Uniwersytet Łódzki
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Joanna Królikowska
Numer albumu: 6232

Archiwum ze stron rozproszonych

Polska felietonistyka teatralna po 1989 roku

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Małgorzaty Leyko

Łódź 2025

Spis treści

Wstęp ... 5
Rozdział 1. Felieton i archiwum – kwestie teoretyczno-metodologiczne ... 19
1.1. Felieton – geneza i charakterystyka gatunku ... 19
1.2. Felieton teatralny – podgatunek osobny? ... 24
1.2.1. Próba definicji felietonu teatralnego ... 24
1.2.2. (Krótka i wybiórcza) historia felietonu teatralnego w Polsce ... 26
1.3. Felieton teatralny jako archiwum życia teatralnego ... 37
Rozdział 2. Felietonistyka teatralna na łamach czasopisma „Teatr" ... 48
2.1. Tradycja teatralnych wstępniaków ... 48
2.1.1. Mozaika szczegółów w *Trzeciej stronie* Andrzeja Wanata ... 49
2.1.2. W przedsionku czasopisma, czyli *Foyer* Janusza Majcherka ... 71
2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego ... 87
2.2. Serie felietonów w „Teatrze" ... 102
2.2.1 Listy pisane kopią i szpadą – *Kurier z Krakowa* i *Cudowny świat* Jana Polewki . 105
2.2.2. Przychodzi mimesis do katharsis, czyli *Krótki zarys męki twórczej* Macieja Wojtyszki ... 121
2.2.3. Tęsknoty za teatralną przeszłością – felietony Andrzeja Żarneckiego ... 133
2.2.4. Teatralne skrajności, czyli *Chata z kraja* Pawła Głowackiego ... 146
2.2.5. *Widok z mostu* i *Próba czytana* felietonisty-pesymisty Janusza Majcherka ... 151
2.2.6. Utyskiwania teatralnego Nestora – *Zapiski starucha* Andrzeja Łapickiego ... 161
2.2.7. Zdziwienia konserwatysty – *Maszeruj albo giń!* Wojciecha Tomczyka ... 171
2.2.8. Teatralne horrory, czyli *Ciemna strona teatru* Michała Walczaka ... 183
2.2.9. Prawy sierpowy, czyli *Uwagi na stronie* Rafała Węgrzyniaka ... 189
2.2.10. Felietonowe *Listy polecone* wielu autorów (a tak naprawdę tylko jednego) ... 206
2.2.11. Demokratyczna debata w *Teatrze publicznym* Pawła Wodzińskiego ... 218
Rozdział 3. Felietonistyka teatralna na łamach miesięcznika „Dialog" ... 228
3.1. Kobiecym okiem – felietony Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej ... 230
3.2. *Próby korekcyjne* – wieloautorskie korekty tekstów, teatru i świata ... 240
3.3. Z perspektywy obywatela świata – *Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu* Tadeusza Bradeckiego ... 259
3.4. Obserwator z peronu – *Nawozy sztuczne* Tadeusza Nyczka ... 278
3.5. Jazdy *Po bandzie* życia teatralnego w wykonaniu Marka Beylina ... 295
3.6. Felietonowa mistyfikacja w *Wynurzeniach* Pedra Pereiry ... 310
Rozdział 4. Felietonistyka teatralna w Internecie – na przykładzie portalu Teatralny.pl ... 318

4.1. Powściągliwy reżyser w Internecie, czyli felietonowy powrót Macieja Wojtyszki 327
4.2. Między Kokardenią a teatrem prawdziwym – felietony Mariusza Bielińskiego 338
4.3 Cyberfelietonista Janusz Majcherek w cyklach *Zrzędność i przekora* oraz *Szczęśliwe dni* 346
4.4. Korespondent w teatrze (świata), czyli felietony Krzysztofa Mroziewicza 368
4.5. Między Moskwą a Wrocławiem – felietonowy poradnik wolnego myślenia Krzysztofa Kopki 373
4.6. Drobne usługi w naprawianiu świata – offowe felietony Tomasza Rodowicza..... 383
4.7. Appendix – gatunkowa tajemnica *Kołonotatnika* Łukasza Drewniaka..... 393
Zakończenie 398
Bibliografia..... 409

Wstęp

Moja fascynacja felietonami teatralnymi zrodziła się już podczas badań prowadzonych na potrzeby pracy magisterskiej *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983-1989*, w której przyglądałam się życiu teatralnemu z perspektywy czasopism teatralnych i wspomnień jego uczestników. Zbierając materiały do magisterium i przeprowadzając kwerendy czasopism, zwróciłam uwagę na niedoceniany dotąd potencjał felietonów teatralnych – teksty te okazały się nie tylko źródłem wiedzy o badanym okresie w historii teatru, ale także ujawniały m.in. emocje i światopoglądy autorów, nastroje środowiskowe i społeczne, strategie redakcyjne teatralnych periodyków… To właśnie analiza treści czasopism, w tym także felietonów, pozwoliła na zrekonstruowanie marginalizowanych do tej pory narracji o Polsce w okresie między stanem wojennym a transformacją ustrojową, pozwalając na przyjrzenie się tym aspektom życia teatralnego, które pozostają zazwyczaj poza zainteresowaniem teatralnych recenzentów, skupionych na sztuce teatru. Jednak felietony teatralne były wówczas tylko jedną z wielu grup analizowanych tekstów, gatunkowa przynależność nie była wtedy dla mnie sprawą znaczącą, więc ich szczegółowa analiza i próby uporządkowania musiały pozostać poza zakresem pracy. Rozpoczęcie nowych badań, tym razem nad rozprawą doktorską, umożliwiło powrót do porzuconych wówczas kwestii związanych z felietonistyką teatralną, skonkretyzowanie przedmiotu badań i postawienie nowych pytań badawczych.

Dotychczas felieton stanowił przedmiot zainteresowania głównie prasoznawców, medioznawców, literaturoznawców oraz językoznawców. Przez lata wykonano szereg badań związanych z charakterystyką gatunku, jego historią i przemianami w różnych okresach, tworząc obszerny zbiór opracowań (m.in. prace Marii Wojtak[1], Piotra Stasińskiego[2], Edwarda Chudzińskiego[3] czy Magdaleny Pietrzak[4]). Felietony poświęcone życiu teatralnemu,

[1] Zob. M. Wojtak, *Felieton – informacja zakamuflowana*, [w:] tejże, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 202–237; M. Wojtak, *Felietonista indywidualista, czyli o idiolekcie gatunkowo sprofilowanym*, [w:] *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki*, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, współpr. J. Gorzelana, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 321–332; M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, [w:] tejże, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008, s. 109–121; M. Wojtak, *W kręgu paradoksów gatunku, czyli o konwencji i kreatywności w felietonie*, [w:] *Język polski w perspektywie diachronicznej i synchronicznej*, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, współpr. D. Szagun, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2004, s. 273–294.

[2] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1982; P. Stasiński, *Tezy o felietonie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1979, nr 4 (46), s. 34–45.

[3] E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2008, s. 345–360.

[4] M. Pietrzak, *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura" 2012, t. 23, s. 97–104; M. Pietrzak, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy

prawdopodobnie ze względu na ich tematyczną ekskluzywność, nie zyskały dotąd zainteresowania naukowców spoza teatrologicznego grona. Co więcej, wydaje się, że pozostanie wyłącznie na gruncie dyscyplin dotychczas zajmujących się tym gatunkiem prasowym może być niewystarczające w przypadku badań nad felietonistyką związaną tematycznie z innymi obszarami badawczymi, w tym przypadku felietonami teatralnymi, osadzonymi w życiu i środowisku teatralnym. Stanowią one część szeroko pojętej krytyki teatralnej, będącej przedmiotem zainteresowania badaczy teatru, dlatego przyjąć można, że również i one powinny stać się przedmiotem naukowej refleksji na gruncie teatrologii.

Badania nad krytyką teatralną zapoczątkowali w Polsce w latach pięćdziesiątych Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert w Instytucie Sztuki PAN[5]. Wzmożenie zainteresowania tą dziedziną oraz bardziej regularną pracę nad tą tematyką można zauważyć w końcu lat siedemdziesiątych XX wieku. Szczególną rolę odegrało środowisko badaczy z Uniwersytetu Śląskiego, na czele z Eleonorą Udalską, organizując szereg konferencji i wydając cykl publikacji poświęconych krytyce teatralnej (*Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*[6]; *Szkice o krytyce teatralnej*[7], *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*[8], *Od tragedii do groteski: szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*[9], *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*[10], *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*[11]). Pod redakcją Udalskiej ukazał się także *Słownik polskich krytyków teatralnych*[12]. Tej tematyce były poświęcone również jej indywidualne badania: stawiające w centrum zainteresowania konkretnych krytyków (Antoniego Sygietyńskiego[13] i Jana Lorentowicza[14]) oraz tom systematyzujący metodologię badań nad krytyką i dotychczasowe prace badaczki w tej dziedzinie *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*[15]. Z kolei nurt czasopiśmiennictwa teatralnego eksplorowała inna teatrolożka

Komisji Językowej ŁTN" 2014, t. LX, s. 251–261; M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

[5] D. Fox, Hasło: *Krytyka teatralna*, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna (dostęp: 18.09.2023).

[6] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.

[7] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

[8] *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.

[9] *Od tragedii do groteski: szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988.

[10] *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, red. M. Pogłódek, [E. Udalska], „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1992.

[11] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Śląski, Warszawa 1994.

[12] *Słownik polskich krytyków teatralnych. T. 1*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994.

[13] E. Udalska, *Antoni Sygietyński – teoretyk i recenzent teatralny* [praca doktorska], Łódź 1968; E. Udalska, *Antoni Sygietyński – krytyk teatralny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

[14] E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.

[15] E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.

z Uniwersytetu Śląskiego, Dorota Fox, m.in. w publikacji *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918-1939*[16]. W katowickim środowisku powstała także praca *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865-1885*[17] Anny Tytkowskiej. Wśród innych publikacji z tej dziedziny wydanych w późniejszych latach warto też wymienić *Teatr i bruk*[18] Małgorzaty Szpakowskiej. Do najnowszych prac należy natomiast rozprawa Stanisława Godlewskiego, poświęcona współczesnym zjawiskom w dziedzinie krytyki teatralnej *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*[19].

Krytyka teatralna jest też przedmiotem zainteresowania literaturoznawców z różnych ośrodków badawczych. Wśród ważniejszych prac z tej dziedziny wskazać można: publikację Zbigniewa Przychodniaka *U progu romantyzmu: przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*[20], rozprawę Elżbiety Kalemby-Kasprzak *Teatr w gazecie: społeczne role recenzji teatralnej: przełom październikowy 1955–1957*[21], prace Kazimierza Gajdy *Metakrytyka teatralna 1918–1939*[22], *O krytyce teatralnej*[23], *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*[24] czy *Teatralia znane i nieznane*[25], publikacje Mirosławy Kozłowskiej *W fotelu recenzenta i na paradyzie: o krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*[26] i *O „polifonię głosów zbiorowych": wileńska krytyka teatralna 1906–1940*[27], monografię Tomasza Sobieraja *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*[28] oraz publikacje zbiorowe redagowane przez Monikę Gabryś-Sławińską: *Polska krytyka teatralna XIX wieku:*

[16] D. Fox, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*, Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza, Katowice 2013.
[17] A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865-1885*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 2000.
[18] M. Szpakowska, *Teatr i bruk. Szkice o krytykach teatralnych*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006.
[19] S. Godlewski, *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, Stowarzyszenie Libre Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022.
[20] Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu: przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1991.
[21] E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie: społeczne role recenzji teatralnej: przełom październikowy 1955–1957*, „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1991.
[22] K. Gajda, *Metakrytyka teatralna 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1999.
[23] K. Gajda, *O krytyce teatralnej*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.
[24] K. Gajda, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008.
[25] K. Gajda, *Teatralia znane i nieznane*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2022.
[26] M. Kozłowska, *W fotelu recenzenta i na paradyzie: o krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*, Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Gorzów Wielkopolski 2001.
[27] M. Kozłowska, *O „polifonię głosów zbiorowych": wileńska krytyka teatralna 1906–1940*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2003.
[28] T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

postaci i zjawiska[29] i *Polska krytyka teatralna XX wieku: sylwetki krytyków, wybrane problemy*[30].

Na podstawie rozpoznanego stanu badań wydaje się, że jak dotąd prace nad krytyką teatralną – czy to teatrologiczne, czy literaturoznawcze – miały za zadanie przede wszystkim przybliżyć najważniejsze sylwetki krytyków oraz głoszone w ich tekstach poglądy na temat elementów sztuki teatru (jednym z najchętniej poruszanych wątków jest aktorstwo, ale często też dramaturgia), czasem zwracano uwagę na kwestie metakrytyczne bądź inne, pozasceniczne sprawy życia teatralnego w różnych okresach historycznych obecne w felietonistyce teatralnej. Unikano przy tym szczegółowych kwestii genologicznych, a felietony były po prostu jednymi z licznych tekstów w obszernym zbiorze krytyki teatralnej i zazwyczaj także jednym z wielu gatunków uprawianych przez poszczególnych krytyków.

Wydaje się, że tej marginalizacji kwestii gatunków w badaniach nad krytyką teatralną towarzyszyły trudności z ich klasyfikacją i uporządkowaniem. Na ten problem zwróciła uwagę Udalska: „Pierwsze kłopoty łączą się z określeniem rodzajów tekstów będących przedmiotem badania. Wypowiedzi krytyczne, które mogą stać się przedmiotem badania historycznego, nie mają dotąd jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Przeciwnie – tworzą materiał teoretycznie niejednorodny, rzadko poddawany analizie i opisowi”[31]. Wydaje się, że brak klarownych wytycznych, ale także różnorodność samych tekstów zniechęcały wielu badaczy do podejmowania kwestii genologicznych. Jeśli już zdarzało się badaczom krytyki teatralnej wyodrębniać któryś z gatunków i poświęcać mu osobne analizy, była to oczywiście recenzja teatralna, uważana za czołowy gatunek krytyki teatralnej i – jak pisała Stefania Skwarczyńska – jeden z najważniejszych dokumentów (przynajmniej do czasu nagrań wideo) ulotnej sztuki teatru[32]. Felieton natomiast pozostawał dotąd na marginesie zainteresowań teatrologów i innych badaczy krytyki teatralnej, nie próbowano opisać jego specyfiki, roli i znaczenia wśród gatunków krytycznoteatralnych. Pojedyncze artykuły dotyczące felietonistyki teatralnej stanowią raczej wyjątek od reguły, nie inicjując nowego nurtu badań[33]. A zatem kwestię

[29] *Polska krytyka teatralna XIX wieku: postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
[30] *Polska krytyka teatralna XX wieku: sylwetki krytyków, wybrane problemy*, red. M. Gabryś-Sławińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.
[31] E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, dz. cyt., s. 11.
[32] S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 36–49.
[33] Zob. D. Ratajczak, *Czas teraźniejszy recenzenta – czas teraźniejszy teatru (O felietonach teatralnych Witolda Noskowskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, dz. cyt., s. 42–66; M. Kozłowska, *Kornel Makuszyński humorysta oczarowany teatrem*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 165–178; A. Sobiecka, *Felietonistyka teatralna Józefa Kotarbińskiego. („Przegląd Tygodniowy” 1866-1876)*, [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866-1876. Seria I Studia, rewizje, konteksty*, red. naukowa i wstęp A. Janicka, Katedra Badań

gatunków krytycznoteatralnych i ich historię, a w szczególności będącą przedmiotem tej pracy felietonistykę teatralną, zidentyfikować można jako lukę badawczą, obszar niezbyt chętnie dotąd eksplorowany. Co więcej, dotychczasowe badania poświęcone krytyce teatralnej zorientowane były na zjawiska z wieku XIX i XX, rzadko wychodząc poza rok 1989, a tym bardziej biorąc pod lupę najnowszą działalność krytycznoteatralną w XXI wieku (tu wyjątkiem są teksty powstałe już w obecnym stuleciu, czyli praca Godlewskiego oraz pojedyncze publikowane na bieżąco artykuły[34]). Mam więc nadzieję, że dzięki prowadzonym na potrzeby tej pracy badaniom uda się rozszerzyć ramy czasowe dotychczasowej refleksji naukowej nad krytyką teatralną i włączyć do niej także nowsze zjawiska.

Już sam tytuł pracy *Archiwum ze stron rozproszonych. Polska felietonistyka teatralna po 1989 roku* wskazuje na zakres czasowy wybrany na potrzeby rozprawy. Początkową datę stanowi rok 1989 – rok rozpoczęcia przemian ustrojowych w Polsce, zmieniających sytuację również na rynku prasowym, co wpłynęło na funkcjonowanie czasopism teatralnych. Ich dalsza działalność w warunkach kapitalistycznego systemu stanęła wówczas pod znakiem zapytania. Po pierwsze, z powodów organizacyjnych, związanych z likwidacją wydawniczego monopolisty Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch", będącej w okresie PRL wydawcą najważniejszych teatralnych periodyków („Teatr" i „Dialog"). Po drugie, z powodów finansowych wynikających z narastającego już w latach osiemdziesiątych kryzysu gospodarczego, rosnącej inflacji i niestabilnej sytuacji wywołanej przemianami ustrojowymi. Wzrost cen materiałów i kosztów wydawania prasy, przy jednoczesnych oszczędnościach i cięciach budżetowych – to rzeczywistość, w której musiały się odnaleźć również redakcje teatralnych periodyków. Jednocześnie zniesienie cenzury uwolniło dziennikarzy, w tym także krytyków teatralnych, od dotychczasowych ograniczeń, stwarzając warunki o wiele większej wolności pod względem tematyki tekstów, swobody wyrażanych poglądów na łamach periodyków i stosowanych przez autorów środków.

Za datę domykającą ramy czasowe przyjęte na potrzeby pracy wybrałam rok 2019. Pozwoliło to objąć badaniami aż trzy dekady, przyjrzeć się felietonistyce pierwszego

Filologicznych „Wschód-Zachód", Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 307–324; P. Sitkiewicz, *Majcher felietonowy*, [w:] *Człowiek-Brzytwa. Cztery szkice o felietonach Antoniego Słonimskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, s. 15–67.

[34] Zob. A. R. Burzyńska, *Krytyka teatralna w fazie przebudowy*, „WIELOGŁOS. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2011, nr 1 (9), s. 81–92; J. Kocemba, *Demokratyzacja instytucji krytyki teatralnej wskutek upowszechniania Internetu*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy" 2017, nr 22, s. 161–170; M. Kostaszuk-Romanowska, *Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 2014, nr 14, s. 71–82; E. Zimnica-Kuzioła, *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem*, „Sztuka i Dokumentacja" 2017, nr 16, s. 91–99.

dziesięciolecia demokratycznej rzeczywistości oraz sięgnąć po teksty z początku nowego wieku i drugiej jego dekady, a przy tym uchwycić zmianę uwarunkowań publikacji tekstów związanych z rozwojem technologii i mediów cyfrowych. Włączenie tych źródeł do badań jest istotne dla pokazania ewolucji krytyki w powiązaniu z nowymi mediami i – jak sugerowałby tytuł brytyjskiej publikacji *Changing landscapes*[35] – zmieniających się krajobrazów krytyki teatralnej. W tę zmianę wpisuje się także ewolucja poszczególnych gatunków, w tym felietonu teatralnego. Nie można mu się przyglądać bez wpisania go w rewolucje cywilizacyjne przełomu tysiącleci, związane m.in. ze zmianą technologii informacyjnych i nawyków kulturowych. Gatunek ten płynnie adaptował się do nowej rzeczywistości, odpowiadał na nią swoją formą, opanowując rodzące się kanały komunikacyjne. Nie rozstając się z prasą drukowaną, jednocześnie znalazł swoje miejsce na stronach internetowych, również tych poświęconych teatrowi. Rok 2019 zamyka więc trzy potransformacyjne dekady (dokładnie 31 lat). Ale jest to także rok wybuchu pandemii Covid-19 na świecie, która od 2020 roku całkowicie zmieniła funkcjonowanie polskiego społeczeństwa, wpływając również na życie teatralne, najpierw gwałtownie je zatrzymując, potem zmuszając ludzi teatru do przystosowania się do nowych warunków. Twórcy teatralni stanęli przed zasadniczymi pytaniami: jak tworzyć teatr w pandemii, wobec pandemicznych ograniczeń, początkowo braku bezpośredniego kontaktu z widzami, potem zaś społecznego dystansu? Nie mniej ważne pytania musieli sobie postawić krytycy teatralni: jak pisać o teatrze pandemicznym, o wydobytych z archiwów technicznych nagraniach, później natomiast o nowo przygotowywanych inscenizacjach online? W kontekście tematu niniejszej pracy na myśl nasuwają się również pytania o to, jak poszczególne gatunki krytycznoteatralne funkcjonowały w czasie pandemii. Czy wtedy, gdy nie powstawały recenzje (bo nie było czego recenzować), prymat wiodły inne formy krytycznej wypowiedzi? Jak w pandemicznej rzeczywistości odnaleźli się teatralni felietoniści, dla których materiałem i inspiracją są przecież nie tylko spektakle, ale całe życie teatralne i pozateatralne? Pandemiczne losy zarówno krytyki[36], jak i teatralnego felietonu zasługują, moim zdaniem, na osobne omówienie, stąd tym bardziej konieczność zamknięcia czasowych granic tej pracy na roku 2019.

[35] *Theatre criticism. Changing landscapes*, red. D. Radoslajević, Bloomsbury, London 2016.

[36] Krytyka w okresie pandemii stała się już przedmiotem zainteresowania badaczy. Zob. M. Ćwikła, M. Laberschek, W. Rapior, Z. Smolarska, *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19. Raport z badań*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/krytyka-teatralna-w-polsce-w-czasie-pandemii-covid-19-raport-z-badan/ (dostęp: 29.09.2023).

Niemożliwe okazało się odnalezienie i przeanalizowanie wszystkich felietonów teatralnych powstałych w latach 1989–2019. Niech wyjaśnieniem będzie pierwszy człon tytułu tej pracy *Archiwum ze stron rozproszonych* – felietony okazały się zbyt liczne i nadto rozproszone zarówno po papierowych stronach teatralnych periodyków, jak i po stronach internetowych. Potencjalne kwerendy musiałyby objąć przecież nie tylko istniejące u początku transformacji teatralne periodyki, prasę kulturalną, społeczną czy codzienną, ale także wszelkie tytuły powstałe w kolejnych latach: nowe inicjatywy na rynku czasopiśmiennictwa teatralnego i kulturalnego, powstające portale internetowe i blogi. Dlatego konieczne było dokonanie gruntownej selekcji potencjalnych źródeł, często ze świadomością, że poza badaniami znajdą się ważne tytuły prasowe i interesujące felietonowe serie. Ostatecznie na potrzeby badań przeprowadzone zostały kwerendy dwóch czasopism teatralnych: „Teatru" i „Dialogu" z lat 1989–2019 (po 31 roczników każdego z pism), które miały już długą felietonową tradycję, kontynuowaną po 1989 roku.

Ze względu na brak kolumn poświęconych felietonistyce w badaniach zostały pominięte takie czasopisma, jak „Pamiętnik Teatralny", „Didaskalia. Gazeta Teatralna" i „Notatnik Teatralny". W związku z obszernością kwerend „Teatru" i „Dialogu" z żalem pozostawiłam poza obszarem badań felietonistykę publikowaną w długoletniej i zasłużonej „Scenie", wyłączając felietony, które mogłyby rzucić światło na funkcjonowanie teatralnego ruchu amatorskiego oraz prowincjonalnych teatrów zawodowych, często marginalizowanych przez krytykę teatralną. Z tego samego powodu pominęłam dwa krótko istniejące, ale jakże ciekawe czasopisma – wydawany na początku lat dziewięćdziesiątych oryginalny w periodzie tygodnik „Goniec Teatralny", czy powstałe już w nowym tysiącleciu, aspirujące do zaistnienia także poza teatralnym środowiskiem „Foyer". Tym bardziej na uboczu musiałam pozostawić felietonistykę z prasy codziennej (ogólnopolskiej i regionalnej), ze społeczno-politycznych tygodników (takich jak „Polityka", „Tygodnik Powszechny" itp.), czasopism kulturalnych (np. „Odry", na łamach której felietony publikował Jacek Sieradzki) i innych wydawnictw prasowych, zbyt licznych, by można było je objąć w tej pracy.

Aby jednak pokazać rozwój felietonistyki na tle ewolucji mediów cyfrowych, zdecydowałam się włączyć do badań teksty z portalu branżowego Teatralny.pl z lat 2013–2019. Zrezygnowałam natomiast z powstałego dopiero w 2018 roku portalu Teatrologia.info, ponieważ przy wybranym w tej pracy zakresie czasowym dostarczał on zbyt skromnego materiału do badań, niepozwalającego jeszcze na scharakteryzowanie ewolucji publikowanej tam felietonistyki. Z powodu obszerności zgromadzonego materiału pominęłam także inne

portale teatralne (np. e-teatr.pl[37]), kulturalne bądź społeczno-kulturalne oraz czasopisma internetowe (np. „Dwutygodnik.com" i „CzasKultury.pl"). Z tej samej przyczyny, mimo początkowych planów badawczych, poza rozważaniami znalazły się także blogi teatralne, na których często pojawiają się teksty o charakterze felietonowym.

Jak wskazuje już tytuł tej pracy, kluczowe dla prowadzonych badań jest wykorzystanie pojęcia archiwum, stosowanego dotychczas nie tylko w archiwistyce, ale także w dziedzinie sztuk wizualnych i performatywnych. W tym przypadku wprowadzenie tej kategorii pozwoli ująć felietonistykę teatralną jako **archiwum życia teatralnego**. Jest ono nie tylko obszerne, ale również – jak i sam felieton – niejednoznaczne, obejmujące teksty pisane na łamach teatralnych czasopism branżowych, magazynów kulturalnych, czasopism społeczno-politycznych, portali internetowych, mediów społecznościowych, blogów, czy też zbiorów felietonów w ich książkowych wersjach, podsumowujących dokonania poszczególnych autorów. Ze względu na obszerność materiału analizie poddany został tylko wycinek tego archiwum. Pierwszorzędną sprawą było więc znalezienie metod porządkujących i stworzenie atlasu najważniejszych zjawisk w tym archiwum występujących. Oryginalność zaproponowanego tematu zasadza się więc nie tylko na wyborze przedmiotu badań, jakim są felietony teatralne pozostające dotąd na uboczu badań, ale także – jeśli nie przede wszystkim – na propozycji ujęcia ich jako archiwum oczekującego na usystematyzowanie i wyborze ścieżki narracyjnej umożliwiającej opisanie badanego materiału z wielu perspektyw. Ponadto wspomniane ujęcie felietonu jako archiwum wyróżniłoby tę pracę na tle innych, nielicznych co prawda, rozpraw poświęconych temu gatunkowi. Pozwoliłoby traktować felietony teatralne nie tylko jako wart analizy gatunek prasowy czy tekst literacki, ale również jako zapis zjawisk i wydarzeń, specyficzną dokumentację czasów i okoliczności, w których powstał, jako nieuporządkowany, wymagający działań selekcyjnych obszerny zbiór.

Celem pracy jest więc pokazanie ewolucji felietonu teatralnego w Polsce po 1989 roku na przykładzie wybranych czasopism i portalu internetowego, co pozwoli na nakreślenie mapy polskiej felietonistyki teatralnej po transformacji ustrojowej w tych mediach i udowodnienie tezy, że felieton teatralny stał się archiwum życia teatralnego. Chodzi tu więc nie tyle o odtworzenie poprzez felietony obrazu życia teatralnego po 1989 roku (choć i ten aspekt został zrealizowany), ile skonstruowanie katalogu praktyk odzwierciedlających rozwój zarówno felietonów teatralnych, jak i dynamicznej rzeczywistości, w której te teksty powstawały, przy uwzględnieniu tak archiwizującego, jak artystycznego charakteru tych wypowiedzi. Wśród

[37] Portal ten został krótko opisany w Rozdziale 4. Felietonistyka teatralna w Internecie – na przykładzie portalu Teatralny.pl

celów należy wskazać także sprecyzowanie definicji genologicznej felietonu teatralnego, a także podjęcie próby odpowiedzenia na pytania:

– jakie cechy ma felieton teatralny? jak należałoby go definiować?

– jak przebiegała ewolucja felietonu teatralnego w Polsce po 1989 roku?

– jak felietony odzwierciedlają okoliczności, w których były tworzone?

– jak przystosowały się do zmieniającej się potransformacyjnej rzeczywistości, przemian technologicznych i nowych mediów, jak reagowały na te zmiany osoby piszące felietony?

– co przekazują w treści, a co w swojej formie?

– w jaki sposób uporządkować felietony teatralne?

– czym charakteryzuje się archiwum felietonów i w jakim stopniu odzwierciedla ono życie teatralne?

– jaka jest dynamika relacji między felietonem a teatrem?

Próba odpowiedzi na te pytania pozwoli ukazać skomplikowane zależności między felietonistyką a życiem teatralnym oraz zobaczyć w felietonach ważną część szeroko pojmowanej krytyki teatralnej.

Jednocześnie prowadzenie badań z zakresu krytyki teatralnej, będącej przecież również potencjalnym przedmiotem zainteresowania prasoznawców, medioznawców czy literaturoznawców i językoznawców wymaga wykorzystania różnorodnych metod badawczych. „Pewne problemy nie wymagają takiego podejścia, rozwiązanie innych nie jest możliwe bez wieloperspektywiczności, bez wychodzenia poza granice własnej dyscypliny”[38]. Mając więc świadomość, że felietonistyka teatralna może stanowić potencjalny przedmiot badań dla naukowców reprezentujących kilka dyscyplin, należy dostrzec możliwości korzystania z narzędzi wypracowanych w ich obszarach. Interdyscyplinarny charakter badań nad felietonem teatralnym narzuca więc stosowanie metod typowych dla badań historycznych (historycznoteatralnych), badań porównawczych oraz w pewnym stopniu metod typowych dla nauk o komunikacji związanych z teorią, pragmatyką i poetyką gatunków prasowych.

Najważniejszą część pracy stanowiły badania podstawowe. W przypadku tak sformułowanego tematu, celów i pytań badawczych była to kwerenda i praca interpretacyjno-analityczna z felietonami teatralnymi, zarówno tymi publikowanymi w czasopismach, jak i w sieci. Felietony wyodrębniałam, podążając za arbitralnymi decyzjami redakcyjnymi, zgodnie z którymi teksty zostały zaklasyfikowane jako felietony albo przez autorów, albo przez

[38] M. Lejzerowicz, *Potrzeba interdyscyplinarności?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 4, s. 144.

redakcje. Wiązało się to z umieszczeniem tekstów w dziale felietonów (jeśli taki dział istniał), oznaczeniem ich i przypisaniem (na przykład w paginacji) kategorii felietonu lub inne graficzne odróżnienie od pozostałych tekstów (oddzielenie tekstów ramką lub kreską, stosowanie czcionki innej niż w przypadku pozostałych artykułów). Pod tym względem stosunkowo proste było odnalezienie felietonów w czasopiśmie „Dialog" i na portalu Teatralny.pl – w obu przypadkach o klasyfikacji tekstów decydowało umieszczenie ich w odpowiednim dziale. Nieco więcej kłopotów sprawił miesięcznik „Teatr", w którym sposób oznaczania felietonów często się zmieniał (nie tylko w badanym w tej pracy okresie, ale także wcześniej) – wyjątkowo problematyczne okazało się to w latach dziewięćdziesiątych, gdy jedynym wyróżnikiem tego, że felietony są felietonami, było zapisywanie ich… kursywą (choć zdarzały się odstępstwa od reguły, wywołujące najwięcej problemów).

Od początku zakładałam, że przedmiotem badań są teksty opublikowane w prasie lub w Internecie, stanowiące część konkretnego medium, wpisujące się w politykę redakcyjną danego tytułu i funkcjonujące w określonych warunkach wydawniczych. Analizie poddane zostały więc pierwotne wersje felietonów, a nie te wydane później przez niektórych autorów w wersjach książkowych, zwłaszcza że te drugie ulegały czasem korektom i modyfikacjom. O tej różnicy między pierwodrukami felietonów a ich wydaniami książkowymi pisał Jerzy Kreczmar: „Porządkowanie nieraz znacznie uobiektywnia materiał. Obcując z niedoszlifowanym surowcem tracimy na pewno jasność wykładu, ale nie wyzbywamy się bliskiego kontaktu z indywidualnością autora, z jego mądrością, szerokością horyzontów i – co może nie mniej ważne – z jego wdziękiem"[39]. Niemniej, tomy felietonów zostały przywołane w pracy kontekstowo, zwłaszcza wtedy, gdy umieszczane przez felietonistów we wstępach wyjaśnienia rzucały światło na powstające teksty, przyczyny i okoliczności ich tworzenia. Przywołanie tomów felietonów ma przy tym jeszcze jedno zadanie – pokazać, jak często zyskiwały one drugie życie – tym razem już nie tylko w środowiskowych periodykach, ale w szerszym obiegu wydawniczym.

Ponieważ sama analiza felietonów prowadzona wyłącznie z perspektywy studium przypadku miałaby jedynie charakter wyrywkowy, chciałam wprowadzić narrację długofalową i bardziej płynną, usystematyzowaną według następujących kryteriów: najbardziej szeroką kategorię porządkującą stanowią typy mediów, w których publikowane były i są felietony teatralne, czyli prasa i media cyfrowe. W tym przypadku będą to periodyki teatralne oraz branżowe portale internetowe. Z tym zaś łączy się systematyzacja pod względem konkretnych

[39] J. Kreczmar, *Wstęp*, [w:] E. Csató, *Paradoks o reżyserze*, wstęp i wybór J. Kreczmar, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 23.

tytułów. Dopiero w ramach wybranych periodyków i portali można podążać za cyklami felietonowymi oraz za ich autorami. Felietonowe serie, publikowane niejednokrotnie przez kilka, a nawet kilkanaście lat, mają bowiem potencjał do zobrazowania zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości. Umożliwiają także uchwycenie ewolucji samego felietonu jako gatunku, związanej z zachodzącymi zmianami w kulturze lub w mediach sytuacji komunikacyjnej. Co więcej, pozwalają też przyjrzeć się samym felietonistom, zrekonstruować ich światopogląd (a pośrednio czasem także całej radiacji), prześledzić kształtowanie się ich stylu pisarskiego. Analiza konkretnych serii felietonowych umożliwia sprawdzenie, jak dany autor postrzegał życie teatralne w okresie powstawania jego felietonów, które wydarzenia zostały przez niego opisane, skomentowane i w jaki sposób. Pozwoli to zobaczyć w felietonach specyficzne źródło informacji o konkretnych epizodach w potransformacyjnej historii teatru, ale także swego rodzaju archiwum afektywne, oddające nastroje czasem samego autora, innym razem całego środowiska teatralnego (lub szerzej – kulturalnego) oraz atmosferę danego czasu. Felietonowe cykle pozwolą zwrócić uwagę nie tylko na to, co opisują teatralni felietoniści, ale również w jaki sposób to robią, jakiego języka używają i jakimi środkami się posługują. Taka analiza umożliwia scharakteryzowanie indywidualnego stylu wybranych felietonistów i jego wpływu na przedstawienie wydarzeń z życia teatralnego.

Serie felietonów zostały wybrane do analizy według następujących kryteriów: podstawowym warunkiem była tematyka teatralna – pominięte zostały serie, które nie dotyczyły teatru lub w których tematy teatralne stanowiły mniej niż połowę tekstów w serii. Decydująca była też długość cyklu – uwzględnione zostały serie publikowane przez minimum rok lub liczące co najmniej dwanaście tekstów, co daje reprezentatywny materiał do analizy. Zdecydowałam się także zrezygnować z serii o charakterze wspomnieniowym, retrospektywnym, wybierając te, które dotyczyły bieżącego życia teatralnego.

Po dokonaniu niezbędnej selekcji materiałów i ich uporządkowaniu wykrystalizował się ostateczny kształt tej pracy. W pierwszym, teoretycznym rozdziale przedstawiona została geneza i charakterystyka felietonu jako gatunku prasowego na podstawie dotychczasowych badań prasoznawców, medioznawców i literaturoznawców. Dalsza część stanowi próbę scharakteryzowania podgatunku, jaki stanowi felieton teatralny, i wykazania jego specyfiki. Dodatkowo, z dostępnych opracowań dotyczących polskiej krytyki teatralnej wyodrębnione zostały wątki dotyczące felietonistów i felietonistyki, co pozwoliło – prawdopodobnie w dość wybiórczy sposób – zrekonstruować historię felietonistyki teatralnej, tworząc kontekst dla rozważań podejmowanych w tej pracy. Ponadto rozdział ten zawiera wyjaśnienie pojęcia

archiwum, przywołanie wybranych badań na ten temat oraz omówienie zasadności wykorzystania tego terminu w stosunku do felietonistyki teatralnej.

W kolejnych rozdziałach pracy przeanalizowane zostały wybrane tytuły prasowe i internetowe wraz z publikowanymi na ich łamach seriami felietonowymi. Rozdział drugi dotyczy miesięcznika „Teatr" i licznie obecnych w nim cykli. W pierwszej jego części analizie zostały poddane wstępniaki redaktorów naczelnych: Andrzeja Wanata (*Trzecia strona*)[40], Janusza Majcherka (*Foyer*) i Jacka Kopcińskiego (*Widok z Koziej*). Została tu nieznacznie zaburzona chronologia, po przeanalizowaniu trzech serii felietonów wstępnych do 2019 roku, następuje powrót do lat dziewięćdziesiątych i analiza kolejnych cykli. W drugiej części rozdziału uwzględnione zostały pozostałe serie felietonowe: Janusza Majcherka (*Widok z mostu*, *Próba czytana*), Jana Polewki (*Kurier z Krakowa*, *Cudowny świat*), Macieja Wojtyszki (*Krótki zarys męki twórczej*), Andrzeja Żarneckiego, Pawła Głowackiego (*Chata z kraja*), Andrzeja Łapickiego (*Zapiski starucha II* i *Zapiski starucha III*), Wojciecha Tomczyka (*Maszeruj albo giń!*), Rafała Węgrzyniaka (*Uwagi na stronie*), Pawła Wodzińskiego (*Teatr publiczny*) oraz cykl *Listy polecone*[41], ukazujące różnorodne style i propozycje kształtowania teatralnej felietonistyki.

Trzeci rozdział dotyczy felietonistyki publikowanej na łamach miesięcznika „Dialog". Po kwerendzie i selekcji materiału analizie zostały poddane wybrane cykle: Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej, wspólna seria Piotra Gruszczyńskiego, Joanny Godlewskiej Jarosława Krawczyka i Marka Beylina (*Próby korekcyjne*), Tadeusza Bradeckiego (*Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu*), Tadeusza Nyczka (*Nawozy sztuczne*), Marka Beylina (*Po bandzie*) oraz Pedra Pereiry (*Wynurzenia*).

Czwarty rozdział umożliwia przejście od felietonistyki publikowanej w tradycyjnych czasopismach do tekstów powstających na potrzeby internetowego medium. W tym przypadku przedmiot analiz stanowiły felietony publikowane na łamach portalu Teatralny.pl: Macieja Wojtyszki, Mariusza Bielińskiego, Janusza Majcherka (*Zrzędność i przekora* i *Szczęśliwe dni*), Krzysztofa Mroziewicza, Krzysztofa Kopki i Tomasza Rodowicza. W rozdziale tym umieszczony został także appendix dotyczący tekstów z cyklu *Kołonotatnik* Łukasza Drewniaka publikowanych na portalu, wyjaśniający wątpliwości genologiczne.

*

[40] W nawiasach podano tytuły serii. Brak informacji w nawiasie przy nazwisku autora oznacza, że dana seria nie miała nadtytułu.
[41] Kwestia autorstwa tego cyklu zostanie wyjaśniona w dalszej części pracy.

W tym miejscu konieczne wydaje się wyjaśnienie kilku spraw technicznych i założeń edytorskich. W związku z pojawiającym się w istniejących opracowaniach zróżnicowanym zapisem tytułów serii felietonów (w cudzysłowie lub kursywą), zdecydowałam się na potrzeby tej pracy ujednolicić sposób zapisu. Wszystkie tytuły cykli pisałam więc kursywą, także w cytatach, w których autorzy oryginalnie zastosowali formę odmienną. Podobnie postąpiłam z tytułami spektakli i utworów literackich.

Co więcej, w literaturze rozbieżny był też sposób traktowania tytułu serii, gdy dodatkowo każdy felieton otrzymywał odmienny podtytuł – często w takich sytuacjach pomijano nadtytuł. Ponieważ uważam za znaczące, że dany tekst stanowi część konkretnej serii (zwłaszcza w przypadku autorów, którzy takich cykli napisali kilka), w tekście, przypisach i bibliografii podaję oba tytuły, oddzielone kropką.

Ze względu na licznie pojawiające się w tej pracy cytaty i odniesienia do analizowanych felietonów, a co za tym idzie, dużą liczbę przypisów, zdecydowałam się odwołania do konkretnych felietonów zapisywać dwojako. W przypadkach, gdy cytowałam konkretne felietony, utrzymałam tradycyjne przypisy. Natomiast w sytuacjach, gdy omawiałam treść tekstów lub jedynie kontekstowo odnosiłam się do tematyki felietonów danego autora, wtedy podawałam w tekście głównym w nawiasie uproszczony zapis bibliograficzny (tytuł tekstu, nazwa medium, numer/rok), dzięki czemu udało się ograniczyć liczbę przypisów. Zwłaszcza że ich wielość wynika także z faktu, że zdecydowałam się umieszczać w przypisach nie tylko odniesienia bibliograficzne, ale także metryczki z informacjami na temat przedstawień. W związku z częstym powoływaniem się felietonistów na konkretne spektakle, uznałam za konieczne wprowadzenie choćby podstawowych informacji, które pozwolą szybko zidentyfikować przedstawienia, o których wspominali – czasem nieprecyzyjnie – autorzy felietonów. Metryczki opracowałam na podstawie Encyklopedii Teatru Polskiego lub stron internetowych poszczególnych teatrów.

Wytłumaczyć się muszę także ze stosowanego w tej pracy stylu, który często odbiega od języka prac naukowych w stronę publicystyki (a może i trochę samej felietonistyki). Mam jednak poczucie, że specyfika analizowanych felietonów wymaga nieco innego, mniej rygorystycznego ich potraktowania. Towarzyszyła mi także obawa, że połączenie lekkiego i błyskotliwego języka felietonów, licznie w tej pracy cytowanych, z naukowym hermetycznym stylem może okazać się połączeniem niekorzystnym i przytłaczającym dla analizowanego materiału. Zdecydowałam więc, nie rezygnując przecież z logiki wywodu naukowego i metodologicznego podejścia, pisać tak, by pozwolić felietonom jak najlepiej i najpełniej

wybrzmieć, oraz nie zatracić ich charakteru pod ciężarem naukowego języka. Trzeba oddać nauce, co naukowe, a felietonowi, co felietonowe.

Rozdział 1. Felieton i archiwum – kwestie teoretyczno-metodologiczne

1.1. Felieton – geneza i charakterystyka gatunku

Powstanie i rozwój felietonu są ściśle powiązane z rozwojem prasy. Choć już w XVIII wieku w Anglii, w czasopiśmie „Spectator", ukazywały się teksty spełniające – z dzisiejszej perspektywy – gatunkowe kryteria felietonu, to za jego narodziny uznaje się literacko-rozrywkowy dodatek do francuskiego czasopisma „Journal des Débats", publikowany od 1800 roku, najpierw drukowany na osobnej kartce, potem w dolnej części kolumny gazety. Nie zamieszczano tam jednak felietonowych cykli, ale było to miejsce na rozmaitości: relacje z podróży, opowiadania, recenzje teatralne, repertuary teatrów, przeglądy mody albo ogłoszenia[1]. Dopiero z czasem zaczęły się tam pojawiać bardziej ujednolicone teksty o charakterze felietonowym. Intensywny rozwój gatunku przypadł na pierwszą połowę XIX wieku, a znaczącą rolę odegrali wówczas francuscy krytycy teatralni, Jean Louis Geoffroy i Jules Janin (tego pierwszego niektórzy badacze uznają wręcz za ojca felietonu[2]), którzy nie tylko przyczynili się do ewolucji gatunku jako takiego, ale także ustanowili wzorzec felietonu teatralnego. Później felieton objął swoją tematyką wszystkie dziedziny życia kulturalnego, a potem społecznego, co związane było z tzw. „pozytywnieniem felietonu" w XIX wieku i jego otwarciem na sprawy społeczne[3].

Nazwa „felieton" pochodzi od francuskiego słowa „fauille" oznaczającego liść, płatek lub kartkę[4]. Początkowo felietonem nazywano dział, a raczej charakterystyczne miejsce publikacji tekstów w prasie, znajdujące się pod kreską (stąd też inna polska nazwa felietonu – odcinek, sugerująca „odcięcie", wyodrębnienie kolumny; we Francji funkcjonowała natomiast nazwa *rez-de-chaussé*, czyli dolne piętro, parter). Pierwsze znaczenie wynikało więc raczej ze składu gazety i typografii, niż ze specyfiki publikowanych w tym miejscu tekstów. Wraz z rozwojem prasy i gatunków prasowych ukonstytuowało się drugie znaczenie, związane z nazwą konkretnego gatunku prasowego, wyróżniającego się zbiorem charakterystycznych dla niego cech. Gatunek ten nazywa się felietonem właściwym[5].

[1] E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, dz. cyt., s. 345.
[2] Zob. E. Żyrek-Horodyska, *Felieton. Gatunek romantyczny?*, „Ruch Literacki. Dwumiesięcznik" 2018, z. 1 (346), s. 5.
[3] Zob. M. Pietrzak, *„Pozytywnienie" felietonu w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja,* t. 4: *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
[4] K. Tatarowski, Hasło: *Felieton*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 335.
[5] E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, dz. cyt., s. 345–346.

Felieton jako gatunek hybrydyczny i niejednorodny wymyka się jednoznacznym definicjom, a reguły gatunkowe bywają płynne. Niemniej prasoznawcom udało się wyróżnić zbiór specyficznych dla niego wyznaczników. Do cech zewnętrznych zaliczyć można stałe miejsce publikacji, czyli rubrykę przeznaczoną wyłącznie dla felietonu, czasem w przypadku czasopism bywa to także osobny dział. Z tym wiąże się kolejna cecha, czyli cykliczność – felietoniści zazwyczaj publikują przez dłuższy okres, z określoną częstotliwością, tworząc serie felietonowe, czasami posiadające wspólny tytuł lub nadtytuł. Zdarza się także, że felieton wyróżnia się inną czcionką w stosunku do reszty gazety lub pisma[6].

Ponadto wskazać można cechy wewnętrzne felietonu, wynikające z jego struktury. Mimo publicystycznej przynależności, badacze gatunku podkreślają, że jest on zorientowany literacko, ma paraliteracki charakter. Jest więc nie tylko gatunkiem nastawionym na przekaz treści, ale umożliwia autorom korzystanie z literackich środków wyrazu i emocjonalne czy estetyczne oddziaływanie na czytelników[7]. Literacka orientacja felietonu związana jest też z projektowaniem jego lektury wokół podmiotu tekstu[8].

Granice felietonu zacierają się, co wiąże się z synkretyzmem gatunkowym. Felieton niejednokrotnie balansuje na styku gatunków lub wręcz pasożytuje na innych formach wypowiedzi i komunikacji międzyludzkiej. Stąd też wchłanianie takich form jak: opis, dialog, monolog, anegdota, aforyzm, list, przemówienie, dziennik, pamiętnik, recenzja i innych możliwych odmian tekstów lub stylów wypowiedzi[9]. Jednak ich włączenie do felietonistyki nie pozostaje jedynie prostym powieleniem, ale ma na celu nadanie im nowych funkcji w ramach felietonowych reguł.

Tematyka felietonów może być dowolna i zależy zazwyczaj od indywidualnych wyborów ich autorów, ewentualnie motywuje ją profil gazety lub czasopisma. Uważa się, że felietoniści często podejmują kwestie, które nie mieszczą się w obrębie poważnej publicystyki[10]. To wypchnięcie poza jej granice można rozumieć dwojako: w sensie negatywnym – gdy tematy okazują się zbyt błahe na obszerny artykuł, stając się „odpadami" poważnego dziennikarstwa, zbieranymi przez felietonistów; w sensie pozytywnym – gdy podejmowane kwestie są zbyt trudno uchwytne dla publicystów, nie dają się ująć w ramy dziennikarskiego konkretu i sprostać im może jedynie elastyczna forma felietonu. Teksty z tego

[6] Tamże, s. 354–355.
[7] Tamże, s. 355.
[8] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 11.
[9] Zob. E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, dz. cyt., s. 356; P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 9.
[10] E. Żyrek-Horodyska, *Felieton. Gatunek romantyczny?*, dz. cyt., s. 9.

gatunku często nastawione są na aktualne sprawy, ale felietonistyczna forma nie wyklucza też tematów wspomnieniowych i retrospektywnych.

Funkcje felietonu nie są tak jednoznaczne, jak w przypadku innych gatunków prasowych. Dla felietonistów o wiele mniejsze znaczenie ma funkcja informacyjna, ponieważ ich celem nie jest dostarczenie czytelnikom określonych wiadomości. Badacze gatunku wskazują raczej na funkcję ludyczną[11] – felieton powinien być rozrywką, w swoim najlepszym wydaniu intelektualną i błyskotliwą. W przeciwieństwie do innych, bardziej zobiektywizowanych gatunków prasowych istotna jest także funkcja ekspresywna – felieton daje autorom przestrzeń do wyrażenia własnych poglądów i opinii. Podkreśla się także jego funkcję perswazyjną lub nakłaniającą – gatunek ten okazuje się niejednokrotnie rodzajem trybuny lub mównicy, z której można wygłaszać określone poglądy, próbując przekonać do nich czytelników[12]. Jeśli przyjąć za słynnym tekstem Cypriana Kamila Norwida *O felietonie felieton*, że gatunek ten przypomina chór w tragedii[13], to należy mu przypisać również funkcję komentującą i objaśniającą rzeczywistość[14].

Narracja felietonu ma charakter personalny, zazwyczaj zostaje ujawniona osoba autora, choć zdarzają się także mistyfikacje. Cechuje go również wysoki poziom subiektywizmu, manifestacja podmiotu i eksponowanie autorskiego punktu widzenia, czasem dochodzące wręcz do granic stronniczości i skrajności. Piotr Stasiński wyróżnia kilka odmian tej subiektywizacji: ekspresywność uczuciową, ironię i autoironię, prowokowanie egotyzmem, eksponowanie „wolności" intelektualnej i prywatnej wyobraźni oraz familiarność[15]. Felietoniści często przyjmują wyraziste postawy polemistów (polemika z innymi wypowiedziami, tekstami), prowokatorów, a czasem także moralizatorów, i manifestują swoją autorską niezależność. Felietony charakteryzuje również duża ekspresyjność – autorzy mogą pisać wprost o swoich odczuciach i ocenach oraz wyrażać własny stosunek do opisywanych spraw w sposób emocjonalny. Cechą tego gatunku jest także dialogowość, możliwość wprowadzania wielorakich kontekstów i konstruowanie dialogu z innymi tekstami, wypowiedziami lub postawami. Niejednokrotnie wiąże się to z erudycyjnością felietonów,

[11] M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku…*, dz. cyt., s. 50, 163.
[12] H. Wszeborowska, *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 276–277.
[13] C. K. Norwid, *O felietonie felieton*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane,* t. 4. *Proza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 204.
[14] Mirosław Kocur pisał o funkcjach chóru w teatrze starożytnej Grecji: „W praktyce teatru antycznego chór odgrywał z pewnością rolę niezwykle złożoną – otwierał dramat na różnorodne wpływy nielinearne, które ścisła narracja wykluczała. Bywał wprawdzie chór jedną z osób w sztuce, ale też pełnił funkcje teologa, komentatora i narratora, reagował na występki bohaterów, kontekstualizował wydarzenia […]". M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 135.
[15] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 10.

za wprowadzanymi kontekstami kryje się często wiedza i doświadczenie ich autorów. Felietony bywają więc ściśle powiązane z ich osobowością, kompetencjami kulturowymi, znajomością dziedziny, o której piszą[16].

Choć felieton jest gatunkiem prasowym, to jego elastyczne granice pozwalają na odstępstwa od dziennikarskich reguł. Mimo publicystycznego charakteru dopuszcza się istnienie elementów fikcyjnych. Jest to jednak „fikcja intelektualna"[17], której celem staje się skondensowanie rzeczywistości i stworzenie oparcia dla faktów. Pozwala „ukazać zwielokrotnienie i karykaturalne przejawy pewnych postaw"[18]. Umożliwia zatem swobodne przetwarzanie rzeczywistości przez wyobraźnię autora. Felietonista przestaje być jedynie publicystą, a staje się artystą-literatem kreującym świat fikcyjny w swoich tekstach[19]. Ponadto autorzy felietonów nie muszą stosować się ściśle do reguł dziennikarskiej rzetelności, ich celem nie jest przecież stworzenie informacyjnego przekazu. Nie mają więc obowiązku podawać konkretnego źródła informacji przywoływanych w tekście[20]. Zamiast tego mogą powoływać się na to, co usłyszeli od innych ludzi, czerpać z rozmów prywatnych, a nawet plotek.

W badaniach nad gatunkami prasowymi wskazuje się także na specyficzną relację nadawczo-odbiorczą między felietonistą a czytelnikami. Piotr Stasiński podkreślał, że kontakt między felietonistą a odbiorcą felietonu zakłada podmiotowość nie tylko samego autora, ale także czytelnika[21]. Wiąże się to z angażującym charakterem felietonu. Felietoniści bowiem – jak pisała Maria Wojtak – uprawiając swego rodzaju grę z czytelnikami, zmuszają ich do odbiorczej aktywności[22]. Ponadto autorzy zabiegają przecież o pozyskanie zaufania odbiorców, a także o utrwalenie więzi nadawczo-odbiorczej poprzez kolejne swoje teksty. Z tym łączy się inna cecha felietonu, czyli zminimalizowanie jego oficjalności, co sprzyja budowaniu relacji między felietonistą a czytelnikami. Familiarność i zacieśnianie więzi nie wykluczają jednocześnie perswazyjności i potrzeby autorów wywierania wpływu na odbiorców. Budowanie poufałej relacji pozwala nie tylko na otwarte wyrażanie poglądów przez felietonistów, ale także na podejmowanie prób przekonania czytelników do stanowiska autorów[23].

[16] E. Sławkowa, *Style współczesnego felietonu (Z zagadnień stylistyki gatunku)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja,* t. 1: *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 307.
[17] K. Tatarowski, Hasło: *Felieton*, dz. cyt., s. 337.
[18] T. Klein, *Felieton – niektóre historyczne i teoretyczne aspekty gatunku*, „Polonistyka" 1983, nr 4, s. 264.
[19] M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, dz. cyt., s. 110.
[20] M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku…*, dz. cyt., s. 85, 188.
[21] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 12.
[22] M. Wojtak, *W kręgu paradoksów gatunku, czyli o konwencji i kreatywności w felietonie*, dz. cyt., s. 273.
[23] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 13.

Felieton charakteryzuje się dużą swobodą wypowiedzi i wolnością stylistyczną, którą Piotr Stasiński nazwał stylistyczną wielokształtnością[24]. Widoczna jest wolność w kreowaniu felietonowej narracji. Stąd dygresyjność i asocjacyjność felietonów – autorzy uciekają w rozmaite dygresje, odrzucając linearną narrację, albo konstruują felieton, podążając za skojarzeniami myślowymi. Felietoniści mają też skłonność do puent, często dbają o sugestywne tytuły. Równie swobodny i przy tym różnorodny bywa także styl tekstów. Felietoniści stosują ironię, sarkazm, kpinę, satyrę, dowcip, paszkwil, groteskę… Mają też upodobanie do parodii, przekory, szyderstwa czy złośliwości. Gustują w aluzjach, alegoriach, metaforach, z lubością hiperbolizują rzeczywistość i stosują gry słowne. Mimo sporej dozy erudycyjności, nie wykluczają stosowania kolokwializmów, żargonów, a nawet wulgaryzmów. Niebagatelną rolę odgrywa więc według Marii Wojtak „felietonowy konceptyzm”[25] i pomysłowość autorów w kwestii kształtowania formy tekstu i wykorzystywanych w nim środków. Dlatego tak ważny w przypadku felietonu wydaje się talent i osobowość felietonistów, potrafiących błyskotliwie wykorzystywać możliwości felietonowej formuły.

Niejednokrotnie zbiór stosowanych środków prowadzi do uzyskania niepowtarzalnego charakteru wypowiedzi i powstania zindywidualizowanego stylu danego felietonisty. Z pespektywy językoznawczej można mówić więc w przypadku felietonistyki o idiolekcie, czyli języku osobniczym, podmiotowym piętnie w zachowaniach komunikacyjnych, przejawiającym się w znamionach uformowania wiekowego, płciowego, zawodowego, społecznego czy dyskursywnego. Idiolekt ten profilowany jest nie tylko poprzez indywidualne cechy, ale także przez wyznaczniki gatunku, a zatem jest to – jak pisała Wojtak – „idiolekt gatunkowo sprofilowany”[26].

Wydaje się, że nieco bagatelizowane są cechy wynikające wprost z etymologii słowa „felieton”. Wskazuje się czasem te negatywne wyróżniki związane z błahością. Tymczasem liść, płatek oraz kartka kojarzą się również z lekkością, co wskazywałoby na styl felietonistów (popularne określenie „lekkie pióro” byłoby tu jak najbardziej zasadne). Ta lekkość felietonu nie powinna być jednak wynikiem uporczywej, żmudnej pracy nas strukturą i językiem, ale raczej przychodzić ze swobodą spadającego z drzewa liścia lub płatka. Choć pozornie felietony mogą wydawać się czymś nieistotnym, to z biologicznego punktu widzenia zarówno liście, jak i płatki odgrywają znaczące role w funkcjonowaniu roślin. Tak jak płatki, dzięki swojemu kolorowi i zapachowi, pełnią funkcję wabiącą i przyciągają owady, tak felietony kuszą

[24] Tamże, s. 9.
[25] M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, dz. cyt., s. 112.
[26] M. Wojtak, *Felietonista indywidualista, czyli o idiolekcie gatunkowo sprofilowanym*, dz. cyt., s. 321–332.

czytelników swoją atrakcyjną formą. Z kolei liście, biorące udział w procesie fotosyntezy, pochłaniają promienie słoneczne, felietony zaś wydają się niezwykle chłonne na otaczającą rzeczywistość, na obecne w niej treści oraz formy.

1.2. Felieton teatralny – podgatunek osobny?

1.2.1. Próba definicji felietonu teatralnego

W badaniach nad gatunkami dziennikarskimi w przypadku felietonu nie tylko wskazanie cech nastręcza wiele trudności. Również jego typologia bywa problematyczna. Niemniej wśród różnych propozycji klasyfikacji istnieje podział ze względu na tematykę felietonów. Wyróżnia się felietony literackie, muzyczne, telewizyjne, filmowe, sądowe, sportowe, obyczajowe oraz – najbardziej interesujące w kontekście niniejszej rozprawy – teatralne[27].

Oprócz osobnego tematu, felietony teatralne z założenia posiadałyby cechy zewnętrzne i wewnętrzne przypisane felietonistyce w ogóle. Jednak zasadne wydaje się ujmowanie felietonu teatralnego nie tylko jako gatunku dziennikarskiego stanowiącego przedmiot badań prasoznawców, ale także jako gatunku krytycznoteatralnego potencjalnie interesującego dla teatrologów. Usytuowanie go nie tylko na tle innych gatunków prasowych, ale także w kontekście szeroko pojmowanej krytyki teatralnej pozwala na bardziej szczegółowe scharakteryzowanie tej konkretnej odmiany.

Felieton teatralny – jak sama nazwa wskazuje – powinien być tematycznie związany ze sprawami teatralnymi. Tę tematyczną przynależność widziałabym jednak dwojako – w wąskim oraz szerokim ujęciu. Felieton teatralny w ujęciu wąskim dotyczyłby wydarzeń, osób lub zjawisk bezpośrednio związanych z teatrem, czyli wszelkich aspektów życia teatralnego, które – jak pisał o nim Tadeusz Nyczek – „toczy się niezależnie od tego, czy jakiś teatr gra przedstawienie. Jest ruchomą przestrzenią teatralną i składa się z tego, co się z teatrem kojarzy, co go tworzy i wspiera”[28]. Do elementów życia teatralnego Aleksandra Czapla-Oslislo i Dorota Fox zaliczyły instytucjonalne i organizacyjne aspekty funkcjonowania teatrów, kwestie finansowania i różne formy mecenatu, uwarunkowania związane z funkcjonowaniem w konkretnym systemie gospodarczym (w tym przypadku wolnorynkowym), instytucjonalnym

[27] E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, dz. cyt., s. 357.
[28] T. Nyczek, Hasło: *Życie teatralne*, [w:] tegoż, *Alfabet teatru: dla analfabetów i zaawansowanych*, Agencja Edytorska „Ezop”, Warszawa 2002, s. 187.

zapleczem scen, geografią teatralną w danym kraju i krytykę teatralną[29]. Felietony teatralne miałyby więc potencjał do ujmowania tych spraw, ale także tego, co w definicji Nyczka tworzy tę enigmatyczną ruchomą przestrzeń – zjawisk trudno uchwytnych związanych z obyczajami teatralnymi, etyką zawodową, zachowaniem i postawami różnych grup będących częścią życia teatralnego, ale także atmosferą i nastrojami w środowisku teatralnym. Choć w początkach swojego istnienia felietony dotyczyły głównie spektakli (co łączyło je z recenzjami), dziś rzadko kiedy przedstawienia są tematem tekstów tego gatunku. W przypadku każdego felietonu pojawia się ukryte „założenie o istnieniu świata społeczno-politycznego i konieczności jego interpretacji”[30], a zatem przy felietonie teatralnym funkcjonowałoby założenie o istnieniu życia teatralnego i konieczności jego interpretacji przez felietonistę. Z kolei w ujęciu szerokim sprawy teatralne mogłyby płynnie łączyć się z innymi tematami, np. politycznymi i społecznymi lub pojawiać się jedynie kontekstowo. Felieton bowiem zawsze funkcjonuje w jakimś kontekście, w tym przypadku w kontekście teatralnym.

Problematyka felietonów często jest spójna z profilem czasopisma[31] (lub innego medium), czasem wręcz wyrasta z jego tematyki. Dziś felietony teatralne powiązane są zazwyczaj z mediami teatralnymi i kulturalnymi (np. z czasopismami branżowymi, portalami internetowymi lub blogami o tematyce teatralnej), ewentualnie mediami polityczno-społecznymi, posiadającymi działy bądź rubryki teatralne. Co więcej, umieszczenie tekstu w piśmie branżowym zapewnia odbiór przez czytelników zainteresowanych problematyką teatralną, z założenia wprawnych w odczytywaniu kontekstów przywoływanych przez felietonistów. To zaś umożliwia autorom sprofilowanie potencjalnego czytelnika, jego kompetencji i potrzeb. Felietonistów teatralnych i odbiorców, będących częścią teatralnego środowiska lub po prostu potencjalnymi uczestnikami życia teatralnego, łączy więc wspólnota doświadczeń albo przynajmniej zainteresowań. Niekoniecznie musi to być jednak wspólnie obejrzane przedstawienie.

Z tym wiąże się kolejna cecha felietonu teatralnego, a mianowicie przynależność autorów do środowiska teatralnego. Już z badań prasoznawczych wynika, że twórca felietonów to nie zawsze dziennikarz[32]. W przypadku felietonów teatralnych autorami są zazwyczaj krytycy teatralni, czasem także teatrolodzy oraz – co charakterystyczne – praktycy teatru,

[29] A. Czapla-Oslislo, D. Fox, *Elementy życia teatralnego*, [w:] *Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 146–178.
[30] E. Sławkowa, *Style współczesnego felietonu…*, dz. cyt., s. 307.
[31] M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, dz. cyt., s. 109.
[32] Tamże.

np. reżyserzy, aktorzy, dramatopisarze, scenografowie itp. To znacząca różnica między felietonem teatralnym a recenzją, bowiem środowiskowa etyka zabrania osobom pracującym w teatrach prowadzenia działalności recenzenckiej. Ta przeszkoda nie istnieje jednak w przypadku felietonów, a włączenie praktyków do grona felietonistów pozwala na poruszenie tematów, których teoretycy często nie znają – związanych z procesem twórczym, działaniem teatrów, relacjami wewnątrzteatralnymi, organizacją i finansowaniem instytucji, problemami przedstawicieli różnych zawodów teatralnych, a nawet plotkami i anegdotami z teatralnego bufetu. A zatem felietonista teatralny, czy to teoretyk, czy praktyk, jest specjalistą w dziedzinie, o której pisze, choć nie musi być jednocześnie profesjonalnym dziennikarzem. W przypadku prowadzonych teatralnych blogów, na których pojawiają się teksty o felietonowych cechach, grupa autorów może być bardziej zróżnicowana. Należeć mogą do niej zarówno profesjonalni krytycy, praktycy teatru, jak i pasjonujący się teatrem widzowie.

1.2.2. (Krótka i wybiórcza) historia felietonu teatralnego w Polsce

O wiele trudniejsze niż wskazanie cech felietonów teatralnych, wydaje się odtworzenie jego historii. „Historię krytyki teatralnej w Polsce ktoś, mam nadzieję, niedługo napisze”[33] – tym zdaniem Małgorzata Szpakowska rozpoczynała swoją książkę o krytykach teatralnych *Teatr i bruk*, sugerując, że mimo podejmowanych przez teatrologów badań i prób przyjrzenia się poszczególnym krytykom lub prasie teatralnej, nie udało się dotąd stworzyć kompleksowej narracji o rodzimej krytyce[34]. Jeśli więc nie istnieje historia krytyki, to tym bardziej nie ma historii polskiej felietonistyki teatralnej. Może i ją ktoś kiedyś napisze.

W pracy tej przyjęte ramy czasowe pozwalają jedynie na przyjrzenie się felietonistyce teatralnej po 1989 roku, a zatem przełomu XX i XXI wieku, na przestrzeni trzydziestu lat. Będzie to więc niewielki wycinek z dwustuletniej historii tego gatunku. Jednak próba choćby pobieżnego zarysowania jego dziejów pozwoli na usytuowanie obranego przedmiotu badań

[33] M. Szpakowska, *Teatr i bruk…*, dz. cyt., s. 5.

[34] Nie oznacza to, że brakuje w Polsce opracowań o krytyce teatralnej, o czym świadczyłby przedstawiony we *Wstępie* stan badań. Są one jednak niejednokrotnie fragmentaryczne: czasem to publikacje pokonferencyjne, innym razem prace poświęcone krytyce w konkretnym okresie, często są to sylwetki krytyków, niekiedy historie czasopiśmiennictwa teatralnego. Próbą tworzenia historii krytyki teatralnej był z pewnością wspomniany już, bodaj najobszerniejszy, dorobek ośrodka katowickiego. Natomiast najbardziej kompleksowym dotąd działaniem wydaje się wspomniana już praca Stanisława Godlewskiego *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*. Konstatację Małgorzaty Szpakowskiej, sformułowaną jeszcze przed powstaniem rozprawy Godlewskiego, ale po wielu publikacjach badaczek z Uniwersytetu Śląskiego, można zatem rozumieć jako tęsknotę za spójną opowieścią o rozwoju polskiej krytyki, nastawioną na procesualność i ewolucję, nie zaś na studia przypadków. Co znaczące, być może właśnie dlatego również własnej książki poświęconej wybranym krytykom nie uznawała ona za pisanie historii krytyki teatralnej.

w historycznym kontekście. Historia felietonu teatralnego ujawnia się nieznacznie w pracach dotyczących krytyki teatralnej, omówieniach działalności poszczególnych krytyków oraz polskiego czasopiśmiennictwa teatralnego. Co więcej, sami badacze przyglądając się specyfice tekstów krytycznoteatralnych danego autora lub krytyce teatralnej na łamach konkretnych czasopism lub gazet, rzadko wychodzili od kwestii genologicznych, traktując wyznaczniki gatunkowe jako sprawę drugorzędną. A często nie tyle drugorzędną, co po prostu stanowiącą znaczącą trudność badawczą dla teatrologów. Jak pisała jedna z najważniejszych badaczek polskiej krytyki teatralnej, Eleonora Udalska: „Pierwsze kłopoty łączą się z określeniem rodzajów tekstów będących przedmiotem badania. Wypowiedzi krytyczne, które mogą stać się przedmiotem badania historycznego, nie mają dotąd jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Przeciwnie – tworzą materiał teoretycznie niejednorodny, rzadko poddawany analizie i opisowi”[35]. Szczególnie w początkach historii krytyki teatralnej trudno rozróżnić poszczególne gatunki. Widać to już w istniejących opracowaniach, których autorzy niejednokrotnie wyrażają wątpliwość wobec jednoznacznej systematyzacji, nazywając analizowane teksty naprzemiennie różnymi nazwami gatunkowymi (te same teksty określane są np. jako recenzja i felieton[36]). Sprawy nie ułatwiają też sami krytycy, którzy niezbyt precyzyjnie klasyfikowali swoje teksty. Chociażby Gabriela Zapolska, która – jak pisał Kazimierz Gajda – „[p]rzeważnie nazywała siebie «krytykiem», ale swoje teksty powstałe z wypełniania obowiązków «recenzentki», zaliczała do «felietonów»”[37]. Często więc dochodziło do pomieszania pojęć i zamiennego ich stosowania, co utrudnia rozpoznanie gatunkowej przynależności tekstów. Tym bardziej uświadamia to, że na podstawie prowadzonych dotąd badań nad krytyką można odtworzyć jedynie skromny i z pewnością niepełny, zawierający wiele luk i nieciągłości, zarys historii felietonistyki teatralnej w Polsce, przy jednoczesnej świadomości istniejących problemów z klasyfikacją krytycznoteatralnych gatunków.

W Polsce narodziny krytyki teatralnej przypadają na wiek XIX, wtedy również zaczęła się kształtować felietonistyka. Felietony teatralne pojawiały się w prasie obok recenzji, gdy

[35] E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, dz. cyt., s. 11.
[36] Takich sytuacji w tekstach naukowych wspomnianych we *Wstępie* było wiele. Dla przykładu krótki akapit z artykułu *Tadeusz Boy-Żeleński – krytyk w dobie przebudowy*, ilustrujący problem zamiennego stosowania różnych nazw gatunkowych: „**Sprawozdania** ze spektakli teatralnych są napisane przez Boya nie w perspektywie adaptacji historii arcydzieł literackich. W jego **felietonach** dominuje socjologiczny punkt widzenia: różnicujący poziomy artystyczne i intelektualne przedstawień, uwzględniający również kicz literacki i sceniczny. Przeważająca część jego **recenzji** teatralnych dotyczy repertuaru, który właśnie tak można zakwalifikować”. K. Krasuski, *Tadeusz Boy-Żeleński – krytyk w dobie przebudowy*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 89. [Wyróżnienie J.K.]
[37] K. Gajda, *O krytyce teatralnej*, dz. cyt., s. 134.

teatr stał się rodzajem publicznej rozrywki. Zatem felieton teatralny był niejako odpowiedzią na wzrost społecznego zapotrzebowania na zabawę, które stymulowało rozwój gatunku. Jego ukazywanie się w wydawanych wówczas gazetach stało się jedną z nielicznych rozrywek dostępnych czytelnikowi. Jednocześnie felietonistyka okazywała się bardziej egalitarna niż recenzje, a felietony czytano chętnie tak w stolicy, jak na prowincji[38]. Jednak granica między recenzją a felietonem bywała wtedy bardzo wąska. Początkowo sama tematyka poruszana przez autorów obu gatunków bywała wspólna – tak recenzenci, jak felietoniści pisali o spektaklach. Różnica była więc subtelna – „silny związek z teatrem, z konkretnym spektaklem, aktorem i jego rolą"[39] był domeną recenzji, dopiero rozluźnienie tego związku, traktowanie spektaklu jedynie jako pretekstu pozwalało na autonomizację felietonu teatralnego. Różnice widoczne były też w lżejszej, bardziej humorystycznej formie albo w czasie mijającym od przedstawienia do ukazania się tekstu – recenzje miały ukazywać się jak najszybciej (najlepiej dzień po premierze), podczas gdy felietony mogły zostać opublikowane nawet po kilku tygodniach[40].

Badania XIX-wiecznej prasy pod względem obecności teatraliów pozwalają przyjrzeć się poszczególnym tytułom także pod kątem publikowanych w nich gatunków. Felietony ukazywały się np. w krakowskim tygodniku „Kalina" (felietony i inne teksty Alfreda Szczepańskiego i Michała Bałuckiego publikowane w latach 1865–1868)[41], w krakowskim dzienniku „Kraj" wydawanym w latach 1869–1874 (w dziale „Teatr"), gdzie pojawiały się teksty anonimowe lub podpisywane pseudonimami (wiadomo jednak, że wśród autorów pisma byli Alfred Szczepański, Michał Bałucki, Mieczysław Gwalbert i Henryk Pawlikowski)[42]. Okazjonalnie felietony teatralne trafiały się w tygodniku „Kłosy", w rubryce pod nazwą „Pokłosia"[43] (oprócz osobnej rubryki „Przegląd teatralny" zawierającej recenzje); felietonistką tego pisma była Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, publikująca teksty w cyklu *Listy zza Niemna* (1882–1883), czasem poświęcając je tematyce teatralnej[44].

W drugiej połowie XIX wieku jednym z najważniejszych krytyków teatralnych był Władysław Bogusławski, nazywany koryfeuszem polskiej myśli teatralnej[45]. Jego bogata twórczość krytycznoteatralna obejmowała różne gatunki, w tym także felietony. Podobnie

[38] Zob. E. Udalska, *Słowo wstępne*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 8.
[39] D. Ratajczak, *Czas teraźniejszy recenzenta – czas teraźniejszy teatru…*, dz. cyt., s. 59.
[40] A. Tytkowska, *W krzywym zwierciadle „Diabła"*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, dz. cyt., s. 40.
[41] Zob. A. Tytkowska, *W krakowskim „Kraju"*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, dz. cyt., s. 27.
[42] Tamże, s. 26.
[43] E. Malinowska, *W ilustrowanym tygodniku „Kłosy"*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, dz. cyt., s. 53.
[44] D. M. Osiński, *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, [w:] *Polska krytyka teatralna XIX wieku…*, dz. cyt., s. 39–73.
[45] T. Sobieraj, *Władysław Bogusławski – koryfeusz polskiej myśli teatralnej*, [w:] tegoż, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku…*, dz. cyt., s. 16.

niejednorodne gatunkowo były teksty Józefa Kotarbińskiego publikowane m.in. w „Przeglądzie Tygodniowym", „Gazecie Warszawskiej", „Kurierze Codziennym", także wśród jego pism odnaleźć można felietony teatralne[46]. Ponadto felietonistyką zajmował się dramatopisarz i krytyk teatralny, Józef Narzymski – cykl *O tym i o owym* (właściwie *O tem i o owem*) składający się z ponad 50 tekstów ukazywał się w „Dzienniku Poznańskim" w latach 1869–1871[47]. Felietony Narzymskiego publikowane były nieregularnie, czasem z kilkutygodniowymi odstępami. W swoich tekstach poruszał problematykę struktury dzieła dramatycznego, przyglądał się także środkom scenicznej ekspresji. Rzadziej sięgał po kwestie związane z repertuarem teatrów. Co ciekawe, w jego tekstach zaczęły pojawiać się tematy ujmujące teatr nie tylko jako miejsce uprawiania twórczości teatralnej, ale także jako instytucję i przedsiębiorstwo, stąd chociażby obecność refleksji nad sprawami finansowymi teatrów[48].

Również w twórczości wybitnych polskich pisarzy pozytywistycznych można odnaleźć akcenty teatralne. Jeden z najważniejszych felietonistów tamtego czasu, Bolesław Prus, nie tylko pisał teksty o tematyce społecznej, ale w początkowym okresie twórczości zdarzało mu się również poruszać kwestie teatralne. W jego felietonach pojawiały się np. portrety ówczesnych aktorów, wśród których nie mogło zabraknąć ówczesnej gwiazdy, Heleny Modrzejewskiej[49]. Również Henryk Sienkiewicz w swojej wieloletniej twórczości felietonowej poświęcał niektóre teksty problemom teatralnym, choćby w cyklu *Sprawy bieżące*[50].

Na przełomie XIX i XX wieku w łódzkim „Rozwoju" pojawiały się felietony tygodniowe Stanisława Łapińskiego[51]. Na początku XX wieku felietony ukazywały się np. w warszawskim czasopiśmie „Sfinks" (1908–1913), gdzie dział krytyki teatralnej

[46] T. Sobieraj, *Pozytywistyczna estetyka teatru i jej przezwyciężanie – Józefa Kotarbińskiego poglądy na sztukę sceniczną*, [w:] tegoż, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku…*, dz. cyt., s. 59–92; M. Piekut, *Tematy teatralne w felietonach Józefa Kotarbińskiego („Gazeta Warszawska" 1871–1877)*, [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski: sesja w 150. rocznicę ich urodzin, Zakopane, 4-6 maja 1999*, red. B. Mazan, Z. Przybyła, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, s. 275–292; A. Sobiecka, *Felietonistyka Teatralna Józefa Kotarbińskiego („Przegląd Tygodniowy" 1866–1876)*, [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866-1876. Seria I, Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód", Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2015, s. 307–324.

[47] T. Sobieraj, *Józef Narzymski – teoretyk teatru*, [w:] tegoż, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku…*, dz. cyt., s. 116

[48] Zob. T. Budrewicz, *Józef Narzymski – krytyka wspomagająca*, [w:] *Polska krytyka teatralna XIX wieku…*, dz. cyt., s. 23–37.

[49] T. Sobieraj, *Bolesław Prus o teatrze*, [w:] tegoż, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku…*, dz. cyt., s. 143, 152–165.

[50] T. Sobieraj, *Henryk Sienkiewicz jako krytyk teatralny*, [w:] tegoż, *Polska krytyka teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 171.

[51] A. Kuligowska, *Stanisław Łapiński łódzki recenzent*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 154.

prowadził Władysław Bukowiński. Naprzemiennie z recenzjami publikował felietony w rubryce pod nazwą *Wrażenia teatralne* lub *Teatr*[52].

Istotnym wątkiem wydaje się nie tylko samoistny byt felietonu jako gatunku, ale także jego wpływ na recenzję teatralną. XX wiek przyniósł bowiem komercjalizację prasy, a sukces poszczególnych gazet lub czasopism stał się wyraźnie zależny od przynoszonych zysków. W tej sytuacji dążono do rozluźnienia gorsetu publicystycznych gatunków, w tym także recenzji teatralnej, która zaczęła ulegać fabularyzacji i felietonizacji. Badacze zajmujący się twórczością poszczególnych krytyków teatralnych tego okresu wielokrotnie pisali o uelastycznieniu przez nich formy recenzji i jej zbliżaniu się do felietonu[53]. Taki charakter miały np. recenzje Władysława Rabskiego publikowane na łamach „Kuriera Warszawskiego". Autor konstruował barwne opowieści o obejrzanych spektaklach, chętnie także wchodził w grę z potencjalnymi czytelnikami[54]. Podobną płynność granicy między recenzją a felietonem widać w tekstach Witolda Noskowskiego publikowanych na łamach „Kuriera Poznańskiego" od 1925 roku do wybuchu wojny, ewoluujących „od poważnej informacji wplecionej w tok popremierowego sprawozdania, do lekkiego felietonu"[55]. Charakteryzowały się ludyczną postawą autora, wykorzystującego żart, sarkazm i ironię, flirtującego z czytelnikiem[56]. Również niektóre teksty Jana Lechonia z tamtego okresu zostały zaklasyfikowane jako „prawie felietony" lub felietony satyryczne, pisane dla warszawskiego tygodnika „Sowizdrzał"[57]. W latach trzydziestych XX wieku w warszawskim tygodniku kulturalnym „Prosto z mostu" publikował także artykuły, felietony i recenzje Stanisław Piasecki[58].

Problemy genologiczne zdaje się sprawiać także twórczość czołowych krytyków dwudziestolecia międzywojennego, Antoniego Słonimskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Słonimski znany był jako „autor okrutnych kalamburów, nie cofający się przed

[52] A. Podstawka, *Krytyka teatralna w „Sfinksie" (1908–1913)*, [w:] *Polska krytyka teatralna XX wieku…*, dz. cyt., s. 91–110.
[53] Zob. E. Udalska, *Słowo wstępne*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 8.
[54] Zob. M. Piotrowska, *Nie tylko Ibsen. O recenzjach teatralnych Władysława Rabskiego w „Kurierze Warszawskim" (1902–1925)*, [w:] *Polska krytyka teatralna XX wieku…*, dz. cyt., s. 33.
[55] Zob. D. Ratajczak, *Czas teraźniejszy recenzenta – czas teraźniejszy teatru…*, dz. cyt., s. 46.
[56] Dobrochna Ratajczakowa doskonale uzmysławia w swoim tekście o twórczości krytycznoteatralnej Noskowskiego, z jakimi trudnościami natury genologicznej musi mierzyć się badacz krytyki teatralnej. Sama badaczka używała naprzemiennie określeń recenzja i felieton, analizując teksty Noskowskiego, jednak poddała tę praktykę refleksji, próbując odnaleźć w tekstach znamiona obu gatunków. Mimo tytułu artykułu sugerującego, że mowa o felietonistyce, ostatecznie Ratajczakowa zdecydowała się zaklasyfikować jego teksty krytycznoteatralne jako recenzje, ale realizujące przy tym felietonowe reguły, nie zaś jako autonomiczne felietony teatralne. Jednak już sam fakt podjęcia próby takiej klasyfikacji i nieczęstego w badaniach teatrologów refleksyjnego wprowadzenia kategorii gatunkowych wydaje się godny uwagi. D. Ratajczak, *Czas teraźniejszy recenzenta – czas teraźniejszy teatru…*, dz. cyt., s. 42–64.
[57] L. Kuchtówna, *Jan Lechoń poeta urzeczony teatrem*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 93.
[58] D. Grzegorzek, *„Trybuna teatralna" Stanisława Piaseckiego*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 139.

świętokradztwem, skoro mogło mu się przydać do zaokrąglenia felietonu”[59]. Jego teksty publikowane od 1924 roku w „Wiadomościach Literackich” weszły w skład słynnego tomu *Gwałt na Melpomenie*[60]. Piotr Sitkiewicz rozwiązywał dylemat dotyczący gatunku uprawianego przez tego autora następująco: „Recenzje teatralne Słonimskiego nie są więc recenzjami *sensu stricto*, lecz teatralnymi felietonami i podlegają wszelkim prawidłom tego gatunku”[61]. Podczas gdy u Słonimskiego widać wpływ felietonistyki na jego recenzje, przejawiający się chociażby w skrótowości, ale także ekspresji złośliwości i humorystycznym zabarwieniu tekstów czy obrazowych porównaniach[62], u Boya-Żeleńskiego jest to nie tylko absorbowanie założeń felietonistyki, ale także innych gatunków dziennikarskich, takich jak kroniki i sprawozdania[63]. Dlatego badacze jego twórczości krytycznoteatralnej publikowanej w „Czasie” (potem wydanej w tomach pod wspólną nazwą *Flirt z Melpomeną*[64]), „Kurierze „Porannym” czy „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” stosują naprzemiennie określenia: felieton, recenzja i sprawozdanie[65]. Felietonowe wpływy były widoczne na przykład w sposobie argumentacji autora. Jak pisała Małgorzata Szpakowska: „Felietonowa argumentacja Boya irytowała intelektualistów, lecz niewątpliwie jednała mu czytelników: przenosiła dyskusję na płaszczyznę dostępną profanom”[66]. Osobno należy rozpatrywać *Obrachunki fredrowskie*[67], cykl felietonów Boya poświęconych twórczości Aleksandra Fredry.

Jako felietonista teatralny identyfikował się Kornel Makuszyński, publikujący w „Warszawiance”, „Kurierze Codziennym” i „Kurierze Warszawskim”. Jego listy i felietony ukazywały się w zbiorach pod tytułem *W kalejdoskopie* oraz *Wycinanki*, a teatralne wątki chętnie wplatał także do innych swoich tekstów[68]. Cele uprawianego gatunku charakteryzował następująco: „Felieton teatralny winien szukać przede wszystkim tego, co jest piękne, i nie

[59] M. Szpakowska, *Słonimski: pół królestwa za dowcip*, [w:] tejże, *Teatr i bruk…*, dz. cyt., s. 38.
[60] A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
[61] P. Sitkiewicz, *Majcher felietonowy*, dz. cyt., s. 44–45.
[62] A. Krajewska, *Antoniego Słonimskiego zachowania krytyczne*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, dz. cyt., s. 101–116.
[63] E. Kalemba-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (o recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, dz. cyt., s. 119.
[64] T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną: wieczór pierwszy i drugi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963; T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną: wieczór trzeci i czwarty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963; T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną: wieczór piąty i szósty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964; T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną: wieczór siódmy i ósmy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964; T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną: wieczór dziewiąty i dziesiąty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
[65] Zob. K. Krasuski, *Tadeusz Boy-Żeleński krytyk w dobie przebudowy*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 75–90.
[66] M. Szpakowska, *Boy: teatr jako telenowela*, [w:] tejże, *Teatr i bruk…*, dz. cyt., s. 16.
[67] T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989.
[68] M. Kozłowska, *Kornel Makuszyński humorysta oczarowany teatrem*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 168.

zamykać później oczu na to, co jest niemądre. Nigdy jednak nie robić z tego tragediante z namaszczoną miną i piorunem w ręku, tak jakby nie było większych zmartwień na świecie niż jakieś komediowe biedactwo”[69]. Teksty Makuszyńskiego charakteryzowały się lekkością formy, bogactwem stylistycznym i językowym, różnorodnością kompozycyjną. Ważniejsza była rozmowa z czytelnikami i interpretacja przedstawienia lub postaci niż opis i ocena spektaklu[70].

Większość felietonów tamtego okresu ukazywała się w gazetach codziennych lub tygodnikach społecznych bądź kulturalnych. Choć w dwudziestoleciu międzywojennym powstawały również czasopisma teatralne, to były one raczej efemeryczne, dlatego trudno wyróżnić wśród nich znaczące cykle felietonowe. Analiza czasopiśmiennictwa teatralnego z tamtych lat dokonana przez Dorotę Fox pozwala wskazać pojedyncze tytuły, w których pojawiała się felietonistyka. Były to np. wydawana przez Związek Artystów Scen Polskich „Scena Polska”[71], warszawskie „Echo Artystyczne”[72], stołeczny „Biały Paw. Biuletyn teatralno-muzyczny” z udramatyzowanymi felietonami redaktora naczelnego Cezarego Jellenty[73], warszawski „Teatr i Życie Wytworne” z felietonami Zdzisława Kleszczyńskiego[74] czy wydawane w Grodnie „Wiadomości Teatralne”[75].

Polski felieton teatralny rozwijał się również w okresie powojennym. Jednym z najważniejszych polskich felietonistów teatralnych był wtedy Jan Kott, którego teksty przeszły do historii polskiej felietonistyki (lub szerzej krytyki) teatralnej. Po wojnie publikował w wielu periodykach: „Kuźnicy”, „Odrodzeniu”, „Przekroju”, „Twórczości”. Stały felieton w cyklu *Kropka nad i* miał od 1946 roku w „Przekroju”. W 1953 roku rozpoczął cykl *Jak Wam się podoba*[76] w „Przeglądzie Kulturalnym”. Kott pisał:

> Felieton teatralny był zawsze dla mnie odrębnym gatunkiem literackim, jak gdyby esejem w miniaturze, który rządzi się swoimi prawami. Wolno w nim pisać o wszystkim lub prawie o wszystkim, ale nie wolno, aby autora felietonów poznać można było jedynie po podpisie. Tej wielkiej literackiej tradycji felietonu chciałem zawsze pozostać wierny[77].

[69] K. Makuszyński, *Jak ja to widzę*, „Warszawianka” 1925, nr 284, cyt. za: M. Kozłowska, *Kornel Makuszyński humorysta oczarowany teatrem*, dz. cyt., s. 172.
[70] Zob. M. Kozłowska, *Kornel Makuszyński humorysta oczarowany teatrem*, dz. cyt., s. 173.
[71] D. Fox, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*, dz. cyt., s. 97.
[72] Tamże, s. 103.
[73] Tamże, s. 137.
[74] Tamże, s. 142.
[75] Tamże, s. 216.
[76] Teksty te weszły potem w skład tomu o tym samym tytule. J. Kott, *Jak Wam się podoba*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
[77] J. Kott, *Od autora*, [w:] tegoż, *Jak Wam się podoba*, dz. cyt., s. 5.

Jego teksty charakteryzowały się wielostylowością i wielotematycznością. Kott odczytywał literaturę poprzez teatr i szukał jej powiązań ze współczesnością. Jak pisała Grażyna Kompel: „Posiadając dar przenikliwego oglądania spektaklu, swymi felietonami próbował uczyć patrzenia innych”[78].

Znanym felietonistą okresu powojennego był także Edward Csató, teoretyk teatru, twórca i wieloletni redaktor naczelny czasopisma „Teatr”. Publikował zarówno recenzje, jak i felietony teatralne, głównie na łamach swojego pisma, część z nich pod pseudonimem Kali[79]. Te drugie ukazywały się w rubryce *Listy z widowni* (1955–1968) i charakteryzowały się emocjonalnym stosunkiem autora do opisywanych spraw i stosowaniem środków stylistycznych podkreślających jego ekspresywność[80]. Prawdopodobnie był też autorem anonimowych „wstępniaków” w „Teatrze”[81], które pozwalały na przedstawienie głosu redakcji i „przesunięcie ciężaru uwagi z zagadnień artystycznych na organizacyjne i ideowe”[82]. Zapoczątkowana w pierwszych latach funkcjonowania pisma tradycja felietonów wstępnych przetrwała do dziś.

W historii felietonistyki zapisał się także Konstanty Puzyna, wieloletni redaktor naczelny czasopisma „Dialog”. Już w czasie swojej wczesnej działalności, pracując w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, pisał felietony przedpremierowe, które anonimowo wysyłał do radia i prasy, tłumacząc w nich założenia repertuarowe instytucji[83]. Później uprawiał regularną felietonistykę na łamach „Polityki” (1968–1971). Zbiór jego tekstów z tamtego okresu został opublikowany w słynnym tomie *Burzliwa pogoda*[84], o którym Małgorzata Szpakowska pisała: „teoria opakowana została w felieton i jeszcze mocniej związana ze swoim czasem”[85]. Teksty Puzyny były więc osadzone w atmosferze przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – pojawiały się w nich echa polityczno-społecznych wydarzeń. Kolejne felietony Puzyny, wraz

[78] G. Kompel, *Wokół tekstów krytycznoteatralnych Jana Kotta*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980…*, dz. cyt., s. 150.
[79] M. Karasińska, *Wśród interpretacji. O pracach krytycznoteatralnych Edwarda Csató*, [w:] *Polska krytyka teatralna XX wieku…*, dz. cyt., s. 75–89.
[80] Spora część tych felietonów ukazała się w tomach. Zob. E. Csató, *O Prometeuszu i ciuchach. Felietony, dygresje, polemiki teatralne*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1959; E. Csató, *Paradoks o reżyserze*, wstęp i wybór J. Kreczmar, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
[81] A. Tytkowska, *Krytyka teatralna Edwarda Csató*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 208.
[82] D. Ratajczak, *„Monodram” z pierwszych stron „Teatru” (1952)*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980…*, dz. cyt., s. 65.
[83] Zob. G. Kondrasiuk, *Konstanty Puzyna – krytyk w działaniu (1947–1956)*, [w:] *Polska krytyka teatralna XX wieku…*, dz. cyt., s. 61.
[84] K. Puzyna, *Burzliwa pogoda: felietony teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
[85] M. Szpakowska, *Puzyna: prawda dramatu, prawda teatru*, [w:] tejże, *Teatr i bruk…*, dz. cyt., s. 103.

z innymi szkicami, ukazały się w tomie *Półmrok*[86]. W jego tekstach objawiała się idea znana ze słynnego, powtarzanego w środowisku teatralnym, powiedzenia Puzyny: „Po jaką zresztą cholerę pisać o teatrze, jeśli nie po to, by pisać o życiu?”[87]. Dotykając teatru, wychodziły poza teatr, łącząc teatr z życiem.

W okresie powojennym felietony publikował też Tadeusz Breza – w „Kurierze Polskim” ukazywała się rubryka pod nazwą *Felieton teatralny*. Później pisywał także w „Odrodzeniu”. Były to klasyczne felietony, charakteryzujące się zwięzłością i przystępnością formy, subiektywizmem, literackimi środkami ekspresji, skłonnością do ironii i żartu. Teksty wyróżniały się też intrygującymi tytułami, stosowaniem anegdot i humorystycznych cytatów, a sam autor stwarzał pozory familiarności[88].

Spore grono felietonistów zgromadziły powstałe po wojnie teatralne czasopisma. W założonym w 1945 roku „Teatrze”, nastawionym na bieżące sprawy teatralne, początkowo nie było działu felietonów. Natomiast od czasu przejęcia sterów redakcji w 1952 roku przez Edwarda Csató, dział felietonów stał się nieodłącznym elementem czasopisma. W latach pięćdziesiątych, oprócz wspomnianego już Csató, felietony dla czasopisma zaczęli pisać m.in.: reżyser, pedagog i dyrektor teatrów, Jerzy Kreczmar (cykl *Stare – nieprzestarzałe* pod pseudonimem Quidam[89]); reżyser i długoletni dyrektor Teatru Współczesnego w Warszawie, współpracujący z „Teatrem” jako felietonista przez dwadzieścia lat Erwin Axer (podpisujący się inicjałami e.a. w serii *Listy ze sceny*[90]); teatrolog Jerzy Timoszewicz (początkowo pod własnym nazwiskiem lub pod pseudonimem Tim, natomiast pod pseudonimem Theatralski słynny publikowany przez ponad dekadę cykl *Świstek teatralny*[91]); pisarz Jarosław Iwaszkiewicz (pod pseudonimem Eleuter); aktor Jerzy Dominik; reżyser i scenarzysta Antoni Bohdziewicz (podpisujący się inicjałami a.b. lub b.a.); krytyczka teatralna, pisarka, członkini redakcji „Teatru” i zastępczyni redaktora naczelnego, Maria Czanerle. W latach siedemdziesiątych w gronie felietonistów znaleźli się także m.in.: pisarz i krytyk teatralny, Maciej Karpiński; pianista i reżyser Lech Terpiłowski; pisarz, krytyk literacki

[86] K. Puzyna, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
[87] K. Puzyna, *Przejaśnienie*, [w:] tegoż, *Półmrok*, dz. cyt., s. 10.
[88] E. Dąbek-Derda, *Rozmowy teatralne Tadeusza Brezy*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku…*, dz. cyt., s. 201–204.
[89] Felietony zostały później wydane w wersji książkowej. Zob. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
[90] Felietony zostały potem wydane w kilku tomach. Zob. E. Axer, *Listy ze sceny*, Czytelnik, Warszawa 1955; E. Axer, *Listy ze sceny. Seria 2*, Czytelnik, Warszawa 1957; E. Axer, *Sprawy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966; E. Axer, *Kłopoty młodości, kłopoty starości: [Felietony teatralne]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
[91] Felietony zostały potem wydane w wersji książkowej. Zob. Theatralski [J. Timoszewicz], *Świstki teatralne wszystkie… i więcej. Jerzemu Timoszewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. D. Buchwald, P. Płoski, M. Waszkiel, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.

i teatralny Bogdan Wojdowski; dziennikarz i publicysta Krzysztof Teodor Toeplitz; pisarz Jerzy Wittlin (*Szeptem*), pisarz i publicysta Bohdan Drozdowski; satyryk i aktor Jacek Fedorowicz (*Porady estradowca dla kolegów dramatycznych*[92]); dziennikarz i krytyk Michał Misiorny (*Album nie dość stare*, potem w latach osiemdziesiątych *Scena i życie codzienne*), aktor Andrzej Łapicki (seria *Przed lustrem* pod pseudonimem Kolega[93]). W latach osiemdziesiątych felietony na łamach „Teatru" publikowali m.in.: wówczas początkujący krytyk teatralny i członek redakcji „Teatru" Janusz Majcherek (wstępnie pod pseudonimem Leonard seria *List z Warszawy* i *List ze świata*, potem jako Jakub Ardeńczyk z cyklem *Brudnopis*, a następnie już pod własnym nazwiskiem seria *Zrzędność i przekora*), krytyk muzyczny Janusz Cegiełła, krytyk teatralny Andrzej Hausbrandt (cykl *Mondo cane*), czy rozpoczynający wówczas swoją krytycznoteatralną drogę Maciej Nowak (cykl *Z ciemnego paradyzu* pisany pod pseudonimem „…ski"[94]). W drugiej połowie lat osiemdziesiątych ukazywała się także pisana wspólnie przez grono redakcyjne seria *Uważam, że…*

Również w młodszym, założonym i prowadzonym od 1956 roku przez Adama Tarna „Dialogu" początkowo nie było stałego działu felietonów, nie wprowadził go także jego następca Stanisław Stampf'l w latach 1968–1971. Dział felietonistyki pojawił się dopiero w latach siedemdziesiątych, gdy redaktorem naczelnym w 1971 roku został Konstanty Puzyna. Pierwszymi felietonistami miesięcznika byli: pisarz, krytyk literacki i teatralny Andrzej Kijowski (seria *Próby czytane*[95]); pisarz i scenarzysta Maciej Karpiński; dramatopisarz i scenarzysta Janusz Głowacki, pisarz Michał Komar, reżyser i wieloletni dyrektor Teatru Powszechnego w Warszawie Zygmunt Hübner. Grono felietonistów stopniowo się zmieniało, a wśród współpracujących z redakcją „Dialogu" autorów w latach siedemdziesiątych znaleźli się także: pisarz Sławomir Mrożek (cykl *Małe listy*[96]), dziennikarz i publicysta Wiesław Górnicki, czy kierownik literacki teatrów i reżyser Maciej Domański. W latach osiemdziesiątych dział felietonów na łamach „Dialogu" zdominowali: kontynuujący swoją wieloletnią współpracę z redakcją Hübner; znany już wcześniej jako felietonista „Teatru",

[92] Felietony zostały też wydane w wersji książkowej. Zob. J. Fedorowicz, *Porady estradowca dla Kolegów Dramatycznych*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
[93] Felietony zostały wydane także w wersji książkowej. Zob. A. Łapicki, *Przed lustrem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
[94] Do autorstwa tej serii Maciej Nowak przyznawał się we wstępie do zbioru felietonów Jerzego Timoszewicza. Jak wynika z przytoczonej tam korespondencji, Paweł Płoski przypisywał błędnie autorstwo tych tekstów właśnie Timoszewiczowi. Zob. M. Nowak, *Zamiast wstępu*, [w:] Theatralski [J. Timoszewicz], *Świstki teatralne wszystkie… i więcej. Jerzemu Timoszewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, dz. cyt., s. 5–7.
[95] Teksty te ukazywały się także w latach sześćdziesiątych, wtedy jednak nie były zaklasyfikowane jako felietony.
[96] Cykl został wydany także w formie książkowej. Zob. S. Mrożek, *Małe listy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

reżyser Erwin Axer (*Kartka z pamiętnika*[97]); dziennikarz Michał Radgowski; krytyk teatralny Tadeusz Nyczek oraz historyk literatury i teatru Jan Kott (*Dwie strony*).

Wśród innych periodyków teatralnych ukazujących się w okresie PRL liczne felietony można odnaleźć także w wydawanej od 1970 roku „Scenie" (wcześniej „Teatr Ludowy"). W latach siedemdziesiątych dział felietonów wyłaniał się stopniowo, poczynając od ukazujących się serii nieoznaczonych jako felietony. Początkowo teksty pisali m.in.: dziennikarka Zofia Szprokoff (*Pogwarki malkontenta*), aktor i reżyser Jan Skotnicki (*Z dnia na dzień*), poeta i aktor Bogusław Kierc (*Głoski i litery*), reżyser i teatrolog Kazimierz Braun (*W kręgu teatru*), lalkarka i reżyserka Zofia Miklińska (*Lalęda*), aktor Jan Nowicki (*Myśli z tamtego miesiąca*). W 1979 roku po raz pierwszy w czasopiśmie wyodrębniony został dział *Felietony*. Ukazywały się w nim serie: reżysera, związanego przez lata z Teatrem Telewizji, Józefa Słotwińskiego (*Kartka z podróży*), dramatopisarza i romanisty Krzysztofa Choińskiego (*Szklany kominek*), pianisty i reżysera Lecha Terpiłowskiego (*Intermedia*). Do tego grona w latach osiemdziesiątych dołączył reżyser Krzysztof Rościszewski (*20° zasilania*, w tym część serii ze wspólnym podtytułem *Anegdoty prowincjonalne (opowieść filozoficzna)*), powracał też Bogusław Kierc z nową serią (*Dziedzina ułudy*), z przerwami pojawiał się ponownie także Jan Skotnicki (pojedyncze felietony oraz kolejne serie *Ukradzione poranki*, *Spotkania z reżyserią*, *Lektury obowiązkowe*). W połowie dekady do grona felietonistów dołączyli także aktor Wojciech Siemion (*Interpretacje*) oraz aktor i reżyser Jan Bratkowski (serie *Przed próbą* i *Pamiętnik współczesny*).

