzi dana adnotacja.

W przypadku *Tak zwanej ludzkości w obłądzeniu* mieliśmy do czynienia z ingerencją cenzora, który w przesłanym do akceptacji maszynopisie wykreślił z jednej z ostatnich kwestii słowa o „tajnym rządzie”. Zostały przywrócone dopiero w późniejszej o kilka lat wersji scenariusza.

W przypadku *Miasto liczy psie nosy* dysponowaliśmy aż dziesięcioma wariantami tekstu: maszynopisem, prawdopodobnie kopią rękopisu

Wciąż jeszcze pokutuje przekonanie, utrwalone przez liczne anegdoty, że Grzegorzewski wymyślał swoje spektakle na scenie, podczas prób, które były seansami pełnej napięcia ciszy, przerywanej nagłymi rozbłyskami poetyckiego geniuszu. To nieprawda. Jego scenariusze autorskie były efektem wnikliwej i precyzyjnej, długotrwałej, często wielomiesięcznej pracy. Staraliśmy się to pokazać.

Mateusz Żurawski

Ciesz się, że po nasze wydawnictwo sięgają młodzi – artyści, krytycy, badacze, studenci – którzy nie mieli już szansy zetknąć się z żywym teatrem Grzegorzewskiego. Wiem, że lektura scenariuszy uruchamia ich wyobraźnię. To daje szansę na otwarcie zupełnie nowych perspektyw.

Mateusz Żurawski

Grzegorzewskiego; wydrukiem komputerowym, dokładną kopią pierwotnego maszynopisu; francuskim przekładem tekstu (scenariusz powstał na zamówienie paryskiego Théâtre National de Chaillot), odrzuconym; nową wersją scenariusza, kontaminacją kopii wydruku komputerowego (z zaznaczonymi zmianami) i kopii innego, niezachowanego, maszynopisu; pierwodrukiem w „Dialogu” (nr 12/1991); wreszcie egzemplarzem sporządzonym przez asystentkę reżysera Dorotę Ignatjew, która przemieszane strony wydruków i maszynopisów uzupełniła o plik kartek w kratkę z odręcznym zapisem działań scenicznych i szkicami sytuacyjnymi. Uff... Wymieniam tylko te najważniejsze. Pomijam też kwestię dopisków i skreśleń, bo inaczej – bez szczegółowego wykresu – nie umiałbym tego dobrze objaśnić... Tak czy inaczej, dla naszej pracy kluczowe było zidentyfikowanie poszczególnych tekstów, ustalenie okoliczności ich powstania, ich chronologii i hierarchii, próba uchwycenia i zrozumienia dynamiki zmian, a zatem – próba prześledzenia procesu twórczego Grzegorzewskiego-dramaturga.

KAZIMIERCZAK Chyba nieczęsto myśli się o Grzegorzewskim jako dramaturgu?

ŻURAWSKI Wciąż jeszcze pokutuje przekonanie, utrwalone przez liczne anegdoty, że Grzegorzewski wymyślał swoje spektakle na scenie, podczas prób, które były seansami pełnej napięcia ciszy, przerywanej nagłymi rozbłyskami poetyckiego geniuszu. To nieprawda. Jego scenariusze autorskie były efektem wnikliwej i precyzyjnej, długotrwałej, często wielomiesięcznej pracy. Staraliśmy się to pokazać, publikując nie tylko rejestry zmian w obrębie kolejnych wariantów tekstu, lecz także notatki i szkice Grzegorzewskiego, wskazujące kierunki jego poszukiwań. W przypadku *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* robi to szczególne wrażenie, wobec stawianych temu przedstawieniu absurdalnych zarzutów o brak koherencji, będący efektem zmagania reżysera z chorobą alkoholową. To prawda, „artysta był bardzo chory”, a przy tym jednak – absolutnie świadomy tego, co, jak i w jakim celu inscenizuje.

KAZIMIERCZAK Zamknęliście trwający osiem lat projekt pracy nad scenariuszami. Co jeszcze jest do zrobienia dla naszej wiedzy i pamięci o teatrze Grzegorzewskiego?

ŻURAWSKI Na szczęście – wciąż dużo. Sporo zresztą się dzieje. Niebawem Instytut Teatralny wyda duży tom rozmów z Grzegorzewskim, na który złożą się dwie części: *Palę Paryż i wyjeżdżam* pod redakcją Ewy Bułhak, poprawiony i uzupełniony wybór wywiadów prasowych, oraz *Kaliban – inna wersja tego wątku* pod redakcją Maryli Zielińskiej, wybór wywiadów radiowych i telewizyjnych, dotychczas szerzej nieznanych. Zielińska poza tym intensywnie pracuje nad książką poświęconą życiu i twórczości artysty. Jest więc szansa, że Grzegorzewski doczeka się wreszcie rzetelnie opracowanej monografii, ponieważ trzy istniejące publikacje pozostawiają, niestety, wiele do życzenia. Swoją autorską książkę o teatrze Grzegorzewskiego przygotowuje też Ewa.