Swoje pismo miało także środowisko teatru lalkowego – „Teatr Lalek"[98] (kontynuacja przedwojennego miesięcznika „Bal u lal"), wydawany jako kwartalnik w latach 1950–1970. Po jego wznowieniu w 1982 roku próbowano z różną regularnością wprowadzać felietony, teksty pisali na przykład Grzegorz Kwieciński i Jarosław Komorowski[99]. Z czasem jednak felietony pojawiały się coraz bardziej okazjonalnie, ostatecznie ze stałego działu felietonów zrezygnowano.

[97] Felietony Axera z serii *Kartka z pamiętnika* ukazywały się stopniowo w wersjach książkowych, w kolejnych tomach pod wspólnym tytułem *Ćwiczenia pamięci*. Zob. E. Axer, *Ćwiczenia pamięci*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, E. Axer, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 2*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991; E. Axer, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 3*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998; E. Axer, *Czwarte ćwiczenia pamięci*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003; E. Axer, *Z pamięci*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.

[98] Zob. Hasło: *Teatr Lalek*, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/czasopisma/22/teatr-lalek (dostęp: 03.05.2025); *O piśmie*, strona czasopisma „Teatr Lalek", https://www.teatrlalek-pismo.pl/p/o-pismie.html (dostęp: 03.05.2025).

[99] Felietony z lat 1982–2002 publikowane na łamach „Teatru Lalek" analizowała Joanna Mikosz. Zob. J. Mikosz, *Felieton i wywiad na łamach łódzkiego magazynu „Teatr Lalek"*, „Обрії друкарства" 2022, nr 1, s. 197–220.

W okresie PRL grono felietonistów współpracujących z pismami teatralnymi było zróżnicowane. Wśród zapraszanych do działów felietonistyki autorów byli już nie tylko krytycy teatralni, ale także pisarze czy praktycy teatru. Tematyka felietonów została znacząco urozmaicona, nie pisano już jedynie o spektaklach, ale coraz częściej o sprawach okołoteatralnych. Czasem zdarzało się też, że felietony publikowane na łamach teatralnych periodyków wcale nie dotyczyły teatru, ale spraw ogólnokulturowych, otwierając branżowe czasopisma na pozateatralną rzeczywistość. Felieton teatralny zaczął natomiast stopniowo znikać z gazet codziennych i tygodników społeczno-politycznych.

1.3. Felieton teatralny jako archiwum życia teatralnego

Felieton teatralny w badaniach teatrologicznych nie cieszył się dotąd dużym zainteresowaniem, zarówno jako autonomiczny przedmiot badań, jak i potencjalne źródło dla historii teatru. W tej drugiej kwestii pozostawał zawsze w cieniu recenzji, uważanej za jeden z najważniejszych dokumentów (przynajmniej do czasu nagrań wideo) ulotnej sztuki teatru[100]. Felieton tej funkcji dokumentacyjnej nie spełniał, nie było to też intencją samych felietonistów. Wystarczy jednak sięgnąć po felietony publikowane na łamach czasopism sprzed lat, czy też po zbiorowe wydania felietonów, by przekonać się, że w tych niewielkich tekstach widoczne są fragmenty szerokiej panoramy życia teatralnego. Felietony teatralne może i nie dokumentują spektakli tak jak recenzje, ale są ważnymi śladami teatralnej rzeczywistości.

Choć wartości dokumentalne felietonu wydają się o wiele mniejsze niż w przypadku recenzji, to jednak sami badacze gatunku zdają się bronić felietonistykę przed zepchnięciem jej wyłącznie na margines rozrywki i fikcji. Mimo że podstawową funkcją felietonu nie jest funkcja informacyjna, nie znaczy to, że nie jest ona wcale realizowana. Według Marii Wojtak felieton nie jest całkowicie pozbawiony walorów informacyjnych, dostarcza jednak informację zakamuflowaną, przemycaną w interpretacyjnym opakowaniu[101]. Po pierwsze, autor felietonu dokonuje subiektywnej selekcji materiału informacyjnego, wybiera te fakty, które go interesują. A zatem felieton dostarcza informacji wyselekcjonowanych. Po drugie, informacja w felietonie zostaje przedstawiona w sposób dygresyjny. Celem samym w sobie nie jest przekazanie czytelnikowi w prosty, linearny sposób treści, informacje pojawiają się jakby mimochodem, przy okazji, na marginesie. Po trzecie, informacja w felietonie zostaje poddana wartościującemu przetworzeniu. Autor nie próbuje obiektywnie zrelacjonować wydarzeń, ale

[100] S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, dz. cyt., s. 46.
[101] M. Wojtak, *Felieton – informacja zakamuflowana*, dz. cyt., s. 202.

przedstawia swój punk widzenia i ocenę. Stosunek felietonisty do omawianych wydarzeń jest bowiem ważniejszy niż same te wydarzenia, choć przecież nie wyklucza to ich obecności w tekstach. Felietony teatralne dają więc wgląd nie tylko w wybrane fakty z życia teatralnego, ale także w ich odbiór i ocenę.

Wydaje się, że również włączanie do felietonistyki elementów fikcyjnych nie wyklucza zapisania w nich śladów rzeczywistości. Fikcja bowiem pełni w felietonach funkcję służebną wobec faktów, a jej zastosowanie ma pomóc w stworzeniu kontekstu dla wydarzeń. Czasem opisanie w felietonie sytuacji fikcyjnej i skondensowanie w niej pewnych cech realnego świata, pozwala na pokazanie prawdy o rzeczywistości[102], przy czym jest to prawda jednostkowa, wynikająca z perspektywy piszącego[103].

Felieton nie istnieje bez pretekstu[104], zawsze musi istnieć coś uprzedniego w stosunku do felietonu, od czego wychodzi felietonista. Będąc więc rodzajem przetworzonego przez wyobraźnię twórcy komentarza[105], felieton musi opierać się na rzeczywistości, w której ma swoje źródło. Sami badacze felietonistyki nie wykluczają zresztą jego wartości historycznych. Jak pisała Magdalena Pietrzak, przyglądając się XIX-wiecznej felietonistyce, felietony pozwalają na wgląd w przeszłość i mogą stanowić (specyficzne) źródło poznania epoki. Mimo subiektywnego opisu rzeczywistości umożliwiają poznanie autora i społeczeństwa, w którym funkcjonował[106]. Dlatego właśnie możliwe wydaje się ujmowanie felietonów teatralnych jako **archiwum życia teatralnego**.

Wykorzystanie pojęcia archiwum wymaga zarysowania dotychczasowych obszernych badań nad tym zagadnieniem. Mając świadomość, że dotychczasowa szeroko zakrojona, międzynarodowa debata naukowa zorientowana wokół różnych ujęć archiwum przekracza granice dyscyplin, obejmuje liczne publikacje, konferencje i dyskusje, prowadzone przez wiele środowisk badaczy, niemożliwe wydaje się całościowe przedstawienie obecnego stanu wiedzy na temat archiwum. Obszerność zbioru zmusza do selektywnego potraktowania zagadnienia, przedstawienia subiektywnie wybranych teorii i opracowań oraz przywołania jedynie niektórych koncepcji tego pojęcia.

[102] K. Tatarowski, Hasło: *Felieton*, dz. cyt., s. 337.
[103] M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, dz. cyt., s. 110.
[104] P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, dz. cyt., s. 8.
[105] E. Żyrek-Horodyska, *Felieton. Gatunek romantyczny?*, dz. cyt., s. 11.
[106] M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku…*, dz. cyt., s. 9, 327.

Podążając za kanonicznymi już badaniami Michela Foucaulta[107] i Jacquesa Derridy[108], definiuję archiwum nie tyle jako instytucję będącą zbiorem dokumentów, ile strukturę kultury. Jak pisał Foucault:

> Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej przerw linearności i nie znikają po prostu na skutek działania wypadków zewnętrznych – lecz łączą się w odrębne figury, wiążą się wzajem rozlicznymi stosunkami, utrzymują się bądź zacierają zgodnie ze swoistymi regularnościami […][109].

W rozważaniach Foucaulta dotyczących archiwum zwraca uwagę wykorzystanie przez niego słowa „system". Badacz odnosił je przede wszystkim do funkcjonowania wypowiedzi i dyskursu – archiwum było więc dla niego „systemem wypowiedzialności", „systemem funkcjonowania". „Jest to ogólny system formowania się i przekształcania wypowiedzi"[110] – pisał o archiwum. I dodawał, że „jest tym, co różnicuje dyskursy w ich wielorakim istnieniu i wyodrębnia je w swoistym trwaniu"[111]. Archiwum jest więc pewną zasadą porządkowania wypowiedzi, wytworów kultury, sposobem ich strukturyzowania – „to zatem nazwa pewnego dyskursywnego urządzenia, które urządza, formuje i profiluje podmiot, nazwa matrycy określającej zarazem granice jego świata"[112]. Archiwum daje też narzędzia tworzenia dyskursu, lub też – jak pisał Hal Foster – „dostarcza terminów dyskursu"[113]. Jeśli temu systemowi miałyby podlegać wszystkie wypowiedzi, to znaczy, że obejmowałby on także takie wypowiedzi, jak felietony.

Felietony teatralne jako teksty publikowane w różnych gazetach i czasopismach, a dziś także na portalach internetowych i blogach, nie tworzą zbioru zgromadzonego w jednym miejscu. Są rozrzucone w kolejnych numerach czasopism i na stronach internetowych. Jest to zatem archiwum rozproszone, jak pisałam we *Wstępie*. Zebranie niektórych z nich i wydanie w tomach tylko częściowo niweluje to rozproszenie. A zatem myślenie o nich jako o archiwum

[107] Zob. M. Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, [w:] tegoż, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 161–167.
[108] Zob. J. Derrida, *Gorączka archiwum: impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
[109] M. Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, dz. cyt., s. 164–165.
[110] Tamże, s. 165. Pisownia oryginalna.
[111] Tamże.
[112] P. Sadzik, *Czy można mówić o tym, o czym mówić nie można? Analiza kategorii archiwum jako figury władzy w pismach Michela Foucaulta*, „Praktyka Teoretyczna" 2014, nr 1, s. 198.
[113] H. Foster, *Archiwa sztuki nowoczesnej*, przeł. P. Polit, „Obieg" 2007, nr 1–2, s. 47.

w sensie dosłownym nie byłoby zasadne. Jeśli jednak przyjąć za Derridą, że archiwa „nie funkcjonują bez podstawy, ani bez siedziby”[114], i rozumieć to stwierdzenie jako szersze niż tylko budynek, to w tym przypadku podstawą materialną archiwum felietonów będą właśnie gazety i czasopisma bądź strony internetowe. Formalnie teksty te są od siebie oddzielone, co przeczyłoby ich archiwalnemu statusowi. Archiwum zakłada bowiem jedność, nie separację. Konieczna jest więc realizacja zasady konsygnacji. Jak pisał Derrida: „K o n s y g n a c j a ma na celu uzgodnienie pojedynczego korpusu w postaci systemu lub synchronii, w której wszystkie elementy wyrażają jedność konfiguracji idealnej”[115]. Wydaje się, że tę derridiańską konsygnację można ujmować szeroko. „Uzgodnienie” nie musi przecież oznaczać wyłącznie fizycznego zgromadzenia elementów archiwum w jednym miejscu, ale znalezienie zasady pozwalającej na ich zharmonizowanie. Sam Derrida zaznaczał, że konsygnację można rozumieć nie tylko dosłownie jako fakt złożenia czegoś w pewnym miejscu, ale także jako „gromadzenie znaków”[116], które – w moim rozumieniu – związane jest z opracowaniem systemu powiązań między nimi. W tym sensie archiwum byłoby nie tyle materialnym zbiorem umieszczonym w teczkach, pudłach i segregatorach, ale zasadą pozwalającą na stworzenie połączeń między grupą artefaktów. W tym przypadku felietony teatralne, niestanowiące skatalogowanego zbioru, przez dokonanie symbolicznego aktu badawczej, myślowej konsygnacji, mogą stać się archiwum, nawet jeśli pozostaje ono w fizycznym rozproszeniu. Akt konsygnacji staje się niejako aktem performatywnym, prowadzącym do ukonstytuowania się archiwum felietonów teatralnych.

Jednocześnie archiwum felietonów jest nie tylko rozproszone, ale także – ze względu na subiektywną selekcję tematów przez felietonistów – wybiórcze. Nie pozwala na stworzenie pełnego obrazu życia teatralnego, wskazuje jedynie ślady fragmentów rzeczywistości. W ten sposób archiwum felietonów odzwierciedla typowe cechy wszystkich archiwów. „Archiwum to przypadkowość, niepełnia, czarne dziury, brak”[117] – pisała Monika Sznajderman. Awers archiwum to bogactwo źródeł prowadzące wręcz do poczucia nadmiaru, rewersem zaś okazuje się faktyczna niepełność i fragmentaryczność.

W przypadku badań nad felietonistyką teatralną, związanych z kwerendą i selekcją istniejącego rozproszonego archiwum felietonów, przydatna wydaje się koncepcja Arlette

[114] J. Derrida, *Gorączka archiwum: impresja Freudowska*, dz. cyt., s. 11.
[115] Tamże, s. 12. [Wyróżnienie J.K.]
[116] Tamże.
[117] M. Sznajderman, *Nocne wołania imion. Relacja z pierwszego kroku, refleksje na kanwie kilku lektur*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 147.

Farge, sugerująca konieczność wykonania „gestów gromadzenia". Pozwalają one na wyodrębnienie przedmiotu badań z istniejącego już archiwum.

> Zaczyna się od prawie banalnych zabiegów, nad którymi rzadko się zastanawiamy. Jednak gdy ich dokonamy, powstaje nowy przedmiot, nowa forma wiedzy, powstaje nowe „archiwum". Pracując, używamy ponownie istniejących form, stosowanych inaczej, by mogła powstać inna narracja o rzeczywistości. Nie chodzi o nowy początek, lecz o rozpoczynanie jeszcze raz, o rozdanie na nowo kart. Dzieje się to nieświadomie, przez zestawienie całej serii gestów i przez włączenie materiału do jednoczesnej gry sprzeciwu i tworzenia. Każdej grze odpowiada wybór, przewidziany lub nagły, jakby narzucony przez zawartość archiwum[118].

Wydobycie z istniejącego zbioru fragmentów pozwala ustanowić niejako nowe archiwum. W tym przypadku to wybór spośród rozproszonych felietonów tych cykli, które będą przedmiotem analizy. Na marginesie rozważań pozostawiam uwypuklone przez Derridę i Foucaulta wątki władzy w archiwum, związane: u Derridy – z realizacją zasady archonta i władzą nad selekcją i konstrukcją archiwum[119]; u Foucaulta – z ustanowieniem praw i reguł powstawania wypowiedzi[120]. Ważniejsza w kontekście prowadzonych badań wydaje się bowiem kwestia ujawnienia struktur archiwalnych w różnych aspektach rzeczywistości, w tym przypadku w zbiorze felietonów teatralnych.

Pod tym względem bardziej interesujące okazują się te nurty badań, które uzmysławiają, że o archiwum można myśleć nie tylko dosłownie, ale także metaforycznie[121]. Archiwum staje się więc koncepcyjną metaforą, figurą myślową, alegorią rzeczywistości – jak zauważył Paweł Mościcki – zgodnie z którą „elementy świata mogą być traktowane jako rodzaj dokumentu, znaku"[122]. Jak dodawał Wojciech Baluch, archiwum stanowi w stosunku do rzeczywistości „pewne wyobrażenie nakładane na różne jej dziedziny"[123]. Łączy się to z tezą Ernsta van Alphena, wywiedzioną z rozważań Foucaulta i Derridy, o archiwum jako praktyce myślenia

[118] A. Farge, *Gesty gromadzenia*, przeł. P. Mościcki, „tytuł roboczy/working title. archiwum/archive" 2009, nr 2, s. 15.
[119] Zob. J. Derrida *Gorączka archiwum: impresja Freudowska*, dz. cyt.
[120] Zob. M. Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, dz. cyt., s. 164–165.
[121] Metaforyczne rozumienie pojęcia archiwum bywa krytykowane przez tradycjonalistów zarówno na arenie międzynarodowej, jak i w polskich badaniach, a jego szeroka obecność w różnorodnych kontekstach może być uznawana za nadużywanie tej kategorii. Mam więc świadomość, że dla badaczy odrzucających archiwum jako metaforę moje ujęcie felietonów teatralnych jako archiwum byłoby nadużyciem tego pojęcia. Zob. W. Ernst, *The Archive as Methaphor*, „Open" 2004, nr 7, s. 46–52; D. Ulicka, *„Archiwum" i archiwum*, „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 273–302.
[122] P. Mościcki, *Archiwum i utopia w XX wieku: pojęcia archiwum* – wykład [zapis wideo], strona Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25.03.2010, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/doc/video-archiwum-i-utopia-w-xx-wieku9 (dostęp: 13.05.2025).
[123] W. Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka: terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 13.

o świecie – „organizacja archiwalna determinuje myślenie jako takie. Myśląc, kolekcjonujemy, przechowujemy, tworzymy listy. Archiwum to zatem nie efekt instytucji, ale materializacja naszej praktyki myślenia”[124]. W rozważaniach van Alphena myślenie archiwalne jest bowiem pierwotne wobec instytucjonalnego archiwum, będącego po prostu ucieleśnieniem istniejącego już wcześniej modelu myślenia zorganizowanego na wzór archiwalnej struktury. Co więcej, badacz stawiał tezę, że „archiwalna organizacja staje się dziś najbardziej prominentnym, istotnym trybem poznania”[125]. Oznaczać to może, że współczesne postrzeganie rzeczywistości zostało sprofilowane przez strukturę archiwum i odbywa się właśnie przez jej pryzmat.

Możliwe jest bowiem dostrzeganie archiwum tam, gdzie jego istnienie nie wydaje się z początku oczywiste. To już nie dokonanie aktu konsygnacji w celu zebrania dokumentów, ale odnalezienie struktur archiwum w poszczególnych artefaktach lub też stworzenie archiwum tam, gdzie z pozoru go nie ma. Przy takim rozumieniu archiwum może być nie tylko zbiór dokumentów, ale także ciało[126], miasto[127], sztuka[128], zawartość mediów społecznościowych[129] albo teksty literackie[130]. W takim rozumieniu – parafrazując Szekspira – niemal „cały świat jest archiwum”[131]. Znaczące, że badacze coraz częściej dostrzegają archiwistyczny charakter prac uznawanych dotąd w pierwszej kolejności za artystyczne. Nie chodzi tu wyłącznie o odnotowanie w dziele jego dość oczywistego związku z codziennością bądź korespondencji między dziełami sztuki pozwalającej łączyć je w nurty, ale o skonstruowanie nowego typu archiwum.

Zasadne wydaje się więc postawienie pytania: na ile publicystyczno-literacka forma narracyjna może pełnić funkcję archiwum, ale nie pomimo swojej artystycznej natury, lecz właśnie dzięki tej naturze? Być może miał więc rację Michał Klinger, pisząc: „Każdy tekst

---

[124] *Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia*. *Z Ernstem van Alphenem rozmawia Roma Sendyka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015, nr 127–128, s. 57.
[125] Tamże, s. 61.
[126] Zob. np. D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 63–77; D. Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Alter Studio, Białystok 2017, s. 79–89.
[127] M. Nieszczerzewska, *Archiwum opuszczonych miejsc*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4 (70).
[128] A. Karpowicz, *Granice archiwów. Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 297.
[129] Zob. np. M. Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4 (70), s. 27–41; P. Kelly, *Instagram as Archive: Constructing Experimental Documentary Narratives from Everyday Moments*, [w:] *Critical Distance in Documentary Media*, red. G. Cammaer, B. Fitzpatrick, B. Lessard, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 209–229.
[130] Zob. np. K. Szopka, *Poetyckie archiwum roślinne: casus Urszuli Zajączkowskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 1, s. 143–150.
[131] To nie tylko parafraza znanej maksymy ze sztuki Szekspira, ale także dosłowny cytat z tekstu Kate Dorney, która stwierdzała: „nagle cały świat stał się archiwum”, choć pisała to przede wszystkim w kontekście rewolucji cyfrowej. K. Dorney, *Archives*, „Contemporary Theatre Review” 2013, t. 23, nr 1, s. 7. Tłumaczenie własne.

jest Archiwum, jest zamknięty w archiwum i ze swej istoty czeka odnalezienia, interpretacji”[132]. Jeśli zatem każdy tekst realizuje w jakimś stopniu zasady archiwalne, to również każdy felieton teatralny można postrzegać jako część archiwum. W tej sytuacji pisanie felietonów byłoby nieświadomym i nieintencjonalnym procesem archiwizacji fragmentów życia teatralnego. Jednak, biorąc pod uwagę specyfikę felietonu, byłoby to także **archiwum interpretacji życia teatralnego, różnych perspektyw jego oglądu i opisu**.

W tym kontekście w mniejszym stopniu wydają się przydatne badania nad pojęciem archiwum w sztukach performatywnych i dyskusje o możliwościach archiwizacji teatru i performansu, dyskutowane choćby na gruncie amerykańskim w badaniach Peggy Phelan – obstającej przy tezie o ulotności i niemożności dokumentacji i archiwizacji performansu[133], Rebeki Schneider – afirmującej efemeryczność performansu, sprzeciwiającej się opozycji między performansem a pamięcią i logiką archiwum, dostrzegającej w praktykach performatywnych podtrzymywanie pamięci i „akt pozostawania”, ale także performatwyność samego archiwum[134], czy Diany Taylor – twórczyni znanego podziału na bierne archiwum, składające się zazwyczaj z przedmiotów, stabilne, trwałe, opierające się upływowi czasu oraz aktywny repertuar, na który składają się ucieleśnione praktyki, uznawane za ulotne, pamięć ucieleśniona[135]. Na polskim gruncie ten obszar eksplorowały chociażby Dorota Sajewska[136], Dorota Sosnowska[137] czy Magdalena Rewerenda – twórczyni pojęcia archiwum performatywnego[138]. W tym nurcie badań wydaje się ciekawe dostrzeganie struktur archiwalnych także w samych działaniach performatywnych i w teatrze.

---

[132] M. Klinger, *Gradiva – Magdalena. Problem archiwów*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 18.

[133] Jak pisała Phellan: „Performans żyje tylko w teraźniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią staje się bowiem czymś innym niż performans. Próbując stać się częścią ekonomii reprodukcji performans zdradza i umniejsza obietnicę swojej własnej ontologii. Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez zanikanie”. P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź 2013, s. 267.

[134] Zob. R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix: performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 20–35.

[135] Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 22–38.

[136] Zob. D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 63–77.

[137] Zob. D. Sosnowska, *Ciało jako archiwum…*, dz. cyt., s. 79–89.

[138] O archiwum performatywnym autorka pisała: „Rozumiem je jako przestrzeń symboliczną oraz zespół działań i mechanizmów, wytwarzanych przez tę przestrzeń, narosłą wokół czułych punktów historii, ujawniającą swój wpływ na kształtowanie teraźniejszej rzeczywistości. Jako performatywna, czyli będąca rodzajem kulturowej produkcji znaczeń, wpływa na kształt bądź zmianę rzeczywistości w jej wymiarze historycznym, społecznym, politycznym i/lub kulturowym […]”. M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje* Nie-Boskiej komedii. Szczątków *Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 39.

Próbując wykorzystać kategorię archiwum w powiązaniu z felietonistyką teatralną zasadne wydaje się również sięgnięcie po pojęcie archiwum afektywnego. Kategoria ta zaproponowana przez włoskich teatrologów, Giulię Palladini i Marco Pustianaza, została wprowadzona także na polski grunt. Definiują oni koncept archiwum afektywnego bardzo szeroko:

> Archiwum afektywne jest dla nas nie tyle pojęciem, ile horyzontem, granicą, możliwością, które mogą być wdrożone w dowolnym momencie w jakimkolwiek archiwum. Jest ono pojmowane jako proces budowania pamięci, w który zaangażowany jest każdy – budowania tego, co wspólne, choć zarazem oddzielne, przestrzeni zamieszkania. Archiwum afektywne oscyluje między materialnością i niematerialnością, między procesem zachowywania a procesem transformacji. W końcu zastosowanie hybrydycznego wyrażenia „archiwum afektywne" ma na celu uznanie znaczenia impulsu, który tworzy i pobudza archiwum rozumiane jako nieskończony proces[139].

W ich rozumieniu archiwum afektywne łączy się z „praktyką afektywną i krytyczną obecną w procesie konstruowania pamięci"[140]. Pojawiać się też może „intymna relacja zrodzona z doświadczeń znajdowania, korzystania, zapamiętywania – albo też wyobrażania sobie lub tworzenia archiwum"[141]. U włoskich teatrologów archiwum afektywne zdaje się więc być powiązane przede wszystkim z działaniem i pojawiającymi się w nim emocjami wobec praktyk archiwizowania (Palladini nazywa je „afektywnym archiwizowaniem"), obcowania z archiwami lub ich krytycznego, często artystycznego, wykorzystania i przetworzenia. W wywiadzie włoska teatrolożka próbowała doprecyzować granice pojęcia:

> dzisiejsze archiwum jest sprawą indywidualną. Poza tym, charakteryzując dzisiejsze archiwum poprzez jego afektywny charakter, wskazywaliśmy na jego ciągłość w nieciągłości – archiwum nie znika, ale przekształca się, nigdy nie było tylko jedną zamkniętą całością. Archiwum afektywne jest niestabilne, nieuporządkowane, zdominowane przez tonację emocjonalną[142].

Przede wszystkim łączyła więc archiwum afektywne z „subiektywnością spojrzenia, jego afektywną i kreatywną mocą"[143]. Jednak szerokie i dość niejasno zarysowane ramy definicji

---

[139] G. Palladini, M. Pustianaz, *Tworzenie książki* Leksykon archiwum afektywnego, [w:] *Leksykon archiwum afektywnego*, red. G. Palladini, M. Pustianaz, K. Tórz, słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, Gdańsk, Warszawa 2015, s. 11.
[140] Tamże, s. 8.
[141] Tamże, s. 8–9.
[142] *# Afektywne archiwum. Rozmowa z Giulią Palladini*, rozm. przepr. D. Semenowicz, „Dwutygodnik.com", 12.10.2013, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4809--afektywne-archiwum.html (dostęp: 02.05.2025).
[143] Tamże.

zostawiają ogromne pole do interpretacji, sprawiając, że wykorzystanie tego pojęcia w dalszych badaniach wymaga jego doprecyzowania[144].

Z pomocą mogą tu przyjść badania na temat emocji i archiwów na gruncie archiwistyki. Także historycy i archiwistycy[145], tradycyjnie rozumiejący instytucję archiwum, coraz częściej mają świadomość, że selekcja archiwalna i proces tworzenia archiwów nie jest w pełni obiektywny i mogą wpływać na niego czynniki emocjonalne. W tym kontekście archiwizowanym obiektom nadaje się nie tylko wartość historyczną, ale także emocjonalną (*affective value*[146]). Co więcej, same te obiekty mogą być afektywne, czyli przedstawiać emocje, a także wywoływać je u osób korzystających z zasobów archiwalnych. Te powiązania między emocjami a archiwum rozważane na gruncie badań nad archiwami nie są jednak jednoznaczne z wprowadzeniem pojęcia archiwum afektywnego, bo „wszystkie archiwa produkują afekty i umożliwiają doświadczenie afektywne tym, którzy się z nimi spotykają"[147]. Dostrzeganie emocji w działaniach związanych z archiwami nie musi być jednak oczywiste i może wiązać się z wyborem podejścia afektywnego w badaniach nad archiwami i w humanistyce w ogóle[148].

Próba zestawienia kategorii archiwum afektywnego z felietonami teatralnymi wydaje się atrakcyjna poznawczo, ale konieczne jest wyznaczenie granic tego pojęcia na potrzeby tej pracy. Wychodząc od zaproponowanego przez Palladini i Pustianaza pojęcia i prac archiwistyków nad włączaniem teorii afektów do badań nad archiwami, definiowałabym archiwum afektywne jako strukturę lub zasób materialny lub metaforyczny, w którym utrwalone zostały w dowolny sposób (wizualnie, audialnie, opisowo itp.) różne przejawy afektów. Zgromadzone obiekty wyróżniałaby więc nie tyle (albo nie tylko) wartość historyczna lub badawcza, ile wartość afektywna, czyli przedstawianie osobistego doświadczenia i wywoływanych przez nie uczuć, subiektywny punktu widzenia. W związku z tym archiwum afektywne może mieć wysoki potencjał afektywny – zawartymi w nim uczuciami wywoływać

[144] Brak klarowności definicji archiwum afektywnego, nieprecyzyjność pojęcia i jego intuicyjne wykorzystanie to główne zarzuty pojawiające się w stosunku do książki Palladini i Pustianaza. Zob. M. Żurawski, *Archiwizowanie teatru, teatralizacja archiwum*, „Teatr" 2016, nr 7, s. 126–127. A. Dauksza, *Nie wszystko złoto, co się świeci. O nadużywaniu słów na „a"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2016, nr 132, s. 149–151.

[145] Termin „archiwistycy" stosuję za Waldemarem Chorążyczewskim, który próbował odróżnić pracowników archiwów (archiwistów) od teoretyków archiwistyki (archiwistyków). Zob. W. Chorążyczewski, *Archiwista – teoretyk? Archiwozof? Archiwistyk?*, [w:] *Archiwum – archiwistyka – kultura. Antologia*, red. W. Chorążyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 21–30.

[146] M. Cifor, *Affecting relations: introducing affect theory to archival discourse*, „Archival Science" 2016, t. 16, z. 1, passim.

[147] Tamże. Tłumaczenie własne.

[148] Zob. M. Wiśniewska-Drewniak, *Emocje, afekty, archiwa i selekcja. Ekscytujące drogi nowej humanistyki*, „Archeion" 2021, nr 122, s. 169–195.

może także emocje u osób z niego korzystających. Funkcję archiwum afektywnego mogłyby więc pełnić zwłaszcza rozmaite teksty kultury, odzwierciedlające emocje swoich twórców. Byłoby to nadal – jak chcieli włoscy teatrolodzy – archiwum wyróżniające się wysokim stopniem subiektywności i indywidualną perspektywą postrzegania rzeczywistości przez osoby je tworzące. Jego powstanie byłoby warunkowane procesem afektywnego archiwizowania, przy czym proces ten mógłby być zarówno intencjonalny, jak i nieintencjonalny, nieuświadomiony. Nie musiałby być także sformalizowany i prowadzący do powstania archiwum w sensie instytucjonalnym i materialnym.

Archiwum afektywne w moim rozumieniu staje się bliskie pojęciu „archiwum uczuć" (*archive of feelings*) stosowanemu przez Ann Cvetkovich, w którym akcent byłby postawiony na emocjonalny proces tworzenia archiwum i jego afektywną zawartość. Choć badaczka stosowała tę kategorię w stosunku do zjawisk związanych ze społecznością osób nieheteronormatywnych i tworzeniem archiwów lesbijskich i gejowskich, to termin ten można – jak sądzę – z powodzeniem wykorzystać także w innych obszarach badawczych. Cvetkovich pisała:

> Archiwum uczuć jest zarówno materialne, jak i niematerialne, obejmujące obiekty, które mogą nie być zazwyczaj uważane za archiwalne, i jednocześnie opierające się dokumentacji, ponieważ płeć i uczucia są zbyt osobiste i efemeryczne, żeby pozostawić zapis. Z tych powodów, archiwum uczuć żyje nie tylko w muzeach, bibliotekach i innych instytucjach, ale także w bardziej osobistych i intymnych przestrzeniach i znacząco również w gatunkach kulturalnych[149].

Konstruowanie takiego archiwum naukowczyni łączyła z „badaniem tekstów kultury traktowanych jako repozytoria uczuć i emocji, które są zakodowane nie tylko w zawartości samych tych tekstów, ale także w praktykach związanych z ich produkcją i recepcją"[150].

W takim znaczeniu archiwów afektywnych można by szukać w wielu tekstach kultury, w tym także w felietonach, z założenia będących formą wysoce subiektywną, sprzyjającą ekspresji emocji ich autorów. Co więcej, sam wybór tematów przez felietonistów postrzegałabym jako nieintencjonalne afektywne archiwizowanie, w ramach którego wybór tego, co zostanie w tekście opisane (a więc włączone do archiwum) jest zawsze subiektywną i indywidualną decyzją osób piszących. Te bowiem czynią przedmiotem felietonistycznej refleksji konkretne zagadnienia, wydarzenia, zjawiska lub osoby, bardzo często właśnie

[149] A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture*, Duke University Press, Durkham–London 2003, s. 244. Tłumaczenie własne.
[150] Tamże, s. 7.

dlatego, że wywołują one w felietonistach określone emocje, pozytywne lub negatywne. Dochodziłoby tu więc do afektywnego selekcjonowania, a więc wyboru tematów ze względu na ich wartość afektywną. Ujmując **felietony jako archiwum afektywne** można przyjrzeć się: w jakim stopniu i w jaki sposób teksty te ujawniają emocje twórców w reakcji na różne wydarzenia w życiu teatralnym, czy udaje im się uwzględnić jedynie uczucia ich autorów, czy też może utrwalić nastroje dominujące dla środowiska teatralnego lub jakiejś jego części w danym czasie.

W 2021 roku na łamach internetowego magazynu „Dwutygodnik.com" ukazała się rozmowa krytyków i krytyczek teatralnych: Katarzyny Niedurny, Stanisława Godlewskiego, Piotra Morawskiego i Katarzyny Waligóry, *Pas transmisyjny*. W dyskusji podjęty został temat emocji w działalności krytycznoteatralnej, zwłaszcza w pisaniu recenzji, konieczności racjonalizacji uczuć, co uważane jest za warunek profesjonalizmu recenzentów i dążenia do obiektywizmu. Jednocześnie osoby dyskutujące zauważały potrzebę włączania emocji w praktykę krytyczną i szukania możliwości ich ekspresji. Morawski mówił: „Marzy mi się uruchomienie jakiegoś projektu, który byłby wypowiedzią o teatrze z porządku emocjonalnego"[151]. Tyle że grono rozmówców i rozmówczyń, sprowadzające rozmowę o krytyce teatralnej głównie do recenzji (co jest zresztą cechą większości takich dyskusji), nie zauważyło, że postulowany przez nich emocjonalny nurt w krytyce teatralnej już od dawna istnieje. Ten nurt realizuje właśnie felieton teatralny – niezauważone dotąd krytycznoteatralne archiwum afektywne.

[151] K. Niedurny, *Pas transmisyjny. Rozmowa ze Stanisławem Godlewskim, Piotrem Morawskim i Katarzyną Waligórą*, „Dwutygodnik.com" 2021, nr 5 (308), https://www.dwutygodnik.com/artykul/9542-pas-transmisyjny.html (24.03.2025).

Rozdział 2. Felietonistyka teatralna na łamach czasopisma „Teatr”

Wydawane od 1945 roku czasopismo „Teatr” od początku zorientowane było na monitorowanie bieżącego życia teatralnego, dyskusję o jego aktualnym (choć czasem też przeszłym) kształcie. Choć misja ta realizowana była przez lata głównie poprzez prowadzenie intensywnej działalności recenzenckiej i sprawozdawczej, to na kartach miesięcznika znalazły swoje miejsce również bardziej rozbudowane i problemowe eseje, jak i lżejsze w swojej formie i treści felietony o tematyce teatralnej. Zainicjowanie regularnej działalności felietonistycznej można zaobserwować w roku 1952, czyli wraz z objęciem stanowiska redaktora naczelnego przez Edwarda Csatę i zmianą częstotliwości wydawania tytułu z miesięcznego na dwutygodniowy, sprzyjającej podążaniu za aktualnymi tematami i szybszemu komentowaniu teatralnej rzeczywistości. Gatunek ten pojawiał się od tamtej pory systematycznie, sięgali po niego i członkowie redakcji, i współpracownicy pisma.

2.1. Tradycja teatralnych wstępniaków

To, co wyróżnia „Teatr” na tle innych czasopism teatralnych, wydawanych zarówno w okresie PRL, jak i współcześnie, to obecność artykułów wstępnych pisanych przez redaktorów naczelnych. Tak zwane wstępniaki, zainicjowane przez Edwarda Csató w 1952 roku[1], wraz z objęciem przez niego funkcji redaktora naczelnego, stały się odtąd tradycją pisma. Kultywowali ją zazwyczaj kolejni redaktorzy naczelni „Teatru”, kształtując teksty w indywidualny sposób. Układ pisma z rozpoczynającym lekturę artykułem wstępnym został utrzymany przez lata. Były one częścią numerów również w badanym w tej pracy okresie. Po roku 1989 wstępniaki pisali kolejni redaktorzy naczelni Andrzej Wanat (1990–1996), Janusz Majcherek (1996–2006) i Jacek Kopciński (od 2006 do 2025), choć nie zawsze czas trwania ich serii pokrywał się z całym okresem sprawowania funkcji.

W tym miejscu należy wyjaśnić wątpliwości natury genologicznej. Formalnie artykuł wstępny, zwany też edytorialem/editorialem, komentarzem redakcyjnym, a potocznie wstępniakiem, nie jest felietonem, ale osobnym gatunkiem. Porównanie jego cech z tekstami publikowanymi na pierwszych stronach „Teatru” ujawnia jednak spore rozbieżności. Przede wszystkim publikowane na łamach miesięcznika wstępniaki nie spełniają podstawowej

[1] Wstępniaki publikowane w 1952 roku na łamach „Teatru” analizowała Dobrochna Ratajczak. Zob. D. Ratajczak, *„Monodram” z pierwszych stron „Teatru”*, dz. cyt., s. 56–72.

funkcji edytoriali, jaką jest zapowiedź zawartości numeru[2]. Redaktorzy naczelni „Teatru" rzadko kiedy odnosili się do treści publikowanych w danym numerze. Wstępniaki w tym periodyku nie są więc „rodzajem autokomentarza szefa pisma […] do treści prezentowanych w poszczególnych artykułach"[3], ale autonomicznymi tekstami, zazwyczaj niezależnymi od artykułów publikowanych w danym numerze. Inną cechą edytoriali jest rezygnacja z wprowadzania tytułów nadrzędnych[4], tymczasem wszystkie serie artykułów wstępnych publikowanych w miesięczniku „Teatr" po 1989 roku ukazywały się pod cyklicznymi tytułami – *Trzecia strona* Andrzeja Wanata, *Foyer* Janusza Majcherka i *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego. Pod względem stylu teksty te mają wiele wspólnego z felietonem. Co więcej, sama redakcja klasyfikowała je jako felietony, co widać chociażby w spisach treści poszczególnych numerów i przyporządkowaniu wstępniaków do działu *Felietony*[5]. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęłam więc, żeby teksty publikowane na początkowych stronach czasopisma „Teatr" nazywać nie tyle edytorialami, ile **felietonami wstępnymi**.

2.1.1. Mozaika szczegółów w *Trzeciej stronie* Andrzeja Wanata

Trzeba wnioskować z drobiazgów. Ogólniki i tak napiszą inni.
Andrzej Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 10, s. 3.

Po 1989 roku na fali zmian transformacyjnych w redakcji „Teatru", podobnie jak w wielu innych pismach, doszło do zmiany na stanowisku redaktora naczelnego. Odwołany został sprawujący tę funkcję w latach osiemdziesiątych Jerzy Sokołowski, a na jego miejsce został powołany przez ówczesną ministrę kultury, Izabellę Cywińską, Andrzej Wanat, obecny w redakcji od 1983 roku (jako zastępca Sokołowskiego). Ten ceniony w środowisku krytyk, znający życie teatralne od podszewki, tak od strony teatralnej praktyki, jak teorii, wcześniej pracował także jako kierownik literacki w Teatrze Polskim w Poznaniu czy dyrektor Teatru

[2] Zob. M. Wojtak, *Na skrzyżowaniu gatunków, czyli* editorial, [w:] tejże, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 96–98.
[3] Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000, s. 159–160.
[4] M. Wojtak, *Na skrzyżowaniu gatunków, czyli* editorial, dz. cyt., s. 97.
[5] To przyporządkowanie nie było oczywiste w czasie, gdy funkcję redaktorów naczelnych pełnili najpierw Andrzej Wanat, potem Janusz Majcherek. Jednoznaczne zaklasyfikowanie wstępniaków jako felietonów (zarówno w spisie treści numerów, jak i na stronie internetowej czasopisma) pojawiło się dopiero, gdy pismo prowadził Jacek Kopciński.

im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu oraz wykładowca na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST (obecnie AT)[6].

Przyjmując posadę redaktora naczelnego w 1990 roku, nie od razu zainicjował własną serię felietonów wstępnych. Początkowo ukazało się kilka typowych edytoriali zatytułowanych *Od redakcji*, niepodpisanych, zapowiadających główne tematy kolejnych numerów. Wreszcie w 1991 roku pojawiła się seria sygnowana inicjałami redaktora naczelnego. Nazwał ją *Trzecia strona*[7], ze względu na stały numer strony, na której były publikowane. Zaproponował też autorską formułę – wstępniaki te nie stanowiły zazwyczaj jednolitego tekstu, ale składały się z kilku oddzielonych od siebie graficznie (gwiazdkami) części, luźno powiązanych ze sobą tematycznie. Krótkie akapity poświęcone były teatralnym drobiazgom (choć nie raz wielkiej wagi), wypatrywanym przez czujne oko felietonisty. Ta struktura tekstów Wanata zdaje się korespondować z jego zainteresowaniem małymi fragmentami rzeczywistości teatralnej i umiłowaniem szczegółów. „Kiedy nie ma i być już nie może całości, przestaję o niej myśleć, lecz gapię się na cząstki, detale, ułomki. Także te brzydkie. […] Bo lubię szczegóły. Bez nich czuję się jak na pustyni”[8] – pisał Wanat o swojej metodzie percepcji spektakli, ale zdaje się, jakby pisał również o swoim podejściu do całego życia teatralnego. Choć *Trzecia strona* stanowi połączenie różnych wątków: opowieści historyczno-teatralnych, czasem nawet o popularnonaukowym charakterze (w tym o teatrze rosyjskim i szczególnie cenionym przez Wanata Antonie Czechowie), cytatów, anegdot, wspomnień, to stanowi także przegląd współczesnych zjawisk obserwowanych przez redaktora naczelnego „Teatru”.

Początkowo tematyka felietonów wstępnych Wanata związana była z bieżącymi przemianami w życiu teatralnym, łączącymi się z odczuwalnymi skutkami transformacji ustrojowej. Najbardziej palącą kwestią tamtego czasu wydają się trudności finansowe. Jednak redaktor naczelny „Teatru” nie poprzestawał na jałowych narzekaniach na niedobory w teatralnych budżetach, ale przyglądał się następstwom kryzysu finansowego widocznym w funkcjonowaniu instytucji. Dostrzegał zmianę rytmu życia teatralnego – wywołaną brakiem pieniędzy premierową posuchę na początku sezonu przypadającego na jesień i wysyp nowych spektakli wraz z rozpoczęciem roku kalendarzowego, a tym samym budżetowego, oraz zmniejszenie częstotliwości grania spektakli w tygodniu w celach oszczędnościowych („Teatr” 3/1991). Co więcej, redaktor naczelny „Teatru” dostrzegał, że z powodów

[6] Biogram Andrzeja Wanata, oprac. A. Głowacka, Encyklopedia Teatru Polskiego: https://encyklopediateatru.pl/osoby/15094/andrzej-wanat (dostęp: 9.11.2023).
[7] Fragmenty wybranych felietonów zostały też przedrukowane w tomie pism Wanata (choć nie zostały wyróżnione w spisie treści). Zob. A. Wanat, *Pochwała teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997.
[8] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 3.

finansowych oraz administracyjnych (decentralizacja) utrudnione zostało planowanie długodystansowej działalności teatrów i konstruowanie planów repertuarowych, co znacząco wpłynęło na poczucie braku ciągłości w funkcjonowaniu instytucji („Teatr" 4/1991). W początkowych felietonach Wanata widoczny jest więc niepokój związany z niemożnością przejrzystego zorganizowania życia teatralnego, bytem poszczególnych instytucji, być może odzwierciedlający ówczesne obawy teatralnego środowiska. „Rzecz w tym, że nikt nic nie wie"[9] – pisał Wanat o powszechnej niepewności. A w innych tekstach wieszczył pesymistycznie: „Najbliższa przyszłość rysuje się mgliście […]"[10] czy „Widmo bankructwa zaczyna się materializować"[11], przewidując likwidację nierentownych placówek.

Wanat dokumentował też strategie przetrwania – ograniczenie grania, czyli „uśpienie" instytucji („Teatr" 10/1991). Dostrzegał także inne skutki: „szamotaninę repertuarową" oraz „wystawianie tanich, ale bardzo już «zmęczonych» hitów repertuarowych"[12]. Jakkolwiek stan chaosu z początku transformacji musiał wywołać szereg negatywnych skutków, to jednak Wanat uświadamiał istnienie granic, których mimo zaistniałej sytuacji ludzie teatru nie powinni przekraczać. „Teatr, który grywa od przypadku do przypadku, jest instytucją nienormalną"[13] – wskazywał na niedopuszczalne, a niestety stosunkowo częste w tamtym czasie, drastyczne zmniejszanie eksploatacji przedstawień. I postulował: „Nawet w największej biedzie nie ma powodu, żeby wprowadzać do repertuaru dramaturgiczne próchna, «Skok z łóżka» przeplatać z «Księdzem Markiem»"[14]. Ale nie wszystkie sytuacje postrzegał wyłącznie negatywnie. Pisał na przykład: „Skądinąd słyszę, że artyści teatru godzą się na czasowe obniżenie swoich gaż zasadniczych, że sami sprzedają bilety i przyjmują płaszcze"[15], doceniając pokorę niektórych aktorów i ich gotowość do poświęceń na rzecz dobra swojego teatru. Jednak na tle różnorodnych problemów opisywanych w *Trzeciej stronie* te pozytywne postawy ludzi teatru były raczej wyjątkami.

Nowa kapitalistyczna rzeczywistość, w której zaczęły funkcjonować teatry po 1989 roku odbijała się także w języku felietonów Wanata – w rozważaniach o pieniądzach, uposażeniach, kosztach, cenach, dotacjach, nakładach, budżetach, bankructwach, likwidacjach, redukcjach, opłacalności, oszczędnościach, racjonalnym gospodarowaniu, konkurencji, rynku dóbr kulturalnych i produktach… To słowa, które na stałe weszły do felietonistycznego

[9] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 10, s. 3.
[10] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 11, s. 3.
[11] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 4, s. 3.
[12] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 11, s. 3.
[13] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 4, s. 3.
[14] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 11, s. 3.
[15] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1991, nr 10, s. 3.

słownika tamtego czasu. „Byle jakie produkty mało kto kupić zechce”[16] – pisał Wanat, stosując iście kapitalistyczną retorykę. A pisał przecież nie o artykułach gospodarstwa domowego, ale o spektaklach. Debata w podobnym tonie musiała przetaczać się w tamtym czasie przez różne media, co widać wyraźnie nie tylko w samych felietonach Wanata, ale także we wszystkich wypowiedziach, będących nie raz przyczynkiem do jego tekstów: telewizyjnych audycjach, wywiadach, artykułach, które redaktor naczelny „Teatru” chętnie przywoływał, niejednokrotnie wchodząc w polemikę z innymi autorami (np. prostując felieton Jerzego Waldorffa z „Polityki”, twierdzącego, że ratunkiem dla finansowej sytuacji teatru, jest powrót do modelu teatru objazdowego, „Teatr” 1/1992). Obserwowane przez Wanata lamenty środowiska teatralnego, niejednokrotnie znajdujące odbicie w *Trzeciej stronie*, to jeden z aspektów trudnej rzeczywistości z początku lat dziewięćdziesiątych, składający się na afektywne archiwum tego okresu. Za te chude lata w polskim teatrze, zarówno finansowo, jak i artystycznie, nie obarczał jednak winą transformacji ustrojowej, bo jak pisał: „Lepsza już demokracja z jej niezbyt ważnym teatrem niż czasy autorytarne i teatr istotny”[17]. Wobec wszystkich komplikacji i piętrzących się trudności tamtego okresu czasem trzeba było przypominać, że w tych trudach dnia codziennego chodziło jednak o wiele więcej, niż tylko o teatr.

Felietony redaktora naczelnego obrazują natężenie problemów w środowisku teatralnym z początku dekady, a wraz z nimi wzrost niezadowolenia i pełen skarg ton ówczesnej dyskusji o życiu teatralnym. Ale pokazują także zmęczenie tą debatą, powtarzającymi się w kółko utyskiwaniami, których moc sprawcza pozostawała znikoma. „Narzekamy, narzekamy i nie bez powodu, ale sami już jesteśmy zmęczeni własnym narzekaniem”[18] – przyznawał Wanat, znużony ciągłymi żalami pojawiającymi się w sferze publicznej, w żaden sposób nie wpływającymi na poprawę ówczesnej sytuacji. To zmęczenie, pojawiające się w środowisku teatralnym, skutkowało stopniowym odchodzeniem Wanata od skarżenia się na transformacyjną rzeczywistość oraz stopniową akceptacją niestabilności i chaosu w okresie ustrojowych przemian. W efekcie teksty na trzeciej stronie „Teatru” zaczęły stawać się bardziej zróżnicowane tematycznie a Wanat, obok krytycznych uwag o różnych aspektach życia teatralnego, zaczął zwracać uwagę także na aspekty pozytywne. Stąd coraz liczniejsze wplatanie do felietonów anegdot, mini-recenzji z obejrzanych spektakli, w których autor mógł pochwalić udane role, pomysły reżyserskie lub inne elementy przedstawień, czy też relacji z festiwali, podczas których również starał się szukać pozytywów. Kluczowa jest także

[16] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 3.
[17] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 7–8, s. 3.
[18] Andrzej Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 2, s. 3.

świadomość autora, że sprowadzanie trudnej sytuacji teatrów (czy szerzej – kultury) wyłącznie do „finansowej mizerii" jest uproszczeniem o wiele bardziej skomplikowanej sytuacji oraz unikaniem rozmowy o innych zagrożeniach dla życia teatralnego. To stopniowe odchodzenie Wanata od narzekań okazało się zapowiedzią pewnej stabilizacji w życiu teatralnym, a przynajmniej przyzwyczajania się środowiska do pojawiających się problemów i większej świadomości związanej z funkcjonowaniem teatrów w nowej rzeczywistości. Sytuację z początku lat dziewięćdziesiątych nazywał Wanat „pustym obszarem": „W ten sposób określano stan chaosu i niepewności panujący u nas w sztuce w czasach odwilży i po niej. Z podobnym i rzeczywiście «pustym» (choć z innych przyczyn) obszarem mamy do czynienia w teatrze dzisiaj"[19]. Jednak zaraz dodawał: „Odnoszę jednak wrażenie, że ostatnio ten obszar się kurczy, bo trochę więcej już wiemy. Przynajmniej, jeśli chodzi o teatralną skuteczność organizacyjną"[20]. Po kilku dość nerwowych latach, zdawała się wkraczać powoli do teatralnego środowiska tak wyczekiwana równowaga. Jak pisał Wanat w 1993 roku:

> Jakby się uspokoiło. Może dlatego, że ludzie przywykli już w teatrach do ciągłych zagrożeń i ściskania pasa, może też z tego powodu, że chociaż bieda, to przecież – z małymi wyjątkami – działają jednak wszystkie. Zreformowano, co było do zreformowania. Trochę naprawiono, trochę też popsuto. Przez trzy lata rozpaczliwie szukano sponsorów, dodatkowych źródeł pieniędzy, a teraz, kiedy już wiadomo, że profity z tego niewielkie, że dorobić można w ten sposób tylko na musztardę do obiadu, powrócił spokój. Co będzie – to będzie. Pewnie, że jest w tym sporo rezygnacji, ale też powiedzmy to sobie szczerze – nie tak znów wiele stoi na przeszkodzie, by robić dobre przedstawienia. Byle tylko rozumu i talentu starczyło[21].

Felietony Wanata z początku dekady są więc archiwum nastrojów z tamtego okresu, od eskalacji chaosu, narzekań, rosnącego niepokoju, poprzez zmęczenie powtarzającymi się wciąż żalami, aż do stopniowego uspokojenia i akceptacji. Teksty te pokazują także, jak przemiany w życiu teatralnym okresu transformacji skorelowane były z natężeniem różnych emocji wśród ludzi teatru, przejawiającymi się w różnych formach publicznej ekspresji.

Pogodzenie się z zaistniałą sytuacją, ale także stopniowe poznawanie nowych realiów funkcjonowania teatrów w latach dziewięćdziesiątych pozwoliło na odsunięcie na dalszy plan narzekania na finansowe braki, stwarzając przestrzeń do przyglądania się fragmentom życia

[19] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 7–8, s. 3.
[20] Tamże.
[21] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 2, s. 3.

teatralnego spoza organizacyjno-finansowego porządku. Wanat zauważał na przykład wpływ kultury zachodniej na polskie życie teatralne:

> Wspomniałem o coca-coli, bo wiara w istnienie i siłę oddziaływania jednej powszechnej kultury umacnia też dziś ogromną presję kultury masowej z czytelnym amerykańskim rodowodem. Bez tej wiary nie powstałoby w Dramatycznym *Metro*[22], a już na pewno nie pojawiłby się pomysł sprzedaży tego polskiego „przystosowania" amerykańskiej formy musicalu na Broadwayu[23].

Nie mogło zabraknąć wzmianki o słynnym i szeroko dyskutowanym wówczas musicalu *Metro* w reżyserii Janusza Józefowicza. „*Metro* tu, *Metro* tam. Bywało, że przez telewizyjny ekran przejeżdżało u nas parę razy dziennie"[24] – komentował Wanat ożywioną wówczas debatę. Jednak jego felietony nie oddają temperatury rozmów o burzliwej historii tego spektaklu, bo – jak sam przyznawał – było to zjawisko nadmiernie dyskutowane, nie tylko w środowisku teatralnym. Wanat zauważył także, że „broadwayowskie wzorce" pojawiały się w Polsce także w związku z przedsięwzięciami teatralnymi zebranych na potrzeby danej inicjatywy aktorów z różnych teatrów. Tworzenie nowych struktur organizacyjnych, poza stałymi zespołami, nieprzypisanych do konkretnych teatrów, było zjawiskiem odnotowywanym kilkukrotnie na *Trzeciej stronie*. Zazwyczaj krytycznie oceniał efekty pracy takich tymczasowych grup (robiąc wyjątek jedynie dla *Pana Tadeusza*[25] w reżyserii Jana Englerta). Brak praktyki i doświadczenia w tworzeniu takich działań skutkował zazwyczaj – według Wanata – niepowodzeniami. Jak pisał:

> prawdziwy sukces artystyczny jest u nas możliwy niemal wyłącznie w teatrach dysponujących stałymi zespołami. Klęski impresaryjnych, komercyjnych, prywatnych przedsięwzięć teatralnych świadczą o tym dowodnie. I tak będzie nadal i dopóty przynajmniej, dopóki artyści nie pogodzą się z faktem, że tego rodzaju inicjatywy wymagają więcej czasu, skupienia i – zwłaszcza – dyscypliny niż praca w stałym repertuarowym teatrze[26].

W tym podejściu ujawniało się tradycyjne, może wręcz konserwatywne, stanowisko Wanata wobec teatru i zespołów teatralnych. Dlatego oddolnym inicjatywom aktorskim

[22] *Metro*, reż. Janusz Józefowicz, muz. Janusz Stokłosa, libr. Agata Miklaszewska, Maryna Miklaszewska, przedstawienie impresaryjne, premiera: Teatr Dramatyczny w Warszawie, 30.01.1991. Od 1997 grane w Teatrze Studio Buffo w Warszawie.
[23] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1992, nr 7–8, s. 3.
[24] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1992, nr 12, s. 3.
[25] *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, reż. Jan Englert, przedstawienie impresaryjne, premiera: 15.01.1990.
[26] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 7–8, s. 3.

oraz działalności impresaryjnej przyglądał się raczej ze sceptycyzmem, widząc siłę polskiego teatru w stałych, regularnie pracujących zespołach. Ten wątek w felietonistyce Wanata można jednak interpretować nie tylko jako wyraz jego osobistych poglądów na nowe formy organizacyjne w polskim życiu teatralnym. Wydaje się, że są one także odzwierciedleniem napięć między tradycjonalistami wierzącymi w wartość regularnej pracy teatralnej (w trwałych zespołach teatralnych widziano osiągnięcie powojennych przemian, które stabilizowały pracę teatrów, ale także byt aktorów) a twórcami otwartymi na zachodnie nowinki organizacyjne.

To konserwatywne podejście ujawniało się nie tylko w kwestiach organizacyjnych i instytucjonalnych. Oglądający setki przedstawień Wanat zauważał również zmieniające się tendencje repertuarowe. „Mało grają klasyki, więcej sztuk tanich i rozrywkowych, polityka zeszła ze sceny…”[27]. W tym jednym krótkim felietonowym zdaniu zawarte zostały aż trzy problemy, które kilkukrotnie powracały w jego felietonach, czyli rezygnacja z repertuaru klasycznego, wzrastająca liczba przedstawień farsowo-komediowych oraz brak spektakli o tematyce politycznej. Odnotowywał też śmierć dramatu realistycznego, którego zdawał się być orędownikiem. „Gatunek dramatyczny najpowszechniej akceptowany przez publiczność ginie na naszych oczach, przy milczącej aprobacie większości reżyserów, krytyków i scenografów”[28] („Teatr” 7–8/1991) – narzekał na niedobór tekstów realistycznych w repertuarach polskich teatrów. Odzwierciedleniem braków repertuarowych wydają się być także tęsknoty Wanata, na przykład za tragedią („Teatr” 11/1995).

W swoich felietonach redaktor naczelny „Teatru” rozwinął również wątek odchodzenia od tematów politycznych na scenach. Pisał: „Sceniczne spory i droczenia się z władzą – tak znamienne dla ubiegłych dziesięcioleci – nie mają dziś szerszego rezonansu”[29]. Z tym też łączył odchodzenie od tzw. „Andaluzji” (określenie zaczerpnięte od Jerzego Kreczmara), czyli analogii, alegorii i aluzji w teatrze. Bo – jak wyjaśniał – „Kiedy prasa codziennie, ostro i jawnie krytykuje władzę wszystkich szczebli, nie ma powodu, by o tych samych problemach mówić w teatrze przy pomocy aluzji i analogii”[30]. Transformacja ustrojowa przyniosła więc teatrowi zarówno zmianę podejmowanej przez twórców tematyki, jak i teatralnego języka, a wolne media podważyły sens istnienia popularnego w minionym ustroju teatru „andaluzyjskiego”.

[27] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 3.
[28] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 3.
[29] Tamże.
[30] Tamże.

Wanat dużo pisał o repertuarowych brakach. A zatem, co grało się w teatrach w latach dziewięćdziesiątych? Oprócz wspomnianego już repertuaru rozrywkowego, powracały na scenę sprawy egzystencjalne:

> Teraz – wydaje się – że znowu, i częściej niż niedawno, wracają na scenę ważne kwestie filozoficzne. […] Dotyczą jednostki, jej egzystencji i sposobów poznawania świata. Nie jest to – oczywiście – stary teatr psychologiczny z jego skomplikowanymi relacjami między postaciami. To teatr, w którego centrum stoi zamknięte w sobie indywiduum i jego wnętrze jest właściwym miejscem akcji[31].

Obok nurtu egzystencjalno-filozoficznego pojawiał się też inny, bardziej osadzony w problemach nowej rzeczywistości. Z jednej strony niby odchodzono od tekstów politycznych, z drugiej jednak szukano aktualności w dramatach za wszelką cenę. Wanat ironizował: „Skoro korupcja dookoła, to warto pokazać tekst o staroświeckich aferach. Skoro problemem jest lustracja, to grajmy o denazyfikacji. Skoro artystę zawsze ktoś krępuje, pokażmy utwór o zależności od cenzora. Dajcie spokój”[32]. Tyle, że to, o czym redaktor naczelny „Teatru” pisał ironicznie, wielu reżyserów traktowało całkiem serio, jakby na złość Wanatowi. Przyglądający się repertuarom krytyk odnotowywał przy tym, że teatry w latach dziewięćdziesiątych zaczęły tracić swój odrębny charakter z powodu coraz bardziej do siebie podobnych repertuarów („Teatr” 7–8/1994). „Pojęcie linii repertuarowej teatru przechodzi do historii”[33] – ogłaszał Wanat repertuarową homogenizację na polskich scenach.

Wśród tematów powracających regularnie w *Trzeciej stronie* można odnaleźć wątki poświęcone różnym grupom uczestniczącym w życiu teatralnym: aktorom, reżyserom, krytykom i publiczności. Ponieważ w felietonach często pojawiały się nawiązania do obejrzanych przez Wanata spektakli, naturalną sprawą wydają się refleksje dotyczące aktorstwa. *Trzecia strona* umożliwiała przegląd ról aktorskich, które w tamtym czasie szczególnie zapadły Wanatowi w pamięć, a dzięki temu stała się także małą galerią aktorów i aktorek, zarówno zasłużonych, jak i dopiero rokujących, których talent i umiejętności cenił krytyk. Jednocześnie odnotowywał zmieniający się w tamtym czasie model aktorstwa. W jego felietonach widać tęsknotę za metodami aktorskimi stosowanymi przez teatralnych mistrzów, takich jak chociażby Zbigniew Zapasiewicz. Pisząc o jego rolach, wskazywał na zanikające w tamtym czasie techniki gry aktorskiej:

[31] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 3
[32] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 3.
[33] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 4, s. 3.

> Zapasiewicz gra świetnie i z widoczną satysfakcją. Ostro, gęsto, z użyciem grubej i bogatej charakteryzacji, deformując postaci swoich bohaterów, ich głos i ruch. […] Ktoś powiedział, że tak grywać dzisiaj nie wypada. Że to niewspółczesne, anachroniczne, niemodne? Operując paroma salonowej wartości argumentami, podważono sens sztuki zewnętrznej transformacji i charakteryzacji[34].

Wyrażając swój podziw dla aktorstwa Zapasiewicza, Wanat pisał jednocześnie o swojej tęsknocie za aktorstwem charakterystycznym, coraz rzadziej możliwym do zobaczenia na polskich scenach. Choć redaktor naczelny „Teatru" pozostawał pełen podziwu dla wielu zasłużonych aktorów reprezentujących dawny typ aktorstwa, to zżymał się jednocześnie na tych, którzy swoją rozpoznawalność zaczęli wykorzystywać, zaniedbując aktorski warsztat. Udało się Wanatowi uchwycić zjawisko, zwane w potocznych rozmowach „warszawskim graniem", występującym szczególnie wśród gwiazd stołecznych scen. Definiował ten sposób gry aktorskiej następująco:

> Jego istotą jest „siła spokoju" i zachwycająca łatwość demonstrowania rozwiązań tyleż poprawnych i sprawdzonych, co banalnych. Grając tym sposobem nie wypada grać ostro, intensywnie, gęsto i z precyzją, na dodatek męcząc się nadmiernie. „Po co takie komedianctwo"? Publiczność i znajomi cenią artystę takiego, jakim go znają od lat, więc nie ma powodów ich zaskakiwać nowinkami. „Znacie? – znamy – więc słuchajcie". A poza tym nie ma czasu na dzielenie włosa na czworo i zbędne „filozofowanie". O 14.30 nagranie w radio, o 15-ej próba w telewizji, wieczorem przedstawienie… Gotowość i łatwość zawodowa w najwyższej cenie. Więc gramy… Wedle zasady: „kotlet raz". Jeszcze tylko tekstu nauczyć się trzeba[35].

Stawiał więc Wanat poprzeczkę wysoko, nie pozwalając na osiadanie na laurach uznanym aktorom, piętnując rutynową powtarzalność i bezrefleksyjne odtwarzanie ról. Wymagał od największych i najbardziej znanych wykonawców utrzymywania wysokiego poziomu, także w niesprzyjających warunkach lat dziewięćdziesiątych.

Odnotowywane przez Wanata problemy i zmiany w aktorstwie miały również charakter pokoleniowy. Z niezadowoleniem przyglądał się młodemu pokoleniu aktorskiemu: „Don Kichoci zbyt niscy, Falstaffowie zbyt szczupli, bohaterzy z dyszkantem, amanci z małymi oczkami, cherlawe duchem heroiny… Nawet Dulskie są dzisiaj z M-3"[36]. Jak wynika ze spostrzeżeń Wanata, zmianie uległy akceptowane w tamtym czasie tzw. warunki aktorów i aktorek. A to nie pozostawało bez wpływu na repertuar, z którym mogli sobie poradzić:

[34] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 7–8, s. 3.
[35] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 9, s. 3.
[36] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1996, nr 2, s. 3.

> Rzadko bo rzadko, ale grywają tragedie. Oglądam te lepiej – gorzej pomyślane przedstawienia i jeśli po nich sądzić, myśląc o protagonistach, to… aż boję się pisać… Z wyjątkiem nielicznych, nie ma tego kto grać. Przynajmniej w młodym pokoleniu. Nie te głosy, nie te wnętrza i siły też nie takie. Kameralizować trzeba, unikać patosu i heroiczności, wzruszając raczej słabością uciśnioną niż bogoburczą pychą. Słowem: z anemii robić cnotę. Że niby czasy nie sprzyjają tragedii? Może, ale nie tylko o wrażliwość i pogląd na świat tu chodzi, lecz również o siły, skalę i umiejętności. „Więc nie zobaczę znakomitej Fedry?"[37].

Załamywanie rąk nad aktorskimi warunkami szło więc w parze kolejny raz z tęsknotami Wanata za klasycznym repertuarem, zbyt rzadko obecnym na polskich scenach.

Inną tendencją zauważoną przez redaktora naczelnego „Teatru" był odpływ aktorów z teatru do filmu i telewizji. Już nie jako praca dodatkowa, uzupełniająca etat w teatrze, ale jako główne źródło zarobkowania, dla którego to teatr staje się chwilową odskocznią. Wanat nie tyle piętnował samo zjawisko, ile żałował, że dobrych aktorów, wybierających jednak inne możliwości zawodowe, coraz rzadziej mógł oglądać na teatralnych scenach (casus Zbigniewa Zamachowskiego). „Ale może to znamię czasu"[38] – zastanawiał się Wanat, próbując zrozumieć przyczyny prymatu filmu i telewizji nad teatrem oraz zmianę aktorskich priorytetów.

Drugą teatralną grupą zawodową, której przyglądał się w swoich felietonach, byli reżyserzy. Jednak jego diagnozy reżyserskiej kondycji, poza wyrazami uznania dla wielkich twórców tamtego czasu (często wspominanych w *Trzeciej stronie* Jerzego Jarockiego, Krystiana Lupy czy Jerzego Grzegorzewskiego) są raczej niekorzystne. Więc choć zdarzało się Wanatowi krytykować aktorów, to jednak głównie reżyserów obarczał odpowiedzialnością za niepowodzenia polskiego teatru tamtych lat:

> reżyserów posiadających własną, spójną wizję świata i wyrazisty charakter teatralnego pisma liczyć można na palcach. No właśnie. Największym nieszczęściem współczesnego teatru jest reżyser – minimalista: nijaki, bez poglądów, niezdecydowany, zadowolony z byle czego, taki, który niby rozumie wszystko, ale za to „po łebkach", więc powierzchowny i z reguły byle jak wykształcony. Rzemieślnik – partacz[39].

Niewiele wyrazistych osób wśród reżyserskiego grona zdawał się wówczas dostrzegać redaktor naczelny „Teatru". Sporą część reżyserskiego środowiska postrzegał jako osoby źle

[37] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 11, s. 3.
[38] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1992, nr 12, s. 3.
[39] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 7–8, s. 3.

wykształcone, nieradzące sobie z wyborem i przystosowaniem literatury do wymogów scenicznych, nieobeznane w sprawach dramaturgicznych, czego konsekwencją były marnej jakości spektakle. Wymieniał dziwaczne pomysły współczesnych reżyserów:

> Najczęściej bywa tak… Kiedy rzecz nie nadaje się zupełnie dla teatru, to robią z niej monodram. Kiedy z czegoś – od biedy – można zrobić monodram, to robią z tego „tyjater". A kiedy coś jest budowlą wspaniałą i skonstruowaną przede wszystkim dla teatru, to na scenie pokazują jej szczątki, albo tną na sieczkę. Bo słabe mają pojęcia o literacko-teatralnym materiałoznawstwie. Rozumiem. Bywają lata chude i tłustsze (o tłustych tylko najstarsi pamiętają). W najbliższych czasach trudno liczyć na nagłą erupcję talentów. Ale dlaczego tak często reżyserują ślepi, głusi i źle wykształceni?! Niezdolni reżyserzy wszystkich teatrów przynajmniej uczcie się[40].

Polski teatr początku okresu demokracji tworzony przez takich reżyserów jawił się Wanatowi jako eklektyczny: „[…] trudno znaleźć wspólny mianownik, bo każde niemal zjawisko z innej wywodzi się parafii. Nie tylko estetycznej"[41]. Ten powtarzający się zarzut eklektyzmu Wanat łączył też z fascynacją reżyserów zmianami technologicznymi: „Postmodernistyczne gry i zabawy przedstawiają się w najlepszym wypadku jako wyrafinowane i niekiedy zabawne, ale przecież dość puste wyrazy eklektyzmu, prawda że wielce znamienne dla doby komputerowych kombinacji i videoclipu"[42]. Jako konserwatysta cenił bowiem teatr wierny literaturze, a taki mógł oglądać coraz rzadziej. To tradycyjne podejście Andrzeja Wanata do teatru, widoczne w jego felietonach, potwierdzał Janusz Majcherek: „W swoich wyborach był tradycjonalistą, a może nawet konserwatystą. On sam pewnie dodałby w tym miejscu: oświeconym konserwatystą. Znaczyło to, że cenił teatr oparty na literaturze; inne sposoby uprawiania teatru traktował nieufnie i wybrednie, choć przyglądał się im i umiał jednak wyłowić to, co w nich ważne" [43].

W *Trzeciej stronie* Wanat nie szczędził reżyserom (szczególnie młodszego pokolenia) złośliwości, korzystając z porównań i terminologii kojarzącej się z innymi zawodami. „Patrzą w nuty a grają najczęściej ze słuchu. Mowa oczywiście o reżyserach"[44] – pisał krytyk, kolejny raz piętnując braki w wykształceniu reżyserów. Innym razem, narzekając na poziom reżyserii, pisał: „Poprzeczkę wieszają na piątym metrze i cieszyć się należy, kiedy ją strącają, bo na ogół

[40] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 10, s. 3.
[41] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1992, nr 7–8, s. 3.
[42] Tamże.
[43] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 5.
[44] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 9, s. 3.

gładko przechodzą «pod» i biją sobie brawo. Nie piszę o tyczkarzach. Piszę o reżyserach”[45]. Wraz z kolejnymi felietonami przestawał już w ogóle dodawać, o którą grupę zawodową chodzi. Przytyki w jej kierunku powracały regularnie, więc było dość prawdopodobne, że pod zaimkiem „oni” kryją się właśnie reżyserzy. „Mówią o «twórczości», «dziełach», «wizjach», nazywają się «artystami»… Wielkie słowa. I jakże często o parę numerów za duże”[46] – pisał Wanat prawdopodobnie o reżyserach właśnie, zbyt pewnych siebie i z zawyżonym poczuciem własnej wartości. A co więcej, usprawiedliwiających zawodowe porażki specyfiką czasów, w których przyszło im tworzyć:

> Mówią o własnej i teatru bezradności, o tym, że nic się nie składa i złożyć im nie może, o niemożliwości przedstawień i wszelkich całości, o tym, że przestronne sceny i widownie, arcydzieła, wielkie problemy i role są dla naszych czasów o parę numerów za duże. Mówią tak w kółko i w kółko o sobie. Niekiedy w wysoce artystycznej formie. Jeśli to prawda, to rzeczywiście nie ma powodu, żeby zajmować się teatrem[47].

W felietonach Wanata powracało określenie „o parę numerów za duże” – tak w stosunku do postrzegających siebie reżyserów, jak do teatralnej materii, z którą sobie nie radzili. I chyba ta kwestia rozmiarów i wymiarów nie była wcale przypadkowa, mając w pamięci jego rozważania o aktorskich warunkach – o aktorach zbyt małych do wielkich ról. Co ciekawe, z tym „za dużym” rozmiarem teatralnej rzeczywistości reżyserzy próbowali sobie radzić, przynajmniej w tych sferach, w których było to możliwe, czyli modyfikując przestrzeń teatru:

> Duża scena i mała widownia. Nie tyle nawet mała, ile pomniejszona. Sztucznie. Na użytek danego przedstawienia. Coraz częściej spotykam się z takim zjawiskiem. […] Dzisiaj artyści lubią pracować na scenach wielkich dla niewielu. Gdyby teraz powstawał projekt jakiego teatru, nie zdziwiłbym się znajdując na planie ogromną przestrzeń sceniczną z wszelkimi technicznymi „bajerami” i widownię z miejscami dla 100 osób[48].

Między tymi dość częstymi narzekaniami na kondycję reżyserów w latach dziewięćdziesiątych pojawiały się także iskierki nadziei. Nie tylko w związku z gwarantującymi wysoki poziom nazwiskami najwybitniejszych. Spośród oglądanych spektakli Wanat niejednokrotnie opisywał w *Trzeciej stronie* te udane, wskazując przy tym

[45] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 3.
[46] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 5, s. 3.
[47] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 3.
[48] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 3, s. 3.

na nazwiska reżysera lub reżyserki, którym udało się wybić poza opisywany przez niego eklektyzm i bylejakość. Mimo wielu gorzkich słów pod adresem reżyserów, wyławiał wśród nich młode osoby, które jego zdaniem dobrze rokowały – w połowie lat dziewięćdziesiątych wymieniał już nawet kilka obiecujących nazwisk: Piotra Tomaszuka, Piotra Cieplaka, Katarzynę Deszcz, Agnieszkę Glińską, Jarosława Kiliana, Zbigniewa Brzozę, Pawła Miśkiewicza, Pawła Łysaka i Marka Fiedora („Teatr" 6/1995). Nadzieję na poprawę sytuacji widział też w zwiększeniu roli kierowników literackich, na wzór zachodnioeuropejskich dramaturgów włączających się w proces powstawania spektakli („Teatr" 7–8/1991). Postulat ten z dzisiejszej perspektywy wydaje się wręcz profetyczny, zapowiadając późniejsze wkroczenie do polskiego teatru dramaturgów współpracujących z reżyserami. Choć można przypuszczać, że sposób ich pracy niekoniecznie odpowiadałby Wanatowi – tradycjonaliście w kwestii podejścia do literatury w teatrze.

Czasem pisząc o aktorach i reżyserach, redaktor naczelny „Teatru" powoływał się na historyczno-teatralne anegdoty. Niejednokrotnie ich zastosowanie miało nie tylko pełnić funkcję felietonowej ciekawostki, ale okazywało się odpowiedzią na aktualne problemy życia teatralnego. Bo jak inaczej traktować opowieść o zasadach i regulaminach pracy w teatrach rosyjskich z przełomu XIX i XX wieku, o karach za spóźnienia na próby, za nieznajomość roli, a nawet za nieuprzejme zachowanie, jeśli nie jako odpowiedź na współczesne łamanie zasad etyki pracy przez aktorów („Teatr" 2/1992)? Albo przywołany w felietonie historyczny cytat: „Mochnacki o Kudliczu: «Jest to skończony artysta, łączący talent z nauką». Mój Boże!"[49]? To przecież w dodanym przez Wanata wykrzyknieniu „Mój Boże!" ujawnia się tęsknota za wzorcem artysty, którego krytyk w ówczesnym życiu teatralnym nie odnajdywał. Historyczne anegdoty i cytaty, świadczące o erudycji Wanata, nie raz mówiły i o historii teatru, i o teraźniejszości autora felietonu.

Szczególne miejsce w *Trzeciej stronie* zajmują też rozważania o krytyce teatralnej. Przez pryzmat refleksji Wanata można przyjrzeć się jej stanowi w latach dziewięćdziesiątych oraz przemianom, którym wówczas ulegała. W początkowych tekstach redaktor naczelny „Teatru" stawiał pytania o funkcje krytyki w transformacyjnej rzeczywistości. Wobec skomplikowanej sytuacji finansowej i organizacyjnej polskich teatrów na początku tego dziesięciolecia, destabilizującej pracę instytucji i wpływającej na jakość powstających spektakli, Wanat zastanawiał się, jakimi kryteriami powinni kierować się recenzenci oceniający przedstawienia:

[49] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 7–8, s. 3.

> Czy krytyk powinien mieć dobre serce? Ściślej: czy w dzisiejszych, trudnych dla teatru czasach może obniżyć poprzeczkę stawianych wymagań? Jak oceniać przedstawienie, kiedy wiadomo, że samo tylko doprowadzenie do premiery stało się dzisiaj nie lada wyczynem? Czy w tej sytuacji nadal tą samą miarą należy mierzyć dokonania wielkomiejskiego teatru i małego teatru ledwie wegetującego gdzieś daleko od dużych centrów kulturalnych? Te stale dręczące pytania powracają dzisiaj w sposób bardziej natarczywy[50].

Ta wielość znaków zapytania zdaje się odzwierciedlać niepewną sytuację ówczesnych recenzentów oraz wątpliwości pojawiające się być może nie tylko u Wanata, ale także w redakcji „Teatru" oraz w ogólnopolskiej społeczności recenzenckiej. Odpowiedź autora *Trzeciej strony* na pytania o kryteria recenzenckiej oceny była jednak prosta: „Bez taryfy ulgowej". Oto zadanie recenzentów w dobie gospodarczych i administracyjnych reform, szalejącej inflacji i organizacyjnej niepewności – nie obniżać poprzeczki, wymagać rzetelności i solidności, nie usprawiedliwiać teatralnych porażek wyłącznie niewystarczającymi zasobami finansowymi czy chaosem organizacyjnym.

Wraz z kolejnymi felietonami i stopniowym odchodzeniem od tematyki finansowo-organizacyjnej Wanat zwracał uwagę na zadania i formy krytyki wobec coraz bardziej zróżnicowanego teatru. Zastanawiał się:

> Od dawna trapi mnie problem następujący: dlaczego recenzje z przedstawień artystów tak osobnych jak – przykładem – Jarocki, Lupa, Grzegorzewski, są w gruncie rzeczy do siebie podobne? Dlaczego dzieła o różnej aurze wtłaczane są w stare, niezmienne schematy recenzji, lub szkicu? Dlaczego o rzeczach odmiennych pisuje się podobnie i tym samym stylem? Narzekamy na teatralne sztampy i schematy, a sami w swojej dziedzinie nie próbujemy nawet tworzyć form nowych i zależnych od komentowanego dzieła[51].

Wydaje się, że według Wanata ówczesna krytyka ugrzęzła w schematach i w dobrze znanych formach krytycznoteatralnych. Dostrzegał, że recenzenci bezskutecznie próbowali objąć w swojej praktyce coraz bardziej zróżnicowane zjawiska, z marnym niestety skutkiem. Dlatego też fotel stałego recenzenta w gazecie stał się w tamtym czasie, zdaniem Wanata, „meblem anachronicznym", niepasującym do zróżnicowanego teatru:

[50] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1992, nr 1, s. 3.
[51] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 3, s. 3.

> Dzisiaj, gdy rodzajów teatru tak wiele, że nie można dla nich znaleźć wspólnego mianownika i tej samej hierarchii wartości, ten sam człowiek różności te oceniający, powinien nie tylko biegać ze swoim obrotowym stołkiem, ale mieć także nadludzki łeb i duszę „z transfokatorem". To niemożliwe, więc musi w tym być humbug. Ja w każdym razie nie rozumiem, jak jeden człowiek, z niezachwianym poczuciem kompetencji, pewności siebie i sprawiedliwości, może oceniać zjawiska tak nieporównywalne jak – przykładem – przedstawienia Axera i Grzegorzewskiego, Jarockiego, Mądzika, Szkotaka i Lupy[52].

W ten sposób Wanat uświadamiał nie tylko różnorodność i złożoność zjawisk w polskim teatrze lat dziewięćdziesiątych, ale także zdawał się mówić, że ówczesna krytyka za tymi zjawiskami nie nadążała. Że teatralne recenzje, pisane schematycznie, swoją formą (i treścią często także) nie odzwierciedlały specyfiki zjawisk, których dotyczyły. I że krytyka – zawsze przecież będąca krok za teatrem – nie radziła sobie z tą wielością tak odmiennych nurtów. Odpowiedzią na ten problem mogła być specjalizacja, krytyka nieobejmująca wszystkich zjawisk, ale zogniskowana na wybranych nurtach w polskim teatrze. Dlatego od krytyków wymagał Wanat nowych umiejętności:

> wszystko co naprawdę żywotne w dzisiejszym teatrze w centrum uwagi stawia jednostkę. Przykładem *Ślub*[53] i *Płatonow*[54] Jarockiego, *Kalkwerk*[55] i *Lunatycy*[56] Lupy, *Śmierć Iwana Iljicza*[57], *Wujaszek Wania*[58], nawet *Komedie równoległe*[59] i *La Boheme*[60] Grzegorzewskiego… Krytyka, która chce towarzyszyć takiemu teatrowi, wymaga chyba innej specjalizacji. I nie chodzi tylko o to, że więcej miejsca powinien w niej zajmować aktor, że wymaga nie tylko wiedzy historyka i socjologa, ale także wrażliwości psychologa i filozofa. Ta krytyka winna raczej wczuwać się, by rozumieć, niż komentować i oceniać przedstawiany świat, raczej rozmawiać, dopowiadać, dialogować aniżeli monologować[61].

---

[52] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 11, s. 3.
[53] *Ślub* Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 20.04.1991.
[54] *Płatonow* Antoniego Czechowa, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Polskie we Wrocławiu, premiera: 07.10.1993.
[55] *Kalkwerk* Thomasa Bernharda, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 07.11.1992
[56] *Lunatycy (Esch, czyli Anarchia)* Hermana Brocha, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 11.02.1995.
[57] *Śmierć Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera 14.04.1991. Od 30.06.1991 spektakl został przeniesiony do Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.
[58] *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 20.03.1993.
[59] *Cztery komedie równoległe* na podstawie *Sonaty widm* Augusta Strindberga, *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, *Otella* Williama Szekspira, *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna i *Sonetów do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 19.03.1994.
[60] *La Bohème* na podstawie tekstów Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 25.02.1995.
[61] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 6, s. 3.

Potrzebny był więc nowy typ dialogującego krytyka, wchodzącego w głęboką rozmowę z przedstawieniami.

Jednak częściej niż o zadaniach krytyków wobec zmieniającego się życia teatralnego pisał Wanat o gafach popełnianych przez recenzentów, kwestiach etycznych i łamaniu niepisanych zasad recenzenckiego fachu. Przeglądając kolejne *Trzecie strony*, można odnieść wrażenie, że Wanat – czytający regularnie teatralne recenzje i inne teksty o teatrze w różnych czasopismach i gazetach – co rusz natykał się na recenzenckie „kwiatki". Tak liczne, że powstał z nich ogromny bukiet błędów i przewinień polskiej krytyki. Regularność, z jaką naczelny „Teatru" wspominał o tych sprawach, uzmysławia nie tylko samo istnienie problemów, ale także ich natężenie. Po co miałby tak uparcie powracać do tych kwestii, gdyby były tylko jednostkowymi sytuacjami? Czy przyjmowałby na siebie tak często rolę pouczającego mentora, gdyby chodziło jedynie o pojedynczy wypadek przy recenzenckiej pracy?

Tymczasem lista przewinień ówczesnych krytyków wzrastała wraz z kolejnymi felietonami. Wanat bez satysfakcji wytykał liczne błędy faktograficzne w recenzjach („Teatr" 4/1994). Oburzał się także niemuzykalnością krytyków i brakiem kompetencji do oceniania warstwy muzycznej przedstawień. „«Na muzyce się nie znam…», «słoń mi na ucho nadepnął» – tego rodzaju wyznanie zdarzało mi się słyszeć od krytyków teatralnych. […] Krytyk teatralny nie może być ślepy. Dlaczego może być „głuchy" i niemuzykalny?"[62] – pytał Wanat o środowiskową akceptację tego zjawiska. Zarzucał też recenzentom brak taktu, życzliwości i zbyt brutalne wyrażanie krytycznych opinii, bez troski o ich adresatów:

> Walą w artystów jak w bęben. I ostatni ciura w recenzenckim fachu nie waha się przed zadaniem bolesnego ciosu. Nie twierdzę, że nie miewają racji. I ani mi w głowie ochrona tandety. Ale o wszystkim można pisać różnie. Więc drażni mnie ton tych wypowiedzi: kategoryczny, pewny siebie, dyktowany przeświadczeniem o nieomylności. I jeszcze ta „Schadenfreude"! […] Więc piszmy inaczej. Tak, by prócz własnych racji wynikało z tego coś więcej niż kwasy[63].

Wanat narzekał, że recenzenci z reguły krytykowali całe spektakle, nie chcąc lub nie potrafiąc dostrzec elementów pozytywnych i docenić poszczególnych fragmentów przedstawień, co sam przecież starał się robić:

> Całość jest ważniejsza od części. Brzydota całości niszczy urodę fragmentu. Nie można być świetnym aktorem w słabiutkim zespole, nie sposób stworzyć wielkiej roli w marnym przedstawieniu, w roli

[62] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1993, nr 12, s. 3.
[63] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 10, s. 3.

> chybionej nie widać ładnych momentów… Bywa z tym różnie, ale prawdą jest, że tego rodzaju poglądy zdają się przeważać w myśleniu krytyków. Są przyzwoicie podkształceni w interpretacjach przesłań i sensów nadrzędnych, a szczegółów z reguły nie widzą, więc ocenić ich nie potrafią[64].

Zarzucał także krytykom nieumiejętność wyrażania podziwu lub zdziwienia w recenzenckiej praktyce, które powinny pozostać także u najbardziej doświadczonych reprezentantów tej profesji:

> Nie rozumiem, dlaczego element podziwu jest nieobecny w krytyckiej refleksji. Rozumiem, że nieczęsto zdarzają się okazje do zachwytu. Ale zadziwić by się mogli. A oni patrzą nadąsani i pisząc – w najlepszym wypadku – rozwiązują teatrologiczne krzyżówki albo, co dużo gorsze – z minami jak przy wąchaniu zgliwiałego sera – sądzą, oceniają, wyrokują… Pomylili zawody[65].

Wanat zwracał uwagę także na etykę krytyków i częste przypadki łamania zasad. „Kto pisze do programu, ten staje się na chwilę współpracownikiem realizatorów przedstawienia. Więc nie wypada mu publicznie ich oceniać. Z tych samych powodów stała praca w teatrze wyklucza możliwość recenzowania przedstawień nie tylko własnego, ale także konkurencyjnych zespołów”[66] – przypominał Andrzej Wanat, „przepraszając za mentorski ton”. A przypominał przecież nie bez powodu, ale w odpowiedzi na konkretne zdarzenia, które przywoływał w swoich felietonach („Teatr” 3/1993, 11/1995). Obserwowane przez Wanata sytuacje poskutkowały sformułowaniem w *Trzeciej stronie* obszernego kodeksu krytyka:

> Czego krytykowi nie wolno albo nie wypada?
> – uważać się za mądrzejszego od ludzi teatru,
> – leczyć własnych kompleksów pisaniem o teatrze,
> – przekreślać artysty raz na zawsze. Można napisać, że X nudzi w monologu, ale nie wolno powiedzieć, że jest aktorem nudnym jak kwit na węgiel,
> – przypisywać artystom intencji, nie potwierdzonych świadectwami zawartymi w ich dziełach lub wypowiedziach,
> – wtrącać się do zakulisowego życia teatru i z czerpanych stamtąd informacji korzystać przy wartościowaniu,
> – pisać o przedstawieniach, których nie pojmuje. Ogólne wrażenie, odczucie atmosfery, rozumienie tylko fragmentów nie upoważnia do publicznej wypowiedzi. Nikt nie musi pisać o wszystkim. Nawet ten, kto

[64] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 3.
[65] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 3. Pisownia oryginalna.
[66] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 3, s. 3.

> zasiada w fotelu stałego recenzenta gazety. Minęły czasy Boy'a. Zbyt wielobarwny jest od dawna teatr, żeby odróżniać wszystkie jego kolory,
> – siadać na widowni z gotowym wyobrażeniem przedstawienia i oceniać je wedle zgodności z tą jedyną uznawaną wersją. Kiedy tak czyni, ocena jest prawie zawsze negatywna, bo szanse na to, że koncepcja krytyka okaże się identyczna z tym, co zobaczy na scenie, są mniejsze niż w toto-lotku,
> – żądać od artystów perfekcji i doskonałości, kiedy widać, że sam, gdy pisze, nie ma podobnych ambicji. Te zasady są tyleż niekompletne, co oczywiste. Ale co tydzień bywają naruszane[67].

W tej specyficznej formie kodeksu, w wyliczeniu zasad, czego robić nie wolno, ukryte zostało archiwum grzechów współczesnej Wanatowi krytyki. Ale też chyba nikt w tak dobitny sposób tych zasad nie formułował. Po dwudziestu latach od Wanatowego kodeksu, przedstawiciel kolejnego pokolenia piszących o teatrze, Łukasz Drewniak, twierdził: „Andrzej Wanat był ostatnim krytykiem, który próbował na piśmie sformułować kodeks etyki zawodowej. Od jego czasów zasady się nie zmieniły"[68].

Jednak *Trzecia strona* redaktora naczelnego była nie tylko zapisem potknięć recenzentów, ale także spostrzeżeń Wanata dotyczących przemian krytyki. Zauważał zmianę pokoleniową wśród piszących o teatrze, napływ młodych recenzentów, co miało określone skutki dla refleksji krytycznoteatralnej lat dziewięćdziesiątych:

> Połowa słabości dzisiejszej krytyki wiąże się z tym, że zajmują się nią – w większości – ludzie młodzi, więc o krótkiej pamięci. W czym nie ma ich winy. Starzy krytycy, z niejasnych powodów, obrazili się na przedmiot swoich badań i udają, że zajmują się czymś innym, więc nie ma komu przypominać, że coś już było, bywało gorsze albo lepsze, że wszystko płynie, rozwija się, przemija. A młodzi, choć widzą więcej, potrafią wnikliwie opisywać i są – na ogół – lepiej wykształceni, tworzą hierarchie niepewne, bo tylko dzisiejsze lub budowane od przedwczoraj[69].

Unikał jednak Wanat tendencyjnego narzekania na młodych, doceniał nie tylko ich wykształcenie, ale także chęć poszerzania teatralnego doświadczenia. Dostrzegał ich obecność na festiwalach teatralnych (np. na toruńskim Kontakcie) i wysokie wymagania, jakie stawiali polskiemu teatrowi („Teatr" 6/1995).

Odnotowywał także zmieniający się stosunek recenzentów do objętości krytycznych tekstów – pojawiła się tendencja do skracania. Pisał Wanat: „Czytam recenzję. Króciutką. Powierzchowne to jakieś, sztampowe, bez rytmu, sensu i wewnętrznego związku. Trudno pisać

[67] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 5, s. 3.
[68] M. Wasyluk, *Etyka i praktyka krytyki*, portal Teatralny.pl, 20.03.2015, https://www.teatralny.pl/artykuly/etyka-i-praktyka-krytyki-989 (dostęp:13.05.2025).
[69] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1995, nr 5, s. 3.

recenzje. Nawet wymagające trzech minut lektury. Przedstawienia trwają przeciętnie 120–180 minut”[70]. Ta potrzeba kondensacji, zauważalna w tamtym czasie, nie szła jednak w parze z wypracowaniem formy takich tekstów i ich stylu oraz z utrzymaniem przyzwoitego poziomu recenzenckiej jakości.

Według Wanata w tamtym czasie powinna zmienić się także misja krytyka i sposób patrzenia na teatr. „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”[71] – postulował Wanat, by zmienić perspektywę patrzenia na teatr. I jak postulował, tak sam czynił, obserwując zachowania widzów, próbując zidentyfikować ich oczekiwania i potrzeby. Obok praktyków i krytyków, publiczność stanowiła więc kolejną grupę, której przyglądał się redaktor naczelny „Teatru” w *Trzeciej stronie*. Dostrzegał odpływ widzów i pogarszającą się pozycję teatru w społeczeństwie („Teatr” 5/1991). Przedmiotem jego zainteresowania była także struktura publiczności: „Kto dzisiaj na widowni? […] Reakcje mylą, ubiory jeszcze bardziej. Można tylko z niemałym prawdopodobieństwem domyślać się, że – powiedzmy – ten smutny facet w siódmym rzędzie, ten w starych dżinsach i znoszonej marynarce, pracuje raczej głową niż mięśniami”[72]. Nie uszedł jego uwagi wpływ kultury masowej na oczekiwania i preferencje widzów, choćby niechęć do wszelkiej brzydoty w teatrze: „Bo wielka publiczność «oper mydlanych» i tak chce, żeby bohaterowie byli piękni i mówili ładnie”[73], a także konieczność dostrzeżenia przez twórców teatru indywidualizacji potrzeb i oczekiwań publiczności: „Nie ma już w teatrach publiczności rozumianej jako zbiorowość jednoczona wspólnym przeżyciem. Na widowni siedzą indywidualności”[74].

Wśród refleksji o widzach pojawiały się także wzmianki o przemianach teatralnych obyczajów. Według Wanata coraz mniej było stałych bywalców, kultywujących zwyczaj chodzenia na wszystkie premiery w danym teatrze lub mieście („Teatr” 7–8/1991). Zauważał też wzrastającą częstotliwość *standing ovation*, krytykując nieprzystawalność tego zjawiska do jakości przedstawień:

> Kiedyś, jeszcze za mojej pamięci, owacje na stojąco były zjawiskiem rzadkim. Przynajmniej w teatrze. Wstawało się po artystycznych wydarzeniach. Raz, dwa razy w roku… […] A dziś, po lada jakim

[70] Tamże.
[71] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 4, s. 3.
[72] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 4–5, s. 3.
[73] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 3.
[74] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 4, s 3

> przedstawieniu, niczym stadko spłoszonych kuropatw, podrywa się parę osób i rozglądając się na boki, spojrzeniami nakłania innych do powstania. […] jak bardzo ludzie teatru spragnieni są dziś sukcesu, a widownia święta. Zresztą, ci którzy wstają pierwsi, też z reguły chcą być zauważeni[75].

Wśród odnotowywanych przez Wanata reakcji widzów znalazł się także nowy sposób wyrażania entuzjazmu przez publiczność młodzieżową: „Po raz pierwszy w Polsce, na przedstawieniu klasycznego tekstu, widzę publiczność wyrażającą swój aplauz szybkim i głośnym tupaniem”[76]. Aprobatę dla spektaklu wyrażano także poprzez – zasłyszane przez Wanata – określenie „odjazd” albo „odjazdowe przedstawienie”. Redaktor naczelny „Teatru” wyjaśniał je następująco:

> Rzecz w tym, że nie znaczy to wiele, bo w tym określeniu, zastępującym niekiedy pochlebną opinię, nie o sensy chodzi, tylko o wrażenia i emocje. Na przykład o poczucie dziwności i przeniesienie w nierealną, ekscytującą i zaskakującą atmosferę. Charakterystyczne, że o „odjazdach teatralnych” rzadziej mówią ludzie naprawdę młodzi niż stare trzydziestoletnie konie, z wątpliwym wdziękiem udające źrebce[77].

W ten sposób Wanat dokumentował nie tylko reakcje publiczności, ale także zmiany zachodzące w ówczesnym języku, prawdopodobnie o znacznie większym zasięgu niż jedynie wśród widzów teatralnych.

Porównywał też niestosowne zachowania publiczności w trakcie spektakli. Przyczynkiem stał się wyimek z rosyjskiej gazety, w którym organizatorzy jednego z festiwali prosili publiczność o „nieprowadzenie rozmów telefonicznych w czasie przedstawień, nieprzyjmowanie informacji na swoje pagery, jak również niefotografowanie przy pomocy flesza ulubionych artystów”[78]. W przeciwieństwie do rosyjskich widzów polscy zazwyczaj nie mieli wtedy jeszcze telefonów komórkowych i pagerów. „A nad Wisłą «pipczą» tylko zegarki”[79] – pisał o polskiej publiczności. W latach dziewięćdziesiątych polska publiczność nie weszła jeszcze w fazę robienia zdjęć w trakcie przedstawień i dzwoniących telefonów.

Przerwane śmiercią autora w 1996 roku *Trzecie strony* miały swoich wiernych czytelników w środowisku teatralnym. Wanat był ceniony jako krytyk teatralny, nie tylko przez recenzentów i teatrologów, ale także przez praktyków teatru. We wspomnieniowych tekstach

[75] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 4, s. 3.
[76] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 3.
[77] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 5, s. 3.
[78] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 3.
[79] Tamże.

poświęconych zmarłemu redaktorowi naczelnemu „Teatru" środowisko teatralne chętnie dzieliło się nie tylko anegdotami o Wanacie, ale także refleksjami z lektury jego tekstów, nie tylko recenzji i esejów, ale także felietonistyki. Jednym z wiernych czytelników był chociażby Krystian Lupa. Reżyser pisał:

> Czytałem zawsze jego *Trzecią stronę*. Najczęściej zaczynałem lekturę „Teatru" od tych tekstów. A przecież zaczynanie gazety od początku wcale nie jest regułą. Jakby to powiedzieć? Przy czytaniu trzeciej strony odczuwałem osobliwą sympatię i przychylność dla tego, co trzymam w ręku. Było to ciepłe i poważne dumanie, często o mało widocznych marginalnych zjawiskach… Lubię to. Nie było tego, tak częstego w stałych felietonach, wywalania siebie, a przecież istniał w ukryciu ten poważny, mówiący niskim głosem… Często rzucał się na zgłębianie paradoksów. Uśmiechałem się przy takich fragmentach. I jego słabostki! Myśli złote!... Trochę naiwne, trochę perfidne, mądre, dobre, łagodne, choć ze zrozumieniem dla Demona…[80]

Z kolei skromność autora i bogactwo myśli cenił reżyser Bogdan Tosza, sam zaproszony przez redaktora naczelnego „Teatru" do zainicjowania własnej serii felietonów. Reżyser pisał o swoich wątpliwościach związanych z rozpoczęciem własnego cyklu i onieśmieleniu tekstami samego naczelnego: „Bo przecież od niego zaczynała się lektura «Teatru». Jego felieton nazywał się *Trzecia strona* – ileż w tym było prostoty i pokory. Trzecia, a więc nie pierwsza i nawet nie druga. Do tej roli bardzo był przywiązany i chętnie w niej występował albo raczej w ostatnich latach – jeszcze c h c i a ł wystąpić"[81]. Współpraca Toszy z miesięcznikiem zaowocowała serią *Pisane w poniedziałek*, z której jednak autor – jak przyznawał – z powodu braku czasu zrezygnował. Wyznawał jednak: „Tym chętniej czytałem jego felietony. Coraz lepsze, głębsze i bardziej inspirujące. Jak inni z jednej myśli zaczerniali kilka stron, tak on na jednej stronie mieścił kilka myśli. Często *Trzecia strona* była teatralnym odpowiednikiem Miłoszowych *Tematów do odstąpienia…*"[82]. Felietonistykę Wanata cenił także reżyser i teatrolog Józef Opalski. Pisał o nim i o jego tekstach:

> Znał teatr na wylot, w całej jego śmieszności i wielkości, całą podłość ludzi naszego środowiska, ale i wzloty, na które wznieść się jeszcze czasem potrafią… I kto uważnie czytał jego *Trzecią stronę*, mógł z niej wyczytać wiele. Bo też te świetnie i rozważnie pisane felietony były odtrutką na rozmaite miazmaty teatralnego rozbestwienia[83].

[80] K. Lupa, *Zrozumienie dla Demona*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 17.
[81] B. Tosza, *W garnizonie z „Trzech sióstr"*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 24.
[82] Tamże.
[83] J. Opalski, *Bardzo mi go brakuje…*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 23.

Felietony Wanata komplementował też krytyk teatralny i także felietonista „Teatru", Paweł Głowacki. „Tym właśnie były Jego wspaniałe *Trzecie strony*. Żonglerką pozorami, uszczypliwą łagodnością, skrajnościami w masce złotego środka, subiektywnością umykającą w formę obiektywizmu"[84] – charakteryzował teksty Wanata krytyk.

Przy tych wszystkich komplementach czytelników najbardziej zaskakujące wydaje się to, że redaktor naczelny „Teatru" chyba nie lubił tych felietonów pisać. Jego zastępca, Janusz Majcherek wspominał, że znany ze swojej długiej i mozolnej pracy nad wszystkimi publikacjami Wanat, z felietonami „borykał się jeszcze bardziej niż z dłuższymi tekstami, bo musiał je dostarczać miesiąc w miesiąc"[85]. Tworzący miesiącami recenzje krytyk z trudnością nadążał z przygotowaniem regularnych felietonów, których częstotliwość dyktował period czasopisma. Opowiadający o sposobie pracy Andrzeja Wanata Majcherek tłumaczył, że to właśnie z takiej metody tworzenia tekstów wynikał styl jego felietonów. „Wanat nie cenił felietonowej lekkości, nie dbał o pisarski wdzięk czy dowcip, obca mu była publicystyczna pasja. Liczyła się myśl i tę potrafił w nieskończoność cyzelować"[86] – opowiadał Majcherek, pokazując, że w *Trzeciej stronie* styl podporządkowany był myśli, a nie odwrotnie. Nic dziwnego, że taki długotrwały i żmudny tryb pracy, okazywał się dla autora męczący. „Trzeba było widzieć radość na twarzy Andrzeja, gdy z jakichś powodów w miejscu przeznaczonym na *Trzecią stronę* wypadało opublikować coś innego, na przykład komunikat o nagrodach Swinarskiego i Zelwerowicza"[87] – wspominał Majcherek.

Trzecia strona Andrzeja Wanata dzięki swojej różnorodności i wielości podejmowanych przez autora wątków odnotowuje wiele zjawisk z życia teatralnego pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Sporo w tych felietonach krytycznych uwag o ówczesnej rzeczywistości, nie można jednak posądzać Wanata o kreślenie szczególnie pesymistycznego obrazu. Choć nazywał teatr końca XX wieku „teatrem wyczerpania" („Teatr" 4/1993), w którym nic się nie dzieje, i twierdził, że „podobny jest dzisiaj do starego liniejącego niedźwiedzia, który z nudów i głodu ssie swoją własną łapę"[88], to znajdywał także wiele pozytywnych – jak sam pisał – drobiazgów. Chyba zdawał sobie sprawę, że te „cząstki, detale, ułomki" życia teatralnego, które wyszukiwał i opisywał, bywały jednak bardziej skomplikowane niż krótkie akapity w jego tekstach. „Rzeczy, o których piszę na tej stronie, wydają się najprostsze. Tak myślę przy biurku.

[84] P. Głowacki, *Chata z kraja. Czapeczka i leszcz*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 29.
[85] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 4.
[86] J. Majcherek, *Przedmowa*, [w:] A. Wanat, *Pochwała teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997, s. 5.
[87] Tamże.
[88] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 10, s. 3.

A potem idę do teatru i w czasie przedstawienia przychodzę do wniosku, że piszę o sprawach złożonych”[89] – zauważał Wanat, mając zapewne świadomość, że felietony wstępne to nie miejsce na szczegółowe analizy i wyjaśnianie złożoności nakreślonych problemów. Ostatnią opublikowaną przed śmiercią *Trzecią stronę* zamykał wielce znaczącym, hamletowskim niemal, zdaniem: „Resztą niech się zajmują uczeni”[90]. Jakby dawał do zrozumienia, że formuła felietonu pozwala tylko na zarysowanie kwestii, domagających się przecież rozwinięcia.

2.1.2. W przedsionku czasopisma, czyli *Foyer* Janusza Majcherka

Złośliwość jest prawem felietonisty, więc z tego prawa korzystam.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 6, s. 3.

Po nagłej śmierci Andrzeja Wanata w 1996 roku stery redakcji „Teatru” przejął jego dotychczasowy zastępca, współpracownik i uczeń, Janusz Majcherek[91]. Związany był z miesięcznikiem od 1982 roku, przez lata inicjując kolejne serie felietonowe, z upodobaniem uprawiając i rozwijając ten gatunek na jego łamach[92]. Wstępniaki pisane w okresie pełnienia funkcji redaktora naczelnego nie były więc pierwszą serią felietonów tego autora, wpisując się w jego szeroką działalność felietonistyczną[93]. W 1996 roku *Trzecią stronę* Andrzeja Wanata zastąpił Majcherek cyklem *Foyer*, nie bez przyczyny przyrównując funkcję wstępniaka w teatralnym czasopiśmie do przestrzeni w teatrze – przedsionka do sali teatralnej, a w przypadku periodyku – wstępu do jego zawartości. I tak jak foyer bywa miejscem luźnych okołoteatralnych rozmów publiczności, tak i *Foyer* stało się przestrzenią swobodnej felietonistycznej refleksji. Majcherek publikował teksty w tym cyklu do 2004 roku, choć funkcję redaktora pełnił do 2006 roku, rezygnując jednak w czasie ostatnich dwóch lat z pisania artykułów wstępnych, co zbiegło się z trudną sytuacją finansową i wydawniczą czasopisma.

Wstępniaki umożliwiają redaktorom naczelnym poruszanie tematów dotyczących samego periodyku i autokomentarzy związanych z własną redakcyjną pracą. Andrzej Wanat korzystał z tej możliwości w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych z rzadka, incydentalnie

[89] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 7–8, s. 3.
[90] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 3.
[91] Zob. Biogram Janusza Majcherka, strona Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, https://teatrpolski.waw.pl/osoba/janusz-majcherek (dostęp: 13.05.2024).
[92] Zob. Rozdział 2.2.5. *Widok z mostu* i *Próba czytana* felietonisty-pesymisty Janusza Majcherka.
[93] Majcherek publikował serie felietonowe na łamach „Teatru” już w latach osiemdziesiątych, o czym wspominałam w rozdziale 1.2.2. *(Krótka i wybiórcza) historia felietonu teatralnego w Polsce*.

wspominając o finansowej sytuacji miesięcznika, natomiast Majcherek robił to częściej, informując czytelników o planowanych zmianach redakcyjnych, trudnościach wydawniczych i finansowych. W ten sposób *Foyer* stało się archiwum dokumentującym sytuację redakcji „Teatru". Już w chwili objęcia stanowiska redaktora naczelnego „Teatru" Majcherek wyjaśniał okoliczności, które nastąpiły w związku ze śmiercią Andrzeja Wanata, i obiecywał kontynuację „redakcyjnego testamentu" swojego poprzednika, również poprzez zrealizowanie zainicjowanych jeszcze przez Wanata działań: zmiany szaty graficznej i okładki miesięcznika („Teatr" 10/1996). Nowy redaktor naczelny opisywał również problemy finansowe pisma, informując o jego trudnym położeniu pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku nowego tysiąclecia. Przyrównywał redakcję do płynącego statku: „Jesienne pozdrowienia z naszej lekko przytopionej łajby redakcyjnej. Przytopiona, ale płynie. […] Tak czy inaczej, sztorm mamy już chyba za sobą, ale musimy jeszcze ominąć niejedną rafę"[94]. Sporo było w tych doniesieniach niepokoju i niepewności dotyczących przyszłości czasopisma, związanych z planowanymi decyzjami Ministra Kultury i zmianą wydawcy. Mimo to wydaje się, że Majcherek pozostawał w tych narzekaniach dość powściągliwy, nie przerzucając na czytelników posępnych nastrojów z grona redakcyjnego. Próbował zachować ostrożny optymizm, co wydaje się niezwykłe na tle innych jego wypowiedzi, przekonując (może i czytelników, i siebie) o rychłym rozwiązaniu zaistniałych problemów. Niestety, kilka miesięcy później, w związku z czasowym wstrzymaniem wydawania miesięcznika wyjaśniał:

> Ostatnio pozdrawiałem jesiennie. Teraz zwracam się do naszych wytrwałych Czytelników z pozdrowieniem wiosennym: oto kończy się marzec i niegdysiejszy miesięcznik „Teatr" powraca po kilku miesiącach nieobecności. Co robił, gdzie bywał w zimowe noce i dnie? Długo by opowiadać, nie będziemy wchodzić w szczegóły. W każdym razie biliśmy się o przetrwanie. Nie mam żadnej pewności, że wygraliśmy. Jak dotychczas wszystko wisi na słowie honoru. Zarówno słowo jak i honor są własnością Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego[95].

To właśnie we wstępniakach redaktor naczelny wyjaśniał przyczyny zmiany częstotliwości wydawania czasopisma, powstania łączonych numerów i ich zmienionej ceny: „Tarapaty, w jakie pismo popadło przed rokiem, sprawiły, że de facto staliśmy się kwartalnikiem, bo tylko na taki tryb wydawniczy mogliśmy sobie pozwolić finansowo"[96]. Niestety, problemy te powracały jeszcze kilkukrotnie, co odnotowywał w cyklu *Foyer*. Pojawiły się spory z nowym

[94] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1999, nr 10–12, s. 4.
[95] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2000, nr 1–3, s. 4.
[96] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2000, nr 4–6, s. 4.

wydawcą (spółka Art Program), co spowodowało – jak pisał Majcherek – „katastrofalne opóźnienia" w publikowaniu czasopisma i doprowadziło do ponownej zmiany wydawcy w 2002 roku, którym został Świat Literacki („Teatr" 3/2002). Jak wynika z dalszych doniesień redaktora naczelnego, sytuacja miesięcznika nie poprawiła się w kolejnym roku, co powodowało narastającą irytację, widoczną w tekstach Majcherka:

> zauważyli Państwo, że „Teatr" ukazuje się wedle całkowicie własnego kalendarza, który nie ma nic wspólnego ani z kalendarzem gregoriański, ani juliańskim, ani z żadnym innym. Tak naprawdę nasz cykl ma coś wspólnego z ministrem Waldemarem Dąbrowskim, który na początku roku obiecał nam […] dotację. Tej dotacji, jak dotychczas nie mamy. Sytuacja się zresztą powtarza trzeci rok z rzędu[97].

Doniesienia redaktora naczelnego miały nie tylko charakter informacyjny, ale były także platformą kontaktu z potencjalnymi czytelnikami, umożliwiały przeproszenie ich za niedogodności, a także przekonanie, by nie rezygnowali z prenumeraty i lektury pisma. Uzmysławiały też, w jakim położeniu znalazła się redakcja „Teatru", która musiała pracować przez kilka lat, nie będąc pewna czy i kiedy czasopismo się ukaże, ani czy otrzyma za swoją pracę wynagrodzenie.

Wstępniaki pokazywały też, jak na pracę redakcyjną na przełomie tysiącleci wpływały nowe technologie, na przykład wprowadzenie komputerów. Pisał o tym Majcherek: „Nie powiem, żebym sobie nie chwalił pracy na komputerze, którym trzy lata temu zastąpiłem maszynę. Komputer ma jedną niepowszednią zaletę: w przeciwieństwie do maszyny działa bezgłośnie"[98]. Felietony uzmysławiały również, jak zdobycze technologiczne umożliwiły podwójny obieg treści, nie tylko w tradycyjnych czasopismach papierowych, ale także w Internecie. Z tych możliwości skorzystała również redakcja teatralnego miesięcznika: „Od pewnego czasu fragmenty «Teatru» dostępne są w internecie, wkrótce nasza współpraca z siecią znacznie się zwiększy i nie ma w tym nic szczególnego"[99]. Nowinkom technologicznym nie towarzyszył jednak entuzjazm, co widać na przykładzie tradycyjnie już nieufnego w stosunku do nowości Majcherka:

> dla mnie osobiście internet jest zjawiskiem granicznym, stanowi barierę: nie używam go i nawet nie opanowałem umiejętności posługiwania się nim. Zapewne bym potrafił, ale powstrzymuje mnie opór psychiczny, ten sam, który sprawiał, że do niedawna wzdragałem się przed używaniem komputera. Może

[97] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2003, nr 4–5, s. 3.
[98] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2000, nr 4–6, s. 4.
[99] Tamże. W tym i w kolejnych cytatach z felietonów Majcherka zachowuję oryginalną pisownię słowa „internet".

> to się wydać pocieszne: w roku 2000 wszystkie te technologiczne udogodnienia i wynalazki są tak oczywiste, jak jednorazowe chusteczki higieniczne[100].

Felietony Majcherka dokumentowały więc nie tylko zmianę technologiczną, wpływającą na pracę redakcji miesięcznika, ale także nastroje, które tej zmianie towarzyszyły, i trudności w przyswojeniu nowych technologii w codziennej pracy, na przykład redakcyjnej.

W przeciwieństwie do swojego poprzednika, Majcherek w *Foyer* rzadko przyglądał się kondycji aktorów i reżyserów, ich rzemiosłu, technikom aktorskim czy inscenizacyjnym. Poza pojedynczymi, krytycznymi zazwyczaj uwagami, na przykład: „Najzdolniejsi reżyserzy w rozmaitym wieku uprawiają swoje ogródki, nicując klasykę (proces nicowania nazywa się uczenie dekonstrukcją) albo ekscytują się brutalizmem (nie tak nowym jak się powszechnie sądzi)" lub „przecudnej urody anemony i mimozy młodszych zdolniejszych tak szybko więdną…"[101], nie poświęcał im wiele uwagi. Bardziej interesowały go kształtujące się relacje teatru z nowymi władzami, pozycja teatru w kapitalistycznej rzeczywistości i jej wpływ na życie teatralne w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i na początku nowego tysiąclecia.

O ile Wanat śledził niepokoje związane z transformacją ustrojową i jej wpływem na kulturę w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, o tyle Majcherek pisał o reformie administracyjnej z 1999 roku i jej skutkach dla teatru, choć temperatura tych drugich rozważań była niższa niż tych z początku dekady. Owszem, pojawiał się niepokój związany z planowanymi zmianami, dalszą decentralizacją teatrów i ich utrzymaniem: „Należy się spodziewać, że po pierwszym stycznia będzie jeszcze więcej zamieszania. Ostatecznie sporo teatrów przejdzie w gestię powiatów, a kto to może wiedzieć, czy powiaty zechcą utrzymywać akurat teatr. A jeśli nawet zechcą, to czy będą miały na to środki"[102]. Im bliżej wprowadzenia w życie reformy, tym – jakby pod wpływem rosnącego niepokoju – felietony Majcherka stawały się bardziej złośliwe w stosunku do przyszłych organizatorów teatrów. „Jeszcze normalniej będzie zapewne po 1 stycznia przyszłego roku, kiedy polskie teatry mogą zostać rozjechane przez powiatowych buchalterów"[103] – przepowiadał Majcherek, jaki stosunek do teatru mogą mieć lokalni urzędnicy. I chyba niewiele się mylił w swoich przewidywaniach, bo kilka miesięcy później, po wprowadzeniu zmian, pisał: „po przesławnej reformie administracyjnej, w wielu polskich teatrach nie o wysokie ideały sztuki trzeba się martwić, lecz

[100] Tamże.
[101] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2001, nr 10, s. 5.
[102] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1998, nr 11, s. 3.
[103] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1998, nr 12, s. 3.

o zwykłe przetrwanie”[104], powracając do podobnych jak na początku dekady narzekań dotyczących pieniędzy.

Majcherek dostrzegał też, jak zmieniło się znaczenie kultury, w tym teatru, po transformacji ustrojowej. Pisał:

> nowość politycznej rzeczywistości polega między innymi na tym, że sprawy kultury w ogólności, a teatru w szczególności przestały mieć znaczenie; przynajmniej takie znaczenie, jakie tradycyjnie przypisywała im polska inteligencja. Jakieś wyższe życie duchowe, wysokie wartości przestały się liczyć, co właściwie należy uznać za znamię normalności[105].

Tę diagnozę z lat dziewięćdziesiątych potwierdzał kilka lat później, już w nowym tysiącleciu, pokazując, że brak znaczenia teatru to nie chwilowy spadek zainteresowania, ale nowa normalność. Nie bez złośliwości pisał o nowych władzach, które ustanowiły hierarchię wartości w życiu publicznym:

> Nowa władza najwyraźniej była w stanie obyć się bez teatru. Może dlatego, że była nowa, a zatem nieobyta lub zgoła nieokrzesana i nie pociągała ją rozrywka, która wymaga pewnego wyrobienia kulturalnego i umysłowego; a może dlatego, że nie musiała przyozdabiać swego świeżego majestatu teatralnymi perłami i diamentami, ponieważ sama lśniła bijącym w oczy blaskiem jak jakaś kolia z Jablonexu. Tak czy inaczej, teatr wypadł z łaski. Po paroletnim okresie zamętu i zagubienia pojął, że w nowej rzeczywistości władza sama w sobie nie stanowi żadnej atrakcji, o ile nie pozostaje w ścisłym związku z pieniędzmi. W gruncie rzeczy to one właśnie, pieniądze, są władzą, wobec tego dobrze je mieć lub w najgorszym razie – przebywać w towarzystwie tych, co je mają[106].

Jeśli już ludzie teatru musieli utrzymywać relacje z władzą, to jedyną ich przyczyną i celem w tamtym czasie było – jak wynika z felietonów – zdobycie pieniędzy na prowadzenie działalności.

To zobojętnienie władz na sprawy teatru okazało się jednak pozorne i dotyczyło głównie wsparcia finansowego. Gdy jednak nadarzała się okazja do pokazania swoich wpływów, zrobienia politycznych interesów na popremierowym bankiecie, wtedy teatr nagle i chwilowo zaczynał się liczyć. O tym świadczyło chociażby huczne otwarcie odbudowanego po pożarze Teatru Narodowego w 1996 roku, gdy artystyczny aspekt tego wydarzenia (gościnny pokaz

[104] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 4, s. 3.
[105] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 12, s. 3.
[106] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 11, s. 3.

spektaklu *Dziady*[107] w reżyserii nowego dyrektora narodowej sceny, Jerzego Grzegorzewskiego) został przysłonięty przez polityczne przepychanki: „ze względu na «nadreprezentatywność» PRL-owskich figur na liście gości, jeden z politycznych salonów ogłosił coś w rodzaju bojkotu imprezy”[108]. Gdy „aura ideologiczno-polityczna”, znacząca obecność lub nieobecność gości na widowni i w foyer była ważniejsza od tego, co i jak się gra, wydarzenie stawało się – jak zauważał krytyk – „rozgrywką partyjniactwa”. Majcherek, zawiedziony odsunięciem na dalszy plan spektaklu Grzegorzewskiego, pisał: „szkoda, że to przedstawienie stało się tłem politycznej rozróby. Być może jest przekleństwem polskiej kultury, że bywała ona i bywa kółkiem w rydwanach polityków”[109]. I niestety, miała potem jeszcze nie raz bywać.

Już ta symptomatyczna sytuacja na otwarciu Teatru Narodowego pokazywała, że polityka była nieodłącznym aspektem życia teatralnego, a felietony, zresztą nie tylko Majcherka, często okazywały się archiwum relacji z władzami różnych szczebli i pojawiających się napięć. „Oto, na przykład, przewodnicząca senackiej komisji kultury, pani Czuba była łaskawa, nie wiem – wezwać czy zaprosić, dyrektora Teatru Narodowego i zarzucić mu, że kierowana przez niego scena niewiele ma wspólnego z wartościami narodowymi”[110] – pisał redaktor naczelny „Teatru” o krytyce profilu Teatru Narodowego prowadzonego przez Grzegorzewskiego. Ingerencje polityków stały się rzeczywistością nie tylko najważniejszych scen w kraju, podlegających Ministerstwu, ale także instytucji prowadzonych przez władze lokalne: „Są jednak teatry, które po reformie samorządowej nie mają luksusu podlegać ministerstwu kultury i muszą znosić szarogęszenie się rozmaitych radnych. Ci też mają wyrobione zdanie o pożądanym kształcie teatru i bez przerwy wtykają nos tam, gdzie nie trzeba, rujnując przy okazji wartościowy dorobek teatrów”[111]. Może więc teatr stracił na znaczeniu po transformacji ustrojowej w hierarchii kapitalistycznych wartości, nadal jednak budził zainteresowanie władz, chętnie ingerujących w sposób funkcjonowania poszczególnych instytucji. Majcherek bez pardonu wytykał samorządom nieprzychylny stosunek do teatrów:

> Tymczasem radni wtrącają się w pracę artystów i pouczają, jaki powinien być teatr, a pieniędzy, jak wiadomo, nie dają. Co każe mi wypowiedzieć opinię, że gdy idzie o troskę i materialne zaopatrzenie

[107] *Dziady – dwanaście improwizacji* Adama Mickiewicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 24.06.1995. Pokaz gościnny w Teatrze Narodowym w Warszawie: 19.11.1996.
[108] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1996, nr 12, s. 3.
[109] Tamże.
[110] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 6, s. 3.
[111] Tamże.

> teatrów, dzisiejsza sytuacja nie może się nawet umywać do tej, jaka panowała w Warszawskich Teatrach Rządowych. […] Głupia sprawa: Rosjanie mieli więcej życzliwości dla polskiego teatru niż dzisiejsi samorządowcy w odrodzonej ojczyźnie[112].

Porównanie sytuacji teatrów w Polsce po transformacji ustrojowej z tą pod zaborem rosyjskim może i jest kontrowersyjne, jednak dobitnie wyraża nie tylko stosunek władz do teatru, ale i autora do zasiadających w samorządowych strukturach decydentów. Notowane w *Foyer* spostrzeżenia pokazują więc, jak ewoluowały relacje między teatrem a władzą po transformacji ustrojowej: politycy i urzędnicy różnych szczebli nadal wtrącali się w sprawy kultury, choć może nie w takim natężeniu jak władze PRL i ówcześni cenzorzy. Okazało się jednak, że ingerencje nadal miewały zabarwienie ideologiczne. Jak pisał Majcherek: „Komunizm może się i w Polsce skończył, ale nie skończyło się coś niemniej niebezpiecznego i obrzydliwego: skłonność do ideologizowania życia publicznego, tyle tylko, że ideologia ma dziś inne znaki i kolory"[113].

Paletę tych kolorów zawarł Majcherek właśnie w swoim *Foyer*. Po pierwsze, były to barwy narodowe. Jak choćby we wspomnianej sytuacji Teatru Narodowego, który zdaniem komisji kultury był za mało narodowy. Po drugie, barwy obyczajowe. Przykładowo, jak pisał Majcherek o wydarzeniach w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie: „O tarnowskiej *Zemście*[114] było już głośno, jako że Papkin miał w niej ukazywać gołą sempiternę, co niepomiernie oburzyło prawicowych radnych miasta, którzy jak wszyscy przedstawiciele prawicy mają ciało jedynie od pasa w górę i w całości wypełnione Duchem św."[115]. Po trzecie, barwy religijne. Jak na przykład w odnotowanej przez Majcherka interwencji w Teatrze Narodowym, gdy na próbie generalnej spektaklu niespodziewanie pojawił się ksiądz[116]. Charakter jego obecności oceniał Majcherek następująco:

---

[112] Tamże.
[113] Tamże.
[114] *Zemsta* Aleksandra Fredry, reż. Stanisław Świder, Tarnowski Teatr im. Ludwika Solskiego, premiera: 20.02.1999.
[115] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2000, nr 4–6, s. 5.
[116] Nie jest to pierwszy przykład ingerencji duchownych w życie teatralne odnotowany w felietonach na łamach „Teatru" po transformacji ustrojowej. Kilka lat wcześniej, w 1994 roku, Andrzej Wanat w *Trzeciej stronie* wspominał o reakcji zakonu Paulinów na spektakl *Boya wina* na podstawie *Słówek* Tadeusza Boya-Żeleńskiego przygotowany przez Henryka Talara i Grażynę Barszczewską na inaugurację sezonu 1994/1995 w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Aktorzy grający w przedstawieniu mieli wystąpić także w koncercie muzyki religijnej organizowanym przez Paulinów, jednak w związku z nieprawomyślnym – według duchownych – spektaklem, zakon zrezygnował z ich udziału w wydarzeniu. Na dodatek reakcja zakonników przełożyła się na ingerencje lokalnych władz. Jak relacjonował Wanat: „Powiedziałbym także, że cała ta afera niegodna jest wzmianki, gdybym nie był w tych dniach w Częstochowie i nie słyszał o groźnych telefonach do teatru, trzęsących się portkach, o wiszącej przez chwilę w powietrzu dyrektorskiej dymisji […]". A. Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr" 1994, nr 10, s. 3.

> Mnie jednak uderzył fakt, iż ksiądz N. przyszedł poniekąd w charakterze cenzora; poniekąd, bo nie reprezentował Tak Drogiej Nam Instytucji, która nie pełni jeszcze kontroli publikacji, prasy i widowisk (choć to może kwestia czasu). […] Powoływał się jakoby na dochodzące go przed premierą głosy Pewnych Środowisk, które wyrażały niepokój, iż Teatr N. wystawiając Utwór narazi Osobę Najdroższej Nam Osoby na szwank, a widzów przyprawi o zgorszenie […][117].

Okazało się, że w potransformacyjnej rzeczywistości oceny poprawności przedstawień dokonywali już nie tylko politycy, ale także duchowni i inne osoby sprawujące funkcje publiczne. Na dodatek ferowane przez nich wyroki zaczęły wpływać na zmianę hierarchii twórców i wydarzeń artystycznych, gdy dobrym teatrem okazywał się nie ten, który zapewniał artystyczną jakość, ale ten, który spełniał ideologiczne kryteria. Jak pisał Majcherek:

> Gestem Duchampa władają dziś posłowie, radni, urzędnicy, a bywa że prokuratorzy i sędziowie. Oni mają władzę ustanawiania dzieł sztuki (choćby przez negację). Za ich to przyczyną nikomu „nie znalska" plastyczka staje się głośną artystką. I odwrotnie: coś, co cieszy się uznaniem, choćby tylko części odbiorców, staje się przyczyną napaści, która jest o tyle niebezpieczna, że może przynieść skutki administracyjne, choćby w postaci decyzji o zwolnieniu, dajmy na to, dyrektora teatru lub cofnięciu dotacji[118].

Znacząca wydaje się w tej sytuacji postawa konserwatywnego w kwestiach teatralnych Majcherka, który mimo to bronił dalekiego mu estetycznie teatru młodszych zdolniejszych (choćby TR Warszawa) przed politycznymi ingerencjami:

> Godząc liberalizm z konserwatyzmem wolę, żeby ten teatrzyk istniał, działał i za pieniądze podatników obrażał poczucie smaku i estetyki […] niż żeby granice tego, co w teatrze dopuszczalne wyznaczała mi estradowa piosenkarka, eks-gwiazdka festiwali piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu, a dziś stołeczna radna reprezentująca najbardziej swojską ze swojskich partii i decydująca o losach miejskich scen[119].

Brak zgody na takie działania jest stałym elementem felietonistyki Majcherka, broniącego niezależności teatru przed politycznymi wpływami.

Jego teksty w serii *Foyer* okazały się też archiwum kapitalistycznych przemian i ich wpływu na kulturę i teatr. Redaktor naczelny „Teatru" łączył te zmiany z upadkiem inteligenckiego etosu, uznawanego w potransformacyjnym świecie za „staroświecki

[117] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2004, nr 10, s. 3. Pisownia oryginalna.
[118] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2004, nr 3, s. 3. Pisownia oryginalna.
[119] Tamże.

i nieprzydatny". Etosu, który zdaniem Majcherka, mógł ochronić kulturę przed negatywnymi konsekwencjami kapitalizmu. „Cechy tego etosu można długo wymieniać, ale jest wśród nich wiara w wartości kultury razem z jej tradycją i hierarchią. Co więcej, inteligencki stosunek do kultury zakłada bezinteresowność – po prostu: kultura jest dobrem idealnym, którego nie da się przeliczyć na pieniądze, urynkowić, skomercjalizować"[120] – twierdził stanowczo Majcherek. Tymczasem okazywało się, że jest wręcz przeciwnie i również teatr można podporządkować kapitalistycznym, wolnorynkowym regułom.

Coraz częściej zaczęto oceniać wytwory kultury pod względem ich opłacalności i dochodowości. Autor nie szczędził złośliwości: „hunwejbini młodego polskiego kapitalizmu myślą, że kultura, która nie przynosi dochodu jest funta kłaków nie warta i w związku z tym angażują się tylko w takie przedsięwzięcia, które pod płaszczykiem wydarzenia kulturalnego pozwalają zarobić. A ile przy tym szumu w mediach, ile reklamy"[121]. Redaktor naczelny „Teatru" odnotowywał takie działania teatralne, które – jego zdaniem – wpisywały się w reguły kapitalistycznej rzeczywistości, jak chociażby powstanie Teatru Sabat, nazwanego przez niego „interesem teatralnym", uzmysławiając rozwój komercyjnego nurtu w polskim życiu teatralnym („Teatr" 9/2001). Wytykał bez skrupułów spektakle, które urągały powadze teatrów, a czasem także twórców, z których inicjatywy powstały (nie zawsze wymienionych z nazwisk, choć tych z kontekstu całego felietonu łatwo się domyślić): „reżyserka, czternaście lat temu wyrażająca troskę o wyższą kulturę, wyprodukowała oto komercyjne barachło, oparte na tekście najpoczytniejszej dziś i najlepiej sprzedającej się krajowej grafomanki, z użyciem – bo inaczej tego określić nie umiem – dwu znanych, utalentowanych aktorek"[122]. Za każdym razem uzasadnienie takich działań bywało podobne: „za przedsięwzięciem stoi to, co w języku dzisiejszych małolatów określa się słowem «kaska»"[123]. Felietony Majcherka uzmysławiają, że w kapitalistycznych warunkach coraz częściej pojawiały się działania teatralne spod znaku rzeczonej „kaski", nastawione na zyski, o wątpliwej jakości artystycznej. I że powiększało się grono twórców, którzy angażowali się w przygotowanie takich wydarzeń.

Istotnym przykładem zmian w życiu kulturalnym kraju wydaje się być dla Majcherka również negatywnie przez niego oceniana „telewizja, która najwartościowsze programy nadaje w środku nocy, resztę czasu oddając jakimś bezmyślnym telemele"[124]. Wśród tych wartościowych treści, które musiały sąsiadować w telewizji publicznej z poślednimi

[120] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 9, s. 3.
[121] Tamże.
[122] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2003, nr 1–2, s. 3.
[123] Tamże.
[124] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 9, s. 3.

produkcjami (takimi jak opisywane przez Majcherka konkursy audiotele, ukazującymi według niego jak na dłoni głupotę i organizatorów, i widzów), znalazł się chociażby Teatr Telewizji. Jego losy w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych Majcherek śledził uważnie, odnotowując ponawiane ingerencje w kształt dotychczasowej ramówki telewizji publicznej. Zaczęło się od walki o czas antenowy i prób pozyskania najatrakcyjniejszej pory dla programów bardziej rozrywkowych. „Komik argumentuje, że oglądalność Teatru Telewizji jest odwrotnie proporcjonalna do atrakcyjności czasu antenowego, który tenże okupuje”[125] – przedstawiał Majcherek absurdalną z perspektywy wartości artystycznych argumentację kabareciarza żądającego oddania mu wskazanego czasu antenowego. Jak wynika z powracających w *Foyer* doniesień, pojawiło się widmo likwidacji Teatru Telewizji: „Grozą powiało, gdy na odstrzał miał pójść teatr poniedziałkowy”[126]. Na szczęście protesty środowisk kulturalnych wpłynęły na tymczasowe odwołanie decyzji, choć czujny i nieufny wobec rządzących Majcherek nie uznawał sprawy za zamkniętą: „Kiedy na wieść o likwidacji Teatru Telewizji podniosła się wrzawa, sołtysi z Woronicza niby się wycofali, choć nie wiadomo na jak długo”[127]. Podejrzliwość redaktora naczelnego „Teatru” okazała się słuszna, choć nie czerpał on z tego satysfakcji:

> jakiś czas temu przepowiadałem, że „showman” o nazwisku, zdaje mi się, Drozda prędzej czy później wyprze poniedziałkowy Teatr Tv. Żeby mi język kołkiem stanął: Droździe oddano do dyspozycji minutę reklamowego filmiku, który poprzedza spektakl teatralny w każdy poniedziałek. Oczywiście, sołtysi z Woronicza twierdzą, że chodzi o wykorzystanie tak zwanej oglądalności w najlepszym czasie: Drozda jest dochodowy, a teatr nie. Na wakacje planują przesunięcie teatru na późny wieczór. Co dadzą w zamian? Pewnie pokaz najnowszych fasonów gumiaków, który słowem wiążącym ubarwi rzeczony Drozda[128].

W dyskusję o losach Teatru Telewizji Majcherek włączał się często i chętnie, ironicznie komentując decyzje władz TVP:

> jeśli zarządcy telewizji publicznej uważają, że poniedziałkowy teatr jest nieopłacalny, to zamiast podnosić larum, wypada zrozumieć ich argumenty: skoro większość widzów w tradycyjnej porze teatru woli oglądać film – nawet jeśli jest to film pani Potockiej – to jasne, że teatr trzeba przesunąć na późniejszą godzinę. Osobiście jestem zarządcom telewizji wdzięczny, że w ogóle znaleźli miejsce dla teatru, choć

[125] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 3, s. 3.
[126] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 9, s. 3.
[127] Tamże.
[128] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 5, s. 3.

> ten ostatni przynosi, jak rozumiem, same straty. Najwidoczniej wcale nie mamy do czynienia z pazernymi kapitalistami, lecz z mądrymi i szczodrymi przewodnikami duchowymi, którzy troszczą się o prawa mniejszości[129].

W cyklu *Foyer* wypowiedzi na temat Teatru Telewizji powracały wielokrotnie, sprowokowane ponawianymi próbami jego usunięcia, a dyskusja rozpoczęta jeszcze w latach dziewięćdziesiątych kontynuowana była również w nowym tysiącleciu. Coraz bardziej zdenerwowany zamachami na Teatr Telewizji Majcherek pisał po kilku latach, obrzucając przeciwników Witkacowskimi epitetami:

> Zirytował mnie, żeby nie użyć mocniejszego słowa, cymbał, który w tak zwanym opiniotwórczym tygodniku o ultraliberalnym profilu napadł na Teatr Telewizji. Zdaniem cymbała (cymbał brzmiący, miedź brzęcząca…) Teatr Telewizji jest anachroniczny i nikomu niepotrzebny, więc powinien zostać zlikwidowany. […] Uważam wszelako, że o ile można by spokojnie zlikwidować większość aktualnych programów telewizyjnych, ponieważ służą wyłącznie do robienia ludziom wody z mózgu, o tyle od Teatru Telewizji wara, wy jełopy zafądziane, sturba wasza suka malowana, dziamdzia wam szać zaprzała, jak mawiał Witkacy[130].

Samą telewizję oceniał Majcherek jak nagorzej: „Wydawałoby się, że telewizja publiczna już zeszła na dno. Ale widać nie, bo tam jeszcze od spodu ktoś puka”[131], a jej postępująca komercjalizacja budziła jego oburzenie. Tym większe, że ta sama telewizja, coraz częściej bywała miejscem pracy aktorów, którzy zaczęli akceptować zasady gry w potransformacyjnej rzeczywistości: „nawet jeśli nie mają żadnych innych tytułów do sławy, to przynajmniej udział w telenoweli typu *Klan* czy *Złotopolscy* albo przynajmniej w reklamie zapewni im nieśmiertelność. Że nie wspomnę już o teleturniejach”[132]. Z tym większą potrzebą relacjonował Majcherek wystąpienie Andrzeja Seweryna podczas inauguracji roku akademickiego 2001/2002 w warszawskiej Akademii Teatralnej, zachowującego szacunek do tak rzadkiego w tamtym czasie aktorskiego etosu: „Seweryn, podszczypując aktorów występujących w serialach, nie zdawał sobie sprawy, że ich liczną reprezentację ma właśnie przed sobą, a nawet obok siebie, na scenie, gdzie za stołem prezydialnym twórcy i wykonawcy popularnych seriali siedzieli w charakterze akademickich władz”[133]. Krytyk z żalem stwierdzał:

[129] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 10, s. 4.
[130] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 4–6, s. 4.
[131] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 5, s. 3.
[132] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 10, s. 4.
[133] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 12, s. 3.

> na palcach jednej ręki można policzyć wybitnych polskich aktorów, którzy nie skusili się na udział w marnym serialu, głupim sit-comie, w kretyńskiej reklamie. Wszystkie wartości zostały odwrócone, a racje zaprzepaszczone. Teatr, w którym kiedyś mieliśmy forum społecznej i narodowej debaty, uprawia dziś to coś, co w dzisiejszej zamerykanizowanej cywilizacji nazywa się słowem „entertainment": ma być zabawnie, rozrywkowo, bezproblemowo – plus, rzecz jasna, odpowiedni szmal dla państwa artystów[134].

W takich wypowiedziach Majcherka uwidacznia się, w jaki sposób zmieniało się w tamtym czasie postrzeganie aktorów, często przez siebie samych: w kapitalistycznej rzeczywistości byli oni już nie tyle twórcami z misją rozmawiania o sprawach ważkich, ile pracownikami branży rozrywkowej. A stając się jej pełnoprawnymi uczestnikami, nie stronili też – jak zauważał Majcherek – od działalności reklamowej:

> Oto dowiaduję się, że czterech popularnych i znakomitych aktorów zakłada w Polsce sieć restauracji. Dwóch innych oddało swoje nazwiska do dyspozycji producenta wódki czystej, a zdaje się nawet, że na nalepkach widnieją ich konterfekty. Nie wspominam już o aktorach, których twarze są powszechnie kojarzone z zupami w proszku, makaronami, przyprawami itp., a to za sprawą reklam telewizyjnych[135].

Przystosowywanie się do nowej rzeczywistości dotyczyło nie tylko aktorów, ale także reżyserów. Choć, wnioskując po częstotliwości wzmiankowania tych spraw w *Foyer*, reżyserom zdarzało się to znacznie rzadziej. Ale i w przypadku tych drugich Majcherek nie omieszkał wyrazić dosadnie swojego oburzenia, szczególnie gdy sprawa dotyczyła znanej i szanowanej reżyserki:

> bohaterkę mojego felietonu można oglądać na tak zwanym szklanym ekranie. Fakt sam w sobie nie byłby niczym dziwnym, gdyby nie stacja i rodzaj programu, w których niegdysiejsza bojowniczka o wolność i demokrację zdecydowała się wystąpić (zresztą w tasiemcowym serialu). Jeśli chodzi o stację: jest to najgłupsza i najbardziej prymitywna telewizja w kraju. Sam słyszałem, całkiem jeszcze niedawno, jak nasza artystka mówiła o tej stacji jako o symbolu kulturowego znikczemnienia. Pojęcie wartościujące i zarazem określenie degrengolady, zagrażającej polskiemu społeczeństwu, z nazwy tej stacji ukuł wybitny reżyser i wicemarszałek Senatu (nie chcąc tu wymieniać nazwy telewizji, użyję formuły bliskoznacznej: idiotyzacja kultury). Inna sprawa, że pod szyldem owej telewizji twarz straciło już tylu aktorów – także tych najbardziej szanowanych – że ich nazwiska wypełniłyby miejsce tego felietonu (a i to przy założeniu, że nie uwzględnimy drugiego planu). Co w telewizji dla idiotów robi autorka wielu ważnych i poważnych spektakli, niegdysiejszy autorytet zawodowy i moralny? Ano wraz z trojgiem osób o pomniejszych w świecie sztuki nazwiskach, zwanych wykwintnie jurorami, w sposób cyniczny,

[134] Tamże, s. 4.
[135] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1998, nr 12, s. 3.

> żenujący i nieetyczny zamienia ludzką głupotę na telewizyjne widowisko, ku uciesze rżącego milionowym rechotem pospólstwa[136].

Majcherek zdaje się pokazywać, chociażby na przykładzie znanej reżyserki biorącej udział jako jurorka w telewizyjnym show, że twórcy teatralni nie tylko stali się zależni od kapitalistycznego systemu, w którym trzeba było się urządzić, ale jednocześnie sami swoimi działaniami ten system legitymizowali.

Wstępniaki redaktora naczelnego „Teatru" obrazują także tendencje inscenizacyjne w teatrze w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i na początku nowego tysiąclecia. Majcherek zauważał coraz większe znaczenie technologii i korzystania ze skomplikowanych rozwiązań technicznych w spektaklach. Jego spostrzeżenia dalekie były jednak od zachwytu nowinkami, wręcz przeciwnie – był wobec nich sceptyczny, widząc odchodzenie od tradycyjnie pojmowanych spektakli w stronę show. Pisał: „Pewnie, że łomot prymitywnej muzyki i efekty laserowe z łatwością czynią ten czy inny spektakl «kultowym», i to do tego stopnia, że gdy przedstawieniu grozi zdjęcie z afisza, formują się jakieś komitety społeczne, złożone z oszalałych nastolatek, które zbierają tysiące podpisów pod listem protestacyjnym"[137]. Teatr przyszłości – jak pisał Majcherek – zapowiadał się więc jako teatr nowych technologii, co z trudem autor akceptował.

Przemiany w polskim teatrze tamtego czasu wyznaczane były także przez zmiany pokoleniowe. Nowe działania teatralne miały być skierowane do konkretnej grupy odbiorczej, doprowadzając do powstania nurtu, który – podążając za terminologią stosowaną przez Majcherka – nazwać można teatrem dla pokolenia martensów lub teatrem dla pokolenia MTV. Instytucją, która realizowała ten typ teatru, był krytykowany przez felietonistę TR Warszawa:

> Jeden z teatrów warszawskich reklamuje swoją produkcję hasłem: „przedstawienie dla miłośników Quentina Tarantino"; nowy dyrektor tegoż [Piotr Cieplak – J.K.] w wywiadzie prasowym zapowiada, że chce robić najszybszy teatr w mieście, taki, w którym odbywałyby się „czadowe" – jak to określa – premiery, przeznaczone dla tak zwanych martensów, czyli młodzieży reprezentującej pokolenie X (respective: pokolenie MTV). Pojęcie „martensy" pochodzi, o ile wiem, z branży obuwniczej; to rodzaj butów. Zaś pojęcia takie, jak „czad", a także: „jazda", „odjazd", „luz", „odlot", „spoko", „bombastycznie" tworzą osobliwą, choć dość ubożuchną nowomowę nastolatków, która służy wyrażaniu tylko jednego pragnienia, znanego skądinąd z reklamy pewnej młodzieżowej rozgłośni radiowej: żeby było miło…[138]

[136] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2003, nr 1–2, s. 3.
[137] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 1, s. 3.
[138] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 4, s. 3.

Teksty Majcherka, próbującego uchwycić nową tendencję w teatrze, stają się poniekąd także portretem publiczności nowego pokolenia, do której ten teatr był skierowany. Choć oczywiście, był to portret malowany przez teatralnego tradycjonalistę. Pokolenie X postrzegał Majcherek jako niedouczone, z niechęcią sięgające po literaturę, kroczące z hasłami „postmodernizm" i „postnowoczesność" na ustach. Redaktor naczelny „Teatru" grzmiał:

> A do diabła z waszym postmodernizmem – dopóki nie będziecie odróżniać Platona od Arystotelesa, Flauberta od Tomasza Manna a choćby Orzeszkowej od Konopnickiej, nie będziecie partnerami do rozmowy – tej rozmowy, która mimo panującego zgiełku, wciąż toczy się, choć coraz ciszej i w coraz większym ukryciu. Jeśli więc nie chcemy do reszty zwariować, słuchajmy tych, którzy szepczą, a nie tych, którzy, nagłośnieni przez potężne media, wywrzaskują swoją „dzikość serca". W teatrze też. W teatrze – przede wszystkim[139].

Jego krytyka pokolenia martensów uzmysławia też istnienie pokoleniowego konfliktu, nie tylko w społeczeństwie w ogóle, ale także na teatralnych scenach i widowniach, konfliktu między młodymi a starymi albo – inaczej – między teatralnymi postmodernistami a konserwatystami.

A zatem teatr pokolenia martensów to teatr nieskomplikowany, w którym ma być miło i przyjemnie. Ma być czymś w rodzaju zabawy z widzem, odpowiadając jego pokoleniowym potrzebom, ale także umiejętnościom i kompetencjom kulturowym. Majcherek złośliwie definiował zadania twórców takiego teatru:

> Pod szyldem teatru będzie się teraz z dziećmi bawił. Tymi dziećmi, które – zrodzone z ojca McDonalda i matki MTV – już nie potrafią składać liter, lecz tylko obrazki, i które w niepojęty sposób godzą zamiłowanie do psychopatycznego dynamizmu filmów Tarantino z podziwem (kultowym, ma się rozumieć) dla nie mniej psychopatycznego, ale nudnego jak flaki z olejem kina Jarmuscha (wczesny Antonioni to przy nim kino akcji). Być może filmy Tarantino ogląda się – z przeproszeniem – na „speedzie", a filmy Jarmuscha w stanie „zdołowania"; być może odwrotnie; oba te stany są, jak się wydaje, jedynymi aspektami egzystencji „martensów". […] Żeby dotrzeć do młodych, trzeba im się podlizać, trzeba teatr zapośredniczyć w czymś, co jest im dostępne, zniżyć się albo i poniżyć, bo w istocie kryje się za tym niepokojąca redukcja kultury, a nawet coś w rodzaju wstydu: przepraszamy was, młodzi, że zawracamy wam głowę sztuką teatru, ale obiecujemy, że przyrządzimy ją tak, że poczujecie się jak w kinie, na waszym ulubionym filmie[140].

[139] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 2, s. 3.
[140] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 1997, nr 4, s. 3.

Zadaniem takiego teatru było więc – według Majcherka – sprostanie oczekiwaniom publiczności, stosując do teatralnej rozmowy z nią jej własny język, czyli „czadowy słownik młodych Hunów”[141].

Wspomniane odniesienia do filmów Tarantino są zapowiedzią kolejnej tendencji zauważonej przez Majcherka, czyli filmowych inspiracji w teatrze. Chodzi już nie tylko o inspirację atmosferą tych filmów czy stosowanymi w nich środkami, ale także o nowy materiał dla teatru, czyli przenoszenie fabuł filmowych na scenę. To niejako rozwinięcie obecnego w teatrze nurtu adaptacji, tyle że już nie tylko opartych na różnych gatunkach literackich, ale także na scenariuszach filmowych. „*Festen* otwiera zupełnie nową epokę teatru: oto podstawą widowiska scenicznego stało się widowisko filmowe. Rzec by można: teatr trzeciej generacji”[142] – pisał Majcherek u progu nowego tysiąclecia o spektaklu *Uroczystość*[143] w reżyserii Grzegorza Jarzyny w krytykowanym przez niego TR Warszawa, inspirowanym duńskim filmem *Festen* (reż. Thomas Vintenberg, 1998). Felietony Majcherka pozwalają więc umiejscowić w czasie moment wzmożenia pojawiania się filmowych adaptacji w polskim teatrze, wpisując się w okres pokoleniowej wymiany i przemian społeczno-kulturowych.

Co, oprócz filmowych adaptacji, grały teatry w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i w nowym milenium? „Tendencja jest nadzwyczaj wyrazista: nastąpiła ofensywa dramaturgii współczesnej, klasyka jest w wyraźnym odwrocie”[144] – pisał Majcherek. Na warsztat brano zarówno teksty polskie, jak i zagraniczne. O tych drugich pisał: „Utwory współczesne, które trafiają do teatrów, przeważnie angielskie czy niemieckie, pokazują jakieś wycinki i marginesy, na tyle brutalne, żeby o święte oburzenie przyprawiać byłą radną Piterę, nie dość jednak artystycznie wartościowe, żeby widzieć w nich jakąś w miarę ogólną figurę”[145]. Dostrzegając napływający z Zachodu brutalistyczny nurt w dramaturgii, nie cenił go Majcherek jednak na tyle, by poświęcać mu więcej rozważań.

Natomiast tendencje w polskiej dramaturgii współczesnej przedstawiał, inspirując się rysunkiem Sławomira Mrożka z podpisem: „Klatka ze słoniem w polskim ogrodzie zoologicznym. Słonia stanowi zastępczo znaczna ilość królików”. Przyrównywał polskich dramatopisarzy do królików, kicających w różnych kierunkach, wyróżniając przy tym trzy główne tendencje w najnowszej polskiej dramaturgii:

[141] Tamże.
[142] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 7–8, s. 3.
[143] *Uroczystość* na podstawie scenariusza Thomasa Vinterberga i Morgensa Rukova, reż. H7 [Grzegorz Jarzyna], Teatr Rozmaitości w Warszawie, premiera: 05.06.2001.
[144] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 7–9, s. 5.
[145] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2000, nr 4–6, s. 5.

> Króliki reprezentujące pierwszą z gromad wbrew prawu naturalnemu zdają się należeć do pasożytów, choć życzliwszy ode mnie obserwator dopatrzyłby się w ich zachowaniu króliczego postmodernizmu. Sprawa jest prosta: pisze się utwór, którego jedyną rzeczywistością są inne utwory; inaczej mówiąc, literatura o literaturze, czyli w terminologii uczonej: metaliteratura. […] Króliki z drugiej gromady specjalizują się w opisach współczesnej Polski, która bez wyjątku sprowadza się do tak zwanej nowej elity. Nowa elita w postaci biznesmenów, polityków i dziennikarzy (przeważnie z telewizji) jest stale pijana, prowadzi podejrzane interesy i uprawia cyniczne rozgrywki. Jeśli nie wszystko na raz, to na zmianę. Słowem – społeczna typowość z elementami narodowej groteski. Coś między słabo dysponowanym Wyspiański a Pietrzakiem na najwyższym poziomie. Do trzeciej gromady należą króliki o zacięciu socjologiczno-reporterskim i upodobaniu do marginesu. W ich utworach też wszyscy chodzą pijani, tyle że nie upijają się ani ginem, ani whisky jak elita, lecz piwem albo tanim winem. Poza tym są ordynarni, gwałcą, kradną, zabijają i uprawiają stosunki cielesne w ciemnych bramach (obowiązkowo cuchnących uryną). I temu wizerunkowi trudno odmówić niejakiej typowości – wystarczy poczytać kroniki policyjne w dowolnej gazecie[146].

Poza opisanymi w ironiczny sposób trzema tendencjami dramatopisarskimi, Majcherek zauważał też wielość różnych pomniejszych nurtów: „Generalnie jednak króliki chodzą samopas: piszą tragedie i farsy, prozą i wierszem (przeważnie Fredrowskim), zajmują się skandalem metafizycznym i skandalami małżeńskimi, są wyrafinowane lub prymitywne (czasem w sposób wyrafinowany)”[147]. Działo się więc dużo, choć niekoniecznie coś ciekawego i wartościowego. Nie bez przyczyny Majcherek tęsknił za słoniem – dużym ważnym zjawiskiem (a może nazwiskiem) we współczesnej dramaturgii.

Rzadko jednak w cyklu *Foyer* pisał o spektaklach, a jeszcze rzadziej – mając w pamięci zalecenia Wanata – czymś się zachwycał. Nie traktował raczej swojego cyklu jako przestrzeni do oceny spektakli, te wyrażał przecież w recenzjach na łamach kierowanego przez siebie miesięcznika. Owszem, wspominał czasem o obejrzanych przedstawieniach, po felietonach widać zresztą, że uważnie śledził działalność otwartego po remoncie Teatru Narodowego i pochlebnie wyrażał się o profilu i repertuarze proponowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego, krytykując natomiast działalność młodzieżowego TR Warszawa. Można jednak odnieść wrażenie, że nie było powodu, aby uwieczniać we wstępniakach spektakle, bo jak pisał Majcherek: „Może Państwo się dziwią, że nie wspominam o wydarzeniach artystycznych… A co, były? No, były, ze dwa, może trzy”[148]. *Foyer* nie stało się więc serią utrwalającą najważniejsze spektakle tamtego czasu.

[146] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 6, s. 3.
[147] Tamże.
[148] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 4–5, s. 3.

Zresztą specyfiką felietonistyki Majcherka było raczej wyrażanie niezadowolenia z otaczającej rzeczywistości i sceptycyzm wobec zmian zachodzących w polskim życiu teatralnym. Jak sam przyznawał w jednym z tekstów: „zawsze wolę widzieć rzeczy od gorszej strony”[149]. Dlatego jego felietony pełne są narzekań, a krytycznie odbierane przez niego wydarzenia i sytuacje opisywane były z zastosowaniem szczególnie lubianych przez Majcherka złośliwości, ironii i kpiny: „a tu jakoś tak chyłkiem, boczkiem te złośliwostki i uszczypliwości dochodzą do głosu”[150]. Jednak nawet w tych złośliwościach kryje się fragment ówczesnego życia teatralnego, a między drwinami i sarkastycznymi uwagami ujawnia się portret felietonisty – teatralnego tradycjonalisty, broniącego inteligenckiego etosu, podchodzącego z szacunkiem do kultury, zapalonego czytelnika, dla którego literatura jest wyznacznikiem wartości, z oporem adaptującego się do stechnicyzowanej rzeczywistości, zdecydowanie odrzucającego kapitalistyczne idee i skomercjalizowane wytwory przemysłu rozrywkowego, nie mogącego porozumieć się z młodym pokoleniem, które wciąż zmierza do przodu, podczas gdy on nieustannie odwraca wzrok ku przeszłości i tradycji. Może dlatego osiągnąwszy wiek dojrzały zdecydował się zamilknąć, kończąc swój felietonowy cykl: „A piąty krzyżyk Waszego felietonisty każe mu myśleć o Autorze, który będąc w podobnych latach roztropnie stwierdził: «Już nic gadać nie trzeba. Wszystko jest wygadane do cna»”[151]. Nie mógł wtedy wiedzieć, że zbyt pochopnie powołał się na Witkacowskie słowa i do felietonistyki dane mu będzie jeszcze powrócić.

2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego

[…] wzruszyłem się i w sekundę zrozumiałem, dlaczego mają mnie za konserwatystę.
Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. To lubię*, „Teatr” 2019, nr 10, s. 1.

Redaktorem naczelnym „Teatru” po Januszu Majcherku został w 2006 roku, związany już wcześniej z redakcją, krytyk teatralny Jacek Kopciński[152], także badacz literatury i teatru. Autorską serię felietonów wstępnych zainicjował jednak dopiero w 2012 roku, co zbiegło się z rozbudowaniem strony internetowej miesięcznika i rozpoczęciem publikacji numerów

[149] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 10, s. 3.
[150] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 4–6, s. 3.
[151] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 11–12, s. 3.
[152] Hasło: Jacek Kopciński, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/50209/jacek-kopcinski (dostęp: 20.12.2023).

w podwójnym obiegu: tradycyjnym i online. Cykl zatytułował *Widok z Koziej*, nawiązując do usytuowania siedziby redakcji od 2006 roku przy ulicy Koziej 3/5 w Warszawie. W przeciwieństwie do swoich poprzedników, Kopciński, oprócz tytułu serii, stosował także podtytuły dla każdego tekstu.

Obraz życia teatralnego kreowany w felietonach Kopcińskiego jest bardziej ukonkretniony niż u jego piszących wstępniaki poprzedników – składa się głównie z omówienia wydarzeń, w których redaktor naczelny „Teatru" brał udział: spektakli, festiwali, czytań performatywnych, konferencji i spotkań. Dopełniają go refleksje na temat przeczytanych dramatów, książek o teatrze, a także sylwetki ludzi teatru, często aktorów, którzy zachwycili go w konkretnych rolach. W ten sposób Kopciński stworzył archiwum przedstawień, wydarzeń i osób z lat 2012–2019[153], które z różnych powodów zyskały jego uznanie lub przeciwnie – były przykładami negatywnych z perspektywy autora tendencji w polskim teatrze.

Felietony Kopcińskiego okazują się galerią aktorskich osobowości. Redaktor naczelny „Teatru" opisywał aktorów i aktorki oraz ich role, które wywarły na nim wrażenie. Często byli to laureaci przyznawanej przez „Teatr" nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza. Wśród tych, którzy zyskali uznanie w oczach Kopcińskiego, znaleźli się, m.in.: Jadwiga Jankowska-Cieślak w roli Hekabe[154] (*Widok z Koziej. Hekabe*, „Teatr" 3/2012), Małgorzata Hajewska-Krzysztofik w roli Porcji w *Opowieściach afrykańskich według Szekspira*[155] (*Widok z Koziej. Haja*, „Teatr" 10/2012), Łukasz Lewandowski w roli Koczkariewa w *Ożenku*[156] (*Widok z Koziej. Aktor Osobny*, „Teatr" 2/2014), Mirosław Baka i Dorota Kolak nagrodzeni za role Marty i George'a w spektaklu *Kto się boi Virginii Woolf?*[157] (*Widok z Koziej. Aktorzy dramatyczni*, „Teatr" 11/2016), Mariusz Benoit doceniony nie tylko za role sceniczne, ale także za sztukę aktorską prezentowaną w audiobookach (*Widok z Koziej. Koncert Benoit*, „Teatr" 6/2017), Anna Seniuk nagrodzona za role Selmy Lagerlöf w *Twórcach obrazów*[158] i Ciotuni w *Ułanach*[159] (*Widok*

[153] Felietony Jacka Kopcińskiego ukazywały się do 2025, do czasu zakończenia jego pracy na stanowisku redaktora naczelnego czasopisma „Teatr". W kwerendach i analizach uwzględniono tylko teksty opublikowane do roku 2019 z uwagi na ustalone ramy czasowe tej pracy.
[154] *Hekabe* Eurypidesa, reż. Karolina Labakhua, Teatr Polski w Warszawie, premiera: 10.12.2011.
[155] *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 05.10.2011.
[156] *Ożenek* Nikołaja Gogola, reż. Iwan Wyrypajew, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 04.02.2013.
[157] *Kto się boi Virginii Woolf?* Edwarda Albee'go, reż. Grzegorz Wiśniewski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, premiera: 02.10.2015.
[158] *Twórcy obrazów* Pera Olova Enquista, reż. Artur Urbański, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 16.09.2017.
[159] *Ułani* Jarosława Marka Rymkiewicza, reż. Piotr Cieplak, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 10.03.2018.

z Koziej. Debiutantka, „Teatr" 11/2018) oraz Sandra Korzeniak grająca Mabel w spektaklu *Pod presją*[160] (*Widok z Koziej. Śmiech na sali*, „Teatr" 10/2018). Nie brakowało też porównań *Ostatniej taśmy Krappa* w wykonaniu Tadeusza Łomnickiego i współcześnie przez Andrzeja Seweryna (*Widok z Koziej. Twarz aktora*, „Teatr" 6/2016) czy *Feuerbacha* Łomnickiego i Piotra Fronczewskiego (*Widok z Koziej. Requiem dla krawcowej*, „Teatr" 3/2013), będących hołdem dla wielkich aktorów, z Łomnickim jako miarą, wedle której mierzył Kopciński aktorski kunszt współczesnych. Jak przyznawał autor *Widoku z Koziej*: „na przekór wszelkim nowoczesnościom, podświadomie szukam w teatrze wzruszenia, czyli momentu, w którym aktor jednym słowem czy gestem potrafi związać z myślą autora coś osobistego" (*Widok z Koziej. Requiem dla krawcowej*, „Teatr" 3/2013). Felietony redaktora naczelnego „Teatru" stanowią więc po części archiwum wzruszeń Kopcińskiego, stając się archiwum afektywnym, w którym emocje autora miały niebagatelne znaczenie przy wyborze tematów felietonów, po części zaś archiwum ról, które te emocje wywołały, opisanych w felietonowych laudacjach.

Podobnie sprawa wygląda ze spektaklami, z tą jednak różnicą, że portrety aktorskie są u Kopcińskiego zawsze pozytywne. O przedstawieniach pisał znacznie częściej, czasem starając się uwiecznić wyjątkowe spektakle lub ich elementy, innym razem włączając się do szerszej dyskusji o przedstawieniach budzących sporo kontrowersji, wyrażając także niepochlebne opinie. Kopciński nie śledził jednak działalności jednego teatru, czy też przedstawień wpisujących się w jeden nurt w polskim teatrze. Opisywane przez niego spektakle to zarówno przedsięwzięcia stołeczne, jak i pozawarszawskie, z głównego nurtu oraz niszowe, które składają się na zróżnicowany obraz tendencji inscenizacyjnych i ideowych na polskich scenach po 2006 roku. Nie brak więc relacji z modnych scen stolicy, np. przedstawień w TR Warszawa, „gdzie polskiemu orłu już dawno łeb urwano i nikt po nim nie płacze"[161] czy warszawskiego Powszechnego, np. *Superspektakl*[162], będący efektem współpracy z Teatrem 21 (*Widok z Koziej. Superterapia*, „Teatr" 12/2017), *Mein Kampf*[163] (*Widok z Koziej. Jak Hitler*, „Teatr" 4/2019), przedstawień Nowego Teatru w Warszawie, np. *Francuzi*[164] (*Widok*

[160] *Pod presją* na podstawie scenariusza Johna Cassavetessa, reż. Maja Kleczewska, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera: 23.03.2018.
[161] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Biedni Rumuni*, „Teatr" 2012, nr 4, s. 1.
[162] *Superspektakl*, reż. Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 11.11.2017.
[163] *Mein Kampf* Adolfa Hitlera, reż. Jakub Skrzywanek, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 23.03.2019.
[164] *Francuzi* na podstawie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, *Ultimatum* Fernando Pessoi, *Fedry* Jeana Racine'a i *Fugi śmierci* Paula Celana, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 03.10.2015.

z Koziej. Wszyscy jesteśmy Francuzami…, „Teatr" 12/2015), *Kino moralnego niepokoju*[165] (*Widok z Koziej. Wojasiński*, „Teatr" 6/2019), głośnego i oprotestowanego przez publiczność *Do Damaszku* Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie[166] (*Widok z Koziej. Celuję kichanie*, „Teatr" 11/2013). Obok wielkich produkcji pojawiały się kameralne spektakle zrealizowane poza instytucjonalnymi teatrami, np. *Kryjówka*[167] w reżyserii Pawła Passiniego, prezentowana w prywatnych mieszkaniach (*Widok z Koziej. Wyjście z kryjówki*, „Teatr" 12/2014) i przedstawienia spoza głównego nurtu, jak chociażby *Gra o Zmartwychwstaniu Pańskim*[168] w wykonaniu Scholi Teatru Węgajty (*Widok z Koziej. Anioły na Bielanach*, „Teatr" 5/2013) czy spektakl grupy Sztuka na Wynos w Krakowie (*Widok z Koziej. Jak w rodzinie*, „Teatr" 1/2016). Obok przedstawień sygnowanych nazwiskami doświadczonych reżyserów i aktorów zdarzały się refleksje na temat przedstawień dyplomowych, np. o nagradzanym krakowskim *Do dna*[169] (*Widok z Koziej. Młodzi na ratunek*, „Teatr" 9/2017). W felietonach Kopciński pisał zarówno o spektaklach o tematyce religijnej, np. *Kumernis, czyli o tym, jak świętej panience broda rosła*[170] (*Widok z Koziej. Dziewczyna z brodą*, „Teatr" 7–8/2016), *Judasz. Laboratorium Epifanii*[171], telewizyjny *Wieczernik*[172] (*Widok z Koziej. Coaching i wiara*, „Teatr" 5/2019), jak i przedstawieniach z niezbyt cenionych przez niego nurtów teatru zaangażowanego i krytycznego: *Rasputin*[173] (*Widok z Koziej. Trzy stówy, czyli angaż*, „Teatr" 7–8/2018), *Wałęsa w Kolonos*[174], *Bachantki*[175] czy *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*[176] (*Widok z Koziej. Niespodzianki*, „Teatr" 1/2019). Wspominał nie tylko

[165] *Kino moralnego niepokoju* Tomasza Śpiewaka, reż. Michał Borczuch, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 25.04.2019.
[166] *Do Damaszku* Augusta Strindberga, reż. Jan Klata, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 05.10.2013.
[167] *The Hideout/Kryjówka*, reż. Paweł Passini, neTTheatre, premiera: 20.09.2014.
[168] *Ludus Paschalis – Gra o Zmartwychwstaniu Pańskim*, reż. Johann Wolfgang Niklaus, Schola Teatru Węgajty, premiera: 1996. Felieton dotyczy pokazu spektaklu w Warszawie: 23 kwietnia 2013 w Kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Lesie Bielańskim.
[169] *Do DNA*, reż. Ewa Kaim, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, premiera: 12.11.2016.
[170] *Kumernis, czyli o tym, jak świętej panience broda rosła* Agaty Dudy-Gracz, reż. Agata Duda-Gracz, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, premiera: 30.10.2015.
[171] *Judasz. Laboratorium Epifanii*, reż. Katarzyna Minkowska, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, premiera: 12.04.2019, w ramach Festiwalu Nowe Epifanie.
[172] *Wieczernik* Ernesta Brylla, reż. Krzysztof Tchórzewski, spektakl Teatru Telewizji, TVP 1, data transmisji: 15.04.2019.
[173] *Rasputin* Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, premiera: 23.09.2017.
[174] *Wałęsa w Kolonos* Jakuba Roszkowskiego, reż. Bartosz Szydłowski, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, premiera: 08.09.2018.
[175] *Bachantki* Eurypidesa, reż. Maja Kleczewska, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 07.12.2018.
[176] *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 30.11.2018.

o przedstawieniach z największych polskich miast, ale także o ważnych spektaklach spoza teatralnego centrum, np. *Najmrodzki. Dawno temu w Gliwicach*[177] z Gliwic oraz *Lwów nie oddamy*[178] z Rzeszowa (*Widok z Koziej. Gdzieś daleko, w Gliwicach*, „Teatr" 7–8/2019). Nie brakuje u Kopcińskiego zachwytu, którego oczekiwał niegdyś od krytyków Andrzej Wanat. O *Męczennikach*[179] w reżyserii Grzegorza Jarzyny, *Wycince*[180] w reżyserii Krystiana Lupy i *Czarodziejskiej Górze*[181] w reżyserii Andrzeja Chyry pisał: „Nie mogę zapomnieć tych przedstawień i wcale nie chcę. Stale do mnie wracają, pozwalają się przeżywać, dają do myślenia. Jestem nimi urzeczony, przyznaję się i wstydzę, bo wiem, że rozśmieszy was to staroświeckie słowo"[182]. W swoich felietonach często dawał upust pozytywnym emocjom związanym ze spektaklami, archiwizując swoje przeżycia, opisując ważne dla niego fragmenty spektakli. Ale nie krył też swoich rozczarowań – te również można znaleźć wśród *Widoków z Koziej*.

Czasami felietony o konkretnych spektaklach lub aktorach stawały się przyczynkiem do refleksji ogólniejszej na temat tendencji w teatrze w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Chociażby rola Hekabe w wykonaniu Jadwigi Jankowskiej-Cieślak okazała się impulsem do zastanowienia się nad obecnością kobiet w polskim teatrze. Kopciński zauważał wzrastające zainteresowanie tematyką kobiecą:

> To przecież na kobiecie od kilku już lat koncentruje się uwaga reżyserów, a zwłaszcza reżyserek, to ona stanowi centrum i oś współczesnego teatru. Są to w większości kobiety poniżane, molestowane, gwałcone, oskarżane, dotknięte stratą, kobiety ogarnięte traumą i pogrążone w żałobie, przeżywające za sprawą mężczyzn – ojców, mężów, synów – życiowy dramat[183].

Wskazywał jednocześnie, że tematyka ta była na początku XXI wieku ograniczona przede wszystkim do krzywd doznawanych przez kobiety.

Ten sam tekst ujawniał także przemyślenia redaktora naczelnego „Teatru" dotyczące dominujących we współczesnym teatrze technik aktorskich i sposobów pokazywania emocji postaci. Mimo iż wskazane role kobiece miały ogromny potencjał tragiczny, stwarzając

[177] *Najmrodzki. Dawno temu w Gliwicach* Michała Siegoczyńskiego, reż. Michał Siegoczyński, Teatr Miejski w Gliwicach, premiera: 30.11.2018.
[178] *Lwów nie oddamy* Katarzyny Szyngiery, Mirosława Wlekłego i Marcina Napiórkowskiego, reż. Katarzyna Szyngiera, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, premiera: 26.08.2018.
[179] *Męczennicy* Mariusa von Mayenburga, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, premiera: 14.03.2015.
[180] *Wycinka Holzfällen* Thomasa Bernharda, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 23.10.2014.
[181] *Czarodziejska Góra*, reż. Andrzej Chyra, libr. Małgorzata Sikorska-Miszczuk, muz. Paweł Mykietyn, Festiwal Malta, premiera: 26.06.2015.
[182] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Urzeczenie śmieszne słowo*, „Teatr" 2015, nr 10, s. 1.
[183] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Hekabe*, „Teatr" 2012, nr 3, s. 1.

przy tym pole do eksploracji kobiecej psychiki i emocjonalności, twórcy – szczególnie młodzi – wybierali inne strategie, uciekając od przeżywania uczuć:

> Wnukom Brechta w teatrze postdramatycznym wydaje się, że uczciwiej i mądrzej jest na scenie ból opowiadać, niż go udawać. Rozumiem to stanowisko, choć wiem, czym takie „udawanie" bywa w teatrze. Widzę też, że technika przez nich stosowana pozwala widzowi wiele z kobiecej krzywdy zrozumieć. Pewne jest jednak, że nie daje mu szansy jej przeżyć i nic w tym nie pomoże multiplikowanie powiększonej twarzy bohaterki kamerą filmową czy nokautowanie widzów gitarowym grzmotem. Dystans wyklucza współczucie, likwiduje grozę, pozbawia litości. We współczesnym teatrze coraz rzadziej mamy szansę doświadczyć takich uczuć[184].

Teatr drugiej dekady XXI wieku był więc, zdaniem Kopcińskiego, teatrem, w którym budowano dystans w stosunku do bohaterów, stosując przy tym nowoczesne strategie inscenizacyjne, korzystając z narzędzi filmowych i muzyki popularnej. To teatr odrzucający przeżywanie, emocjonalne zaangażowanie i aktorów, i widzów, pozbawiony *katharsis*. Siłą rzeczy zmianie uległ sposób konstruowania postaci scenicznych, co Kopciński wykazywał również na przykładzie spektaklu *Puppenhaus. Kuracja*[185] w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego:

> Można odnieść wrażenie, że dla młodych twórców coś takiego jak «dramat wewnętrzny» jest już wyłącznie funkcją społecznych stereotypów, w które jak w siatkę mściwa zbiorowość łapie zbuntowane jednostki. Jeśli tę siatkę podrzeć, dramat po prostu zniknie… Pewnie dlatego postacie w *Puppenhaus* dosłownie przypominają puste w środku lalki. Czy terapia przywróci im duszę? Nie sądzę, takie pojęcie w słowniku nowego teatru już nie istnieje[186].

Odejście młodych reżyserów od analizy psychologicznej postaci skutkowało – zdaniem felietonisty – tworzeniem bohaterów płaskich, nieskomplikowanych wewnętrznie. O ile w ogóle jakiekolwiek tradycyjnie rozumiane postacie tworzono. Bo jak pisał Kopciński przy okazji spektaklu *Kibice*[187]: „Na małej scenie Nowego zagrali aktorzy z zupełnie innego teatru, a mianowicie Teatru Żydowskiego, co w Polsce powoli staje się normą, i wcale nie chodzi o występy impresaryjne. Aktorzy ci zagrali siebie samych, co także zaczyna być konwencją,

[184] Tamże.
[185] *Puppenhaus. Kuracja* Magdy Fertacz, reż. Jędrzej Piaskowski, TR Warszawa, premiera: 06.04.2017.
[186] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Lalki w siatce*, „Teatr" 2018, nr 6, s. 1.
[187] *Kibice*, reż. Michał Buszewicz, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, premiera: 11.09.2017.

którą akurat ten zespół ćwiczy z powodzeniem w spektaklu *Aktorzy żydowscy*[188]"[189]. Coraz częściej w drugiej dekadzie XXI wieku rezygnowano z tradycyjnych ról i konstrukcji postaci na rzecz prywatności aktorów, czyli grania samych siebie w przedstawieniach.

Wiele opisywanych przez Kopcińskiego spektakli okazywało się pretekstem do wskazania dominujących w danym czasie tematów na polskich scenach. Przy okazji premiery *Matki Courage*[190] w reżyserii Michała Zadary pisał o wzmożeniu tematyki wojennej w teatrze, łącząc to zainteresowanie także z agresją Rosji na Krym w 2014 roku: „Wojna, wojna i po wojnie. A tyle jej było ostatnio w teatrze! Niczym wysoka fala przetoczyła się przez polskie sceny we Wrocławiu, Krakowie, Warszawie, Bydgoszczy"[191]. Nie tyle więc chodziło o dokonywanie na scenach rozliczeń wojennych i nowych interpretacji wydarzeń II wojny światowej, ile przedstawiania działań wojennych obecnie trwających i tych potencjalnie możliwych, kanalizując społeczne lęki przed konfliktami zbrojnymi. „Wykonaliśmy w teatrze parę apokaliptycznych gestów i wystarczy, teraz spokojnie możemy straszyć publiczność czymś innym, na przykład nacjonalistami z ONR"[192] – pisał Kopciński, niejako zapowiadając zwrot w stronę teatru antynacjonalistycznego i antyfaszystowskiego. Tę diagnozę potwierdzałyby spostrzeżenia redaktora naczelnego „Teatru" przy okazji wspomnianych wcześniej *Kibiców*: „Teatr w Polsce już dawno przestał zajmować się nieposkromioną konsumpcją mieszczan czy nienormatywną orientacją seksualną ich dzieci, teraz walczy z faszyzmem i słusznie bierze na celownik tzw. środowiska kibicowskie"[193]. Nie było to, zdaniem Kopcińskiego, zainteresowanie chwilowe i jednostkowe. „[…] od razu znalazłem się w głównym nurcie życia teatralnego"[194] – podkreślał w felietonie redaktor naczelny „Teatru", wskazując, w jakim kierunku światopoglądowym zmierza spora część powstających w drugiej dekadzie XXI wieku spektakli.

W związku z głośną *Klątwą*[195] w reżyserii Olivera Frljicia i obecnymi w przestrzeni publicznej dyskusjami na jej temat, Kopciński dostrzegał wiodące tendencje w polskim teatrze politycznym ostatnich lat. Pisał o nim:

---

[188] *Aktorzy żydowscy* Michała Buszewicza, reż. Anna Smolar, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, premiera: 29.05.2015.
[189] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Duma i Sława*, „Teatr" 2017, nr 10, s. 1.
[190] *Matka Courage i jej dzieci* Bertolta Brechta, reż. Michał Zadara, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 26.11.2016.
[191] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Teatr z makiety*, „Teatr" 2017, nr 1, s. 1.
[192] Tamże.
[193] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Duma i Sława*, „Teatr" 2017, nr 10, s. 1.
[194] Tamże.
[195] *Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Oliver Frljić, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 18.02.2017.

> Na temat teatru politycznego z komentarzy do *Klątwy* dowiedziałem się zasadniczo dwóch rzeczy. Po pierwsze, że ponad wszystko liczy się w nim siła oddziaływania, po drugie zaś, że jego twórcom wolno robić i pokazywać to wszystko, czego poza teatrem zabrania kodeks karny. Punkt drugi jest ponoć tak wielkim osiągnięciem cywilizacyjnym, że czepianie się punku pierwszego to głupota, a właściwie faszyzm[196].

Krytycznie oceniający *Klątwę* Kopciński pokazywał więc, że tak rozumiany teatr polityczny w Polsce jest przede wszystkim głośny medialnie, wywołując gorące dyskusje o charakterze ideologicznym, prowokując przekraczaniem granic, jednak jego wartości artystyczne pozostają drugorzędne wobec politycznych celów. Ideologizacja polskiego teatru wiązała się także, zdaniem Kopcińskiego, z coraz bardziej otwartą krytyką Kościoła. Znów przy okazji *Klątwy* wskazywał, że spektakle uderzające w Kościół, zorientowane na bezpardonową krytykę, okazywały się artystycznie marne: „walka z Kościołem na publicznych scenach nie wymaga dziś żadnych specjalnych umiejętności"[197].

Nie oznaczało to jednak, że Kopciński podważał wszystko, co choćby ocierało się o teatralną prowokację. Szukał raczej dla niej uzasadnienia i oceniał jej artystyczną jakość. Przyczynkiem do przemyśleń na temat nagości we współczesnym teatrze okazał się Festiwal Gorzkie Żale: „Organizatorów festiwalu Gorzkie Żale, który cenię, zaskoczył ostatnio protest kilkorga widzów w sprawie nagości na scenie. Poszło o piersi performerek grających w spektaklu Pawła Passiniego *Znak Jonasza*[198] trzy Marie biegnące do grobu Jezusa"[199]. Obok spektaklu Passiniego przywołał Kopciński także inne przedstawienia z ostatnich lat: *Persona. Tryptyk/ Marilyn*[200] w reżyserii Krystiana Lupy, *Śmierć i dziewczyna*[201] w reżyserii Eweliny Marciniak z udziałem aktorów porno oraz *Jezioro*[202] Yany Ross z nagą rolą Dawida Ogrodnika, zastanawiając się nad znaczeniem nagości w teatrze. Nie zawsze widział w niej chęć wywołania skandalu, dostrzegał także, że bywa przemyślanym i celowo wybranym przez reżyserów znakiem. Broniąc więc spektaklu Passiniego przed oburzonymi widzami, bronił też prawa

[196] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Klątwa, czyli tabloid*, „Teatr" 2017, nr 4, s. 1.
[197] Tamże.
[198] *Znak Jonasza* Artura Pałygi, reż. Paweł Passini, neTTheatre, premiera: 04.03.2016.
[199] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Nagie żale*, „Teatr" 2016, nr 4, s. 1.
[200] *Persona. Tryptyk/ Marilyn*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, premiera: 18.04.2009.
[201] *Śmierć i dziewczyna* Elfriede Jelinek, reż. Ewelina Marciniak, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 21.11.2015.
[202] *Jezioro* Michaiła Durnienkowa, reż. Yana Ross, TR Warszawa, premiera: 04.03.2016.

twórców do celowego stosowania nagości: „Odsłonięte ciało w teatrze pytań ostatecznych, który uprawia Passini, przywraca istnieniu sens i ciężar. Doceńmy to, zamiast się dąsać”[203].

Przy okazji spektaklu w reżyserii Piotra Ratajczaka[204] i słuchowiska w reżyserii Tomasza Mana[205] opartych na reportażu Cezarego Łazarkiewicza o Grzegorzu Przemyku *Żeby nie było śladów* zauważał wpływ reportażu na polski teatr. Jednak w przeciwieństwie do tych dwóch wydarzeń, które – jak pisał Kopciński – „nie są prostą powtórką z reportażu, ale jego znakomitym rozwinięciem”[206] zauważał wiele trudności związanych ze scenicznymi adaptacjami reportaży we współczesnym polskim teatrze:

> Teatr polski stoi reportażem! Świadczy o tym choćby pokaźna liczba spektakli, których bohaterami są postacie historyczne, kobiety i mężczyźni, pisarki i pisarze, ale też uczone, artyści, księża i oczywiście politycy. Ci, których zabito, i ci, którym na scenie życzy się śmierci… Biografia stała się w ostatnich latach bardzo wdzięcznym polem scenicznych dekonstrukcji, które dramaturdzy do spółki z reżyserami aranżują właśnie na kształt reportażu. Podstawą tych spektakli pozostaje typowo dziennikarski research źródeł, poddawanych następnie akademicko-kabaretowej obróbce. W konsekwencji jest to teatr, który czasem śmieszy, ale bardzo szeleści papierem… doktorskich dysertacji. Prawdę mówiąc, reportaż zainfekował też dramat – obecnością rozmaitych przewodników po rekonstruowanym świecie, a przede wszystkim ich gadatliwością. W teatralnych reportażach panuje nieznośny prezentyzm przeniesiony z marksistowskich badań nad historią. Na scenie wolnej od fikcji gra się zazwyczaj sąd nad postacią, która, jeśli tylko dochodzi do głosu, to po to, by z oskarżonego wejść w rolę świadka czy prokuratora[207].

Reportaże stały się więc w teatrze XXI wieku nie tylko tekstowym materiałem, który można zaadaptować na teatralny scenariusz. Okazały się impulsem, aby częściej sięgać po autentyczne postaci i wydarzenia, by oddziaływały na konstrukcję spektakli, ich język, sposób przedstawiania postaci. Wpływy reportażu zauważał Kopciński także w pisanych w drugiej dekadzie XXI wieku dramatach.

Niewątpliwie redaktor naczelny „Teatru” jako literaturoznawca i badacz dramatu częściej zwracał uwagę na tekst sceniczny. Stąd obecne w wielu jego felietonach sprawy dramaturgii, tak dawnej, jak współczesnej oraz refleksje na temat kształtu teatralnych repertuarów. Jego felietony można więc uznać za archiwum tendencji repertuarowych w drugiej

[203] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Nagie żale*, dz. cyt., s. 1
[204] *Żeby nie było śladów* Cezarego Łazarkiewicza, reż. Piotr Ratajczak, Teatr Polonia w Warszawie, premiera: 25.01.2018.
[205] *Idę, tylko zimno mi w stopy* Tomasza Mana, reż. Tomasz Man, Teatr Polskiego Radia, data transmisji: 18.11.2017.
[206] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Cisza*, „Teatr” 2018, nr 4, s. 1.
[207] Tamże.

dekadzie XXI wieku. Kopciński zwracał uwagę, m.in. na brak klasyki. Dostrzegał nieobecność inscenizacji dramatów romantycznych. Przy okazji prowadzenia zajęć akademickich, pisał: „Czytam *Dziady* ze studentami warszawskiej Wiedzy o Teatrze. […] okazuje się, że ci dwudziestoparolatkowie nigdy nie widzieli *Dziadów* na scenie. […] Dekonstrukcje, performance, cytaty, kopie, improwizacje, niekiedy bardzo ciekawe, ale oryginału brak”[208].

Z repertuarów zniknęły także dramaty Sławomira Mrożka. Jak zauważał Kopciński:

> Dla reżyserów młodszych generacji autor *Tanga* staje się powoli kimś w rodzaju trędowatego. Jakiś nowy kodeks teatralny podpowiada im, by trzymać się od Mrożka z daleka i przy każdej okazji głośno przed nim ostrzegać. „Gdyby ktoś mi dzisiaj kazał zrobić sztukę Mrożka, to wolałbym pojechać do Anglii sprzątać ulice” – powiedział w wywiadzie dla majowego „Newsweeka” Krzysztof Warlikowski[209].

Niesłabnącą popularnością, jak wynika z felietonów Kopcińskiego, cieszył się natomiast Gombrowicz:

> Jak trwoga, to do Gombrowicza – i mamy go teraz w teatrze pod dostatkiem. Najpierw *Ślub*[210] wyreżyserowała wspaniale Anna Augustynowicz, potem *Biesiadę u hrabiny Kotłubaj*[211] w kształcie spektaklu telewizyjnego nakręcił Robert Gliński, niedawno *Miny polskie*[212] wystawił Mikołaj Grabowski (Witolda przeciwko Stanisławowi napuszczając), i wreszcie *Trans-Atlantyk*[213] zaadaptował cudnie Artur Tyszkiewicz. A wszystko po to, by narodowemu wzmożeniu Polaków zaradzić i myślenia ich nauczyć. Co nam jednak z takiego myślenia, skoro to „tak w kółko i w kółko”, między znanymi figurami świadomości i nieświadomości (jednostkowej, społecznej) walka się toczy, a im sroższa, tym bardziej niebezpieczna?[214]

Lubianego przez reżyserów autora wystawiano często i chętnie. Choć zdaniem Kopcińskiego, rzadko coś nowego próbowano za pośrednictwem dzieł Gombrowicza powiedzieć.

---

[208] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Polski, czyli klasyczny*, „Teatr” 2013, nr 2, s. 1.
[209] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Mrożek starszy*, „Teatr” 2013, nr 10, s. 1.
[210] *Ślub* Witolda Gombrowicza, reż. Anna Augustynowicz, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera: 10.09.2016, II premiera: Teatr Współczesny w Szczecinie, 21.10.2016.
[211] *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* Witolda Gombrowicza, reż. Robert Gliński, Teatr Telewizji, data transmisji: 15.01.2018.
[212] *Miny polskie* na podstawie *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego, *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* Jędrzeja Kitowicza, *Pamiątek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, *Wyzwolenia* i *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego, *Ferdydurke*, *Operetki*, *Ślubu* i *Dzienników* Witolda Gombrowicza, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, premiera: 28.01.2018.
[213] *Trans–Atlantyk* Witolda Gombrowicza, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, premiera: 17.02.2018.
[214] J. Kopciński, *Widok z Koziej. W kółko Gombrowicz*, „Teatr” 2018, nr 3, s. 1.

Troskę redaktora naczelnego „Teatru" o sprawy dramatu widać także w tekstach o Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, który „pozostaje wyjątkowy, bo przede wszystkim liczy się w nim oryginalny pomysł na uruchomienie tekstu literackiego"[215]. A także wtedy, gdy przyglądał się powstałemu w 2013 roku Konkursowi na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa". Choć więc martwiło go postępujące zjawisko – jak sam je nazwał – „konkursywizacji" teatru, czyli podporządkowywania repertuarów aktualnie ogłaszanym konkursom, to jednocześnie dostrzegał w nich szansę na powrót zaniedbanej wcześniej literatury na polskie sceny:

> Bardzo jednak możliwe, że bez konkursu „na wystawienie" i „na inscenizację" teatr w Polsce rozstałby się z polskimi autorami na dobre – nie tylko zresztą z dawnymi. […] Uczone głowy mówią o zaniku zbiorowej pamięci współczesnych społeczeństw, globalizacji kultury i jej komercjalizacji, postdramatycznej emancypacji teatru, wreszcie o wojnie kulturowej, w której tradycja znalazła się na cenzurowanym. Jeżeli więc konkurs daje szansę i pieniądze na inscenizację dzieł wygrzebanych z przeszłości, należy się tylko cieszyć. Kilka lat temu narzekałem na tych łamach, że moi studenci nigdy nie widzieli *Dziadów* w teatrze – teraz mogą je oglądać w kilku miastach. Podobnie z dramatami Słowackiego, Wyspiańskiego, Micińskiego, nawet zapomnianego Nowaczyńskiego. Poprawiło się? Poprawiło[216].

Jednak sam fakt włączenia klasyki do repertuarów, tak cieszący Kopcińskiego, nie oznaczał, że efekty pracy reżyserów z tymi tekstami były satysfakcjonujące. Daleko im było do bliskiego felietoniście tradycjonalistycznego podejścia. Krytykował więc reżyserów:

> Tymczasem pod ich ręką dzieła te zmieniają się albo w nudną stylizację, albo – znacznie, znacznie częściej – w popkulturową trawestację klasyki, pomyślaną jako „atak" na tekst, jego interpretację, wreszcie zbiorową świadomość odbiorców. Oczywiście, nasza skłonna do mitologizacji zjawisk, postaw i czynów świadomość stale powinna być „atakowana", jaki jednak sens ma batalia, w wyniku której to, co złożone, swoiste i wyjątkowe, zostaje zastąpione tym, co proste, niewyrafinowane, powszechne jak seriale w kablówce i koncerty w sieci? Co znaczy Improwizacja Konrada w wersji podlanego rockmana z teledysku, z którym nie sposób wejść w jakikolwiek spór, ponieważ facet nie komunikuje nic oprócz własnej śmieszności? Albo kto pojmie i krytycznie oceni monologi Samuela z mistycznego dramatu Słowackiego, wykrzyczane jak punkowy slam przez aktora z gitarą i mikrofonem?[217]

[215] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Zagraj sobie w Pacino*, „Teatr" 2015, nr 7–8, s. 1.
[216] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Sen o klasyce*, „Teatr" 2016, nr 2, s. 1.
[217] Tamże.

Żywo zainteresowany sprawami dramatu, Kopciński weryfikował więc, jaki stosunek mieli do tekstów reżyserzy. W przypadku czytań performatywnych organizowanych w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej zauważał niepokojące tendencje, brak szacunku młodych reżyserów do dramatów, nieudolność interpretacji, podporządkowywanie tekstu działaniom scenicznym (*Widok z Koziej. Mówca z busa*, „Teatr" 6/2014). Asumpt do rozważań nad podejściem reżyserów do dramatów dały też czternastogodzinne *Dziady*[218] w reżyserii Michała Zadary. Bo choć reżyser zainscenizował dramat bez skreśleń, to jego szacunek do tekstu był zdaniem Kopcińskiego pozorny. Wobec krytykowanego przez felietonistę „przepisywania" kanonu literatury polskiej w teatrze fasadowa wierność dramatowi Mickiewicza w spektaklu Zadary została oceniona jako mało śmieszny żart z wieszcza: „Zadara zainscenizował *Dziady* «bez skreśleń», sugerując tekstowy pietyzm. Nie rozumiem jednak po co, skoro reżysersko jego spektakl jest pospieszną trawestacją o cechach sztubackiej parodii […]. Kiedy się zastanawiam nad sensem wileńskich *Dziadów* przerobionych na postbrechtowską komedię, robi mi się smutno"[219]. Nie bez przyczyny zarzucał więc reżyserom niedojrzałość, widoczną zwłaszcza w ich interpretacjach klasyki. Kopciński pisał o jej infantylizacji na polskich scenach:

> Nowe zjawisko: teatr dla dzieci i młodzieży staje się w Polsce coraz dojrzalszy, a teatr dla dorosłych na potęgę dziecinnieje. Obejrzyjcie we Wrocławiu *Piekło – Niebo*[220] Jakuba Krofty na podstawie sztuki Marii Wojtyszko, a potem idźcie na *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, które w Warszawie zrealizował Krzysztof Garbaczewski[221], a w Krakowie Radosław Rychcik[222]. Oba spektakle to wesoły regres polskiego teatru w niedojrzałość[223].

Teksty Kopcińskiego uzmysławiają też polaryzację życia teatralnego powiązaną z podziałami na planie społecznym i politycznym. Redaktor naczelny „Teatru" rzadko pisał o tych kwestiach wprost, częściej pokazywał, jak radykalizacja poglądów zaczynała oddziaływać na życie teatralne, przejawiając się zarówno w wybieranej przez twórców tematyce spektakli, jak i profilowaniu publicznej debaty na temat teatru przez krytyków teatralnych i teatrologów. Zauważał, że w rozmowach o teatrze coraz częściej dochodziło

[218] *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Michał Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera części I, II i IV oraz wiersza *Upiór*: 15.02.2014, premiera części III: 10.04.2015, premiera całości: 20.02.2016.
[219] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Żarty Nowosilcowa*, „Teatr" 2015, nr 6, s. 1.
[220] *Piekło – Niebo* Marii Wojtyszko, reż. Jakub Krofta, Wrocławski Teatr Lalek, premiera: 04.12.2016.
[221] *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 12.03.2017.
[222] *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Radosław Rychcik, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera: 11.02.2017.
[223] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Karaoke z Wyspiańskim*, „Teatr" 2017, nr 5, s. 1.

do zbyt prostego podziału światopoglądowego, co wykazywał polemizując z felietonem Joanny Krakowskiej poświęconym skandalowi wokół *Do Damaszku* Jana Klaty:

> Niestety sposób, w jaki rozmawiamy na temat zeszłorocznych wydarzeń w Starym Teatrze, zniechęca do zabierania głosu. Dzieje się tak nie tylko za sprawą niekompetentnych dziennikarzy, którzy wszystkim konfliktom narzucają jeden schemat wojny polsko-polskiej. Także za sprawą zazwyczaj bardzo kompetentnych teatrologów, którzy niestety wzmacniają ten fatalny dyskurs[224].

Wzbraniał się więc przed umieszczaniem debat o teatrze jedynie w kontekście podziałów społecznych i światopoglądowych. W związku z obchodami 250. rocznicy teatru publicznego w 2015 roku wskazywał na ich sprofilowanie:

> Szkoda jednak, że główny nacisk położono w nich na publiczny, a zwłaszcza ekonomiczny wymiar polskiej sceny, komentatorów bardziej zainteresowanych jej wymiarem narodowym – związanym z przemianami języka, historią postaw obywatelskich, konstrukcją i destrukcją zbiorowego etosu, z trudnymi pytaniami o tożsamość, dialogiem z tradycją – spychając do nacjonalistycznego narożnika[225].

Drażniło go w środowiskowych rozmowach o teatrze odsuwanie na margines tradycjonalistów teatralnych i zbyt oczywiste przyklejanie im etykiet prawicowców.

Pokazywał też, jak coraz silniej eksponowany w drugiej dekadzie XXI wieku światopogląd recenzentów teatralnych wpływał na kształt krytyki, skutkując zaniedbaniem warsztatu, porzuceniem narzędzi krytycznych i oceny artystycznej wartości spektaklu na rzecz jego politycznej wymowy. Tę tendencję ujawniał przy okazji *Klątwy* w reżyserii Frljicia:

> Ciekawe, że gdy zwolennicy *Klątwy* piszą recenzję z tego głośnego przedstawienia, zazwyczaj wychodzi im coś zupełnie innego: zaangażowany komentarz, gorący felieton, wzniosła deklaracja, a nawet akt strzelisty. Najmniej w tych wszystkich wypowiedziach rzeczowego opisu działań scenicznych, interpretacji przekazu, a zwłaszcza oceny warsztatu artystycznego[226].

Raziło go także zbyt pośpieszne ferowanie wyroków i uprzedzenia polityczne wyprzedzające premierę spektakli. Pisał o tym chociażby w przypadku *Wesela*[227] w Teatrze Telewizji:

---

[224] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Po co?*, „Teatr" 2014, nr 3, s. 1.
[225] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Rok Polskiego Teatru*, „Teatr" 2015, nr 11, s. 1.
[226] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Klątwa, czyli tabloid*, dz. cyt., s. 1.
[227] *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Telewizji, TVP 1, premiera: 21.01.2019.

> Na tydzień przed premierą telewizyjnego *Wesela* Wawrzyńca Kostrzewskiego dziennikarzy zelektryzowała plotka, że w spektaklu pojawią się tzw. schody smoleńskie, czyli pomnik ofiar lotniczej katastrofy, który stanął na placu Piłsudskiego w Warszawie. […] Myślę, że bardziej gorączkowała się kulturalna prawica, bo przecież pomnik to narodowa świętość, a teatr współczesny zajmuje się głównie ich profanowaniem. Wprawdzie Kostrzewski to nie Frljić czy Strzępka, ale wiadomo, co na tych schodach zechce pokazać? […] Temat podchwyciła też młoda, kulturalna i bardzo liberalna lewica, dla której schody smoleńskie w spektaklu to jeszcze jeden argument za tym, by go w ogóle nie oglądać. Tak też się stało. Czytelnicy „Polityki", „Gazety Wyborczej" czy „Newsweeka" nawet nie dowiedzieli się o istnieniu nowej telewizyjnej inscenizacji *Wesela*. Przecież cały Teatr Telewizji jest jak te schody: prawicowy i kiczowaty! Już samo interpretowanie dramatów to dziś krzyczący anachronizm, jeśli więc ktoś chce się bawić w inscenizację, a nie krytyczne „kłusownictwo" (i jeszcze robić karierę w reżimowych mediach), to niech nie liczy na naszą recenzję[228].

Krytykował więc Kopciński bezrefleksyjne bojkotowanie działań artystycznych, które nie wpisywały się w ideologiczny profil czasopism lub światopogląd krytyków. Polaryzację polityczną i radykalizację poglądów dostrzegał też w pojawiającej się na polskich scenach mowie nienawiści, stosowanej przez różne strony politycznego sporu. Po zabójstwie prezydenta Gdańska, Pawła Adamowicza w styczniu 2019 roku, apelował:

> Wszyscy teraz piszą o mowie nienawiści, która powinna zniknąć z polskiego życia publicznego. Słusznie, niechby wreszcie zniknęła i z polskich scen. Jeżeli tak chętnie przytaczamy dziś nienawistne wypowiedzi polityków, publicystów, dziennikarzy, jeżeli słusznie piętnujemy propagandowy kanał rządowy w telewizji publicznej i trollowane przez partyjnych działaczy strony internetowe, jeżeli reagujemy oburzeniem na zaniechania prokuratury względem skandalicznej akcji Młodzieży Wszechpolskiej, przypomnijmy sobie scenę z *Klątwy*, którą liczne grono krytyków uznało w dorocznej ankiecie „Teatru" za dzieło dekady. Przypomnijmy sobie i może po raz pierwszy uderzmy się we własne piersi[229].

Felietony Kopcińskiego pokazują więc, jak postępująca radykalizacja polityczna przejawiała się także w życiu teatralnym, jak przebiegały polityczne podziały nie tylko na scenach, ale także w debacie publicznej o teatrze, stając się archiwum podziałów światopoglądowych i wpływu uwarunkowań politycznych na środowisko teatralne.

W cyklu *Widok z Koziej* swoje odbicie znalazła nie tylko polska rzeczywistość społeczno-polityczna, ale także sytuacja Ukrainy i relacje polsko-ukraińskie, w tym przypadku w ich wymiarze teatralnym. Felietony uzmysławiają wzmożenie tych relacji po aneksji Krymu przez Rosję w 2014 roku. Same, będąc świadectwem tych relacji, jednocześnie je

[228] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Błazen na schodach*, „Teatr" 2019, nr 3, s. 1.
[229] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Wolność i nienawiść*, „Teatr" 2019, nr 2, s. 1.

współkreowały. Kopciński opisywał działania redakcji swojego miesięcznika: chęć przygotowania numeru poświęconego ukraińskim badaczom, praktykom i teoretykom teatru (*Widok z Koziej. Zrozumieć Majdan*, „Teatr" 4/2014), a następnie jego wydanie (*Widok z Koziej. Teatr Wolnej Ukrainy*, „Teatr" 10/2014). Na tym nie poprzestano, promując „ukraiński" numer „Teatru" u wschodnich sąsiadów. A oznaką dalszej, długoterminowej współpracy i wsparcia była propozycja dla ukraińskiej dramatopisarki Natalii Worożbyt objęcia felietonowej rubryki w miesięczniku: „ludzie tęsknią za Majdanem […] bo protesty wyzwoliły w nich solidarność. Żeby ją podtrzymać, młodzi ukraińscy artyści organizują zbiórki na rzecz wojska i jeżdżą na wschód. Żeby przenieść ją na łamy «Teatru», proponuję Natalii stały felieton"[230]. Od 2015 do 2019 roku tematyka ukraińska była kontynuowana przez Natalię Worożbyt w cyklu *Emocja miesiąca*.

Opisywane przez Jacka Kopcińskiego spektakle i wydarzenia teatralne wyraźnie pokazują preferencje teatralne autora *Widoku z Koziej*. Ten, jak sam przyznawał, teatralny konserwatysta, potrafiący zachwycać się wybitnymi rolami, oczekujący od spektakli wzruszenia, odnoszący się z szacunkiem do literatury, niejednokrotnie wyrażał w swoich tekstach własny pogląd na teatr. Jeden z jego felietonów, o przewrotnym tytule *To lubię*, doskonale pokazywał oczekiwania redaktora naczelnego „Teatru". Pisał ironicznie:

> Lubię patos na scenie i lubię fajną profanację, jak na ołtarzu tyłkiem siądą i grilla sobie zrobią, krzyż zetną, święty portret pomażą. Lubię też, jak się rozbiorą i pół spektaklu nago paradują. […] Lubię też, jak facet zdejmie ubranie, a pod spodem ma damską bieliznę. Tak, lubię ten numer i nie raz go widziałem, a bielizna biała albo kolorowa, z falbaną, wycięciem, no mówię wam – wszelka. Kobiety za to w garniturach paradują, czarnych, białych, ale zawsze na ostro. Wiadomo, kto teraz w teatrze portki nosi – one. Bo brody to jednak nadal noszą oni. Duże, pięknie u barbera wystrzyżone i wymasowane, nie jeden, wszyscy, a każdy taki sam w tej brodzie siwizną maźniętej, nie do odróżnienia. I zgaduj teraz, kto jest kim na scenie, jaki to spektakl i czyj teatr, bo po gadaniu nie odróżnisz. […] Zresztą całowanie też lubię, zwłaszcza jak facet z facetem, a babka z babką. Ach, jak się oni całują, jakbyś brzoskwinię jadł, albo ze strumienia pił! I w każdym teatrze tak samo, ale co tu zmieniać? Potrzeba teraz taka, polityczna, a i przyjemność pewnie też. A gdy się już tak wycałują, to potem jedzą, a catering taki mają, że pozazdrościć. Szparagi, buraki, bułeczki gua bao i oczywiście kolendra po całym talerzu stylowo rozsypana. I jeszcze lubię, jak się naśladują, młodzi starych parodiują, że aż miło posłuchać. Zdolni ci nasi aktorzy i zdolne aktorki, dziadkom i babciom, co to ich kiedyś moralności w kinie uczyli, nie odpuszczą[231].

[230] J. Kopciński, *Widok z Koziej. Kijów. Spojrzeni*a, „Teatr" 2015, nr 1, s. 1.
[231] J. Kopciński, *Widok z Koziej. To lubię*, „Teatr" 2019, nr 10, s. 1.

W tych na opak opisanych upodobaniach odbija się obraz współczesnego teatru, nawet jeśli teatr ten odbiegał od oczekiwań autora. Jest więc *Widok z Koziej* archiwum indywidualnych preferencji teatralnych Kopcińskiego, archiwum jego fascynacji i rozczarowań. A pośrednio także archiwum teatru – tego, który zachwycał, i tego, który zawodził[232].