Ja chciałbym zdobyć środki na modernizację witryny www.jerzygrzegorzewski.net, tak aby odpowiadała ona współczesnym standardom w archiwistyce cyfrowej. Pozyskanie licencji na internetową publikację, choćby częściową, bogatej dokumentacji fotograficznej tego teatru, nie wspominając już o dokumentacji audiowizualnej, wiąże się naprawdę ze sporymi kosztami.

Bardzo mnie cieszy, że po nasze wydawnictwo sięgają młodzi – artyści, krytycy, badacze, studenci – którzy z racji wieku, poza *Duszycką*, nie mieli już szansy zetknąć się z żywym teatrem Grzegorzewskiego. Wiem, że lektura scenariuszy uruchamia ich wyobraźnię. To daje szansę na otwarcie zupełnie nowych perspektyw.

KAZIMIERCZAK Chciałbym na koniec poznać Twoją opinię o niedawnym projekcie Michała Borczucha, który w Teatrze Studio wyreżyserował performatywne czytanie *Powolnego ciemnienia malowideł*. To też był rodzaj rekonstrukcji – ale zrealizowanej na scenie.

ŻURAWSKI To było coś wspaniałego! Udała mu się rzecz niezwykła. Otóż – na co zwróciła uwagę Ewa Bułhak – Borczuch zupełnie nieświadomie zrealizował jeden z niezrealizowanych pomysłów Grzegorzewskiego, a mianowicie scenę z tłumem mężczyzn podglądających film przez uchylone drzwi kina. Ten pomysł pojawił się po raz pierwszy w notatkach do *Warjacji* i wielokrotnie powracał,

ale ostatecznie nie wszedł nigdy do żadnego spektaklu. Dla remiksu Borczucha punktem wyjścia była filmowa wersja *Powolnego ciemnienia malowideł*, wobec której mieli określać się aktorzy, odtwarzać zarejestrowane na taśmie słowa, dźwięki, miny, gesty. Mierzyć się z nimi. Trochę tak jak w słynnym re-enactment *Akropolis* Jerzego Grotowskiego w wykonaniu The Wooster Group, choć skala emocji była tu całkiem inna, nieporównywalna. Ukrywając ekran z projekcją w kulisie, ale nie tłumiąc dolatujących z niej dźwięków, strzępów dialogów, piosenek, zagłuszanych przez głosy aktorów i miksowaną na żywo muzykę, Borczuch narzucił widzom rolę podglądaczy, świadków czy wręcz uczestników podejrzanego seansu w podejrzanym dzielnicu. Przy wszystkich estetycznych różnicach, odmiennej od Grzegorzewskiego wrażliwości i wyobraźni, udało mu się stworzyć bardzo podobną intensywność przeżycia teatralnego. W projekcie była też bezpośrednia łączność ze spektaklem Grzegorzewskiego. U Borczucha wystąpił ten sam pantograf tramwajowy typu OTK-1 z wagonu Konstal 13N, wypożyczony dzięki uprzejmości dyrekcji Teatru Narodowego, oraz... Stanisław Brudny, który niejako powtórzył swoją rolę sprzed trzydziestu lat. Kiedy pan Staszek półprywatnie objaśniał znaczenie wyświetlanej właśnie sceny (ekran był wtedy widoczny), w której niósł na ramieniu deskę z gotowymi do wypieku bułeczkami – to należące do osobistej mitologii Grzegorzewskiego wspomnienie ojcowskiej piekarni – trudno było powstrzymać wzruszenie.

KAZIMIERCZAK Myślisz, że będziemy w przyszłości widywali scenariusze Grzegorzewskiego na scenie?

ŻURAWSKI Kiedy podczas promocji drugiego tomu wywiązała się dyskusja na temat możliwych dalszych losów scenicznych scenariuszy Jerzego Grzegorzewskiego, Stanisław Radwan, ucinając te dywagacje, oświadczył, że to jest *fait accompli* i – czy nam się to podoba, czy nie – teraz każdy ma prawo po nie sięgać i szukać w nich inspiracji dla własnej twórczości. Co, mam nadzieję, będzie się wydarzać. ■