2.2. Serie felietonów w „Teatrze"

Każdy redaktor naczelny, kompletując zespół redakcji „Teatru", szukał też współpracowników felietonistów. Po objęciu redakcyjnego steru przez Andrzeja Wanata w 1990 roku pierwszym felietonistą, który rozpoczął swoją serię był reżyser i scenograf, Jan Polewka (*Kurier z Krakowa* [1990–1993]; *Cudowny świat* [1993–1996]). W 1991 roku dołączył do niego jeden z redaktorów „Teatru", już wcześniej publikujący felietony na łamach tego pisma, Janusz Majcherek z serią *Widok z mostu* (1991–1993), potem także *Próba czytana* (1994–1995). Od roku 1992 swoje cykle zainicjowali również: krytyczka teatralna i pisarka Maria Bojarska (1992), reżyser Jan Bratkowski (1992–1999) i reżyser Bogdan Tosza z serią *Pisane w poniedziałek* (1992–1993). Zwolnione szybko przez Bojarską miejsce w dziale felietonistyki wypełnił w kolejnym roku reżyser i pisarz Maciej Wojtyszko z serią *Krótki zarys męki twórczej* (1993–1999), na krótko Zygmunt Lipa z cyklem *Lewą ręką* (1993), a zaraz po nim aktor i reżyser Andrzej Żarnecki (1993–1999). W 1995 roku do grona felietonistów dołączył też krytyk teatralny Paweł Głowacki z serią *Chata z kraja* (1995–1997).

W 1996 roku po śmierci Andrzeja Wanata i objęciu stanowiska redaktora naczelnego przez Janusza Majcherka w zespole felietonistów pozostała część dotychczasowych współpracowników: Wojtyszko, Bratkowski, Żarnecki i Głowacki. Majcherek, wcześniej jako zastępca Wanata, okazał się jego naturalnym następcą i kontynuatorem. Być może dlatego nie doszło tu do radykalnej zmiany koncepcji pisma i często związanych z nią rotacji personalnych, a publikujący od lat felietoniści w większości gotowi byli kontynuować współpracę. Dopiero w 1998 roku nastąpiła częściowa wymiana w gronie felietonistów – zamiast zakończonego cyklu Głowackiego pojawił się Michał Jagiełło z serią *Widok spod Ciemniaka* (1998–1999) oraz będące mistyfikacją *Baśnie Andersyna* Hansa Christiana Andersyna (1998–2001).

[232] W planach jest wydanie felietonów Kopcińskiego w formie książkowej. Zob. *Warszawa. „Widok z Koziej" Jacka Kopcińskiego – literacki pamiętnik teatralny wybitnego krytyka*, e-teatr.pl, 10.06.2025, https://e-teatr.pl/warszawa-widok-z-koziej-jacka-kopcinskiego-literacki-pamietnik-teatralny-wybitnego-krytyka-59114 (dostęp: 14.06.2025).

Większą dynamikę zmian wśród felietonistów widać na przełomie 1999 i 2000 roku, co wiąże się z organizacyjną i finansową sytuacją redakcji i zmianami wydawcy – po 10 latach pismo przestał wydawać Związek Artystów Scen Polskich, w 2000 rok przejęło je wydawnictwo Art-Program, a w 2002 roku Świat Literacki. W 2000 roku z łam „Teatru" zniknęła część dotychczasowych felietonistów. Pojawiła się natomiast krótka seria Jerzego Koeniga (2000). Do felietonistyki, oprócz pisanych regularnie wstępniaków, powrócił też redaktor naczelny Janusz Majcherek z cyklem *Anegdoty prowincjonalne* (2000–2001). Wyraźnie widać, że w tym trudnym dla redakcji czasie w kolejnych numerach było mniej felietonów. Pod koniec 2002 roku skąpy w tamtym czasie dział felietonów zasilił Nestor, czyli Andrzej Łapicki z *Zapiskami starucha II* (2002–2005), jednak jego felietony ukazywały się rzadko (bo i czasopismo wydawano w tamtym czasie z mniejszą częstotliwością, zazwyczaj w numerach łączonych, co 2–3 miesiące) i, na dodatek, były wtedy jedynymi felietonami w periodyku (oprócz wstępniaków Majcherka). Wydaje się, że trudna sytuacja redakcji nie pozwalała na rozszerzenie działu felietonistyki w tamtym czasie. Do tego stopnia, że w 2005 roku felietony praktycznie przestały się ukazywać. Zresztą nie tylko felietony, pod koniec 2005 roku i w pierwszej połowie 2006 nie ukazywały się kolejne numery „Teatru".

Zmiana wydawcy i przejęcie wydawania „Teatru" przez Bibliotekę Narodową pozwoliło na wznowienie pisma w połowie 2006 roku (w 2010 roku przejął je natomiast Instytut Książki). Pełniący od tamtej pory funkcję redaktora naczelnego Jacek Kopciński mógł więc próbować resuscytować umierający dział felietonistyki. Poniekąd budował ten dział od podstaw, do współpracy zaprosił dramatopisarza Wojciecha Tomczyka, który rozpoczął serię *Maszeruj albo giń!* (2006–2009) i – na krótko – reżysera Krzysztofa Zaleskiego (2006). Na łamy „Teatru" powrócił też Andrzej Łapicki z serią *Kalendarz przedwojennego chłopca* (2006–2007), a potem *Zapiski starucha III* (2007–2010). W 2007 roku kolejną serię zainicjował były redaktor naczelny Janusz Majcherek, wciąż współpracujący z miesięcznikiem – była to krótkotrwała *Loża szydercy* (2007). Początkowo więc dział felietonów był skromny, a jego filar przez kilka lat stanowili Tomczyk z Łapickim (na dodatek nie było w tamtym czasie jeszcze wstępniaków Kopcińskiego). W 2010 roku po rezygnacji obu felietonistów pojawili się natomiast krytyk Rafał Węgrzyniak z serią *Uwagi na stronie* (2010–2016) oraz dramatopisarz i reżyser Michał Walczak z cyklem *Ciemna strona teatru* (2010–2011).

W 2012 roku obok zainicjowanych przez samego redaktora naczelnego felietonów wstępnych zaczęły ukazywać się także serie *Zakaz fotografowania* (2012–2014) pisarki Zyty Rudzkiej oraz *Warszawskie pasaże* (2012–2016) pisarza Krzysztofa Rutkowskiego. Rok później dołączył do nich reżyser Paweł Wodziński, proponując cykl *Teatr publiczny* (2013–

2015). W 2015 roku, po aneksji Krymu przez Rosję, w ramach wsparcia redakcji miesięcznika dla Ukrainy, Kopciński zaprosił do współpracy ukraińską dramatopisarkę Natalię Worożbyt, która zainicjowała serię *Emocja miesiąca* (2015–2019). Rok później zespół felietonistów wzbogacił też pisarz Marek Kochan z cyklem *Jarmark perski* (2016–2020). W nowych współpracowników dołączających do działu felietonistyki obfitował rok 2017 – wtedy zaczęła ukazywać się seria *Gen wyobraźni* (2017–2018) literaturoznawcy i teatrologa Włodzimierza Szturca, będące mistyfikacją *Listy polecone* (2017–2019) oraz *Układy i układanki* dramatopisarza Artura Pałygi (2017–2025). W 2019 roku do tego grona dołączyła też aktorka i dramatopisarka Magdalena Drab z serią *5000 znaków* (2019–2025). Dział felietonów w drugiej dekadzie XXI wieku wyraźnie się powiększył. Podczas gdy na początku kadencji Jacka Kopcińskiego publikowało dwóch lub trzech felietonistów jednocześnie, w kolejnych latach można już było przeczytać w jednym numerze nawet pięć serii (sześć – licząc ze wstępniakami). Widać też pisarski zwrot w felietonistyce publikowanej w tym czasie – tworzyły ją często osoby zajmujące się zawodowo literaturą. Należy też zwrócić uwagę na pojawienie się w drugiej dekadzie XXI wieku kobiet wśród osób współpracujących z „Teatrem" w zakresie felietonistyki – ten parytet płci Kopciński starał się utrzymywać do końca swojej kadencji redaktora naczelnego, do 2025 roku.

Liczne cykle felietonów publikowane w miesięczniku „Teatr" i zróżnicowane grono felietonistów dostarcza więc różnorodnego materiału badawczego. Jednak z analizy wyłączam serie krótkotrwałe publikowane krócej niż rok lub liczące mniej niż dwanaście tekstów: cykl Marii Bojarskiej (pięć tekstów), *Pisane w poniedziałek* Bogdana Toszy (jedenaście tekstów), *Lewą ręką* Zygmunta Lipy (dwa teksty), felietony Jerzego Koeniga (trzy teksty), *Anegdoty prowincjonalne* Janusza Majcherka (sześć tekstów), cykl Krzysztofa Zaleskiego (sześć tekstów), *Loża szydercy* Janusza Majcherka (cztery teksty) i *Gen wyobraźni* Włodzimierza Szturca (osiem tekstów). Pomijam też cykle, które nie dotyczą teatru, lub takie, w których tematy pozateatralne stanowią więcej niż połowę tekstów w serii: felietony Jana Bratkowskiego, *Widok spod Ciemniaka* Michała Jagiełły, *Baśnie Andersyna* Hansa Christiana Andersyna; *Kalendarz przedwojennego chłopca* Andrzeja Łapickiego, *Zakaz fotografowania* Zyty Rudzkiej, *Warszawskie pasaże* Krzysztofa Rutkowskiego; *Emocję miesiąca* Natalii Worożbyt i *Jarmark perski* Marka Kochana. Ponadto rezygnuję także z analizy serii zainicjowanych niedługo przed wyznaczoną w tej pracy cezurą czasową, którą stanowi rok 2019, czyli *Układów i układanek* Artura Pałygi i *5000 znaków* Magdaleny Drab, mając świadomość, że większa część tych cykli powstała już po roku 2019.

2.2.1 Listy pisane kopią i szpadą – *Kurier z Krakowa* i *Cudowny świat* Jana Polewki

Jestem ironistą! I będę! Drżyjcie więc, młodzi i starzy, krytycy i politycy (drżyj prawico obłudna i lewico zachłanna)! Biada! Drżyjcie Nieomylni i Nietykalni! Oto stoję przed wami, niepokorny i nieustraszony, a kopią moją pióro i szpadą ołówek. A tarcze moje śmiech szczery i rozsądek zdrowy…

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr" 1995, nr 12, s. 55.

W czasie, gdy redaktorem naczelnym „Teatru" był Andrzej Wanat, do grona felietonistów dołączył krakowski scenograf, Jan Polewka, pełniący wówczas funkcję dyrektora Teatru Lalki i Maski „Groteska"[233]. Jak zdradzał, „zachęcony, uwiedziony nadzieją i odurzony wanatem"[234], w odpowiedzi na zaproszenie szefa miesięcznika rozpoczął w 1990 roku serię *Kurier z Krakowa*. Tytuł nawiązywał do miejsca pracy i zamieszkania scenografa, który w niejednym felietonie opisywał życie teatralne pod Wawelem, tym samym stając się głosem z terenu w warszawskim „Teatrze". Nazwa cyklu łączy się też z nadaniem felietonom formy listów, kierowanych – jak wyjaśniał – „Do wszystkich, do Teatru jakiegoś wszechobecnego, do kilku Przyjaciół w gruncie rzeczy, do siebie i paru maniaków kupujących prasę teatralną za własne pieniądze"[235], a także do redakcji miesięcznika i samego redaktora naczelnego, z którym pozostawał w przyjaźni. Zdarzało się, że tytuł pojawiał się w innych wariantach, w zależności od teatralnych podróży autora – chociażby *Kurier z Paryża* i *Kurier z Helsinek*. Sam autor definiował swoje teksty jako: „kurier w nieskończoność, kronikę zdarzeń niewydarzonych, listę daremnych żalów, zbiór nikomu niepotrzebnych przestróg (skoro każdy i tak dobrze wie swoje), pozdrowienia z podróży i dziennik niepoprawnego kpiarza, stańczyk domowy i teatralny"[236].

Pod tytułem *Kurier z Krakowa* Polewka publikował teksty do połowy 1993 roku, po czym płynnie zainicjował nową serię *Cudowny świat*, nawiązującą tytułem do znanej piosenki Louisa Armstronga *What a Wonderful World*: „Zaczynając w nowym sezonie, nową teatralną podróż, chciałbym i ja odmienić i odświeżyć nasze kontakty. Dlatego żegnam, niegdyś przekorny, a dziś znudzony nadtytuł «kurier z Krakowa», aby we wrześniu (I hope) powitać Państwa nowym. Jakim? Kto nie zgadł niech posłucha Armstronga"[237]. Ze względu

[233] Zob. Hasło: Jan Polewka, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1928/jan-polewka (dostęp: 17.01.2024).
[234] J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1991, nr 9, s. 47. Pisownia oryginalna.
[235] Tamże.
[236] Tamże.
[237] J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1993, nr 7–8, s. 47.

na ironiczne zabarwienie wielu tekstów felietonisty, również i tytuł tej serii, ukazującej się do 1996 roku, można traktować jako niejednoznaczny.

Oba cykle są jak dopełniające się części – *Cudowny świat* wyrasta bezpośrednio z *Kuriera z Krakowa* i kontynuuje jego formę listowną. Co więcej, wspólną cechą tych serii jest obecność rysunków Polewki. Ilustracje zazwyczaj poprzedzają teksty, więc są niejako wizualną zapowiedzią tematu każdego felietonu. Można je traktować także jako graficzny komentarz do opisywanych w listach kwestii, często humorystyczny. A zatem każdy z felietonów Polewki składał się *de facto* z dwóch części – rysunku i listu, tworząc w ten sposób oryginalną i charakterystyczną dla tego autora formułę. Teksty rzadko bywały podpisywane pełnym imieniem i nazwiskiem autora, czasem samym imieniem lub samym nazwiskiem, ale częściej inicjałami lub pseudonimami. Ukazywały się w stałym miejscu – na ostatniej stronie numeru.

Polewka z lubością stosował pseudonimy nie tylko we własnym podpisie, ale także pisząc w felietonach o innych znanych osobach z życia teatralnego. „Nazywać ich z imienia jest obyczajem mego pióra z dawna”[238] – wyjaśniał w jednym z tekstów. Faktycznie, podstawą każdego pseudonimu było imię danej osoby w formie oryginalnej lub obcojęzycznej, dopełniane przez dodatkowe określenia związane na przykład z miejscem pracy danego twórcy lub nawiązujące do jego pracy artystycznej. W listach Polewki pojawiali się chociażby: Kazimierz Dumny z Wilkowiecka, Jerzy Pustelnik z Wawelu, Mikołaj z Soplicowa czy Dr Giuseppe O.

Charakterystyczną cechą felietonów Polewki wydaje się ich pozawarszawskość, wprowadzająca na łamy „Teatru” głos spoza stolicy. Część tekstów można traktować jako kronikę wydarzeń z życia teatralnego (lub szerzej – kulturalnego) Krakowa. Pisał więc Polewka o zmianach dyrekcji w krakowskich teatrach na początku lat dziewięćdziesiątych, w Starym Teatrze, Teatrze im. Słowackiego i Teatrze Groteska (*Kurier z Krakowa*, „Teatr” 8/1990; *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 9/1990), o uzyskaniu przez Teatr im. Słowackiego i Groteskę statusu teatrów państwowych (*Kurier z Krakowa*, „Teatr” 9/1990). Pisał też, np.: o jubileuszach ważnych postaci krakowskiego życia teatralnego, Jerzego Bińczyckiego (*Kurier z Krakowa*, „Teatr” 4–5/1992) czy Stanisława Radwana (*Cudowny świat*, „Teatr” 12/1993). Relacjonował przygotowania i przebieg Miesiąca Kultury Europejskiej w Krakowie i napływ z tej okazji artystów światowego formatu do stolicy małopolski (*Kurier z Krakowa*, „Teatr” 4–5/1992;

[238] Jan Krakowski [Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 5, s. 55.

Kurier z Krakowa, „Teatr" 10/1992), pisał o planach repertuarowych i cyklu spotkań „Goście Starego Teatru" w Starym Teatrze (*Kurier z Krakowa*, „Teatr" 12/1992).

W felietonach Polewki życie teatralne Krakowa w latach dziewięćdziesiątych, mimo wszelkich trudności związanych z transformacją ustrojową, zostało ukazane jako dynamiczne i witalne. Dyrektor Groteski z optymizmem oceniał działalność tamtejszych scen: „Nie narzekałbym. Jest niezwykłe, że przy wszystkich kłopotach dnia, teatry pod Wawelem coraz częściej stają się (prócz codziennych prób i spektakli) miejscem spotkań ludzi ze sztuką i ze sobą"[239]. Niewiele w tych tekstach krytyki, a jeśli już się pojawia, jest raczej życzliwą ironią. Ten łagodniejszy stosunek autora do wydarzeń „w cesarsko-bosko-stołecznym mieście Krakowie"[240] tłumaczyć można nie tylko samą jakością tamtejszego życia teatralnego, utrzymywaną przez ważnych reżyserów, aktorów, scenografów oraz sprawnych dyrektorów, ale także widocznym w tekstach sentymentem Polewki do swojego miasta. Jan Krakowski – jak podpisał się pod jednym ze swoich felietonów – opisując aktualne wydarzenia teatralne pod Wawelem, czuły był na ich „typowo krakowsko-galicyjską barwność"[241]. Nie ma więc wątpliwości, które miasto w oczach felietonisty święciło kulturalne triumfy i miało największy potencjał artystyczny. Jak twierdził: „z Krakowa do Wiednia bliżej niż do Warszawy, a więc tędy do Europy"[242].

Wydarzenia z krakowskiego podwórka nie są jednak przedstawione przez Polewkę idyllicznie. Również na podwawelskim życiu teatralnym odciskała swoje piętno transformacja ustrojowa, a felietonista – nie tylko jako scenograf, ale wówczas także jako dyrektor teatru – sam mierzył się z problemami tamtego okresu. Stąd chociażby pojawiające się w felietonach relacje ze spotkań u wojewody małopolskiego i zebrań dyrektorów teatrów, spostrzeżenia dotyczące trudności finansowych, z którymi borykały się krakowskie sceny. Jednak w tych refleksjach dotyczących skutków transformacji dla teatru często wychodził Polewka poza granice krakowskiego podwórka, jakby rozumiejąc, że skala problemu jest ogólnopolska i z podobnymi trudnościami mierzą się instytucje w innych miastach. Nie jest raczej przypadkiem, że już pierwszy felieton na łamach „Teatru" stawia pytania o dalsze losy scen i artystów. „Mieć albo nie być…"[243] – trawestował Hamletowski monolog Polewka, sprowadzając rozważania duńskiego księcia do codziennej, materialnej walki o byt. Krakowski scenograf dostrzegał więc, że w kapitalistycznej rzeczywistości, teatr i szeroko pojmowana

[239] [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1992, nr 12, s. 47.
[240] Jan P[olewka], *Cudowny świat (dawniej Kurier z Krakowa)*, „Teatr" 1993, nr 10, s. 47.
[241] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1990, nr 9, s. 47.
[242] Tamże.
[243] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1990, nr 5, s. 33.

kultura zostały poddane utowarowieniu. Że wydarzenie artystyczne sprowadzone zostało do transakcji handlowej, w ramach której oferuje się konkretny towar lub usługę. I że ten towar trzeba odpowiednio zareklamować, żeby go sprzedać: „Teraz są czasy reklamy. Aktorzy reklamują kosmetyki, niech zareklamują się sami: «To jest najlepszy sposób… Szekspir na siedem osób!» albo «Genet! Najlepszy dla mężczyzny!»”[244]. Tak kreślił krakowski scenograf przyszłość ludzi teatru:

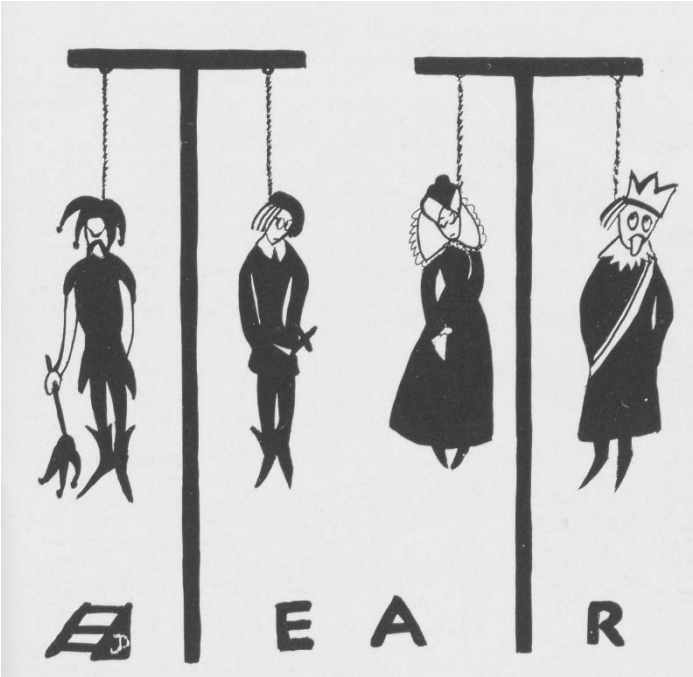
> A w teatrze jeszcze Hamlet z Kordianem błędnym okiem toczą – ale teraz na gorsze im przyjdzie… ratować się reklamą handlu. I tak ten duńskie piwo, tamten wczasy z Orbisem w Alpy, a już Don Juan wodę po goleniu, Arlekin pizzę, a Cześnik broń myśliwską. Żeby tylko przetrwać, gdyż […] kultura i tak będzie tylko towarem. Więc zaraz po teatrze urynkowi się przeżycia, odczucia i uczucia – miłość, aby przetrwała, wysłana będzie pod latarnię, gdzie dołączy do spracowanej, ale zamożnej sztuki[245].

Hamletowski dylemat w wersji kapitalistycznej wydaje się w urynkowionym świecie jednoznacznie rozwiązany. Na niekorzyść kultury. Tragedia Szekspira okazała się dla Polewki wyjątkowo wdzięcznym materiałem do scharakteryzowania tej sytuacji. Przewidywał pesymistycznie losy artystów, widząc w postaci Fortynbrasa transformacyjnego reformatora-kapitalistę, zdecydowanie odrzucającego opiekuńczy stosunek do kultury:

> Więc artystom śniącym o lepszym losie polecić warto ostatnią scenę z „Hamleta” w nowej wystawie. Fortynbras (w tej roli można obsadzić aktorkę) przychodzi i mówi: „Hamlet był zdolnym reżyserem, ale teatru, jaki proponował, już nie ma. Teraz liczą się tylko pieniądze...”. Tu Fortebraccio uśmiecha się, bardzo (jak twierdził Kott) z siebie zadowolony i dodaje krótko:
> – „Zbyt wiele dotąd przywilejów – malarzy trzeba popędzić z poddaszy, niech malują pejzaże, a zimą… niech sczezną! Z aktorów pięciu najlepszych nagrodzić złotem, tych zaś, co źle grali, niezwłocznie powiesić. Cała reszta niechaj wiesza się sama, starczy, jeśli zamkniemy im teatry”[246].

Ten felieton spuentował złowieszczym rysunkiem przedstawiającym powieszonych na szubienicy aktorów.

[244] [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 47.
[245] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 33.
[246] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 7, s. 47.



Rysunek 1. [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1990, nr 7, s. 47.

Być może było w tych apokaliptycznych wizjach sporo przesady, ale sama ich obecność wydaje się znacząca dla zrozumienia nastrojów panujących w środowisku teatralnym w tamtym czasie, tworząc afektywne archiwum obaw i lęków pojawiających się na początku lat dziewięćdziesiątych.

Niepewność dalszych losów ludzi kultury rosła wraz z kolejnymi propozycjami reform organizacyjnych w życiu teatralnym. W środowisku szerokim echem odbiła się zapowiadana przez minister kultury Izabellę Cywińską, choć ostatecznie niewdrożona, kategoryzacja teatrów i uzależnienie wysokości finansowania od przypisanej im kategorii. Wywołujące wiele emocji tak zapowiedzi reform, jak brak ich wdrażania, wzmagały pesymistyczne nastroje wśród ludzi teatru, przerażonych możliwością likwidacji części scen. Również felietonista wyrażał swój pesymizm: „Łudzę się, chociaż złudzeń nie mam. Ani większych nadziei"[247]. Polewka pisał:

> Po niedoszłej reformie z założeniem kategoryzacji (gdy jedni byli już spokojni, a inni w rozpaczy) teraz „wszyscyśmy dziady" i w tym sensie razem wołamy do obrazów, i razem że głucho wszędzie, co to będzie. „Czy teatry upadną?" pytają w nagłówkach dziennikarze, lekko i od niechcenia, jakby to było kwestią bankructwa nierentownej fabryki, a nie kultury narodowej. A po wielkiej dyskusji, za poprzedniego ministerium, wielka cisza. Nieznane są projekty czy zamierzenia, nie ma żadnej wizji ani choćby perspektywy, a w środowisku spory, depresja i okrzyki przerażenia[248].

[247] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 47.
[248] Tamże.

Do pesymistycznego tekstu dołączał zaś równie katastroficzny rysunek ze spadającym z klifu teatrem.

Rysunek 2. [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 47.

Wobec wspomnianego braku wizji i perspektyw wielu dyrektorów scen musiało podjąć konkretne działania, pozwalające im względnie zabezpieczyć nieprzerwane funkcjonowanie teatrów. „Droga i zacna firmo!"[249] – adresował Polewka jeden ze swoich krakowskich listów do teatralnych instytucji, próbujących dostosować się do nowej rzeczywistości, w której rachunek zysków powinien być większy niż rachunek strat. Wobec takich priorytetów nieuchronne okazało się wprowadzanie oszczędności w pracy teatrów. Jak zauważał Polewka:

> Podczas gdy liberalni reformatorzy słysząc słowo kultura odbezpieczają wolny rynek, artyści-marzyciele wciąż jeszcze trwają w złudzeniu, że kultura to jest właśnie to, czego się nie sprzedaje. Mimo to nawet oni, licząc się z nadejściem nieubłaganego, zaczynają liczyć zamiary podług sił, czyli kasy. W teatrze osiągnie to wkrótce wymiar ascezy inscenizacyjnej[250].

I choć cenił Polewka „teatr ubogi" Jerzego Grotowskiego czy „pustą przestrzeń" Petera Brooka, to jednak nie inspiracja nimi była bezpośrednią przyczyną coraz popularniejszej w tamtym

[249] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1991, nr 4, s. 47.
[250] Tamże.

czasie scenicznej biedy. „Dzisiaj kapitalizm nowopolski odciska się na teatrze najprościej jako chęć realizacji utworu za najniższą cenę”[251] – pisał scenograf.

Wyzwania stawiane przed teatrem przez kapitalistyczną rzeczywistość i wymogi wolnego rynku zmusiły dyrektorów do podnoszenia kompetencji przedsiębiorczości. W ten sposób pojawił się nowy typ teatralnego kierownika – „dyrektor-menażer”[252] (sic!). W skrajnych przypadkach działał on następująco, jak usłyszał zdziwiony Polewka na jednym z zebrań: „Współpracujemy z wieloma firmami – oświadczył z dumą jeden z dyrektorów – wynajmujemy pomieszczenia, prowadzimy działalność komercyjną, mamy bar i butik. No bo, proszę panów, trzeba działać, teatr nie może już być świątynią sztuki…”[253]. Po wizycie w Opolu opisywał też podobny przypadek w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, nie szczędząc złośliwości:

> Tyle że w Kochanowskim szok – w foyer, tuż obok wejścia na widownię, szklane drzwi laserowo-byznesowej dyskoteki «Rimini». Rimini to miasto Felliniego – z jego ironią można (przy dobrej woli) skojarzyć obraz, w którym na wprost brązowego biustu mistrza Jana świeci nagim biustem tańcząca «na rurce» wielokrotna dziewica w koronkach. W sławnych teatrach Europy są wytworne puby i restauracje – cóż, Polacy nie gorsi, dyskoteki mają[254].

Jednak Polewka potrafił też docenić wysiłki dyrektorów, którzy braki w teatralnej kasie potrafili zapełniać z rozmysłem i taktem. Przykład również z Opola: „Innym, tym razem godnym pochwały sposobem na pieniądze w tymże teatrze był występ znakomitych gitarzystów i tancerek flamenco, który tysiącosobowa widownia przyjęła entuzjastycznie”[255]. Polewka pokazywał więc dwie strony zarobkowych inicjatyw dyrektorów, tych wartościowych i tych urągających powadze teatru.

W felietonach scenografa z Krakowa odbiły się też dyskusje na temat sponsoringu w teatrze, na czele z głośnym musicalem *Metro*[256] i historią firmy Batax na czele z jej właścicielem Wiktorem Kubiakiem. Felietony Polewki pokazują temperaturę tych dyskusji

---

[251] J[an] P[olewka] *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 55.
[252] Określenie „menażer” stosowane w stosunku do dyrektorów teatrów pojawia się w latach dziewięćdziesiątych nie tylko w felietonach Jana Polewki, ale także w innych tekstach na łamach „Teatru”. Obecność tego słowa uzmysławia nowe kompetencje, jakimi mieli wykazać się po transformacji ustrojowej dyrektorzy teatrów, ale pokazuje także, jak zmieniał się język (w tym również język pisania i mówienia o teatrze) pod wpływem kapitalistycznych przemian.
[253] [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 6, s. 47.
[254] Jan P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 47. Pisownia oryginalna.
[255] Tamże.
[256] Zob. Metryczka spektaklu *Metro*, Rozdział 2.1.1. Mozaika szczegółów w *Trzeciej stronie* Andrzeja Wanata, przypis 22, s. 54.

oraz emocje, jakie budził sponsoring w środowisku teatralnym. Początkowo autor obserwował duże nadzieje związane ze wspieraniem kultury przez prywatnych inwestorów oraz zachwyty nad otwierającymi się przed teatrami nowymi możliwościami wynikającymi z takiej współpracy. Środowiskowe, bezkrytyczne opinie zamykał w ironicznym zdaniu: „firma Batax lepsze od «Szewców» buty nam szyje, siedmiomilowe, broadwayowe i nie budzące frustracji”[257], opatrując felieton rysunkiem modowym z podpisem „buty dramatyczne flekowane sponsorem”.

Rysunek 3. Jan P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 47.

Sam jednak uważał zachwyty nad *Metrem* i hojnością Bataxu za nadmierne i pozostawał wobec nich zdystansowany, zwłaszcza wobec podejścia inwestora Kubiaka: „Bo Broadway Broadwayem, ale kultura i teatr to nie trzymiesięczne wkłady z dziewięciokrotnym oprocentowaniem na kredytowanym czeku”[258].

Początkowa nadmierna wiara w dobre intencje sponsorów i entuzjazm stały się podstawą tzw. mitu dobrego sponsora, ratującego kulturę przed upadkiem w kapitalistycznych czasach. „Spektakularnie ten mit rozwiał się już po znanej «sprawie Bataxu» […]. A kiedy potentat ów rozłożył się na łopatki i zwinął kram, pozostał absmak środowiska, no i zamiast Dutków obiecanych – Dudki wystrychnięte”[259] – relacjonował Polewka środowiskową zmianę stosunku do sponsorów, po bankructwie Kubiaka. Realna współpraca ze sponsorami daleka była bowiem od oczekiwań i realnych potrzeb. Początkowe zachłyśnięcie się możliwościami

[257] Jan P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 47.
[258] Tamże.
[259] J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 4, s. 47.

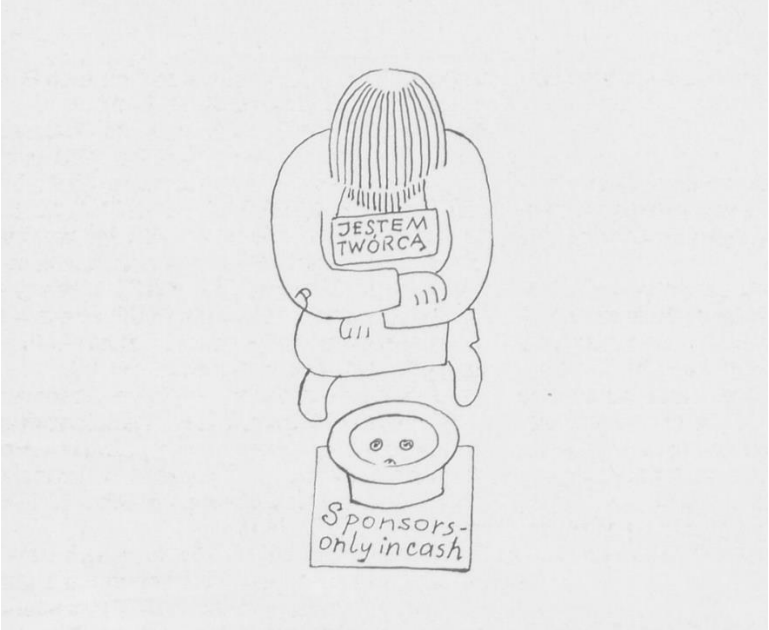
sponsoringu, zarówno wśród artystów, jak i urzędników, ustąpiło zniechęceniu i rozczarowaniu. Pisał Polewka:

> zakończę ten tryptyk bolączek i obaw krótkim „słowem o sponsorze". Już samo to miano, do niedawna jawiące się w kolorze zielonej nadziei, dziś wielu z nas odbiera z niechęcią, a nawet niesmakiem, wobec potencjalnych dobrodziejstw. Ponieważ w takim nastawieniu odnajduję ostatnio wielu dyrektorów i reżyserów, uważam, że sytuację należy nazwać po imieniu: „koniec złudzeń, szlus"[260].

Problem stanowiła nie tylko niepewność istnienia firm i przedsiębiorstw w latach dziewięćdziesiątych, ale też nieuczciwość sponsorów. Polewka dzielił się swoim doświadczeniem w tej kwestii:

> Sam też dałem się niegdyś nabrać na słowo prezesa warszawskiej firmy WiakIntertrade, skutkiem czego jej reklama znalazła się całkiem darmo na plakacie spektaklu i nie pomogły żadne monity o głupie kilka milionów – trudno jednak żądać umowy na piśmie od «darczyńcy». Pocieszyć się teraz mogę, że ściganie sponsorów, co obiecali, a dali guzik lub grosze na odczepnego, jest, jak słyszę, zajęciem popularnym i znienawidzonym przez teatry[261].

Nie bez przyczyny na rysunku wieńczącym felieton znalazł się artysta-żebrak błagający o pieniądze od sponsorów.



Rysunek 4. J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1993, nr 4, s. 47.

[260] Tamże.
[261] Tamże.

Historia autora uzmysławia też, że początki sponsoringu w kulturze wpisywały się w zjawisko dzikiego kapitalizmu, brakowało regulacji prawnych i przepisów określających warunki darowizn, co stwarzało przestrzeń do nadużyć. Sam Polewka wskazywał również na brak unormowania kwestii odpisów podatkowych, co wpływało na jakość współpracy ze sponsorami. Felietony ukazują więc fluktuację nastrojów związanych ze sponsoringiem, od entuzjazmu i nadziei do rozczarowania i rezygnacji, stając się afektywnym archiwum początków prywatnego wsparcia kultury w Polsce. Sam autor starał się jednak nie ulegać tym emocjom, a z krótkiej historii sponsoringu w latach dziewięćdziesiątych wyciągał następujące wnioski: „stać trzeba na własnych teatralnych nogach. A jeśli nas nie stać, żeby stać? Trudno, osobiście wolę już teatr ubogi od opery żebraczej”[262]. Zamiast więc podążać za widowiskowością i rozmachem *Metra*, czekając na sponsora jak na Godota, Polewka proponował raczej oszczędność i racjonalne gospodarowanie zasobami finansowymi. Skoro jednak teatr wkroczył jedną nogą w kapitalizm, to w tej rzeczywistości musiał nauczyć się funkcjonować. Polemizując w jednym ze swoich felietonów z reżyserem Tadeuszem Bradeckim, wskazującym na konieczność wybrania modelu teatru: państwowo-opiekuńczego lub wolnoamerykańskiego, Polewka stawiał na konieczność ich połączenia. Jego zdaniem modele te „nie sprawdzają się już jeden bez drugiego”[263].

Kapitalistyczne realia wpłynęły też na postawy i oczekiwania pracowników teatrów. Widać to było w szczególności podczas negocjacji artystów z dyrektorami i pracownikami teatrów. Sam będący świadkiem takich spotkań autor relacjonował takie potyczki:

> Tu Dyrektor łaskawy, zleceniodawca i skąpy rozdawca, tam Artysta biorca straszny, ale i twórca dumny a potrzebny, w siebie wpatrzeni, swobodni a naprężeni, i obaj w trudnym położeniu, chociaż nie beznadziejnym. A wolny rynek już w szponach trzyma, a nauka rynku jest prosta: popyt i podaż. Jeden więc kupować musi, drugi lamparta w worku przyniósł. Cóż, zwykła imitacja giełdy, więc do transakcji może także nie dojść […]. Więc żeby sprostać nowemu, co idzie, artyści idą się cenić, a że skromności nie za wiele, cenią się wysoko (najwyżej śpiewają muzycy). Dyrektorom zaś puchną głowy. Nigdy też nie wiedzą, czy zyskali, czy stracili (bo nieprzewidywalne), za czym w panice lub ku wygodzie usiłują założenia rachunkowe projektu przyjmować w miejsce założeń artystycznych. Artyści będą musieli się w nich zmieścić![264].

[262] Tamże.
[263] Jan P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 55.
[264] J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 55.

Relacja między dyrektorem a artystą ujęta przez Polewkę w ramy handlowej transakcji, w której każda ze stron negocjuje warunki umowy, pokazuje noworynkowe realia lat dziewięćdziesiątych wkraczające w mury teatrów, w szczególności do dyrektorskich gabinetów oraz zmianę postaw zatrudnionych w teatrach artystów.

Kapitalizm odciskał się także na motywacjach twórców. Przy okazji Konkursu Chopinowskiego Polewka pisał o coraz popularniejszym myśleniu o sztuce jako konkursie i związanej z nim rywalizacji, która jest przecież nieodłącznym elementem wolnego rynku. W tej sytuacji zmieniało się też podejście do celu uprawiania sztuki, przestającej być już celem samym w sobie, a stającej się drogą do nagród i odznaczeń. Polewka wyśmiewał artystyczne wyścigi, tak bliskie kapitalistycznej kulturze współzawodnictwa:

> Szeregiem, do eliminacji! I dlaczego tylko z Fryderykiem w tle? A Puchar Słowackiego, a Ranking Trzech Wieszczów? Chopin Open i Gombrowicz Wimbledon, Regaty Conrada, Rajd Szymanowskiego i Turniej Szachowy Czechowa… Na festiwal, na przegląd, na postument, na podium! Wyczynowo, wzwyż i w dal! Czyż nie po to tworzymy, byśmy byli najlepsi? Nie po to medale i honory? Nie po to Sztuka? Że nie? Że z potrzeby Serca i Ducha natchnienia? A któż by się dzisiaj sercem i duchem kierował? Naiwny jakiś albo nawiedzony, co się z planety innej zawieruszył tu, gdzie się chodzi po ziemi i nie zawraca rzeki piórkiem…[265].

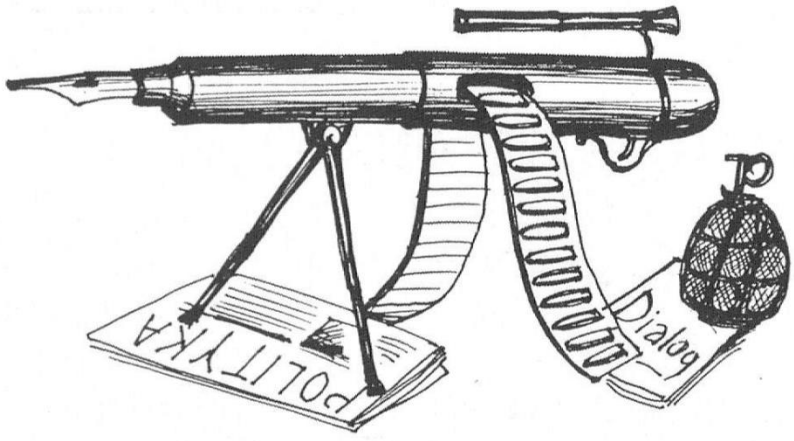
Niedostatki teatru z lat dziewięćdziesiątych przejawiały się nie tylko w budżetowych niedostatkach. Felietony Polewki uzmysławiają, że to także teatr ubogi w przemyślany i spójny repertuar, przypominający raczej „gonitwę od teatru ogromnego do rynku małego, od sponsora do klasztora, od widzimisię do widza”[266]. To również teatr biedny pod względem dramaturgii współczesnej: „Szczególnie ciekawa będzie kwestia dramatu współczesnego, który podobno pisze się konkursowo i masowo, ale na razie nie słychać, żeby w porównaniu ze sceną życia codziennego dramat ten w teatrze coś szczególnego wzbudzał”[267]. Wśród nowych utworów doskwierał mu też brak komedii, które pomogłyby w wyśmianiu rzeczywistości społeczno-politycznej tamtego czasu: „Śmiech jest wielką rzeczą – mówią nie tylko komediopisarze. I szkoda jedynie, że z tego śmiania tak mało nowych komedii na scenie”[268]. Nie lepiej było z klasyką. Po Festiwalu Klasyki Polskiej w Opolu Polewka zauważał: „Ale najdziwniejsza wiadomość z Festiwalu to ta, że nie przyjechał tam w ogóle hrabia Fredro, bądź co bądź, największy polski komediopisarz, obchodzący, było nie było, swoje dwusetne urodziny! To jest

[265] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 11, s. 55.
[266] Joan Pole [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 1, s. 47.
[267] Tamże.
[268] [Jan] Pole[wka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 55.

koniec, jak mawiał sznur o wisielcu”[269]. Jeśli już klasyka się pojawiała, brakowało tym wyborom repertuarowym spójności:

> Coś dziwnego stało się z klasyką w teatrze. Niby jest, a jakoby jej nie było. […] To, co jest, jest niezmiernie rozproszone, na pewno nie przypadkowe, ale też zupełnie nie programowe. Wygląda to tak, jakby nie było już poważnej motywacji dla powrotu klasyków. Po porostu od czasu do czasu reżyserzy, z powodów całkowicie osobistych, albo dyrektorzy, z powodów zupełnie nie ideowych, a wyłącznie doraźnych, przywołują niektóre utwory[270].

Nie lepiej było zdaniem Polewki z ówczesną krytyką teatralną. Felietonista narzekał na brak regularnych recenzentów w gazetach codziennych, co obserwował w prasie krakowskiej: „W Krakowie działa obecnie jeden (słownie jeden) regularny recenzent. Trzeba przyznać, sumiennie ogląda wszystko i na weekend pisze. Pozostali piszą od święta i wielkiej nocy, czyli kiedy zechcą”[271]. Brakowało więc, zdaniem Polewki, systematycznej działalności recenzenckiej, zwłaszcza na poziomie lokalnym. Jeśli już jednak o teatrze pisano, to z brakiem umiaru i rozwagi: „coraz częściej młodsi (a to raczej panowie-wojowie), do głosu i nazwiska przychodząc, biją wokół, aż drzazgi lecą, żeby bić, żeby widać było, jacy mocni są. A i doświadczeni starsi też chętnie toporem machną, że groźni i żeby o tym artyści pamiętali. Albo lepiej jeszcze – nie toporem, a zlekceważeniem swobodnym a ostatecznym”[272] – zauważał Polewka tendencje w ukazujących się recenzjach teatralnych, opatrując tekst rysunkiem pióra przypominającego karabin.



Rysunek 5. [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 55.

[269] Jan Pol[ewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 5, s. 47.
[270] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 55.
[271] [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 47.
[272] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 55.

Felietonista z Krakowa pisał też o trudnościach w relacjach, na przykład między twórcami a samorządami. Chociaż wolałby tych kwestii unikać, życie samo podsuwało mu tematy na felietony: „I naprawdę nie chciałbym znów pisać o rzeczywistości co skrzeczy, a jedynie o teatrze, sztuce, Wyspiańskim czy wystawie secesji w Krakowie, ale co zrobić, kiedy pani wiceprezydent wielkiego miasta oświadcza w kwestii przyszłości największych scen, że nie interesuje ją opinia środowiska”[273]. W latach dziewięćdziesiątych, dynamicznych pod względem dokonywanych refom, również w kulturze, niekoniecznie konsultowano wprowadzane zmiany z zainteresowanymi grupami. W kontekście postępującej decentralizacji, w tym decentralizacji instytucji kulturalnych, Polewka pisał:

> program dobrodziejstwa decentralizacji jest wdrażany najzupełniej centralnie i odgórnie. I nic dziwnego, że artyści i pracownicy kultury poczuli się pionkami na szachownicy w mało dla nich zrozumiałej, politycznej grze. A byliby zapewne nawet chętni do dłuższej, poważnej rozmowy, gdyby ktoś z polityków zechciał z nimi rozmawiać, a przede wszystkim odpowiedzieć na wysłane pisma[274].

Problemem był przede wszystkim, zauważany przez Polewkę, brak chęci dialogu ze strony polityków i urzędników oraz obojętność na sprawy środowisk kulturalnych.

Wiele w felietonach scenografa było też komentarzy do polskiego życia politycznego. Autor zazwyczaj krytycznie pisał o poziomie polskiej polityki, opisywał atmosferę, na przykład związaną z odbywającymi się wyborami. W tym kontekście interesujące wydają się te teksty, w których zauważał zmianę dynamiki relacji między teatrem a polityką. Bo choć z jednej strony pisał o braku chęci rozmowy z twórcami przy wprowadzaniu reform i ignorowaniu przez urzędników opinii środowiska, z drugiej zwracał uwagę, że w rozpolitykowanych czasach bardzo łatwo wciągnąć także ludzi teatru w polityczne rozgrywki. Przestrzegał jednak przed zbyt bliskimi związkami teatru i polityki: „I może to niewarte byłoby uwagi, gdyby nie obawa, że wkrótce i Artyści dadzą się na dobre wmanipulować w programu «ku czci» albo «na pohybel», co już jest”[275]. Niepokoiło go także zaangażowanie ludzi teatru w politykę: „ostatnio niektórzy dyrektorzy teatrów podejmują udziały w Komitetach Wyborczych, lecz mam nadzieję, że nie wpłynie to na repertuary i nie nastąpi pojedynek wyborczy na spektakle”[276]. Upolitycznienia obawiał się nie tylko w teatrach, ale także w prasie, dostrzegając propagandowość niektórych tytułów, coraz bardziej widoczny ich ideologiczny profil i jawną

[273] J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 47.
[274] Jan P[olewka], *Cudowny świat (dawniej Kurier z Krakowa)*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 47.
[275] Jan Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 7–8, s. 63.
[276] Tamże.

wrogość w stosunku do oponentów. Martwił się, czy ta przypadłość nie dotknie również pism teatralnych: „I oby tylko choroba taka nie dopadła miesięczników kulturalnych, a zwłaszcza teatralnych. Niechże się trzyma mocno naczelny «Teatru» i cała redakcja, w końcu każdy ma prawo do swych poglądów, ale nie musimy z tego powodu nienawidzić innych”[277]. „Zdrowy Teatrze” – zwracał się w nagłówku swojego tekstu, mając chyba nadzieję, że ani „Teatru”, ani teatru w ogóle upolitycznienie nie dotknie.

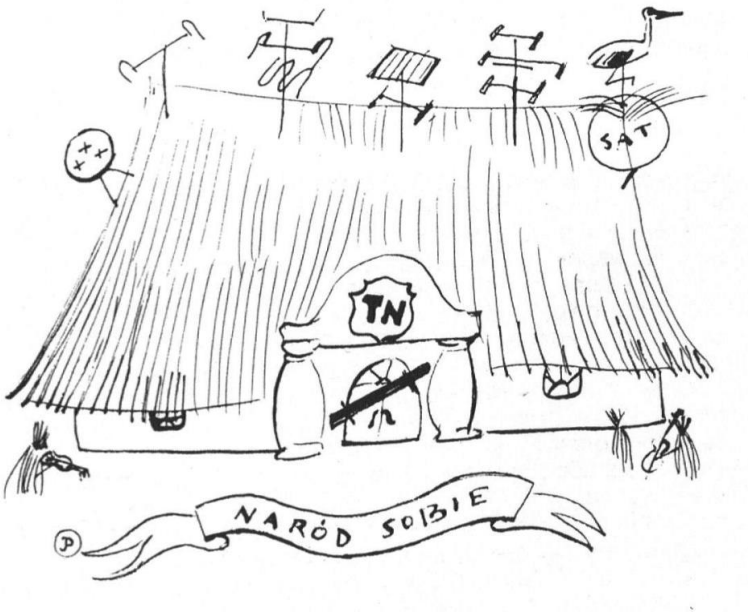
Niestety, polityczne zawirowania i atmosfera pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych wpływała także na relacje wewnątrz teatrów:

> w trudnych czasach wzmagających porost szczeciny szybko pokazują się objawy typowe dla wirusa-szczeciniaka: wściekłość, intrygowanie, zaglądanie w cudzą kieszeń i pisanie jadem anonimów. Dopóki jednak jest to zwykły, prowincjonalny teatr powiatowy, nic w tym nadzwyczajnego, gorzej gdy cały kraj zaczyna pobrzmiewać trzeciorzędną operetką[278].

Nie bez przyczyny w jednym z tekstów apelował: „obok wielkiego etosu pracy warto by pomyśleć o małym – serdeczności i koleżeństwa”[279], podając za przykład zasłyszaną opowieść o występach gościnnych, wypadku inspicjenta i obojętności zapraszającego teatru na zaistniałą sytuację.

Polewkę jako scenografa interesowały także sprawy związane z infrastrukturą teatrów. Stąd chociażby tekst o odbudowie Teatru Narodowego – autor zwracał uwagę na techniczne walory powstającej na nowo sceny: „Mamy podobno scenę extra, z urządzeniami i obrotówką na chocholi tan, tylko nie mamy forsy, żeby to skończyć […]”[280]. I przedstawiał własne wyobrażenie powstającego budynku teatralnego, którego budowa ciągnęła się przez lata, a problemy finansowe nie pozwalały na finalizację prac.

[277] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 55.
[278] J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 47.
[279] [Jan] J.A. Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 5, s. 47.
[280] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 29.



Rysunek 6. [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr" 1995, nr 1, s. 29.

Powracał też kilkukrotnie do sprawy pożaru, odbudowy i ponownego otwarcia Teatru Polskiego we Wrocławiu (*Cudowny świat*, „Teatr" 3/1994; *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 5/1994, *Cudowny świat*, „Teatr" 6/1996). Obecne były też w jego tekstach rozważania nad kondycją scenografii i działalności założonego w latach dziewięćdziesiątych Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach (*Cudowny świat*, „Teatr" 2/1994), a za marny stan scenografii obarczał niekoniecznie biedę okresu transformacji, ale złe relacje reżyserów i scenografów (*Cudowny świat*, „Teatr" 2/1994).

Obserwował także, w jakim stopniu nowinki techniczne pojawiały się w polskich teatrach. Pisał o nowych urządzeniach: „Wynalazki, komputery i ekrany, DAT-y i odsłuchy wkraczają wprawdzie za kulisy bogatszych scen, ale w niewielkim stopniu mają wpływ na inscenizację, a już prawie żadnego na proces pracy nad sztuką (wyjąwszy szybsze obecnie przepisywanie egzemplarzy)"[281]. Polewka, wykazujący pozytywny stosunek do nowych urządzeń technicznych i uznając je za „małe cuda", zauważał jednak atmosferę niechęci wokół nich: „z nieznanych powodów posiadane przez teatr kamery i wideoodtwarzacze leżą odłogiem – i nadal nie utrwala się zwyczaj rejestracji pracy (co można robić całkiem cicho, bez wielkich kosztów, a z pożytkiem dla premiery oraz potomności). Jest w tym jakaś siła nawyku czy bezwładu i jakaś nieochota"[282]. Proces włączania nowych urządzeń do pracy teatrów przebiegał

[281] [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr" 1996, nr 3, s. 55.
[282] Tamże.

więc powoli i podchodzono do nich raczej z nieufnością: „Może się mylę, ale pod względem korzystania z nowych urządzeń jesteśmy onieśmieleni, niczym krewni ze wsi, i to głuchej dolnej”[283]. Polewka zachęcał więc do większej śmiałości w korzystaniu z nowych urządzeń i sprawdzania ich przydatności w teatralnej pracy, nawet mimo początkowego uczucia dyskomfortu. Problemy z technologią przedstawiał też przy pomocy nieodłącznego w jego felietonach rysunku.

Rysunek 7. [Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 55.

Cudowny świat Polewki kończy się dramatycznie. Serię felietonów przerwała nagła choroba ówczesnego redaktora naczelnego „Teatru”. Ostanie teksty krakowskiego scenografa uświadamiają, że felietony, choć zazwyczaj adresowane do teatru, miały jednak swojego głównego odbiorcę właśnie w osobie Andrzeja Wanata. Stanowiły więc niejako oficjalną połowę korespondencji między Polewką a redaktorem naczelnym, zapis relacji prawdopodobnie nie tylko zawodowej. Stąd bardzo osobisty ton ostatnich tekstów:

> Bardzo trudno jest mi pisać i rysować tu pod nagłówkiem *Cudowny Świat* mając świadomość, że dotąd zamawiający i Pierwszy Czytelnik moich od pięciu lat felietonów, nasz drogi Wujaszek Wanat przebywa od miesiąca między dwoma światy, a my wszyscy tu razem czekamy na cud powrotu Jego ducha i świadomości. Jak pisał Puszkin o duszy poety: „Bóg wie, gdzie wyszła pani domu – adres? Nie dała go nikomu…”. O Duszo Andrzeja – wróć!! Czyż nie mówią doktorzy, że ciało Twoje jeszcze potrafi odczuć

[283] Tamże.

ból?! I czyż nie jest to największą metaforą życia – żyjemy dopóki czujemy ból?! Więc wracaj i niech nas dalej boli razem… a wtedy ja obiecuję Ci felietony do roku 2001[284].

Śmierć Andrzeja Wanata w 1996 roku zakończyła kilkuletnią felietonową korespondencję publikowaną na łamach periodyku. Po paru miesiącach, w numerze tematycznym poświęconym zmarłemu redaktorowi naczelnemu, Polewka opublikował ostatni felieton – list pożegnalny do Andrzeja Wanata. „Drogi Andrzeju, to felieton, którego już nie przeczytasz. List bezzwrotny. Połowa dialogu"[285]. W dialogu zaś uczestniczyć powinni obaj rozmówcy. Dlatego *Cudowny świat* Jana Polewki bez Andrzeja Wanata nie mógł dłużej istnieć[286].

2.2.2. Przychodzi mimesis do katharsis, czyli *Krótki zarys męki twórczej* Macieja Wojtyszki

Różne felietony pisałem do „Teatru" w ciągu ostatnich lat. Wymyślałem bajeczki, podawałem żartobliwe przepisy, prawiłem morały. Czasem felieton wywoływał reakcję kolegów w teatrach – komentowali, dodawali swoje pomysły.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Rozmówcy*, „Teatr" 1996, nr 10, s. 37.

W 1993 roku do zespołu felietonistów „Teatru" dołączył reżyser i pisarz Maciej Wojtyszko[287], wieloletni wykładowca warszawskiej PWST (potem AT). Swoją serię zatytułował *Krótki zarys męki twórczej* – jednak wbrew tytułowi felietony nie uchylają kulis pracy autora nad kolejnymi przedstawieniami czy tekstami literackimi, nie są osobistym dziennikiem jego procesu twórczego, ale dotyczą różnych aspektów życia teatralnego. Tytuł cyklu nawiązuje też do rozważań reżysera wygłaszanych w Akademii Teatralnej w Warszawie, potem pod tym tytułem ukazała się także książka Wojtyszki zbierająca zarówno te wystąpienia, jak i wybrane felietony publikowane w „Teatrze"[288]. Recenzent książki Wojtyszki i czytelnik jego felietonów pisanych dla „Teatru", Jarosław Kisieliński, pisał o tym tytule: „nigdy nie miałem wątpliwości,

[284] Jan Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr" 1996, nr 6, s. 55.
[285] Janek Polewka [Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 30.
[286] Polewka powrócił jeszcze do „Teatru" w 1998 roku z serią felietonową *Baśnie Andersyna* pisaną pod pseudonimem Hans Christian syn (potem tworzył też różne językowe wariacje wokół tego pseudonimu). Tym razem scenograf zrezygnował z formy listów na rzecz baśniowej konwencji. Każdy tekst stanowi więc fabularną baśń z fikcyjnymi bohaterami (choć w wielu z nich można dopatrzeć się odniesień do realnych osób z życia teatralnego). Nowa seria ukazywała się do 2001 roku, więc niejako Polewka spełnił obietnicę daną Wanatowi.
[287] Zob. Biogram Macieja Wojtyszki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1180/maciej-wojtyszko (dostęp: 26.04.2024).
[288] Zob. M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Wydawnictwo „Krąg", Warszawa [ca 1998].

iż owa «twórcza męka» jest przede wszystkim wyrazem autoironii. Wpływ na to wrażenie musiały wywrzeć zarówno specyficzne poczucie humoru autora, jak i wcale nie wymęczona lekkość jego stylu”[289].

Każdy tekst opatrywany był osobnym podtytułem, powiązanym z tematem danego felietonu. Wydaje się, że literackie doświadczenie autora miało niebagatelny wpływ na publikowany w latach 1993–1999 cykl. Tym, co wyróżnia felietony Wojtyszki, jest bowiem ich formalna różnorodność, inspirowana wieloma gatunkami literackimi. W cyklu obok publicystycznych tekstów pojawiają się także felietony w formie krótkich utworów dramatycznych lub scen dramatycznych, opowiadań, baśni, mitów, wierszy oraz formy synkretyczne. Ponadto intertekstualność felietonów Wojtyszki przejawia się w licznych nawiązaniach do konkretnych dzieł, zapożyczaniu postaci literackich czy stylizacjach językowych. Stąd też często obecna w jego serii fikcja literacka, czasem zupełnie niezwiązana z polskim życiem teatralnym, innym razem będąca pretekstem do opowiedzenia o autentycznych problemach. A zatem obok felietonów wprost opisujących ówczesne życie teatralne, niekiedy także literackie felietony Wojtyszki i fikcyjne sytuacje okazują się komentarzem do aktualnych wydarzeń. Co więcej, jak pisał o autorze Kisieliński, „Wojtyszko jawi się jako rasowy felietonista, posiada on bowiem wszystkie cechy niezbędne do uprawiania tej «profesji»: zdrowy rozsądek, surrealistyczne poczucie humoru oraz ów łatwo rozpoznawalny idiom, który sam określił mianem «postępującej zgryźliwości»”[290].

Część tekstów Wojtyszki, podobnie jak u innych felietonistów tego czasu, pokazuje mechanizmy działania teatrów w dobie kapitalizmu, stając się archiwum ówczesnych przemian w życiu teatralnym. Jak sugerował autor w jednym z felietonów – teatr w kapitalizmie jest jak dżungla, w której wszyscy wszelkimi możliwymi sposobami walczą o przetrwanie (*Krótki zarys męki twórczej. Prawa dżungli*, „Teatr” 6/1997). Życie teatralne, podobnie jak inne dziedziny i sfery życia publicznego, zostało – zdaniem autora serii – podporządkowane kwestiom finansowym: „Mniej więcej cztery lata temu doszły do głosu Pieniądze. Oczywiście pieniądze były zawsze, ale u nas objawiły się na nowo, jako zagadnienie wiodące, ledwo przestaliśmy wierzyć, że byt określa świadomość”[291]. Jednak raczej nie należało w tamtym czasie oczekiwać wsparcia od rządzących. Jak wnioskował Wojtyszko w innym felietonie, będącym opisem fikcyjnej narady na temat kultury narodowej, w sytuacji raczkującego kapitalizmu w latach dziewięćdziesiątych twórcy powinni przyjąć postawę Barona

[289] J. Kisieliński, *Zgryźliwość i heurystyka*, „Nowe Książki” 1998, nr 10, s. 26.
[290] Tamże.
[291] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Co jest ważne?*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 35.

Münchhausena. „Zdaje się, że nie pozostaje nic innego, jak próbować samemu wyciągnąć się za włosy z tego bagna”[292] – pisał felietonista, wskazując na konieczność podejmowania indywidualnych działań w pracy teatrów, zamiast bezsensownego oczekiwania na odgórną pomoc, zazwyczaj i tak niewystarczającą.

W konwencji greckiego mitu Wojtyszko opisywał fikcyjny konkurs na dyrektora teatru w Efezie, nawiązując do wymiany kadr dyrektorskich na początku lat dziewięćdziesiątych: „Radni miejscy ogłosili konkurs na nowego dyrektora (stary był, niestety, zwolennikiem obalonego tyrana) i o świcie zasiedli w oczekiwaniu na kandydatów. Nie zdziwiło ich, że kandydatów było niewielu, sami bowiem nie podjęliby się tej pracy za żadne pieniądze”[293]. Do konkursu stanęli: Dionizos, Apollo i Prometeusz. Jednak radni miejscy pod przewodnictwem Lizandra, nie mogąc podjąć decyzji, zdecydowali się powierzyć stanowisko zupełnie innej osobie, teściowi Lizandra, Antypasowi. Felieton pokazuje więc kulisy przeprowadzania konkursów, ich unieważniania i powoływania na stanowiska osób po znajomości. Ale nie bez przyczyny Wojtyszko umieścił w felietonie także postać Hermesa, wyśmiewającego przegranych kandydatów. Obecność boga kupców i złodziei wydaje się znacząca już nie tylko dla samej konwencji mitu obecnej w felietonie, ale właśnie w kontekście polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych, w której dyrektorzy teatrów musieli wykazywać się iście kupieckimi zdolnościami: oszczędnością i względami ekonomicznymi podejmowanych przedsięwzięć. A jeśli trzeba było, to nawet złodziejskim sprytem. Gdyby więc któryś z greckich bogów miał zostać patronem dyrektorów teatrów po 1989 roku, prawdopodobnie powinien być to właśnie Hermes.

O dyrektorach pisał Wojtyszko także w innych swoich tekstach. Jednemu z felietonów nadał formę monologu dyrektora teatru, stylizując tekst na strumień świadomości, nawiązując formą do prozy Jamesa Joyce’a. Obudzony nagle w środku nocy dyrektor wyjawia wszystkie swoje strachy, obawy i frustracje:

> Tak to jeszcze nie było żeby premiera jedna najwyżej na cały sezon i pieniądze właściwie na nią żadne nawet nie ma kogo naciągać żeby tylko nie odcięli telefonów i prądu za długi sponsora by może znaleźć ale kto a zwłaszcza jak napisali że nie wykazujemy inicjatywy i artystycznie nierówno żeby im tak było równo żurnalistom cholernym nie podoba się profil jaki ja mam mieć profil kto przyjdzie na kafki bekety zresztą wesele fonsia też nie za zbytnio muzycznie proszę bardzo ale muzyka kosztuje to co oni tego nie wiedzą czy udają[294].

[292] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wnętrze, czyli kto czym bywa podszyty*, „Teatr” 1994, nr 3, s. 16.
[293] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Sąd Lizandra*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 29.
[294] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Ostatni epizod*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 36. Pisownia oryginalna.

Dyrektor wyliczał w swoim monologu sprawy spędzające mu sen z powiek: małą liczbę premier, brak pieniędzy na działalność artystyczną, długi teatru, poszukiwanie sponsorów, problemy z ukształtowaniem profilu teatru i doborem repertuaru, niską frekwencję, trudności w komunikacji z zespołem artystycznym, zachowanie publiczności szkolnej, odchodzenie pracowników technicznych, niezdolnych reżyserów… Forma strumienia świadomości ujawniła swój archiwizacyjny potencjał, z uwzględnieniem emocjonalnego aspektu tego pozornie tylko fikcyjnego archiwum. Co ciekawe, wśród wylewającego się potoku kłopotów pojawiła się (ponownie na łamach „Teatru) kwestia rosnącego wpływu Kościoła na teatr, o czym świadczy wyrwany ze strumienia dyrektorskiej skargi fragment: „jedna cenzura się skończyła druga zaczyna Matko Boska nie zaprosiłem biskupa sekretarka musi rano dzwonić”[295]. Premiera bez księdza nie może się więc odbyć. Wątek ten uzmysławia nie tylko problematyczną relację między teatrem a Kościołem, ale także zmianę układu sił w życiu społeczno-politycznym po transformacji ustrojowej i rosnącą rolę Kościoła katolickiego.

Z serii Wojtyszki wyłania się portret dyrektorów teatrów z lat dziewięćdziesiątych jako osób znerwicowanych i zdesperowanych, uginających się pod ciężarem problemów. Uświadamia to także felieton nawiązujący do opowiadania kryminalnego o Sherlocku Holmesie, w którym aktorka zwraca się do detektywa z prośbą o wyjaśnienie przyczyn dziwnego zachowania dyrektora:

> Weszłam do gabinetu dyrektora, prosząc o to, aby jedna z koleżanek mogła dublować mnie w niewielkiej roli, którą odtwarzam w spektaklu „Spętani i głusi”. Dyrektor podszedł do okna, a potem zaczął krzyczeć, że jeżeli mi nie zależy na pracy w teatrze, to mogę przecież zrezygnować z etatu. W pewnym momencie sięgnął po broń i zaczął strzelać[296].

Ta, jak się wydaje, przesadna reakcja dyrektora, zdaje się być jednak logiczna wobec ogromu problemów, z którymi musiał się mierzyć. Po przeprowadzonym śledztwie Holmes wyjaśniał aktorce:

> Otóż dyrektor zobaczył, że pada śnieg, co oznaczało, że artysta Paweł N., którego dowożą z Bieszczad z planu filmu „Mokra blizna”, nie będzie mógł uczestniczyć w próbach wznowieniowych, a także nie dojedzie na przedstawienie. Skądinąd dyrektor wiedział, że zasłużona artystka waszego teatru, Maria K., otrzymuje kolosalną stawkę za serial „Ekspozycje wdowy”, a zatem nie zgodzi się na zwiększenie liczby

[295] Tamże.
[296] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Tajemnica strzałów w gabinecie*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 37.

innych przedstawień, a zwłaszcza dramatu pod tytułem „Wesoły zając". Rozważał także możliwość wprowadzenia pani koleżanki do sztuki „Wiele grymasu za nic", ale wiedział, że rozwiedziony z nią mąż, baryton śpiewający w „Słowiku cesarza", zgadza się zostawać przy dziecku tylko kilka razy w miesiącu, co wyklucza rytmiczne próby. Jedyne dni, jakie pani zaproponowała na dokonanie prób i ewentualnej dublury, były po prostu niemożliwe, a dyrektor musiał jeszcze pamiętać o zakupionym wyjeździe „Zająca" do Białogardu, ospie wnuczki kierownika technicznego oraz o tym, że w każdy wtorek pan Marek S. kręci program telewizyjny „Trzy razy wyrazy". Jeżeli uwzględnić, że zaplanował obsadzenie wyżej wymienionej koleżanki w dwuosobowej komedii „Płuca", mechanizm jego działania można uznać za logiczny[297].

Figura strzelającego z broni dyrektora wydaje się celowo wyolbrzymiona, podobnie jak lista zidentyfikowanych przez Holmesa problemów. Część z nich to kwestie losowe, inne jednak są skutkiem celowych działań zespołu aktorskiego. Wielość podejmowanych przez aktorów zajęć stawała się coraz częściej w latach dziewięćdziesiątych wyzwaniem w planowaniu pracy teatrów, wymuszając niemały wysiłek na koordynatorach działalności artystycznej, próbujących utrzymać regularny system prób i przedstawień. Opisana fikcyjna sytuacja uzmysławia więc zarówno kondycję dyrektorów teatrów, jak i rodzaj problemów, z którymi musieli się mierzyć.

Tymczasem chałtury, działalność w radiu i telewizji, gościnne występy skutecznie odwracały uwagę aktorów od systematycznej pracy teatralnej, co uwiecznił Wojtyszko chociażby w felietonie utrzymanym w formie opowiadania o działalności pewnej trupy teatralnej. Mimo że akcja została osadzona w czasach Szekspira, tekst pełen jest aluzji do współczesności. „Trupa miała pełne ręce roboty. Nawoływali u kowala: «Podkuj konia, pędź na błonia!», a u szewca «Odrzuć smutki, załóż butki», organizowali pokazy, bale i wernisaże. Przedstawień dawali mało"[298] – opisywał Wojtyszko zaangażowanie aktorów w pozateatralną działalność zarobkową. Ten prześmiewczy portret Szekspirowskiej trupy wydaje się być nawiązaniem do coraz powszechniejszego w latach dziewięćdziesiątych udziału artystów teatru w reklamach oraz występach komercyjnych. Takie aktywności stawały się coraz bardziej popularne zarówno w mniejszych miastach, jak i w stolicy, choć za ich liczbą niestety nie nadążała jakość: „i u nas w stolicy wiocha się zrobiła pełna, każdy artysta tylko marzy o tym, żeby w reklamie albo u cioci na imieninach wystąpić – żeby jaja były i boki można pozrywać"[299]. Nic dziwnego, że w jednym z tekstów Wojtyszko sportretował aktorów jako karierowiczów. Autor wyśmiewał taką postawę w felietonie w formie opowiadania,

[297] Tamże.
[298] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Akt siódmy*, „Teatr" 1993, nr 3, s. 40.
[299] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. List otwarty w sprawie Krakowa*, „Teatr" 1996, nr 11, s. 46.

nawiązującego do powieści Alana Alexandra Milne'a o Kubusiu Puchatku. Palący cygaro i łapczywie spożywający miód pitny Puchatek udziela Prosiaczkowi porad dotyczących rozwoju kariery artystycznej, wskazuje na konieczność dbania o tak zwany *image* i kreowanie publicznego wizerunku odpowiadającego aktualnemu zapotrzebowaniu publiczności: „Chodzi o to, że jak już masz wypromowaną mordę, to wszyscy wiedzą, co się z nią łączy. A naród lubi wiedzieć, czy będzie hecnie, czy nie"[300]. Postać Kubusia-karierowicza sprzedającego swój wizerunek publiczny oraz zajmującego się wyłącznie taką sztuką, jakiej chce publiczność, doskonale wpisuje się w potransformacyjne wzorce, przejmując przy tym kapitalistyczną retorykę. Jak mówił Puchatek, a nie mówił wcale o handlu, tylko o teatrze: „Towar to towar, trzeba sprzedawać to, czego chce klient"[301].

Różnorakie aktywności podejmowane były zarówno przez mniej znanych, jak i popularnych artystów. Ci drudzy, z chęcią pokazywali swoje talenty na wszelkich możliwych artystycznych frontach:

> Z dnia na dzień, korzystając z popularności, demonstrowali swoje środki wyrazowe w radiu, w kinie, w telewizji i wreszcie na końcu – w teatrze. Aktor mówiący właśnie szeptem: „Kocham cię, Mario" jeszcze o świcie tego samego dnia używał tegoż szeptu, żeby zawołać w dubbingu: „A tuś mi, muchomorku!", a w telewizji po południu, żeby powiedzieć: „Nalej mi whisky, Jim"[302].

Prowadziło to często do rutyny i – jak pisał Wojtyszko – nawykowego korzystania z tych samych środków wyrazu bez względu na rodzaj medium. Ta homogenizacja warsztatu aktorskiego zyskiwała jednak wyraźne uznanie widzów:

> ogromna część publiczności, ta, która chodzi do teatru nie za często, a telewizję włącza co trzeci poniedziałek, aprobowała te środki z entuzjazmem. Sądzić należy, że przeżyłaby rozczarowanie, gdyby ulubieńcy stosowali inne środki. Mało tego – żądała kategorycznie właśnie takich, a nie innych nazwisk, z takim a nie innym repertuarem[303].

Takie reakcje publiczności tym bardziej osadzały aktorów w rutynie i braku konieczności pracy nad warsztatem aktorskim. Pogłębiało to także nierówności między znanymi a mniej znanymi aktorami. W innym felietonie reżyser zauważał bowiem: „Wolnorynkowy system – zasada, najlepszy bierze wszystko – w przypadku kultury jest idiotyczny. Zakłada krociowe zarobki

[300] M, Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wielka Kariera Kubusia Puchatka*, „Teatr" 1999, nr 2, s. 41.
[301] Tamże.
[302] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Żelazne prawa ekonomii*, „Teatr" 1995, nr 1, s. 35.
[303] Tamże.

gwiazd i niewielką szansę na rozwój oryginalnych inicjatyw twórczych”[304]. Jednak problem polegał też na tym, że bardzo często tych inicjatyw twórczych wcale nie próbowano podejmować. Jak pisał na przykładzie teatrów improwizacji:

> w Kanadzie i USA jak grzyby po deszczu sypnęły się tak zwane Ligi Improwizacji – drużyny aktorskie zorganizowane na kształt drużyn hokejowych. Cztero-, pięcioosobowe toczą ze sobą mecze improwizując na zadane przez publiczność tematy. Widziałem takie przedstawienia – fantastyczna zabawa, czysto teatralne zjawisko, żaden sport czy teleturniej, tylko cud aktorstwa spontanicznego. U nas na razie cisza. Bezrobocie aktorskie, brak funduszy, a jednak nikt nie próbuje przenieść na nasz rynek tego taniego, pięknego pomysłu[305].

Nie odnotował więc Wojtyszko tendencji do powstawania grup improwizacji, ale ich brak w polskiej rzeczywistości, mimo sprzyjających według niego okoliczności do ich tworzenia.

Wiele tekstów przy okazji rozważań o aktorach obrazowało także zachowania publiczności. Czasem Wojtyszko opisywał je w sposób bardziej uniwersalny, na przykład prezentując typologię widzów teatralnych (*Krótki zarys męki twórczej. Widz – wyodrębnienie niektórych gatunków*, „Teatr” 12/1996). Częściej jednak punktował aktualne problemy, związane z postawami i potrzebami widzów. Zwracał uwagę na zmniejszającą się w tamtym czasie frekwencję w teatrach, co szczególnie uwypuklił w felietonie w formie dialogu między odchodzącą Widownią a błagającym o jej pozostanie Twórcą. „Nie jestem Ci potrzebny?” – dopytuje zmartwiony Twórca, na co Widownia szczerze odpowiada: „Nie”, dodając: „Ja po prostu nic od Ciebie nie chcę”, i argumentuje: „ja już nie jestem tobą zainteresowana”[306]. Również w tekście o Szekspirowskiej trupie aktorskiej jednym z wątków był odpływ publiczności i jej coraz uboższa struktura wiekowa: „ze smutkiem zauważali na widowni przygłuchych staruszków lub niespecjalnie rozwinięte grupki młodzieży”[307], czyli stałych bywalców oraz publiczność szkolną.

Wojtyszko odnotowywał też zmiany w preferencjach publiczności, jej niechęć do repertuaru poważnego i ambitnego. We wspomnianym już felietonie o Kubusiu Puchatku bohater przemianę swojego podejścia do uprawianej sztuki łączył właśnie ze zmianą preferencji widzów. Próba deklamacji poezji Mamie Kangurzycy kończyła się jej ucieczką. Puchatek doszedł więc do wniosku: „Żadnych tam pogaduszek o bycie, ile jest czego, im bardziej się

[304] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Same truizmy*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 24.
[305] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Ogłoszenie drobne*, „Teatr” 1993, nr 1, s. 37.
[306] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Odejście błękitnego anioła*, „Teatr” 1993, nr 6, s. 35.
[307] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Akt siódmy*, dz. cyt., s. 40.

zagląda do środka, i do czego można użyć ogon Kłapouchego. Akcja się liczy! Brzdęk, Bach, Buch! Łubudu! I nastraszyć! I kto kogo goni? A żarty nie muszą być subtelne, bo duża część publiki w ogóle nie chwyci!"[308]. Zapotrzebowania współczesnej publiczności obrazował też Wojtyszko w felietonie, któremu nadał formę listu otwartego pisanego przez widza, żądającego obniżenia zbyt – jego zdaniem – wysokiego poziomu życia kulturalnego Krakowa. Widz domagał się, w ramach demokratyzacji kultury: „niech się te krakusy podporządkują, bo jak jest trynd to trzeba z tryndem, a gadanie o jakichś różnicach między kulturom wysokom i niskom godzi w podstawy sojuszu i naszom rosnącom demokrację"[309]. Choć felieton jest przede wszystkim prześmiewczą formą opisu rywalizacji między Krakowem a Warszawą, to uzmysławia także zaistnienie procesów homogenizacji kultury, związanych z zaspokajaniem niewysublimowanych potrzeb publiczności.

Sam Wojtyszko niezbyt pochlebnie oceniał poziom inteligencji i wiedzy współczesnych widzów. Zastanawiał się w jednym ze swoich tekstów, z jaką publicznością przyszło rozmawiać w teatrze lat dziewięćdziesiątych: „Jeśli nasz adresat ma kłopoty ze skojarzeniem, czy Rossini to: a) rodzaj makaronu, b) niewielka ulewa, c) włoski kompozytor – to nadal interesuje nas jako widz?"[310]. Krytykował też brak wychowania widzów, zauważalny w czasie spektakli: „Siedzimy obok takiego, a on stęka, kręci się, sapie, zażywa pastylki na świeży oddech i w ogóle całym sobą demonstruje, że teatr nie jest miejscem, które mu się podoba"[311]. Natomiast w odpowiedzi na braki edukacyjne sugerował ironicznie, aby powrócić w teatrze do funkcji klakiera i rozszerzyć ją do roli tłumacza spektaklu, który w antraktach objaśniałby niedouczonym widzom sens przedstawienia, informował o kontekście historyczno-teatralnym danego utworu, przemycał informacje o twórcach itp., ułatwiając zrozumienie spektaklu. Niewielkie nadzieje pokładał w młodej publiczności, odpływającej ku innym rozrywkom, z trudem mierzącą się ze sztuką teatru. Pisał o niej w jednym z tekstów: „Młodzi ludzie na widowni sprawiają wrażenie, że chcieliby zmienić kanał, a na żywego bądź co bądź aktora patrzą jak na fantom fono-fotograficzny"[312]. W tej sytuacji za konieczne uważał podjęcie wysiłków zmierzających do wychowania nowej publiczności teatralnej i krytykował niedostateczne działania podejmowane w tamtym czasie. Apelował więc o podjęcie takich aktywności i o większe zaangażowanie ludzi teatru w działalność na rzecz społeczności:

[308] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wielka Kariera Kubusia Puchatka*, dz. cyt., s. 41.
[309] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. List otwarty w sprawie Krakowa*, dz. cyt., s. 46. Pisownia oryginalna.
[310] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Koło ratunkowe*, „Teatr" 1998, nr 6, s. 52.
[311] Tamże.
[312] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Ogłoszenie drobne*, dz. cyt., s. 37.

„Pozwól tylko, drogie Środowisko, że zapytam Cię, dlaczego nieustannie narzekając na ucieczkę widzów, brak szacunku dla Twojej pracy i upadek kultury, nie zauważyłoś, że jeżeli samo nie zabierzesz się za rozwiązywanie tego problemu, nadzieja na poprawę będzie maleć”[313]. Chlubnym wyjątkiem było, według felietonisty, Ognisko Teatralne Teatru Ochoty w Warszawie, w którego działalność sam się włączał i polecał je naśladować. A zatem nie tylko jako felietonista narzekał na brak publiczności, ale proponował też konkretne, choć długodystansowe rozwiązania problemu frekwencji i edukacji widzów.

W felietonach Wojtyszko zastanawiał się również, jaką misję powinien mieć teatr po transformacji ustrojowej: „Co robić, skoro nie trzeba już zbawiać narodu?”[314]. To pytanie pozostawało jednak bez jednoznacznej odpowiedzi. Choć sam Wojtyszko widział nadzieję w zajęciu się codziennością i zwykłymi ludźmi, to zauważał brak zainteresowania reżyserów i dramatopisarzy współczesnymi problemami w latach dziewięćdziesiątych: „Ludzie mają kłopoty z nadmiarem kipiącej w nich nienawiści, z biedą, z orientacją w naszej szybko zmieniającej się rzeczywistości. A artyści bardzo niechętnie zabierają się do tych tematów. Czasem ktoś sobie w kabarecie o rzeczywistości przypomni i trochę z jej paradoksów pobłaznuje – i tyle”[315]. Teatr – jak wynika z felietonów Wojtyszki – nie nadążał za rzeczywistością, za problemami codzienności, ich komentowaniem i objaśnianiem.

Podobnie zresztą jak dramat. W innym z felietonów reżyser pisał o braku nowych tekstów dramatycznych na aktualne tematy: „Słychać wołanie o polski dramat współczesny. Przesycony teraźniejszością, odzwierciedlający konflikty, malujący nieskłamany obraz naszych czasów”[316]. W odpowiedzi na wspomniane wołanie proponował cztery sceny wzorowane na dramatach Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Sławomira Mrożka i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, wpisując je we współczesne realia i atmosferę społeczno-polityczną tamtego czasu, w skromnym stopniu próbując wypełnić dramatyczne niedostatkami. A zatem krótkie scenki dramatyczne umieszczone w felietonie Wojtyszki nie tylko są przykładem, w jaki sposób można pisać o współczesności, ale także swoim pojawieniem się dokumentują istnienie luki w powstających w tamtym czasie tekstach dla teatru.

[313] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. List z wakacji*, „Teatr” 1995, nr 9, s. 35. Pisownia oryginalna.
[314] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O zmierzchu*, „Teatr” 1999, nr 3, s. 45.
[315] Tamże.
[316] Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Dramaty*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 16.

Radząc sobie z niedoborem dramatu współczesnego, grano więc często to, co chociażby akurat dyktował kalendarz rocznic. I tak w 1998 roku na scenach zagościły licznie inscenizacje tekstów Mickiewicza. Jak pisał trzynastozgłoskowcem w felietonie Wojtyszko:

> Nie ma wyjścia. Trza działać siedząc na urzędzie!
> Zadali Mickiewicza. Przerobionym będzie!
> Już wzywa do działania wdzięczna sygnaturka!
> Już projekty, pomysły spływają na biurka.
> Czują artyści – w żagle wicher złapać da się!
> I ostatni pierwszymi mogą być przy kasie![317]

Z okazji Roku Mickiewicza teatry zalała więc fala przedstawień i programów okolicznościowych nawiązujących do twórczości wieszcza, często – nad czym ubolewał Wojtyszko – nie najlepszej jakości.

Felietonista odnotowywał także przemiany techniki aktorskiej. Przy okazji denominacji związanej z reformą gospodarczą pisał o zmianie środków wyrazu:

> Metodą godną polecenia wydaje się denominacja. Obcinamy cztery zera, nie dogrywamy na całość, za te same stany emocjonalne dziesięć tysięcy mniej min. Nie każdy muchomorek musi seplenić, nie każdy amant podnosić brew, nie każda heroina rozciągać samogłoski, pijak czkać, zabawny facet udawać kretyna do potęgi… Realnej wartości to nie podniesie, ale na jakiś czas stworzy uczucie, że coś się zmieniło. Można by nawet powiesić takie afisze w teatrach: „Teatr po denominacji środków wyrazu. Stare środki wycofujemy z obiegu sukcesywnie”[318].

I podawał Wojtyszko nowy przelicznik: „Jedna łza – dawniej minuta szlochu, Uśmiech – dawniej szeroki rechot, Podniesienie głosu – dawniej donośny jęk”[319]. Po dwóch latach, w kolejnym felietonie, powracał do tej kwestii, jak gdyby sprawdzając postęp tej denominacji. W tekście dotyczącym współczesnych zadań aktorskich i proponowanych inspiracji do grania różnych stanów emocjonalnych pisał: „Nikt już nie odważa się grać wprost – zalewać łzami, gdy mu smutno, deklarować głośno «prawdziwe» pasje, emocje, uczucia”[320].

Nie tylko rezygnowano w tamtym czasie ze wspomnianych środków wyrazu, ale także odchodzono w teatrze od naśladowania rzeczywistości, co sugerował felieton w formie

[317] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wierszyk okolicznościowy*, „Teatr” 1998, nr 5, s. 58.
[318] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Żelazne prawa ekonomii*, dz. cyt., s. 35.
[319] Tamże.
[320] M. Wojtyszko, *Poradnik min*, „Teatr” 1997, nr 9, s. 36.

opowiadania o wizycie u psychoterapeuty. Pacjentką w tekście Wojtyszki jest Mimesis, terapeutką zaś – Katharsis. Zrozpaczona Mimesis zwierza się z przyczyn swojego złego stanu:

> Aż przyszli ci… śmieciarze… […] No ci, co to postanowili całą kulturę traktować jak śmietnisko. Pos… tfu… za przeproszeniem – postmoderniści. Hulaj dusza, piekła nie ma! To po co ja to wszystko? Żeby oni teraz moimi, jak to mówią, „konwencjami" przerzucali się jak studenci medycyny kawałkami trupów w prosektorium? Ohyda[321].

Terapeutka solidaryzuje się z pacjentką: „Też od dawna mam dość tego wszystkiego. Tego jazgotu, mętniactwa, przypadkowo zlepionych formułek, kłamliwej, gadatliwej, mozaikowej przemądrzałości. Ale pojęłam coś! To jest nasze przeznaczenie! Nie ma ratunku! Nie ma pomocy!"[322]. Obie, choć zrozpaczone, godzą się z nieuchronnością losu teatru, w którym mimesis i katharsis traciły na znaczeniu.

Wkraczające do teatru nowe pokolenie twórców nie tylko odrzucało dawne konwencje. Wojtyszko zobrazował ich poglądy na teatr w felietonie o Szekspirowskiej trupie teatralnej:

> – Nasza sztuka jest za prosta! – krzyczał na zebraniu młody aktor grywający pierwsze naiwne. – Gwiżdżmy na publiczność i budujmy nowe, wieloznaczne, niejasne, ale piękne dzieła! […] Wystawili parę utworów satysfakcjonująco mętnych i dostatecznie niejednoznacznych, by odczuć udrękę istnienia, zwłaszcza swojego[323].

Z kolei w innym tekście felietonista przytoczył słowa jednego ze studentów reżyserii, patrzącego na teatr z nowej perspektywy: „przechodzimy przez czyściec postmodernizmu, aby dojść do raju «New age'u». Definicja Niuejdżu okazuje się także odmienna od pozostałych definicji. Nie można tak po prostu podać zasad Njuejdżu: albo coś jest niuejdżowe, albo nie jest i nie będzie, choćby się bardzo starało"[324]. Poglądy młodych reżyserów przedstawiane były z perspektywy Wojtyszki jako nieskrystalizowane i niejasne dla starszych pokoleń twórców, ale także całkowicie odrzucające dotychczasowe konwencje.

Obawy Wojtyszki wywoływał też wpływ nowych technologii na teatr. Obserwując postępujący rozwój nauki i techniki, zastanawiał się, jak będzie wyglądał teatr przyszłości, podporządkowany nowym technologiom. Wyrażał swoje lęki, projektując potencjalne kierunki rozwoju teatru. Spektakl teatru przyszłości mógłby wyglądać na przykład tak:

---

[321] M. Wojtyszko, *Krótki Zarys męki twórczej. Wizyta*, „Teatr" 1993, nr 12, s. 42.
[322] Tamże.
[323] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Akt siódmy*, dz. cyt., s. 40.
[324] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O stanach skupienia*, „Teatr" 1995, nr 6, s. 35. Pisownia oryginalna.

> Laserowa dekoracja wirtualna zmienia się co trzy minuty, a bohaterowie przenoszą się z Wenecji do puszczy tropikalnej, a potem w kosmos, potem do bajkowego miasta, potem w głąb organizmu ludzkiego lub nosorożca. Publiczność siedzi z aparatami na oczach i uszach, żeby móc za pomocą wyrafinowanej optyki i techniki dźwiękowej przybliżać lub oddalać obraz lub dźwięk[325].

Inny z projektów technologicznego teatru mógłby wyglądać według Wojtyszki następująco: „Komputer rejestruje sny klienta, a następnie przedstawia mu je w wersji poprawionej. Ekspozycja, punkty zwrotne, kulminacja. Można by uznać ten projekt za zbyt filmowy, nieteatralny, ale przecież rzeczywistość będzie trójwymiarowa i jak żywa”[326]. Surrealistyczne ścieżki rozwoju teatru projektowane przez Wojtyszkę[327], obrazują nie tylko wpływ nowych technologii na teatr, ale może przede wszystkim obawy części środowiska teatralnego przed utratą tego, co jest istotą teatru. Teatru, „w którym będzie zdarzało się to i owo między ludźmi”[328]. Taki teatr chciał Wojtyszko chronić, tworząc felietonowe archiwum swoich obaw i lęków o jego przyszłość.

Po blisko siedmiu latach regularnej działalności felietonistycznej *Krótki zarys męki twórczej* zaczął dobiegać końca. Seria Wojtyszki jest przykładem wyczerpania się formuły. Jak pisał w swoim przedostatnim tekście autor: „Nie mam nic do powiedzenia. Nic. Absolutnie. Pisuję felietony od ładnych kilku lat – zawsze coś wydawało mi się ważne i godne naświetlenia albo zabawne, albo irytujące. A tu nic”[329]. Wojtyszko, który nawet z braku pomysłu na felieton potrafił zrobić temat felietonu, pisząc o wybranym problemie wiersz, fragment powieści lub dramatu, anegdotę, fraszkę czy złotą myśl, przyznawał, że brak mu pomysłu na kolejne teksty. W jednym ze swoich ostatnich tekstów pisał:

> Rozważania subtelne i wyrafinowane, jakim zazwyczaj oddają się felietoniści, są bardzo utrudniane przez zdarzenia konkretne. Brak lub nadmiar talentu aktorskiego, reżyserskiego, udana lub nieudana premiera, udany lub nieudany minister kultury… To są rozkoszne tematy. Można otworzyć worek z intelektualnymi perłami i rzucać je przed szerokie rzesze wielbicieli[330]

W praktyce jednak rzadko kiedy Wojtyszko sięgał po takie tematy, nie pisał o konkretnych premierach, nie podawał konkretnych nazwisk. Oczywiście, były wyjątki, jak na przykład pełen

[325] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Klęska, czyli teatry przyszłości*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 47.
[326] Tamże.
[327] Obecnie, 30 lat po powstaniu tekstu Wojtyszki, w dobie technologii VR, pierwsza z jego przepowiedni nie wydaje się już tak surrealistyczna ani niemożliwa do zrealizowania.
[328] Tamże.
[329] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O niczym*, „Teatr” 1999, nr 6, s. 27.
[330] M. Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Samochód*, „Teatr” 1999, nr 4, s. 57.

oburzenia felieton o odmowie ambasady amerykańskiej dotyczącej przyjazdu Teatru „Montownia" do Stanów Zjednoczonych (*Krótki zarys męki twórczej. Dyplomatyka i łowy*, „Teatr" 4/1997), lecz zdarzały się one niezwykle rzadko. Słowa o konkretach mogą więc wydawać się mylące w kontekście felietonistycznej twórczości Wojtyszki. Konkret w jego tekstach przybiera bowiem postać nie tytułów wystawionych spektakli, nazwisk reżyserów czy dyrektorów, ale rodzajów problemów, które pojawiały się w teatrze lat dziewięćdziesiątych. Na dodatek, często bywały one ukryte w literackich formach, aluzjach i metaforach, tracąc ciężar faktografii. Co więcej, literackie felietony Wojtyszki, mimo elementów fikcyjnych, portretowały postawy różnych grup biorących udział w życiu teatralnym: dyrektorów, aktorów, reżyserów i widzów, stając się archiwum ich zachowań i emocji, dominujących w latach dziewięćdziesiątych, oraz przemian w życiu teatralnym po transformacji ustrojowej.

2.2.3. Tęsknoty za teatralną przeszłością – felietony Andrzeja Żarneckiego

[…] nie jestem w stanie pojąć współczesności, jako relikt poprzedniej epoki. Fizycznie, intelektualnie i emocjonalnie.

Andrzej Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, „Teatr" 1997, nr 7–8, s. 57

Wśród felietonistów „Teatru" znalazł się także aktor i reżyser, Andrzej Żarnecki[331], w tamtym czasie zatrudniony w Teatrze Polskim w Warszawie, wcześniej związany jako aktor m.in. z Teatrem Młodej Warszawy, Teatrem Klasycznym w Warszawie, Teatrem Narodowym czy Teatrem Nowym w Łodzi oraz współpracujący jako reżyser z wieloma scenami w Polsce. Był także twórcą licznych ról w Teatrze Telewizji i Teatrze Polskiego Radia. Teksty na łamach „Teatru" publikował od 1993 do 1999 roku. Żarnecki nie nadał swojej serii wspólnego nadtytułu, każdy felieton ukazywał się pod osobnym tytułem. Seria zmieniała się przez lata, co widać chociażby w objętości tekstów, początkowe felietony zajmowały około pół strony, końcowe zazwyczaj już całą stronę, pokazując tendencję autora do bardziej szczegółowego ujmowania tematów.

W felietonach Żarneckiego od początku ujawnia się jego konserwatywny stosunek do teatru. Jak pisał wprost w jednym z tekstów: „To moja wina, wybaczcie, iż nie czuję wstrętu do swojego zatęchłego konserwatyzmu. Wiem, że to głupi upór wciąż trwać przy ideałach

[331] Zob. Hasło: Andrzej Żarnecki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/865/andrzej-zarnecki (dostęp: 13.06.2024).

estetycznych własnej młodości […] czy wieku dojrzałego […]. Nowości wydają mi się takie głupie!...”[332]. Żarnecki zdecydowanie odrzucał kult młodości i nowości, nie interesowały go nowe tendencje w teatrze. Pozostawał konsekwentnie wpatrzony w przeszłość, w niej szukając teatralnych wzorców, według których oceniał teatr lat dziewięćdziesiątych. Ta postawa odcisnęła się na jego podejściu do różnych aspektów ówczesnego życia teatralnego i treści jego felietonów.

Wyraźnie widoczna w tekstach Żarneckiego jest wymiana teatralnych pokoleń w latach dziewięćdziesiątych. Odnotowywana została bezpośrednio w tekstach, a pośrednio widoczna jest też w całej serii poprzez postawę samego Żarneckiego, postrzegającego siebie jako przedstawiciela starszej generacji twórców[333], który niewiele rozumie z teatru młodych, nie zgadza się z ich podejściem do uprawiania teatralnego rzemiosła. Tę wymianę widział jednak nie jako naturalne następstwo, ewolucyjne wypieranie starego przez nowe, ale jako niszczenie. W felietonie, o znaczącym tytule *Barbarzyńcy*, pisał: „Zjawia się ktoś kreujący nową rzeczywistość. Istniejącą ma w pogardzie. Niczego o niej nie wie albo programowo nie chce wiedzieć. W imię «nowego» – «stare» wdeptuje w błoto, pali, rozbija, skazuje na bezpowrotne zniszczenie i niepamięć”[334]. Ten proces niszczenia widział wieloaspektowo. Po pierwsze jako konkretne działania ingerujące w architekturę i wyposażenie teatrów. Podawał przykład:

> W jednym z wojewódzkich miast starczyło sił i środków na wyremontowanie historycznego, już zabytkowego teatru. I przychodzi nowy dyrektor i pięknie odrestaurowaną salę recepcyjną każe zamalować od góry do dołu na czarno. Bo powstaje scena «prezentacji». Nikt na ten wandalizm nie reaguje…[335].

Po drugie jako podejście młodych reżyserów i aktorów do pracy teatralnej, odrzucenie dotychczasowych metod reżyserskich i aktorskich, odejście od tradycji. Narzekał: „Wszystko, co choć trochę przypomina teatr naszych ojców, odsyłane jest do muzeum”[336]. Krytykował przy tym brak ciągłości tradycji teatralnej. Wskazywał na konieczność przekazywania swojego doświadczenia przez starszych twórców teatru i jednocześnie brak zainteresowania młodych przyjmowaniem tych doświadczeń, wspominając przy tym, jak sam przed laty – jako

[332] A. Żarnecki, *Spowiedź konserwatysty*, „Teatr” 1996, nr 6, s. 27.
[333] Żarnecki urodził się w 1935 roku. Gdy zaczynał publikować felietony w „Teatrze” w 1993 roku, miał 58 lat, serię zaś kończył w wieku 64 lat. Trudno więc uznać go za przedstawiciela najstarszego pokolenia twórców teatralnych, niemniej wydaje się, że autor sam siebie postrzegał jako starego.
[334] A. Żarnecki, *Barbarzyńcy*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 32.
[335] Tamże.
[336] A. Żarnecki, *Kto wspomni?...*, „Teatr” 1994, nr 2, s. 42.

wchodzący do zawodu aktor – przysłuchiwał się opowieściom mistrzów. Początkujący twórcy nie tylko pozostawali obojętni wobec starszego pokolenia aktorów i reżyserów, ale wręcz – jak zauważał w innym felietonie – nie okazywali im należytego szacunku (*Dystans szacunku*, „Teatr" 10/1993). Ten brak respektu zauważał w mikroskali – w relacjach wewnątrzteatralnych: w stosunku młodych twórców do starszych, ale też artystów do rzemieślników teatralnych i ich żmudnej niedocenianej pracy (*Spalić te stare skrzypce*, „Teatr" 6/1993); oraz w skali makro: w stosunku społeczeństwa do artystów (*Dystans szacunku*, „Teatr" 10/1993).

W felietonach widoczna jest niechęć Żarneckiego do twórców młodego pokolenia, tak reżyserów, jak i aktorów. Adeptom reżyserii zarzucał brak zainteresowania sztuką aktorską, tworzenie przedstawień, w których aktorstwo ma mniejsze znaczenie, zwłaszcza zaś odejście od aktorstwa realistycznego: „Przedstawienia reżyserowane są w taki sposób, że z równym powodzeniem i skutkiem mogliby w nich grać przyuczeni amatorzy. Niczego by to nie zmieniało. Realizm jest nie w modzie"[337]. Obok spadku znaczenia aktorstwa w spektaklach młodych reżyserów, Żarnecki odnotowywał także zmniejszenie roli literatury na rzecz warstwy wizualnej:

> zmieniło się u części reżyserów traktowanie swej profesji jako […] służby literaturze. Teraz często mniej chodzi o to, co dany utwór mógłby dzisiaj znaczyć, a busolą staje się pomysł na efekt. W dziedzinach bardziej technicznych niż, powiedzmy, psychologicznej natury. Bogactwo efektów świetlno-pirotechnicznych zwykle jest odwrotnie proporcjonalne do umiejętności pracy z aktorem. Gdy nad sceną unosi się widmo wideoklipu, autor tylko przewraca się w zaświatach na drugi bok, ale unika kontaktu z widzem[338].

Teatr młodych reżyserów opisywany przez Żarneckiego jawił się więc jako efekciarski, nadmiernie bogaty technicznie, w którym środki uatrakcyjniające przedstawienia spychały na margines spektakli tak aktorów, jak i autora wystawianego tekstu. Krytykował więc „pomysły młodych reżyserów, które nie odwołują się do aktora, do teatru i jego umownej materii, tylko do odkryć z dziedziny ślusarstwa, hydrauliki, ornitologii z kynologią, elektroniki, gleboznawstwa (gdy na scenie piasek lub błoto) czy sztuki dyskotekowej (stroboskopia i lasery!)"[339]. Zauważał przy tym, że temu nurtowi podporządkowali się nie tylko młodzi reżyserzy, ale także niektórzy twórcy średniego i starszego pokolenia „«odgadujący» młodzieży gusta, posuwając się w stronę głuptactwa, brutalności, rozlicznych obsceniczności i totalnego

[337] A. Żarnecki, *Rozmowa*, „Teatr" 1998, nr 1, s. 58.
[338] A. Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, „Teatr" 1997, nr 7–8, s. 57.
[339] A. Żarnecki, *Pomysły*, „Teatr" 1997, nr 1, s. 56.

łomotu”[340]. Nie zgadzał się przy tym, że uzasadnieniem dla wykorzystywanych środków były przemiany społeczno-kulturowe kształtujące możliwości percepcyjne młodych pokoleń tak twórców, jak i widzów. W jednym ze swoich tekstów nazwał taki rodzaj teatru „techno teatrem”, dostrzegając jego rosnącą pozycję, a wręcz – jak pisał – dyktat, ze szkodą dla „teatru przekazywanego nam w dobrej przecież wierze w spadku przez poprzedników w rzemiośle i sztuce”[341], który uważał za wzór. Tradycyjny teatr w rozumieniu Żarneckiego, oparty na wiernym odczytywaniu literatury i realistycznym aktorstwie, był przez wielu reżyserów odrzucany. W jednym z felietonów opisywał rozmowę z młodym reżyserem: „Oświadczył mi jeden ostatnio (publicznie), że «publiczność ma już dosyć Czechowa tradycyjnego…» Skąd on to wie, na litość boską?!”[342]. Młodzi bez litości obchodzili się z klasykami, tworząc nowe, choć niejasne, zdaniem Żarneckiego, interpretacje. Pisał: „Raz Szekspir wpadł (a bo to raz…) w ręce reżysera, którego przedstawienie intuicyjnie odebrałem jako bełkot. Bełkot reżysera, bo nie wiedziałem, co chce mi powiedzieć, i aktorów, bo tak bełkotali, że nie można było pojąć, co mówią”[343].

Jako aktor Żarnecki był szczególnie wyczulony na stan aktorskiego warsztatu, co dawał wyraz w wielu swoich felietonach. Choć krytykował reżyserów, że coraz mniejszą wagę przykładają do pracy z aktorami, to dostrzegał również problemy wynikające z indywidualnej pracy aktorów i ich podejścia do wykonywanego zawodu. Powracającym w jego tekstach tematem, jak już sugerował pisząc o bełkocie, był stan mowy scenicznej, oceniany przez niego bardzo krytycznie. Twierdził, że zarzucono dbałość o dykcję już w szkołach teatralnych, przestali się nią przejmować także doświadczeni aktorzy (*Puszka Pandory*, „Teatr” 3/1994). Ważniejsze okazywały się nowatorskie odczytania literatury, oryginalność podejścia i przekazanie reżyserskich koncepcji niż wyraźna mowa aktorów. „Przed główną trybuną wzloty ducha i perły interpretacji. Dykcję zawodnicy mają z głowy”[344] – pisał nie tylko o reżyserskich, ale i o aktorskich priorytetach na scenie. Jednak narzekania na jakość mowy scenicznej sprowadzały się w felietonach Żarneckiego nie tylko do niewyraźnej dykcji i płynącego ze sceny bełkotu. Żywo interesowały go także kwestie poprawności językowej oraz nielubianego przez niego przejmowania przez teatr języka potocznego (*Klucz w pompie*, „Teatr” 10/1994). Zwracał uwagę także na coraz większe trudności w pracy aktorów z tekstami wierszowanymi, wychwytując liczne błędy popełniane przez deklamatorów. „Mówienie prozą

[340] A. Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, dz. cyt., s. 57.
[341] A. Żarnecki, *Rozmowa*, dz. cyt., s. 58.
[342] A. Żarnecki, *Zaczarowane koło*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 35.
[343] A. Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, dz. cyt., s. 57.
[344] A. Żarnecki, [brak tytułu], „Teatr” 1994, nr 7–8, s. 57.

sztuki napisanej wierszem podkreślane jest jako «ciekawe, nowe ujęcie»”[345] – oburzał się Żarnecki, nie dostrzegając w takim założeniu niczego oryginalnego. Podobnie obruszał się w kwestiach oddechowych: „Ktoś gra na scenie sztukę napisaną wierszem i bierze oddech bez związku z czymkolwiek poza swym za krótkim oddechem. I mogę przeczytać, że to ciekawe – takie zanegowanie wiersza, stylu, wszelakiej formy…”[346]. Autor felietonów nie zgadzał się na ukrywanie błędów w wymowie pod płaszczem interpretacyjnego nowatorstwa, stojąc na straży tradycyjnych zasad deklamacji. Zwracał także uwagę na problemy aktorów ze strukturą wierszy i traktowaniem jej z pełną dowolnością: „Gwiazda opowiada przed projekcją w TV o swojej i swego reżysera wspaniałej wrażliwości na poezję. Zaczyna się spektakl i gwiazda dodaje w wierszowanym tekście sylaby. Wedle uznania. Czy to nie zabawne?”[347]. Żarnecki, dostrzegający coraz liczniejsze błędy, wypunktowywał je w swoich felietonach, uzmysławiając, jak ewoluowało podejście aktorów do pracy z tekstem i warsztatu aktorskiego, tworząc przy tym archiwum przemian językowych w teatrze.

Obserwował także zmieniający się stosunek do tradycyjnych metod aktorskich. O odchodzeniu od metody Stanisławskiego pisał:

> Nasza młodzież wie, szczęsnym trafem, że jak coś z Rosji pochodzi i jeszcze w czasach socrealizmu było wpajane, to tylko uśmiać się można. Traktować tego poważnie nie sposób. Wiedzą to przynajmniej uczestnicy przedstawienia dyplomowego *Musztra, Sztuka i Życie*[348] i tego przedstawienia młodzieżowa widownia. Taki powinien być, zgodny z duchem czasu i naszą narodową specyfiką, stosunek przyszłych aktorów do Systemu Stanisławskiego. Szable w dłoń! Byle wesoło było…[349]

Żarneckiego raziła ostentacyjna niechęć młodych do sprawdzonych metod oraz bezmyślne odrzucanie teatralnej tradycji. Ich stosunek do klasycznego aktorskiego i reżyserskiego instrumentarium obrazował w prowokacyjnym tytule innego swojego felietonu – *Spalić te stare skrzypce* („Teatr” 6/1993). Jak pisał w innym felietonie: „szydzenie – jest «na fali»”[350], zauważając, że szyderstwo stało się coraz częściej wykorzystywanym środkiem artystycznego wyrazu, zwłaszcza w spektaklach młodych twórców, ostentacyjnie eliminujących ze swojej pracy wcześniejsze dokonania teatralne.). Aktora oburzało, gdy w jednym ze spektakli aktorzy

[345] A. Żarnecki, *Kto wspomni?...*, dz. cyt., s. 42.
[346] A. Żarnecki, *Barbarzyńcy*, dz. cyt., s. 32.
[347] A. Żarnecki, *Jeden sezon mniej*, „Teatr” 1995, nr 7–8, s. 49.
[348] *Musztra, sztuka i życie* na podstawie *Pracy nad rolą* Konstantego Stanisławskiego i *Powieści teatralnej* Michaiła Bułhakowa, reż. Waldemar Śmigasiewicz, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie, premiera: 31.01.1994.
[349] A. Żarnecki, *Przerwa obiadowa dla personelu*, „Teatr” 1994, nr 6, s. 32.
[350] A. Żarnecki, *Prawo do szyderstwa*, „Teatr” 1997, nr 6, s. 36.

używali prześmiewczo „ł" przedniojęzykowego. Uważał bowiem, że polskie utwory klasyczne napisane zgodnie z zasadami ówczesnej wymowy, należy grać właśnie według tych zasad. Dlatego otwarcie i z pełną powagą postulował stosowanie „ł" przedniojęzykowego w realizowanych współcześnie inscenizacjach dawnych tekstów, jakby na przekór podejściu nowej generacji twórców.

Obserwował także zmianę stosunku młodych aktorów do uprawianego zawodu. Wśród studentów aktorstwa zauważał znacznie mniejszą pasję niż w swoim pokoleniu. Postrzegał ich także jako grupę indywidualności, mniej nastawionych na wspólną pracę. „Patrzę z niepokojem na dzień dzisiejszy. Nasza praca nie wzbudza wśród młodzieży takiej emocji"[351] – martwił się Żarnecki. Oceniał, że współcześni aktorzy nie kochają już teatru tak jak kiedyś. Za przykład stawiał rzemieślników teatralnych i pracowników technicznych, kochających teatr i oświęcających mu życie mimo niezbyt wysokich zarobków, w przeciwieństwie do aktorów, coraz częściej spychających teatr na margines na rzecz lepiej płatnych chałtur (*Sposób na życie*, „Teatr" 4/1994). Taka postawa wobec teatru musiała więc oddziaływać na stosunek do codziennej pracy teatralnej. Zdaniem Żarneckiego wpływało to chociażby na jakość prób, w czasie których aktorzy wykazywali coraz mniejsze zaangażowanie w proces twórczy. „Podobno zdarza się coraz częściej, że aktorzy na próbach nie grają, tylko się umawiają, co będą grać na premierze…"[352] – dziwił się nowym zwyczajom Żarnecki.

Nic więc dziwnego, że felietonista wiele miejsca poświęcał kwestiom obyczajowości i niepisanych zasad funkcjonowania w procesie twórczym, a jego teksty można traktować jako archiwum dobrych obyczajów i etyki pracy różnych grup zawodowych uczestniczących w życiu teatralnym. W swoich tekstach wskazywał kolejne zwyczajowe zachowania, które przestawały w tamtym czasie obowiązywać. „[…] trzeba stwierdzić ze smutkiem, że tak się niestety też dzieje z obyczajem punktualności. Stacza się powoli w przesąd"[353] – pisał Żarnecki o spóźnieniach pracowników teatrów. Zwracał też uwagę na coraz mniejszą gotowość aktorów do poświęceń na rzecz pracy w teatrze, co można oceniać dwuznacznie. Pisał:

> A inny obyczaj (mało legalny w dobie Kodeksu Pracy), z którego wywiedziono kiedyś stwierdzenie, że „jeśli aktor nie przyszedł, to by oznaczało, że umarł", też trzeba już będzie włożyć między przesądy. Młodzi aktorzy wysyłają teraz do dyrekcji „L4" i spokojnie, we własnym łóżku wydłużają przeciętną długość życia artystów[354].

[351] A. Żarnecki, *Kuchenne plotki*, „Teatr" 1993, nr 12, s. 35.
[352] Tamże.
[353] A. Żarnecki, *Powrót do zabobonu*, „Teatr" 1997, nr 2, s. 59.
[354] Tamże.

I choć z dzisiejszej perspektywy prawo artystów do zwolnień lekarskich wydaje się sprawą oczywistą, to z perspektywy funkcjonującego w zupełnie innych realiach Żarneckiego były one raczej aktorską fanaberią.

W kwestiach naruszania dobrych obyczajów felietonista krytykował nie tylko aktorów, ale także reżyserów lub dyrektorów teatrów:

> Stąd i ten zwyczaj, że ludzie teatru nie oceniają publicznie dokonań artystycznych swoich kolegów. Z wyjątkiem przemówień jubileuszowych i wspomnień pośmiertnych. W tym miejscu podzielam więc zdumienie mego Dyrektora związane ze sposobem, w jakim o naszym Teatrze zabrał głos publicznie Wielki Reżyser[355].

Opinie twórców teatralnych, które powinny pozostać w kuluarach, coraz częściej pojawiały się w życiu publicznym, wbrew przywołanym przez Żarneckiego niepisanym regułom. Inny przykład przywołany przez felietonistę dotyczył znanej zasady niepodejmowania działalności recenzenckiej przez pracowników teatrów. A tymczasem:

> Powtarza się coraz częściej dziwna obyczajowo sytuacja, w której osoby kierujące teatrami zajmują się jednocześnie krytyką teatralną. (Wszak kierownik literacki należy do kierownictwa.) Bywa nawet tak, że piszą recenzje swym osobistym chlebodawcom, gdy zdarzy się ich dyrektorom wyreżyserować gdzieś coś gościnnie[356].

Na kwestie etyczne wskazywał też w przypadku postępowania niektórych dyrektorów teatrów, przywołując sytuację rozwiązania umowy z jednym z aktorów:

> Znam wybitnego artystę, który po wielu, wielu latach pracy twórczej doczekał emerytury, będąc nieco podupadłym na zdrowiu. Los to niby każdego, co dożyje, gdyby nie smutny przypadek, że dyrektor teatru, w którego zespole spędził ostatnie lata, wypchnął go na emeryturę kilka miesięcy przed terminem i bez jednego słowa rozmowy! Listownie[357].

Krytykował więc Żarnecki nieetyczne pozbywanie się starszych pracowników teatrów przez kierowników scen, jak również mało elegancki sposób przeprowadzania zwolnień.

[355] A. Żarnecki, *Nie uchodzi*, „Teatr" 1997, nr 3, s. 52.
[356] Tamże.
[357] A. Żarnecki, *Etyka przesądu*, „Teatr" 1999, nr 1, s. 33.

Wskazane przykłady nie tylko pokazują, które sytuacje z życia teatralnego autor uznawał za naruszanie dobrych obyczajów, ale uzmysławiają, jak ewoluowała etyka pracy w teatrze i podejście do niej w różnych pokoleniach twórców, stając się archiwum przemian kodeksu etycznego w latach dziewięćdziesiątych. Niektóre z niepisanych zasad wspominanych przez Żarneckiego wydają się uniwersalne i słusznie bronione także z dzisiejszej perspektywy. Inne, jak na przykład kwestia zwolnień lekarskich, pokazują, jak zmieniało się podejście ludzi teatru do zdrowia w zawodach artystycznych. Żarnecki jako przedstawiciel starszego pokolenia stał na straży tych obyczajów, natomiast kolejne generacje twórców podchodziły do zwyczajowego kodeksu ze znacznie większą swobodą. W stosunku do kwestii etycznych ujawniał się tradycjonalizm autora, widoczny także w języku felietonów. Żarnecki używał sformułowań, które wydają się charakterystyczne dla starszego pokolenia, jak na przykład „honor zawodu" (*Nie uchodzi*, „Teatr" 3/1997), którego sam był gotów bronić. I wydaje się, że robił to nie tylko w swojej pracy teatralnej, ale także na łamach „Teatru". W kolejnych felietonach przedstawiał swój dekalog teatralny, wzorowany na katolickich Dziesięciu Przykazaniach, jakby w odpowiedzi na coraz liczniejsze przypadki naruszania dobrych obyczajów [*Mój dekalog*, „Teatr" 2/1999; *Ciąg dalszy mojego dekalogu*, „Teatr" 4/1999; *Dekalog wspomnień (dokończenie)*, „Teatr" 5/1999].

Upadek etyki zawodowej felietonista łączył nie tylko z postawą młodych twórców, ale także ze specyfiką czasów. Zwracał uwagę, że swoje piętno na niepisanym kodeksie zachowań odcisnął system kapitalistyczny. Jak pisał w jednym z tekstów:

> Aspiracje do sztuki wysokiej pielęgnują w duszy nawet najniżej w hierarchii pomieszczane zespoły. Nasz czas przełomu charakteryzuje się jednak sytuacją wprost przeciwną. Nawet najwyżej uznawane w hierarchii trupy teatralne – im wyżej, tym chętniej – ulegają magicznym a okrutnym siłom kapitału i popularności, etykę zostawiając na później[358].

Rezygnację z ambitnego repertuaru, tworzenie teatru popularnego schlebiającego gustom publiczności rozpatrywał więc Żarnecki nie tyle pod kątem estetycznym, co właśnie etycznym. „Dano mi obejrzeć promocję niedawno powstałych młodych teatrów, w których tacyż aktorzy – nie oglądając się za państwowym chlebem – «szli po swoje» dostosowując środki i siły do nowych, rynkowych warunków. I jak widać – do gustów nie tylko publiczności, ale i tych,

[358] A. Żarnecki, *Mój dekalog*, „Teatr" 1999, nr 2, s. 49.

co ich lansować mogli”[359] – pisał Żarnecki o przedstawieniach, których twórcy poświęcali niezależność artystyczną na rzecz popytu wśród widzów i reklamy.

Zauważał też wpływ zachodniego, zwłaszcza amerykańskiego, sposobu myślenia na polską rzeczywistość, oddziałującą na zanik etyki zawodowej. Rodzące się zjawisko karierowiczostwa, od teatralnego pucybuta do milionera, łączyło się często z mało etyczną zasadą „po trupach do celu”. O tym fenomenie Żarnecki pisał:

> Kariera. Na nią składają się szczeble od dołu do góry. […] Na wszystkich szczeblach tłok. Chcesz wejść wyżej? Musisz kogoś albo przeskoczyć, albo „jak nie zepchniesz, się nie wepchniesz”. Niech ci łokieć nie drży, gdy z całej siły musisz kuksnąć sąsiada. Z lewej czy z prawej. Że kolega? Że ciebie też tak mogą? Że przed wojną w ZASP-ie itd.? Wolne żarty. Wierzysz, że jesteś lepszy? Masz kogoś, kto ci o tym wydrukuje? To o co chodzi?[360].

Według Żarneckiego kapitalistyczna konkurencja okazywała się zwalniać ludzi teatru z elementarnych zasad współpracy i wzajemnego szacunku. Co więcej, felietonista zauważał, że aktorzy pnąc się po wspomnianych szczeblach nie tylko teatralnych karier, dbali także o autopromocję. Coraz częściej ujawniali szczegóły ze swojego życia prywatnego w mediach, wbrew przywołanemu przez Żarneckiego obyczajowi skromności i słynnej zasady kochania teatru w sobie: „wystarczy przeczytać jeden czy drugi wywiad przeprowadzony z gwiazdą czy z gwiazdką, by stwierdzić, że towarem staje się wszystko. Nie wystarcza wystawianie na targ sztuki, co zdaje się zrozumiałe, dopuszcza się publiczność do rannych kapci, dzieci, żon, psów i pelargonii”[361]. Dodać można, że także wbrew obyczajowi dyskrecji.

Żarnecki zwracał też uwagę na kwestię uczciwości zawodowej, mocno nadwerężonej przez kapitalizm:

> Nie zostaniemy drugą Ameryką, gdy będziemy stosować stare, przebrzmiałe reguły gry. Dyplomy, umowy ustne i takie tam dyrdymały. Bajania o uczciwości zawodowej i honorze należy wyrzucić na śmietnik historii. Jeśli nie złapałeś za rękę, nie podpisałeś, nie masz świadków – miałeś chamie złoty róg! Dzielny, teatralny pucybut ma wolną rękę i wolę i jak zechce, zrobi cię w konia[362].

Niepisany zawodowy kodeks pracy był więc weryfikowany przez nowe zasady, a niegdysiejsze słowo honoru musiało zostać zastąpione przez pisemne umowy szczegółowo ustalające

[359] A. Żarnecki, *Prawo do szyderstwa*, „Teatr” 1997, nr 6, s. 36.
[360] A. Żarnecki, *Lekcja myślenia pozytywnego*, „Teatr” 1996, nr 7–8, s. 33.
[361] A. Żarnecki, *Ciąg dalszy mojego dekalogu*, „Teatr” 1999, nr 4, s. 30.
[362] A. Żarnecki, *Lekcja myślenia pozytywnego*, dz. cyt., s. 33.

warunki współpracy. W tych sprawach Żarnecki krytykował między innymi postawy niektórych dyrektorów teatrów. Jak pisał: „Zatoczyliśmy wielkie koło. Nasi dyrektorzy, kierownicy produkcji i inni plantatorzy wynajmujący niewolników są bliżsi Ryxa niż Bogusławskiego”[363]. Felietonista portretował dyrektorów teatrów jako wyzyskiwaczy, chciwych niczym osiemnastowieczny antreprener Teatru Narodowego, Franciszek Ryx, podając w wątpliwość ich kodeks etyczny[364].

Żarnecki, choć daleki od zaglądania do teatralnej kasy, zdawał sobie także sprawę z trudności finansowych teatrów w latach dziewięćdziesiątych: „Na kulturę nie ma pieniędzy. Teatry nie mają na gaże dla zespołu. Średnią urlopową dostajemy późną jesienią. Wydawałoby się, że najmniejsza nawet cząstka działalności kulturotwórczej, w ciężkich warunkach ekonomicznych naszego narodu, zasługuje na pieczołowitą opiekę”[365]. I pisał to nie w najbardziej gorączkowych latach transformacji ustrojowej, ale już pod koniec dekady. Jak zauważał felietonista, kultura wciąż przegrywała z innymi pilniejszymi wydatkami. Żarnecki zwracał uwagę na spadek znaczenia teatru w świetle postępującej decentralizacji i wobec powracającego jak echo widma likwidacji niepotrzebnych scen w nadmiernie rozbudowanej w czasie PRL sieci teatrów:

> Gdy dochodzi do podziału środków na szczeblach samorządowych, istnieje trudność wyboru pomiędzy stadionem, halą targową i teatrem lub odbudową zabytku czy przeprowadzaniem dwupasmowej obwodnicy. Nie wspominając o szkołach, służbie zdrowia, policji, potrzebach żołądków, baków, kaloryferów itd., itp. W takim kontekście teatr staje się fanaberią[366].

Aby więc utrzymać teatry, a przy tym utrzymać siebie z pracy teatralnej, należało czasem mimo etyki wyjść naprzeciw czasom i publiczności. „Uwolnieni od pełnej państwowej dotacji, a tym samym od takiejże, nie liczącej się z publicznością «swobody twórczej», chcąc nie chcąc, staramy się zaspokoić oczekiwania widowni. Coś jeść trzeba”[367] – pisał Żarnecki o konieczności sprostania potrzebom ówczesnej widowni, co miało jednak konsekwencje

[363] A. Żarnecki, *Etyka przesądu*, „Teatr” 1999, nr 1, s. 33.
[364] Być może na postrzeganie przez autora dyrektorów jako krwiożerczych kapitalistów miało wpływ jego zatrudnienie w teatrze i opisywanie sytuacji z perspektywy aktora, negocjującego warunki umów i uznającego zachowania kierowników scen za nieetyczne. A przecież wystarczy przypomnieć felietony Jana Polewki, który sytuację opisywał właśnie z perspektywy dyrektora, załamującego ręce nad pustą kasą i zmuszonego z tego powodu do oszczędności. To, co Żarnecki-aktor oceniał w kategoriach etycznych, Polewka-dyrektor widział w kategoriach ekonomicznych. Może to dwie strony tego samego medalu, a może jednak dwa różne typy ówczesnych teatralnych dyrektorów: nieetyczny i zachłanny kapitalista oraz oszczędny, próbujący utrzymać teatr ekonomista.
[365] A. Żarnecki, *Jeszcze analiza Dulskiej*, „Teatr” 1999, nr 10–12, s. 41.
[366] A. Żarnecki, *Rozmowa 2*, „Teatr” 1998, nr 2, s. 59.
[367] A. Żarnecki, *Zaczarowane koło*, dz. cyt., s. 35.

w postaci obniżenia poziomu artystycznego. Sam felietonista przyglądając się publiczności, podobnie jak wśród ludzi teatru zauważał zmianę generacji. Młodych widzów definiował następująco: „nowa widownia albo publiczność, jak ją określam, «rodem z wideoklipu», to znaczy słabo przygotowana do percepcji wysokiej sztuki”[368]. Podkreślał też różnice międzypokoleniowe, wpływające na umiejętność odbioru sztuki teatru. „Różni nas to, że będąc w ich wieku próbowaliśmy …«przyszłość wydeptać z jesiennego mokrego asfaltu»… a oni wolą pospacerować… po Internecie”[369] – porównywał Żarnecki swoje pokolenie z pojawiającą się w latach dziewięćdziesiątych nową generacją widzów. W środowisku teatralnym coraz częściej krytykowano kompetencje publiczności. Żarnecki przywoływał pojawiające się głosy: „Dominuje wszak pogląd (formułowany otwarcie i z entuzjazmem lub dyskretnie i z niejakim zawstydzeniem), że «…dzisiejsza widownia tego nie wytrzyma…, na owo nie przyjdzie, współczesny widz chce inaczej…, nikt tamtego i tak nie zrozumie…» itd.”[370]. Aktor ubolewał, że mimo tej świadomości ludzie teatru nie robią nic, żeby podnieść te kompetencje.

> Czyli: mniemamy wprawdzie, że widownia jest głupia i nie przygotowana […], ale nie chcemy dać jej tego poznać. Wolimy jej „ciemnocie” wychodzić naprzeciw. Nie chcemy jej edukować. Mentalnie, estetycznie, emocjonalnie. Wolimy (w istocie nią gardząc) zniżać się do jej poziomu. Poczucie misji, powołania, roli społecznej, narodowej czy kulturotwórczej zostawiliśmy z lekkim sercem w mrocznej rekwizytorni dziejów[371].

Brak poczucia misji i potrzeby edukacji publiczności, próba dostosowania się do jej możliwości percepcyjnych, powodowały – zdaniem Żarneckiego – obniżenie poziomu artystycznego. Jednym ze skutków było także uproszczenie przekazu, szukanie jednoznacznych interpretacji tekstów i ułatwianie widzowi zrozumienia zawartych w nich sensów. Felietonista zauważał: „panuje obecnie moda, by pokazywać widzowi otwarcie i bez ogródek wszystkie podteksty i ukryte znaczenia w utworze rozpoznane. Niech się nie męczy wieloznacznością”[372]. Wiele powstających w tamtym czasie spektakli tworzonych było więc pod widza i jego zdolności odbiorcze.

Aktor sceptycznie podchodził także do poziomu reprezentowanego przez krytyków teatralnych. „Poziom uwag krytycznych nie przekracza coraz częściej poziomu, jaki

[368] A. Żarnecki, *Rozmowa*, dz. cyt., s. 58.
[369] A. Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, dz. cyt., s. 57.
[370] A. Żarnecki, *Zaczarowane koło*, dz. cyt., s. 35.
[371] Tamże.
[372] A. Żarnecki, *Jeden sezon mniej*, dz. cyt., s. 49.

reprezentuje średnio wykształcony widz”[373] – a skoro kompetencje wielu widzów oceniał negatywnie, to i krytycy wypadali w tym porównaniu niewiele lepiej. Z umiejętności recenzenckich dworował sobie w ironicznym felietonie *Mały poradnik (czyli: jak pisać recenzje dla prasy lokalnej)*, w którym udzielał rad *à rebours* recenzentom gazet codziennych. Przykładowo: „Nie musisz oglądać sztuki przed napisaniem czegokolwiek na jej temat”[374]. Pod poradnikową stylizacją tekstu ukrył portret recenzenta lokalnej gazety, który nie musi znać się na teatrze i posiadać teatrologicznych kompetencji, aby pisać recenzje, i dla którego ważniejsza jest polityczna opcja jego gazety, środowiskowe układy teatralno-polityczne warunkujące treść recenzji, a nie rzeczywista wartość artystyczna przedstawienia. W swoich felietonach Żarnecki podważał więc obiektywizm teatralnych recenzentów, uwikłanych w różnorakie relacje środowiskowe. Jak pisał w innym tekście: „Istnieje wciąż powiększająca się przepaść pomiędzy krytyką teatralną pojmowaną profesjonalnie a recenzją teatralną rozumianą jako wsparcie konkretnej opcji czy układu personalnego”[375]. Ponownie podchodził do oceny tego zjawiska z perspektywy etyki zawodowej, której częścią powinna być recenzencka niezależność:

> Dzisiaj wszystkie sądy są niezależne. A niektóre nawet najniezależniejsze. […] Biorę ostatnio udział w przedstawieniu, które doczekało się pierwszej recenzji przeszło tydzień po premierze. I dopiero gdy ukazała się krytyka, niepochlebna zresztą, w najbardziej niezależnej gazecie, posypały się następne, zgodne w opinii z tą pierwszą[376].

Żarnecki odnotowywał nie tylko wykroczenia w kodeksie krytyków, ale utrwalał też zachodzącą zmianę recenzenckich obyczajów, odchodzenie od pisanych na gorąco w noc po premierze recenzji na rzecz sądów odsuniętych w czasie, co wcale nie znaczy, że bardziej przemyślanych i wyważonych. Nadmierne wydłużenie pracy recenzenckiej i powielanie opinii innych krytyków można jednak rozpatrywać nie tyle pod kątem niezależności, ile wspomnianego w innym z tekstów Żarneckiego braku kompetencji recenzentów, którzy sami nie będąc w stanie sformułować dobrze uargumentowanych opinii, powtarzali oceny swoich kolegów po fachu.

Podobnie jak w przypadku reżyserów, aktorów i widzów, Żarnecki dostrzegał także zmianę pokoleniową wśród krytyków teatralnych. Podawał przykład:

---

[373] A. Żarnecki, *Rozmowa*, dz. cyt., s. 58.
[374] A. Żarnecki, *Mały poradnik (czyli: jak pisać recenzje dla prasy lokalnej)*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 34.
[375] A. Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, dz. cyt., s. 57.
[376] A. Żarnecki, *Nogi w szufladzie*, „Teatr” 1994, nr 12, s. 47.

> Aktor z okazji Festiwalu Polskich Sztuk Klasycznych wyraził pogląd, że […] wystarczającą racją wystawiania polskiej klasyki jest obcowanie dzisiejszej publiczności z piękną polszczyzną. […] Młody, cieszący się autorytetem Krytyk teatralny […] w jednym zdaniu odciął się od poglądu Wielkiego Aktora. Bowiem jego, Krytyka, […] ten aspekt polskiej klasyki nie interesuje[377].

Również dla młodych krytyków nie istniały, zdaniem Żarneckiego, teatralne autorytety. Młodzi zdecydowanie odcinali się od poglądów mistrzów, reprezentując zupełnie inny system wartości. Ze zdziwieniem patrzył więc, jak negatywnie oceniane przez niego spektakle młodych twórców zyskiwały pozytywne opinie w recenzjach. „I ten rodzaj twórczości spotkał się z pochwałą utrwaloną na piśmie”[378] – oburzał się, nie mogąc pojąć ani powstałych spektakli, ani opinii recenzentów.

Felietony Żarneckiego okazują się archiwum wymiany pokoleniowej w polskim życiu teatralnym w latach dziewięćdziesiątych i pokazują, jak ten proces dokonywał się zarówno wśród twórców teatralnych, krytyków, jak i widzów. Uzmysławiają pojawianie się w teatrze młodych aktorów i reżyserów, odważnie wkraczających ze swoimi poglądami oraz wciąż znaczącą obecność twórców średniego i starszego pokolenia, broniących teatralnego *status quo*. Tę drugą grupę reprezentował w swoich felietonach sam Żarnecki, stając się niejako wyrazicielem jej poglądów oraz depozytariuszem tradycji teatralnej. Nie był raczej skłonny do szukania nici porozumienia z młodymi i zrozumienia ich punktu widzenia. Jak pisał: „I tak, jak własnego syna będę krytykował, gdy na to zasłuży, tak i w sprawach teatru byłbym skłonny pozostawać przy swoim zdaniu. Nawet za cenę przyszpilonej, dyskwalifikującej etykietki «konserwatysta»”[379]. Bezkompromisowy zwolennik przedniojęzykowego „ł” nie godził się więc ze wszelkimi zmianami zachodzącymi w teatrze, wymianę pokoleniową postrzegając jako zjawisko negatywne. Felietony Żarneckiego stają się więc także archiwum działalności młodych twórców, jak i postaw starszych wobec nowego pokolenia w latach dziewięćdziesiątych.

Bijąc na alarm w wielu swoich tekstach, pesymistycznie widział przyszłość polskiego teatru. „Nie dziwota, że w takiej sytuacji najłatwiej jest obecnie być Kassandrą”[380] – tłumaczył defetystyczny ton swoich felietonów zaistniałym stanem teatru. Nie próbował przy tym szukać zjawisk pozytywnych, co stwarza pozór, jakby wszystko, co dobre w teatrze, już dawno minęło.

[377] A. Żarnecki, *Aureola*, „Teatr” 1994, nr 9, s. 17.
[378] A. Żarnecki. *Intuicja przegrywa*, dz. cyt., s. 57.
[379] A. Żarnecki, *Spowiedź konserwatysty*, dz. cyt., s. 27.
[380] A. Żarnecki, *Mój dekalog*, dz. cyt., s. 49.

Teksty sprawiają wrażenie jakby były pisane w myśl zasady „Wszystko dawniej szło lepiej niż teraz”[381], z tęsknotą za dawnymi czasami i niechęcią do nowoczesności. Żarnecki zaś, niczym Seweryn Soplica, stał niewzruszenie na straży teatralnego etosu.

2.2.4. Teatralne skrajności, czyli *Chata z kraja* Pawła Głowackiego

Otóż często zdarzało się, że widziałem akurat to, czego większość raczej nie, i odwrotnie – przezroczystym bywało dla mnie to, co inni hołubili jako istotę scenicznego problemu.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Na placu Pigalle najlepsze są wciąż kasztany…*, „Teatr” 1995, nr 11, s. 47.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych „Teatr” miał drugiego obok Jana Polewki, krakowskiego felietonistę. Paweł Głowacki[382], wówczas recenzent teatralny „Tygodnika Powszechnego”, od lat dziewięćdziesiątych także „Dziennika Polskiego”, później współpracujący również z „Przekrojem” i publikujący cotygodniowe felietony z cyklu *Odpowiedzi* dla II Programu Polskiego Radia[383], rozpoczął swoją serię *Chata z kraja* w 1995 roku. Krótki cykl, obejmujący zaledwie szesnaście tekstów, ukazywał się do 1997 roku. Tytuł serii, nawiązujący do powiedzenia oznaczającego brak zaangażowania w jakieś sprawy i obojętność na nie, może być interpretowany na odwrót: jako zamiar autora podejmowania tematów, które wielu osobom w środowisku teatralnym były obojętne i nie poświęcano im większej uwagi, jemu zaś wydawały się interesujące.

Bardzo często pretekstem do felietonów Głowackiego były inne teksty o teatrze, wypowiedzi krytyków, a nawet zasłyszane plotki. Felietonista wykorzystywał je zazwyczaj, żeby pisać o stanie krytyki teatralnej, o ludziach zajmujących się pisaniem o teatrze i postawach, jakie reprezentują, czy też o tym, jak krytycy są postrzegani. Na własnym przykładzie podawał, że usłyszał, jakoby nie lubił polskiego teatru, bo zbyt często go krytykował (*Chata z kraja. Na placu Pigalle najlepsze są wciąż kasztany…*, „Teatr” 11/1995). Negatywne plotki o krytykach pojawiające się w przestrzeni publicznej, a konkretnie w krakowskim barze mlecznym „Pieróg”, wyśmiewał felietonista w tekście o rzekomym dyktowaniu recenzji krytykom przez reżysera i teatrologa Józefa Opalskiego, nauczyciela wielu

[381] H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2014, s. 21.
[382] Zob. Hasło: Paweł Głowacki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/krytyk/53705/pawel-glowacki (dostęp: 25.06.2024).
[383] P. Głowacki, *Odpowiedzi*, Polskie Radio, https://www.polskieradio.pl/8/2576,Pawel-Glowacki-Odpowiedzi (dostęp: 25.06.2024).

pokoleń piszących o teatrze na krakowskiej polonistyce. Głowacki ironicznie przyrównywał reżysera do hodowcy bulterierów, krytyków zaś do dobrze wytresowanego stada:

> Wybitnie niesmaczna, zjadliwa i bezlitosna recenzja. Ależ, oczywiście, poznajemy – bulterier-Pawłowski! A to? Niechybnie młody Orski, ledwie wypełzł z kojca z jedną recenzją, a już rasowy! Tutaj nie mamy żadnych wątpliwości – to drogi nasz bulterier-dowcipniś – Janusz R. Kowalczyk! No i wreszcie jest, witamy, oto Głowacki, stare i wyleniałe już bydlę, bulterier odwieczny i fundamentalny! Duma swego Pana. Oni, inni i ilu jeszcze? – a wszyscy jak jeden mąż. Jak Opalski. Wystarcza tylko źle pisać o teatrze[384].

Głowacki, kpiąc z zasłyszanych plotek, rozprawiał się z absurdalnymi pomówieniami pojawiającymi się w środowisku teatralnym, ukazującymi krytyków jako niesamodzielnych, piszących pod dyktando, a na dodatek złośliwie i nagminnie tworzących negatywne recenzje o większości spektakli. Wyśmiewał także „obrazek krytyka-imbecyla", cierpiącego przy swej pracy, z monodramu Omara Sangere, *Recenzent prawie teatralny* oraz „portret krytyka – nadwornego kapłana", służebnego wobec teatru, z eseju Joanny Zając *O krytyce teatralnej* (*Chata z kraja. Czytając Zając*, „Teatr" 6/1997). Takie obrazy krytyków teatralnych pojawiające się w plotkach, spektaklach czy esejach dalekie były – według felietonisty – od faktycznego stanu i nazwane zostały przez niego iluzją. W ten sposób Głowacki pokazywał, jak krytycy postrzegani byli w środowisku teatralnym i uzmysławiał istnienie tendencyjnego sposobu myślenia o krytykach. Jednocześnie w swoich felietonach rozprawiał się z tymi iluzorycznymi obrazami piszących o teatrze.

Głowacki pokazywał, że nie ma jednego typu krytyków teatralnych. Że do krytycznego grona wchodziły zarówno wybitne osobistości, jak Andrzej Wanat, którego felietony *Trzecia strona* publikowane na łamach „Teatru" cenił Głowacki (*Chata z kraja. Czapeczka i leszcz*, „Teatr" 5/1997). Zachwycał się też publikowaną w tym miesięczniku rubryką *W teatrze i wokół teatru* redagowaną wówczas przez Wojciecha Majcherka, doceniając sztukę kompozycji wycinków prasowych dotyczących teatru, pokazujących różnorodność opinii i poglądów pojawiających się w środowisku teatralnym (*Chata z kraja. Laurka dla kolegi*, „Teatr" 4/1997). Z drugiej strony, polemizował z postawą wszystkowiedzących krytyków moralistów, narzucających swoją wizję pisania o teatrze, na przykład dyskutując z tekstem Piotra Gruszczyńskiego o książce Marii Bojarskiej *Król Lear nie żyje* (*Chata z kraja. Moralność pana Gruszczyńskiego*, „Teatr" 10/1995). I wreszcie raziły go błędy nieprzygotowanych do zawodu

[384] P. Głowacki, *Chata z kraja. Pokątny hodowca bulterierów*, „Teatr" 1995, nr 12, s. 47.

recenzentów. Jako przykład podawał Hannę Bakułę, piszącą teksty o kulturze, w tym także o teatrze, do „Wiadomości Kulturalnych" – wytykał lapsusy popełniane przez autorkę i ubolewał, że o teatrze coraz częściej piszą ludzie bez wystarczającej wiedzy i kompetencji (*Kobieta, przy której wymiękł Witkacy*, „Teatr" 7–8/1997). Pokazywał więc rozpiętość różnorodnych postaw krytycznych, wiedzy i umiejętności osób piszących o teatrze. Pośrednio uzmysławiał także, że działalność krytyczna, to nie tylko działalność recenzencka, to także felietonistyka, szkice i polemiki, a także autorskie kolaże tekstów.

Głowacki pisał o różnych aspektach funkcjonowania polskiego teatru w połowie lat dziewięćdziesiątych. Z jednej strony, wskazywał na większą swobodę twórców w wybieraniu tematów spektakli i wystawianych utworów. Z drugiej, narzekał na zbyt daleko idącą swobodę inscenizacyjną, a wręcz anarchię, skutkującą coraz częściej kiczem i bylejakością. Głowacki pisał o skutkach zachłyśnięcia się szeroko pojętą wolnością w teatrze:

> Od paru lat – o czym wie każde dziecko – teatr nasz jest swobodny. Rzucił się na głębokie i szerokie wody czynienia, co tylko dusza zapragnie. I czyni. Niestety. Na scenie wszystko dziś wydaje się dopuszczalne. Najgłupszy nawet pomysł i najdziksza realizacja, amatorstwo i tandeta, którym wczoraj jeszcze nikt nie poświęciłby ni pięciu minut. […] U nas wrzawa i nabiał coraz częściej fruwają dokładnie w odwrotnym kierunku. Jakiś rozmiękły pomidorek inscenizacji, jakieś myślowe jajo drugiej świeżości, rozpryskują się na czołach kompletnie skołowanej widowni o szklanych, przerażonych oczach[385].

Głowacki zarzucał przy tym twórcom fasadowość zachowań, ukrywanie pod szyldem wielkiej sztuki marnych pomysłów artystycznych. Zainspirowany obrazem *Hamlet polny* Jerzego Dudy-Gracza, wkładał w usta postaci monolog, krytykując polskich reżyserów za szukanie w sztukach klasycznych aktualności za wszelką cenę, a także polskości i odniesień do współczesnej sytuacji w kraju. Opisany przez Głowackiego Hamlet z obrazu zarzucał polskim reżyserom:

> Biją pokłony tak zwanej aktualności i – dreptając za słynnym sądem Kotta o *Hamlecie* – oszalałemu uwspółcześnieniu takoż biją. Najpierw w szczurzej panice, przy pomocy OBOP-u, poszukują średniej krajowej, odpowiadają sobie, co gnębi danego dnia największą liczbę Polaków, po czym wiśta, wio! Dalejże przykrawać Szekspira, żeby się nadał do znanej już odpowiedzi. Jakby u Kafki – przemieniają się w robactwo oszalałej żurnalistyki, ale wciąż – rzecz jasna – zgrywają się na wielkich kapłanów Melpomeny, obdarowanych przez los głębokim, bracie, wyczuciem tętna współczesności[386].

[385] P. Głowacki, *Chata z kraja. Mruczando chuligana*, „Teatr" 1995, nr 9, s. 33.
[386] P. Głowacki, *Chata z kraja. Monolog Hamleta polnego*, „Teatr" 1997, nr 3, s. 51.

Przeintelektualizowany teatr polskich reżyserów krytykował w felietonie w formie opowiadania o szkolnej klasie II c, będącej zbiorowością wybitnych jednostek, szukających drugiego dna podczas wszystkich lekcji, odrzucających proste odpowiedzi na pytania i oddających się skomplikowanym rozważaniom. Tekst pisany przy okazji V Festiwalu Unii Teatrów Europy, organizowanego w 1995 roku przez Stary Teatr w Krakowie, pokazywał jak w porównaniu z polskim teatrem wypadały teatry europejskie, przyrównane do nowego ucznia w klasie, Jasia. Głowacki odwracał tu znane opowieści i potoczne żarty o głupim Jasiu – Jasio jest rezolutny, ale w porównaniu z resztą przeintelektualizowanej klasy udziela klarownych odpowiedzi na szkolne pytania, nie komplikując prostych zagadnień, zachowując umiar i jasność wywodu. To nie teatr polski okazuje się w tej opowieści głupim Jasiem, niedorastającym do poziomu klasy, ale właśnie wspomnianą klasą, dla której ożywcze mogłoby się okazać spotkanie z bezpretensjonalnym chłopcem. Tu jednak Głowacki nie pozostawiał wielkich nadziei – klasa z opowiadania zbuntowała się przeciwko postawie kolegi, zamykając się w swoich dotychczasowych skomplikowanych i mętnych rozważaniach nad istotą prostego w gruncie rzeczy dodawania i odejmowania (*Chata z kraja. Klasa*, „Teatr" 12/1996).

O fasadowości artystycznych gestów w latach dziewięćdziesiątych, przeintelektualizowaniu i koturnowości polskiego teatru pisał felietonista nie raz, choćby porównując polski teatr do posągowej Ireny Santor, z nadzieją patrząc raczej na energiczną Tinę Turner (*Chata z kraja. Tancerz Tiny Turner*, „Teatr" 10/1996). Autentyczności i teatru blisko ludzi szukał więc nie na ważnych scenach wielkich miast, ale w Kłodzku na V Festiwalu Teatralnym Zderzenia (*Chata z kraja. Od dołu*, „Teatr" 1/1997). To właśnie kłodzki festiwal przeciwstawiał dominującym w tamtym czasie w teatrze tendencjom, widząc w nim przejaw swobody i normalności, bycie blisko ziemi i ludzi, nie zaś wzlatywanie na intelektualne i niedostępne dla mieszkańców miasta wyżyny:

> W swojej propozycji sposobu dyskutowania o teatrze Zderzenia idą dziewiczo pod prąd ogólnej dzisiejszej – starej już i źdźbko wyliniałej – tendencji do intelektualnej koturnowości. Jak się bowiem zdaje, znawcy – tak do teatru, jak i do szarego widza – tyleż dziś po ludzku mówią, co szlachetnie wyją, stercząc na szczycie wielkiej góry klerkizmu[387].

Być może dlatego Głowacki z nadzieją patrzył na obejmującego w 1996 roku Teatr Narodowy Jerzego Grzegorzewskiego, deklarującego, że prowadzona przez niego scena powinna

[387] P. Głowacki, *Chata z kraja. Od dołu*, „Teatr" 1997, nr 1, s. 39.

kierować się „do jak najszerszego grona ludzi o dobrych twarzach”[388], widząc w postawie nowego dyrektora zaprzeczenie przeintelektualizowanych metafizyczno-narodowo-martyrologiczno-aktualnych nurtów w polskim teatrze.

Choć z rzadka Głowacki przyglądał się organizacyjno-finansowym aspektom funkcjonowania teatrów, to i u niego pojawia się kwestia wpływu kapitalizmu na polski teatr. Felietonista zauważał, że w nowych warunkach teatr coraz częściej stawał się instytucją mierzalną, której pracę oceniano nie słowami, ale liczbami. „Teatr stacza się powoli w rolę wielkiego liczykrupy”[389] – zauważał upodobanie pracowników teatrów do matematycznych działań w zakresie działalności scen. Jednym z takich wskaźników była frekwencja w teatrach, którą zaczęto wykorzystywać w celach, które dziś można by nazwać marketingowymi, a jakość artystyczną teatrów oceniać wyłącznie na podstawie wykupionych biletów. Głowacki pisał:

> Coraz częściej, niepokojąco często jest tak, że osiągnięcie przyzwoitego wyniku w skali wielkich liczb oraz w królestwie powszechnego uczestnictwa staje się dla teatrów wystarczające do osiągnięcia błogostanu dobrze spełnionego obowiązku. Poziom spektakli okazuje się wprost proporcjonalny do liczby wstawionych na widownię przystawek. Wysoki współczynnik walenia publiki drzwiami i oknami jest przedmiotem powszechnej tęsknoty. By pokusić się o banalną przenośnię – maszerujący oddział wojska sprawia, że dyrektorzy teatrów płaczą jak bobry. Czasy są trudne. Czasy, jak się okazuje, są na tyle trudne, że oto liczba staje się teatrem[390].

Głowacki w swoim tekście pisał jednak nie tyle o finansowych aspektach liczbowego pojmowania teatru, choć te niejako pojawiają się pośrednio, ale o pewnym sposobie myślenia o teatrze, w którym artystyczne wartości mierzone dotąd indywidualnymi kompetencjami lub gustami widzów, zaczęto mierzyć tych widzów liczebnością. Oto zmiana miernika wartości teatru w latach dziewięćdziesiątych – ilość zamiast jakości, popularność spektaklu zamiast jego walorów artystycznych.

Krótka seria Pawła Głowackiego pokazuje zaledwie kilka aspektów życia teatralnego połowy lat dziewięćdziesiątych. W przeciwieństwie do innych felietonistów „Teatru”, Głowacki rzadko pisał o wpływie rzeczywistości społeczno-politycznej na polski teatr i jego finansowo-organizacyjnych problemach w czasie raczkującego kapitalizmu. Pokazywał natomiast istniejące w teatrze skrajności – od posągowości, przeintelektualizowania i oderwania teatru od rzeczywistości po nachalną aktualność, tworząc w ten sposób archiwum

[388] P. Głowacki, *Chata z kraja. Peeling narodowy*, „Teatr” 1997, nr 10, s. 45.
[389] P. Głowacki, *Chata z kraja. Batalion jako kryterium*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 47.
[390] Tamże.

sprzeczności polskiego teatru. Oryginalnym aspektem jego tekstów jest natomiast polemika z istniejącymi portretami krytyków teatralnych. W ten sposób felietonista dokumentował tendencje myślenia o krytykach, stwarzając niejako archiwum dominujących stereotypów na ich temat. I jednocześnie to stereotypowe archiwum podważał, tworząc własny portret krytyki tamtego czasu.

2.2.5. *Widok z mostu* i *Próba czytana* felietonisty-pesymisty Janusza Majcherka

Siedzę w tym świecie Południowej Pragi, w mojej norze zawalonej książkami i papierami i zbieram odpadki życia, wpuszczam je do pamięci jak do dołu kloacznego, w którym sąsiadują z jakimś Proustem czy Mannem. I właściwie dopiero w tym pomieszczeniu, w tym poniżeniu zaczyna kiełkować jakaś prawda o najlepszym ze światów.

Janusz Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr" 1991, nr 12, s. 38.

Czołowym felietonistą miesięcznika „Teatr" był od lat osiemdziesiątych Janusz Majcherek[391]. Jako świeżo upieczony absolwent Wiedzy o Teatrze warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (obecnie Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza) dołączył w 1982 roku do zespołu miesięcznika. Od początku swojej działalności krytycznoteatralnej Majcherek jako etatowy redaktor czasopisma oprócz recenzji czy eseistyki chętnie zajmował się także felietonistyką. „Ja zawsze bardzo lubiłem ten gatunek i zaproponowałem, że mógłbym pisać felietony"[392] – wspominał. Już w 1983 roku zainicjował swoją pierwszą serię *List z Warszawy* pod pseudonimem Leonard, wcielając się w rolę aktora prowadzącego korespondencję ze swoją przyjaciółką[393] (felietony z lat 1983–1984). Następnie jako Jakub Ardeńczyk publikował teksty w cyklu *Brudnopis* (1985–1986). Dopiero trzecią serię *Zrzędność i przekora* zdecydował się pisać pod własnym nazwiskiem (1987–1989). I tak już zostało.

[391] Zob. Biogram Janusza Majcherka, Strona Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: https://teatrpolski.waw.pl/pl/teatr/dyrekcja?osoba=6916 (dostęp: 10.07.2024).
[392] Rozmowa z Januszem Majcherkiem, rozm. przepr. J. Królikowska, [w:] J. Królikowska, *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983-1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 152.
[393] Podobną formę do felietonów Majcherka wykorzystał także Zbigniew Raszewski w swojej książce *Teatr w świecie widowisk*, ujmując kolejne zagadnienia teatralne w formie listów do wyimaginowanej (?) adresatki, powstających w latach 1984–1989. Zob. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Wydawnictwo „Krąg", Warszawa 1991. W ostatnich latach po tę formę sięgnął także Patryk Kęcki w felietonach publikowanych w latach 2019–2021 na łamach portalu teatrologia.info w cyklu *Listy polskie*. Zob. Patryk Kęcki, *Listy polskie*, teatrologia.info, https://teatrologia.pl/category/felietony/patryk-kencki-felietony/ (dostęp: 24.07.2024).

W latach dziewięćdziesiątych powstały dwie kolejne serie *Widok z mostu* (1991–1992) oraz *Próba czytana* (1994–1995). Gdy w 1996 roku objął funkcję redaktora naczelnego „Teatru", kontynuował tradycję otwierających każdy numer wstępniaków pod tytułem *Foyer* (1996–2004)[394]. W tym czasie opublikował też krótką serię *Anegdoty prowincjonalne* (2000). Po zakończeniu kadencji redaktora naczelnego zainicjował ostatni, bardzo krótki cykl, na łamach tego miesięcznika, pod tytułem *Loża szydercy* (2007). Majcherek był członkiem redakcji „Teatru" przez blisko trzydzieści lat, w tym czasie publikując aż osiem serii felietonów. W 2010 roku rozstał się z czasopismem, rozpoczynając współpracę z teatrami, najpierw Teatrem Studio, potem Teatrem Polskim im. Arnolda Szyfmana, oraz kontynuując pracę (od 1986 roku) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie (dziś AT).

Z bogatej twórczości felietonowej Majcherka uprawianej na łamach „Teatru" do analizy wybrałam dwie serie z lat dziewięćdziesiątych: *Widok z mostu* i *Próba czytana*. Z badań wyłączam, ze względu na ramy czasowe pracy, serie powstałe przed 1989 rokiem, czyli *List z Warszawy* i *Brudnopis*. Pomijam także cykl *Zrzędność i przekora*, ponieważ jego większa część również powstawała przed transformacją ustrojową[395]. Mimo zgodności czasowej rezygnuję także z rozważań nad *Anegdotami prowincjonalnymi* i *Lożą szydercy* ze względu na niewielką liczbę tekstów w obu seriach (pierwsza – 6 tekstów, druga – 4 teksty), co już wcześniej zostało wyjaśnione.

W cyklu *Widok z mostu* Majcherek nawiązał do tytułu dramatu Arthura Millera, tyle że zamiast Mostu Brooklińskiego, z którego rozciąga się panorama na Nowy Jork, u felietonisty w inaugurującym serię tekście pojawia się jeden z warszawskich mostów nad Wisłą. I właśnie z perspektywy tego mostu, łączącego dwie części Warszawy, patrzył Majcherek nie tyle na samą stolicę, ile na życie teatralne i polską rzeczywistość. A spoglądał na nie raczej pesymistycznie, nie widząc ani możliwości powrotu do tego, co było wcześniej, ani obiecujących perspektyw na przyszłość: „To się widzi z mostu: nic do zyskania i nic do odzyskania"[396]. Zainicjowana w 1991 roku seria nie jest obrazem pełnym entuzjazmu i nadziei związanych z upadkiem starego systemu i transformacją ustrojową. Wręcz przeciwnie,

[394] Zob. Rozdział 2.1.2. W przedsionku czasopisma, czyli *Foyer* Janusza Majcherka.
[395] Cykl *Zrzędność i przekora*, mimo iż czas jego powstania wychodzi poza ramy tej pracy, wydaje się jednak dobrym przykładem serii, którą można potraktować jako archiwum końca PRL i początku transformacji. Teksty Majcherka doskonale obrazują nastroje w środowisku teatralnym w tamtym okresie, związane z sytuacją polityczną i gospodarczą wpływającą na polski teatr. Z tego powodu wiele felietonów Majcherka z cyklu *Zrzędność i przekora* wykorzystałam do analizy, w jaki sposób redakcje czasopism branżowych przedstawiały życie teatralne w latach osiemdziesiątych XX wieku. Zob. J. Królikowska, *„Teatr" – pesymistyczny obraz z optymistycznym akcentem*, [w:] tejże, *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983-1989*, dz. cyt., s. 28–49.
[396] J. Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr" 1991, nr 1, s. 38.

po dwóch latach od pierwszych częściowo wolnych wyborów w felietonach Majcherka widać wyraźnie, że nowa rzeczywistość społeczno-polityczna zawiodła związane z nią oczekiwania. Zniechęcony autor pisał:

> Ale kiedyś, raz, trzeba to sobie powiedzieć, przyznać się do tego przed sobą, bo przed kim. Że się straciło złudzenia. I teraz patrzy się, jak spadają stare skóry, kostiumy. Gubi się, zostawia za sobą wszystkie te łuski, łupiny, obierki aż w końcu nie zostaje nic i trzeba się przyzwyczaić, spojrzeć w głąb tego nic i nie odwracać oczu[397].

Co widać z mostu na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy straciło się złudzenia? A co z widowni i z fotela krytyka, gdy nadzieje na lepszą przyszłość okazały się płonne?

Druga z serii, *Próba czytana*, początkowo oparta na inspiracjach lekturami Majcherka, stanowiącymi pretekst do rozważań o współczesnym życiu teatralnym (potem jednak od lektur odchodząca) również nie napawa optymizmem. Choć w połowie dekady pesymistyczne nastroje autora uległy stopniowemu stonowaniu, nadal trudno znaleźć w nich przejawy entuzjazmu. Mimo iż cykl stanowi osobną całość, wydaje się on kontynuować wiele z rozważań felietonisty z wcześniejszej serii, poszerzać niektóre wątki oraz otwierać nowe perspektywy.

Felietony Majcherka z lat dziewięćdziesiątych odzwierciedlają ówczesne nastroje autora, być może bardziej powszechne w środowisku teatralnym w tamtym czasie. Nie bez przyczyny felietonista opowieści o kulturze i teatrze przeplatał z opisami rzeczywistości warszawskiej Pragi, pisząc o rozwarstwieniu społecznym, przytułku dla ubogich, biedzie i mieszkańcach dzielnicy, wzmacniając utrwalone w tekstach poczucie beznadziei i zawodu (*Widok z mostu*, „Teatr" 3/1991; *Widok z mostu*, „Teatr" 12/1991). „Cela, którą nazywamy Polską, staje się nie do wytrzymania"[398] – pisał w 1991 roku Majcherek, choć PRL-owskich krat już wtedy nie było. Ale wystarczyła wizyta Majcherka w Białorusi, porównanie tamtejszej i polskiej sytuacji społeczno-politycznej, by choć przez chwilę ta polska „cela" wydała się autorowi nieco bardziej znośna (*Widok z mostu*, „Teatr" 6/1991). Mimo to felietonista ze smutkiem przyglądał się politycznym przepychankom i obojętności nowych władz na sprawy kultury. W związku z tym w środowisku kulturalnym, wśród praktyków i teoretyków wzrastało poczucie wyobcowania w nowej rzeczywistości, rozdźwięk między nimi a resztą społeczeństwa skupioną na codziennych materialnych sprawach. Jak pisał Majcherek o dominującym wówczas poczuciu: „W tym cholernym własnym domu jesteśmy ludźmi

[397] Tamże.
[398] J. Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr" 1991, nr 11, s. 36.

zbędnymi”[399]. Ta zbędność objawiała się jednak nie tylko w samopoczuciu ludzi kultury, ale także w realnych działaniach (lub raczej ich braku) organizacyjnych i finansowych wspierających instytucje kultury. Niewystarczająca aktywność rządzących w tej dziedzinie wywoływała dość złowieszcze wizje przyszłości. Majcherek wieszczył defetystycznie, widząc dotychczasową niwę kultury zmieniającą się w jałową pustynię:

> W tej chwili przychodzi mi do głowy, że powinienem rozpocząć nowy cykl także pod millerowskim tytułem: *Po upadku*. Tyle tylko że prawdopodobnie nie będzie już gdzie tego cyklu drukować. Zbliża się powoli czas pożegnań. Nie będzie pism, nie będzie teatrów, filharmonii, muzeów, bibliotek, nie będzie książek choćby trochę poważniejszych od *Sztuki masażu erotycznego*[400].

Początek lat dziewięćdziesiątych okazywał się pod względem polityczno-gospodarczym czasem odchodzenia starego ustroju, pod względem kulturalnym zaś – pozbywania się mrzonek o znaczeniu kultury w demokratycznym, ale i kapitalistycznym świecie. Felietony Majcherka można więc traktować jako archiwum nastrojów środowiska teatralnego w tamtym okresie, ale także archiwum utraty złudzeń i zmiany pozycji kultury w nowej polityczno-społecznej rzeczywistości.

Na wzrost poczucia przygnębienia w tamtym czasie wpływało też liczne odchodzenie osób ważnych w środowisku kulturalnym i znaczących dla samego felietonisty. Majcherek żegnał w swoich tekstach pisarza Adolfa Rudnickiego, krytyka Konstantego Puzynę, reżysera Janusza Nyczaka (*Widok z mostu*, „Teatr” 2/1991), aktora Mieczysława Voita (*Widok z mostu*, „Teatr” 4/1991), aktorkę Kalinę Jędrusik (*Widok z mostu*, „Teatr” 10/1991), filozofa związanego ze szkołą teatralną, Henryka Hinza (*Widok z mostu*, „Teatr” 1/1992), aktora Tadeusza Łomnickiego (*Widok z mostu*, „Teatr” 6/1992), teatrologa Zbigniewa Raszewskiego oraz reżysera Bohdana Korzeniewskiego (*Próba czytana*, „Teatr” 9/1995). Ta pożegnalna seria prawdopodobnie również wpływała na ówczesne nastroje ludzi teatru i poczucie, że życie kulturalne kraju staje się coraz uboższe, nie tylko z powodów politycznych, organizacyjnych i finansowych.

Choć oczywiście te ostatnie aspekty niezmiennie kształtowały życie teatralne, a także postawy ludzi teatru. W swoich tekstach Majcherek pokazywał środowisko teatralne reagujące na zachodzące przemiany różnymi zachowaniami. Niektórzy artyści w początkowych latach nowego ustroju mniej zajmowali się teatrem, bardziej zaś życiem publicznym i swoją w tym

[399] Tamże.
[400] Tamże.

życiu obecnością, często z politycznymi zmianami w tle. „Dookoła trwa przepychanka, rozmaici artyści wyciskają publicznie bebechy, które stają się przedmiotem dyskusji i analiz, trafiają na listy bestsellerów”[401] – pisał Majcherek. Zauważał wśród ludzi teatru (i nie tylko) wzmożenie tzw. postaw kombatanckich, pielęgnowanie pamięci o własnej opozycyjnej niegdyś działalności:

> Jedni smakują własne swoje kombatanckie smaki i Bóg z nimi. Inni jednak próbują zaprzęgnąć się do tej nowej kobyły historii i rączkę już wyciągają. A rączka spracowana – do kogóż się nie wyciągała przez te wszystkie polskie miesiące i lata. A teraz znalazła sobie nowy obiekt pieszczot – przedsiębiorcę[402].

Majcherek pokazywał przede wszystkim dwie postawy twórców teatralnych w tamtym czasie, które można nazwać: artysta-kombatant i artysta-żebrak, jedna związana z warunkami politycznymi, druga organizacyjno-finansowymi.

Jednocześnie felietonista uzmysławiał, że kończy się pewna epoka w historii polskiego teatru, zmieniają się estetyka, język, środki wyrazu. Wraz z ludźmi odchodził pewien rodzaj teatru, który uprawiali, i kultury, której byli częścią, co wzmagało poczucie przemijalności, nie tylko samego teatru. Przy okazji nostalgicznego felietonu pisanego z okazji czterdziestolecia istnienia „Pamiętnika Teatralnego” i wspomnień związanych z odbywaniem przed laty praktyk w redakcji czasopisma, stwierdzał: „Wokół coraz więcej cieni, wszystko staje się «byłe», stajemy się byłymi mieszkańcami byłego świata”[403]. Odchodziło więc starsze pokolenie badaczy teatru, odchodzili aktorzy i reżyserzy. Odchodziły też metody, jakimi posługiwali się w swojej pracy. Na przykład metody aktorskie. Typ starego aktorstwa opisywał Majcherek na przykładzie roli Jerzego Nowaka w spektaklu *Ja jestem Żyd z „Wesela”*[404], mając świadomość, że jest to już aktorstwo bardzo rzadko spotykane w latach dziewięćdziesiątych:

> Dzisiaj już nikt tak nie gra i to jest właściwie naturalne: zmieniają się czasy, zmienia się poetyka […]. A Jerzy Nowak tradycję kontynuować potrafi, choć jest zapewne jednym z ostatnich jej ogniw. Nowak nie wypowiada się, nie daje zbawiennych recept i nie ma chyba ambicji sprawowania rządu dusz, przeważnie zresztą martwych. Nowak gra. Wchodzi na scenę i przez pół godziny jest Herszem Singerem. Nikogo nie obchodzi, co robił przedtem i co będzie robił potem, nie ma w nim skrawka prywatności,

[401] J. Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 38.
[402] J. Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 31.
[403] J. Majcherek, *Próba czytana*, „Teatr” 1995, nr 9, s. 36.
[404] *Ja jestem Żyd z „Wesela”* Romana Brandstaettera, reż. Tadeusz Malak, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 17.12.1994.

> którą mógłby przehandlować publiczności uwielbiającej ten towar. W pewnym sensie Nowaka w ogóle nie ma. I na tym polega paradoksalna miara jego aktorstwa[405].

Oto portret odchodzącego, „byłego" teatru i „byłego" aktorstwa. Ale też pośrednio świadectwo w teatrze pokoleniowej zachodzącej zmiany.

Nic dziwnego, że w swoich felietonach Majcherek pozostawał raczej w grobowym nastroju. Zwłaszcza że i sam teatr przypominał, jego zdaniem, trupa. Tyle że wyestetyzowanego i dobrze zakonserwowanego. Jak pisał felietonista: „Sytuacja teatru, która jest zresztą znikomym fragmentem sytuacji kultury, przypomina mi widniejące gdzieś, kiedyś, na jakiejś ścianie hasło: «W trumnie z Baltony będziesz wyglądał jak żywy»"[406]. Przy czym za śmierć teatru i kultury winił nie tylko sytuację polityczno-społeczno-gospodarczą, ale samych twórców, którzy zamiast z godnością pochować zmarłego, aby w jego miejsce powołać do życia nowy teatr, chętniej utrzymywali pozory, że denat jednak żyje. Tak pisał Majcherek o skostniałych instytucjach kultury:

> przypominają one amerykańskie zakłady pogrzebowe, w których przy pomocy makijażu, sztucznych rzęs, peruk i kostiumów przerabia się nieboszczyka na falsyfikat osoby żyjącej. Przy falsyfikacji pracują armie fałszerzy, którzy sami są zręcznie podrobionymi kopiami żywych osobników: aktorów i reżyserów, malarzy, poetów, muzyków czy uczonych. Zamknęli się w swojej kulturze szczelnie i hermetycznie[407].

Martwej instytucjonalnej kulturze przeciwstawiał felietonista kulturę nieoficjalną, pozainstytucjonalną, oddolną i autentyczną, za jej przykład podając… uliczne graffiti i niekonwencjonalne poetyckie hasła pojawiające się nielegalnie na ścianach budynków.

Martwy teatr lat dziewięćdziesiątych to dla Majcherka przede wszystkim teatr zamknięty w skostniałych, nienadążających za czasem formach i pogłębiający istniejącą już od lat osiemdziesiątych przepaść między teatrem a publicznością, zjawisko nazwane przez Małgorzatę Dziewulską zdradzonym przymierzem[408]. Felietonista zauważał w połowie dekady:

> Dzisiejszy teatr w Polsce żyje w czasie zaprzeszłym, mówi językiem z przedwczoraj. Stał się bezwiedny, ponieważ nie chce przyjąć do wiadomości radykalnej przemiany świata, jaka na naszych oczach nastąpiła i trwa, nie chce zrozumieć chemii swojego czasu. Tak, jak kiedyś zdradził – wedle formuły Małgorzaty Dziewulskiej – przymierze z widzami, tak dziś zerwał z nimi wszelką komunikację, trwając przy tym

[405] J. Majcherek, *Próba czytana*, „Teatr" 1995, nr 6, s. 37.
[406] J. Majcherek, *Próba czytana (4)*, „Teatr" 1994, nr 11, s. 23.
[407] Tamże.
[408] Zob. M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

> z uporem w przekonaniu, że komunikacja jest możliwa na jego anachronicznych warunkach. Otóż, nie jest możliwa. Dzisiejszy teatr daje się co najwyżej obserwować, bez cienia szansy na wzajemne porozumienie, już nie mówiąc o współobecności. W tym sensie teatr przypomina akwarium z rybkami: owszem, mają tam one swoją niszę ekologiczną, jakże sztuczną, wiodą jakieś swoje życie, wykonują ruchy, podpływają do ścian akwarium i nawet otwierają pyszczki. A my w najlepszym razie możemy popukać w szkło. Innej formy kontaktu nie ma[409].

W tym kontekście dwojako można czytać inny felieton Majcherka o aktorstwie, w którym autor odrzucał teatr recytacji i aktorstwo deklamacyjne, a przy tym zauważał, jak niewielkie znaczenie w pracy wielu aktorów ma ciało jako środek wyrazu. Majcherek zastanawiał się:

> Jeżeli aktor X powiada, z patetyczną powagą, że jedyną racją wystawienia klasyki jest możność obcowania z pięknem języka, to znaczy, że nie chce być aktorem, lecz lektorem. Inny aktor powtarza: słowo, słowo, słowo, i rzeczywiście gra tak, żeby przypadkiem nie zjeść ani jednej końcówki. Robią teatr dla foniatrów?[410]

Felietonista nie tyle odrzucał poprawną dykcję, ile rozważał, czy sama mowa sceniczna jest wystarczającym środkiem komunikacji. Aktorzy okazywali się być jak wspomniane w innym tekście akwariowe rybki, które tylko otwierają pyszczki. Niby więc Majcherek pisał o aktorstwie, ale przecież sugerował też brak porozumienia między aktorami a publicznością. W przywołanym prześmiewczym pytaniu felietonisty „Robią teatr dla foniatrów?" chodzi przecież nie tylko to, jak grać, ale też – a może przede wszystkim – dla kogo.

Przy czym sama publiczność, jak wynika z felietonów Majcherka, niekoniecznie dobijała się do teatru-akwarium, po części także tę komunikację utrudniając. A czasem po prostu odmawiając kontaktu z teatrem na takich zasadach. Majcherek opisywał dyskusję po jednym z przedstawień nurtu alternatywnego: „Młodzież wypięła się na przedstawienie, bo niby dlaczego ktoś żąda od niej w teatrze znajomości dzieł Manna czy Dostojewskiego, które są grube, nudne i niezrozumiałe?"[411]. Brak znajomości literatury utrudniał więc porozumienie. To, co wielu twórców teatru uznawało za wiedzę powszechną, przestawało nią być i nie stwarzało płaszczyzny porozumienia.

Przyglądając się opisywanym przez felietonistę różnym propozycjom artystycznym pojawiającym się w życiu teatralnym, można przyjąć, że stanowią one próby poszukiwania

[409] J. Majcherek, *Próba czytana (6)*, „Teatr" 1995, nr 1, s. 4.
[410] J. Majcherek, *Próba czytana (3)*, „Teatr" 1994, nr 9, s. 18.
[411] J. Majcherek, *Próba czytana (5)*, „Teatr" 1994, nr 12, s. 31.

nowego języka i nawiązania na nowo kontaktu z publicznością. Majcherek wspominał chociażby pomysł całkowitego podporządkowania teatru możliwościom percepcyjnym widzów. Felietonista pisał o pojawiających się głosach twórców teatralnych, próbujących dostosować spektakle do przyzwyczajeń widzów i uprościć przekaz:

> Pokutuje, na przykład, przekonanie, że natura współczesnego życia, jego tempo i skala praktycznie uniemożliwiają wszelki namysł. Nie ma czasu, wszystko musi odbywać się szybko. Niektórzy twierdzą, że współczesny widz nie jest w stanie wytrzymać w teatrze długiego monologu, bo przyzwyczajony do błyskawicznego montażu skojarzeniowego videoclipów nudzi się, gdy musi słuchać linearnego biegu myśli[412].

Choć uznawał lapidarność w sztuce, nie zgadzał się z koncepcjami twórców, dążących usilnie do skrótowości, w celu ułatwienia publiczności odbioru przedstawień. Widział w takim działaniu nie tyle szukanie kontaktu z widzem, z uważnością na jego kompetencje odbiorcze, ile niemoc samych twórców i ich bezmyślność. Stanowczo odrzucał teatr nadmiernego skrótu i przyspieszonego tempa:

> nie przekonują mnie argumenty tych artystów, którzy twierdzą, że sztukę dzisiejszą trzeba dostosować do wykształconego na nowoczesnych mediach odbiorcy. Argumenty takie skrywają zwykle to, że w samym artyście nie ma namysłu. A wtedy już wszystko jedno, jaką formę nada swoim wirówkom nonsensu i czy będzie się musiał podpierać kolacją, laserami, seksem czy dramaturgią Karola Wojtyły[413].

Przy okazji wskazywał Majcherek inne możliwości nawiązywania pozornego kontaktu z widzami, które wykorzystywali na początku lat dziewięćdziesiątych twórcy teatralni, wprowadzając do spektakli dodatkowe atrakcje kulinarne, sięgając po nowoczesne techniki świetlne, przyciągając publiczność erotyką lub wręcz przeciwnie – modnymi w tamtym czasie utworami teatralnymi polskiego papieża.

Jak pisał felietonista w innym z tekstów: „teatr na naszych oczach zmienia się w bawialnię”[414], która powinna zająć i zabawić znudzonych widzów. Ten kierunek wybrany przez wiele teatrów związany z komercjalizacją kultury w systemie kapitalistycznym nie byłby prawdopodobnie tak kategorycznie odrzucany przez Majcherka, gdyby jednocześnie teatry te dostarczały publiczności rozrywkę na przyzwoitym poziomie. Zdaniem Majcherka: „teatr nie stroi min, komercjalizuje się otwarcie i bez fałszywego wstydu; co może budziłoby swoisty

[412] J. Majcherek, *Widok z mostu*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 37.
[413] Tamże.
[414] J. Majcherek, *Próba czytana (1)*, „Teatr” 1994, nr 6, s. 4.

szacunek, gdyby oferta spełniała wymogi jakości”[415]. Jeśli już nawiązywać kontakt z widzami poprzez zabawę, niech będzie to zabawa, która zaspokoi ludyczne potrzeby publiczności w stopniu wyższym niż telenowela. Wątpliwej jakości rozrywka to również kierunek, który nie sprzyjał prawdziwemu przymierzu z widzami.

Inny proponowany przez reżyserów pomysł nawiązania kontaktu z publicznością, odnotowany w felietonach Majcherka, związany był z założeniem o braku zaplecza kulturowego tejże. Skoro więc brakowało wspólnej dla twórców i widzów wiedzy kulturowej, należałoby więc – jak wnosił Majcherek z postulatów wchodzącego do teatru w latach dziewięćdziesiątych pokolenia – przestać traktować tę wiedzę jako płaszczyznę porozumienia. „Dzisiaj czytam o «akulturalnym kierunku realizacji», czyli to ignorancja jest w dobrym tonie”[416] – wnioskował felietonista po przeczytaniu tekstu Igora Gorzkowskiego w studenckim piśmie „O, bara, bara”, sygnalizującego nie tylko nowe podejście do kontaktu z widzami, ale także wchodzenie do zawodu twórców młodego pokolenia inaczej myślących o teatrze i tradycji.

Prawdziwą szansę na ponowne nawiązanie kontaktu z widownią widział natomiast w działaniach trzydziestoletnich wówczas reżyserów, szukających nowego języka i środków wyrazu artystycznego, sięgających świadomie do kultury popularnej i łączących ją z wysokimi treściami. Jak wyjaśniał Majcherek:

> Chodzi o to, żeby twórcy teatralni, wystawiając choćby i klasyczne dzieła, uwzględniali elementarny dla dzisiejszego społeczeństwa fakt zmiany wrażliwości i konwencji – teatr, jeśli ma być, wedle określenia Grotowskiego, wehikułem, to powinien być wehikułem nowej generacji. Są już twórcy – zapewne nie przypadkiem trzydziestoletni – którzy dobrze te potrzeby czasu rozumieją. Piotr Cieplak nie zawahał się połączyć językowego reliktu z garażowym, alternatywnym rockiem i uzyskał w swojej *Historyi*[417] fenomenalny rezultat[418].

Ożywczą działalność pokolenia trzydziestolatków widział więc w umiejętnym sięganiu po elementy popkulturowe, umożliwiające wyrażenie treści i sensów zawartych w wystawianych spektaklach, w tworzeniu napięcia między literaturą i językiem a środkami zaczerpniętymi z kultury masowej. Efekty widać było nie tylko na scenach, ale także w Teatrze

[415] Tamże.
[416] J. Majcherek, *Próba czytana (5)*, „Teatr” 1994, nr 12, s. 31.
[417] *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, reż. Piotr Cieplak, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, premiera: 15.12.1994.
[418] J. Majcherek, *Próba czytana (6)*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 4.

Telewizji, który oprócz wspomnianych środków proponował wieloznacznie rozumiane nowe kadry – ludzkie i filmowe:

> Cieplak, Treliński, Ziębiński: o każdym z nich coś już wiadomo – albo przez teatr, albo przez film i reklamę. W telewizji pokazali, każdy na swój sposób, odrębne światy, które wyrażają się przez obraz, są przede wszystkim sztuką wizualną, wytworem techniki. Ale ta technika nie idzie samopas, nie atakuje pustymi efektami, nie jest popisem elektronicznych możliwości. To nie MTV podszywająca się pod teatr, to teatr, który przechwycił poetykę MTV i wykorzystał dla własnych celów, może na podobnej zasadzie jak Dostojewski, który w strukturę kryminału wpisał arcydzieło. Można więc powiedzieć, że kultura obrazkowa, która jest językiem dzisiejszej epoki, przemyca w owych przedstawieniach kontrabandę nie-swoich treści czy w każdym razie treści dostępnych do niedawna w językach uznawanych dziś za martwe[419].

Nie chodzi więc o sięganie po popkulturowe środki dla samych tych środków, dla uzyskania efektu i pozoru otwartości na widza, ale konstruowanie teatralnego przekazu w taki sposób, by środki te pomagały przekazać sensy spektaklu, nie przesłaniając samymi sobą treści. By wspierały w komunikacji z widzami, a nie stawały się same sednem tej komunikacji. Dochodzi tu do swego rodzaju – jak pisał Majcherek – przekładu słowa na obraz, podnoszącego rangę warstwy wizualnej przedstawień. Młodzi twórcy, którzy „[…] szukają wizualnego ekwiwalentu dla literatury”[420], to iskra nadziei pojawiająca się w połowie dekady w pesymistycznych felietonach Majcherka, dostrzeżenie oznak życia w skostniałym teatrze i stwarzania możliwości nawiązania porozumienia z publicznością.

Cykle Majcherka okazują się więc nie tylko archiwum nastrojów samego autora i pośrednio środowiska teatralnego, ale także ich zmiany od początku lat dziewięćdziesiątych do połowy dekady. Znaczące, że po bardzo pesymistycznej serii *Widok z mostu* zakończenie *Prób czytanych* w 1995 roku przynosi wreszcie nieco bardziej pozytywny ton. Może nie jest to wielki entuzjazm, ale zauważenie nowego pokolenia okazuje się, jak na Majcherka, wyjątkowo optymistycznym zamknięciem serii. Felietony redaktora „Teatru” to także archiwum trudno uchwytnego kontaktu teatru z widownią, okoliczności wpływających na brak porozumienia, tak ze strony samych twórców teatralnych, jak i publiczności, a także poszukiwania i działań zmierzających do ponownego nawiązania zerwanej relacji. W ten sposób Majcherek pokazał proces odchodzenia od modelu teatru-akwarium i kształtowanie nowych warunków teatralnego porozumienia.

---

[419] J. Majcherek, *Próba czytana*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 38.
[420] Tamże.

2.2.6. Utyskiwania teatralnego Nestora – *Zapiski starucha* Andrzeja Łapickiego

A przywilejem starucha jest zrzędzić.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II*,
„Teatr" 2002, nr 12, s. 53.

Dwudziesty pierwszy wiek przyniósł zmianę w składzie felietonistów „Teatru". Choć do felietonistycznego grona zazwyczaj zapraszał redaktor naczelny, to – jak się okazuje – niektórzy zapraszali się sami. Będący wówczas członkiem redakcji „Teatru" Wojciech Majcherek wspominał: „Przypominam sobie dzień, w którym mój brat [Janusz Majcherek – J.K.], ówczesny redaktor naczelny «Teatru», przyszedł do redakcji z kopertą, w której znajdował się rękopis tekstu. Powiedział, że Andrzej Łapicki z nim się skontaktował, gdyż chciałby u nas znowu publikować felietony"[421].

Był to powrót aktora Andrzeja Łapickiego[422] na łamy miesięcznika, bowiem już ponad dwadzieścia lat wcześniej również pisywał felietony dla „Teatru". Teksty aktora ukazywały się w latach 1977–1980 w serii *Przed lustrem* pod pseudonimem Kolega i zostały potem wydane w tomie pod tym samym tytułem[423]. W międzyczasie pisywał także lapidarne felietony w cyklu *Pięćdziesiątka* dla wydawanego na początku lat dziewięćdziesiątych tygodnika „Goniec Teatralny", w których ze zwięzłą formą korespondował skrótowy pseudonim „kol.", nawiązujący do wcześniejszego Kolegi. Do miesięcznika „Teatr" Łapicki powracał więc zarówno jako uznany aktor w stanie spoczynku, jak i doświadczony już felietonista. W pierwszej dekadzie nowego wieku aktor pisał kolejno aż trzy serie felietonów. W 2002 roku rozpoczął cykl *Zapiski starucha II*[424], pod nawiązującym do wieku pseudonimem Nestor. W latach 2006–2007 już pod swoim nazwiskiem publikował felietony o charakterze wspomnieniowym z własnego dzieciństwa i młodości pod nazwą *Kalendarz przedwojennego chłopca*. Następnie w 2007 roku powrócił do wcześniejszej serii, nadając jej kolejny numer *Zapiski starucha III*, i publikując nowe teksty już bez pseudonimu do 2010 roku.

[421] W. Majcherek, *Wasz Kolega Nestor*, „Teatr" 2012, nr 11, s. 18.
[422] Zob. B. Osterloff, Biogram Andrzeja Łapickiego, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/2366/andrzej-lapicki (dostęp: 18.07.2024).
[423] Zob. A. Łapicki, *Przed lustrem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
[424] Część tekstów z tej serii ukazała się w tomie *Rekwizytornia* wraz z wybranymi felietonami z wcześniejszego cyklu *Przed lustrem* oraz innymi okolicznościowymi tekstami Łapickiego publikowanymi na łamach różnych czasopism. Zob. A. Łapicki, *Rekwizytornia*, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Serie *Zapiski starucha II* i *Zapiski starucha III* nawiązują swoim tytułem do widocznie bardzo lubianego przez Łapickiego Aleksandra Fredry i pisanego przez niego na starość zbioru przysłów i sentencji, właśnie pod nazwą *Zapiski starucha*[425]. Świadom swojego wieku, aktor (rozpoczynając cykl tekstów w 2002 roku miał 78 lat) postanowił od początku wykorzystać ten fakt do wskazania perspektywy, z jakiej miały być pisane felietony – perspektywy emerytowanego aktora i reżysera, z ogromnym doświadczeniem zawodowym i życiowym, wspominającego z sentymentem swoją młodość i przeszłość, do teraźniejszości zaś ustosunkowanego raczej krytycznie; perspektywy człowieka, który nadal przyglądał się życiu teatralnemu uważnie, choć głównie z fotela widza, nie ze sceny; i wreszcie perspektywy tytułowego zrzędliwego starca. Jak uczciwie zapowiadał Łapicki w inauguracyjnym felietonie: „A więc będę utyskiwał, zrzędził, gderał”[426]. Autor uznawał, że takie jest prawo starszego człowieka, który traktuje swój wiek jako przywilej, ale ma również do niego dystans i trochę sam naśmiewa się z własnej starości i nienadążania za pulsem życia teatralnego. O tej życiowej postawie aktora, zaczerpniętej od Fredry, pisał Janusz Majcherek:

> Raz mnie zbił z pantałyku, gdy podczas rozmowy o Fredrze oznajmił: „Ja jestem Fredrą”. Musiałem zrobić głupią minę, bo zaraz dodał: „Tak, proszę pana, Fredro się we mnie wcielił”. Wziąłem to za pyszny żart i element autokreacji. Łapicki z wiekiem upozował się na zgryźliwego starca, który, stojąc już prawie nad grobem, gardzi światem i pomstuje na wszystko, co nie jest tradycją i przeszłością. Zresztą swoje felietony opatrywał zaczerpniętym od starego Fredry tytułem *Zapiski starucha*[427].

Jednocześnie Łapicki od początku wskazywał na proponowaną tematykę tekstów: „Czy to znaczy, że będzie tylko o wspaniałej przeszłości? A broń Boże, będzie głównie o teraźniejszości nie wspaniałej, ale realnej. I będę zrzędził i gderał, bo mi się ani teatr, ani to, co nas otacza, nie podoba”[428]. W praktyce teksty Łapickiego łączą wspomnienia aktora i anegdoty o ludziach teatru z refleksjami na temat współczesnego teatru. Tej zasady trzymał się felietonista zwłaszcza w pierwszym cyklu *Zapisków starucha*. W drugim dominował ton wspomnieniowy i anegdotyczny, a refleksje na temat współczesności pojawiały się znacznie rzadziej, choć i w tej serii odnaleźć można kilka komentarzy do współczesności, dopełniających refleksje z pierwszej części.

[425] Zob. A. Fredro, *Zapiski starucha także Trzy po trzy*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 1993.
[426] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II*, „Teatr” 2002, nr 12, s. 53.
[427] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 26 marca*, portal Teatralny.pl, 26.03.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-26-marca,2317.html (dostęp: 17.12.2022).
[428] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II*, „Teatr” 2002, nr 12, s. 53.

W związku z eksponowanym przez Łapickiego wiekiem, nie dziwi, że w swoich felietonach przyglądał się współobecności starych i młodych ludzi w świecie teatru, tworząc pośrednio archiwum ich wzajemnych relacji, postaw, światopoglądów, stosunku młodych do starych i starych do młodych. W oczach Łapickiego teatr młodniał, do pracy twórczej angażowali się coraz młodsi reżyserzy, aktorzy. Odmładzała się też kadra kierownicza scen: „Wchodzi Dyrektor Teatru, coraz młodszy”[429] – pisał felietonista przy okazji premiery jednego z utworów Szekspira. Dochodziło więc u progu XXI wieku do naturalnej wymiany teatralnych pokoleń. Jednocześnie aktor wskazywał, że teatr starych i literatura klasyczna traktowane są przez młodych (reżyserów, widzów) jak muzeum. „Są wspaniałości, są upadki – to normalne, ale najkrwawszym epitetem, jaki rzucają licealiści-recenzenci – to muzeum”[430] – pisał o stosunku młodych do teatru pokolenia Łapickiego. Aktor bronił klasyki przed usunięciem jej ze scen i schowaniem do teatralnego lamusa. „A gdzie mamy grać, już nie mówię romantyków, czy Fredrę, ale nawet naszą małą klasykę: Zapolską, Kisielewskiego, Rittnera, Perzyńskiego. Przecież to świetny teatr! A poza tym jest muzeum i muzeum”[431] – narzekał Łapicki na wyrugowanie lubianych przez niego autorów z repertuarów teatrów. Dostrzegał, że tradycjonalistyczny teatr i literatura klasyczna wypierane są przez popularny wówczas brutalizm na czele z twórczością Sary Kane. Niewątpliwie nie był to nurt, który podobał się Łapickiemu. „Czy Szekspir, Wyspiański, Fredro to muzeum? Wszystko oczywiście zależy jak. Bo nawet sama Sarah Kane źle zagrana nie nadaje się nawet na śmietnik”[432] – zauważał ironicznie aktor, wskazując, że liczy się dla niego nie tylko to, co jest grane, ale także jak. Odrzucanie literatury klasycznej i wystawianie utworów brutalistów na czele z Kane nie było więc wcale dla felietonisty najstraszniejsze wobec języka teatru, który wprowadzało nowe pokolenie reżyserów.

Młodzi przekreślali teatr starych, starzy nie akceptowali teatru młodych. W XXI wieku wszystko odbywało się zgodnie z powtarzalnymi w życiu teatralnym mechanizmami. Jak przywoływał w anegdotach Łapicki, starzy zawsze narzekali na młodych: Jerzy Leszczyński na Stanisławę Perzanowską, Karol Adwentowicz na Erwina Axera, Marian Wyrzykowski na Łapickiego, Gustawa Holoubka i Tadeusza Łomnickiego, a teraz sam Łapicki na wchodzące do teatru pokolenie. Jak uzmysławiały przywołanie przez aktora opowieści, mechanizm narzekania powtarzał się od lat, co nie przeszkadzało wielu twórcom później zostać

[429] A. Łapicki, *Zapiski Starucha III. Shakespeare*, „Teatr” 2009, nr 3, s. 7.
[430] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Muzeum? A dlaczego nie?*, „Teatr” 2003, nr 4–5, s. 14.
[431] Tamże.
[432] Tamże. Pisownia oryginalna.

wybitnymi i uznanymi aktorami lub reżyserami. W ten sposób stwarzał Łapicki dystans do siebie samego, swojego wieku i narzekań, zmuszał do tego, żeby czytać jego teksty z przymrużeniem oka i ze świadomością wpływu doświadczeń życiowych na postrzeganie teatralnej rzeczywistości. Gdyby bowiem oceniać życie teatralne wyłącznie z perspektywy opinii twórców starszego pokolenia, byłby to zawsze obraz negatywny. „Dziś uważam, że to normalne. Normalne, że młodzi chcą wszystko zburzyć, a starzy się oburzają. Ale w tym wszystkim to starzy są śmieszni. Trzeba uważać, oj, trzeba uważać!"[433] – pisał Łapicki, próbując i pozostać wiernym sobie, i jednocześnie uchronić się przed starczą śmiesznością. Co zaskakujące, apelował do swoich kolegów po fachu: „Dlatego błagam swoich rówieśników (niewielu ich, co prawda, zostało), nie wymyślajcie młodym, nie klnijcie, że nie ma już teatru, że to wszystko blaga i hucpa. Przypomnijcie sobie, że też byliśmy młodzi, no może tyle, że grzeczniejsi"[434]. Felietony aktora uzmysławiają więc, że również artystów jego pokolenia nie należy postrzegać jako jednolitej grupy. Niektórzy z nich definitywnie odrzucali nowy teatr i pomysły młodszych pokoleń, inni mimo oporów próbowali pogodzić się z zachodzącymi zmianami w życiu teatralnym[435].

Mimo to bardzo trudno było szukać porozumienia między pokoleniami. Jak spostrzegał Łapicki na podstawie przeczytanej w prasie rozmowy wybitnego starego aktora z młodym reżyserem:

> Zderzenie postaw, dyskusja, czyj teatr ma rację. […] Senior nawet usiłuje być tolerancyjny: jasne, że młodzi się buntują, myśmy się też buntowali. Ale młody nawet przez uprzejmość nie próbuje być wyrozumiały – dla starości, dla starych przyzwyczajeń. Wali na odlew, że ma być po nowemu i już. W ogóle nie uwzględnia racji przeciwnika[436].

Łapicki nie widział więc możliwości łatwego porozumienia między pokoleniami w teatrze na początku XXI wieku. Nie oznacza to jednak, że sprowadzał ich relację do ciągłej rywalizacji i wzajemnego zwalczania. Twierdził, że w teatrze powinny być uwzględnione racje wszystkich grup wiekowych, nie chodzi przecież o to, by zmuszać innych do tworzenia wyłącznie własnego typu teatru. „Po prostu niech każdy robi to, co lubi. Wtedy będzie szansa na to, że

[433] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Za cara było lepiej*, „Teatr" 2003, nr 10–11, s. 44.
[434] Tamże.
[435] Te różnorodne postawy ludzi starszej generacji doskonale widać w felietonach. Wystarczy porównać teksty Andrzeja Żarneckiego i Andrzeja Łapickiego, żeby przekonać się, jak formułowali sądy o teatrze współczesnym i że narzekania narzekaniom nierówne. Zestawienie tych dwóch serii pozwala myśleć o nich jako o archiwum postaw przedwojennego pokolenia ludzi teatru i ich stosunku do teatru przełomu XX i XXI wieku.
[436] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Rozmowa*, „Teatr" 2007, nr 12, s. 66.

będą teatry, w których rozumiem, co się mówi ze sceny i inne, w których nie rozumiem, choć spektakl kończy się owacją na stojąco”[437] – proponował Łapicki różnorodność tematów i estetyk teatralnych. Uważał, że koegzystencja różnych generacji w teatrze jest możliwa, a nawet konieczna, zwłaszcza że i widzowie są zróżnicowani, mają odmienne wizje teatru i teatralne potrzeby, które z powodzeniem mogą zaspokajać wszystkie pokolenia twórców. „Resztę rozstrzygnie publiczność. Bo ona jest najważniejsza. Jedni wolą Fredrę, inni brutalistów, jedni czerwoną kurtynę z złotymi kutasami, inni – pojemnik na śmieci. Nie mam nic przeciwko temu”[438] – wskazywał felietonista na konieczność różnorodności w teatrze i nawoływał do wzajemnej tolerancji twórców różnych pokoleń.

Podobne rozwiązanie proponował w przypadku Teatru Telewizji, który także opanowali młodzi reżyserzy-kamerzyści. Łapicki krytykował „ufilmowienie” spektakli telewizyjnych:

> Nieszczęście przyszło w latach 90. z wtargnięciem do Teatru TV filmowców. Filmowcy mało czytają, ale dużo machają kamerą, bo to najważniejsze. I zaczęła się katastrofa. Wystarczy jedna kamerka, jak w filmie, no – druga na przebitki, można grać po kwestii. Prób nie potrzeba, bo to zabija świeżość. I aktorzy zaczęli grać jak w filmie, najpierw śmierć, potem narodziny. W montowni wszystko się sklei – montaż elektroniczny może zdziałać cuda. I oto zamiast teatru mamy teraz kiepskie filmy telewizyjne. No, może czasami nie takie złe, ale filmy[439].

Również w tej kwestii proponował różnorodność i tworzenie przedstawień Teatru Telewizji w dwóch nurtach, dla starych reżyserów, aktorów i widzów oraz dla młodych. „Niech to, co się dzieje od paru lat w Teatrze TV, nie nazywa się teatrem, ale filmem TV, proszę bardzo. Ale dla staruchów, którzy kochają teatr, raz na trzy miesiące proszę zrobić przedstawienie NA ŻYWO – LIVE”[440] – postulował felietonista, aby uszanować obecność w życiu teatralnym starszych jego uczestników i ich przyzwyczajeń, i nie spychać ich na margines.

Nie bez obiekcji aktor przyglądał się przedstawieniom twórców młodego pokolenia. Jednym z najczęściej przywoływanych w jego tekstach reżyserów był Grzegorz Jarzyna, któremu – mimo narzekań – zdawał się Łapicki z cicha kibicować. Z jednej strony, negatywnie pisał o jego *Magnetyzmie serca*[441]: „Siedząc na «Magnetyzmie» Jarzyny przeżywałem […] męki, ale przed demonstracjami uchroniła mnie żelazna zasada – zachować dystans!”[442].

[437] Tamże.
[438] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Rozmowa*, dz. cyt., s. 66.
[439] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II*, „Teatr” 2002, nr 12, s. 53.
[440] Tamże.
[441] *Magnetyzm serca* według *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry, reż. Sylwia Torsh [Grzegorz Jarzyna], Teatr Rozmaitości w Warszawie, premiera: 14.03.1999.
[442] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Rozmowa*, dz. cyt., s. 66.

Jednocześnie kilka lat później przyznawał, że doceniał koncepcję młodego reżysera, mimo obcej mu estetyki:

> Jarzyna rozwalił precyzyjną konstrukcję, kadencję, frazę swoim rewolucyjnym *Magnetyzmem serca*. Omal nie dostałem zawału, ale przynajmniej wiedziałem, o co temu, niewątpliwie zdolnemu, reżyserowi chodzi. Kiedy już wszystko zwyobracał, zmiażdżył średniówkę, zlikwidował *enjambement* (przerzutnię) – wprowadził na scenę Radosta, który skończył przedstawienie kwestią „Ja się tu nie znudzę!"[443].

I jak sam przyznawał, wcale na przedstawieniu młodego reżysera się nie nudził. W innym z tekstów pisał wprost o *Bziku tropikalnym*[444] Jarzyny: „Nie zapomnę zapachu kadzideł, dziwnego światła, erotycznego nastroju, narkotycznej niekonsekwencji. Było to jedno z najlepszych przedstawień, jakie widziałem w życiu"[445]. A zatem nie taki teatr młodych straszny, jak go niektórzy starzy bywalcy malowali. Szczególny stosunek Łapickiego do Jarzyny widać w kolejnych felietonach, gdy młody reżyser zawodzi pokładane w nim przez starego aktora nadzieje. Po spektaklu *T.E.O.R.E.M.A.T*[446] zaniepokojony felietonista pisał:

> Taki utalentowany reżyser. Zaszła w nim jakaś zmiana, i to poważna, psychiczna. Zgubił rytm. Jakby poruszał się w innym wymiarze czasu. Poza tym nie ma w nim diabła, został chłodny kalkulator. […] Co się z Tobą, mój utalentowany Gemüse, stało? W jakich rejonach przebywasz, że czas stał się gumą, od której nie można się odkleić? Pomyśl o sobie, ile masz talentu, wyobraźni, możliwości – i przyspiesz, przyspiesz[447].

W tym przypadku więcej w słowach Łapickiego troski o rozwój talentu młodego reżysera i dalszą jego karierę, niż zrzędzeń starucha, który nie chce zaakceptować nowego teatru.

Felietonista zauważał przy tym znaczenie przedstawień Jarzyny dla nurtów pojawiających się w polskim teatrze. Chociażby *Magnetyzm serca* wpłynął na zmianę sposobu wystawiania tekstów Fredry. „I rzeczywiście od tego się zaczęło. Każdy kombinuje, co by tu wymyślić. A to gramy na współcześnie, z komórkami i telewizorami, a to na smutno jak Czechowa, *à la manière russe*. Rekord pobił podobno pewien reżyser, który upił Podstolinę, położył ją pod stołem – i stąd «Podstolina»"[448] – kpił Łapicki z nowych reżyserskich pomysłów.

---

[443] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Fredro*, „Teatr" 2007, nr 11, s. 9.
[444] *Bzik tropikalny* na podstawie *Mister Price'a* oraz *Nowego wyzwolenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Grzegorz Horst [Grzegorz Jarzyna], Teatr Rozmaitości w Warszawie, premiera: 18.01.1997.
[445] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Reżyser*, „Teatr" 2009, nr 4, s. 8.
[446] *T.E.O.R.E.M.A.T* na podstawie twórczości Piera Paola Passoliniego, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, premiera: 01.02.2009.
[447] A. Łapicki, *Zapiski starucha III. Reżyser*, dz. cyt., s. 8
[448] Tamże.

Z dystansem podchodził także do innych koncepcji inscenizacyjnych. Przy okazji *Macbetha*[449] Jarzyny zauważał: „Komuś się skojarzyła wojna w Iraku z Makbetem – cała Polska gra Makbeta. A przecież wiadomo, że Makbet nie wychodzi. […] Więc skąd ta epidemia? Że las birnamski to Al-kaida czy chłopcy z GROM-u?”[450]. Zapoczątkowana przez Jarzynę moda na wystawianie Fredry czy Szekspira to jedno. Druga kwestia dotyczy estetyki i propozycji inscenizacyjnych, notorycznego uwspółcześniania utworów klasycznych, wpisywania w nie aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych, co w wielu przypadkach było – zdaniem felietonisty – nieuzasadnione.

Jakie nowe mody zauważał jeszcze na polskich scenach Łapicki? Aktor wskazywał na pojawiający się wówczas szturm reżyserów na dramaturgię niemieckojęzyczną, zapoczątkowany przez Krystiana Lupę. Łapicki zastanawiał się: „Skąd ten zapał do nawet drugorzędnej literatury niemieckojęzycznej? Modę wprowadził Lupa – rzeczywiście zrobił kilka fantastycznych przedstawień – ale reszta? Taka moda. Zresztą i wśród krytyki”[451]. Felietonista dostrzegał więc wzrost zainteresowania tekstami niemieckojęzycznymi, które wcześniej nie budziły szczególnego entuzjazmu reżyserów. Ciekawym aspektem wydaje się także zmiana podejścia w dziedzinie reżyserii światła, spostrzegana przez felietonistę. „[…] wytężam wzrok, ale niedowidzę. Bo w dodatku modnym zwyczajem reżyserskim na scenie ciemno, jak…”[452] – narzekał Łapicki, bynajmniej nie na własny kiepski wzrok.

Wśród wskazywanych przez Łapickiego tendencji zwraca uwagę fakt, że aktor dostrzegał w tych trendach swego rodzaju homogenizację teatru. Pisał przecież wprost: „Co zrobić, kiedy w naszym teatrze jest ciągle jednakowo. Jest takie ładne polskie słowo – zglajszachtowanie. Gramy to samo i gramy tak samo”[453]. Wydaje się, że dotyczy to zarówno wyborów repertuarowych, jak i estetyki oraz koncepcji inscenizacyjnych. Felietonista zauważał, że w konsekwencji takiego podejścia zanikał profil poszczególnych teatrów i charakterystyczne dla nich linie repertuarowe. Bez względu na deklarowaną wizję funkcjonowania poszczególnych instytucji ich repertuar na początku XXI wieku upodabniał się do siebie. „Teraz wszystkie teatry grają wszystko. I bulwar, i Szekspira. Jedynie konsekwentny jest Kwadrat, gra tylko farsy. I bardzo dobrze. Sceny narodowe omijają klasykę narodową. A przecież nie wygrają z teatrem Jarzyny i Warlikowskiego”[454] – pisał Łapicki o rezygnacji

[449] *2007: Macbeth* na podstawie Williama Szekspira, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, premiera: 19.05.2005.
[450] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha 2. 100 kwiatów*, „Teatr” 2005, nr 1–3, s. 84.
[451] Tamże.
[452] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Festiwale*, „Teatr” 2003, nr 1–2, s. 70.
[453] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha 2. 100 kwiatów*, dz. cyt., s. 84.
[454] Tamże.

teatrów z dotychczasowych charakterystycznych dla nich profili. A przecież, jak apelował i w innych felietonach, powinno być różnorodnie i dla różnych grup wiekowych. Dlatego tym bardziej cieszył się, gdy udało mu się wreszcie zobaczyć spektakl spełniający jego oczekiwania, zwłaszcza stworzony przez osoby z młodego pokolenia. Wśród nich doceniał, oprócz Jarzyny, także Agnieszkę Glińską, pisał o niej entuzjastycznie po przedstawieniu *Lekkomyślna siostra*[455] (*Zapiski starucha III. Perzyński Glińskiej*, „Teatr" 4/2009).

Łapicki jako aktor zwracał także uwagę na ewoluujące warunki uprawiania tego zawodu. Jego teksty traktować można jako archiwum aktorskich możliwości zawodowych, pojawiających się zagrożeń i szans oraz zmieniających się priorytetów na początku XXI wieku. Przy okazji egzaminów do Akademii Teatralnej zauważał, jak w tamtym czasie prezentowali się młodzi ludzie zdający do szkoły. Wbrew pozorom nie narzekał, że młodzież już nie ta, co kiedyś. Zwłaszcza że w felietonie z 1979 roku autor pisał o ówczesnych kandydatach: „Zjazd ułomnych, ślepych, głuchych i sepleniących z całej Polski"[456]. Pomny swych wcześniejszych doświadczeń jako egzaminator łaskawiej oceniał warunki fizyczne, przygotowanie i obycie kandydatów w 2013 roku:

> Młodzież dorodna. Dziewczyny po metr osiemdziesiąt. Chłopcy też nie najgorsi. Ale co ważniejsze, poziom cywilizacyjny wyrównał się niepomiernie. Wtedy między Warszawą a Tomaszowem była przepaść. […] Dziś wyróżniają się pewną ogładą cywilizacyjną. Skąd się to bierze? Ano z tego, na co najbardziej narzekamy. Z telewizji. Wioska globalna to nie wioska spod Tomaszowa[457].

Co ciekawe, w felietonach Łapickiego widać, że telewizja była czynnikiem, który znacząco oddziaływał na różne aspekty życia teatralnego. Pozytywny wpływ na ogładę kandydatów na studia to niestety jeden z niewielu walorów tego oddziaływania wskazany przez aktora. Drugi to więcej możliwości zarobkowania poza teatrem. Choć Łapicki widział w tym raczej zagrożenia niż szanse. Pokazywał, jak te możliwości rzutują nie tylko na realne perspektywy zawodowe aktorów, ale przede wszystkim, jak odciskają piętno na samym myśleniu o zawodzie aktora i aktorskich predyspozycjach. Pisał, uzmysławiając, że również i on – mimo wieku i ugruntowanego światopoglądu – wpadł w koleiny nowego myślenia o aktorstwie u progu kolejnego tysiąclecia:

[455] *Lekkomyślna siostra* Włodzimierza Perzyńskiego, reż. Agnieszka Glińska, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 14.02.2009.
[456] Kolega [Andrzej Łapicki], *Egzamin wstępny*, [w:] tegoż, *Przed lustrem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 85.
[457] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Akademia*, „Teatr" 2003, nr 7–9, s. 79.

> Przypatrywałem się tej młodzieży zdającej do Akademii, bo tak zaawansowaliśmy, i myślałem, wyobrażałem sobie, co będą robić w przyszłości. Po dyplomie. Czy ta śliczna, długonoga dziewczyna będzie reklamować wodę mineralną, czy zagra modelkę w sitcomie; czy ta zabawna bruneteczka zareklamuje jogurty, czy będzie kuzyneczką w *Srebrnobrzeskich*; czy ten przystojny drągal zagra w *Komisariacie 37*, czy raczej zareklamuje nowy model Fiata? A ten naiwny blondynek zagra ministranta w *Parafii* czy zareklamuje napój Lugo? Dlaczego na myśl mi nie przyszło, że długonoga może być Anielą, a bruneteczka Klarą? Dlaczego nie wyobraziłem sobie drągala jako Jana, a blondynka jako Fantazego? Co się z nami stało? Co się stało z polskim teatrem, co stało się z polskimi aktorami? Jeżeli szczytem kariery jest okładka w „Życiu na żywo", a Mount Everestem uznania jest odcisk palca w kołobrzeskim piasku[458].

Łapicki pokazywał przy tym, jak zmieniły się zawodowe priorytety aktorów i ambicje. Już nie Hamlet czy Gustaw-Konrad stanowili szczyt marzeń w aktorskim zawodzie, a oznaką pozycji aktora przestawało być uznanie publiczności teatralnej, pozytywne recenzje i pochwały krytyków, aprobata kolegów po fachu czy branżowe odznaczenia, lecz telewizyjna i tabloidowa popularność. Tak ewoluowały mierniki aktorskiego sukcesu – zamiast liczby ról w teatrze, liczba wzmianek i atrakcyjnych fotografii w poczytnym czasopiśmie.

Felietonista uzmysławiał też istnienie szeregu zagrożeń dla aktorstwa teatralnego wynikających z obecności w telewizji. Szczególnie widoczne były one podczas jednego z festiwali teatralnych, na którym jurorem był Łapicki. Zauważał wyraźny wpływ aktorstwa serialowego i reklamowego na aktorstwo teatralne. Po pierwsze, naturalna i niechlujna mowa serialowa zastąpiła wyrazistą mowę sceniczną, wpływając na słyszalność aktorów. „Wchodzi wysoka postawna dziewczyna. Chyba gra Helenę – myślę. Ale nic nie słyszę – mam starczo przytępiony słuch"[459] – po jednym z festiwalowych spektakli próbował Łapicki ironicznie wytłumaczyć złą słyszalność własnym wiekiem. Po drugie, zaprawieni w reklamowej działalności aktorzy zapominali, że szeroki uśmiech, wylewny entuzjazm i nadmierna swoboda niezbędne do przekonania telewidzów do kupna promowanych produktów, niekoniecznie sprawdzają się w teatralnych rolach, zwłaszcza klasycznych. Jak pisał po innym przedstawieniu: „Szekspir z dużego województwa. Rola główna – król wieczoru, nonszalancja, luz, dezynwoltura. Męczy mnie, skąd znam tego kolegę, bo, jako żywo, nie ze sceny. Pytam sąsiada-jurora. «Jak to, nie poznajesz, przecież reklamuje proszek do prania!»"[460]. Po trzecie, grający w serialach aktorzy przenosili swoje serialowe emploi do teatru. Kolejny festiwalowy przykład odnotowany przez Łapickiego: „Teatr z historyczną przeszłością. Klasyk. W roli

[458] Tamże.
[459] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Festiwale*, „Teatr" 2003, nr 1–2, s. 70.
[460] Tamże.

głównej bardzo dobry aktor. Niestety ma nieszczęście grać w bardzo popularnym serialu. I w roli klasycznej szwy pękają, i wychodzi ulubieniec z TV”[461]. Telewizję postrzegał więc Łapicki nie tylko jako źródło nowych zawodowych możliwości, ale także jako zagrożenie dla jakości aktorstwa teatralnego. Jak zaznaczał: „Tylko teatr robi aktora. Nauczony serialowej naturalności nie da sobie rady ze Słowackim, grając jedną figurę w 500 odcinkach telenoweli nie da sobie rady z Fredrą”[462]. Dlatego właśnie Łapicki doceniał tych aktorów i reżyserów, którzy postanowili poświęcić się wyłącznie teatrowi. Dostrzegał grupę twórców, także młodego pokolenia, którzy skupiali się na działalności scenicznej. „Pomiędzy sitcomami, serialami i okładkami któż myśli o misji. Śmieszne. A jednak jest grupa młodych, którym zależy na TEATRZE – bezwzględnie to też misja”[463] – chwalił Łapicki w felietonie, dostrzegając w takiej decyzji twórców misyjne podejście do teatru, coraz rzadsze w tym zawodzie. Aprobował ich decyzję, nawet jeśli nie zawsze rozumiał ich przedstawienia. Trochę na przekór swoim felietonowym założeniom o zrzędzeniu i narzekaniu na współczesny teatr pisał: „Wiem, że w moim pokoleniu staruchów będę wyklęty, ale powiem, że szanuję tych młodych reżyserów, którzy robią tylko teatr. Może on nam, starym, się nie podobać, to normalne. Ale to, co robią, robią uczciwie i, co ważniejsze, zbierają wokół siebie aktorów młodych, którym o coś chodzi”[464]. Oto dwie strony uprawiania aktorskiego zawodu u progu XXI wieku i dwie postawy aktorów dzielących się na tych, którzy odchodzą w stronę reklam i seriali, oraz tych, którzy rozwijają się w działalności scenicznej.

W felietonach Łapickiego można także odnaleźć świadectwo zmiany pozycji teatru w polskiej rzeczywistości. Ciekawe, że autor widzi tę zmianę przez pryzmat przestrzeni i architektury. Jak choćby w tekście o placu Teatralnym w Warszawie, zwanym niegdyś Teatrowiskiem. Po jednym ze spektakli w Teatrze Narodowym Łapicki zauważał: „Plac Teatralny pustoszał w przerażającym tempie. Ludzie biegli do samochodów, gdzieś znikali w ciemnościach […]. Zresztą ta pustka, brak przechodniów to charakterystyczny widok dzisiejszego placu Teatralnego o każdej porze dnia”[465]. Niegdyś tętniący życiem Plac Teatralny, w obrębie którego teatry funkcjonowały wespół z innymi instytucjami, był symbolem teatru jako integralnej części życia społecznego. Pustka tego miejsca w nowym tysiącleciu wydaje się wiele mówić o znaczeniu teatru w rzeczywistości społecznej tamtego czasu. Innym przestrzennym znakiem zmiany pozycji teatru wydaje się likwidacja warszawskiego Teatru

[461] Tamże.
[462] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Akademia*, dz. cyt., s. 79.
[463] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Aktorstwo – misja czy rzemiosło*, „Teatr” 2004, nr 11–12, s. 61.
[464] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Akademia*, dz. cyt., s. 79.
[465] Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Teatrowisko*, „Teatr” 2003, nr 6, s. 57.

Małego, w miejscu którego postanowiono wybudować supermarket. Zastąpienie świątyni kultury świątynią konsumpcji, to także znak czasów i spadającego znaczenia teatru w kapitalistycznym kraju (*Zapiski starucha III. Epitafium dla Teatru Małego*, „Teatr" 10/2009).

Rozpoczynając swoją serię felietonów w 2002 roku, Łapicki witał się uprzejmie z czytelnikami, prezentując swoje założenia. Podobnie było z zakończeniem cyklu. Aktor domykał go, ponownie wyjaśniając swoją postawę i sposób patrzenia na świat. Co ciekawe, był jednym z niewielu felietonistów teatralnych, którzy zastosowali formułę powitania i pożegnania, tak klarownie przedstawiając swój pomysł na serię i spinając przy tym klamrą powstałe w tym czasie cykle. „Chciałem pożegnać się z «Teatrem» i Czytelnikami moich felietonów, jeżeli tacy byli. Kiedyś nazwałem je «Zapiskami starucha». Starucha, bo starzy są złośliwi i nie nadążają. Tak jest ze mną – złoszczę się i nie chcę. Czas kończyć"[466] – pisał w 2010 roku 86-letni wówczas Łapicki. W ten sposób aktor, chcąc uniknąć wspomnianych niegdyś przez niego starczych śmieszności, zamykał z klasą nie tylko swoją ostatnią serię, ale i całą trwającą z przerwami od lat siedemdziesiątych felietonistyczną pracę na łamach „Teatru".

2.2.7. Zdziwienia konserwatysty – *Maszeruj albo giń!* Wojciecha Tomczyka

> *Otóż chciałbym któregoś dnia obejrzeć w polskim teatrze przedstawienie klasycznego dramatu. Chciałbym, żeby przedstawienie to było całkowicie nieaktualne, nie zmodernizowane, w miarę możliwości niepublicystyczne.*
>
> Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Wierność, niewierność (felieton częściowo aktualny)*, „Teatr" 2007, nr 11, s. 46.

Gdy w 2006 roku doszło do zmiany na stanowisku redaktora naczelnego „Teatru" i objęciu tej funkcji przez Jacka Kopcińskiego, nie pozostało to bez wpływu na skład grona felietonistów. Nowy redaktor naczelny zaprosił na łamy miesięcznika nowego felietonistę – scenarzystę i dramatopisarza, Wojciecha Tomczyka[467]. Kulisy nawiązania współpracy z czasopismem ujawniał on zresztą w pierwszym felietonie o fikcyjnym przesłuchaniu przed komisją sejmową, jakoby wraz z Kopcińskim dokonali szantażu atomowego w celu objęcia upragnionych stanowisk: jeden – redaktora naczelnego, drugi – felietonisty (*Maszeruj albo giń! Bolesna prawda*, „Teatr" 6/2006). Mający już spore doświadczenie felietonistyczne Tomczyk,

[466] A. Łapicki, *Zapiski starucha III*, „Teatr" 2010, nr 2, s. 29.
[467] Zob. M. Sęczek, Hasło: Wojciech Tomczyk, *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php/Wojciech_TOMCZYK (dostęp: 28.07.2024).

publikował wcześniej cykle: w „Debacie" (1992–1993), *Porady nasercowe* w „Filmie" (1991–2000), *Poszukiwacze zaginionej Arki* w „Nowym Państwie" (1994–2000), *Grubą kreską* w „Kwartalniku Konserwatywnym" (1998–2001); wygłaszał także felietony na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia (1995). W „Teatrze" autor zainicjował serię *Maszeruj albo giń!*[468], nawiązującą tytułem do motta Legii Cudzoziemskiej[469]. Być może również dla Tomczyka była to dewiza przyświecająca jego felietonistycznej pracy, w której potrzebna bywa żelazna dyscyplina, zwłaszcza przy utrzymaniu regularności publikacji kolejnych tekstów.

Tomczyk, sam będąc osobą zawodowo piszącą, chętnie przyglądał się także temu, co i jak pisali inni, w przypadku życia teatralnego – krytycy teatralni i dramatopisarze. W swoich tekstach przedstawiał spostrzeżenia na temat stanu krytyki teatralnej w pierwszej dekadzie XXI wieku. Czytujący recenzje teatralne autor zauważał preferencje recenzentów, przyjmowane przez nich strategie krytyczne i przemiany samej recenzji teatralnej w tamtym czasie. Wskazywał chociażby na wyraźne upodobanie recenzentów do skandalizujących przedstawień i reżyserów-skandalistów. Pisał o krytykach jako o grupie wykazującej szczególne zainteresowanie spektaklami tego typu, pod tym względem wyróżniającej się na tle środowiska teatralnego: „Jako ostatni od skandalu odwrócili się krytycy. Niektórzy z nich zresztą jeszcze się nie odwrócili. To prawdziwi twardziele, mam dla nich wiele podziwu. Tyle razy obwoływali pojawienie się kolejnych geniuszy teatru, że można by już z tych nazwisk stworzyć książkę telefoniczną"[470]. Felietonista zdawał się zatem sugerować, że upodobania krytyków to jedno, ale wyróżnianie przez nich co rusz pojawiających się nowych reżyserów-skandalistów skutkowało przecież tworzeniem nowej teatralnej hierarchii, z którą sam autor raczej się nie zgadzał. Zauważał także, że recenzenci chętniej pisali o złych spektaklach niż o udanych: „dobre przedstawienia omawiane są w najlepszym razie zdawkowo, natomiast przedstawienia niedobre przechodzą do historii. Stają się głośne, bo piszą o nich wszyscy"[471]. Brzmi to tak, jakby recenzenci znajdowali szczególną przyjemność w pastwieniu się nad nietrafionymi spektaklami i ich twórcami. Natomiast zbiorowe rzucanie się krytyków na nieudane przedstawienia skutkowało według autora dość paradoksalną reklamą działalności niektórych reżyserów. Zdaniem Tomczyka dochodziło wręcz do tego, że niektórzy z nich

[468] Część tekstów publikowanych przez Tomczyka na łamach „Teatru" została potem przedrukowana w zbiorze felietonów autora. Zob. W. Tomczyk, *Felietony*, Teologia Polityczna – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
[469] Tomczyk wykorzystał tę dewizę już wcześniej w serialu kryminalnym *Oficer*, do którego pisał scenariusz. Jeden z odcinków zatytułował właśnie *Maszeruj albo giń!*, a jeden z bohaterów to były żołnierz Legii Cudzoziemskiej.
[470] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Zły felieton*, „Teatr" 2007, nr 2, s. 35.
[471] Tamże.

budowali swoją pozycję w środowisku teatralnym właśnie na serii negatywnych, ale za to głośnych recenzji. To właściwie nie powinno dziwić wobec znanej teatralnej zasady: „Dobrze czy źle, byle po nazwisku". Przyglądając się negatywnym recenzjom, felietonista zidentyfikował strategie recenzenckie stosowane podczas pisania o złych spektaklach. „[…] współcześni krytycy szydzą, ironizują, dystansują się, w najgorszym razie piętnują"[472] – wyliczał Tomczyk. I dołączał do nich kolejną metodę recenzencką:

> Ostatnio coraz częściej czytam recenzje napisane według schematu – dowalenie przez porównanie. Po kilkudziesięciu linijkach wyżywania się nad przedstawieniem, które krytykowi się wybitnie nie podobało, wtrąca ot jedno zdanie o wybitnym przedstawieniu tej samej sztuki zrobionym w innym mieście"[473].

W ten sposób zestawiano przedstawienia na zasadzie kontrastu, przy czym – jak twierdził felietonista – dla twórców tego udanego znalezienie wzmianki o swoim przedstawieniu w negatywnej recenzji innego spektaklu było niejednokrotnie jedyną pisemną oceną ich premiery.

Jednak mimo krytycznej oceny strategii recenzenckich stosowanych w tamtym czasie, Tomczyk oceniał stan krytyki teatralnej raczej pozytywnie. Jego uwagi uświadamiają istnienie pewnych tendencji wśród recenzentów, nie są jednak krytyką samego poziomu tekstów i kompetencji piszących. Dlatego po wysłuchaniu jednej z dyskusji na temat kondycji krytyki, zdziwiony Tomczyk przywoływał płynące z debaty wnioski:

> Otóż okazało się, że współczesna krytyka teatralna w Polsce znajduje się obecnie na dnie. Wyszło na to, że jest koteryjna, układowa, powierzchowna, niesprawiedliwa i do chrzanu tarcia. Uprawiają krytykę teatralną pyszałkowaci kretyni, niedouczeni frustraci i niewydarzeni artyści. Prawdziwi krytycy wiele lat temu odeszli do Krainy Wiecznej Recenzji, a pora deszczowa dawno minęła. Poza tym krytyka teatralna jest w naszym kraju – proszę sobie wyobrazić – opanowana. A jak jakaś dziedzina życia jest opanowana, to jest z nią zupełnie źle[474].

Tomczyk przedstawiał więc funkcjonujące w tamtym czasie w środowisku teatralnym opinie na temat krytyki teatralnej i jednocześnie z nimi polemizował, tworząc odmienny obraz:

---

[472] Tamże.
[473] Tamże.
[474] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Krytyka krytyki (rozumem zdrowym)*, „Teatr" 2007, nr 12, s. 60.

> Otóż czytając recenzję teatralną, mam na ogół wrażenie, że czytam rzecz napisaną przez człowieka rozumnego, nieźle władającego piórem, czasem dowcipnego. Na ogół po przeczytaniu recenzji wiem, z jakim przedstawieniem ów krytyk miał do czynienia. Czyli po przeczytaniu recenzji wiem – iść czy nie iść. Innymi słowy – jest dobrze[475].

Tekst Tomczyka pozwala nie tyle zweryfikować stan krytyki teatralnej na początku XXI wieku, ile przede wszystkim uświadamia, że – po pierwsze – w tamtym czasie często dyskutowano o stanie krytyki, i – po drugie – opinie w tej kwestii były w środowisku teatralnym niejednorodne, często nawet skrajnie.

Niewątpliwie jednak wspomniana przez Tomczyka recenzencka strategia z wykorzystaniem porównań miała zastosowania nie tylko przy ocenach spektakli, ale była popularna w całym dyskursie okołoteatralnym. Kontestatorzy ówczesnej krytyki polemizowali przecież z jej jakością właśnie poprzez porównanie z tekstami dawnych mistrzów krytycznoteatralnego rzemiosła. Sam Tomczyk zaś stosował we własnym tekście strategię opartą na podobnym mechanizmie, tyle że z odwrotną intencją, zamiast „dowalania przez porównanie" proponował raczej docenianie przez porównanie. Zestawiając krytykę teatralną z filmową, wykazywał w ten sposób dobry stan tej pierwszej wobec – jego zdaniem – nie najlepszej kondycji drugiej: „Dlatego zawsze kiedy czytam o narzekaniach czy słyszę narzekania na poziom polskiej krytyki teatralnej, przeglądam kilka dowolnych recenzji filmowych. Tam dopiero jest jazda, jak mówią bohaterowie w polskich filmach"[476]. Potwierdzał ten sąd w innym tekście o współczesnych elitach, zarzucając im snobizm i ignorancję: „Dziś w krytyce liczy się wyłącznie ego krytyka i jego nie zmącony śladem oryginalnej, własnej myśli, intelekt. Oczywiście mam na myśli krytykę filmową, bo krytycy teatralni w naszym kraju do elity nie należą"[477]. Choć więc wyłączał recenzentów teatralnych z grona współczesnych, na nowo pojmowanych elit, to – znów poprzez porównanie – wykazywał dobry poziom intelektualny piszących o teatrze. Felietony Tomczyka można więc postrzegać jako archiwum stanu krytyki teatralnej na początku XXI wieku, stosowanych strategii recenzenckich oraz prowadzonych w tamtym okresie dyskusji o krytyce.

Jako dramatopisarz Tomczyk przyglądał się nie tylko pisaniu o teatrze, ale także pisaniu dla teatru. Zauważał, że XXI wiek przyniósł wysyp nowych dramatopisarzy. Przynajmniej na papierze. „Jeszcze lepiej ma się polska dramaturgia. Strach pomyśleć, jak mocną ma obecnie pozycję. Człowiek czyta życiorysy relatywnie młodych ludzi i oczy przeciera: oto zupełnie

[475] Tamże.
[476] Tamże.
[477] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Przeciw elitom*, „Teatr" 2008, nr 11, s. 69.

młodzi ludzie przedstawiają się jako autorzy kilkudziesięciu sztuk. Niektóre były nawet wystawiane”[478] – wnioskował na podstawie lektury biogramów. I dodawał: „nastąpił cud dramaturgii. Cud dramaturgiczny polegający na istnieniu kilkudziesięciu dramaturgów, z których każdy ma na rozkładzie kilkadziesiąt sztuk. To już nie jest sen o potędze, to jest sama potęga w stanie ekstatycznie czystym”[479]. Tomczyk ironizował, bo zdaje się, że wspomniany „cud dramaturgii” był zjawiskiem raczej iluzorycznym, mało widocznym na polskich scenach, w repertuarach teatrów, ale także w obiegu wydawniczym. Jak zauważał bowiem w innym z felietonów: „Polskich dramatów współczesnych właściwie w publicznym obiegu nie ma. Jeśli nawet powstają, to nie wiadomo, skąd mielibyśmy się dowiedzieć o ich istnieniu. Jesteśmy wprawdzie krajem wielu piszących dramaturgów, natomiast to, co bywa wystawiane, to w najgorszym razie są skecze, napisane bez poczucia humoru”[480]. Wiadomo więc, że nowe dramaty istniały, niekoniecznie jednak można było się z nimi zapoznać, czy to w wersji pisanej, czy scenicznej, ocenić ich jakość i wskazać dominujące nurty w nowej dramaturgii.

Okazję taką stwarzał dopiero opisywany przez Tomczyka konkurs dramaturgiczny (chodzi zapewne o powstałą w 2007 roku Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną), co pozwalało mu zauważyć niedramatyczność nowopowstających tekstów oraz zanikanie konfliktu dramatycznego: „Do niedawna myślałem, że konflikt dramatyczny jest fundamentem każdego dramatu. To trochę nawet wynika z nazwy gatunku. […] Natomiast dramat bez dramatu jest, jak się okazuje, możliwy. Dlatego należy cieszyć się, że gdy wśród polskich nowych utworów dramatycznych pojawił się prawdziwy dramat, to wysoka komisja to zauważyła”[481]. Tomczyk utrwalał zatem pewne zmiany zachodzące w polskim dramacie współczesnym, ale przede wszystkim dokumentował wzmożenie w twórczości dramatycznej objawiające się w liczbie piszących dla teatru autorów oraz pojawienie się szansy na wzrost widoczności dramatopisarzy w życiu teatralnym poprzez gdyński konkurs. Nowe możliwości stwarzały też organizowane przez teatry konkursy tematyczne na dramaty, choć Tomczyk krytykował je ze względu na dobór kontrowersyjnej tematyki, np. konkurs na dramat o niemieckiej lewicowej dziennikarce, uznawanej za terrorystkę Ulrice Meinhof (*Maszeruj albo giń! Miło szaleć, kiedy czas po temu*, „Teatr” 7–8/2006).

Wykazujący tradycyjne podejście do dramatu Tomczyk równie konserwatywne oczekiwania miał wobec teatru pierwszej dekady XXI wieku. Tyle że teatr tego okresu,

[478] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Przystanek Pisz*, „Teatr” 2008, nr 2, s. 24.
[479] Tamże.
[480] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Dramat, po prostu dramat*, „Teatr” 2008, nr 9, s. 43.
[481] Tamże.

jak wynika z felietonów, był właśnie całkowicie przeciwny wobec tych oczekiwań. To teatr podążający za nowymi nurtami i modami, prowadzony przez coraz to nowe pokolenia młodych zdolnych reżyserów, teatr coraz częściej zaangażowany politycznie, teatr krytyczny, niejednokrotnie skandalizujący, wywracający klasykę na nice. To zatem teatr, w którym trudno odnaleźć się teatralnym konserwatystom, co widać właśnie w felietonach tego autora. Stąd słuszne spostrzeżenie Kaliny Zalewskiej, recenzującej jego zbiór felietonów: „Tomczyk czasem chciałby zatrzymać czas, by oddać sprawiedliwość, co zresztą jest typowe dla konserwatystów”[482]. Autor zdaje się opisywać współczesny teatr w dwóch nurtach. Pierwszy, to teatr powracający do tradycji, odwracający się od artystycznych mód. Drugi, to teatr za tymi modami podążający.

Z jednej strony, Tomczyk opisywał właśnie upragniony przez niego powrót do tradycyjnie rozumianego teatru. Z satysfakcją odnotowywał koniec antyteatru: „Po kilkunastu czy dwudziestu kilku latach gwałtownych sukcesów upadł tak na Zachodzie, jak i u nas. Nasi twórcy teatralni, skutkiem podróżowania zorientowali się, że obecnie tego już się nie nosi, na to już się nie chodzi […]. No i poszli po rozum do głowy i dzięki temu my znów mamy teatr, a nie szajs”[483]. Opisywał praktyki, które rozumiał jako antyteatr (jak się wydaje, częściowo związane z zapoczątkowaną przez Grotowskiego tradycją) i które ku jego satysfakcji stawały się już przeszłością: „Zdecydowała o tym publiczność, która nie chciała być opluwana, bita, zmuszana do dotykania mchu czy do innych «przekroczeń granic teatru». Nie przyjęły się jako teatr obozy wędrowne, akcje drogi, projekty góry, szamanizm dla ubogich i praktyki voodoo dla aktywu kulturalno-oświatowego”[484]. Ku radości Tomczyka praktyki takie zniknęły z polskiego życia teatralnego, pozostawiając miejsce dla tradycyjnie rozumianego teatru.

Innym dostrzeganym przez felietonistę zwrotem w życiu teatralnym, ocenianym przez niego pozytywnie, było odchodzenie twórców teatralnych od korzystania ze strategii skandalu. „W naturze polskiego życia teatralnego nastąpiła wielka zmiana – skandal przestał się opłacać”[485] – stwierdzał zmęczony skandalizującymi spektaklami Tomczyk. Skandal w jego rozumieniu miał dotąd głównie podłoże erotyczne. Jak pisał: „Proszę sobie wyobrazić, że nie wystarczy już w natchnieniu przerabiać zramolałą klasykę na podręcznik kopulacji. Czy nawet upraszczać ją do poziomu odważnej obyczajowo telenoweli ocierającej się o to, czego Arystoteles nie nazywał poetyką hard-porno”[486]. Tomczyk zauważał przesyt zbyt licznie

[482] K. Zalewska, *Krótkie tytuły*, „Teatr” 2019, nr 11, s. 86.
[483] W. Tomczyk, *Bezczelność i talent*, „Teatr” 2006, nr 10, s. 44.
[484] Tamże.
[485] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Zły felieton*, dz. cyt., s. 35.
[486] Tamże.

pojawiającymi się tego typu rozwiązaniami, co miało prowadzić do ich porzucenia w praktyce scenicznej. Niestety, rezygnacja ze strategii skandalu przez twórców teatralnych nie oznaczała jednocześnie poprawienia jakości powstających spektakli. Jak pisał Tomczyk, coraz częściej wybijali się reżyserzy, którzy, choć nie skandalizowali, to nie radzili sobie z teatralnym rzemiosłem: „Otóż dziś nie trzeba już wywoływać skandali. Wystarczy robić po prostu złe przedstawienia. Nie trzymające rytmu, sensu, nie budujące napięcia. Przedstawienia z grającymi źle aktorami, w fatalnych dekoracjach. Przedstawienia nieprzemyślane, nikomu niepotrzebne”[487]. A z pewnością nieznajdujące uznania felietonisty.

Jedną z krytykowanych przez Tomczyka popularnych strategii reżyserskich była aktualizacja tekstów klasycznych, czyli odchodzenie od tzw. wierności autorowi. Pisał o tej tendencji, wskazując na reżyserskie pomysły o charakterze uwspółcześniającym:

> Czasy się zmieniają, dziś inaczej patrzymy na pewne sprawy; „wierność autorowi”, cokolwiek znaczyła, przestała być kryterium istotnym. Jej miejsce zajęło jej przeciwieństwo – coś, co można określić „niewiernością autorowi”. Dziś to właśnie niewierność jest w cenie. Krytyka, a przynajmniej jej część, ceni sobie teatr radosnego, nieskrępowanego eksperymentu z tekstem. Dlaczego Makbet ma nie uczestniczyć w wojnie w Iraku? Albo, lepiej, w Gwiezdnych Wojnach? Dlaczego Hamlet ma nie czytać gazety, dlaczego Fedra ma nie oglądać telewizji? Dlaczego wreszcie reżyser czy teatralny dramaturg ma nie przepuścić klasycznego tekstu przez swoją osobistą wirówkę nonsensu i nie zaproponować zachwyconym oczom własnego „autorskiego” miszmaszu[488].

Tomczyk bronił klasyki przed zapędami reżyserów. Ośmieszał ich podejście w fikcyjnej skonstruowanej na potrzeby felietonu wypowiedzi reżysera na temat jego podejścia do tworzenia spektaklu na podstawie tekstu klasycznego: „postanowiłem […] dodać do przedstawienia trzy cytaty z kodeksu pracy, smakowite zdanko z Immanuela Kanta, dwa moje ulubione haiku, garść zaklęć z pierwszych stron gazet, antologię, bardzo osobistą antologię limeryków Szacownej Noblistki i fragment wywiadu wiceprezesa Polskiego Związku Wędkarskiego”[489]. Uwspółcześnianie klasyki, poprzez odwoływanie się do aktualnych kontekstów, a także zestawianie jej z innymi tekstami (niekoniecznie współczesnymi), które miałyby wydobyć nowe znaczenia z tekstu będącego głównym materiałem literackim przedstawienia, okazywało się praktyką dość popularną. Na tyle popularną, że Tomczyk

[487] Tamże.
[488] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Wierność, niewierność (felieton częściowo aktualny)*, „Teatr” 2007, nr 11, s. 46.
[489] Tamże.

ubolewał, że zobaczenie na polskich scenach tradycyjnie wystawionego tekstu klasycznego jest już niemal niemożliwe. Pisał ironicznie:

> Jeśli na afiszu znajduje się sztuka, za przeproszeniem, klasyczna, stanowi to gwarancję, że akurat ta sztuka przedstawioną w tym spektaklu nie zostanie. Natomiast z całą pewnością zostaną ze sceny wyrecytowane fragmenty blogów, artykułów gazetowych i alterglobalistycznych manifestów. Na scenie, zamiast konfliktu, zostanie zaserwowana zbiorowa psychoterapia[490].

Stąd zapewne marzenie Tomczyka, żeby obejrzeć w teatrze spektakl na podstawie klasycznego tekstu dramatycznego, z zachowaniem wierności autorowi. A zatem również w niespełnionych marzeniach felietonisty odbija się obraz polskiego teatru.

Tych życzeń Tomczyka nie mogły raczej spełnić młode pokolenia reżyserów. Felietonista naśmiewał się z ogłaszanego przez krytyków teatralnych pojawiania się nowych pokoleń w polskim teatrze, które na bieżąco próbowano scharakteryzować i zaklasyfikować. W ironiczny sposób opisywał manifestacyjne wkraczanie do teatru nowych generacji twórców, negujących dotychczasowe osiągnięcia teatralne:

> W ubiegłym tygodniu objawiły się ważkimi przedstawieniami aż dwa wyraziste pokolenia wybitnych reżyserów. We wtorek i we środę miały miejsce fundamentalne premiery generacji nazwanej Pokoleniem Mamkobójców. […] Z kolei czwartek i piątek przyniosły spektakle Postpokolenia. […] W poniedziałek krytyka prawie jednogłośnie ogłosiła powstanie Generacji Oswojonych Dzikich[491].

Tomczyk wymyślał fikcyjne nazwy, nawiązując jednak do faktycznie toczonej w pierwszej dekadzie XXI wieku dyskusji o pokoleniu ojcobójców[492]. Wyśmiewał modę na etykietowanie, nie był też zwolennikiem rewolucyjnych zmian wprowadzanych przez nowe pokolenia reżyserów. Ośmieszał przy tym zmienianie nazw teatrów (nawiązanie do zmiany nazwy Teatru Rozmaitości na TR Warszawa), proponując powołanie Oddziału Literackiego Szybkiego Reagowania, który proponowałby nowe nazwy dla teatrów. Obok krytyki pokoleń zauważał także, że młodzi twórcy zaczęli w teatrze moralizować, chętnie podejmując w spektaklach tematy dotyczące wojny i okresu PRL, oceniając zachowania i postawy ludzi żyjących w tamtym czasie. „Moralizować zaczęli młodzi artyści teatru. Po zrobieniu wszystkiego, co było do zrobienia (w myśl pamiętnego hasła «Róbta, co chceta!»), ludzie ci w dziedzinie

[490] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Dramat, po prostu dramat*, dz. cyt., s. 43.
[491] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Czas na zmiany!*, „Teatr" 2007, nr 9, s. 55.
[492] Zob. P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w polskim teatrze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

psikusów, zgryw i skandali doszli do ściany”[493] – pisał Tomczyk, widząc w tym zjawisku nową tendencję zastępującą skandalizowanie. Zamiast reżyserów-skandalistów pojawili się więc reżyserzy-moraliści.

Innym z zaobserwowanych i będącym przedmiotem dyskusji nurtów było pojawienie się nowego typu teatru politycznego. Sam Tomczyk próbował przeanalizować to zjawisko, wyjaśniając, że teatr polityczny w dotychczasowym rozumieniu, wynikający z uwarunkowań minionego ustroju politycznego, nie ma już racji bytu:

> Wobec tego pojawienie się teatru politycznego, jaki starsi pamiętają, a młodsi umieją sobie wyobrazić – teatru przemycającego treści nieobecne i niedopuszczone do publicznego obiegu – jest raczej niemożliwe. Mamy wolność słowa, korzystamy z niej do woli, nie ma powodu, aby teatr przemycał jakieś „wrogie” treści, odkrywał „Białe plamy”, nie ma już aluzji[494].

Teatr polityczny w XXI wieku dotyczył więc polityczności nowego typu. Tomczyk definiował ją: „Nie mogę wykluczyć, że dzisiejszy «teatr polityczny» […] to teatr propagujący poglądy polityczne takiej czy innej grupy – poglądy jak najbardziej obecne w życiu publicznym”[495]. Tyle że ta nowa polityczność, będąca odbiciem aktualnych światopoglądów, nie zyskała aprobaty Tomczyka, który równał ją z polityczną agitacją.

Dramatopisarz podejmował też w swoich felietonach tematy rzadko poruszane przez innych felietonistów. Pisał chociażby o infrastrukturze teatralnej – zwracał uwagę, że nie powstają w Polsce nowe budynki teatralne. „Wyjątkiem jest oczywiście Lublin, gdzie teatr budowany jest od lat bodaj trzydziestu, i jak mówią w kołach zbliżonych do Lublina, widoczne są już kontury budynku”[496] – pisał Tomczyk o długiej i żmudnej budowie teatru w Lublinie[497]. W innym tekście, przy okazji 20. rocznicy Okrągłego Stołu, dokonywał bilansu rozwoju teatralnej infrastruktury po dwóch dekadach demokracji. Ironizował:

> Osiągnięcia w dziedzinie budowy teatrów są tak wielkie, że wprost trudno w nie uwierzyć. Mamy w Polsce najdłużej budowany budynek teatralny znanego nam Wszechświata. Lubelski cud sztuki

[493] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Moraliści*, „Teatr” 2009, nr 2, s. 62.
[494] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Teatr polityczny*, „Teatr” 2009, nr 3, s. 51.
[495] Tamże.
[496] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Palenie zabija?*, „Teatr” 2007, nr 6, s. 52.
[497] Chodzi o rozpoczętą w 1974 roku budowę nowoczesnego gmachu teatralnego dla nowego teatru i Lubelskiej Filharmonii. Po wielu trudnościach natury finansowej, przestojach i zmianach koncepcji budynku, jego budowę zakończono w 2015 roku. Powstało w nim Centrum Spotkania Kultur. Zob. B. Stelmach, *Teatr w budowie. Dziennik podróży*, Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” – Polska Akademia Nauk – Centrum Spotkania Kultur, Lublin 2016.

> murarskiej bywa już porównywany z katedrą Sagrada Familia i na pewno zostanie ukończony po jej ukończeniu[498].

Nieco lepiej było w przypadku budynków operowych. „Powstało półtora gmachu operowego i być może kiedyś zostanie dobudowane brakująca połówka”[499] – kpił Tomczyk, choć i tak bilans budowy oper wypadał lepiej niż bilans powstawania nowych budynków dla teatrów dramatycznych[500]. Autor zauważał, że wiele teatrów funkcjonuje w lokalach pełniących niegdyś inne funkcje, a potem przystosowanych do działalności teatralnej, i że władze miast chętniej inwestują w bardziej lub mniej doraźnie modernizacje starych obiektów niż budowanie nowych. „Liczne teatry trwają w prowizorycznie adaptowanych kinach, stajniach, wozowniach. Będziemy mieli teatr w bazie zakładu oczyszczania miasta”[501] – pisał Tomczyk o funkcjonowaniu teatrów w przestrzeniach miejskich, nie zawsze wystarczająco przystosowanych do prowadzenia działalności teatralnej. Jednocześnie negatywnie oceniał wyposażenie techniczne instytucji. „Mamy w Polsce nie jedną, a kilka (może nawet pięć) scen teatralnych jako tako wyposażonych technicznie” – pisał o wątpliwych osiągnięciach w dziedzinie modernizacji technicznej polskich scen. Trudności budowlane i remontowe wyjaśniał następująco:

> Dzieje się tak, ponieważ w teatrze nie występują politycy. A ponieważ to oni ciągle trzymają nasze pieniądze, to na teatry nie łożą. Przecież dla polityka widowisko, w którym on nie występuje, nie ma sensu – i grosza na to (naszego) nie da. Mówiąc najkrócej: polityk myśli o pieniądzach. O teatrze nie myśli, bo teatr to fanaberia, wydatek zbędny[502].

Tę niską pozycję teatru wśród preferencji polityków zauważał Tomczyk także przy okazji przyznania Polsce organizacji Mistrzostw Europy w piłce nożnej w 2012 roku i inwestycji związanych z przygotowaniem tej sportowej imprezy. Jak pisał: „Miasta sypią więc hojnie dotacjami, w tyle nie pozostają marszałkowie województw. Stadiony narodowe dotuje budżet centralny. Zupełnie tak samo jest w teatrze. Tyle że kwoty są setki razy mniejsze”[503]. Teatry przegrywały więc z budowami obiektów sportowych. Infrastrukturalne aspekty życia teatralnego widział zatem Tomczyk dość szeroko, także w kontekście decyzji politycznych,

[498] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Rok Mebla*, „Teatr” 2009, nr 4, s. 43.
[499] Tamże.
[500] Tomczykowi chodzi prawdopodobnie o zakończenie w 2006 roku budowy Opery Novej w Bydgoszczy (rozpoczętej w 1973 roku) oraz budowy Opery Krakowskiej w latach 2004–2008.
[501] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Rok Mebla*, dz. cyt., s. 43.
[502] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Palenie zabija?*, dz. cyt., s. 52.
[503] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Ćwiczenia praktyczne*, „Teatr” 2009, nr 6, s. 53.

konkurowania teatrów o dofinansowania z innymi obiektami użyteczności publicznej. Pokazywał również, że infrastruktura teatralna nie jest odizolowana, ale funkcjonuje w powiązaniu z innymi infrastrukturami, i przykładowo jej sprawne działanie jest zależne od infrastruktury drogowej i transportu. Jak ironizował Tomczyk: „Bogactwo życia teatralnego jest wprost zależne od możliwości podróżowania. Dlatego należy cieszyć się, że Polska nie została opleciona sprawną i funkcjonalną siecią tanich autostrad. Dzięki temu osiągnięciu nie możemy jeździć na przedstawienia do innych miast”[504]. W felietonach Tomczyka Polska jawiła się więc jako kraj nieinwestujący w infrastrukturę teatralną, z trudem prowadzący budowy gmachów, rzadko modernizujący istniejące, chętniej inwestujący w inne obiekty użyteczności publicznej. Jednocześnie uzmysławiał, że funkcjonowanie swego rodzaju sieci teatralnej i mobilności widzów jest uzależnione od rozwoju infrastruktury drogowej, komunikacyjnej, a ta na początku XXI wieku nadal pozostawała dość uboga. Felietony Tomczyka stają się więc także archiwum rozwoju (lub zastoju) w infrastrukturze teatralnej oraz jej pozycji i współzależności z innymi infrastrukturami.

Serię Tomczyka charakteryzuje różnorodność podejmowanych tematów, w tym także zwrócenie uwagi na kwestie pomijane przez innych felietonistów, na przykład na teatr lalkowy i spektakle dla młodych widzów. Sam Tomczyk wspominał swoją pierwszą dziecięcą wizytę w teatrze (*Maszeruj albo giń! Szanujmy wspomnienia*, „Teatr” 4/2008) oraz oglądane w młodości przedstawienia na scenie warszawskiego Teatru Powszechnego (*Maszeruj albo giń! Powszechny*, „Teatr” 5/2007), mając świadomość, że wszystko to ukształtowało go jako widza i wpłynęło na jego podejście do teatru. Przyglądał się więc ewolucji teatru lalkowego i animacji, ze smutkiem stwierdzając: „Stoimy w obliczu faktu historycznego – teatr lalkowy w Polsce zrezygnował z lalek”[505]. Miał przy tym poczucie, że brak lalek w teatrze lalkowym zbiegł się z przemianami animacji filmowej, w której także zrezygnowano z filmów lalkowych i rysunkowych na rzeczy animacji cyfrowej. Tomczyk złościł się także na jakość powstających w teatrach lalkowych spektakli, tak naprawdę będących przedstawieniami dramatycznymi: „Po prostu nie jestem w stanie tego znieść. Takie przedstawienia są (nieliczne wyjątki potwierdzają regułę) nudne, nijakie, na ogół dla nikogo. A co najgorsze – są półzawodowe”[506]. Rezygnację z lalek łączył z niechęcią twórców do klasycznej literatury dziecięcej zazwyczaj stanowiącej główny materiał spektakli, choćby utworów Hansa Christiana Andersena czy Braci Grimm. Tomczyk kpił z ambicji lalkarzy i reżyserów spektakli lalkowych: „O ile w aktorach-

[504] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Rok Mebla*, dz. cyt., s. 43.
[505] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Świat, który nie może zaginąć!*, „Teatr” 2007, nr 3, s. 65.
[506] Tamże.

lalkarzach budzi się co rano zaledwie Łomnicki, to w reżyserze-lalkarzu, oprócz Jarockiego czy Jarzyny, budzą się co rano także Shakespeare i obaj bracia Grimm”[507]. Próby zmodernizowania teatru lalkowego, podążające w stronę teatru dramatycznego i tworzenie nowych wątpliwej jakości tekstów do spektakli nie były raczej kierunkiem rozwoju animacji, który akceptowałby Tomczyk.

Misją wychowywania młodych widzów felietonista obarczał nie tylko teatry lalkowe, ale także dramatyczne. Dlatego krytykował działania niektórych dyrektorów teatrów zmierzające do usunięcia z repertuarów spektakli dla młodszej publiczności:

> kolejne teatry rezygnują z młodych widzów. Mechanizm zazwyczaj jest podobny. Oto pojawia się nowy dyrektor, Wszechstronny Oczywisty Geniusz, i zwala z repertuaru całą produkcję nie przynoszącą teatrowi, oraz Wszechstronnemu Oczywistemu Geniuszowi, prestiżu. Spektakle przeznaczone dla młodych widzów idą na złom w pierwszej kolejności[508].

To właśnie w takich działaniach, powtarzających się zresztą od lat i kontynuowanych niestety na początku XXI wieku, widział przyczyny niskiej frekwencji, związanej z brakiem wychowywania nowej publiczności. Chociaż w serii Tomczyka teksty o teatrze lalkowym i teatrze dla młodych widzów pojawiały się incydentalnie, to na tle cykli innych felietonistów stanowią one odmianę i można traktować je także jako, niewielkie wprawdzie, archiwum tych rodzajów teatru na początku XXI wieku.

Swoją serię felietonów kończył Tomczyk wraz z likwidacją wieczorowej formy studiów na kierunku wiedza o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, uznając to wydarzenie za koniec pewnej epoki w dziejach uczelni artystycznej. „W końcu po co Polsce ludzie władający jako tako językiem, kojarzący to i owo z historii, umiejący zachować się w telewizyjnym studiu?”[509] – pytał ironicznie autor, widząc w tym akcie przejaw ubożenia nie tylko życia kulturalnego, ale w ogóle życia publicznego. Tym akcentem zamykał swoją serię felietonów w 2009 roku, oddalając się – jak przyznawał – do innych zawodowych obowiązków. Choć z żalem rozstawał się z fotelem felietonisty, zostawiał po sobie na kartach „Teatru” własne dość różnorodne archiwum życia teatralnego, obejmujące przemiany krytyki teatralnej, dramaturgii, nowych nurtów i strategii reżyserskich, infrastruktury teatralnej oraz teatru lalkowego i przeznaczonego dla widzów dziecięcych. Jak mówił po latach sam Tomczyk, przyglądając się wydanym w tomie felietonom (także tym z „Teatru”): „Są takie zjawiska, które

[507] Tamże.
[508] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Pierwszy raz*, „Teatr” 2008, nr 10, s. 47.
[509] W. Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Ostatnia paróweczka*, „Teatr” 2009, nr 7–8, s. 83.

za naszego życia stały się normą, a wcale nią nie były. Wtedy przyjmowałem je ze zdziwieniem. I zbiór moich felietonów ułożyłem jako rejestr moich ówczesnych zdziwień”[510]. A zatem felietony Tomczyka są również archiwum zdziwień dotyczących kierunku zmian, którym podlegał ówczesny teatr. To także archiwum tęsknot felietonisty za tradycyjnym teatrem i dramatem, coraz rzadziej obecnym w polskim życiu teatralnym na początku XXI wieku.

2.2.8. Teatralne horrory, czyli *Ciemna strona teatru* Michała Walczaka

Felieton, ale o czym? Z której strony? Jaką czcionką?... […] Może po prostu, o sobie – podróże, przemyślenia, gdzie mnie wystawiają, a gdzie nie, z kim się spotkałem… Nie. Ja nie jestem ciekawy. Nie tak mnie uczyli mistrzowie. Musi być tło społeczne. Musi być problem. Kosmos.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru I. Turbulencje*,
„Teatr” 2010, nr 4, s. 54.

W drugiej dekadzie XXI wieku do redakcji „Teatru” dołączyli nowi felietoniści. Po zakończonych seriach Andrzeja Łapickiego i Wojciecha Tomczyka, jednym z nowych autorów piszących do felietonowej rubryki został dramatopisarz i reżyser młodego pokolenia, Michał Walczak[511]. Zachęcony przez redaktora naczelnego miesięcznika, Jacka Kopcińskiego, zainicjował w 2010 roku serię *Ciemna strona teatru*, rok później zaczął publikować swoje felietony także na portalu e-teatr.pl[512].

Tytuł związany był bezpośrednio z założeniami cyklu. Walczaka interesowały problemy o charakterze społecznym pojawiające się w środowisku teatralnym. Jak wyjaśniał w inauguracyjnym felietonie:

> Teatr rodzi się z ciemności. Czasem chcemy widzieć tylko jasną stronę. Przemilczamy ciemne sprawki, nie chcąc dostarczać argumentów konkurencji – kolegom z serialu czy z prozy. To normalne – żyjemy z teatru, kochamy go. Ale czy miłość nas nie zaślepia? Ile jeszcze będziemy milczeć o mnożących się anomaliach? O serii niepokojących wydarzeń, o których w kuluarach mówi się od dawna? Pośladki znanej aktorki to tylko szczyt góry lodowej[513].

[510] *Nie ja jeden byłem taki naiwny*, Z Wojciechem Tomczykiem rozmawia Juliusz Gałkowski, „Nowe Książki” 2019, nr 9, s. 5.
[511] Zob. B. Tyszkiewicz, Hasło: Michał Walczak, *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php/Micha%C5%82_WALCZAK (dostęp: 02.08.2024).
[512] M. Walczak, *Gluty Pierdziołki*, portal e-teatr, 21.06.2011, https://e-teatr.pl/gluty-pierdziolki-a117670 (dostęp: 03.08.2024).
[513] M. Walczak, *Ciemna strona teatru I. Turbulencje*, „Teatr” 2010, nr 4, s. 54.

Walczak nawiązywał do tak zwanej „afery pośladkowej", czyli głośnej sprawy przerwania spektaklu *Persona. Ciało Simone*[514] i pokazania pośladków przez Joannę Szczepkowską w trakcie przedstawienia w proteście przeciwko sposobowi pracy reżysera Krystiana Lupy. Autor wykorzystał to wydarzenie jako jeden z pretekstów do tematycznego sprofilowania serii i skupienia się na sprawach przemilczanych w środowisku teatralnym. Tytułowa „ciemna strona" to zatem ciemna strona pracy w teatrze i uprawiania zawodów teatralnych. To również przypadki naruszania etyki pracy, spychane dotychczas na margines dyskusji o życiu teatralnym. Walczak zapowiadał: „Czas skończyć zmowę milczenia. Czas napisać o najmroczniejszych chałturach, o których aktorzy mówią tylko w godzinach szczerości, i to bardzo pijani"[515].

Jednakże „ciemna strona" związana jest również z konwencją, którą wybrał autor. Unikając moralizatorskiego tonu, zdecydował się na konwencję horroru, włączając do tekstów zjawiska paranormalne, elementy fantastyczne i grozę. Jak przyznawał: „Świadomie przyjąłem konwencję, której oczekiwał Naczelny, zresztą fan horrorów klasy D"[516]. W praktyce więc felietony Walczaka stanowią połączenie opisu problemów środowiska teatralnego z wydarzeniami o charakterze paranormalnym. Z tytułem i tematyką serii koresponduje też szata graficzna tekstów. *Ciemne strony teatru* faktycznie są ciemne – dominuje czarne tło, same teksty zaś drukowane były białą czcionką, kontrastując z resztą tekstów publikowanych w tym czasie na łamach „Teatru". Kolejne felietony nazywał Walczak odcinkami (nawiązując raczej do odcinków serialu niż do pierwotnej nazwy felietonu, zwanego przecież niegdyś odcinkiem), rozpoczynając je często zapowiedzią tematu danego tekstu lub przypomnieniem wątków z poprzedniego (co często bywa elementem tasiemcowych seriali). Wstęp wzbogacał niekiedy wyobrażoną warstwą wizualno-audialną z elementami grozy, czyli swego rodzaju didaskaliami, przykładowo: „grzmot, dym, nietoperze"[517] albo „wycie wilka, grzmot, lampa mruga"[518], zgodnymi z estetyką horrorów. Ponieważ jednak została ona celowo wyolbrzymiona, to wydaje się, że sam autor z tej konwencji trochę żartował, tworząc horrory o satyrycznym zabarwieniu, czasem bliższe gatunkowo filmowej czarnej komedii.

Walczak chętnie korzystał z elementów grozy i zjawisk paranormalnych, ubierając swoje teksty w strój fikcji. W jego felietonowej serii niektórzy ludzie teatru zamieniają się

[514] *Persona. Ciało Simone*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, premiera: 13.02.2010.
[515] M. Walczak, *Ciemna strona teatru I. Turbulencje*, dz. cyt., s. 54.
[516] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (2)*, „Teatr" 2011, nr 12, s. 49.
[517] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (1)*, „Teatr" 2010, nr 6, s. 41.
[518] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Wampir w teatrze polskim (2*), „Teatr" 2011, nr 3, s. 53.

w wampiry (*Ciemna strona teatru. Wampir w teatrze polskim (1)*, „Teatr" 2/2011; *Ciemna strona teatru. Wampir w teatrze polskim (2)*, „Teatr" 3/2011), pojawiają się duchy patronów scen (*Ciemna strona teatru. Duch*, „Teatr" 11/2010), aktorzy zostają opętani przez demony (*Ciemna strona teatru. Opętana (1)*, „Teatr" 6/2010; *Ciemna strona teatru. Opętana (2)*, „Teatr" 7–8/2010), lalki teatralne ożywają i prowadzą swoje niezależne życie, także pozagrobowe (*Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (1)*, „Teatr" 11/2011; *Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (2)*, „Teatr" 12/2011), a zaniedbywane dzieci artystów teatru oddawane są do złowieszczego sierocińca (*Ciemna strona. Miś wybebeszony*, „Teatr" 10/2011). Jednak mimo natężenia fikcji Walczak – jak zapowiadał – pokazywał wiele całkiem realnych problemów polskiego życia teatralnego. Fikcja bowiem – jak wskazywałam już w pierwszym rozdziale pracy, nawiązując do badań Marii Wojtak – służyć może stworzeniu kontekstu dla faktów. Wydaje się, że tak jest właśnie w felietonach Walczaka. Co więcej, obecność fikcji pozwala na zachowanie dystansu wobec opisywanych, nie raz bardzo poważnych problemów środowiska teatralnego i uniknięcia przez autora dydaktycznego tonu. Jednocześnie sam felietonista sugerował, żeby czytać jego teksty jako rodzaj ostrzeżenia przed pewnymi sytuacjami, które mogą wydarzać się w teatrze i poza nim. „To w zasadzie nie będą felietony. Wolę, żeby ludzie mówili o nich – przestrogi"[519] – zaznaczał. Przestrzegał więc nie tylko przed duchami czy wampirami, ale także realnymi niebezpieczeństwami pojawiającymi się w środowisku teatralnym, tworząc archiwum teatralnych zagrożeń.

Z felietonów Walczaka wyłania się więc dość ponury, choć niepozbawiony ironii, obraz osób zajmujących się teatrem. Autor pokazuje je jako znerwicowane, wypalone, zmagające się z kryzysami i paranojami. Bo czym innym jest pojawiający się w jednym z felietonów duch patrona, jeśli nie zmorą dyrektora przekonanego o podstępie i intrygach zmierzających do usunięcia go ze stanowiska? (*Ciemna strona teatru. Duch*, „Teatr" 11/2010). Dyrektora, który w innym z tekstów Walczaka nie wytrzymuje napięcia psychicznego i bliski jest samobójstwa:

> Dyrektor patrzy w lustro na swoje odbicie. Na swojego osobistego widza paranoicznego. Zastanawia się, czy wystarczy mu pomysłowości, żeby w tym sezonie odkryć coś nowego. Utrzymać władzę. Zrealizować kolejne marzenie. Zaskoczyć. Czy może dopadło go przegrzanie, samoznudzenie i paranoiczny widz wejdzie na scenę, by zjeść swojego artystę?[520].

[519] M. Walczak, *Ciemna strona teatru I. Turbulencje*, dz. cyt., s. 54.
[520] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Widz paranoiczny*, „Teatr" 2011, nr 9, s. 55.

W nie lepszej kondycji wydają się być pozostali pracownicy teatrów, co pokazywał autor, opisując przypadki depresji i wypalenia zawodowego, prowadzące wręcz do wezwania do teatru psychologa-szamana, który pomoże uporać się zespołowi z psychicznymi trudnościami (*Ciemna strona teatru. Szaman*, „Teatr" 4/2011).

Szczególny przypadek stanowi w felietonach sytuacja aktorki, którą próbuje scharakteryzować Walczak na przykładzie dawno niewidzianej koleżanki z Akademii Teatralnej. Aktorka żaliła się na uzależnienie propozycji zawodowych od uprzedzeń dotyczących płci i wieku: „Nie ma ról dla kobiet w moim wieku. Nikt nie widzi we mnie materiału na postać…"[521]. W innym tekście ta sama bohaterka mówiła: „Nikt mnie nie chce, odkąd dziecko urodziłam… Nie czekają żadne role poważne a seriale chałtury reklamy"[522]. Walczak pokazuje więc, jak kurczą się zawodowe perspektywy kobiet w zawodzie aktorskim i jaki wpływ na oferty pracy ma płeć, wiek i sytuacja rodzinna. I to nie w zamierzchłej przeszłości, ale w XXI wieku.

Wobec tak przedstawionej sytuacji trochę innego wymiaru nabierają popularne w środowisku chałtury. Bo choć aktorka narzekała na marną pensję w teatrze, to sprzeciw wobec niskich zarobków skończył się jej zwolnieniem z pracy: „Wyrzucił mnie, skurwysyn, w zeszłym sezonie. […] Sama chciałam. Nie będę za grosze tyrała całe życie! […]"[523]. Podjęcie się wątpliwych artystycznie prac zarobkowych nie jest więc kaprysem, ale życiową koniecznością związaną z utrzymaniem siebie i rodziny. Zwłaszcza, że i rodzina – w tym przypadku w osobie męża aktorki – żądała od niej poświęcenia ambicji artystycznych na rzecz bardziej intratnych zadań. Walczak pokazał więc swego rodzaju konflikt tragiczny – konieczność wyboru między potrzebą uprawiania wysokiej sztuki i artystycznych wyzwań za małe pieniądze a chałturami z wysoką gażą, pozwalającą na godne życie. Bohaterka tekstów Walczaka podejmowała się kolejnych zleceń bez satysfakcji, z coraz większym zmęczeniem i zażenowaniem: „«Musisz coś wiedzieć. Patrz», wyciąga kalendarz. «Fucha w Tesco. Reklama czopków. Czytanie wierszy patriotycznych. Pokazanie cycków w serialu. Jestem brudna, niegodna. […] Wiesz, jak o mnie mówią w środowisku? Królowa Chałtury»"[524]. A przy tym nie przestawała marzyć o wielkich rolach teatralnych i rozwoju artystycznym. Pod eleganckim makijażem i reklamowym uśmiechem kryła się osoba sfrustrowana brakiem perspektyw i zmęczona usilnym poszukiwaniem opłacalnych finansowo, choć niekoniecznie wysoce

[521] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (1)*, „Teatr" 2010, nr 6, s. 41.
[522] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (2)*, „Teatr" 2010, nr 7–8, s. 89. Pisownia oryginalna.
[523] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (1)*, dz. cyt. s. 41.
[524] Tamże.

artystycznych zajęć. Walczak przyznawał: „I wtedy zobaczyłem, jaka jest naprawdę. Zniszczona. Wypalona”[525]. Ten portret aktorki, nawet jeśli częściowo fikcyjny i ubarwiony przez autora, ujawnia trudności pojawiające się w artystycznym zawodzie, podejmując przy tym kwestie przewlekłego stresu i zmęczenia pojawiających się wśród aktorów.

Nie oznacza to jednak, że Walczak usprawiedliwiał sytuacją życiową podejmowanie wszelkich pozateatralnych aktywności zarobkowych. Wydaje się, że opisuje je w dwóch nurtach: jako życiową konieczność oraz jako „piekielną pokusę”. Chałtury okazywały się lubianym przez dramatopisarza tematem, który przywoływał nie tylko na przykładzie aktorki, ale także zmartwionej matki studenta aktorstwa, która boi się o przyszłość syna. Walczak odpisywał na list kobiety zastanawiającej się nad zawodowymi perspektywami młodego aktora. „Pójdzie do serialu. Do pogody. Do rekonstrukcji powstania. A jak mu nigdzie nie pójdzie, zawsze może wrócić na Akademię uczyć”[526] – felietonista dość przewrotnie rysował horyzont zawodowych możliwości czekających na absolwentów szkół teatralnych. Chałtury dotyczyły zresztą nie tylko aktorów, ale także – jak pokazywał Walczak – dramatopisarzy. Autor dzielił ich na tych, którzy próbują pozostać wierni teatrowi i na tych, którzy szukają lepszych możliwości zarobkowania. Relacjonował fragment rozmowy z kolegą po fachu: „– Piszesz jeszcze dramaty? – Koniec z dramatami, odkąd piszę dla Szmaty. – Szmaty? – O kinie mówię. Szmata. Ekran”[527]. Kino nie było jedynym medium, które zabierało dramatopisarzy teatrowi, zmieniając ich w scenarzystów. Jak uzmysławiał Walczak, ludzie zawodowo zajmujący się pisaniem chętnie podejmowali się zleceń komercyjnych – na przykład tworzenia tekstów do wymyślonego na potrzeby jednego z felietonów Seks Teatru (*Ciemna strona teatru. Seks Teatr*, „Teatr” 1/2011). Miejsce może i zmyślone, ale opisana pośrednio przez Walczaka potrzeba zarobkowania, realizowana często w niewybrednej formie, wydaje się jak najbardziej realna. Jednocześnie felietonista pokazywał, że pozateatralne aktywności i chałtury przestały być wyłącznie domeną aktorów, ale dotyczyły także innych przedstawicieli środowiska teatralnego, zdecydowanych dorabiać poza teatrem.

Ciekawym wątkiem w jednym z tekstów Walczaka, dokumentującym zmianę środków przekazu i rozwój technologiczny, jest pojawienie się portalu e-teatr. Przy okazji felietonu o potrzebie posiadania swojego teatralnego mistrza, autor pokazywał jego zaangażowanie w dyskusje na portalu. Choć nie był to główny temat tego tekstu, Walczak uzmysławiał, że aktywny dotąd w życiu teatralnym twórca, zachłysnął się możliwościami Internetu, czytaniem

[525] Tamże.
[526] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Ciemna strona Akademii*, „Teatr” 2010, nr 10, s. 41.
[527] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Piekielna pokusa*, „Teatr” 2010, nr 9, s. 55.

zamieszczanych na portalu treści i ich komentowaniem: „Mistrz pisnął jak dziecko, gdy podłączyłem go do Internetu i pokazałem e-teatr, a nawet założyłem konto na forum. […]. Miał dla mnie coraz mniej czasu. Nie przychodził na spotkania, miejsce w teatrze obok mnie coraz częściej było puste. Mistrz siedział po nocach na e-teatrze i komentował”[528]. A zatem również branża teatralna podążała za technologicznymi nowinkami, obok czytanych w środowisku teatralnych periodyków, zaistniały portale teatralne, a dyskusje między ludźmi teatru przeniosły się częściowo lub też były kontynuowane w zupełnie nowej przestrzeni. Choć i w tym przypadku Walczak ostrzegał przed zagrożeniami, wskazując na zgubne skutki nadmiernego zanurzenia w internetową rzeczywistość (także na portalu teatralnym), skutkującym zerwaniem więzi między ludźmi teatru i zubożeniem relacji wewnątrz środowiska.

W serii Walczaka pojawiają się także wątki dotyczące teatru lalkowego, związane z jego współpracą ze scenami lalkowymi, a także znajomościami w białostockim środowisku lalkarskim. Obecność tych kwestii w felietonach wydaje się istotna, pokazuje bowiem, że dramatopisarz i reżyser młodego pokolenia nie traktował teatru lalkowego jako mniej znaczącej części życia teatralnego, ale jako jedną z wielu, także pod kątem własnej dramatopisarskiej bądź dramaturgicznej pracy. Co więcej, teatr lalkowy był traktowany przez felietonistę jako fascynujący obszar zawodowy właśnie dzięki swojej odmienności od teatru dramatycznego, nie tylko ze względu na środki wyrazu, ale także dominujące strategie inscenizacyjne. „W innych teatrach deziluzja, odsłanianie kulis, uciekanie od teatralności, a oni wciąż wierzą, że widza da się nabrać!”[529] – zauważał felietonista podczas współpracy nad *Janosikiem*[530] w Teatrze Lalka. Jednocześnie przy okazji wizyty w Białymstoku portretował tamtejsze środowisko lalkarskie jako prężnie działające, portretował dyskutujących nad nowymi i starymi strategiami animacyjnymi twórców, spierających się o kierunki rozwoju sztuki lalkarskiej, niejako pokazując, że prężnie działający teatr i żywa dyskusja o sztuce odbywała się nie tylko w stolicy, i nie tylko w teatrach dramatycznych (*Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (1)*, „Teatr” 11/2011)[531].

Swoją kilkunastoodcinkową serię kończył Walczak ponurym obrazem fikcyjnych cmentarzy – lalek, spektakli, sztuk i teatrów, nie wieszcząc jednak rychłej śmierci całemu

[528] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Mistrz*, „Teatr” 2010, nr 12, s. 41.
[529] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Licencja na zbójowanie*, „Teatr” 2010, nr 5, s. 51.
[530] *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia* Michała Walczaka, reż. Łukasz Kos, Teatr Lalka w Warszawie, premiera: 25.03.2010.
[531] To kolejne, po felietonach Wojciecha Tomczyka, wątki dotyczące teatru lalkowego. Z pewnością trudno upatrywać w tych pojedynczych tekstach przewrotu w stosunku środowiska teatralnego do tego rodzaju teatru. Jednak pojawianie się tych wątków w felietonistyce można uznać za zmianę w obecności samego teatru lalkowego w środowiskowych dyskusjach.

teatrowi. Społeczne aspekty felietonów pozostają widoczne mimo licznych elementów fikcyjnych, choć przyjęta konwencja znacząco złagodziła ich powagę. Cykl można traktować nie tylko jako archiwum zagrożeń pojawiających się w pracy teatralnej, ale także jako archiwum zmiany związanej z wprowadzeniem w XXI wieku do publicznej dyskusji tematów dotyczących kondycji psychicznej ludzi teatru, depresji i wypalenia zawodowego, sytuacji kobiet w życiu teatralnym oraz etyki pracy w teatrze i poza nim. „To ostatni odcinek Ciemnej Strony Teatru. Niech Noc będzie z Wami!”[532] – żegnał się z czytelnikami felietonista, trawestując słowa Mistrzów Jedi z *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa. A może i dodając w ten sposób otuchy wszystkim walczącym z ciemnymi stronami ludziom teatru.

2.2.9. Prawy sierpowy, czyli *Uwagi na stronie* Rafała Węgrzyniaka

[…] byłem świadkiem kompromitacji lewicowej idei teatru publicznego, który celowo antagonizuje społeczeństwo, ma charakter antydemokratyczny i broni interesów establishmentu odsuniętego od władzy w wyborach.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Bezwstyd*, „Teatr” 2016, nr 1, s. 22.

Druga dekada XXI wieku, z jej polityczną dynamiką, także znalazła swoje odbicie w felietonach publikowanych na łamach „Teatru”. Swoją serię w latach 2010–2016 pisał historyk teatru i krytyk teatralny, Rafał Węgrzyniak – niegdyś pracownik redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, publikujący także na łamach „Odry”, „Teatru”, „Dialogu”, „Życia”, „Didaskaliów” i „Notatnika Teatralnego”[533]. Zanim objął felietonową rubrykę w miesięczniku prowadzonym przez Jacka Kopcińskiego, w 2009 roku publikował felietony na portalu e-teatr.pl. Do innego internetowego medium zresztą powrócił później jako współzałożyciel i jeden z głównych redaktorów portalu teatrologia.info, gdzie również zainicjował serię felietonów *W okopach Świętej Trójcy*, publikowaną od 2019 roku do śmierci autora w 2024 roku[534].

Mimo historyczno-teatralnej specjalizacji Rafała Węgrzyniaka, publikowany na łamach „Teatru” cykl pod tytułem *Uwagi na stronie* nie przybrał wyłącznie formy anegdot i opowieści o dawnym teatrze. Choć takie tematy pojawiały się w tekstach felietonisty, to chętniej

[532] M. Walczak, *Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (2)*, „Teatr” 2011, nr 12, s. 49.
[533] Zob. Hasło: Rafał Węgrzyniak, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/39078/rafal-wegrzyniak (dostęp: 12.08.2024).
[534] Zob. R. Węgrzyniak, felietony *Z okopów Świętej Trójcy*, teatrologia.info, https://teatrologia.pl/category/felietony/rafal-wegrzyniak-felietony/ (dostęp: 12.08.2024).

przyglądał się on obecnemu kształtowi polskiego życia teatralnego. Tytuł serii związany jest nie tylko z objętością tekstów mieszczących się na jednej stronie czasopisma, ale wydaje się także nawiązaniem do stosowanych w dramaturgii apartów, czyli wypowiedzi postaci na stronie, niesłyszanych przez innych bohaterów. Adresatem tych słów są więc czytelnicy lub w przypadku spektaklu – widzowie, którzy poznają w ten sposób prawdziwe intencje postaci, jej emocje i światopogląd. Również i felietony mogą pełnić podobną funkcję, którą zresztą autor wykorzystywał, przedstawiając swoje przekonania dotyczące współczesnego życia teatralnego. Jest to jedna z najbardziej wyrazistych światopoglądowo serii publikowanych na łamach „Teatru", konsekwentnie reprezentująca konserwatywne, prawicowe zapatrywania autora, a pośrednio także utożsamiającej się z nimi części środowiska teatralnego. Cykl pokazuje także, jak ewoluowały te poglądy na przestrzeni lat i jak wpływał na nie zarówno sam teatr, jak i sytuacja polityczna w Polsce w drugiej dekadzie XXI wieku.

Światopogląd autora jest zauważalny w felietonach od początku serii, choć w pierwszych tekstach wydaje się jeszcze umiarkowany, co widać w doborze tematyki i sposobie jej ujęcia oraz nieco bardziej wyważonej ocenie zjawisk. Początkowe teksty są chociażby poświęcone najważniejszym reżyserom tego okresu: Krystianowi Lupie, Krzysztofowi Warlikowskiemu i Grzegorzowi Jarzynie. Autor polemizował z różnymi aspektami ich twórczości. Wyrażał wątpliwości w kwestii metod pracy Lupy, jego relacji z aktorami i zachowania w stosunku do nich, o czym pisał na przykładzie spektaklu *Persona. Marilyn*[535] i tytułowej – uznanej za wybitną skądinąd przez Węgrzyniaka – roli Sandry Korzeniak. „Zaniepokoiła mnie bowiem wypowiedź aktorki, że – zgodnie z oczekiwaniami reżysera – stara się grać każdy spektakl tak, jakby był ostatni i miał się zakończyć jej śmiercią"[536] – pisał krytyk o kontrowersyjnych metodach pracy z aktorami stosowanych przez Lupę. U Warlikowskiego zaś negatywnie oceniał podejście reżysera do tekstu. Felietonista, będący zwolennikiem tradycyjnej pracy teatralnej z tekstami dramatycznymi, pisał:

> zmartwiło mnie oświadczenie Warlikowskiego, że *Anioły w Ameryce* Kushnera były ostatnim dramatem przez niego wyreżyserowanym, bo odtąd będzie wystawiał wyłącznie własne scenariusze. […] Wolałbym, żeby Warlikowski tworzył spektakle w ramach reguł spisanych przez Arystotelesa, niż realizował projekt Hansa-Thiesa Lehmanna[537].

[535] Zob. Metryczka spektaklu *Persona. Tryptyk/ Marilyn*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 200, s. 94.
[536] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Całopalenie*, „Teatr" 2010, nr 3, s. 5.
[537] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Hybrydy*, „Teatr" 2010, nr 4, s. 42.

Wskazywał przy tym niedostatki wspomnianych scenariuszy, stanowiących hybrydy wielu utworów, na przykładzie spektaklu *(A)pollonia*[538], któremu zarzucał przypadkowość skojarzeń reżysera, niespójność wątków i zestawionych ze sobą fragmentów tekstów. Wątpliwości wyrażał także wobec Jarzyny: „narastał we mnie sceptycyzm wobec jego wyborów repertuarowych i kierunków poszukiwań na terenie Rozmaitości"[539]. Mimo różnych obiekcji miał wiele uznania dla tego twórcy, który – jego zdaniem – po gorszym okresie wracał do reżyserskiej formy. Pisał usatysfakcjonowany jego nowymi spektaklami:

> Nigdy nie zwątpiłem jednak w talent Jarzyny, choć niepokoiło mnie jego milczenie i zacząłem dawać wiarę krążącym w środowisku opiniom o przeżywanym przez niego kryzysie bądź zagubieniu. […] Obejrzane z opóźnieniem, ale w krótkim odstępie czasu, dwie realizacje Jarzyny, *T.E.O.R.E.M.A.T.*[540] i *Między nami dobrze jest*[541], okazały się spełnieniem moich oczekiwań i z odmiennych powodów zachwyciły[542].

Jego początkowe teksty wydają się stonowane emocjonalnie, więcej w nich zatroskania o kondycję reżyserów niż wzburzenia ich poczynaniami teatralnymi. Widać to w stosowanej przez autora leksyce. Węgrzyniak pisał, że się martwi, niepokoi bądź wyraża wątpliwości w pewnych kwestiach, daleki był jednak od emocjonalnych wyrazów oburzenia, nie odrzucał też definitywnie twórczości żadnego ze wskazanych reżyserów. Jak sam bowiem przyznawał, dokonując porównania książek *Trzydzieści pięć sezonów*[543] Marty Fik oraz *Wątroba: słownik polskiego teatru po 1997 roku*[544] i dostrzegając teatralną wymianę pokoleń, teatr XXI wieku oraz tworzący go ludzie nie byli przez niego oceniani wyłącznie negatywnie:

> Wbrew opinii zachowawczej części środowiska sądzę, że przynajmniej niektórzy spośród stu siedmiu artystów, uhonorowanych w *Wątrobie*, okazali się godnymi następcami owych stu pięciu zmarłych w minionym trzydziestoleciu. Wielu nawet początkujących twórców jest już w stanie wylegitymować się ważkimi dokonaniami[545].

---

[538] *(A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 16.05.2009.
[539] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Album*, „Teatr" 2010, nr 5, s. 33.
[540] Zob. Metryczka spektaklu *T.E.O.R.E.M.A.T*, Rozdział 2.2.6. Utyskiwania teatralnego Nestora – *Zapiski starucha* Andrzeja Łapickiego, przypis 446, s. 166.
[541] *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, prapremiera: 26.03.2009 (Schaubühne Am Lehniner Platz w Berlinie), premiera: 05.04.2009.
[542] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Album*, dz. cyt., s. 33.
[543] Zob. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
[544] Zob. *Wątroba: słownik polskiego teatru po 1997 roku*, [aut. Anna Berestecka i in.], Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.
[545] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Statystyka*, „Teatr" 2010, nr 9, s. 32.

Autor miewał więc różnorakie uwagi do nowych pokoleń twórców, zasadniczo jednak przyjmował tworzony przez nich teatr i dostrzegał ich ważne dokonania, jednocześnie przedstawiając w tamtym czasie samego siebie raczej jako umiarkowanego konserwatystę, dalekiego od skrajności.

Diagnozując na podstawie książki Fik wymianę pokoleń, analizował zawarte w tomie biogramy, obok których – jako historyk teatru – skrupulatnie dopisywał daty śmierci poszczególnych osób. Jak zauważał:

> porównanie zawartości obu słowników z całą ostrością uprzytomniło mi, że w ciągu trzech ostatnich dekad w znacznym stopniu dokonała się wymiana teatralnej elity. Bynajmniej nie w rezultacie rewolucji, a działania nieubłaganych praw natury, doszło do stopniowego zastąpienia generacji schodzących ze sceny, wstępującymi na nią i zajmującymi ich pozycje[546].

Kronikarską pracę związaną z obserwacją „nieubłaganych praw natury" kontynuował nie tylko notując daty na marginesach własnego tomu Fik, ale także w swoich felietonach, żegnając kolejnych ludzi teatru lub blisko związanych ze środowiskiem teatralnym. I tak w swojej nieformalnej felietonowej kronice odnotowywał odchodzenie kolejnych ważnych ludzi teatru i kultury: Adama Hanuszkiewicza (*Uwagi na stronie. Demonstracje*, „Teatr" 2/2012), Andrzeja Łapickiego (*Uwagi na stronie. Strażnik tradycji*, „Teatr" 9/2012), Erwina Axera (*Uwagi na stronie. Premiery Axera*, „Teatr" 12/2012), Jerzego Jarockiego (*Uwagi na stronie. Jarocki i polityka*, „Teatr" 1/2013), Sławomira Mrożka (*Uwagi na stronie. Status Mrożka*, „Teatr" 10/2013), Tadeusza Różewicza (*Uwagi na stronie. Odejścia i pogrzeby*, „Teatr" 7–8/2014), Stanisława Barańczaka (*Uwagi na stronie. Barańczak w teatrze*, „Teatr" 2/2015), Jerzego Timoszewicza (*Uwagi na stronie. Pożegnanie Timoszewicza*, „Teatr" 5/2015), a spoza polskiego grona Vaclava Havla (*Uwagi na stronie. Hradeczek*, „Teatr" 3/2012).

Czytając *Uwagi na stronie*, można odnieść wrażenie, że wątpliwości Węgrzyniaka w stosunku do współczesnego teatru stopniowo przybierały na sile. Zwłaszcza że tych, którzy stali na straży teatralnej tradycji, stopniowo ubywało. Autor jako teatralny tradycjonalista z niepokojem przyglądał się chociażby stosunkowi reżyserów do dzieł literackich oraz rosnącej pozycji dramaturgów w polskim teatrze, tworząc w ten sposób archiwum przemian podejścia twórców teatralnych do literatury. Już w przypadku Warlikowskiego martwiło go odejście reżysera od pracy nad tekstami na rzecz hybrydowych scenariuszy. Zauważał jednak coraz większe zainteresowanie takim sposobem pracy wśród reżyserów młodszych pokoleń oraz

[546] Tamże.

dominację dramaturgów w życiu teatralnym, nie tylko stale uczestniczących w próbach, ale coraz częściej traktowanych jako pełnoprawnych współtwórców przedstawień, chętnie wypowiadających się w mediach i udzielających wywiadów obok albo czasem nawet zamiast reżyserów spektakli. „Większość reżyserów – od Krystiana Lupy do Pawła Świątka – nie jest już w stanie obejść się bez dramaturgów. Stale współpracują Krzysztof Warlikowski i Piotr Gruszczyński, Jan Klata i Sebastian Majewski, Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski czy Krzysztof Garbaczewski i Marcin Cecko”[547] – wyliczał felietonista, pisząc o nowym sposobie pracy i pojawiającym się wśród reżyserów poczuciu niezbędności dramaturgów podczas przygotowywania spektakli. Węgrzyniak nie dostrzegał jednak pozytywnych aspektów takiej pracy, posądzając dramaturgów o wpływanie na reżyserów w kwestii zmiany podejścia do literatury i zachęcania ich do eksperymentów. Z perspektywy autora dramaturdzy wydają się wręcz odpowiedzialni za wiele słabości powstających w XXI wieku przedstawień. Felietonista wskazywał ich winy:

> W oczach zachowawczego odłamu środowiska natomiast dramaturdzy są współodpowiedzialni za to, że często na początku prób zespół poznaje zaledwie płynny zarys przedstawienia, w trakcie pracy zapisywane są improwizacje i dyskusje – potem włączane do scenariusza wraz z fragmentami najróżniejszych tekstów, a w końcu monologi i kwestie wygłaszane ze sceny aktorzy muszą opanować tuż przed premierą. Dramaturdzy zamiast przyczyniać się do precyzji, konsekwencji i przystępności scenicznych interpretacji wystawianych dzieł, poprzez przygotowywanie ich przekładów bądź adaptacji, objaśnianie zaproponowanych wspólnie z reżyserem całościowych ujęć lub poszczególnych rozwiązań, potęgują chaos panujący na próbach oraz w spektaklach[548].

Do listy zarzutów związanych ze wzmożeniem nieprzewidywalności i bezładu procesu powstawania przedstawień oraz utrudniania pracy zespołowi aktorskiemu Węgrzyniak dodawał:

> Jednak w ramach teatru postdramatycznego – szerzącego się na scenach polskich – paradoksalnie dramaturg nade wszystko pragnie zastąpić jakoby zbędnego dramatopisarza. Granych jest przecież coraz więcej spektakli opartych na scenariuszach opracowanych przez dramaturgów. Na ogół pasożytują oni na klasycznych sztukach, powieściach lub filmach, pozostawiając na afiszu oryginalny tytuł dzieła wraz z imieniem i nazwiskiem jego autora, które mają przyciągnąć mniej zorientowaną publiczność. Powstają w ten sposób zmodernizowane parafrazy, parodie bądź dekonstrukcje albo kompilacje. Ale często

[547] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Nadmiar dramaturgów*, „Teatr” 2013, nr 7–8, s. 36.
[548] Tamże.

> dramaturdzy już rezygnują z takowego pretekstu, tworząc całkowicie samodzielne utwory, które zaczęto nawet publikować – identycznie jak sztuki w programach lub w czasopismach[549].

Literackie pasożytnictwo i nieposkromione ambicje dramaturgów raziły Węgrzyniaka. Nic dziwnego, że głodny literatury w teatrze z entuzjazmem reagował na wszelkie, choćby nawet chwilowe powroty do pracy w teatrze z tekstem, takie jak przygotowywana w tamtym czasie opera Pawła Mykietyna *Czarodziejska góra*[550] na podstawie powieści Thomasa Manna w reżyserii Andrzeja Chyry, *Wycinka*[551] Thomasa Bernharda w reżyserii Krystiana Lupy czy *Francuzi*[552] Krzysztofa Warlikowskiego na podstawie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta (*Uwagi na stronie. Powrót do literatury*, „Teatr" 11/2014).

Jednak samo sięgnięcie po teksty literackie nie stanowiło jeszcze gwarancji, że będą one traktowane z szacunkiem, którego oczekiwał felietonista. „Szkoda, że dzisiejsi twórcy teatru nie mają nawet odrobiny takiej pokory wobec dzieł literackich, jaka cechowała Erwina Axera"[553] – ubolewał Węgrzyniak, wspominając dawnych reżyserów. Standardem stawało się, że nawet pracując z klasycznym tekstem, dopisywano do niego dodatkowe kwestie lub włączano autorskie fragmenty. „Jednak nonszalanckiego traktowania dzieł literackich najwyraźniej trudno się wyzbyć twórcom teatru, bo zamiast adaptacji – deformujących powieści mimo ułożenia z ich elementów – wystawili właściwie apokryfy"[554] – krytykował autor warstwę literacką powstających przedstawień, w których do wybranych dzieł dopisywano nowe elementy, często nieudolnie naśladując oryginalny tekst. Tak było w przypadku zawodzącej jednak nadzieje Węgrzyniaka *Czarodziejskiej góry*, której libretto autorstwa Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk krytykował. „[…] w śpiewanym na ogół po niemiecku libretcie Sikorska-Miszczuk zdominowała Manna w ogromnym stopniu, zastępując jego dialogi i sceny swoimi o charakterze apokryficznym"[555] – denerwował się nonszalancją dramatopisarki Węgrzyniak. Tak było też w przypadku *Francuzów*. „Jeszcze tylko uformowaną przez Axera Stanisławę Celińską zbulwersowało w Nowym Teatrze w Warszawie dopisywanie Proustowi dialogów we *Francuzach*"[556] – wskazywał autor na coraz popularniejszą praktykę,

[549] Tamże.
[550] Zob. Metryczka spektaklu *Czarodziejska góra*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 181, s. 91.
[551] Zob. Metryczka spektaklu *Wycinka Holzfällen*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 180, s. 91.
[552] Zob. Metryczka spektaklu *Francuzi*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 164, s. 89.
[553] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Apokryfy*, „Teatr" 2015, nr 11, s. 47.
[554] Tamże.
[555] Tamże.
[556] Tamże.

niemal bez sprzeciwu akceptowaną w środowisku teatralnym. Równie lekceważące podejście do tekstu prezentowali najmłodsi reżyserzy. Przy okazji *Burzy*[557] w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego i *Niewidzialnego chłopca*[558] w reżyserii Weroniki Szczawińskiej pisał:

> Przed czterema laty negatywnie bowiem oceniłem ich wczesne przedstawienia oparte na radykalnych dekonstrukcjach *Biesów* i *Zemsty*. Pozornie z większym respektem podchodzą oni obecnie do wystawianych dramatów, ale pod pretekstem ich modernizowania ignorują autorskie sugestie, eliminują bądź omijają kwestie uznane za anachroniczne lub kłopotliwe[559].

Literatura bywała więc dla młodych reżyserów pretekstem do tworzenia spektakli na wybrany przez nich temat, który eksponowano zgodnie z reżyserskimi pomysłami, często na przekór intencjom autorów tych dzieł oraz ich tradycyjnym odczytaniom.

Wydaje się, że tradycję i to, co z nią związane, Węgrzyniak odmieniał w swoich felietonach przez wszystkie przypadki. Właściwie większość spraw z życia teatralnego drugiej dekady XXI wieku opisywał właśnie przez pryzmat stosunku do tradycji: wierności tej tradycji i jej kultywowaniu bądź też przeciwnie – jej odrzucaniu i niszczeniu. Bo czym innym są jego felietony o literaturze w teatrze i pracy reżyserów lub dramaturgów z tekstami, jeśli nie weryfikacją zmiany stosunku do literackiej tradycji? I nawet jeśli tę zmianę oceniał autor zgodnie ze swoimi konserwatywnymi przekonaniami, to fakt jej zaistnienia pozostaje widoczny w felietonach. Jego teksty stanowią więc archiwum zmiany stosunku twórców teatralnych zarówno do tradycyjnie pojmowanego teatru i przyjętych zasad pracy teatralnej, jak i do polskiej tradycji literackiej w ogóle.

Tymczasem reżyserzy chcieli z tradycją polemizować, czy to przy pomocy tekstów klasycznych, próbując dokonać ich nowej interpretacji, czy też nowych utworów w odmienny sposób ujmujących wydarzenia historyczne i dziedzictwo kulturowe. Węgrzyniak wydaje się czuły na wszelkie takie próby, wskazując przykłady w swoich tekstach. Pisał chociażby o programie Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, kierowanego przez Sebastiana Majewskiego i zaproponowanym tam cyklu spektakli „Znamy, znamy" w sezonie 2010/2011, będącym dyskusją ze znanymi utworami literackimi, np. w przedstawieniu *Szoa Show. Parodia makabryczna*[560] na motywach utworów: *Dzieje Tewje Mleczarza* Szolema Alejchema, *Requiem*

[557] *Burza* Williama Szekspira, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 7.02.2015.
[558] *Niewidzialny chłopiec* Tymoteusza Karpowicza, reż. Weronika Szczawińska, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, premiera: 14.02.2015.
[559] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Majaki i widmo*, „Teatr" 2015, nr 4, s. 14.
[560] *Szoa Show – parodia makabryczna* Awiszaja Hadariego i Tomasza Jękota, reż. Awiszaj Hadari, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 11.06.2011.

Hanocha Levina, *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskieg i *Fiddler on the Roof* Sheldonia Harnicha i Josepha Steina czy *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z innych*[561] (*Uwagi na stronie. Porównanie*, „Teatr" 9/2011). Nie przekonywały Węgrzyniaka głośne *Dziady*[562] w reżyserii Michała Zadary bez skrótów i skreśleń (*Uwagi na stronie. Przywracanie „Dziadów"*, „Teatr" 4/2014) ani próby dyskusji z *Nie-Boską Komedią* Zygmunta Krasińskiego oraz dawną inscenizacją tego utworu w reżyserii Konrada Swinarskiego, dokonane najpierw w przygotowywanym w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, ale ostatecznie niedopuszczonym do premiery spektaklem w reżyserii Olivera Frljicia *Nie-Boska Komedia. Szczątki*, a następnie w powstałym w reakcji na odwołanie tego pierwszego wydarzeniem performatywnym i dyskusją *Nie-Boska Komedia. Powidok* i rozważania o antysemityzmie Zygmunta Krasińskiego i Konrada Swinarskiego (*Uwagi na stronie. Swinarski i antysemityzm*, „Teatr" 3/2014).

Węgrzyniak polemizował więc także z teatrem krytycznym, który oprócz zajmowania się aktualnymi sprawami, chętnie dokonywał rozliczeń z przeszłością. Jednym z wątków powracających w spektaklach z tego nurtu, zauważonym przez felietonistę, był stosunek Polaków do Rosji i Rosjan. Na przykładzie *Carycy Katarzyny*[563] w reżyserii Wiktora Rubina, *Bitwy Warszawskiej 1920*[564] zainscenizowanej przez Monikę Strzępkę i *Dziadów*[565] przygotowanych przez Radosława Rychcika zauważał z niepokojem: „twórcy związani z nową lewicą uparcie dokonują na scenach dekonstrukcji rusofobii, będącej istotnym składnikiem polskiej kultury od ponad dwustu lat, jej swoistym mechanizmem obronnym wytworzonym pod wpływem szeregu doświadczeń historycznych"[566]. I choć przecież nie był to główny temat tych przedstawień, to polemika twórców młodego pokolenia z dotychczasowymi postawami Polaków względem Rosji wzbudzała sceptycyzm felietonisty, uznającego rusofobię za uzasadnioną historycznie postawę Polaków. Przywołując *Termopile polskie*[567] w reżyserii Jana Klaty, pokazywał, że weryfikacja tradycyjnych postaw wynikała nie tylko z decyzji samych reżyserów, ale także światopoglądu i oczekiwań publiczności:

[561] *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z innych* Bartosza Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej, reż. Bartosz Frąckowiak, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 11.06.2011.
[562] Metryczka spektaklu *Dziady*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 218, s. 98.
[563] *Caryca Katarzyna* Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, premiera: 13.04.2013.
[564] *Bitwa Warszawska 1920* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 22.06.2013.
[565] *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, premiera: 22.03.2014.
[566] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Jednostronne rozbrojenie*, „Teatr" 2014, nr 6, s. 6.
[567] *Termopile polskie* Tadeusza Micińskiego, reż. Jan Klata, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 03.05.2014.

> Widzowie, niewątpliwie w przeważającej mierze o przekonaniach liberalnych lub lewicowych, śmiali się ze wszystkich, często nader wątpliwych, szyderstw Jana Klaty z polskiego wymachiwania szabelką, czyli gotowości do obrony suwerenności, włącznie z oddaniem za nią życia na polu walki. Natomiast w całkowitym milczeniu oglądali groteskowe ujęcia stosunków panujących na dworze Katarzyny II bądź w armii rosyjskiej oraz sceny podporządkowywania sobie polskich elit przez tamtejszych polityków, choćby dowcipnie i zarazem dobitnie granego przez Bartosza Porczyka Kniazia Patiomkina oraz Arżanowa i Wańki Kaina, paradującego w dresie i podkoszulku gimnastyka w barwach biało-niebiesko-czerwonych. Jak się zorientowałem po spektaklu podczas rozmów w foyer, owa cisza bynajmniej nie była przejawem przerażenia, lecz zażenowania, konsternacji, a nawet oburzenia z powodu rusofobii zawartej zarówno w dramacie Micińskiego, jak i w inscenizacji Klaty[568].

Węgrzyniak pokazywał nie tylko zmieniający się stosunek twórców teatralnych i widzów do Rosji, ale także do własnego kraju, związany z odrzuceniem postaw martyrologicznych, poświęceniem na rzecz ojczyzny. Te pojawiające się w teatrze tendencje można odczytywać jako odbicie ewolucji światopoglądu polskiego społeczeństwa w tamtym czasie, podejmującego dyskusję z dotychczasowymi postawami.

Zmieniał się także stosunek twórców teatralnych wobec tradycyjnych wartości i osób je reprezentujących. Skutkowało to, zdaniem Węgrzyniaka, nieuwzględnianiem potrzeb konserwatywnych widzów:

> rzadko istotne dla konserwatystów wartości bywają na scenach bronione. Z reguły są bowiem ośmieszane i relatywizowane albo wręcz negowane. Trudno odgadnąć, dlaczego teatry w obliczu kurczenia się społecznego zasięgu kultury wysokiej pozwalają sobie na ignorowanie konserwatywnej publiczności, która nie tylko zna narodowe dziedzictwo i historię, ale też umie jeszcze słuchać dawne sztuki i jest w stanie je zrozumieć[569].

Ku oburzeniu wielu konserwatystów weryfikacji ulegał chociażby sposób traktowania katolicyzmu oraz osoby Jana Pawła II. Według Węgrzyniaka po 1989 roku stosunek do Kościoła katolickiego i papieża stawał się coraz bardziej krytyczny. Autor wskazywał wręcz, że sceptycyzm ten w środowisku teatralnym przybrał na sile wraz z pojawieniem się Jana Klaty, czyli na początku XXI wieku. „Klata ośmielił innych reżyserów z jego pokolenia do demonstrowania na scenie stosunku do Jana Pawła II”[570] – pisał felietonista o spektaklach tego reżysera i pojawiających się w nich od początku jego kariery licznych motywach

[568] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Jednostronne rozbrojenie*, dz. cyt., s. 6.
[569] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Kontrrewolucja i romantyzm*, „Teatr” 2013, nr 3, s. 16.
[570] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Pontyfikat*, „Teatr” 2011, nr 6, s. 24.

dotyczących postaw wobec papieża (*Uśmiech grejpruta*, *Lochy Watykanu*, *Fanta$y*). Za Klatą poszli inni, a Węgrzyniak zauważał na przykładzie *Króla Rogera*[571] w reżyserii Mariusza Trelińskiego, że zaczęto wręcz głosić koniec „dominacji katolicyzmu w kulturze"[572].

Wątki związane ze stosunkiem do tradycji łączą się z coraz częściej pojawiającymi się w felietonach Węgrzyniaka uwagami na temat lewicowego nurtu w polskim teatrze, który opisywał nie tylko w swoich felietonach, ale już kilka lat przed powstaniem tej serii, choćby w artykule *Nowa lewica w teatrze*[573]. Za czołowych twórców tej formacji, a jednocześnie najbardziej skrajnych światopoglądowo, uznawał Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego. Dostrzegał wzrost ich znaczenia w życiu teatralnym:

> W ubiegłym roku uległa zachwianiu wysoka pozycja w polskim teatrze Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego. Natomiast niespodziewanie poszły w górę notowania Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Ich spektakl *Niech żyje wojna!!!*[574], […], który po premierze doczekał się w większości negatywnych ocen, po upływie kilku miesięcy został nagrodzony w Gdyni jako najlepsza realizacja polskiego dramatu[575].

Co ciekawe, mimo iż felietonista nie był w stanie przyjąć światopoglądu prezentowanego w spektaklach tego duetu twórców, jednocześnie doceniał ich za „konsekwentne tworzenie własnej formuły teatru politycznego"[576]. Choć więcej szacunku miał chyba dla Strzępki jako reżyserki niż dla Demirskiego jako dramatopisarza. Jak pisał: „Moje uznanie wzbudziły jednak solidny warsztat reżyserski Strzępki i jej poczucie humoru, które nie uznaje żadnych świętości, nie respektuje estetycznych reguł dobrego smaku ani politycznej poprawności"[577]. Doceniał ją także za czujność, szybkość reagowania i dbałość o komfort aktorów podczas wpadek w czasie przedstawień oraz godzenie obowiązków reżyserskich z macierzyńskimi. Węgrzyniak po części akceptował też specyficznie rozumianą lewicowość Strzępki związaną ze współczesną klasowością i kontestacją kapitalistycznych stosunków społecznych, oddającą głos nowym plebejuszom, a nie wyłącznie wymierzoną w negowanie tradycji.

Na tym jednak kończyły się pozytywne głosy felietonisty o teatrze lewicowym. Z założenia bowiem teatr tworzony przez „liberalno-lewicowych intelektualistów" –

[571] *Król Roger* Karola Szymanowskiego, reż. Mariusz Treliński, Opera Wrocławska, premiera: 30.03.2007.
[572] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Pontyfikat*, dz. cyt., s. 24.
[573] Zob. R. Węgrzyniak, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr" 2007, nr 5, s. 26–29.
[574] *Niech żyje wojna!!!* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 12.12.2009.
[575] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Kontestatorzy i salon*, „Teatr" 2011, nr 3, s. 30.
[576] Tamże.
[577] Tamże.

jak nazywał tę grupę twórców Węgrzyniak – daleki był od jego przekonań. Raziło go, że reżyserzy z tego nurtu chętnie sięgali po nielubianą przez niego formułę teatru postdramatycznego. Jak pisał przy okazji *Znikających szkół*[578] w reżyserii Pawła Świątka:

> Scenariusz *Znikających szkół* powstał zgodnie ze sprawdzoną recepturą René Pollescha na postdramatyczny teatr polityczny. Pozostałości tożsamości postaci i wątków fabularnych zaczerpnięte zostały z kręgu kultury masowej, w tym przypadku z cyklu powieści i filmów o Harrym Potterze oraz z *Niewidocznych akademików* Pratchetta. Rozpisana na pięć kobiet, identycznie ucharakteryzowanych i ubranych w granatowe mundurki, godzinna logorea pozornie w duchu postmodernizmu deprecjonuje wszelkie żargony, dyskursy lub narracje dominujące w szkołach i w debatach o oświacie. A Świątek z niewątpliwym talentem i w dość oryginalnym stylu przedrzeźnia kakofonię ponowoczesności. Ale spektakl, w istocie publicystyczny, stara się niepostrzeżenie narzucić widzom elementy ideologii nowej lewicy, choćby tezę Michela Foucaulta, że szkolnictwo jest jednym z instrumentów służących tyleż przekazywaniu wiedzy, co sprawowaniu władzy[579].

Pojawienie się lewicowego nurtu w polskim teatrze było zatem związane nie tylko ze stosowaniem przez twórców konkretnych form i konwencji, ale także – co wydaje się oczywiste – z pokazywaniem własnej wizji świata zgodnej z lewicowym sposobem myślenia. Choć więc felietonista dostrzegał talent młodego reżysera, nie przyjmował wyznawanego przez niego światopoglądu. Lewicowy teatr łączył też z krytyką elementów rzeczywistości niezgodnych z lewicowymi ideami. Tak też było w przypadku spektaklu Świątka: „Nie było dla mnie zaskoczeniem, że w *Znikających szkołach* oczywiście kompromituje się reprezentantów środowisk konserwatywnych i katolickich przeciwstawiających się wprowadzaniu ideologii gender do edukacji”[580]. Opisywane przez felietonistę spektakle z nurtu nowej lewicy często uważane były za wymierzone w konserwatystów i ich poglądy. Jak pisał w innym tekście: „Lewicowy nurt w dzisiejszym teatrze pełni nieco podobną rolę jak Narodowy z czasów stanisławowskich, zgodnie z zaleceniem królewskiego mecenasa począwszy od *Natrętów* mający doprowadzić do europeizacji Sarmatów poprzez ich ośmieszanie i poniżanie”[581]. Autor dostrzegał przy tym nie tylko próbę narzucenia lewicowych poglądów widzom, ale także brak szacunku czy wręcz pogardę dla osób o innych zapatrywaniach.

Felietony Węgrzyniaka pokazują, że twórcy teatralni coraz częściej byli zaangażowani w światopoglądową debatę, toczącą się przecież także poza murami teatrów. I coraz częściej

[578] *Znikające szkoły*, reż. Paweł Świątek, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 06.09.2013.
[579] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Makabryczny koniunkturalizm*, „Teatr” 2013, nr 11, s. 16.
[580] Tamże.
[581] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Rocznica w mediach*, „Teatr” 2015, nr 3, s. 16.

środowiskowa dyskusja o polskim teatrze drugiej dekady XXI wieku dotyczyła nie tyle stosowanych w nim form, ile obecnych w nim światopoglądów. Zresztą pojawiających się nie tylko w samym teatrze i w powstających przedstawieniach, ale w ogóle w życiu teatralnym. Widać to doskonale w tekstach Węgrzyniaka coraz bardziej zaangażowanych w tropienie działań lewicowych twórców, nie tylko na scenie, ale także w innych okołoteatralnych inicjatywach. Felietony nie tylko te światopoglądowe działania w sferze publicznej utrwalają, ale także są przykładem takich aktywności *per se*.

Mimo narzekań na wzrost znaczenia teatru lewicowego i wzmocnienia pozycji ludzi ten teatr uprawiających, autor przekonywał, realizując niejako perswazyjną funkcję felietonów, że to mniejsza część życia teatralnego i że światopoglądowo środowisko teatralne sytuuje się zupełnie gdzie indziej. W tekście będącym odpowiedzią na felieton Piotra Cieplaka, w którym reżyser krytykował wybór Andrzeja Dudy na prezydenta, pisał:

> Odpowiedziała mu [Cieplakowi – J.K.] za kilka dni Wanda Zwinogrodzka na łamach „Gazety Polskiej" listem otwartym *Co się stało z naszą klasą?* Gdyż zarówno Wanda, Piotr, Wojciech [Tomczyk – J.K.], i ja, stanowiliśmy niegdyś jeden rocznik Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST. Poruszający list Wandy spowodował reakcje niemal wszystkich osób z naszego rocznika, zresztą w większości podzielających jej polityczne poglądy[582].

Jak więc próbował przekonać czytelników „Teatru" Węgrzyniak na podstawie preferencji politycznych osób, z którymi studiował wiedzę o teatrze na jednym roku, to konserwatyści stanowili w środowisku teatralnym większość, widząc w tych proporcjach środowisko teatralne w pigułce. Oczywiście, druga strona widziała tę proporcję zupełnie inaczej, co z przekąsem odnotowywał Węgrzyniak przy okazji udziału ludzi teatru w protestach w obronie demokracji i przeciwko sprawującej od 2015 roku władzę partii Prawo i Sprawiedliwość:

> Lewicowo-liberalne media uparcie sugerują, że po stronie przeciwników Prawa i Sprawiedliwości jest całe środowisko teatralne z wyjątkiem pięciorga warszawskich aktorów: Jerzego Zelnika, Katarzyny Łaniewskiej, Haliny Łabonarskiej, Ewy Dałkowskiej i Anny Chodakowskiej. W relacjach z demonstracji tzw. obrońców demokracji – bo paradoksalnie domagających się unieważnienia wyborów prezydenckich i parlamentarnych – kamery telewizyjne gorączkowo poszukiwały twarzy celebrytów, w tym aktorów lub reżyserów[583].

[582] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odbudowywanie wspólnoty*, „Teatr" 2015, nr 9, s. 22.
[583] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Demonstracje*, „Teatr" 2016, nr 3, s. 12.

Znaczące, że podczas gdy część środowiska teatralnego Węgrzyniak jednoznacznie utożsamiał ze skrajnie lewicowym światopoglądem, to przedstawicieli wyznających poglądy przeciwne opisywał jako zachowawczych, ewentualnie konserwatywnych, ale nie prawicowych, jakby celowo unikał skrajności i próbował tę drugą grupę usytuować raczej jako umiarkowane centrum.

Wbrew intencjom autora, piszącego o „lewicowej mniejszości”[584] w polskim teatrze, jego felietony prezentują obraz zgoła przeciwny. Ze względu na liczbę tekstów poświęconych lewicowemu nurtowi wydaje się wręcz, że – w ujęciu Węgrzyniaka – środowisko teatralne zdominowane zostało przez osoby utożsamiające się z lewicowymi poglądami. Lewicowi byli nie tylko wspomniani przez niego reżyserzy, lewicowi okazywali się także nielubiani przez autora dramaturdzy. Jak pisał: „obecni dramaturdzy też mają inklinacje do radykalnych idei z kręgu nowej lewicy”[585]. Reprezentantów lewicy wskazywał także wśród teatrologów, jak krytykowane przez niego Krystyna Duniec i Joanna Krakowska (*Uwagi na stronie. Przemoc w teatrze*, „Teatr” 7–8/2015). Na dodatek, lewicowi okazywali się również widzowie, chociażby ci obecni na wspomnianej premierze *Termopil polskich* w reżyserii Klaty (*Uwagi na stronie. Jednostronne rozbrojenie*, „Teatr” 6/2014). A co gorsza, liberalno-lewicowych wolt dokonywali twórcy uznawani przez Węgrzyniaka do tej pory za konserwatywnych, jak chociażby właśnie Klata (*Uwagi na stronie. Metamorfozy Klaty*, „Teatr” 11/2012).

Choć Węgrzyniak krytykował teatr lewicowy, to jednocześnie piętnując jego kolejne osiągnięcia, mimowolnie ten teatr dokumentował, stwarzając archiwum teatru lewicowego. Jeśli jednak, jak pisał felietonista, to nie teatr lewicowy wtedy dominował, to nasuwa się pytanie o ten nielewicowy (być może należałoby go nazwać analogicznie do lewicowego prawicowym, ale w *Uwagach na stronie* takie określenie w ogóle się nie pojawia), stanowiący rzekomo większą część życia teatralnego – o jego kształt i tendencje. Próżno jednak szukać tego podobno głównego nurtu teatralnego w felietonach Węgrzyniaka, bo autor, skupiony na potępianiu – jak twierdził – marginalnego teatru lewicowego, nie pozostawił niemal miejsca na inne nurty. A zatem felietonista wytworzył w swoich tekstach niezamierzoną sprzeczność – pisząc o teatrze lewicowym jako mniejszości, poświęcił mu jednocześnie znakomitą część felietonowej serii, zaś po teatrze, który miałby stanowić większość życia teatralnego, nie pozostawił śladu. Oto paradoks felietonistyki Węgrzyniaka, paradoks, który zmusza, aby z dystansem podchodzić do wskazanych przez autora światopoglądowych proporcji w środowisku teatralnym.

[584] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Przemoc w teatrze*, „Teatr” 2015, nr 7–8, s. 42.
[585] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Nadmiar dramaturgów*, dz. cyt., s. 36.

Tymczasem Węgrzyniak uporczywie poszukiwał wpływów lewicowych we wszystkich przejawach życia teatralnego. Zauważał je chociażby w kształtowaniu profilów scen przez dyrektorów – na przykład Narodowego Starego Teatru kierowanego od 2013 roku przez Jana Klatę. Jak pisał o przedstawionym przez nowego dyrektora programie, mimo wyrażanych początkowo nadziei na umiarkowany profil instytucji:

> Na podstawie listy reżyserów zaproszonych do współpracy należy się spodziewać, że w ramach pięcioletniego programu przygotowanego przez Klatę wraz z Sebastianem Majewskim dla Starego – pomimo ostentacyjnego nawiązywania do dorobku pięciu inscenizatorów po wojnie związanych z owym teatrem – dokonywane będą na różne sposoby dekonstrukcje narodowej mitologii[586].

Działalność lewicowej części środowiska była widoczna – zdaniem Węgrzyniaka – także podczas organizacji okołoteatralnych wydarzeń, jak na przykład zainspirowana spektaklem *Kabaret warszawski*[587] w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego debata *O brunatnej Polsce* podczas festiwalu Dialog w 2013 roku, do udziału w której dyrektorka festiwalu, Krystyna Meissner, zaprosiła – jak podkreślał felietonista – „wyłącznie reprezentantów środowisk lewicowo-liberalnych”[588]. Lewicowe wpływy zauważał Węgrzyniak także w formule obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, już choćby w fakcie, że używano nazwy „teatr publiczny” zamiast „teatr narodowy” i w sposobie jego definiowania. Jak pisał przy okazji telewizyjnej transmisji debaty w programie *Hala odlotów* w stacji TVP Kultura:

> Uderzyło mnie w niej wątpliwe lub zgoła opaczne pojmowanie teatru publicznego, czyli powszechnie dostępnego i poruszającego sprawy istotne dla społeczności go utrzymującej. Dla twórców zgromadzonych w studio ważne zdawało się jedynie zapewnienie dofinansowania teatrów z budżetu państwa albo samorządów lokalnych, żeby mogły w nich powstawać przedstawienia nowatorskie, krytyczne lub wręcz studyjne, więc raczej hermetyczne i elitarne[589].

I oczywiście także te z nielubianego przez niego nurtu lewicowego.

Co więcej, Węgrzyniak popierał pojawiającą się tezę Joanny Szczepkowskiej o istnieniu „homolobby” w polskim teatrze, które to środowisko także łączył z rosnącą siłą lewicowego nurtu. Zauważał wzrastającą pozycję osób nieheteronormatywnych w życiu teatralnym i ich wpływ na kształt teatru. Jak dowodził felietonista:

---

[586] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Metamorfozy Klaty*, „Teatr” 2012, nr 11, s. 14.
[587] *Kabaret warszawski*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 03.07.2013.
[588] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Debata zainspirowana Kabaretem*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 10.
[589] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Rocznica w mediach*, „Teatr” 2015, nr 3, s. 16.

> każdy uczestnik życia teatralnego ma świadomość, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat takie lobby, skupione wokół paru wybitnych reżyserów i głośnych teatrologów, wspierane zaś przez osoby o odmiennej orientacji, zaczęło nadawać ton. Naocznym tego przejawem jest wprowadzanie na polskie sceny aktorów nagich albo przebranych za transwestytów. Pojawiają się oni zresztą często w spektaklach reżyserek, gdyż mają podważać patriarchalny model męskości, zgodnie z podzielaną także przez feministki ideologią gender. Jej propagowanie jest zaś konsekwencją obdarzenia przez lewicę środowisk LGBT misją prowadzenia walki o ich równouprawnienie, a równocześnie o destrukcję istniejącego porządku społecznego i kultury włącznie z teatrem[590].

Autor tekstu wskazywał na odpowiedzialność „homolobby" za propagowanie w teatrze ideologii *gender*, częstego wykorzystywania nagości na scenie oraz wprowadzania do spektakli bohaterów nieheteronormatywnych. A przy tym zarzucał osobom należącym do tego grona niszczenie polskiej kultury i pogardę dla inaczej myślących osób w środowisku teatralnym, nie dostrzegając przy tym własnego mało tolerancyjnego tonu.

Teatr tworzony w lewicowym nurcie i inne działania współtworzone przez liberalnych artystów wywoływały wiele emocji, nie tylko u piszącego felietony Węgrzyniaka. Przykładem tego emocjonalnego wzmożenia były wszelkiego rodzaju akcje protestacyjne związane z powstającymi w tamtym czasie spektaklami i twórczością niektórych reżyserów. W *Uwagach na stronie* opisane zostały najważniejsze skandale teatralne i związane z nimi protesty w drugiej dekadzie XXI wieku, pośrednio popierając może nie tyle same demonstracje, ale na pewno poglądy ich uczestników. Nie zabrakło więc komentarza do wydarzeń z 2014 roku związanych z przedstawieniem *Do Damaszku*[591] w reżyserii Klaty. Jak zauważał autor: „Klata – skądinąd heteroseksualny Polak-katolik – jest krytykowany po prostu za destrukcję dziedzictwa Starego Teatru, do którego ostentacyjnie nawiązywał w pięcioletnim planie"[592]. Węgrzyniak pisał także o protestach związanych z odwołaniem pokazu spektaklu *Golgota Picnic* na Festiwalu Malta w 2014 roku, organizacji czytań performatywnych dramatu Rodriga Garcii i dalszych protestach przeciwko tym wydarzeniom (*Uwagi na stronie. Odwołania*, „Teatr" 10/2014). Komentował również demonstracje związane ze spektaklem *Śmierć i dziewczyna*[593] w reżyserii Eweliny Marciniak, uznanym za pornograficzny ze względu na udział aktorów filmów porno (*Uwagi na stronie. Bezwstyd*, „Teatr" 1/2016). Felietony Węgrzyniaka, w których oskarżał

[590] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Zmowa*, „Teatr" 2013, nr 5, s. 12.
[591] Zob. Metryczka spektaklu *Do Damaszku*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 166, s. 90.
[592] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Protesty w Starym*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 12.
[593] Zob. Metryczka spektaklu *Śmierć i dziewczyna*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 201, s. 94.

twórców liberalno-lewicowych o „zaostrzenie wojny kulturowej poprzez doprowadzenie do bezpośredniej konfrontacji obu uczestniczących w niej stron na ulicach i placach wielu miast”[594] pokazują dynamikę ówczesnego życia teatralnego, w którym zaczęły mocno rezonować nastroje społeczne. Uzmysławiają też wzrost napięć w środowisku teatralnym, emocji i pojawiających się konfliktów głównie o charakterze światopoglądowym. Felietony te okazują się więc archiwum postaw ludzi teatru oraz prowadzonych przez nich nie tylko artystycznych, ale coraz bardziej ideologicznych sporów.

Seria *Uwagi na stronie* pokazuje też coraz większe zaangażowanie twórców teatralnych w politykę. Węgrzyniak dostrzegał je zarówno w samych spektaklach, zwłaszcza tych z nurtu lewicowego, jak i w innych działaniach pozaartystycznych. Wyśmiewał chociażby przynależność dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu Krzysztofa Mieszkowskiego do partii Nowoczesna.pl (*Uwagi na stronie. Ideologiczne wolty*, „Teatr” 10/2015) albo krytykował wypowiedzi reżysera Piotra Cieplaka niezadowolonego ze zwycięstwa Andrzeja Dudy w wyborach prezydenckich (*Uwagi na stronie. Odbudowywanie wspólnoty*, „Teatr” 9/2015). Jego uwadze nie umknął także stosunek wielu przedstawicieli środowiska teatralnego do polityki partii Prawo i Sprawiedliwość po jej zwycięstwie w wyborach parlamentarnych w 2015 roku. Dostrzegał udział wielu ludzi teatru w demonstracjach przeciwko działaniom nowej władzy na różnorakich polach, nie tylko w dziedzinie kultury. O politycznych oponentach w środowisku teatralnym Węgrzyniak pisał niepochlebnie:

> Nie dziwiłem się zbytnio, gdy na wiecach i marszach, gdzie dominowali przegrani politycy lub osoby pozbawione wpływowych stanowisk, pojawiali się ludzie teatru mający z nimi związki rodzinne, towarzyskie czy biznesowe albo obawiający się wykluczenia z salonu lewicowo-liberalnego. Na pewno przychodzili też otumanieni przez propagandę albo ulegający politycznym fobiom[595].

Krytykował przy tym twórców, takich jak Krystian Lupa czy Krystyna Janda za otwarty sprzeciw wobec polityki PiS, wyrażany chociażby w wywiadach. Niektórym wydarzeniom przypisywał jednak dość zaskakujące polityczne podteksty. Oskarżał chociażby organizatorów akcji w obronie spektaklu *Golgota Picnic* o działanie pretekstowe służące celom polityków Platformy Obywatelskiej: „Akcja w obronie *Golgoty Picnic* służyła poniekąd odwróceniu uwagi od kłopotliwej dla rządzących afery wywołanej ujawnieniem nagrań rozmów czołowych polityków”[596]. Z kolei jury konkursu „Klasyka Żywa” nagradzającemu *Dziady* Michała Zadary

[594] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odwołania*, „Teatr” 2014, nr 10, s. 10
[595] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Demonstracje*, „Teatr” 2016, nr 3, s. 12.
[596] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odwołania*, dz. cyt., s. 10.

zarzucał realizację polityki kulturalnej tej samej partii. Jak dowodził felietonista, doszukując się politycznych wpływów:

> Jury niejako działało jeszcze zgodnie z odrzuconą w październiku 2015 przez wyborców polityką kulturalną PO – zmierzającą do zdeprecjonowania czy wręcz odrzucenia polskiej tradycji, zwłaszcza niepodległościowej – w znacznym stopniu realizowaną przez środowisko lewicowej „Krytyki Politycznej", z którym jest związany Zadara[597].

Widoczne było w tamtym czasie coraz większe zaangażowanie polityczne twórców teatralnych i otwarte komunikowanie wyznawanego światopoglądu, co nie oznaczało jednak każdorazowo bezpośredniego zaangażowania w politykę, jak w przypadku akcesji do partii Krzysztofa Mieszkowskiego, ani tym bardziej wykonywania poleceń polityków przez ludzi teatru. Węgrzyniak zaś doszukiwał się przejawów upolitycznienia teatru przez lewicowych i liberalnych twórców oraz realizacji przez nich programów konkretnych partii, jakby nie rozróżniał immanentnie wpisanej w teatr polityczności i wolności wyrażania własnych przekonań od uprawiania polityki pod dyktando partii. Nie dostrzegał przy tym, że jego własne felietony, w których otwarcie wyrażał swoje zapatrywania, są przecież także przejawem tej polityczności. A przecież także jemu można by zarzucić pisanie tekstów pod dyktando partii – tyle że ówcześnie rządzącej. Teatr podążał bowiem w tamtym czasie za przemianami politycznymi w kraju i nastrojami społecznymi, niejako wpisując się w istniejącą dynamikę życia społeczno-politycznego. Teksty Węgrzyniaka stanowią więc archiwum polityczności życia teatralnego w drugiej dekadzie XXI wieku.

Co więcej, seria ta jest także archiwum radykalizacji postaw, i to po obu stronach politycznego sporu, co widać zarówno wśród liberalnej części środowiska, którą opisywał i piętnował Węgrzyniak, jak i konserwatywnej, której przedstawicielem był sam felietonista. Jego teksty początkowo przecież nieco bardziej zachowawcze, z czasem stawały się coraz bardziej zajadłe i nastawione na krytykę światopoglądowych oponentów. W felietonach widać coraz wyraźniej polaryzację środowiska teatralnego i brak płaszczyzny porozumienia. Nie stwarzały jej ani obchody 250. rocznicy powstania teatru publicznego, o którego kształt i rozumienie się kłócono, ani głośna akcja protestacyjna z 2012 roku „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem" przeciwko polityce kulturalnej zmuszającej teatry do komercjalizacji i zwiększenia dochodowości, która powinna zjednoczyć środowisko we wspólnym interesie – sam Węgrzyniak przyznawał, że podpisał list protestacyjny po długich wahaniach, ze względu

[597] R. Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Werdykt*, „Teatr" 2016, nr 2, s. 34.

na działania innych sygnujących go osób, zazwyczaj obcych mu ideowo (*Uwagi na stronie. Wątpliwości*, „Teatr" 6/2012).

Znamienne, że ostatni felieton w *Uwagach na stronie* w 2016 roku dotyczył nie teatru, ale demonstracji przeciwko polityce PiS, w które zaangażowało się wiele osób ze środowiska teatralnego, i ich stosunku do wybranej w wyborach partii rządzącej. Seria Węgrzyniaka pokazuje dobitnie, że polityczne spory nie pozostały poza murami teatrów, a życie teatralne złączyło się z życiem politycznym w silnym uścisku. Nawet w *Uwagach na stronie* z czasem sprawy artystyczne zaczęły stawać się mniej ważne niż sprawy światopoglądowe. Felietonista stworzył cykl, który świetnie te procesy wkraczania polityki do teatru utrwalił, nawet jeśli opisywał je ze skrajnej perspektywy teatralnego prawicowego konserwatysty.

2.2.10. Felietonowe *Listy polecone* wielu autorów (a tak naprawdę tylko jednego)

Redakcji „Teatru" życzę ciekawych korespondentów, bo jak stara prawda prasy mówi:
nie ma to jak dobry dział listów do redakcji.

Obserwator Życia Teatralnego, *Listy polecone. Życzenia z okazji Dnia Teatru*,
„Teatr" 2018, nr 3, s. 22.

Po raz kolejny na łamach „Teatru" pojawiła się seria felietonów w formie listów. Zainicjowana w 2017 roku korespondencja przez dwa lata przychodziła regularnie do redakcji miesięcznika. Listy podpisywane przez wielu autorów ukrytych pod pseudonimami były jednak autorską mistyfikacją celowo ubraną w kostium wielostylowości. Inspirowane realnymi osobami teksty, choć być może z pewną dozą fikcji, oddają głos zarówno ludziom teatru, od aktorów i reżyserów po bileterów i portierów, a także uwzględniają wielorakie typy widzów, od starych polonistów po licealistki marzące o karierze krytyczek teatralnych oraz mniej lub bardziej zaangażowanych obserwatorów życia teatralnego. Wielostylowość łączy się więc z wielością perspektyw, a co za tym idzie – z różnorodnością podejmowanych tematów. Choć niektóre wątki zdają się powracać w serii regularnie.

W listach odnaleźć można ślady teatralnych afer z obsadzaniem dyrektorskich stanowisk. Już zresztą pierwszy z nadesłanych listów, pisany przez „Chętnego, by zostać dyrektorem", uzmysławia, że pojawienie się felietonów przypadło na czas głośnych odwołań i powołań, a dyrektorskie konkursy śledzono wówczas uważnie. Jak relacjonował zainteresowany objęciem stanowiska nadawca: „W jednym z teatrów już od dwóch lat nie ma

dyrektora, choć ktoś tam konkurs wygrał. Władza uznała, że jednak nie ten, co by jej odpowiadał. Widać władza ma swe widoki, ma głębokie cele. Teraz podobno znowu ogłoszono konkurs – tym razem szukają «kandydata na dyrektora»"[598]. Dyrektorskie roszady, powiązane z decyzjami lokalnych władz, skutkowały więc niepewnością funkcjonowania instytucji. W odniesieniu do jednej z warszawskich scen autor listu pisał: „I w tym teatrze trzy razy robiono konkurs, bo nie można było wyłonić dyrektora. Nikt nie pasował. W końcu został nim specjalista od ubezpieczeń"[599]. W związku z wieloma czekającymi na rozstrzygnięcie konkursami bądź nieadekwatnością kandydatów do sprawowania tej funkcji autor listu proponował swoją kandydaturę, mając nadzieję na pomyślne rozwiązanie dyrektorskich problemów. Jednocześnie uzmysławiał też coraz powszechniejszą językową zmianę – zaczęto ogłaszać konkursy już nie na dyrektora, ale na kandydata na dyrektora, co stopniowo stawało się powszechną praktyką. Co więcej, opisywane w felietonach zawirowania wokół konkursów wydają się zapowiedzią innych, znacznie poważniejszych w skutkach decyzji władz.

Listy polecone okazują się archiwum dwóch najgłośniejszych dyrektorskich historii drugiej dekady XXI wieku, czyli obsady stanowisk w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie i Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jak pisał do redakcji zatroskany sytuacją Stary Widz Starego: „chciałem dorzucić swoje trzy grosze do opery, a może raczej operetki, która nosi tytuł: *Dyrektor Starego Teatru*"[600]. Widz, który okazywał się niegdysiejszym bileterem krakowskiej sceny, komentując ministerialną decyzję o odwołaniu ze stanowiska w 2017 roku Jana Klaty, pisał:

> Czy żal mi p. Klaty? Nie powiem, jak p. Pilch swego czasu, że „Klata mi lata", choćby przez wzgląd na wnuki, którym wydaje się, że z odejściem p. Jana dobry teatr się skończy. Ja bym dał mu jeszcze szansę […]. Rozumiem jednak żale p. Klaty z powodu przerwanej misji. Obnosi je co prawda niczym bohater Mrożka dziurę po zębie: wybili, panie, wybili, za wolność[601].

Wiekowy widz przyznawał jednocześnie, że dokonała się wymiana pokoleniowa w polskim teatrze, i że choć sam – z racji wieku – twórców z pokolenia Klaty raczej nie cenił, to zyskał on akceptację znacznie młodszej publiczności. Jak pisał o swoich wnukach:

[598] Chętny, by zostać dyrektorem teatru, *Listy polecone. Chcę zostać dyrektorem*, „Teatr" 2017, nr 5, s. 36.
[599] Tamże.
[600] Stary Widz Starego, *Listy polecone. Ze wspomnień biletera*, „Teatr" 2017, nr 7–8, s. 28.
[601] Tamże.

> Dla nich *Wesele*[602] p. Klaty jest objawieniem – dla mnie niekoniecznie, i wcale nie dlatego, że Furia głośno łomocze […]. Zachwyt młodych jest faktem, przecież go nie udają, a więc widowisko trafiło do ich wrażliwości, która jest jaka jest. Niedawno prosiłem, żeby zobaczyli w telewizji powtórkę *Dziadów*[603] Swinarskiego […]. Wnuki wysiedziały ledwie 15 minut, powiedziały, że to straszny oldskul i poszły słuchać Furii[604].

Zmiany dyrektorskie wpisywał więc także w zmiany pokoleniowe wśród publiczności. O dalszych losach Narodowego Starego Teatru pisał do redakcji Kurier Kabacki, adresując swój list do wybranego na stanowisko dyrektora artystycznego, Jana Polewki, pomijając jednak przy tym wybranego wcześniej kontrowersyjnego dyrektora naczelnego, Marka Mikosa, i pierwszego dyrektora artystycznego, Michała Gieletę, który jednak zrezygnował ze stanowiska. I znów, tekst o dyrektorskim stanowisku stał się okazją do rozmowy o teatrze młodych i starych oraz zmieniających się tendencjach inscenizacyjnych na polskich scenach. Polewka, w przeciwieństwie do Klaty, sugerował raczej powrót do dawnych tradycji Starego, zatrzymanie odmładzania teatru, odejście od wprowadzonego przez poprzedniego dyrektora nurtu. Autor listu zastanawiał się nad decyzjami programowymi Polewki:

> A za poprzednika i imiennika Pana nowi się na placu Szczepańskim rozgościli z hasłem jakże teatralnym: teraz my! Łatwo oni miejsca nie oddają, zasmakowawszy w sławie i przekonani o swojej wyjątkowości. I oni nadali bieg tej rzece teatru, co nie tylko pod Wawelem płynie, ale rozlała się już szeroko po kraju aż po Bałtyk. Czy można ją zawrócić, nawet jeśli ma się urzędowe pieczęci?[605].

I chyba obawy te były słuszne. Zawrócenie kijem teatralnej Wisły wydawało się raczej zadaniem nie do wykonania. Dalszą sytuację sceny relacjonował przyjacielowi z Ameryki inny z nadawców listów, omawiający najważniejsze wydarzenia sezonu 2017/2018. Za ocean płynęły następujące wieści:

> Zapewne słyszałeś, że w Starym w Krakowie nastąpiła zmiana dyrekcji. Korowody były z tym groteskowe, ale nawet nie chce mi się ich opisywać. Sezon był na straty, każda premiera bez sensu. Niektóre nawet nie doszły do skutku. […] Ale aktorzy nie mogli już patrzeć, co się u nich w teatrze wyprawia i stworzyli Radę Artystyczną. Oznajmili dyrektorowi: albo my proponujemy repertuar na nowy

[602] *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jan Klata, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 12.05.2017.
[603] *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Konrad Swinarski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 18.02.1973.
[604] Stary Widz Starego, *Listy polecone. Ze wspomnień biletera*, dz. cyt., s. 28.
[605] Kurier Kabacki, *Listy polecone. Do Pana Jana Polewki – malarza scen*, „Teatr" 2017, nr 10, s. 10.

> sezon, albo się żegnamy. Dyrektor wyjścia nie miał, bo chyba zbyt już polubił siebie na stanowisku, choć jednocześnie sam nic zdziałać nie potrafił[606].

Po straconym sezonie sprawy w swoje ręce wzięła Rada Artystyczna, a Polewka szybko został zdymisjonowany. Autor mający nadzieję na unormowanie sytuacji krakowskiej sceny, donosił także o losach wrocławskiego Teatru Polskiego: „Może więc Stary się wybroni i nie powtórzy się w nim sytuacja z Polskiego we Wrocławiu, który kompletnie przestał się liczyć. Morawski liczy tam tylko resztki widzów"[607]. Destrukcja wrocławskiej sceny przez wybranego w 2016 roku na dyrektora wbrew zespołowi Cezarego Morawskiego była zatem przestrogą dla innych zespołów w Polsce, zmuszając do większej uważności w obserwowaniu działań podejmowanych przez lokalne władze. Bo jak pisał Naprawdę Życzliwy, obserwujący losy wrocławskiej sceny, zmianę dyrektora w tym teatrze trudno uznać za typową zmianę na stanowisku. „Ale to, co się stało w Polskim, to nie był zwykły konflikt. To była regularna wojna, która ma swoje ofiary, zniszczenia, cierpienia. Co więcej, wszystko to działo się na oczach publiczności, która nie mniej emocjonalnie przeżywała tę tragedię"[608] – relacjonował obserwator tych wydarzeń, wskazując na burzliwe losy sceny i jej destrukcję, ku rozpaczy nie tylko zespołu, ale także wiernych widzów zaangażowanych w jej obronę. A swój list adresował nie do redakcji, lecz do przyszłego, nieznanego wówczas jeszcze dyrektora (lub dyrektorki – jak dodawał pod koniec listu autor) Teatru Polskiego, z nadzieją na odbudowanie instytucji, jej zespołu i relacji z publicznością. W *Listach poleconych* odbijają się też echa próby rozpisania konkursu na stanowisko dyrektora w jednym z mniejszych miast, w celu usunięcia dotychczasowego dyrektora, sprawującego swoją funkcję przez wiele lat (prawdopodobnie chodzi o Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy i dyrekcję Jacka Głomba), a w obronie dyrektora stanęła listownie jedna z pracownic instytucji (*Listy polecone. W obronie dyrektora*, „Teatr" 6/2018). Seria korespondencji poświęcona dyrektorskim sprawom, nadsyłana – jak sugerowały podpisy – przez widzów i pracowników teatrów, wpisuje się w szerszą dyskusję o okolicznościach zmian dyrektorskich i o ich skutkach dla instytucji. Perspektywa publiczności i pracowników tych placówek pokazana w listach w mniejszym stopniu eksponuje polityczne tło tych wydarzeń, ale pokazuje, że w sporach o dyrektorów chodziło nie tylko o nich samych, ale przede wszystkim o cały zespół i ciągłość jego pracy oraz o związanych z tymi scenami widzów. W ten sposób listy te niejako potwierdzają tezę, że gdy „dyrektor

[606] Twój Old Friend, *Listy polecone. Do przyjaciela w Ameryce*, „Teatr" 2018, nr 9, s. 28.
[607] Tamże.
[608] Naprawdę Życzliwy, *Listy polecone. Do przyszłego dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „Teatr" 2019, nr 3, s. 26.

odchodzi, zespół zostaje”[609]. I zostaje także publiczność. Obie te grupy mierzą się więc ze skutkami dyrektorskich zmian, także wtedy, gdy polityczny wymiar tych wydarzeń dominuje w publicznej dyskusji. Listy uzmysławiają, że to właśnie głos widzów i pracowników teatrów powinien w tych sytuacjach zostać usłyszany.

Jednak polityczne decyzje i ingerencje w życie kulturalne również pojawiły się w felietonach, nie tylko przy okazji dyrektorskich zmian. Jeden z nich był listem radnego protestującego przeciwko linii repertuarowej lokalnego teatru. Nie chodzi tu o konkretną scenę, a sam tekst jest raczej przykładem prawicowej retoryki stosowanej przez wielu polityków sprzeciwiających się coraz częściej i coraz głośniej liberalno-lewicowemu nurtowi w polskim teatrze. Kondensując, a przy tym także ośmieszając, liczne wypowiedzi przedstawicieli władz w mediach, rzekomy Radny Miejski – Wiceprzewodniczący Komisji Kultury i Sportu pisał w liście otwartym:

> Zgłosiła się do mnie jako radnego grupa mieszkańców reprezentująca ważne stowarzyszenie, z protestem wobec tego, co dzieje się w naszym teatrze. Od nich się dowiedziałem, że ostatnio po zmianie dyrekcji pojawiły się tam sztuki, które absolutnie nie licują z powagą instytucji kultury. W wielu z nich występuje wulgarne słownictwo, co wywołuje żywe reakcje, szczególnie młodzieży. Co gorsza jednak, aktorzy na scenie grają nago, i to najczęściej mężczyźni. Ja osobiście nie mam nic przeciwko ładnym aktom kobiecym, w końcu tak nas Pan Bóg stworzył, że kobiece piękno przyciąga. Ale dlaczego w teatrze mam oglądać gołych facetów? Czy to nie jest zgubny wpływ wiadomej ideologii zachodniej? Wdziera się również do naszego teatru?[610]

Radny, który oczywiście do teatru nie chodził i zgłoszonych mu przez mieszkańców spektakli nie widział, w pełni popierał postulaty wspomnianego konserwatywnego stowarzyszenia, ujawniając przy tym nie tylko swoją ignorancję w dziedzinie teatru, ale także patriarchalizm (nagie aktorki tak, aktorzy nie). Dostosowywał przy tym swoją narrację do prawicowej argumentacji opartej na negowaniu wszystkiego, co zachodnie i odrzucanej przez konserwatystów „ideologii *gender*”. „Nasi mieszkańcy najbardziej jednak byli oburzeni spektaklem, w którym wyśmiewano się ze stanu duchownego. A to już jest uderzenie w podstawy naszej tradycji, narodowej kultury i w ogóle tego, co najbliższe naszym sercom”[611] – uderzał w patetyczne tony radny, wprowadzając narodowo-patriotyczną retorykę zgodnie

[609] Zob. D. Fox, A. Głowacka, *Dyrektor odchodzi, zespół zostaje*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, t. 21, z. 2, s. 91–106.
[610] Radny Miejski Wiceprzewodniczący Komisji Kultury i Sportu, *Listy polecone. List radnego w sprawie skandali teatralnych*, „Teatr” 2019, nr 4, s. 22.
[611] Tamże.

z językiem stosowanym przez polską prawicę[612]. List pokazuje, jak teatr stawał się przedmiotem zainteresowania konserwatywnych polityków, wykorzystujących go do swoich partykularnych celów.

Polityczne wpływy, tym razem w murach teatrów, ujawniał w jednym z listów portier, który zbierał wszystkie plotki i pogłoski, a czasem także kolekcjonował zwierzenia innych pracowników. Pisał o zmianach w teatrze wraz z przyjściem nowego dyrektora:

> Ludzie mówili, że nowy [dyrektor – J.K.] ma dobry układ z władzą, ponieważ swoją zastępczynią zrobił żonę kogoś ważnego w mieście. Zastępczyni nie zna się na teatrze, ale zadziera nosa, głównie daje do zrozumienia, że dzięki niej teatr ma więcej pieniędzy, bo ona je załatwia. W teatrze, odkąd pamiętam, zawsze była bryndza, bywały nawet takie sezony, że ledwo jedną, dwie premiery udawało się wypuścić. A teraz znacznie się poprawiło. Premiera goni premierę. Aktorzy zadowoleni, bo więcej grają, to więcej zarabiają. Dyrektor więc jest wpatrzony w zastępczynię, słucha wszystkiego, co mówi, bo wie, że jego kariera od niej zależy[613].

W takiej sytuacji teatr pozostawał na smyczy lokalnej władzy. I prędzej czy później musiało dojść do teatralnej afery. Jak relacjonował zmartwiony portier:

> Poszło o nowy spektakl. Robił go reżyser, który od dawna z nami współpracuje. Chyba tydzień został do premiery, gdy dyrektor ogłosił, że się nie odbędzie. Sam widziałem, jak reżyser wybiegał z teatru, klnąc na czym świat stoi, wygrażał pięścią i wołał, że jego noga już w naszym teatrze nie postanie. Okazało się, że dyrektor przestraszył się wymowy przedstawienia. O co dokładnie chodziło – nie wiem, ale podobno z miasta dzwonili, że jeśli dojdzie do premiery, to dyrektor może się żegnać z posadą[614].

W liście portiera – choć nie wprost – pobrzmiewają echa teatralnych afer ostatnich lat, odwołanych premier z powodów politycznych, ocierających się o cenzurę prewencyjną lub prób zmuszenia do zdjęcia spektakli z afiszy poprzez protesty (jak choćby sytuacja z odwołaniem przez Jana Klatę spektaklu *Nie-Boska Komedia. Szczątki*, pokazu *Golgoty Picnic* Rodriga Garcii na Festiwalu Malta, czy protestami dotyczącymi *Klątwy* Oliviera Frljicia albo *Śmierci i dziewczyny* w reżyserii Eweliny Marciniak). Jednocześnie korespondencja uświadamia wymianę kadr w teatrach, obsadzanie stanowisk zaufanymi ludźmi lokalnej lub centralnej władzy, rezygnację ze współpracy z dotychczasowymi twórcami i zapraszanie

[612] Zob. L. Polkowska, *Język prawicy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.
[613] *Listy polecone. Z teatralnej portierni*, „Teatr" 2019, nr 5, s. 6.
[614] Tamże.

nowych, realizujących spektakle zgodnie ze światopoglądowymi wytycznymi, co zresztą wpisywało się w szerszą politykę przejmowania instytucji kultury przez prawicę[615].

Wiele *Listów poleconych* napisanych zostało przez widzów – i to widzów bardzo różnorodnych: mężczyzn i kobiety, starszych i młodszych, stałych bywalców i mniej zaangażowanych teatralnie, co stwarza okazję do wskazania różnorakich aspektów życia teatralnego. To nie tylko listy w obronie ulubionych teatrów i wyrazy troski o losy scen wobec dyrektorskich roszad. Dotyczą także innych spraw związanych z udziałem w przedstawieniach. W jednym z tekstów Mąż teatromanki, zmuszany do towarzyszenia swojej żonie podczas wizyt w teatrze, choć niekoniecznie spektaklami zainteresowany, wyznawał: „A mnie teatr okropnie męczy, nudzi, a bardzo często po prostu nie rozumiem, o co w tych spektaklach chodzi”[616]. Prawdopodobnie znudzony widz miał na myśli praktyki teatru postdramatycznego, brak fabuły lub jej nielinearność, nieciągłość postaci i akcji, postmodernistyczne myślowe kolaże, za którymi trudno było nadążyć wielu widzom, niekoniecznie zorientowanym w najnowszych trendach teatralnych. Inną z krytykowanych przez publiczność tendencji było powstawanie coraz dłuższych spektakli. Mąż teatromanki zwracał się więc z uprzejmą prośbą do reżyserów: „Jednak pewną ulgę sprawiłoby mi, gdyby przedstawienia były chociaż trochę krótsze. Ja już się pogodziłem, że, jak wspomniałem, siedzę na nich jak na tureckim kazaniu. Ale jest jednak różnica, czy siedzi się dwie, czy trzy godziny, nie mówiąc o takich przypadkach, gdy spektakl trwa cztery, a nawet więcej godzin”[617]. I nie był to problem jedynie widzów o skromniejszych kompetencjach, ale także stałych bywalców, którzy już niejedno w teatrze widzieli. Jak potwierdzała te spostrzeżenia Krakowska Teatromanka, uczestnicząca w festiwalu Boska Komedia w 2017 roku i zauważająca modę na długie spektakle: „W rzeczy samej nasi twórcy są na bakier z poczuciem czasu”[618]. I diagnozowała przyczynę takiego stanu:

> Bo tu jest chyba źródło wszelkich udręk: przeświadczenie twórców, że wszystko, co mają do powiedzenia, jest również ciekawe dla publiczności. Więc najzwyczajniej w świecie ględzą bez nijakiego zmiłowania. Widzowi już się oczy zamykają, a reżyser mnoży kolejne pomysły. Już się wydaje, że spektakl zmierza do końca, a to dopiero pierwszy z dziesięciu finałów, które jeszcze nastąpią[619].

[615] Proces przejmowania instytucji dobrze obrazuje chociażby monograficzny numer miesięcznika „Dialog”, także przecież przejętego przez nowego redaktora naczelnego, Antoniego Wincha, wyznaczonego przez wydawcę, czyli Instytut Książki. Numer został wydany niezależnie przez Fundację „Dialogu” im. Konstantego Puzyny pod zmienionym tytułem. Zob. *Dialog Puzyny. Przejęte*, Fundacja Dialogu im. Konstantego Puzyny, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2023.
[616] Mąż teatromanki, *Listy polecone. Zwierzenia męża teatromanki*, „Teatr” 2017, nr 6, s. 14.
[617] Tamże.
[618] Krakowska Teatromanka, *Listy polecone. W sprawie długości*, „Teatr” 2018, nr 1, s. 12.
[619] Tamże.

W ten sposób autorka listu nie tylko ujawniała tendencję do wydłużania spektakli, ale także ich dramaturgiczne mankamenty. Być może te dyskusje o długości przedstawień należy traktować jako polską specyfikę teatru drugiej dekady XXI wieku, skoro zwróciło na to uwagę także zagraniczne jury krakowskiego festiwalu[620]. Felietony pokazują nie tylko możliwości percepcyjne współczesnych widzów. Obrazują również, że publiczność nie jest jednorodna, ma odrębne potrzeby i różne możliwości ich zaspokajania. W reakcji na słowa Krystyny Jandy o niezrozumieniu współczesnej publiczności, adresował do niej list Stary Polonista, uświadamiając dyrektorce Teatru Polonia, że nawet widzowie jej konsekwentnie przecież profilowanego teatru bywają różnorodni:

> Zapewne razem z żoną stanowimy tę część publiczności Pani teatru, którą Pani rozpoznaje. Nie kupujemy najdroższych biletów, bo nie stać nas z nauczycielskiej pensji. Chodzimy raczej w tygodniu niż w weekendy, gdy łatwiej o wejściówki. Omijamy też angielskie komedie, choć rozumiemy, że musi je Pani wystawiać, gdyż na nich najlepiej zarabia kasa teatru[621].

To opis nie tylko potrzeb repertuarowych, ale także możliwości finansowych niektórych warszawskich widzów.

Podobnie jak list do Jandy, wiele felietonów skierowanych jest do konkretnych osób ze środowiska teatralnego. Publiczność pisała także do Joanny Szczepkowskiej, Mai Ostaszewskiej, Mai Komorowskiej, Jacka Głomba, Olgierda Łukaszewicza i Stanisława Radwana (Pana Cicha Wielbicielka, *Listy polecone. Do Stanisława Radwana od cichej wielbicielki*, „Teatr" 11/2018). Listy te traktować można dwojako: jako ślad działalności tych osób oraz jako zapis reakcji publiczności na te działania. Oprócz wyrazów uznania od admiratorów talentu poszczególnych adresatów zauważyć można także wspólny dla części tekstów zwrot ku sprawom pozaartystycznym. W wielu felietonach nadawcy zwracali uwagę na społeczne działania poszczególnych osób, ich postawę i stosunek do spraw publicznych. Jak pisał wielbiciel Joanny Szczepkowskiej:

---

[620] Jak mówił podczas otwartego spotkania w czasie festiwalu Jurriaan Cooiman: „Widać w polskim teatrze zamiłowanie do sztuk długich, o bardzo ciężkiej, poważnej tematyce. To dobija człowieka. Ja rozumiem, że macie potrzebę opowiedzenia historii od Adama i Ewy, przez wszystkie detale, aż do apokalipsy, ale spróbujcie może opowiedzieć to krócej". P. Kopeć, *Jury festiwalu Boska Komedia o polskim teatrze: Macie skłonność do sztuk długich, ciężkich tematycznie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków" [online], 16.12.2017, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,22794274,jury-festiwalu-boska-komedia-o-polskim-teatrze-macie-sklonnosc.html (dostęp: 28.08.2024).

[621] Stary Polonista, *Listy polecone. Do Krystyny Jandy z niepokojem*, „Teatr" 2018, nr 10, s. 36.

> Jeśli jednak ośmielam się złożyć Pani głęboki ukłon, to nie tylko za to, jaką Pani jest artystką, lecz również z powodu tego, jakim Pani jest człowiekiem. A to mogę poznać dzięki Pani felietonom czy książkom. Powiem po prostu, że ogromnie cenię Pani postawę. To takie rzadkie w dzisiejszych czasach mieć odwagę wyrażać własne zdanie i prezentować niezależne myślenie[622].

Aktorka doceniana była przez autora listu za nonkonformizm i bunt przeciwko hipokryzji nie tylko środowiska teatralnego. Z kolei młodziutka fanka Mai Ostaszewskiej chwaliła artystyczną działalność aktorki na wielu polach, od teatru przez film, audiobooki i reklamy, ale także jej aktywizm społeczny. Nieco infantylny list dziewczyny daje jednak wgląd w aktywistyczną działalność aktorki, a także pokazuje jej realny wpływ na młode pokolenie kobiet:

> Śledzę każdą Twoją wypowiedź. I popieram wszystko, co mówisz. W każdej sprawie. Gdy upominasz się o prawa zwierząt i gdy nawołujesz do wstrzymania wycinki Puszczy Białowieskiej. Gdy jesteś razem z „dziewuchami" i gdy występujesz w obronie wolnych sądów. Gdy wspierasz festiwal we Wrocławiu i solidaryzujesz się w proteście z lekarzami rezydentami. Podpisałam wszystkie petycje, o które apelowałaś. Stałam pod pałacem prezydenckim, gdy czytałaś konstytucję. To wszystko jest ważne i Twój głos jest potrzebny, żeby ludziom otwierać oczy na zło. Takim dziewczynom jak ja dajesz energię, żeby walczyły o swoje prawa i przekonania. Bo jesteś wzorem, ile kobieta może[623].

Listy pokazują ponadto, że wspomniane aktorki zdobyły wysoką pozycję nie tylko w środowisku teatralnym, ale także w życiu społecznym. Do dwóch pokoleń aktorek buntujących się przeciwko zastanej rzeczywistości, dołączyło także trzecie, reprezentowane przez Maję Komorowską, co uzmysławia coraz większe zaangażowanie środowiska teatralnego w sprawy publiczne. Mieszkaniec Komorowa doceniał jej społeczną działalność i podróże po kraju z recytacjami poezji na przekór coraz trudniejszej sytuacji politycznej. Nadawca pisał o udziale Komorowskiej w spotkaniu zadusznym 2 listopada 2017 roku upamiętniającym akt samospalenia Piotra Szczęsnego w proteście przeciwko polityce Prawa i Sprawiedliwości[624]:

> Zastanawiam się, co musiała Pani przeżywać, gdy czytała list Szarego Człowieka pod Pałacem Kultury wobec ludzi, którzy przyszli złożyć mu hołd? […] Swoją drogą, jakie to smutne, że wybitna polska

[622] J. S., *Listy polecone. Do Pani Joanny Szczepkowskiej z wyrazami szacunku*, „Teatr" 2017, nr 9, s. 24.
[623] Twoja Fanka, *Listy polecone. Do Mai Ostaszewskiej with love*, „Teatr" 2017, nr 11, s. 11.
[624] Zob. Z. Bukłaha*, Uczcili pamięć Piotra Szczęsnego. „Ta śmierć musi do czegoś doprowadzić, do zmiany, przebudzenia"*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa" [online], 02.11.2017, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22598378,uczcili-pamiec-piotra-szczesnego-ta-smierc-musi-do-czegos.html (dostęp: 29.08.2024).

> aktorka znowu musi wziąć na siebie inny obowiązek, niż tylko wejść wieczorem na scenę teatralną i odegrać fikcyjną postać[625].

Nadawca pisał o zaangażowaniu Komorowskiej w sprawy publiczne, wskazując na społeczne zadania aktorów w drugiej dekadzie XXI wieku, związane z aktualną sytuacją polityczną i przypominając, że taką misję przyjmowali na siebie także w okresie PRL.

Znaczące wydaje się, że większość tych listów adresowana jest do kobiet, pokazując ich wzrastające zaangażowanie w aktualne życie społeczno-polityczne. Choć oczywiście w sprawach publicznych zabierali głos także mężczyźni, na przykład Olgierd Łukaszewicz. List Stanisława Starskiego do aktora związany był przede wszystkim z podsumowaniem jego kadencji jako prezesa Związku Artystów Scen Polskich oraz działalnością obywatelską i założoną przez niego fundacją: „Chętnie wsparłbym zainicjowaną przez Pana fundację My Obywatele Unii Europejskiej. Tak, też uważam, że trzeba ze wszystkich sił bronić naszej przynależności do Unii Europejskiej i przeciwstawiać się tym, którzy snują zwątpienia i najchętniej zamknęliby nas w chacie z kraja”[626]. Założona przez aktora fundacja My Obywatele Unii Europejskiej – Fundacja im. Wojciecha B. Jastrzębowskiego sprzeciwiała się podważaniu wartości Unii Europejskiej przez Prawo i Sprawiedliwość, zajmując się edukacją europejską i działaniami umacniającymi integrację europejską[627]. Autor traktował zatem Łukaszewicza jak autorytet, którego zadaniem jest nie tylko działalność artystyczna, ale także – co było widoczne także w poprzednich listach – kształtowanie postaw społecznych:

> W Pana zaangażowaniu odczytuję przywiązanie do inteligenckiego etosu, który zakładał odpowiedzialność za los ojczyzny i kierunek, w jakim społeczeństwo podąża. Kiedyś sprowadzało się to wszystko do walki o wolność, dziś do starań o jej utrzymanie. Pan przypomina, że aktorzy, ludzie teatru też powinni do tej misji się poczuwać. W końcu mają w tej dziedzinie niemałe zasługi i chwalebne tradycje[628].

To zatem przypominanie o społecznych zadaniach środowiska teatralnego, misji reaktywowanej ze względu na polityczne okoliczności. *Listy polecone* stają się więc archiwum odradzającej się misji społecznej w środowisku teatralnym i coraz większego zaangażowania

[625] Mieszkaniec Komorowa, *Listy polecone. Do Mai Komorowskiej – jubilatki*, „Teatr” 2017, nr 12, s. 6.
[626] Stanisław Starski, *Listy polecone. Do Olgierda Łukaszewicza – obywatela*, „Teatr” 2018, nr 5, s. 28.
[627] Zob. *Deklaracja Misji*, Strona My Obywatele Unii Europejskiej – Fundacja im. Wojciecha B. Jastrzębowskiego, https://myobywateleue.org/deklaracja-misji-mission-statement/ (dostęp: 29.08.2024).
[628] Stanisław Starski, *Listy polecone. Do Olgierda Łukaszewicza – obywatela*, dz. cyt., s. 28.

ludzi teatru w sprawy publiczne. Nie pozostało to niezauważone przez publiczność, o czym świadczy nadesłana korespondencja.

Jednocześnie mimo indywidualnych działań podejmowanych przez różne osoby felietony pokazują organizacyjną słabość środowiska. Choć Łukaszewicz chwalony był za obywatelską postawę oraz za prezesurę w ZASP, jednocześnie autor listu wykazywał słabość tego stowarzyszenia. Pisał do aktora:

> Tę niechęć do organizowania się społecznego widać od dawna na podwórku ZASP-u. Mam wrażenie, że był Pan dobrym, aktywnym prezesem coraz słabszej organizacji. Dochodzą z różnych teatrów wieści, że likwidowane są oddziały stowarzyszenia, ponieważ po prostu nie mają członków. Nikomu się nie chce nic robić[629].

Nadawca wykazywał zmniejszające się zainteresowanie działalnością w organizacji i słabnącą chęć zaangażowania na rzecz środowiska. Z jednej strony *Listy polecone* pokazywały więc przejawy indywidualnej aktywności społecznej aktorów, z drugiej uzmysławiały, że środowisko teatralne jako grupa pozostawało raczej bierne i niechętne do wspólnego działania. Świadczy o tym także list Zawiedzionego skierowany do Gildii Reżyserek i Reżyserów Teatralnych. Powstały w 2017 roku związek zawodowy w reakcji na sytuację w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie i odwołanie Jana Klaty miał wspierać osoby zajmujące się reżyserią, uzgodnić zasady współpracy z instytucjami i dobre praktyki w relacjach z zespołami oraz reprezentować ich interesy w sytuacjach konfliktowych[630]. Zawiedziony obserwator wypominał jednak organizacji, że po hucznym powstaniu jej dalsze działania okazały się mizerne. Autor listu zarzucał Gildii bezczynność:

> Przede wszystkim jednak brakuje Twojego głosu w sprawach teatralnych. Było po drodze tyle zdarzeń konfliktowych: afera z festiwalem Dialog, atak na Teatr Powszechny, wlekąca się w Sądzie Administracyjnym sprawa odwołania Morawskiego z dyrekcji Teatru Polskiego. A Ty nabrałaś wody w usta. Nie mówię już nawet o jakichkolwiek działaniach, które by służyły pomocy młodym reżyserom w ich sytuacji zawodowej. Bo powinnaś być nie tylko od słusznych protestów, ale też od konkretnej roboty quasi-związku zawodowego[631].

[629] Tamże.
[630] Zob. *Nasza misja*, Strona Gildii Reżyserek i Reżyserów Teatralnych, https://www.gildia-teatralna.com/o-nas (dostęp: 29.08.2024).
[631] Zawiedziony, *Listy polecone. Do Gildii Reżyserek i Reżyserów*, „Teatr" 2018, nr 2, s. 20.

Słabość organizacyjna stanowiła więc istotny problem w walce środowiska o swoje prawa oraz w coraz częściej pojawiających się sporach z władzami. Nic dziwnego, że wobec zauważanego w środowisku stuporu w felietonach doceniane były konkretne osoby, wyróżniające się indywidualną działalnością. Wśród adresatów znalazł się też wieloletni dyrektor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Jacek Głomb, laureat Nagrody im. Konstantego Puzyny i Nagrody im. Zygmunta Hübnera. Nadawca Legniczanin zwracał się do dyrektora: „Ja bym jeszcze Panu ufundował prywatną nagrodę z następującą dedykacją: dla człowieka, któremu się chce. Bo spektakle mogą być lepsze, gorsze. Aktorzy do Pana drużyny przychodzą i z niej odchodzą. Ale to, że Panu ciągle się chce robić teatr, że wciąż Pan wierzy, że tworząc go, wpływa Pan na świat wokół siebie – to jest bezcenne”[632]. Większy wpływ miały na życie teatralne pojedyncze osoby niż organizacje. *Listy polecone* stanowią więc swego rodzaju galerię ludzi, którzy podejmowali konsekwentne i długofalowe działania w teatrze i poza nim.

I można by także napisać, że seria felietonów stanowi również galerię zaangażowanych korespondentów, gdyby nie to, że nadawca był w rzeczywistości jeden. Cykl kończy się jego demistyfikacją. „Ja pełniłem przez dwa lata funkcję skromnego listonosza, ale nadszedł czas, by się z nią pożegnać”[633] – ujawniał się w ostatnim z listów Wojciech Majcherek, krytyk teatralny związany przez wiele lat (1990–2005) z redakcją „Teatru”, potem z Telewizją Polską i Teatrem Telewizji (2005–2019)[634]. Teksty w serii *Listy polecone* powstawały niejako wskutek inspiracji spotkaniami Majcherka z osobami, które mogłyby być potencjalnymi autorami i autorkami korespondencji. Tytuł serii nie tylko nawiązuje do formy tekstów, ale wskazuje także na funkcję samego jej twórcy jako tego, który te listy polecał i dostarczał na publiczne forum, opisując zasłyszane historie. W swoich felietonach-listach upubliczniał więc sprawy, o których mówiło się w środowisku, i to nie tylko wśród artystów, ale także wśród publiczności. Oprócz wskazania na pojawiające się w tamtym czasie problemy, wyjaśniał też, dlaczego w serii znalazło się tak wiele listów skierowanych do konkretnych twórców. „Zachęcałem do pisania tej korespondencji, ponieważ w czasach, gdy tak łatwo wyzwala się niechęć czy wręcz nienawiść do innych ludzi, warto dawać choćby skromne dowody sympatii. A adresaci tych listów na pewno na nią zasłużyli”[635] – wyjaśniał Majcherek te liczne wyrazy uznania. Seria, mimo intensywnego politycznie i społecznie czasu, w którym powstała, pisana była

[632] Legniczanin, *Listy polecone. Do Jacka Głomba – laureata*, „Teatr” 2018, nr 4, s. 20.
[633] W. Majcherek, *Listy polecone. Pożegnanie listonosza*, „Teatr” 2019, nr 6, s. 6.
[634] Zob. Hasło: Wojciech Majcherek, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/44219/wojciech-majcherek (dostęp: 30.08.2024).
[635] W. Majcherek, *Listy polecone. Pożegnanie listonosza*, dz. cyt., s. 6.

z poczuciem humoru i bez ciągłego narzekania, a obraz życia teatralnego nie wydaje się tak jednoznacznie negatywny, właśnie między innymi dzięki listom o charakterze pochwalnym. Być może jednak formuła listów wyczerpała się, zwłaszcza że i rzeczywistość społeczno-polityczna stawała się coraz bardziej radykalna. „Bo nic nie może wiecznie trwać – jak śpiewała niezapomniana Anna Jantar”[636] – żegnał się Majcherek z humorem z posadą felietonisty-listonosza w 2019 roku, nie wiedząc wtedy jeszcze, że wbrew własnej woli pożegna się za kilka miesięcy także z TVP Kultura i Telewizją Polską, zwolniony bezprawnie w wyniku politycznych roszad[637]. I raczej nie spodziewał się, że po dziesiątkach wysłanych listów także w jego sprawie trzeba będzie pisać listy, tym razem obronne, a seria humorystycznych felietonów niejako wyprzedzi już nie tak wcale zabawną rzeczywistość.

2.2.11. Demokratyczna debata w *Teatrze Publicznym* Pawła Wodzińskiego

Wspólnotowość demokratyczną, uwzględniającą potrzeby mniejszości i traktującą podmiotowo jednostki przyjmuję bez zastrzeżeń, tak jak akceptuję z radością funkcję teatru jako narzędzia demokratycznej debaty.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Wspólnotowość. O czym warto pamiętać*, „Teatr” 2014, nr 5, s. 34.

Redakcja „Teatru”, dając swobodę swoim felietonistom w doborze tematów i nie ograniczając ich w światopoglądowych wywodach, starała się jednocześnie pokazać różnorodność życia teatralnego i wiele perspektyw jego oglądu. Widać to chociażby w doborze osób zapraszanych do felietonistycznego grona. Kontrapunkt dla wyrazistych światopoglądowo tekstów konserwatywnego Rafała Węgrzyniaka mogły stanowić chociażby felietony aktora i reżysera Pawła Wodzińskiego, współzałożyciela Towarzystwa Teatralnego, promującego dramaturgię współczesną oraz dyrektora teatrów: Polskiego w Poznaniu i Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, a później także Teatru „Scena Prezentacje”[638]. Autor, mający już felietonistyczne doświadczenie zdobyte podczas współpracy z portalem e-teatr.pl (2010–2012), rozpoczął swój cykl na łamach miesięcznika „Teatr” pod koniec 2013 roku. Swoją serię zatytułował *Teatr publiczny*, odnosząc się do idei teatru publicznego i ewolucji, jaka zaszła

[636] Tamże.
[637] W. Majcherek, *Do widzenia*, Blog Wojciecha Majcherka – Nie tylko o teatrze, 18.01.2020, http://majcherek.waw.pl/do-widzenia/ (dostęp: 30.08.2024).
[638] Zob. Hasło: Paweł Wodziński, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/182/pawel-wodzinski (dostęp: 21.08.2024).

w środowisku teatralnym w kwestii misji i wizji teatru[639]. Tytułowy teatr publiczny autor definiował zresztą w jednym ze swoich felietonów przy okazji 250. rocznicy jego powstania w Polsce. Jak tłumaczył: „Zastępując słowem «publiczny» określenie «narodowy», ludzie teatru dość precyzyjnie oddali sens zmiany, jaka nastąpiła w polskim teatrze w ostatnich latach, podkreślając jednocześnie jego zaangażowanie w sprawy publiczne, otwartość i różnorodność”[640]. Zgodnie z tymi założeniami Wodziński starał się tworzyć nie tylko swój teatr, ale także felietonową serię, konstruując niejako archiwum nowego myślenia o teatrze publicznym i polskim życiu teatralnym funkcjonującym zgodnie z nową misją.

Wspomniane zaangażowanie w sprawy publiczne, ale także świadomość, że teatr jest częścią życia publicznego pozostającą w relacjach z jego innymi elementami, zdają się motywować dobór tematyki tekstów. Wodziński zwracał uwagę m.in. na polityczność teatru oraz relacje między teatrem a polityką. Pokazywał, że teatr nie jest odseparowanym od polityki bytem, co widać zwłaszcza w czasach nasilenia politycznych sporów. Już od pierwszego felietonu związanego z organizacją konkursu na dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, zauważał zależność życia teatralnego i poszczególnych instytucji od politycznych decyzji ich organizatorów, w tym przypadku Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego. O tym, jaki wpływ na Instytut i jego działalność miało jedno postanowienie i jego okoliczności, pisał:

> Nie wiemy, jakie przesłanki stoją za tak późnym ogłoszeniem konkursu […]. Minister nie zdradził także, jak wyobraża sobie przyszłość instytucji, czy dotychczasowa formuła Instytutu Teatralnego zostanie zachowana, czy może, wraz z wyłonieniem nowego dyrektora, zmienić ma się profil działania lub kształt organizacyjny Instytutu. Nie przedstawił również kryteriów, którymi kierować się będzie komisja konkursowa, ani zasad wyłaniania jej członków. W przygotowywaniu konkursu całkowicie pominął też zespół Instytutu, który nie mając pojęcia o planach organizatora wobec własnej instytucji, dowiadując się o nich z prasowego ogłoszenia, miał prawo poczuć się zlekceważony[641].

[639] Ideę teatru publicznego wyjaśniał m.in. Dariusz Kosiński przy okazji przygotowywania obchodów 250. rocznicy powstania teatru publicznego. „Z ekonomiczno-organizacyjnego punktu widzenia teatr publiczny od innych rodzajów teatrów (przede wszystkim prywatnych) odróżnia to, że jest finansowany ze środków publicznych (państwowych, samorządowych) ze względu na wagę i wartość, jaką ma dla życia społecznego i indywidualnego, a także dla dziedzictwa i kultury narodowej. […] Teatr ten – mówiąc najprościej – nie działa dla zysku, ale dla pożytku publicznego”. D. Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem*, Strona 250 lat teatru publicznego w Polsce, https://250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html (dostęp: 24.08.2024). Teatr publiczny próbowali także definiować: Joanna Krakowska, Michał Zadara, Małgorzata Dziewulska, Tomasz Rodowicz, Wojciech Dudzik, Piotr Morawski, Olgierd Łukaszewicz, Marek Beylin i Paul Allain w esejach z cyklu „Teatr publiczny – narracje”. Zob. Strona 250 lat teatru publicznego w Polsce, https://250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_-_narracje.html (dostęp: 24.08.2024). Ideę i historię teatru publicznego w Polsce przedstawiał też projekt badawczy „Teatr publiczny. Przedstawienia”, w ramach którego powstała seria publikacji naukowych oraz strona internetowa: https://www.teatrpubliczny.pl/ (dostęp: 24.08.2024).

[640] P. Wodziński, *Teatr Publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 22.

[641] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Instytut, czyli centrum społecznościowe*, „Teatr” 2013, nr 11, s. 30.

Wodziński pokazywał, że polityczne decyzje każdorazowo wywołują określone skutki, wpływając na funkcjonowanie instytucji, jej stabilność bądź destabilizację, ciągłość formuły lub zmianę formy działania, a także na nastroje pracowników i ich poczucie bezpieczeństwa.

Pisał także o innym aspekcie relacji między teatrem a polityką. W związku z pojawiającymi się w życiu teatralnym protestami, będącymi reakcjami na konkretne spektakle, felietonista zwracał uwagę na polityczność tego typu wydarzeń, ale także – niestety – na podsycanie ich przez polityków i wykorzystywanie do własnych politycznych celów. „Przykro mi, nie wierzę, niestety, w szczerość emocji publiczności, nie robią na mnie wrażenia wybuchy niezadowolenia, nie przekonują mnie również spontaniczne gesty protestu. Dawno zrozumiałem, że są one najczęściej efektem rozmaitych politycznych kalkulacji, realizowaną na zimno strategią polityczną”[642] – pisał o obserwowanych działaniach, oskarżając protestujących o poddawanie się manipulacjom i instrumentalizację teatru. Inicjowanie akcji protestacyjnych łączył z nowo powstającymi partiami (Nowa Prawica, Polska Razem, Ruch Narodowy), ich potrzebą wyrazistego zaistnienia na scenie politycznej i zdobycia elektoratu poprzez wykorzystanie spektakli do manifestacji swojego światopoglądu. W tej relacji między teatrem a polityką, teatr pełnił rolę podrzędną, autor przypisywał mu wręcz rolę ofiary, a opisani politycy jawią się zaś jako agresorzy, cynicznie wykorzystujący kulturę do własnych celów. Wodziński przekonywał czytelników do swojej wizji:

> Teatr czy kultura odgrywają tu rolę trzeciorzędną, są jednym z wielu przeciwników, wobec których łatwo się określić, a także jedną z bezbronnych ofiar, w którą można bezkarnie uderzyć. Zamiast emocji w teatrze mamy więc raczej do czynienia z polityką emocji w teatrze, wykorzystywaniem teatru do celów politycznych i komercyjnych, zarządzaniem emocjami, gniewem, agresją, w celu osiągnięcia korzyści na zupełnie innych polach[643].

Autor dostrzegał dwuznaczne okoliczności nagłego wzrostu zainteresowania teatrem w życiu publicznym. O symultaniczne prowadzenie własnej polityki emocji związanej z nagłaśnianiem teatralnych skandali i stosunku polityków do tych wydarzeń oskarżał także media, realizujące komercyjne cele dotarcia do jak największej liczby odbiorców i celowo radykalizujące przekaz o opisywanych spektaklach i akcjach protestacyjnych.

Spory i protesty związane z odwołaniem spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcii na Festiwalu Malta czy odwołanie Krzysztofa Mieszkowskiego ze stanowiska dyrektora Teatru

[642] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Polityka emocji w teatrze*, „Teatr” 2014, nr 1, s. 32.
[643] Tamże.

Polskiego we Wrocławiu w 2014 roku były dla Wodzińskiego wydarzeniami o wyraźnym podłożu politycznym. Jednocześnie, obserwując toczącą się w sferze publicznej dyskusję dotyczącą tych spraw, zauważał, że niektórzy unikali łączenia ich z politycznym kontekstem. Za porażkę tak prowadzonej debaty uznawał:

> Pomijanie uwarunkowań politycznych we współczesnych konfliktach wybuchających wokół teatru, używanie do opisu światopoglądowych czy politycznych konfliktów jakiegoś pseudoneutralnego języka, i wreszcie nieumiejętność posługiwania się pojęciami, którymi można odpowiednio opisać obecne problemy […][644].

Wodziński uzmysławiał, że polityczny aspekt wielu spraw może wydawać się początkowo nieoczywisty. Przy okazji obejrzanej w telewizji reklamy promocyjno-informacyjnej dotyczącej inwestycji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w obiekty przeznaczone do działalności kulturalnej, uwypuklał polityczny wymiar tej aktywności, zwłaszcza że wśród promowanych nowo powstałych lub gruntownie odrestaurowanych budynków były też: Teatr Stary w Lublinie, Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych w Gardzienicach i Teatr Szekspirowski. „Nowe instytucje nie są wyłącznie przestrzeniami kultury, tworzonymi dla potrzeb artystów i widzów. Realizują one także określone cele ideologiczne, gospodarcze, polityczne i społeczne”[645] – przekonywał Wodziński, aby dostrzec w tych inwestycjach więcej niż tylko bezinteresowne wsparcie i postrzegając rozwój kultury w powiązaniu z aktualnymi tendencjami politycznymi i celami rządzących.

Zauważał też podziały w środowisku teatralnym, wyrażanie niechęci wobec osób inaczej myślących, prowadzenie niejako wewnętrznej środowiskowej polityki. Przy okazji dwóch debat w Instytucie Teatralnym opisywał, w jaki sposób uczestnicy zwracali się do siebie nawzajem i jak wyrażali się o osobach o odmiennych poglądach. Relacjonował przebieg dyskusji o teatrze Zygmunta Hübnera:

> Im dłużej trwała debata, im bardziej dociekliwe pytania o znaczenie idei Hübnera, o wyjątkowość jego teatru na tle innych teatrów tego czasu padały z ust prowadzących, tym wyraźniej dyskusja zamieniała się z rozmowy w serię ironicznych komentarzy na temat teatru «intelektualnego», «artystycznego», komentarzy wywołujących salwy śmiechu i brawa publiczności, gdy ostrze ironii raniło twórców tych nurtów, których zgromadzeni niespecjalnie cenili[646].

[644] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. O polityczności teatru*, „Teatr” 2014, nr 10, s. 32.
[645] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Pałace kultury*, „Teatr” 2015, nr 2, s. 40.
[646] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Niezadowoleni*, „Teatr” 2014, nr 3, s. 27.

W podobny sposób pisał o drugiej z debat poświęconej odwołaniu *Nie-boskiej komedii* w reżyserii Olivera Frljicia w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, wskazując jej ironiczno-sarkastyczne zabarwienie. „Pod niewinnie brzmiącymi pytaniami kryły się ironiczne zaczepki, pytania o tekst Krasińskiego, o jego użycie w spektaklu, insynuowały brak wiedzy czy przygotowania merytorycznego dramaturgów i reżysera, na co odpowiedzią były głośne okrzyki niezadowolenia publiczności”[647] – opisywał Wodziński sposób prowadzenia debaty. Przez pryzmat tych dyskusji dostrzegał brak umiejętności prowadzenia rozmowy między twórcami teatru, wrogość i brak szacunku do siebie nawzajem. Skutkowało to brakiem wspólnotowości w środowisku teatralnym, przekładającym się na brak wspólnego stanowiska, a już tym bardziej spójnego działania w sytuacjach wymagających zbiorowej interwencji, jak chociażby odwołanie w 2014 roku dyrektorki Teatru Ósmego Dnia, Ewy Wójciak. Może dlatego w jednym z tekstów Wodziński przywoływał działalność The Freedom Theatre – palestyńsko-izraelskiego teatru, stworzonego przez Juliano Mer-Khamisa, pokazując, że nawet w najtrudniejszych konfliktach teatr może pełnić funkcje społeczne, więziotwórcze (*Teatr Publiczny. Juliano Mer-Khamis i Teatr Wolności*, „Teatr” 9/2014).

Felietonista dostrzegał także polityczność działalności teatrów, widoczną w kształtowaniu ich profilu, wyborach repertuarowych oraz podejmowaniu działalności społecznej. Zmiana samej formuły teatru narodowego na teatr publiczny wiązała się chociażby z podejmowaną w polskim teatrze problematyką. Jak twierdził: „Kwestie tożsamości zbiorowej (narodowej) zeszły na dalszy plan, ustępując miejsca tematyce egzystencjalnej, politycznej i społecznej”[648]. W sprawach tożsamości narodowej, ważnej szczególnie dla konserwatywnej części społeczeństwa dodawał jednak:

> tematyka tożsamości zbiorowej nie powinna zniknąć z obszaru zainteresowań teatru publicznego. Tym bardziej, że staje się ona na powrót ważnym problemem politycznym, a niektóre propozycje jej rekonstrukcji budzą niepokój. Wciąż aktualną sprawą pozostaje przemyślenie kształtu nowoczesnej, demokratycznej tożsamości Polaków, bowiem dzisiejsze zmagania tożsamościowe, charakteryzujące się powrotem tendencji nacjonalistycznych z jednej strony i reprodukowaniem rozmaitych klisz z drugiej, są na tyle nieprzemyślane, że budzą jedynie zakłopotanie[649].

[647] Tamże.
[648] P. Wodziński, *Teatr Publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, dz. cyt., s. 22.
[649] Tamże.

Być może stąd w tamtym czasie tak silny nurt historyczny w polskim teatrze, związany z szeroko dyskutowaną w sferze publicznej polityką historyczną, a pośrednio także z definiowaniem tożsamości. Jak pisał felietonista o zwrocie ku przeszłości:

> Także dla teatru publicznego tematyka historyczna i tożsamościowa stała się w ostatnich latach ważnym punktem odniesienia. Nie ma historycznej kwestii, która nie zostałaby podjęta przez teatr. Tematami przedstawień była II wojna światowa, zbrodnia w Jedwabnem, PRL, „Solidarność", III RP, IV RP. Nie ma chyba ważnej postaci historycznej, która nie gościłaby na scenach polskich teatrów. Poczet królów, Stanisław August, Caryca Katarzyna, Feliks Dzierżyński, Józef Piłsudski, Aleksandra Piłsudska, Wincenty Witos, Włodzimierz Lenin, Józef Stalin, Stanisław Mikołajczyk, mieszkańcy Jedwabnego, zamordowani Żydzi, ubecy, żołnierze podziemia, rotmistrz Pilecki, łączniczka „Inka", bohaterowie poznańskiego Czerwca, Lech Wałęsa, Danuta Wałęsa, ksiądz Jerzy Popiełuszko, generał Wojciech Jaruzelski, kardynał Józef Glemp, mordercy księdza Popiełuszki, autorzy transformacji, wybitni artyści teatru, historyczne postacie popkultury, bohaterowie historii lokalnych i wielu, wielu innych[650].

Ta enumeracja wydarzeń i postaci historycznych pojawiających się w powstających w drugiej dekadzie XXI wieku spektaklach rzeczywiście sprawia wrażenie, jakby o niczym innym się w teatrze nie mówiło, niż tylko o historii. Jednak jak oceniał felietonista: „teatr publiczny w tym czasie, krok w krok za światem polskiej polityki, woli porządkować sferę symboliczną, wikłając się w coraz bardziej przewidywalne konflikty"[651]. Wodziński, choć uznawał obecność tematyki tożsamościowej za istotną, nie w niej widział główny obszar zainteresowań teatru publicznego. Nie był więc bezkrytyczny co do kształtu, który zaczął on przybierać. Z jednej strony felietonista wskazywał na spójny z polityczno-społeczną rzeczywistością zwrot teatru ku przeszłości, z drugiej zaś uzmysławiał, z jakimi trudnościami natury tożsamościowej zmagało się społeczeństwo w tamtym czasie, co dobrze było widać także w polskim teatrze.

Jednocześnie twórcy teatralni, tak ochoczo dyskutujący o historii, mieli kłopoty z pracą nad polską klasyką. Jak wykazywał felietonista: „I nie jest to bynajmniej kwestia braku odwagi czy nieumiejętność podjęcia wyzwań interpretacyjnych. Podstawową trudność stanowi fakt, że nasza klasyczna dramaturgia opisuje społeczeństwo polskie, które już nie istnieje"[652]. Praca nad dawną polską literaturą bez tej świadomości skazana była – zdaniem autora – na porażkę. Jak udowadniał Wodziński:

[650] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Teatr zwrócony w przeszłość*, „Teatr" 2014, nr 2, s. 24.
[651] Tamże.
[652] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Dramaturgia społeczeństwa, którego już nie ma*, „Teatr" 2014, nr 7–8, s. 30.

> Trzymając się postulatu wystawiania za wszelką cenę i nieco bezrefleksyjnie polskich tekstów klasycznych, opisujących odmienną sytuację historyczną, polityczną, społeczną, narażamy się na rozmowę o przednowoczesnym świecie, którego już nie ma. To działanie na dłuższą metę jałowe, usiłuje bowiem przekonać żyjących dziś ludzi, że są kimś innym, niż są w rzeczywistości. To utrwalanie sentymentalnych klisz i zamykanie się w granicach własnych fantazmatów. I wreszcie, trzymanie się kurczowo historii jako adekwatnej odpowiedzi na współczesność to imitowanie, a nawet fałszowanie prawdziwej debaty publicznej[653].

Stąd postulowana przez Wodzińskiego konieczność zmiany podejścia do literatury klasycznej. Nie chodziło mu o to, żeby jednoznacznie ją odrzucić, ale żeby szukać w niej sposobu na opisanie współczesnego świata, a nie ciągłe powracanie do przeszłości i analizowanie rzeczywistości społeczno-politycznej, która bezpowrotnie minęła.

Ideę teatru publicznego łączył Wodziński także z postulatem otwartości i różnorodności. Te kwestie oceniał jednak dwojako. Z jednej strony doceniał niejednorodność zapatrywań samych twórców i ich życiowych postaw. Jak pisał: „Polski teatr stał się przestrzenią aktywności ludzi o różnych światopoglądach, rozmaitych doświadczeniach i różnorodnych tożsamościach"[654]. Za walor uznawał także zmianę hierarchii scen i podniesienie rangi teatrów w mniejszych miastach, wnoszących do ogólnopolskiego życia teatralnego lokalne perspektywy. „W polskim systemie teatralnym ważną rolę zaczęły odgrywać sceny regionalne, które wpisywały i wciąż wpisują w teatralny mainstream doświadczenia wynikające z rozmaitych lokalnych uwarunkowań"[655] – wskazywał na nową jakość w polskim teatrze Wodziński. To jednak wciąż było dla niego za mało, aby uznać polskie życie teatralne za prawdziwie różnorodne i wielobiegunowe. W gruncie rzeczy – jak wykazywał felietonista – większość polskich scen funkcjonowała według modelu teatru repertuarowego, co wiązało się z jednolitością organizacyjną, a nierzadko także artystyczną. Czego brakowało polskiemu teatrowi, żeby uznać go za faktycznie wielokierunkowy? Wodziński wyliczał skrupulatnie (a długość cytatu niech świadczy o wielości braków):

> W Polsce nie istnieje (w formie instytucjonalnej) teatr polityczny, którego program opowiadałby się zarazem za określoną wizją sztuki, jak i za reprezentowanymi przez twórców wartościami. Nie ma teatru, który działałby w imieniu widzów należących do mniejszości etnicznych czy kulturowych. Mimo prowadzonej od lat dyskusji, mimo próśb i apeli, wciąż nie udaje się stworzyć instytucji, których statutowe cele zostałyby podporządkowane jednej dziedzinie. Nawet w okresie największego

[653] Tamże.
[654] P. Wodziński, *Teatr Publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, dz. cyt., s. 22.
[655] Tamże.

> zainteresowania dramatem współczesnym nie powstała scena dedykowana nowej polskiej dramaturgii, nie powiodły się także próby powołania najmniejszego, nawet instytucjonalnie działającego ośrodka tańca współczesnego. W polskim życiu teatralnym wciąż nieznana pozostaje instytucja komunikująca rozmaite dziedziny sztuki, centrum działań interdyscyplinarnych, łączących teatr nie tylko z tańcem, muzyką współczesną i sztukami wizualnymi, ale także z nauką i nowymi technologiami. Niewielkie zainteresowanie wzbudza idea powołania centrum sztuk performatywnych. Organizacje pozarządowe, niemające własnej sceny i siedziby, nie mogą liczyć na powstanie instytucji parasolowych, które mogłyby służyć organizacjom pozarządowym i niezależnym grupom artystycznym jako zaplecze techniczne i organizacyjne. Po likwidacji warszawskiego Teatru Małego, w kształcie zaproponowanym przez Pawła Konica, nie istnieje teatr o formule kuratorskiej, którego program budowany byłby wokół określonych tematów. Wśród instytucji publicznych brakuje ośrodka realizującego projekty międzynarodowe, rozszerzającego naszą dość wąską perspektywę widzenia świata o tematy globalne. Praktycznie poza systemem teatrów repertuarowych pozostają projekty dokumentalne, a działania w przestrzeni publicznej mają najczęściej charakter jednorazowych eventów[656].

Mityczna różnorodność polskiego teatru publicznego była więc ideą dopiero oczekującą na wprowadzenie jej w życie, a wskazane przez Wodzińskiego przykłady jej realizacji były dopiero pierwszymi krokami zmierzającymi do postulowanej dywersyfikacji polskich scen.

Jednocześnie misję teatru publicznego widział felietonista nie tylko w działaniach *stricte* artystycznych i produkcji kolejnych przedstawień, ale także w zaangażowaniu społecznym teatru. Nie było ono jednak oczywiste. Wodziński pisał o definiowaniu społecznej misji teatru i pojawiających się wątpliwościach:

> Także środowisko teatralne miało do niedawna kłopot z rozumieniem społecznych funkcji teatru publicznego. Jedno z częściej zadawanych pytań dotyczyło tego, na ile teatr może pozostać wyłącznie przestrzenią sztuki, na ile zaś powinien wchodzić w obszary społeczne i edukacyjne, rekonstruując rozerwane więzy społeczne[657].

Myślenie o społecznych funkcjach teatru łączył Wodziński z ideą budowania wspólnot, tę zaś z relacjami między teatrem a publicznością, nie tylko dotychczasową, ale także nową, potencjalną. W myśl idei zwiększania różnorodności:

> Teatr dostrzegł inną publiczność, opisując historie ludzi z obszarów czy środowisk peryferyjnych, którzy niełatwo odnajdują się w nowej rzeczywistości, wykroczył poza dotychczasową grupę widzów,

[656] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Mit różnorodności*, „Teatr" 2014, nr 6, s. 12.
[657] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Instytut, czyli centrum społecznościowe*, dz. cyt., s. 30.

składającą się raczej z mieszkańców dużych miast, o mocnym zapleczu kulturalnym, którzy osiągnęli życiowy i zawodowy sukces[658].

Felietonista zastrzegał jednak, że wspólnotowość nie jest bezideowa, ale – wracając do polityczności – oparta jest zazwyczaj na kwestiach światopoglądowych:

> Polski teatr, podobnie jak cała sfera publiczna, rozmawiając o Bogu i metafizyce, człowieczeństwie i uczuciach, kipiąc niechęcią do sfery polityki i mnożąc przeszkody przed działaniami krytycznymi, tworzy postpolityczną krainę łagodności, w której nie istnieją podstawowe konflikty i napięcia. Warto pamiętać, że pozbawiona polityczności polska teatralna wspólnotowość jest często zbudowana na fałszu i zakłamywaniu rzeczywistości[659].

Wspólnotowość łączył więc Wodziński z kształtowaniem świadomej publiczności, uznającej własną podmiotowość, a zatem nieukrywającej własnego światopoglądu i otwarcie komunikującej swoje zapatrywania.

Felietonista dostrzegał jednak zagrożenia utrudniające budowanie wspólnot i rozluźniające relacje między teatrem a publicznością. Część z nich wynikała ze specyfiki kapitalizmu, wpływającego na sposób postrzegania przez niektórych widzów zadań teatru. Nie jest zaskoczeniem, że w świecie, w którym wszystko sprowadzane jest do biznesowych reguł, także i teatr może być postrzegany przez część publiczności jako towar lub usługa:

> Relacje pomiędzy sferą kultury a publicznością zostały w ostatnich latach bardzo mocno naznaczone regułami biznesowymi. Spektakl i koncert przekształciły się w towar, który kupuje się w taki sam sposób jak dobra konsumpcyjne, a bilet wstępu zyskał rangę umowy, której zerwanie niesie niemalże skutki prawne[660].

W innym z tekstów wskazywał na spadek oczekiwań widzów, nazywając ich „nowym polskim mieszczaństwem", które „od teatru wymaga przede wszystkim miłej obsługi (zamiast terminu «sztuka współczesna» hasłem przewodnim polskiego teatru stało się angielskie słowo «entertainment»)"[661]. Budowanie relacji z publicznością nie oznaczało jednak – zdaniem Wodzińskiego – sprostania jej niskim oczekiwaniom i dostarczania niewybrednej rozrywki. Dlatego, jak twierdził felietonista: „najbardziej radykalnym gestem we współczesnym polskim

[658] P. Wodziński, *Teatr Publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, dz. cyt., s. 22.
[659] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Wspólnotowość. O czym warto pamiętać*, „Teatr" 2014, nr 5, s. 34.
[660] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Oczekiwania publiczności w fazie późnego kapitalizmu*, „Teatr" 2015, nr 1, s. 20.
[661] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Mit różnorodności*, dz. cyt., s. 12.

teatrze jest odmowa zabawiania publiczności. Wypowiedzenie widowni służby to dopiero jest radykalizm”[662]. Zamiast zaspokajać konsumpcyjne potrzeby widzów, za cel stawiał uczenie ich krytycznego myślenia, edukację i rozmowę. Wodziński zwracał się do potencjalnej publiczności: „Nie będziemy wydawać tysięcy złotych na kostiumy, wolimy je przeznaczyć na działania warsztatowe dla dzieci, na wykłady i debaty dla dorosłych. Bardziej od twojego zachwytu zależy nam bowiem na twojej opinii”[663]. Tę zaś łatwiej wyrazić podczas otwartych okołoteatralnych wydarzeń i spotkań niż podczas spektaklu. Tak właśnie postrzegał felietonista otwieranie instytucji na widzów i stwarzanie przestrzeni do rozmowy z nimi.

Felietony Wodzińskiego stanowią zarówno archiwum przemian polskiego teatru pod kątem narodzin i ewolucji idei teatru publicznego, ale także są archiwum zmieniającego się języka, jakim o tym teatrze się mówi i pisze. To nie tylko zastąpienie „narodowego” „publicznym”, to także stosowanie w rozmowach o teatrze takich pojęć, jak: „polityczność”, „demokratyzacja”, „upodmiotowienie” czy „wspólnotowość”. Jednocześnie aż prosi się, aby czytać serię Wodzińskiego jako zbiór postulatów i możliwych ścieżek rozwoju polskiego teatru, perspektyw kreślonych szeroko i oczekujących na realizację propozycji. Szkoda, że zakończona już w 2015 roku seria felietonów nie daje możliwości weryfikacji, które z nich udało się zaszczepić na gruncie polskiego teatru publicznego i jakie piętno odcisnęła na nich coraz bardziej radykalna i antydemokratyczna polityka.

[662] P. Wodziński, *Teatr Publiczny. Katalog radykalnych gestów*, „Teatr” 2014, nr 12, s. 16.
[663] Tamże.

Rozdział 3. Felietonistyka teatralna na łamach miesięcznika „Dialog”

Stały dział felietonów pojawił się w czasopiśmie „Dialog” na początku lat siedemdziesiątych za czasów redaktora naczelnego Konstantego Puzyny (1971–1989). Teksty ukazywały się wówczas we wspólnym bloku, jeden po drugim. Po nagłej śmierci Puzyny w 1989 roku, stery redakcji przejął tymczasowo od lat związany z nią Jerzy Koenig (1989–1990), kontynuując dotychczasowy układ pisma, w którym trzon stanowiły dramaty, eseistyka i właśnie dział felietonów. Od 1991 roku czasopismo prowadził Jacek Sieradzki, pełniąc funkcję przez ponad trzydzieści lat, do 2023 roku. Początkowo kontynuował układ miesięcznika z czasów Puzyny i Koeniga, zmiana nastąpiła na początku XXI wieku (2003 rok) wraz z nowym projektem szaty graficznej czasopisma i układem tekstów, grupowanych odtąd tematycznie, a nie gatunkowo. Dział felietonów został wtedy rozproszony, a teksty zaczęły ukazywać się pojedynczo pomiędzy ułożonymi według tematów częściami. Jak komentował ten fakt wieloletni współpracownik czasopisma Tadeusz Nyczek: „Felietony […] biegają po całym numerze i raczej nie jest przypadkiem, że znajdują się w tych a nie innych miejscach”[1]. W nowej strukturze miesięcznika felieton zaczął przypominać, nie tylko ze względu na swoją gatunkowo sprofilowaną rozrywkową funkcję, rodzaj intermedium. Z czasem przy felietonach zaczęły regularnie pojawiać się fotografie, ale choć były tematycznie związane z tekstami, wydają się raczej ciałem obcym w stosunku do felietonów. Ich obecność zaczęła wzrastać zresztą w całym czasopiśmie, więc były prawdopodobnie związane z uatrakcyjnianiem wizualnej formuły miesięcznika przez redakcję[2]. Ponadto felietony w „Dialogu” wyróżniał sposób łamania tekstu – w przeciwieństwie do innych artykułów publikowanych w miesięczniku były to teksty jednołamowe.

Po 1989 roku w dziale felietonów kontynuowane były, zainicjowane jeszcze za czasów Puzyny, serie Erwina Axera (*Kartka z pamiętnika*, od 1978), Michała Radgowskiego (od 1982) i Jana Kotta (od 1988). Zabrakło natomiast tekstów zmarłego w 1989 roku wieloletniego felietonisty „Dialogu”, Zygmunta Hübnera. W 1990 roku, gdy pismem kierował Jerzy Koenig, zainicjował on własną efemeryczną serię *Sprawy bieżące*. Do grona felietonistów dołączył także na krótko Tadeusz Bradecki i na dłużej Władysław Terlecki z cyklem *Zeszyt.* W latach dziewięćdziesiątych w prowadzonym już przez Jacka Sieradzkiego piśmie pojawiły się nowe cykle: Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej, *Próby korekcyjne* kolektywu autorskiego –

[1] T. Nyczek, *60 lat dialogu z „Dialogiem”*, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/222660/60-lat-dialogu-z-dialogiem (dostęp: 15.05.2025).
[2] Odredakcyjne dodawanie fotografii do tekstów, w tym także do felietonów, potwierdził w rozmowie obecny redaktor naczelny „Dialogu”, Piotr Olkusz.

Marka Beylina, Joanny Godlewskiej, Piotra Gruszczyńskiego i Jarosława Krawczyka oraz *Bestiariusz codzienny* Michała Komara.

Nowe tysiąclecie także zaowocowało kolejnymi seriami felietonowymi. Pojawiły się *Rozmowy z hydrą* i *Sen wariata* Piotra Mitznera, *Skrzynka na emalie* i – w kolejnej dekadzie – *Po przyjęciu* powracającego do „Dialogu" Tadeusza Bradeckiego, *Żywoty świętych osiedlowych* Lidii Amejko, krótkie *Esemesy* Stefana Mellera, a także *Nawozy sztuczne* powracającego na łamy miesięcznika dawnego felietonisty, Tadeusza Nyczka. W drugiej dekadzie XXI wieku do felietonistycznego zespołu dołączył ponownie Marek Beylin, tym razem ze swoją indywidualną serią *Po bandzie*, Pedro Pereira z cyklem *Wynurzenia*, Ewa Guderian-Czaplińska i Dariusz Kosiński jako autorzy serii *W książkach*, Seb Majewski z *Dialogiem o książkach* i Piotr Morawski z serią *Ustanowienia*.

Wielość i różnorodność serii publikowanych na łamach czasopisma, tak jak w przypadku „Teatru", wymaga dokonania działań selekcyjnych. Z analizy zostały wyłączone wszystkie serie publikowane krócej niż rok, ze względu na niereprezentatywny materiał badawczy: *Sprawy bieżące* Jerzego Koeniga (trzy teksty,1990–1991), pierwsza z serii Tadeusza Bradeckiego obejmująca felietony pisane w formie dialogów (trzy teksty, 1990), nawiązujące do telefonicznych wiadomości tekstowych *Esemesy* Stefana Mellera (pięć tekstów, 2007–2008, seria przerwana śmiercią autora), *Dialogi o książkach* Seba Majewskiego, będące literackim komentarzem do innych publikacji (cztery teksty, 2013–2014), oraz felietony Ewy Guderian-Czaplińskiej i Dariusza Kosińskiego składające się na cykl *W książkach*, omawiające wydane w tamtym czasie publikacje o teatrze, bliższe chyba jednak eseistyce niż felietonistyce (jedenaście tekstów, 2013–2015). Do grona felietonistów „Dialogu" byli zapraszani także pisarze, nadający swoim tekstom literacką formę. Pominęłam więc także serie o charakterze literackim, niezwiązane jednocześnie z tematyką teatralną: opowiadania *Zeszyt* Władysława Terleckiego (1990–1991) czy *Żywoty świętych osiedlowych* Lidii Amejko, nawiązujące do hagiografii i legend przeniesione we współczesne miejskie realia (2004–2007). Do współpracy zapraszano nie tylko osoby ściśle związane z teatrem, co przejawiało się w wybieranej przez niektórych felietonistów pozateatralnej tematyce. Z tego względu z analiz wyłączyłam wieloletnią serię dziennikarza i doświadczonego felietonisty „Polityki", Michała Radgowskiego (1982–1996), celnie komentującego aktualne sprawy społeczno-polityczne[3], *Bestiariusz codzienny* scenarzysty i pisarza Michała Komara (1997–2000) oraz *Rozmowy z hydrą* (2000–2003) i *Sen wariata* (2005–2006) pisarza Piotra Mitznera, dotyczące tematów

[3] Pomijając pozateatralną tematykę tekstów Michała Radgowskiego, seria ta ma duży potencjał, aby widzieć w niej archiwum polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

społeczno-kulturalnych, choć z rzadka teatralnych. Również wśród serii o tematyce teatralnej dokonałam wyboru materiału do analizy. Zależało mi na tekstach komentujących aktualne życie teatralne, dlatego z analiz wyłączyłam chociażby teksty tuzów polskiej felietonistyki teatralnej, Erwina Axera i Jana Kotta. Serie *Kartka z pamiętnika* (1978–2003)[4] i *Migawki* (2003–2005) Axera o charakterze anegdotyczno-wspomnieniowym oraz eseistyczne, czasem wspomnieniowe, a czasem analityczne *Dwie strony* Jana Kotta (1988–2001) pozostały więc poza zakresem tej pracy.

Choć w wyniku selekcji pozostało zaledwie kilka serii felietonów spełniających wskazane kryteria, wydaje się, że ta proporcja dobrze odzwierciedla specyfikę czasopisma. Aktualnych cykli o tematyce teatralnej jest mniej niż w analizowanym w poprzednim rozdziale „Teatrze", bo przecież różni się profil obu periodyków. Redakcja „Dialogu", choć trzymająca rękę na pulsie, nie dążyła usilnie do monitorowania i szybkiego komentowania bieżącego życia teatralnego, co widać także w wyborze zapraszanych do współpracy felietonistów i tematycznym zakresie pisanych przez nich tekstów.

3.1. Kobiecym okiem – felietony Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej

Ironia? Oczywiście. Na jak długo nam starczy tej ironii?

Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *„Włos ci z głowy nie spadnie…"*, „Dialog" 1993, nr 11, s. 162.

Spośród publikowanych w latach dziewięćdziesiątych w „Dialogu" felietonowych serii wyróżnia się cykl tekstów Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej[5], krytyczki teatralnej i badaczki teatru związanej wówczas z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk. A wyróżnia się z dwóch powodów. Po pierwsze, jest to jedyna seria pisana w tamtym okresie przez kobietę i jedna z niewielu kobiecych serii w historii miesięcznika. Po drugie, na tle innych „Dialogowych" cykli felietonowych poświęconych teatrowi w latach dziewięćdziesiątych wydaje się najbardziej osadzona w teraźniejszości i zorientowana na współczesne kwestie życia teatralnego, zwłaszcza w porównaniu z publikowaną w tym samym czasie wspomnieniowo-

[4] Felietony Axera z serii *Kartka z pamiętnika* ukazywały się stopniowo w wersjach książkowych, w kolejnych tomach pod wspólnym tytułem *Ćwiczenia pamięci*. Zob. E. Axer, *Ćwiczenia pamięci*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, E. Axer, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 2*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991; E. Axer, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 3*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998; E. Axer, *Czwarte ćwiczenia pamięci*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003; E. Axer, *Z pamięci*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.
[5] Autorka publikuje także pod nazwiskiem Małgorzata Niecikowska.

anegdotyczną felietonistyką Erwina Axera, czy wspomnieniowo-eseistyczną serią Jana Kotta. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że bliżej tekstom Świerkowskiej-Niecikowskiej do sprofilowanych na bieżące sprawy felietonów publikowanych w tamtym okresie na łamach „Teatru". Powstała w latach 1992–1994 seria ma bowiem charakter problemowy, a prawie każdy felieton poświęcony jest wybranej kwestii aktualnego życia teatralnego. W przeciwieństwie do większości felietonistów Świerkowska-Niecikowska nie zdecydowała się na nadanie swojej serii nadtytułu, wszystkie teksty funkcjonują więc pod osobnymi tytułami.

Autorka wychodziła w swoich tekstach niejednokrotnie od historii teatru, statystyk, tekstów lub cytatów, a zatem – zgodnie z częstą praktyką felietonistów – znajdując pretekst do opisania wybranego problemu. Przede wszystkim służyły jej one do wskazania zmian dokonujących się w latach dziewięćdziesiątych. Jak pisała felietonistka: „Dawny teatr kończy się na naszych oczach. Pewna konwencja, pewne formy organizacji, pewne zasadnicze wyobrażenia, czym jest teatr, odchodzą właśnie do tak zwanego lamusa historii"[6]. W miejsce starego teatru pojawił się nowy, a wraz z nim nowe problemy i kwestie bezpośrednio związane ze specyfiką współczesności.

Już choćby w pierwszym tekście autorka pytała o mechanizmy sukcesu w teatrze, sukcesu niekoniecznie artystycznego, ale tego mierzonego liczbą widzów i kryteriami popularności. Analizując źródła sukcesu przedstawień teatralnych, wychodziła od premiery *Cyda* Pierre'a Corneille'a w 1637 roku, by dojść do… *Metra*[7] w reżyserii Janusza Józefowicza. Fenomen głośnego musicalu był bowiem związany z ogromnym sukcesem frekwencyjnym, łatwo mierzalnym przy pomocy liczb i statystyk, z czego autorka zresztą chętnie korzystała, porównując frekwencję na różnych przedstawieniach z tego czasu. Przyczyn popularności spektaklu upatrywała w zauważeniu przez teatr potrzeb widza, np. potrzeby nowości. Jak pisała: „Teatr pokazał coś nowego. To nowe co prawda gdzie indziej jest całkiem stare, toteż wyprawa *Metra* na podbój Nowego Jorku zakończyła się tak, jak się zakończyła, ale u nas rzecz była bez wątpienia nowa"[8]. Więc choć polski musical Broadwayu nie podbił, wydając się tamtejszej publiczności i krytyce dość sztampową muzyczną produkcją, jakich wiele na amerykańskich scenach, to dla polskich widzów stanowił wyznacznik nowego nurtu w teatrze. Mechanizmy sukcesu opisywane przez felietonistkę były więc w rzeczywistości oparte na strategiach przyciągania publiczności, o którą po 1989 roku wobec zmian

[6] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?*, „Dialog" 1993, nr 6, s. 139.
[7] Zob. Metryczka spektaklu *Metro*, Rozdział 2.1.1. Mozaika szczegółów w *Trzeciej stronie* Andrzeja Wanata, przypis 22, s. 54.
[8] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czekając na „Cyda"*, „Dialog" 1992, nr 12, s. 161.

organizacyjnych i trudności finansowych zaczęto zabiegać bardziej niż przedtem. Tę zmianę, związaną z dostrzeżeniem potrzeb widzów, postrzegała felietonistka jako pozytywną, podczas gdy inne skutki kapitalizmu w kulturze wywoływały raczej jej krytykę.

Ciekawy przykład stanowi felieton poświęcony pojawiającej się w teatrze funkcji producenta teatralnego i jego wpływu na proces pracy teatralnej. Porównując wspomnienia aktorów z pracy nad *Dziadami*[9] w reżyserii Konrada Swinarskiego z przebiegiem produkcji *Śmierci i dziewczyny*[10] z udziałem producenta Gene Gutowskiego[11], uzmysławiała najważniejsze zmiany w procesie powstawania spektaklu, tworząc przy tym archiwum zasad kapitalistycznej produkcji spektaklu. „Pierwsza zasada – towar należy klientowi wmówić"[12] – pisała felietonistka, wskazując na konieczność odpowiedniego zareklamowania powstającego spektaklu. Odpowiedniego, czyli należycie efektownego, zaciekawiającego potencjalnych widzów, przyciągającego ich znanymi nazwiskami, jeśli nie aktorów grających w tym spektaklu, to chociaż ich bardziej znanych z filmów zagranicznych kolegów, którzy grali w tamtejszej wersji przedstawienia. Wskazać należało więc na międzynarodową popularność autora sztuki, jej obecność na zagranicznych scenach, tamtejsze obsady – zwłaszcza jeśli należą do nich gwiazdy ekranu, istniejące lub potencjalne filmowe realizacje dramatu, znów z nazwiskami aktorów, z zastosowaniem reklamowej retoryki i wszelakich określeń wartościujących a nawet przewartościowujących, wynoszących daną produkcję do niewątpliwego sukcesu, hitu, fenomenu i przeboju, co oczywiście zrobił Gutowski w prasie[13]. „Proszę państwa, to nie wizja, to Vizir! Biel staje się jeszcze bielsza"[14] – tak strategie reklamowania spektakli wyśmiewała felietonistka. I formułowała kolejny punkt kodeksu producenta teatralnego:

> Druga zasada – potrawę, to jest, przepraszam, sztukę, należy przygotować szybko. W tym wypadku wystarczy trzydzieści trzy dni. Nie chodzi tylko o to, że czas to pieniądz. Nie po to za pomocą reklamy budzi się głód, żeby klient miał czekać. Poczeka za długo i może się zniechęcić. Żeby rzecz szybko szła,

[9] Zob. Metryczka spektaklu *Dziady*, Rozdział 2.2.10. Felietonowe *Listy polecone* wielu autorów (a tak naprawdę tylko jednego), przypis 603, s. 208.
[10] *Śmierć i dziewczyna* Ariela Dorfmana, reż. Jerzy Skolimowski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 12.09.1992.
[11] Świerkowska-Niecikowska nazywała Gutowskiego producentem, ale w świetle współczesnego znaczenia tego terminu wydaje się, że pełnił on raczej funkcję menadżera. Jego działania różnią się także od kompetencji producentów, które opisywał inny felietonista „Dialogu", Tadeusz Bradecki. Zob. Rozdział 3.3. Z perspektywy obywatela świata – *Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu* Tadeusza Bradeckiego.
[12] M. Świerkowska-Niecikowska, *Produkcja faktów artystycznych*, „Dialog" 1993, nr 1–2, s. 187.
[13] Zob. G. Gutowski, *Śmierć i dziewczyna*, „Dziennik Bałtycki" 29.03.1993, nr 73, cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/134587/smierc-i-dziewczyna (dostęp: 30.09.2024).
[14] M. Świerkowska-Niecikowska, *Produkcja faktów artystycznych*, dz. cyt., s. 187

> trzeba wszystko dokładnie opisać w kontrakcie. Jeśli ktoś nie będzie chciał pracować, bo jest na przykład w złym nastroju, to posypią się kary[15].

Nie było więc czasu na eksperymentowanie, poszukiwania twórcze, sprawdzanie różnych pomysłów inscenizacyjnych i aktorskich. Nie było też zgody na brak weny, tymczasową niemoc twórczą, choroby wśród zespołu ani tym bardziej na humory gwiazd sceny. Praca musiała trwać, bez względu na okoliczności. Tyle że nie o kult pracy tak naprawdę szło, ale o zysk. I stąd kolejna reguła: „Trzecia zasada – cały czas trzymać rękę na pulsie. Po premierze producent nie kończy pracy, a jakby wręcz przeciwnie. Bada dokładnie, jak się produkt sprzedaje, jak «smakuje», co mówi klientela”[16]. Producent wyrastał tu na wielkiego analityka, z uwagą czytającego raporty zysków i liczby widzów, szukającego korelacji między różnymi elementami spektaklu a zainteresowaniem publiczności i wypracowującego rozwiązania w razie pojawiającego się na wykresie spadku frekwencji. „Nade wszystko zaś obowiązywała zasada biznes to biznes. Żadnych bezpłatnych zaproszeń – jeśli już, to trzeba je było solidnie umotywować. Oszem, sam producent zapraszał różne osoby, ale przedtem zaproszenia kupował w kasie, płacąc z własnej kieszeni”[17] – relacjonowała Świerkowska-Niecikowska. Wykorzystanie możliwości zarobienia pieniędzy w tych obszarach, które dotychczas pomijano, pozwalało bowiem na optymalizację zysków. Szkoda tylko, że mimo stosowania przez producenta żelaznych zasad efekt w postaci spektaklu okazał się – zdaniem felietonistki – niezbyt udany artystycznie. Samej autorce powiodło się natomiast stworzenie portretu kapitalistycznego producenta oraz archiwum stosowanych przez niego praktyk.

Jednak wobec nowych wyzwań codzienności nie trzeba było wcale producentów teatralnych, aby optymalizacja zysków w instytucjach stała się faktem, o co troszczyli się dyrektorzy instytucji. Jak pisała felietonistka:

> Reklama staje się coraz powszechniejsza, niektóre dyrekcje próbują nawet marketingu (tylko jak go przeprowadzać, gdy widzowie, pytani, po co przychodzą do teatru, odpowiadają: nie wiem). Pracuje się dużo szybciej, obcina zbędne wydatki. Czasem nawet oszczędności posuwane są do absurdu. W spektaklu *Roberto Zucco*[18] w Teatrze Dramatycznym w Warszawie policjant, zastrzelony w naszych oczach w jednej scenie, w następnej jako nobliwy staruszek rozmawia ze swoim mordercą. Już myślimy,

[15] Tamże.
[16] Tamże.
[17] Tamże, s. 188.
[18] *Roberto Zucco* Bernarda-Marie Koltèsa, reż. Paweł Łysak, Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera: 28.11.1992.

że to jakiś metafizyczny wymiar sztuki, a tu nic podobnego – to tylko oszczędność. Po co dwóch aktorów, skoro jeden zdąży się przebrać?[19].

Oszczędności, także te posunięte do absurdu, oraz nastawienie na zyski stały się codziennością polskich teatrów w latach dziewięćdziesiątych. Nic dziwnego, że w prześmiewczym fikcyjnym felietonie projektującym przyszłość polskiego teatru, składającym się z kilku scen i dialogów, Ministerstwo Kultury we współpracy z amerykańską fundacją przygotowywało szkolenia dla ludzi teatru z tworzenia kultury w kapitalizmie i zarabiania na niej. W efekcie urzędnicy zmuszali twórców teatralnych do rezygnacji z repertuaru klasycznego lub jego znacznego uproszczenia na amerykańską modłę, odrzucenia literackich wartości spektakli na rzecz *show*. Odpowiednio doedukowane zespoły teatralne tworzyły więc przedstawienia, które miały nie tylko zwrócić się finansowo, ale także przynieść zyski. W tym celu po eksploatacji przedstawienia na macierzystej scenie, zostało przygotowanych kilka wersji objazdowych: wersja do domów kultury, wersja stodolana, wersja szkolno-gimnastyczna i wersja do remiz strażackich. Każda z nich została przerobiona i dostosowana do specyfiki miejsca oraz wieku i upodobań publiczności, na dodatek wszystkie były realizowane przez kilka symultanicznie pracujących ekip, co prowadziło do zwiększenia eksploatacji danego przedstawienia (*Gra symulacyjna*, „Dialog" 2/1994). Niby to tylko ironiczna felietonowa symulacja przyszłości, ale dość trafnie komentująca pojawiające się w środowisku teatralnym kapitalistyczne tendencje.

Lata dziewięćdziesiąte są także – jak wynika z felietonistyki Niecikowskiej – czasem wzmożonej publicznej dyskusji nad udziałem aktorów w telewizyjnych reklamach (co potwierdzały też felietony na łamach „Teatru"). Autorka uświadamiała, że kiedyś rozmowy takie ucinano definitywnie, po transformacji zaś toczyły się one wartko, przede wszystkim z powodu niejednoznaczności opinii w środowisku i związanych z nimi sporów. Jednoznaczne odrzucenie udziału aktorów w reklamach, choć wciąż miało wielu zwolenników, zaczęło ustępować wahaniu. Nie bez przyczyny felietonistka przywołała kilka pojawiających się w tamtym czasie wypowiedzi aktorów, aby pokazać, że wspólne stanowisko środowiska w tej sprawie należy już do przeszłości. Ta dywersyfikacja opinii sprzyjała więc podejmowaniu reklamowej działalności przez aktorów, wyłamujących się z grona zdecydowanych przeciwników. „Najprościej byłoby powiedzieć, że pojawia się nowa specjalność zawodowa"[20] – pisała Świerkowska-Niecikowska, uzmysławiając, że to już nie kwestia pojedynczych przypadków, ale znacznego zaangażowania środowiska aktorskiego w pracę w reklamie. I nie

[19] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?*, dz. cyt., s. 140–141.
[20] M. Świerkowska-Niecikowska, *„Włos ci z głowy nie spadnie…"*, „Dialog" 1993, nr 11, s. 161.

bez wpływu na takie decyzje zawodowe pozostawał rodzący się kapitalizm i niewidzialna ręka rynku popychająca aktorów w stronę bardziej dochodowych propozycji zawodowych. Świadoma tych realiów autorka przewidywała więc nadchodzącą przyszłość: „Nie wykluczam w każdym razie, że już niedługo będziemy mówić (i to w sensie dodatnim): to ten znany aktor, występujący w reklamówkach”[21]. Zmieniająca się rzeczywistość wpłynąć miała bowiem na kryteria rozpoznawalności i uznania w oczach widzów i społeczeństwa.

W felietonach Świerkowskiej-Niecikowskiej wiele miejsca poświęcone zostało publiczności teatralnej, co nie powinno dziwić wobec wcześniejszych prac badawczych autorki[22]. Już przecież felieton o *Metrze* i o mechanizmach teatralnego sukcesu był także tekstem o widzach i ich potrzebach. Stawiane przez autorkę pytanie o sukces przedstawienia jest w rzeczywistości pytaniem o oczekiwania współczesnych polskich widzów:

> Wydaje się, że cały polski teatr głowi się dzisiaj nad tym, jak odnieść sukces. Przy czym chodzi głównie – a nawet wyłącznie o sukces u publiczności. Niczym chmura gradowa, wisi nad naszym teatrem jedno, wielkie pytanie: jak przyciągnąć widza? Pytanie niby naturalne, które zawsze zadawali sobie przedsiębiorcy teatralni, dziwaczność naszej sytuacji polega jednak na tym, że ta stara, odwieczna kwestia u nas jest całkiem nowa[23].

Jeśli w oddziaływaniu kapitalizmu na teatr chciałoby się doszukiwać jakichś pozytywów, to niewątpliwie byłaby nim konieczność nowego spojrzenia ludzi teatru na publiczność, na jej potrzeby i oczekiwania. Bo i struktura publiczności wydaje się w tej sytuacji nowa – to już nie widzowie zmuszeni przez zakłady pracy do przyjścia na spektakl. „Skończyło się naganianie do teatru mas pracujących miast i wsi, a więc przestał istnieć widz nieautentyczny. Ale też zmieniła się relacja między teatrem i widzami autentycznymi, którzy szli do teatru z potrzeby serca i umysłu”[24] – zauważała felietonistka. W tej sytuacji pytanie o przyciągnięcie widza wydaje się niejako wymuszone okolicznościami i utratą dużej grupy publiczności przymusowej, zajmującej teatralne fotele w okresie PRL.

Jednocześnie felietonistka próbowała scharakteryzować, kim jest i jaki jest współczesny odbiorca. „Teatr musi walczyć o nowego widza, który już nie chce teatru «moralnego niepokoju», to pewne. To jest widz mający głowę do interesów, ale nie czytający książek”[25] –

[21] Tamże, s. 162.
[22] Zob. M. Świerkowska-Niecikowska, *Z loży malkontenta: o widowni teatrów warszawskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
[23] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czekając na „Cyda”*, dz. cyt., s. 159.
[24] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?*, dz. cyt., s. 140.
[25] Tamże.

opisywała Niecikowska kompetencje przedstawicieli publiczności lat dziewięćdziesiątych. Z tym portretem nowych widzów korespondował także portret potencjalnych kandydatów na studia w Akademii Teatralnej. Biorąca udział w egzaminach felietonistka relacjonowała: „Jeśli nawet jestem gotowa twierdzić, że młodzież ma wiedzę nie tak małą, jak można by sądzić na podstawie gaf, to w jednym muszę przyznać rację wszystkim, którzy wyrzekają na poziom kandydatów na studia: młodzież dzisiejsza jest bardzo słabo oczytana”[26]. Wobec takich kompetencji widzów, jak i przyszłych twórców teatru nie dziwi więc konieczność podjęcia radykalnych kroków w profilowaniu działalności scen. Jeśli bowiem teatr lat dziewięćdziesiątych, jak twierdziła Niecikowska, zaczął zauważać widza i brać pod uwagę jego potrzeby i kompetencje, to powinny odzwierciedlać ten fakt propozycje repertuarowe. Autorka udowadniała, że tak się właśnie stało, i stąd komediowo-farsowy zwrot w polskim teatrze:

> Klasyka jest w takim układzie na straconych pozycjach, bo niezrozumiała i nudna, a w dodatku droga, gdyż są to sztuki wieloobsadowe. Ze względu na widza nasz teatr dramatyczny zmienia się w bulwarowy, choć jest to raczej bieda-bulwar, bo na żadne efekty specjalne nas nie stać (*Metru* też zabrano lasery). Ale prawo rynku już działa – wystawia się to, co tanio można wyprodukować i co znajdzie najwięcej nabywców. To są te wszystkie komedie, gdzie widz zaspokoić może swoją „naturalną potrzebę bezrefleksyjnego śmiechu”, do którego zresztą każdy ma prawo[27].

Zauważenie potrzeb widzów było więc nie tyle umotywowane większą wrażliwością na odbiorców, ile powiązane z realiami gospodarczo-ekonomicznymi. Jednocześnie autorka uświadamiała, że to jedynie uwzględnienie potrzeb części publiczności oraz dokonanie przez teatry zbyt dużego uogólnienia ich oczekiwań. Jak pisała Świerkowska-Niecikowska o wyobrażonym widzu:

> Patrząc na zmiany, jakie zachodzą w repertuarze, można zauważyć, jak teatr polski wyobraża sobie swego potencjalnego widza. Otóż jest to istota tak znękana przez codzienne kłopoty, niedostatki i lęki, że pragnąć może jedynie rozrywki. Jeśli dziś człowiek chce iść do teatru, to po to, żeby się pobawić i zapomnieć. Trzeba mu przyrządzić odpowiednią strawę. Widz, rzekomo, najlepiej połyka farsę. W teatrze ma być śmiesznie i bezmyślnie[28].

Tych, których przyciągnięto do teatru, szybko można jednak znudzić wciąż tym samym repertuarem i farsowymi chwytami. Na dodatek to, co jednych widzów do teatru przyciągało,

[26] M. Świerkowska-Niecikowska, *Kandydaci*, „Dialog” 1993, nr 10, s. 160. Pisownia oryginalna.
[27] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?*, dz. cyt., s. 140.
[28] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czekając na „Cyda”*, dz. cyt., s. 160.

innych skutecznie odstraszało. A o tej drugiej grupie teatr w latach dziewięćdziesiątych jakby zapomniał. Reprezentantką tych odstraszonych od ówczesnego teatru była zresztą sama felietonistka:

> Pozbawione dotacji, zdane same na siebie teatry postanowiły przyciągać jak największą liczbę widzów. Oznacza to, że na scenie coraz częściej zaczęły pojawiać się sztuki łatwe i przyjemne o niczym. Ten manewr do tego czy tamtego teatru przyciągnął wielu widzów, którzy tu wcześniej nie przychodzili, ale sprawił również, że wielu dawnych bywalców przychodzić przestało. Jeśli – powiedzmy – przez lata nie chodziłam do Syreny, pilnie obserwując premiery na przykład we Współczesnym, to teraz, gdy Współczesny zaczął przeobrażać się w Syrenę, naprawdę nie widzę powodu, żeby tu dalej chodzić[29].

Zaangażowana widownia, która od teatru oczekiwała poważanej rozmowy, została w tamtym czasie niejako z teatru wykluczona, niekoniecznie wyrażając chęć, by dyskutować o świecie przy pomocy farsy. Oto kolejna zasadnicza przemiana struktury publiczności teatralnej lat dziewięćdziesiątych: „Mamy do czynienia z osobliwym paradoksem – w teatrze przestają bywać prawdziwi miłośnicy sztuki teatralnej”[30]. A przy tym, jak zauważała autorka, finansowe możliwości inteligencji pracującej w sferze budżetowej kurczyły się w tamtym czasie drastycznie, dlatego wizyta w teatrze okazywała się dla niektórych dobrem niedostępnym. A zatem widz autentyczny, zaangażowany, poszukujący w teatrze dobrych tekstów, gotowy na spotkanie tak z klasyką, jak i z dramatem współczesnym, był zazwyczaj jednocześnie widzem zmagającym się z ograniczeniami finansowymi.

Wskutek podążania za potrzebami sporej części publiczności i tworzenia coraz bardziej rozrywkowych repertuarów na wielu scenach doszło – zdaniem felietonistki – do rozluźnienia linii repertuarowych (w tej kwestii znów autorka zgodziłaby się z kolegami felietonistami z bratniego „Teatru”). „Trudno oprzeć się wrażeniu, że w teatrze polskim nastąpiło nieznane dotąd pomieszanie. Dawniej chodziło się do teatrów jak do sklepów branżowych. Tu buty, tam majtki, a gdzie indziej kiełbasa”[31] – pisała Świerkowska-Niecikowska przy okazji wystawy plakatów w Teatrze Współczesnym w Warszawie, analizując, jak przez lata zmienił się repertuar sceny, która także zaczęła serwować w latach dziewięćdziesiątych swoim widzom przedstawienia lżejsze i przyjemniejsze. Zmiana ustalonych przez lata profili teatrów skutkowała upodobnieniem ich do siebie, a także nieformalnym przesunięciem w teatralnej hierarchii. „Kiedyś na marginesach istniały enklawy rozrywki nie najwyższego lotu – Syrena,

[29] M. Świerkowska-Niecikowska, *Co z tą elitą?*, „Dialog” 1993, nr 4, s. 167–168.
[30] Tamże, s. 167.
[31] M. Świerkowska-Niecikowska, *Co widać?*, „Dialog” 1993, nr 3, s. 161.

Kwadrat, Komedia. Dziś to, co peryferyjne, staje się centrum. Czy ostoi się enklawa tak zwanego ambitnego teatru?”[32] – zastanawiała się felietonistka, szukając miejsca dla teatralnych bywalców.

Okazuje się jednak, że teatr lat dziewięćdziesiątych miał problem nie tylko z widzem dorosłym, ale także młodym widzem, zwanym przez felietonistkę małolatem. W przeciwieństwie do kina, przemysłu rozrywkowego, kosmetycznego i odzieżowego, które już wcześniej uwzględniły młodzież w swojej ofercie, odpowiadając na jej potrzeby. „Tylko teatr zdaje się nic nie wiedzieć o egzystencji małolatów”[33] – stwierdzała autorka, skądinąd wówczas będąca mamą nastolatki, którą próbowała przekonać do teatru. Wspólne wizyty w teatrze z córką, obserwacja jej reakcji na przedstawienia, doprowadziły felietonistkę do następującego wniosku: „Teatr stara się wybierać ulubione lektury… rodziców”[34]. A zatem *Ania z Zielonego Wzgórza*[35], choć podobała się mamie-krytyczce, zupełnie nie wzbudzała entuzjazmu jej córki. Co więcej, emocji nie wywoływał także współczesny spektakl *Wszyscy kochamy Barbie*[36], choć pozornie był bliższy upodobaniom młodej osoby. Ku zaskoczeniu felietonistki uznanie nastolatki zyskał dopiero… *Kościuszko pod Racławicami*[37] w Teatrze na Woli, i wnosząc po obserwowanych przez felietonistkę reakcjach młodzieży obecnej na przedstawieniu, nie była to opinia odosobniona, choć to przecież tekst z 1881 roku[38]. Świerkowska-Niecikowska próbowała wyjaśnić ten fakt: „Być może nastolatki wcale nie są takie, jak się nam często wydaje. Być może fleki i crossy[39] kryją ten sam, co zawsze, sentymentalizm i tę samą potrzebę uczuć prostych, wyraźnych i szlachetnych”[40]. Prawdopodobnie niezniszczalny schemat walki dobrych ze złymi, obecny także w sztuce

[32] Tamże.
[33] M. Świerkowska-Niecikowska, *Kontakt z małolatem*, „Dialog” 1994, nr 8, s. 146.
[34] Tamże, s. 147.
[35] Nie jest pewne, o którą realizację *Ani z Zielonego Wzgórza* chodzi autorce. Nie podaje ona ani nazwiska reżysera, ani teatru, w którym wystawiono spektakl. Wiadomo tylko, że w spektaklu wykorzystano teksty Macieja Wojtyszki. Tyle że dokonana przez Wojtyszkę dla potrzeb teatru adaptacja powieści Lucy Maud Montgomery była na tyle popularna, że wykorzystano ją w kilku przedstawieniach przygotowanych na początku lat dziewięćdziesiątych w różnych teatrach w Polsce. Wnioskując jednak na podstawie cyklu felietonów, że autorka oglądała głównie spektakle stołeczne, przyjąć można, że chodzi o przedstawienie w reżyserii Jana Szurmieja, zrealizowane w Operetce Warszawskiej, premiera: 18.12.1993.
[36] *Wszyscy kochamy Barbie* Jerzego Niemczuka, reż. Cezary Morawski, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 05.03.1994.
[37] *Kościuszko pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca, reż. Bogdan Augustyniak, Teatr na Woli w Warszawie, premiera: 03.05.1994.
[38] Zob. W. L. Anczyc, *Kościuszko pod Racławicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach*, Nakładem i drukiem W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1881.
[39] Niespodziewanie felieton Niecikowskiej uzmysławia też, jak ubierała się młodzież w latach dziewięćdziesiątych. W modzie były wówczas tzw. fleki, czyli sportowo-wojskowe kurtki bomberki oraz crossy, czyli szerokie spodnie. Znaleźć można także elementy slangu młodzieżowego. „Ale kwas” – komentuje z dezaprobatą obejrzany spektakl córka felietonistki.
[40] M. Świerkowska-Niecikowska, *Kontakt z małolatem*, dz. cyt., s. 148.

Anczyca, bliższy był ówczesnej młodzieży niż wydawałoby się twórcom spektakli przeznaczonych dla nastolatków. W swoim archiwum przemian publiczności lat dziewięćdziesiątych Niecikowska umieściła więc także młodych widzów, z ich upodobaniami i nieco zaskakującymi preferencjami teatralnymi.

Obok rozważań o tym, co, dla kogo i jak grać, felietonistka pisała także o tym, gdzie grać, czyli o stanie teatralnej infrastruktury. Włączając się w dyskusje o przedłużającej się odbudowie Teatru Narodowego w Warszawie, trudnościach finansowych i organizacyjnych, zastanawiała się także nad brakiem ideowej koncepcji sceny i związanej z tym stagnacji. Jakby przez brak wizji, a zatem także skonkretyzowanego celu, tłumaczyła nieudolność i brak motywacji do odbudowy instytucji. „A może by tak sprawę odbudowy Teatru Narodowego powierzyć na przykład Korei Południowej? Z pewnością odremontują w parę miesięcy. Miejsce jest dobre, mogliby tam zrobić wielki salon samochodowy, a my raz na zawsze pozbylibyśmy się kłopotu”[41] – ironizowała autorka. Odbudowa teatru, nawet tak prestiżowego jak narodowa scena, okazywała się mało priorytetową inwestycją w realiach rodzącego się kapitalizmu. Przy okazji problemów z odbudową Teatru Narodowego i przeprowadzonej kontroli stanu technicznego warszawskich scen okazało się: „Niedawne kontrole w Warszawie wykazały, że stan budynków teatralnych jest tragiczny (dobre teatralne słowo). Brak często zupełnie podstawowego zabezpieczenia przeciwpożarowego. Zdaniem kontrolerów, właściwie wszystkie teatry stołeczne powinny zostać zamknięte”[42]. A pożar Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1994 roku uzmysławiał, że problem dotyczył nie tylko stolicy, ale całego kraju. „Przy tej okazji usłyszeliśmy bardzo pocieszającą wiadomość – zastępca dyrektora Krajowego Centrum Koordynacji i Ratownictwa Polskiej Straży Pożarnej stwierdził, iż jego zdaniem żaden teatr w Polsce nie spełnia całkowicie przepisów bezpieczeństwa”[43] – przywoływała felietonistka opinię eksperta na temat infrastruktury teatralnej. Zatem tezy o teatrze w ruinie, w przypadku ich stanu technicznego, nie wydają się przesadzone. Trudno przecież oszczędzać na podstawowych inwestycjach gwarantujących pracownikom i publiczności bezpieczne korzystanie z budynku, a jednocześnie tych pieniędzy na niezbędne modernizacje rzeczywiście brakowało. Autorka ironicznie zalecała: „Poczekajmy więc cierpliwie, a problem, które teatry zlikwidować, a które realnie wesprzeć, rozwiąże się sam. Czego zaś nie zdąży strawić ogień, to się zawali, jak o tym świadczy dziura po Teatrze Nowym w Łodzi. Teatr-legenda zmienił się w malowniczą ruinę. W ten sposób sam się zrobił pomnik,

[41] M. Świerkowska-Niecikowska, *Komu sprzedać?*, „Dialog” 1993, nr 5, s. 160.
[42] M. Świerkowska-Niecikowska, *Ach, jak pięknie pali się!*, „Dialog” 1994, nr 5, s. 163.
[43] Tamże, s. 164.

będący symbolem nowych czasów”[44]. To już nie katastroficzne wizje, ale realne budowlane katastrofy. I nawet farsy nie da się grać, gdy pali bądź wali się teatr.

W felietonistyce Świerkowskiej-Niecikowskiej pojawia się także tekst pokazujący jej kobiecy punkt widzenia. Autorka przyglądała się pozycji kobiet we współczesnym polskim teatrze na przykładzie aktorek. Zwracała uwagę na brak ról dla kobiet dojrzałych, wykluczający je w pewnym wieku z aktywności zawodowej. I nawet dramatów takich jak Racinowska *Fedra* z wyrazistymi rolami kobiecymi nie grało się zbyt często, nie korzystając z możliwości stwarzanych przez istniejące teksty (*Kobieta też człowiek*, „Dialog” 9/1993). Ten wartościowy wątek, wychodzący poza kapitalistyczno-infrastrukturalne aspekty funkcjonowania życia teatralnego, nie zapowiadał jednak feministycznego zwrotu w felietonistyce Świerkowskiej-Niecikowskiej ani w felietonistyce teatralnej w ogóle. Również rozważania autorki o Annie Kareninie nie są manifestacją feminizmu (*Anna Karenina, czyli upiór zza firanki*, „Dialog” 12/1994). Felietonistka, skupiona w większości tekstów na codziennych problemach teatru w latach dziewięćdziesiątych, raczej nie dążyła do eksponowania kobiecej tematyki.

A może zwyczajnie zabrakło na to czasu i miejsca. W porównaniu z szeregiem wieloletnich serii felietonowych na łamach „Dialogu”, jej kilkunastotekstowy cykl jest po prostu krótki, a tematy, które się w nim pojawiały były odpowiedzią na najbardziej palące kwestie aktualnego życia teatralnego. Seria ta doskonale koresponduje więc z powstającymi w tamtym czasie tekstami publikowanymi w „Teatrze”, np. Janusza Majcherka, Jana Polewki czy Macieja Wojtyszki, współtworząc z nimi archiwum problemów teatru lat dziewięćdziesiątych. Ale rozszerza też rozważania na temat publiczności tamtego czasu (w tym młodzieżowej), jej przemian, preferencji, a także stosunku teatru do widzów i zmiany ich postrzegania przez środowisko teatralne w kapitalistycznych realiach.

3.2. *Próby korekcyjne* – wieloautorskie korekty tekstów, teatru i świata

Już nie teksty domagają się korekty i dociekliwych prób odczytania na nowo.
Korekty coraz bardziej wymaga cały świat.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Złego początki i końce*,
„Dialog” 2001, nr 5–6, s. 258.

[44] Tamże.

Na początku był *Księgozbiór*, czyli zbiorowy felieton o książkach, publikowany u progu lat dziewięćdziesiątych na łamach „Obserwatora Codziennego" – dziennika wydawanego od 1991 roku przez znanego w środowisku teatralnym sponsora musicalu *Metro*, Wiktora Kubiaka. W dziale kulturalnym tego pisma spotkało się szerokie grono ludzi, tworząc bogaty zbiór recenzji z wydarzeń kulturalnych. Obok tekstów recenzyjnych pojawił się też wspomniany cykl felietonów powstały z inicjatywy Jarosława Krawczyka i Małgorzaty Łukasiewicz, a do współpracy zostali zaproszeni także inni autorzy, m.in. Marek Beylin, Joanna Godlewska, Jan Cywiński. Jak wspominał Jarosław Krawczyk: „Formuła była taka, że piszemy o książkach z wielkiego kanonu literatury, najlepiej o książkach ulubionych, w sposób manifestacyjnie ignorujący ich utarte standardy interpretacyjne"[45]. Gdy jednak właściciel gazety zbankrutował, niezarabiający jeszcze na siebie dziennik stracił stabilność finansową, co przyczyniło się do jego zamknięcia w maju 1992 roku[46]. Wraz z pismem zniknęła seria felietonów, co wywołało u jej autorów poczucie żalu i niedosytu. Pojawiła się jednak szansa na wznowienie serii. Krawczyk wspominał:

> I wtedy jakoś nawinął się „Dialog" – jeśli dobrze pomnę, na kolacji u Joanny Godlewskiej, kiedy to – wraz z Markiem Beylinem – zaproponowaliśmy Pawłowi Konicowi, ówczesnemu redaktorowi „Dialogu" [członkowi redakcji – J.K.], zainstalowanie zreformowanego *Księgozbioru* na łamach tego pisma. Zreformowanego w tym sensie, że – naturalną koleją rzeczy – trzeba było tu pisać o produktach teatralnych. Jacek Sieradzki [redaktor naczelny – J.K.] kupił ten pomysł bez oporów […][47].

W ten sposób w 1993 roku *Księgozbiór* stał się częścią działu felietonistyki w miesięczniku „Dialog" pod zmienioną nazwą – *Próby korekcyjne*.

Początkowo autorów, bądź też korektorów – jak nazywali sami siebie w niektórych tekstach – było troje: Jarosław Krawczyk, Marek Beylin i Joanna Godlewska, będąca pomysłodawczynią nowego tytułu serii. Jednak pierwotny skład szybko się zmienił, a Godlewską w kolejnym roku zastąpił Piotr Gruszczyński, również wcześniej współpracujący z „Obserwatorem Codziennym". Zespół autorów, ich różne zainteresowania i style przełożyły się na niejednorodność serii. Jak przyznawał Krawczyk: „Niby na początku jakoś usiłowaliśmy to «uspójniać», ale – mam wrażenie, że teraz każdy pisze całkiem po swojemu"[48]. To „po swojemu" było też związane z podejmowaną przez autorów tematyką, różnymi

[45] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Dzieje naszego felietonu*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 240.
[46] Ł. Perzyna, *„Obserwator Codzienny" czyli jak odpłynęła szansa na pluralizm*, portal Warszawa i okolice, 12.05.2022, https://wio.waw.pl/artykul/obserwator-codzienny-n1307585 (dostęp: 31.10.2024).
[47] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Dzieje naszego felietonu*, dz. cyt., s. 241.
[48] Tamże.

kompetencjami i zainteresowaniami. Podczas gdy Godlewska, a potem zastępujący ją Gruszczyński częściej podejmowali się pisania o teatrze, mając już wcześniejszą praktykę krytycznoteatralną, Krawczyk i Beylin jako historycy sztuki chętnie podejmowali także inne, pozateatralne tematy. Seria wymyka się więc *stricte* teatralnemu profilowi, wiele tekstów poświęconych jest różnym obszarom kultury, a część także sprawom polityczno-społecznym. Cykl wydaje się więc bardzo różnorodny, zwłaszcza że zespół autorski publikował swoje teksty wymiennie, więc podejmowane przez poszczególnych autorów i autorki zagadnienia nieustannie mieszały się ze sobą. Co więcej, publikowany przez ponad dwadzieścia lat cykl, ukazujący się na łamach „Dialogu" od 1993 do 2013 roku ewoluował, wymykając się pierwotnym założeniom jego inicjatorów, związanym z korektami tekstów. W 2000 roku z felietonistycznego zespołu odszedł Jarosław Krawczyk, a przez kolejne trzynaście lat dwugłos tworzyli Beylin z Gruszczyńskim. Tak duży wieloautorski zbiór tekstów, rozwijający się w różnych kierunkach, stanowi materiał niepoddający się łatwo porządkowaniu i systematyzacji. Przy pominięciu pozateatralnych, a także części teatralnych wątków można jednak próbować podążać chociaż po niektórych ścieżkach, obranych przez twórców *Prób korekcyjnych*.

Jeden z tych szlaków, być może najczęściej przemierzany, stanowią utwory literackie, będące punktem wyjścia lub tematem wielu felietonów. Początkowo, zważywszy na pierwowzór serii, wychodzono od literatury, z czasem jednak inspiracją stały się także inne teksty kultury: spektakle, dzieła sztuki, filmy, a nawet seriale. Jak stwierdzał Marek Beylin: „żeby pisać, trzeba czytać"[49]. A także oglądać i słuchać. I choć dzielił się tą myślą w odniesieniu do pisarzy, zdanie to wydaje się dobrze opisywać również praktykę autorów serii. Są to nie tylko felietony o wybranych tekstach kultury i dokonywaniu na nich tytułowych prób korekcyjnych, ale często okazują się także komentarzem do rzeczywistości przez pryzmat tych utworów. W ten sposób autorzy pokazywali dynamiczną relację między kulturą a życiem, choćby poprzez przydatność tekstów kultury w wyjaśnianiu świata i zachodzących w nim zmian.

W tej grupie felietonów można wyodrębnić te, w których dramaty stały się użytecznym narzędziem do analizy rzeczywistości. Autorzy wykorzystywali i reinterpretowali teksty dramatyczne, aby zrozumieć postawy współczesnych ludzi w świetle zachowań postaci dramatycznych oraz wyjaśnić mechanizmy sytuacji społecznych przez pryzmat sytuacji opisanych w sztukach. I tak chociażby Joanna Godlewska przepisała *Emigrantów* Mrożka

[49] M. Beylin, *Próby korekcyjne*, „Dialog" 2002, nr 10, s. 163.

na realia lat dziewięćdziesiątych, widząc w postaciach AA i XX współczesnych Polaków, inteligenta ze stolicy i bezrobotnego z małego miasteczka, którzy nie są w stanie osiągnąć pożądanego po transformacji ustrojowej sukcesu (*Próby korekcyjne. Re-emigranci?*, „Dialog" 9/1993). Z kolei następca Godlewskiej, Piotr Gruszczyński, który najczęściej podejmował tego typu próby korekcyjne, dostrzegał w latach dziewięćdziesiątych współczesnych Mak–Yksów i Durejków, bohaterów *Pierścienia wielkiej damy* Cypriana Kamila Norwida. Niezaradnych życiowo ludzi, nienadążających za transformacyjnymi zmianami porównywał właśnie z Mak–Yksem, zaś w tych, którzy kontrolują sytuację, w niewysublimowany sposób radząc sobie z problemami codzienności, widział współczesną wersję sędziego Klemensa Durejki (*Próby korekcyjne. Drabinka Durejki*, „Dialog" 8/1994). Z kolei przez pryzmat *Odludka* Menandra i *Mizantropa* Moliera wyjaśniał mizantropię Polaków u końca XX wieku, nie tyle krytykując tę cechę, co widząc w niechęci do utrzymywania relacji społecznych sposób radzenia sobie z niezrozumiałą rzeczywistością (*Próby korekcyjne. Mizantropy*, „Dialog" 10/1995). W sztuce *Turcaret* Alaina Rene Lesage'a dostrzegał polską rzeczywistość lat dziewięćdziesiątych, upadek inteligencji, wzrost znaczenia pieniędzy, a także narodziny nowej klasy społecznej biznesmenów i karierowiczów (*Próby korekcyjne. Schadenfreude*, „Dialog" 1/1996). *Madame Sans-Gêne* Victoriena Sardou posłużyła zaś Gruszczyńskiemu do diagnozy zachowań związanych z wzrostem bezceremonialności i brakiem poczucia żenady wśród społeczeństwa, również wśród ludzi teatru. A jako przykład podawał uroczystość otwarcia po pożarze Teatru Polskiego we Wrocławiu:

> Trudno wyobrazić sobie okoliczności bardziej *sans-gene* i ceremonię bardziej bezceremonialną od spektaklu, który rozegrał się wokół premierowego przedstawienia Andrzeja Wajdy. Niemal wszyscy oficjalni goście, cały dwór i krążąca wokół niego telewizyjna świta zachowywali się *sans-gene*, bez żenady, bezceremonialnie, bez ceregieli i nieskromnie[50].

Jak przekonywał Gruszczyński, niewinna bezceremonialność tytułowej bohaterki sztuki Sardou zdawała się subtelnością wobec zachowania polskich elit, nie tylko teatralnych. Teatromanom zalecał także zapoznanie się z dziełem Włodzimierza Majakowskiego: „A więc nowi ludzie nowych czasów niech pójdą do teatrów grających *Pluskwę* jak do łaźni, by oczyścić się ze szkodliwych złudzeń, które umacniają bezwstydne chamstwo, zadufanie w sobie i pozbawiają jakichkolwiek wątpliwości"[51]. Krytykował przy tym konsumpcjonizm,

[50] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Sans-Gêne, czyli bez żenady*, „Dialog" 1996, nr 9, s. 177.
[51] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Biustonosze na futrze*, „Dialog" 1997, nr 3, s. 203–205.

dostrzegając narodziny nowej klasy społecznej zachłannie korzystającej z otwierających się w latach dziewięćdziesiątych możliwości. Teatralne sztuki mogły służyć także do diagnozy sytuacji politycznej, co wykorzystał Jarosław Krawczyk w analizie *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego. Choć wieścił koniec aluzji w potransformacyjnym teatrze, to jednocześnie pokazywał, że wojna Lechitów i Wenedów z dzieła wieszcza może być przydatna do pokazania sporów politycznych między różnymi ugrupowaniami przed zbliżającymi się wyborami (*Próby korekcyjne. Ciemno wszędzie, widno wszędzie*, „Dialog" 9/1994).

Potencjał tej grupy tekstów z *Prób korekcyjnych* wydaje się jednak nie tylko aluzyjny, ale także interwencyjny. W jednym z felietonów Gruszczyński proponował walkę z arogancją urzędników zajmujących się sprawami kultury za pomocą komedii *Sztuka gry aktorskiej* Eduardo de Filippo. A było z czym walczyć, bo jak wyznawał: „Napatrzyłem się ja na tych kulturalnych urzędników od kultury, którzy gorsi są od słonia w sklepie z porcelaną, sączą przez zaciśnięte zęby swój nowomowowy jad, ale z uśmiechem, bo urzędnik od kultury wie, że w przybytkach kultury obowiązuje go kulturalne zachowanie"[52]. Fabuła utworu, w którym dyrektor trupy teatralnej udaje się do prefekta i organizuje intrygę w celu ukarania urzędnika, miała być przestrogą dla współczesnych referentów od kultury, wykazujących niechęć wobec twórców i ich działalności, w tym również wobec teatru. Jednak niektóre z felietonów mają charakter wspierający przemiany oraz procesy polityczne i społeczne. Stąd chociażby propozycja, żeby w ramach reformy systemu opieki zdrowotnej wystawiać w teatrach sztuki wspomagające swoją wymową zmiany w systemie zdrowia, chociażby Molierowskiego *Chorego z urojenia* (*Próby korekcyjne. Lewatywka*, „Dialog" 3/1999).

Nie brakuje też komentarzy do spraw społeczno-obyczajowych, zwłaszcza gdy już zostały oswojone transformacyjne procesy wywołujące wiele emocji w latach dziewięćdziesiątych. Na początku XXI wieku korekty tekstów dla teatru okazywały się także punktem wyjścia do rozmów o współczesnej obyczajowości – Gruszczyński sięgał po oświeceniową sztukę *Małżeństwo w rozwodzie* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, rozważając kwestię zdrad, rozwodów i moralności małżonków, a także wpływu pieniędzy na dokonywane wybory matrymonialne (*Próby korekcyjne. O zdradzie*, „Dialog" 3/2000). Z kolei w odpowiedzi na zauważany na świecie i w Polsce brak tolerancji proponował grać sztukę *Wieża obronna z la Defense* Copiego (*Próby korekcyjne. Bzz, bzz, bzz!*, „Dialog" 1/2007).

[52] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Czas na strach*, „Dialog" 1997, nr 6, s. 167.

Teksty te, na styku teatru i pozateatralnej rzeczywistości, okazują się nie tylko komentarzem do problemów czasu, w którym powstały, ale także odpowiedzią na kłopoty teatrów. Wychodzący od korekty tekstów felietoniści, chętnie przyglądali się literackim aspektom pracy teatralnej, poczynając od kwestii repertuarowych, kończąc na sprawach dramaturgicznych. Gruszczyński z przymrużeniem oka wyznawał w jednej z *Prób korekcyjnych*: „Jak każdy sufler marzy o tym, by pewnego dnia zabłysnąć jako Hamlet, gdy zachoruje aktor grający główną rolę, tak korektorzy śnią po nocach, by poprzez próby korekcyjne stać się wielkimi ratownikami teatru”[53]. Na przykład dokonując felietonowej resuscytacji repertuarów. Zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych *Próby korekcyjne* mogłyby nosić tytuł *Próby ratunkowe*, odzwierciedlając i kondycję polskich scen, i ambicje tworzących serię felietonistów. Gruszczyński wyłuszczał swój plan dla teatrów w czasie transformacji:

> Pomysł na ratunek jest prosty, a doprowadzić ma do tego, by teatr zaczął na siebie zarabiać (nie rezygnując, rzecz jasna, z ambicji artystycznych, czyli grając dobre sztuki, które przyciągną do teatru publiczność). […] Stwórzmy przynoszące spore zyski teatralne szkoły przetrwania, które nauczą ludzi, zwanych dalej widzami, jak przetrwać w ciężkich, niepewnych i obcych nowych czasach, powołajmy do życia taki teatr, który daje recepty i pokazuje sposoby na to, jak się urządzić. Bo szkoła przetrwania to coś więcej niż zwykły teatr. To jeden z kursów podnoszących kwalifikacje współczesnego człowieka. Dlatego chętnych z pewnością nie zabraknie, a co za tym idzie, będzie można bez ryzyka podnieść ceny biletów, nawet do poziomu opłat za kursy aerobicu, szkołę wdzięku czy kursy obsługi faxu[54].

W ten sposób felietonista, nie tylko odpowiadał na potrzeby Polaków w latach dziewięćdziesiątych, próbujących odnaleźć się w nowej rzeczywistości, ale także na zapotrzebowanie teatrów, które w wolnorynkowych realiach musiały przestawić się na nowy tryb funkcjonowania. Proponując włączenie do repertuarów chociażby *Paryżanki* Henry’ego Becque’a, przystosowanej oczywiście do lokalnego kontekstu i przerobionej na *Warszawiankę*, zalecał przede wszystkim paniom, jak się dobrze urządzić w nowej rzeczywistości, jakie relacje (także intymne) nawiązywać, by zapewnić sobie odpowiedni poziom materialny w niepewnych latach dziewięćdziesiątych. W nieoczywistych pomysłach repertuarowych wtórował mu Jarosław Krawczyk, polecając sztukę nadrealistyczną *Niedźwiedzia skóra*, w której główna bohaterka Małgorzata ma kochanka… niedźwiedzia: „Sztukę Cygana Dziobatego można by więc zalecić tym z polskich teatrów, które cierpią na kryzys repertuarowy (czyli praktycznie wszystkim) jako utwór charakteryzujący się wysokim poziomem etycznym, umacniający

[53] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Warszawianka (nowa)*, „Dialog” 1995, nr 6, s. 162.
[54] Tamże.

fundamentalne więzi podstawowej komórki społecznej”[55]. Krawczyk oczywiście ironizował, przedstawiając alternatywne moralizatorskie zakończenie sztuki, czyli śmierć niedźwiedzia jako karę za zdradę, i podkreślając etyczny wymiar utworu. W świetle osobliwych korektorskich propozycji zastanawia fakt, jak nieudane musiały być w latach dziewięćdziesiątych wybory repertuarowe polskich teatrów, skoro felietoniści chcieli je ratować tak absurdalnymi pomysłami.

Propozycje autorów *Prób korekcyjnych* bywały czasem odpowiedzią nie tylko na zmieniającą się rzeczywistość, ale także na związane z nią oczekiwania i postawy widzów. Wobec odpływu widzów z teatrów, publiczności z przełomu XX i XXI wieku Gruszczyński polecał *Śmierć szczęśliwą* Alberta Camusa. Wyjaśniał ten wybór:

> Wystawienie *Szczęśliwej śmierci* byłoby ważne także ze względu na przemiany, jakie zachodzą w teatrze. Pojawiła się w nim nowa publiczność, nowe pokolenie widzów wychowanych na ostrym amerykańskim kinie, w którym życie człowieka nie jest nic warte. Wystawienie Camusa, który nie ocenia postępowania swoich bohaterów, mogłoby rozbudzić w młodzieży jakiś niepokój[56].

W innym tekście zalecał lubiącym grozę i przemoc widzom *Tragedię księżnej Amalfi* Johna Webstera (*Próby korekcyjne. Sierść do wewnątrz*, „Dialog” 6/1999). Dobór utworów poddawanych korekcie okazywał się więc czasem lustrem podstawionym publiczności. Choć zdarzało się, że autorzy felietonów pisali o widzach bardziej bezpośrednio:

> Widzowie czują się zawiedzeni w swoim oczekiwaniu pocieszenia czy szczęśliwego zakończenia. Chcą dostać swoją pigułkę murti-binga na drogę, zobaczyć spełnienie historii, jakieś proste ludzkie szczęście, historię domkniętą, przerwaną w radosnym punkcie kulminacji, gdy obcujemy z komedią, lub dającą pocieszenie wynikające z rozpoznania nieszczęścia i zapanowania nad nim, gdy obcujemy z tragedią. Krótko mówiąc, często poszukują tak zwanej godziwej, ale jednak, rozrywki[57].

Gruszczyński dostrzegał, że współczesny teatr, nazwany przez niego teatrem deziluzji, tych potrzeb publiczności raczej nie zaspokajał, o czym pisał przy okazji *Śmierci komiwojażera*[58] Arthura Millera w reżyserii Luka Percevala. Wieloautorska seria felietonów pozwala jednak zauważyć, że grup widzów było kilka. Podczas gdy Gruszczyński pisał o tych lubujących się w kinie i teatrze grozy oraz o poszukiwaczach rozrywki, współprowadzący serię Marek Beylin

[55] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Miś i Małgorzata*, „Dialog” 1994, nr 6, s. 160.
[56] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Szczęście morderców*, „Dialog” 1998, nr 7, s. 176.
[57] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dlaczego nie?*, „Dialog” 2007, nr 3, s. 162.
[58] *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera, reż. Luk Perceval, Schaubühne w Berlinie, premiera: 28.09.2006. Spektakl był prezentowany w Polsce podczas 17. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego KONTAKT 2007.

przyglądał się innej części publiczności, tej chętnie chodzącej do teatru, cierpliwie wystającej w kolejkach po bilety na upatrzone spektakle:

> Gdy słyszę dobre opinie o jakimś przedstawieniu, dzwonię do kasy i pytam o bilety. I dowiaduję się często, że muszę je rezerwować z wielotygodniowym wyprzedzeniem albo czekać na kolejną rozpiskę przedstawień. Z mojego selektywnego punktu widzenia życie teatralne w Polsce przeżywa rozkwit. Sale są pełne widzów, a przed kasami stoją kolejki po wejściówki[59].

Być może to właśnie zaleta wieloautorskiej serii felietonów – wielość perspektyw w opisywaniu zjawisk i czasem sprzeczne obserwacje.

Korektorzy wyrażali wiele wątpliwości w kwestii repertuarów teatrów, choć nie byli zgodni w zarzutach. Krawczyk okazywał swoje niezadowolenie z powodu nadmiernej liczby adaptacji: „W ostatnich czasach zwyczaj adaptowania dla potrzeb teatru utworów napisanych bez cienia «intencji scenicznej» rozwielmożnił się tak bardzo, że chce mi się wyć, choć rzadko jestem przy głosie”[60]. W związku z tym przewrotnie proponował zaadaptować powieść *Aecjusz, ostatni Rzymianin* Teodora Parnickiego, ze względu na potencjał teatralny jednego z epizodów. Wobec zalewu adaptacji na scenach wyznawał: „chciałbym, aby w polskich teatrach częściej pokazywano utwory typowo sceniczne, zamiast niezliczonych adaptacji powieści, powieścideł, nowelek i poematów. Ciekawe, kto pierwszy wystawi u nas *Samogłoski* Rimbauda?”[61]. Krawczyk marzył o inscenizacjach dramatów, coraz rzadziej obecnych w polskich teatrach.

Z kolei Piotra Gruszczyńskiego bardziej martwiło, w jaki sposób reżyserzy obchodzili się z tekstami, nie tylko dramatycznymi, ale wszelkimi utworami stanowiącymi materiał spektakli. Korektor narzekał na reżyserów: „Wrogo nastawieni do literatury postanowili ją wykończyć, mieląc teksty jak maszyna do rozdrabniania makulatury, wszystko jedno czy to Shakespeare, czy Słowacki”[62]. Jako antidotum na te destrukcje zalecał powrót do lektury dramatów. Wśród zarzutów dotyczących literatury i repertuarów w latach dziewięćdziesiątych pojawiały się także narzekania na brak klasyki na scenach oraz na wątpliwą jakość dramatów współczesnych. Krawczyk pisał, marząc o „teatrze pięknego słowa” i antycznych tekstach bądź ewentualnie dramatach w stylu *Amfitriona 38* Jeana Giraudoux:

[59] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Pluralizm miar*, „Dialog” 1998, nr 3, s. 161.
[60] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Stopa i kolano*, „Dialog” 1997, nr 10, s. 178.
[61] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Miś i Małgorzata*, dz. cyt., s. 161.
[62] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Święty Genest był aktorem*, „Dialog” 1995, nr 3, s. 161.

> Jednakże to, z czym widuję się na rodzimych deskach, budzi we mnie niepohamowaną żądzę uogólnienia. O, nie jest dobrze. Porządni klasycy goszczą na nich coraz rzadziej, a płody współczesnych mistrzów są zwykle – mówiąc oględnie – niezbyt polerowane albo zgoła nieheblowane. Jak na mój gust, za mało i za grubo się mówi w dzisiejszym teatrze, za to hordami włóczą się po scenie topornie ciosane alegorie, mamrocząc pod nosem jakieś ponure kwestie; wciąż krzyczy egzystencjalna cisza[63].

Felietonista tęsknił zresztą nie tylko za tekstami i motywami starogreckimi, ale także za literaturą francuską. Przy okazji jednej z nielicznych – jak twierdził Krawczyk – w tamtym czasie premier na podstawie utworów francuskich, czyli *Cyrano de Bergeraca*[64] w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, pytał: „No, kiedy się nam zdarzył ostatnio (byle dobrze) jakiś Corneille? Czy tylko Moliere zostanie na polskich deskach jak samotny biały żagiel?"[65].

Tych narzekań na repertuar ubyło nieco po 2000 roku. Mimo że z zespołu korektorskiego odszedł wówczas Jarosław Krawczyk, o literackiej stronie teatru pisał nadal Piotr Gruszczyński, zwracając częściej uwagę na stan dramaturgii współczesnej. Identyfikował chociażby istnienie dramaturgii pokolenia porno, co zbiegło się w czasie z wydaniem antologii *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*[66]. „Codziennie czytam nowy dramat pokolenia porno i nie mogę odnaleźć się w tym świecie. Za chwilę będę sam się przekonywał, że nie jest aż tak źle, i szukał poetyckiego oddechu, którego pornopisarze nie dają"[67] – pisał Gruszczyński o dramatach, które – choć szeroko dyskutowane na początku XXI wieku – nie zawsze były przyjmowane pozytywnie. Jednak z tekstów felietonisty, pomiędzy kolejnymi próbami korekcyjnymi różnorakich utworów, wyłania się obraz dość płodnego pola polskiej dramaturgii współczesnej, nawet jeśli pojawiające się teksty nie zawsze przypadły do gustu Gruszczyńskiemu. „Nowych dramatów coraz więcej, jeszcze trochę i teatry popadną w prawdziwy *embarras du choix*"[68] – zauważał nieco ironicznie korektor.

Choć należałoby się cieszyć z tej dramatycznej obfitości, teksty te nie wzbudzały raczej entuzjazmu felietonisty. „Korektorską głowę boli co innego. Stan językowy tego, co nazywa się nową polską dramaturgią. Z wielkim zainteresowaniem śledzę jej rozwój, polegający jak dotąd na mnożeniu tekstów. […] Martwi mnie jednak bardzo to, co na swój korektorski użytek nazywam zanikaniem poezji w dramaturgii"[69]. Według Gruszczyńskiego powstające

[63] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Na Jowisza*, „Dialog" 1995, nr 8, s. 151.
[64] *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda, reż. Krzysztof Zaleski, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, premiera: 13.11.1999.
[65] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Cyrano do sześcianu*, „Dialog" 2000, nr 1, s. 187.
[66] Zob. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*: *antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór Roman Pawłowski, red. Henryk Sułek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.
[67] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Enerde jako matka*, „Dialog" 2003, nr 12, s. 58.
[68] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wolność odkurzacza*, „Dialog" 2005, nr 1, s. 142.
[69] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Obce słowa*, „Dialog" 2004, nr 5, s. 135.

na początku XXI wieku dramaty charakteryzowało odejście od poetyckiego języka i zwrot w stronę języka prasy i telewizji, samych dramatopisarzy zbliżając bardziej do dziennikarzy niż do literatów. Nowe teksty opisywał następująco:

> rzeczywistość wymaga szybkiego reagowania, wzbudza w teatrze niezdrową wolę współzawodnictwa, chęć dogonienia tego, co rano było w gazecie, a wieczorem w wiadomościach. Doceniam teatralne inicjatywy szybkiego reagowania. Tyle tylko że takie teatralne działanie, a nawet, jak powiedzieliby niektórzy – postawa, nie mają sensu. Bo cóż z tej gonitwy, chęci nadążenia i dopasowania się wynika? Martwy język. Język, złamany, przetrącony, pokryty dziennikarskim liszajem. Powstają teksty podobne do gazetowych reportaży, które może same w sobie nie są takie złe, ale w ogóle nie nadają się do teatru. Są tekstami jednorazowymi, tak samo jak teksty gazetowe[70].

Dramatopisarz startujący w wyścigu z rzeczywistością narażony był na zubożenie języka, gubiąc po drodze tak pożądaną przez Gruszczyńskiego poezję. Znikały sensy, które pojawiały się pośrednio, jak w przywołanym przez autora tytule filmu, *Między słowami* (scen i reż. Sofia Copolla, 2003), nie ma czasu ani miejsca na językowe subtelności. W innym z felietonów potwierdzał swoje tezy:

> Najnowszy trop dramaturgiczno-sceniczny to real, potrzeba tekstów brzmiących jak reportaż. I to nie reportaż literacki, bo ten zbyt wiele sublimuje, tylko gorący, gazetowy, doniesienie z pola walki, miejsca akcji. Wzięte i spisane, a może nawet nagrane wprost z ust uczestników, a nie za pośrednictwem posłańców. Są już nawet specjalne techniki tworzenia takich tekstów, na przykład verbatim[71].

Identyfikując ten dokumentacyjno-reportażowy nurt w polskiej dramaturgii z początku XXI wieku, przyglądał się także podejmowanej przez dramatopisarzy problematyce. Uzmysławiał, że teatr stał się częścią szerszej dyskusji na temat aktualnych kwestii społecznych: „teatr dopiero niedawno odzyskał wiarę w to, że stworzony jest do dyskursu publicznego, uwierzył w swoją misję krytyczną, zajął się losem skrzywdzonych i poniżonych, wziął odpowiedzialność za los ojczyzny”[72]. Z jednej strony zainteresowania dramatopisarzy plasowały się więc wokół spraw społecznych, z drugiej zaś wokół polityki. Gruszczyński dodawał: „Tak się zabawnie złożyło, że teksty komentujące polski cyrk polityczny zostały już napisane, więc właściwie nie musimy się o nie ani starać, ani martwić”[73].

[70] Tamże.
[71] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dialogi dla teatru*, „Dialog” 2005, nr 3, s. 58.
[72] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Farsja*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 88.
[73] Tamże.

Uwadze Gruszczyńskiego nie umknęły także dyskusje toczone nie tylko na temat dramatopisarzy, ale również dramaturgów. W tych kwestiach autor, sam parający się w nowym tysiącleciu dramaturgicznym fachem, miał więc nie tylko doświadczenie, ale i określone stanowisko. Polemizował ze starszymi uczestnikami życia teatralnego, podającymi w wątpliwość sens istnienia nowej profesji. Odnosząc się do tekstów Tadeusza Nyczka i Tadeusza Słobodzianka, pisał o ich stosunku do roli dramaturga w teatrze: „Nie rozumieją, po co jest i dlaczego się pojawił, skoro kiedyś teatr mógł istnieć bez niego”[74]. Jego polemika uzmysławia, jak funkcja dramaturga była odbierana w środowisku teatralnym na początku XXI wieku, i że było ono w tej kwestii podzielone, starsi raczej negowali potrzebę zatrudniania dramaturgów w teatrze, młodsi widzieli nowe możliwości tego zawodu.

Wraz ze wzrostem znaczenia dramaturgów w życiu teatralnym zmieniał się stosunek ludzi teatru do wystawiania tradycyjnych tekstów. Pisał o tym Marek Beylin, polemizując z Jackiem Sieradzkim, który zarzucał reżyserom-barbarzyńcom brak szacunku dla literatury, jej nieustanne przerabianie lub wręcz całkowite jej odrzucanie:

> Dzisiejsi dzicy […] wyciągają konsekwencje z prostego założenia, że teatr jest sztuką autonomiczną, niepodległą literaturze. Że reżyser to nie dyrygent, tylko kompozytor. Dzicy biorą więc, skąd mogą, teksty, myśli, postacie i tworzą coś swojego. Jak w literaturze czy sztukach wizualnych. Nie jest to koniec reżysera-erudyty. Przeciwnie, dziś reżyser musi czerpać nie tylko z tradycji teatru czy klimatu swych czasów. Owo własne „ja” […] to w zasadzie nie kaprys ignoranta, tylko wybór z różnych strumieni kultury. Żeby mówić dorzecznie własnym głosem, a nie głosami innych autorów, trzeba się nieźle obeznać z ideami, historią, wydarzeniami[75].

Te rozważania Beylina, choć osobne od przemyśleń Gruszczyńskiego na temat dramaturgów, zdają się spójne w kwestii wizji teatru młodych reżyserów i coraz częściej towarzyszących im dramaturgów. Beylin przekonywał: „Jeśli więc tracimy teatr jako tradycyjne muzeum tekstów, to zyskujemy teatr inny – jako teatralną wystawę świata”[76]. I choć ten nurt teatru miał wielu przeciwników, pozostających wiernymi literackim tradycjom, zyskiwał też zwolenników – jak chociażby ciekawego efektów tych poszukiwań Beylina.

Kilka *Prób korekcyjnych* skierowanych było także do aktorów. W latach dziewięćdziesiątych Gruszczyński polecał im w szczególności lekturę *Paradoksu o aktorze* Denisa Diderota w odpowiedzi na nadmierną emocjonalność sceniczną. „Dlaczego więc

[74] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. D*, „Dialog” 2011, nr 11, s. 106.
[75] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Obrona dzikich*, „Dialog” 2009, nr 6, s. 73
[76] Tamże.

tak wiele uczucia i karykaturalnej afektacji leje się ze sceny, dlaczego tak mało powściągliwości i wyrażania uczuć, a takie mnóstwo uczuć przeżywania?”[77] – pytał jeden z korektorów. Zresztą nie tylko metody aktorskie okazywały się problemem w tamtym czasie. Była nim także etyka zawodowa. Gruszczyński pisał o niełatwych decyzjach zawodowych:

> Każdy więc musi cierpieć siebie samego jako własnego antreprenera i dzielić czas między teatr, film, telewizję, radio, reklamę, chałturki i tym podobne niemiłe, acz dochodowe zajęcia. Skoro zaś każdy, no, może prawie każdy, jest sam dla siebie antreprenerem, cierpieć musi poważne duchowe rozterki i czuć się jak Dr Jekyll i Mr Hyde[78].

Dlatego właśnie felietonista zalecał powrót do czytania *Etyki* Konstantego Stanisławskiego, którą uważał za niezmiennie potrzebną w kształtowaniu postaw aktorów. „Strach pomyśleć, co Stanisławski pomyślałby, gdyby przeczytał rozmaite zwierzenia aktorek i aktorów w tak zwanej prasie kobiecej czy kolorowych magazynach opisujących życie gwiazd”[79] – zastanawiał się Gruszczyński nad zachowaniem aktorów, którzy – parafrazując Stanisławskiego – dawali wszelkie dowody kochania siebie w teatrze, nie zaś teatru w sobie. Felietonista piętnował więc przejawy miłości własnej wylewające się tak ze scen, jak i z wypowiedzi aktorów na łamach poczytnych czasopism. Szczególne ubolewania wyrażali twórcy *Prób korekcyjnych* w stosunku do aktora Piotra Fronczewskiego. Jarosław Krawczyk, przy okazji premiery *Cyrano de Bergeraca* żalił się: „To chyba najlepiej deklamujący aktor w Polsce, jaka szkoda, że rozmienia swój talent na drobne w kretyńskich serialikach telewizyjnych”[80]. Wtórował mu Gruszczyński, który przygotował skrypty dla reżyserów na podstawie *Wszystko dla pań* Emila Zoli oraz *Globalizacji* Zygmunta Baumana:

> Oba skrypty […] dedykuję Piotrowi Fronczewskiemu, który w telewizyjnych spotach uświadamia naród, że teatr, nawet jeśli jest w porządku, to jednak nie może się równać ze wspaniałością telewizji, zwłaszcza tej, którą Fronczewski reklamuje, pędząc po spektaklu na złamanie karku do domu, by zasiąść przed teleodbiornikiem i zanurzyć się w tym, co naprawdę fascynujące. Piotrowi Fronczewskiemu, byłemu aktorowi, dedykuję więc poniższe synopsisy ku opamiętaniu[81].

[77] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Na łasce przepony*, „Dialog” 1996, nr 4, s. 192–195.
[78] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Klops Stanisławskiego*, „Dialog” 1996, nr 12, s. 171.
[79] Tamże, s. 172.
[80] J. Krawczyk, *Próby korekcyjne. Cyrano do sześcianu*, „Dialog” 2000, nr 1, s. 186.
[81] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Złego początki i końce*, „Dialog” 2001, nr 5–6, s. 258.

Korekty tekstów okazywały się więc przydatne także w dyskusjach o aktorstwie i postawach aktorów na przełomie XX i XXI wieku.

Wiele felietonów z tej serii ujmuje też różnorodne tendencje pojawiające się na polskich scenach. Z jednej strony był to nurt farsowo-komediowy w latach dziewięćdziesiątych, odpowiadający potrzebie lekkiej rozrywki. Przy okazji *Zemsty*[82] w reżyserii Olgi Lipińskiej Marek Beylin pisał: „A nam – jak w przypadku *Zemsty*, ale też wielu innych przedstawień – proponuje się rzeczywistość zredukowaną do farsy, w której stereotyp świata wywołuje stereotyp śmiechu"[83]. Nie chodziło, oczywiście, o to, żeby nie wystawiać komediowej klasyki, takiej jak przywołana sztuka Fredry, ale o to, co z takimi tekstami robiono, zmieniając je – zdaniem Beylina – w pełne stereotypów komedyjki. Z kolei Gruszczyński pisał o szczególnie pożądanym w tamtym czasie wymogu zrozumiałości, niejako wyznaczając nurt teatru zrozumiałego: „Ostatnio bowiem teatr musi być przede wszystkim zrozumiały. Wszystko, czego nie da się zrozumieć w lot, po jednorazowym obejrzeniu, jest po prostu złe i godne jedynie wyśmiania"[84]. Na przekór tej tendencji autor dokonywał więc korekty surrealistycznej sztuki Pabla Picassa – *Pożądanie schwytane za ogon*. Obok teatru rozrywkowego i zrozumiałego, Gruszczyński identyfikował także teatr obniżający intelektualne loty, odrzucający wysublimowanie na rzecz nadmiernej prostoty lub wręcz głupoty. „Ulegając najnowszym tendencjom teatralnym, dla których hasłem naczelnym «im głupiej, tym lepiej», korektorzy chcąc nie chcąc muszą poszukiwać repertuaru lekkiego, ale z odpowiednimi pretensjami"[85] – pisał felietonista, zastanawiając się, jakie utwory polecić teatrom zmierzającym w tym kierunku. Ironicznie proponował dokonanie adaptacji powieści *Pasztet z dziewczęcego serca* Gustawa Bojanowskiego, a sam tytuł zapowiadał niejadalny raczej, choć z pewnością znajdujący swoich widzów teatralny wyrób.

Po 2000 roku autorzy *Prób korekcyjnych* zauważali jednak nowe tendencje. Zwłaszcza Beylin opisywał zachodzące zmiany, skupiając się nie tylko na teatrze, ale zazwyczaj także uwzględniając przemiany ogólnokulturowe, a często także sytuując zaistniałe problemy życia teatralnego na tle społeczno-politycznym. Po obejrzeniu spektaklu *Dowcip*[86] w Teatrze Studio objaśniał nieco ironicznie wdrażany w teatrze nurt socjologiczny:

[82] *Zemsta* Aleksandra Fredry, reż. Olga Lipińska, Teatr Telewizji, premiera: 02.05.1994.
[83] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Zaśmiejesz się, zapłaczesz, skręci cię*, „Dialog" 1994, nr 7, s. 163.
[84] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Szemrane charmy*, „Dialog" 1998, nr 4, s. 174.
[85] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Château du diable*, „Dialog" 1999, nr 12, s. 194.
[86] *Dowcip* Margaret Edson, reż. Magdalena Łazarkiewicz, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera: 14.11.2002.

> Teatr jawi się jako Wielki Socjolog, który ma w efektownym i zrozumiałym języku diagnozować zbiorowość. Także jako Wielki Psycholog Społeczny leczący kłopoty jednostek nieradzących sobie ze światem. Ma ambicje interwencyjne: nie tylko opisuje świat, chce go zmieniać. Zachęca lekarzy, by lepiej postępowali z pacjentami, wzywa kochanków do lepszej miłości, politykom każe naprawiać stosunki społeczne, a społeczeństwa namawia do tolerancji. Jest więc również Działaczem i Nauczycielem[87].

W zainteresowaniu twórców teatralnych problemami społecznymi nie było ani nic złego, ani nic nowego, co wykazywali twórcy *Prób korekcyjnych*, pisząc o tematyce najnowszych dramatów. Jednak Beylin uznawał przenoszenie funkcji społecznych do teatru na tak dużą skalę za nadmierne. Ponadto, identyfikował w tamtym czasie pojawienie się nurtu teatru politycznego:

> Znów wyczytałem gdzieś, że teatr ma być polityczny, czyli aktualny i demaskatorski. Takie obwieszczenia pojawiają się regularnie i choć na życie teatralne nie wpływają, bo nie powstaje ono z haseł, to w pewnej mierze budują wyobraźnię publiczności. Jaką? Przede wszystkim błogą pewność, co widać na scenie. Przygląda się człowiek przedstawieniu i docieka: jest politycznie czy nie? Jest wściekłość klasy robotniczej lub choćby przygnębienie masy, jest rewolucyjny horyzont albo przynajmniej nędza kapitalizmu? Jak jest wszystko, to mamy teatr polityczny i do klaskania[88].

Beylin łączył tak rozumianą polityczność z ideologizacją teatru i nadpisywaniem przedstawieniom sensów politycznych, wyolbrzymianiem tych już istniejących oraz dokonywaniem na scenach ostentacyjnie politycznych odczytań tekstów. Nie był zresztą zwolennikiem wymuszonej polityczności i wynajdywania jej tam, gdzie jej nie ma, co wykazywał, krytycznie pisząc o spektaklu *Szewcy.u.bram*[89] Jana Klaty i Sławomira Sierakowskiego, usilnie przerabiających Witkacego na teatr polityczny (*Próby korekcyjne. Torturmistrzowie rewolucji*, „Dialog" 1/2008).

W tekstach Beylina pojawiają się też wątki dotyczące kondycji demokracji i nastrojów społecznych. I choć wiele z jego felietonów nie dotyczy teatru, to można wśród nich odnaleźć kilka, które pokazują, jak kultura, w tym teatr, reagowały na przemiany demokracji, w jakim stopniu odzwierciedlały pojawiające się napięcia społeczno-polityczne. Stąd zapewne jego zainteresowanie tekstami kultury komentującymi te zjawiska, w tym spektaklami teatralnymi,

[87] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Między mitem a pogotowiem*, „Dialog" 2003, nr 4, s. 180.
[88] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Awantura o kostium*, „Dialog" 2007, nr 4, s. 71.
[89] *Szewcy.u.bram* na podstawie *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jan Klata, TR Warszawa, premiera: 11.11.2007.

jak chociażby przedstawieniem *Ragazzo dell'Europa*[90] René Pollescha, pokazującymi kondycję europejskiej demokracji (*Próby korekcyjne. Klatka wolności*, „Dialog" 7–8/2007).

Beylin zauważał także, że zarówno teatr, jak i cała kultura zaczęła pod koniec pierwszej dekady XXI wieku dążyć ku defetyzmowi. Diagnozował wręcz powstanie kultury pesymizmu. „Z naszego życia i z kultury wyklęliśmy radość"[91] – stwierdzał. Jednak odrzucenie radości to jedno, katastrofizm drugie. Beylin dostrzegał bowiem pojawiające się w sferze publicznej widmo katastrofy, związane z poczuciem rozpadu Europy i diagnozując bezradność sztuki wobec wyrażania narastającego katastrofizmu (*Próby korekcyjne. Czy to już?*, „Dialog" 7–8/2012). Te procesy widział przede wszystkim w świetle zmian o charakterze ogólnoeuropejskim, kryzysu demokracji i niezadowolenia z obowiązującego porządku społecznego. Pisał:

> W ostatnich dekadach przyzwyczailiśmy się do diagnostycznej roli teatru, filmu, literatury. Z rozmaitych dzieł trafniej niż z socjologicznych rozważań odczytywaliśmy drgnienia społeczne, ukryte konflikty, tlące się niepokoje i problemy. Sztuka wyprzedzała myśl społeczną i polityczną. Dziś wygląda na to, że przeoczyła wielką zmianę. W dużej mierze opisuje społeczeństwa statyczne i zablokowane, które dopiero rozpoznają swoje problemy[92].

Według Beylina sztuka, w tym teatr, okazała się więc diagnostą problemów społecznych, tyle że diagnostą mocno spóźnionym. Jednocześnie pokazywał on, że identyfikacja problemów społecznych nie musi wcale prowadzić do ich rozwiązania, a zamiast działania pojawia się stagnacja. „W licznych książkach i przedstawieniach teatralnych, krytycznych wobec stanu naszej demokracji, kapitalizmu, państwa, przeważa jeden ton: nic z tym nie da się zrobić. Tu zawsze będzie bezhołowie, prywata, marne państwo, niesprawiedliwa władza, więc można to wszystko jedynie demaskować"[93] – obnażał bezradność wielu tekstów kultury. Postawę taką uzasadniał obecnym w Polsce marazmem, mającym swoje historyczne korzenie i istniejącym także współcześnie, utwierdzającym w przekonaniu o niezmienności i braku sprawczości społecznej. Utrwalanie tej postawy widział także w powielanych narracjach o opresjach, prowadzących do wniosku o istnieniu w Polsce kultury opresji:

> My też budujemy ciągłości, ale inne. Widać to w kulturze, zwłaszcza w teatrze i prozie. Te nasze obejmują przede wszystkim opresje: chłopów, robotników, Żydów, kobiety, gejów. Bywa to odkrywcze, ciekawe,

[90] *Ragazzo dell'Europa*, reż. René Pollesch, TR Warszawa, premiera: 26.05.2007.
[91] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Kicz pesymizmu*, „Dialog" 2008, nr 10, s. 206.
[92] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Buntujcie się*, „Dialog" 2011, nr 10, s. 78.
[93] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Co się da zrobić?*, „Dialog" 2012, nr 11, s. 124.

> inteligentne; jeszcze więcej pochwalnych przymiotników ciśnie mi się na usta. Ale ma też konsekwencje bardziej ogólne. Skupienie się na opresjach sprawia mianowicie, że marginalne, wręcz niewidoczne stają się tradycje aktywnego społeczeństwa, które potrafi skutecznie upomnieć się o swoje. Na widoku pozostają bowiem głównie ofiary, a wygrani są zwykle opresorami[94].

Opowieści o ofiarach powstające na początku XXI wieku w tekstach literackich bądź spektaklach, choć nie odmawiał im zasadności, traktował jako rodzaj utrwalania marazmu i niewiary w zmianę społeczną. W ten sposób pokazywał kulturę jako istotną część życia, kształtującą postawy obywatelskie, propagującą wzorce zachowań społecznych, choć w tym przypadku wzorce bierności, nie zaś pożądanej przez niego aktywności.

Felietony pokazują także jak na tle różnego rodzaju procesów społecznych zmieniały się postawy bohaterów tekstów kultury, w tym bohaterów dramatów i spektakli. W latach dziewięćdziesiątych Gruszczyński pisał: „Biedzą się teatry i biedzą, próbują i próbują, i nic im z tych prób nie wychodzi. Męczą się i męczą, a wielka ich męka polega na tym, by stworzyć nowego bohatera naszych czasów, nowego człowieka, naszego człowieka”[95]. Jaki miał być „nasz człowiek”, teatralny bohater czasów transformacji? „On musi być bliżej codzienności, bliżej wartkiego nurtu kapitalistycznych szans i przemian. I musi być wzorem do naśladowania w dążeniu do celu. Nie przegranym, nie frajerem, lecz po prostu bohaterem”[96] – opisywał nowy wzorzec. Dzięki długotrwałości serii można zaobserwować, jakie zmiany dokonywały się w przedstawianiu bohaterów danych czasów. Podczas gdy w latach dziewięćdziesiątych bohater miał być blisko codziennego życia i jego problemów, zwłaszcza funkcjonowania w kontekście przemian ustrojowych w wolnorynkowym demokratycznym świecie, to na początku XXI wieku już od tej rzeczywistości uciekał. W 2010 roku pisał Beylin o postaciach, które oglądał na scenie i na ekranie:

> Bohaterowie najczęściej nie są już zdobywcami, nie kieruje nimi wola działania. Od świata oddziela ich własne cierpienie, mogą się z zewnętrznością komunikować głównie przez cierpienia innych. Cierpienie wewnętrze jako nowy publiczny los człowieka wzmacnia narcystyczne zamykanie się w sobie, rezygnację z prób rozumienia rzeczywistości[97].

[94] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Stadna nieświadomość*, „Dialog” 2013, nr 1, s. 137.
[95] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Bohater naszych czasów i jego statua*, „Dialog” 1998, nr 11, s. 172.
[96] Tamże, s. 173.
[97] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Pokój z widokiem na wojnę*, „Dialog” 2010, nr 9, s. 71.

Jeśli jednak bohaterowie podejmowali takie próby, kończyły się one raczej niepowodzeniem, co felietonista udowadniał na przykładzie spektaklu *Źle ma się kraj*[98] Mateusza Pakuły i Weroniki Szczawińskiej, wskazując Postać, Co Nic Nie Rozumie jako bohatera odzwierciedlającego stan współczesnych Europejczyków, zdumionych absurdami demokracji (*Próby korekcyjne. Źle ma się świat*, „Dialog" 9/2012). W innym z tekstów zauważał, że nie tylko postacie nic nie rozumieją ze świata, ale bywają skonstruowane tak, że same stają się niezrozumiałe dla odbiorców: „Odnoszę wrażenie, że dzieła kultury coraz gęściej zaludniają obcy, odlegli, niepojęci, nawet jeśli możemy w nich rozpoznać pewne nasze, na ogół marne, cechy"[99]. W ten sposób felietoniści stworzyli archiwum ewolucji bohaterów dramatycznych i teatralnych: od zmagających się z problemami codzienności ludzi, próbujących ułożyć sobie życie w kapitalistycznym kraju, po uciekających od rzeczywistości, nierozumiejących otaczającego świata i coraz bardziej od niego odizolowanych.

Przemianie uległy nie tylko postacie w tekstach dla teatru i spektaklach, przemianie uległ także cały obraz przedstawianego w nich świata. Świata, który z czasem okazał się coraz trudniejszy do opisania, niespójny, rozpadający się na części i niedający się scalić. W jednym z tekstów o kulturze, diagnozując trudność w tworzeniu opowieści o współczesnym świecie, Marek Beylin pisał: „Nie potrafimy zebrać świata w jakąkolwiek całość, spójnie o nim coś opowiedzieć, jeśli próbujemy, zawsze wychodzą strzępy opowieści o strzępach świata"[100]. Odpowiedzią na taki świat okazał się według Beylina teatr postdramatyczny. Przy okazji omawiania spektaklu *Halo Hotel*[101] w reżyserii René Pollescha pisał:

> O sztuce Pollescha słyszę, że to postdramat lub postteatr. Dla mnie to sztuka realistyczna, ukazująca nasze zerwanie ze światem, niemoc, by go rozpoznać i w nim się rozpoznać. W tym sensie to teatr naszych lęków przed życiem, w którym pochowaliśmy tragizm, bunt, satysfakcję. Pochowaliśmy nawet czas: uporządkowaną przeszłość i obiecującą przyszłość. Zostaje nam tylko teraźniejszość, jawiąca się jako groteskowy pogrzeb naszych pragnień. Postteatr? Raczej nasze życie, o tyle, o ile nasze są strzępy[102].

Rozpoznania Beylina na temat teatru postdramatycznego, wynikające z jego doświadczeń teatralnych i diagnoz dotyczących rzeczywistości, zbiegły się z prowadzoną w środowisku teatralnym dyskusją, związaną m.in. z wydaniem w Polsce głośnej książki Hansa-Thiesa

[98] *Źle ma się kraj* Mateusza Pakuły i Weroniki Szczawińskiej, reż. Weronika Szczawińska, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, premiera: 22.06.2012.
[99] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Nieopowiedziani*, „Dialog" 2012, nr 5, s. 22.
[100] Tamże.
[101] *Halo hotel…!* René Pollescha, reż. René Pollesch, Burgtheater-Kasino am Schwarzenbergplatz w Wiedniu, premiera: czerwiec 2004. Spektakl był pokazywany w Polsce gościnnie w kwietniu 2006 roku w TR Warszawa.
[102] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Model do rozkładania*, „Dialog" 2006, nr 5–6, s. 55.

Lehmanna[103]. Uzmysławia to, jak trafne bywają często przemyślenia teatralnych felietonistów, a potwierdzenie ich diagnoz odnaleźć można w teatrologicznych koncepcjach.

Jako że autorów *Prób korekcyjnych* interesowały szeroko rozumiane teksty, czasem przyglądali się także krytyce teatralnej i czasopiśmiennictwu teatralnemu. Zauważyli, że w latach dziewięćdziesiątych ocena przedstawień czy osiągnięć teatrów przestała być realizowana wyłącznie w formie recenzji. Jak pisał Marek Beylin, w ostatniej dekadzie XX wieku: „Rozpowszechnia się w Polsce moda na rankingi w kulturze. Układa się listy najlepszych aktorów i przedstawień, pisarzy i książek”[104]. W rankingach widział próbę uporządkowania życia kulturalnego – raczej nieudaną, bo opartą na intelektualnym chaosie i sprowadzaniu skomplikowanych zjawisk do prostej numeracji, klarownej i jednoznacznej, niepopartej jednak stosowną argumentacją.

W innym tekście zauważał, że gdyby próbować konstruować obraz życia teatralnego na podstawie współczesnej prasy, powstających artykułów i recenzji, to byłby to portret teatru w kryzysie. Na dodatek krytycy teatralni taki obraz konstruujący, zwłaszcza w wysokonakładowej prasie, wyrażali negatywne opinie bez argumentacji, nie popierając swoich ocen logicznym wywodem. W tym kontekście Beylin wykazywał, że w kwestii rzetelnej krytyki kulturalnej, w tym teatralnej, przodują nie popularne gazety, ale niszowe czasopisma, takie jak chociażby użyczający felietonistom swoich łamów „Dialog”, zapewniający wysokie standardy krytycznoteatralne (*Próby korekcyjne. O wyższości małego „Dialogu” nad wielką prasą*, „Dialog” 5–6/1996). Do dyskusji o krytyce na łamach *Prób korekcyjnych* włączał się też Jarosław Krawczyk. Przy okazji spektaklu *Inne miejsca*[105] przyglądał się powstałym recenzjom. Na warsztat wziął wówczas teksty Witolda Jabłońskiego i Romana Pawłowskiego, wykazując, że młodzi krytycy bezpardonowo i złośliwie piszą o spektaklach, dotkliwie miażdżąc je i ich twórców (*Próby korekcyjne. Żar z gorącego brzucha*, „Dialog” 4/1997). Nic dziwnego, że na początku XXI wieku autorzy serii felietonowej byli zgodni, że brakuje krytycznoteatralnych autorytetów. Beylin żałował, że nie tylko nie wznawia się ważnych dzieł naukowych, ale także zbiorów pism wybitnych krytyków teatralnych. „A któż ma szansę poznać dorobek polskiej teatrologii? Nie ma tekstów Konstantego Puzyny, Edwarda Csató,

[103] Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
[104] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Autorytety numerowane*, „Dialog” 1995, nr 2, s. 141.
[105] *Inne miejsca* Harolda Pintera, reż. Piotr Bikont, Teatr Studyjny’83 im. Juliana Tuwima w Łodzi, premiera: 21.02.1997.

Ludwika Flaszena, także tę wyliczankę mógłbym ciągnąć długo”[106] – wyrażał żal felietonista „Dialogu”. Wtórował mu Gruszczyński:

> Teraz, kiedy przydaliby się ci, którzy pamiętają świetnie, co było kiedyś i jakie było, nie ma właściwie nikogo, kto mógłby powiedzieć, „tak, tak”. I „nie, nie”. Autorytecie wróć, chciałoby się powiedzieć za znakomitą Martą Fik. Co z młodszymi zdolniejszymi i młodymi zdolnymi, można by zapytać Jerzego Koeniga, który ceniąc sobie spokój, wycofał się z wyboistego poletka krytyki teatralnej. Jacek Sieradzki, mimo że robi wszystko, by wyglądać poważnie, młody jeszcze i, przy całym szacunku, za autorytet robić nie może. Naprawdę, nie ma do kogo się uciec, trzeba wierzyć sobie samemu[107].

Autorytetów brakowało. Za to pojawiało się wielu niepojmujących teatru recenzentów. Jak pisał Gruszczyński: „nawet teatralni recenzenci przestali cokolwiek w teatrze rozumieć, a swoje niezrozumienie, wynikające bądź z niedouczenia, bądź ze złej woli, uczynili miarą dla teatru. Jeśli recenzent nie rozumie, to znaczy, że spektakl jest zły”[108]. Opisywany przez felietonistę teatr realizujący formułę „im głupiej, tym lepiej” miał nie tylko swoich wiernych widzów, ale także krytyków odnajdujących w tym nurcie przedstawienia na miarę swoich kompetencji.

Ciekawe wnioski na temat krytyki teatralnej bywały często efektem polemiki z tekstami lub wypowiedziami krytyków. Tak było chociażby wtedy, gdy Gruszczyński przy okazji inscenizacji *Eugeniusza Oniegina*[109] w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego nawiązał dyskusję z muzykologiem Andrzejem Chłopeckim, zarówno w kwestii zmieniających się kompetencji reżyserów przy pracy nad operami, jak i krytyków z teatrologicznym wykształceniem o tych operach piszących. Pytając o to, co wolno reżyserowi w operze, zastanawiał się także, co wolno napisać o muzycznym spektaklu krytykowi nieposiadającemu muzykologicznych kompetencji. Ukazywał przy tym napięte relacje między krytykami teatralnymi a muzycznymi, inaczej podchodzącymi do przedmiotu ich recenzji (*Próby korekcyjne. Śpiewająca święta krowa i ryczywoły*, „Dialog” 2/2008). Innym razem pytał o obyczaje krytyków, przy okazji radiowej rozmowy Tomasza Mościckiego, Janusza Majcherka i Jacka Wakara na temat *Tramwaju*[110] w reżyserii Warlikowskiego: „zwyczaj wykpiwania czegoś, czego się nie widziało, nie czytało

[106] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Niema klasyka*, „Dialog” 2001, nr 4, s. 177.
[107] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dziecko w brzuch*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 54.
[108] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Château du diable*, dz. cyt., s. 194.
[109] *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego, reż. Krzysztof Warlikowski, Bayerische Staatsoper w Monachium, premiera: 30.10.2007.
[110] *Tramwaj* na podstawie *Tramwaju zwanego pożądaniem* Tennessee Williamsa, reż. Krzysztof Warlikowski, Odéon-Théâtre w Paryżu, premiera: 04.02.2010.

i o czym się nie ma pojęcia, bo nawet nie było jeszcze premiery, wydaje mi się nowy”[111] – stwierdzał Gruszczyński po wysłuchaniu audycji, wskazując przy tym na łamanie dobrych obyczajów, czyli wyrażanie sądów przez krytyków przed premierą spektaklu. Oczywiście, dramaturg bronił Warlikowskiego także ze względu na własną współpracę z reżyserem, chętnie pisząc w swoich felietonach o jego spektaklach.

Ale autorom *Prób korekcyjnych* nie chodziło o tworzenie teatralnych laurek. Po to przecież powstała seria, by korygować to, co nieudane, niepełne, wymagające naprawy lub uzupełnienia, stwarzając przy tym archiwum teatru, jaki jest, ale także jaki mógłby być po stosownej korekcie. Korygując, musieli przecież najpierw utrwalić to, co korygowane. Publikowane przez ponad 20 lat *Próby korekcyjne* pisane przez kilku autorów ewoluowały jednak przez ten czas w wielu różnych kierunkach, odbiegając od początkowych założeń. Chociaż wychodziły od interpretacji literatury, z czasem felietoniści zaczęli sięgać także po inne teksty kultury, hołdując przy tym zasadzie, którą w jednym z felietonów zapisał Marek Beylin: „w tej felietonowej zabawie z tekstami nie ma niedozwolonych pytań”[112]. Tyle że te pytania coraz częściej autorzy stawiali nie tylko wobec tekstów kultury, ale także w stosunku do otaczającej rzeczywistości. „Świat nieustannych domaga się korekt!”[113] – stwierdzał, a może wręcz nawoływał Piotr Gruszczyński. Bo chyba również o to w *Próbach korekcyjnych* chodziło, żeby korygując teksty oraz teatr, poprawiać też świat, którego są częścią. A przynajmniej próbować.

3.3. Z perspektywy obywatela świata – *Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu* Tadeusza Bradeckiego

> *[…] pisanie felietonów w „Dialogu” przypomina powierzanie listów w butelce opiece prądów morskich. Zanim niniejszy ukaże się w druku, miną może dwa, a może cztery miesiące. […] Stąd moja zasadnicza niepewność: nie jestem w stanie przewidzieć kiedy niniejsze, dzisiaj pisane słowa ktoś będzie mógł odczytać. Dlatego bardziej sensowne wydają się w tej sytuacji felietony możliwie oderwane od dnia bieżącego.*
>
> Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 5–6, s. 202.

[111] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Z tabakiery*, „Dialog” 2010, nr 4, s. 205.
[112] M. Beylin, *Próby korekcyjne. Póki Godot nie przychodzi*, „Dialog” 1993, nr 8, s. 109.
[113] P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Enerde jako matka*, dz. cyt., s. 58.

Nowa seria felietonów w miesięczniku „Dialog" zaczęła się od nawiązania do listu redaktora naczelnego: „niestrudzony redaktor Jacek Sieradzki przysłał mi był świeżo list rozbrajający. Namawia w nim, kusi, uwodzi i perswaduje, bym powrócił do zaniechanych prób sprzed lat dziesięciu, czyli do publikowania na niniejszych stronach czegoś w rodzaju comiesięcznego felietonu"[114]. Sieradzki musiał być przekonujący, skoro do grona felietonistów periodyku dołączył w 2001 roku Tadeusz Bradecki, aktor i reżyser, przez większą część swojego zawodowego życia związany ze Starym Teatrem w Krakowie, później także z Teatrem Narodowym w Warszawie czy Teatrem Śląskim w Katowicach[115]. Już wcześniej, w 1990 roku, podjął krótkotrwałą współpracę z miesięcznikiem. Powstały wtedy jedynie trzy felietony, jednak bardzo charakterystyczne – wszystkie miały formę dialogów dramatycznych, komentujących kwestie teatralne[116].

Po ponad dziesięciu latach Bradecki powracał na łamy „Dialogu" z nową serią *Skrzynka na emalie*. Tytuł nawiązywał do przemian technologicznych na początku XXI wieku, związanych z upowszechnieniem Internetu i popularyzacją komunikacji elektronicznej, w tym wypadku poczty elektronicznej. Jednocześnie tytuł ten jest celowym przeinaczeniem, świadomą grą słów opartą na podobieństwie wyrazów „emalia" oraz „e-mail". To również – jak wyjaśniał autor – nawiązanie do slangu młodzieżowego: „słowo «emalia» było dziesięć lat temu gwarową reakcją młodzieżowej polszczyzny na zalew angielskich terminów informatycznych i oznaczało po prostu e-mail"[117]. Można odnieść wrażenie, że seria Bradeckiego pełni poniekąd funkcję takiej elektronicznej skrzynki pocztowej, ponieważ autor od początku nadał publikowanym tekstom formę listów. Pisanie korespondencji elektronicznej nazywał więc żartobliwie „emaliowaniem". Jednocześnie, od 2002 roku, postanowił uczynić tę korespondencję bardziej dwustronną, zachęcając czytelników do kontaktu i tworząc na potrzeby tej wymiany opinii prawdziwą elektroniczną skrzynkę pocztową. Jak pisał: „ktokolwiek z Państwa chciałby felietoniście sprzeciwić się lub z nim zgodzić, zapytać lub odpowiedzieć czy cokolwiek jeszcze, od dzisiaj piszcie Państwo na tbradecki@skrzynka.pl. Niech skrzynka się skrzynką odciska"[118]. Od 2003 roku pojawił się nowy adres: t.bradecki@inetia.pl, a od 2013 roku tbradecki@hotmail.com. Forma felietonów Bradeckiego ewoluowała przez lata, od kilku krótkich „emalii" w jednym felietonie, przez długie listy

[114] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2001, nr 2, s. 182.
[115] Hasło: Tadeusz Bradecki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/1006/tadeusz-bradecki (dostęp: 28.11.2024).
[116] Zob. T. Bradecki, *Pół strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 10, s. 133–134; T. Bradecki, *Dwie strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 11, s. 134–136; T. Bradecki, *Pół strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 12, s. 140–141.
[117] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Setka*, „Dialog" 2011, nr 2, s. 63.
[118] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2002, nr 3, s. 184.

obejmujące cały felieton, aż po stopniowe odchodzenie od formy listownej. Na początku każdy list zaczynał się od tradycyjnego nagłówka do adresata, z czasem autor zaczął z niego rezygnować, wpisując odbiorcę w treść listu. Zauważyć można, że obok adresatów okazjonalnych, związanych z jakimś konkretnym wydarzeniem bądź sprawą, pojawia się też grupa osób, z którymi Bradecki prowadził regularną korespondencję: Pani J. – krytyczka teatralna, przyjaciel Hieronim – reżyser ze Śląska oraz Pani Profesor. Z czasem autor zrezygnował z formy listu, zniknęli też adresaci, pozostał natomiast adres mailowy do korespondencji na końcu każdego tekstu. W 2006 roku nastąpiła kolejna zmiana – do tytułu serii autor zaczął dodawać podtytuły, co zbiegło się z odchodzeniem od formy listów.

W 2011 roku, po dziesięciu latach felietonowej twórczości i stu opublikowanych tekstach, Bradecki postanowił dokonać zmiany całego cyklu. W tym czasie całkowicie już porzucił formę listów, co podważało sens dotychczasowego tytułu serii. „Ksywka «emalia», odnoszę wrażenie, tymczasem wyszła jednak z użycia i całkiem jest możliwe, że dziś nagłówek *Skrzynka na emalie* jest najzwyczajniej niezrozumiały”[119] – zastanawiał się Bradecki nad klarownością tytułu i zmianami zachodzącymi w języku. Zdecydował się więc na nowy tytuł – od sto pierwszego tekstu ukazywały się one pod nazwą *Po przyjęciu*. Nowy tytuł był częściowo komentarzem do cyklu wydawniczego czasopisma i związanego z nim obiegu felietonów, a co za tym idzie – stosunku między treścią tekstów, upływem czasu a rzeczywistością. Jak wyjaśniał Bradecki:

> niniejsze stroniczki ukazują się zawsze z trzymiesięcznym opóźnieniem. Są one niczym listy w butelce, powierzane przez rozbitka falom oceanu. Opisywanie w nich, po miesiącach trzech, ostatniej premiery, najświeższej afery czy plotki, nie ma żadnego sensu. Po trzech miesiącach wszystkie te onegdajsze nowości to już zaledwie „niegdysiejsze śniegi”; dla czytających w czasie rzeczywistym siłą rzeczy wówczas jest już zawsze, mówiąc potocznie, „po przyjęciu”[120].

Przekładając ten tytuł na teatralne realia – premiera się odbyła, jest już po bankiecie i dopiero wtedy, gdy opadną premierowe emocje, można z dystansu przyjrzeć się temu, co się wydarzyło, lokując dane zjawisko w szerszym kontekście. Oto felietonistyczna strategia Bradeckiego, bliska nie tylko nowej części serii, ale także wcześniejszym *Skrzynkom na emalie*. Nazwa cyklu wydaje się także odnosić do zmiany postawy w stosunku do rzeczywistości – poczucia, że przełomowe wydarzenia społeczno-polityczne już się odbyły w minionym stuleciu. To chyba

[119] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Setka*, dz. cyt., s. 63.
[120] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Po przyjęciu*, „Dialog” 2011, nr 4, s. 188.

także swego rodzaju akceptacja stanu rzeczy, sytuacji Polski i Europy na początku XXI wieku, demokracji z jej zaletami i wadami. „Utrata złudzeń to stan po przyjęciu. Jest trochę głupio, bo wszak nadzieje były rozbudzone. I jest zarazem dziwnie lekko, jak przy wychodzeniu z choroby. Coś utraciliśmy, i to jest przykre, lecz owa strata jest w istocie zyskiem, bo utracone było tylko złudą”[121] – pisał Bradecki o postawie wobec otaczającego świata i ujrzeniu go w jego realnych, nie zawsze pożądanych kształtach.

Dzięki częstym u autora metatekstowym odniesieniom możliwe jest nie tylko wyjaśnienie tytułów serii i wybranej przez niego formy, ale także zrozumienie jego podejścia do prezentowanych w felietonach treści. Bradecki deklarował bowiem, że ze względu na cykl wydawniczy czasopisma odległość czasowa pomiędzy napisaniem tekstu a jego ukazaniem się w druku, a co zatem idzie – odbiorem przez czytelników, była na tyle duża, że autor podawał w wątpliwość sens komentowania spraw bieżących. Pojawia się u Bradeckiego zbiór felietonów, które nie dotyczą teatru ani spraw aktualnych, czerpią natomiast z literatury, opierają się na lekturach reżysera i rozważaniach wokół podejmowanych przez ich autorów kwestii. Ta grupa tekstów stanowi archiwum czytelniczej drogi Bradeckiego, jego wyborów literackich i intelektualnego rozwoju opartego na obcowaniu z tekstami kultury. Pojawia się też grupa felietonów, które – choć teatru dotyczą – zorientowane są albo na kwestie historyczno-wspomnieniowe, albo na analizę jakiegoś ponadczasowego zjawiska w teatrze (np. znaczenia antraktów, odgrywania scen śmierci przez aktorów, widmach i istotach nadprzyrodzonych w teatrze itp.). Jednak deklarowana przez Bradeckiego rezygnacja z komentowania spraw bieżących nie oznacza całkowitego odcięcia się od teraźniejszości. Chociaż autor rzeczywiście unikał teatralnej sprawozdawczości, sprawy aktualne pojawiają się w jego felietonach często, tyle że traktowane są raczej problemowo i analizowane w szerszym kontekście. Bradecki zresztą celowo czasem uogólniał lub anonimizował obejrzane spektakle, nazwiska reżyserów czy nazwy teatrów, chcąc przyjrzeć się raczej mechanizmom wydarzeń. Przykłady wspierają indukcyjny sposób rozumowania autora, próbującego pojąć ponadjednostkowe zjawiska.

Punktem wyjścia do wielu felietonów była reżyserska, a czasem także pedagogiczna praca Bradeckiego, zwłaszcza jego zagraniczne wyjazdy. Teksty te stanowią więc nieformalne archiwum jego reżyserskich podróży i doświadczeń zdobytych podczas współpracy z zagranicznymi teatrami, nie tylko w Europie. Bradecki relacjonował m.in. swoje częste wyjazdy do Kanady, za każdym razem wskazując także konkretny reżyserki problem, np. przy pracy nad *Sześcioma postaciami w poszukiwaniu autora* Luigiego Pirandella rozważał kwestię

[121] Tamże, s. 189.

zatrudniania dzieci w teatrze (*Skrzynka na emalie*, „Dialog" 7/2001), przy próbach do *Happy endu* Bertolta Brechta omawiał konieczność zniwelowania propagandowego aspektu dramatu (*Skrzynka na emalie*, „Dialog" 10/2003; *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 7–8/2005), przy musicalu *Guys and Dolls* przedstawiał kwestię stopnia profesjonalizmu wykonawców (*Po przyjęciu. Równo ruszać nogą*, „Dialog" 5/2013). Część relacji z reżyserskiej pracy pochodzi też ze Stanów Zjednoczonych, z prób do *Końcówki* Samuela Becketta w teatrze w Cathedral of Learning w Pittsburgu (*Skrzynka na emalie*, „Dialog" 7/2006), a także z Włoch w związku z przygotowaniem etiudy do spektaklu o kondycji Europy Środkowo-Wschodniej na Mittelfest (*Skrzynka na emalie*, „Dialog" 5–6/2001; *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 9/2001) czy pracą nad przedstawieniem *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka, powracając do tego tekstu po ponad dwudziestu latach z tymi samymi włoskimi aktorami (*Skrzynka na emalie. Po raz drugi, choćby na chwilę*, „Dialog" 12/2006). Wyjątkowo egzotycznie brzmią natomiast historie związane z propozycją przygotowania spektaklu w Korei Południowej i wyjazdem Bradeckiego do Seulu oraz kwestią komunikacji między reżyserem a aktorami w zupełnie innych warunkach kulturowych (*Po przyjęciu. Prawda i historia*, „Dialog" 5/2011; *Po przyjęciu. Apetyt na kimchi*, „Dialog" 9/2011). Z tych opowieści wyłania się portret Bradeckiego jako obywatela świata, ciekawego innych krajów i kultur, chętnie poznającego specyfikę teatru w innych państwach, odkrywającego odmienności w systemach i warunkach teatralnej pracy.

Te liczne wyjazdy Bradeckiego służyły nie tylko opisowi zagranicznych podróży, ale pozwalały także usytuować polski teatr w szerszym kontekście kulturowym, sprawdzić, jaką pozycję ma na tle życia teatralnego w innych krajach i na innych kontynentach, przyjrzeć się, co go łączy z teatrami zagranicznymi lub czym się od siebie różnią na początku XXI wieku. W ten sposób, na drodze porównania, powstały niejako dwa uzupełniające się archiwa: teatru zagranicznego i teatru polskiego. Jedno rzuca światło na drugie, tym bardziej zmuszając do spojrzenia na rodzime życie teatralne w szerokim międzynarodowym kontekście. Takie zestawienie pokazuje też reakcje Bradeckiego, wyrażającego zdziwienie wobec niespodziewanych dla niego różnic, zafascynowanego rozwiązaniami, które potencjalnie można byłoby wprowadzić w Polsce, innym razem sceptycznie podchodzącego do zasad funkcjonujących w zagranicznych teatrach, jako obcych mu kulturowo czy światopoglądowo.

Szczególnie interesujące wydają się pod tym względem wizyty Bradeckiego w Kanadzie, wykazujące różnice w organizacji życia teatralnego. Wyraźna jest aprobata felietonisty dla systemu zarządzania teatrami i nominowania dyrektorów stosowanego w kanadyjskich instytucjach. Przy okazji wyborów dyrektora w Shaw Festival Theatre

w Niagara-on-the-Lake wykazywał zainteresowanie płynną i bezkonfliktową formą jego powoływania, dzięki wszczęciu procedury wyznaczania kolejnego dyrektora w czasie kadencji obecnego, wdrażania w pracę przez poprzednika, zapewniając dzięki temu płynne następstwo i ciągłość pracy teatru. Choć procedura ta była skomplikowana, uznawał ją za rzetelną, zwłaszcza że nad jej przebiegiem od początku do końca czuwała rada nadzorcza teatru. Na tym tle przywoływane przez niego losy Teatru Nowego w Łodzi, po śmierci Kazimierza Dejmka w 2002 roku, narzucenie nowego dyrektora przez prezydenta miasta i protesty aktorów, to przykład pokazujący, w jaki sposób nietransparentne zasady wyboru dyrekcji doprowadziły do destabilizacji funkcjonowania sceny[122]. Zresztą dość głośna w tamtym czasie sprawa jedynie uwypukliła problem pojawiający się w większości polskich teatrów przy zmianie dyrektora. „Rytualne odgrywanie co parę miesięcy w coraz to innym mieście spektaklu «zmiana dyrektora» niszczy polski teatr"[123] – twierdził Bradecki, wskazując na powtarzalność destrukcyjnego dla teatrów mechanizmu. Uświadamiał, że w Polsce zmiana dyrektora teatru to niemal trzęsienie ziemi, na dodatek z politycznym podtekstem, często zagrażające funkcjonowaniu danej instytucji, doprowadzające do konfliktów i destabilizujące pracę zespołu. Stąd jego postulat wprowadzenia w polskich teatrach rad nadzorczych na wzór kanadyjski, pozwalających na odpolitycznienie wyboru dyrektorów i większą rzetelność przeprowadzanej procedury konkursowej.

Inną różnicą był zwyczaj organizowania przedpremierowych i popremierowych bankietów. Przedpremierowe bankiety, przypominające bale, związane są z systemem finansowania kanadyjskich teatrów i znacznie wyższym niż w Polsce znaczeniem sponsorów. Wystawny bankiet przedpremierowy, z orkiestrą i posiłkiem, służy przede wszystkim podziękowaniu wszystkim osobom, które wsparły teatr finansowo. Zaś popremierowy, skromny bankiet jest bliższy polskiemu, dla pozostałych uczestników premiery, którzy nie brali udziału w przedpremierowym. Trochę naśmiewający się z elity bankowej Kanady Bradecki, przychodzącej na przedpremierowy bankiet w smokingach i wieczorowych sukniach, uzmysławiał przy tym, że choć przedpremierowy bankiet bywa większym widowiskiem niż sama premiera, to w gruncie rzeczy kanadyjski spektakl musi być gotowy znacznie wcześniej niż polski. Aby bowiem premiera (wraz z obydwoma bankietami) się udała, trzeba spektakl

[122] Burzliwe losy Teatru Nowego w Łodzi obserwowali i relacjonowali na bieżąco łódzcy dziennikarze, informując o kolejnych etapach postępującego konfliktu między zespołem Teatru, powołanym wbrew jego woli dyrektorem, Grzegorzem Królikiewiczem oraz prezydentem miasta, Jerzym Kropiwnickim. Zob. np. L. Karczewski, *Auty, faule i falstarty*, „Gazeta Wyborcza – Łódź" nr 139, 17.06.2005, cyt. za Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/13517/burzliwe-losy-teatru-nowego (dostęp: 05.12.2024).
[123] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2003, nr 3, s. 177.

kilka razy zagrać i dać mu się ułożyć. Tak więc właściwą premierę poprzedza seria pokazów przedpremierowych dla publiczności, pozwalających na dopracowanie spektaklu. Na tym tle polski teatr wydawał się znacznie biedniejszy (nie tylko ze względu na brak przedpremierowych bankietów), bardziej chaotyczny w procesie przygotowywania spektaklu i mniej skrupulatny w kwestiach jego dopracowywania (*Skrzynka na emalie*, „Dialog" 7/2002).

Praca w różnych teatrach w krajach anglosaskich zmusiła Bradeckiego do zwrócenia uwagi na praktyki producenckie w teatrze. Podkreślał znaczenie producentów teatralnych na Zachodzie i ich wpływ na proces powstawania spektakli. Pisał o ich roli:

> W każdym większym anglojęzycznym teatrze organizacją prób kieruje osoba po specjalistycznych wyższych studiach, Production Manager. Ma swoich osobnych pomocników. Każdy rekwizyt na swoim miejscu, kontury dekoracji precyzyjnie zamarkowane, każda odmiana próbowanej aktualnie sytuacji detalicznie opisana na specjalnym diagramie. Production Manager to osoba kluczowa, bo prowadzi wszystkie późniejsze spektakle, i to w ramach, uwaga, jednoosobowej odpowiedzialności decyzyjnej. To rzecz u nas nadal praktycznie nieznana – żaden operator świateł, żaden akustyk nacisnąć przycisku, żaden maszynista kroku uczynić bez (podawanej przez radiowe słuchawki) komendy szefa produkcji, czyli (dyplomowanego!) inspicjenta nie ma prawa[124].

I choć, jak przyznawał Bradecki, jego pierwsza praca z producentem teatralnym okazała się trudna ze względu na nieprzygotowanie reżysera do ograniczenia jego władzy, to jednak efekty były warte tego podziału odpowiedzialności, a poziom profesjonalizmu przedstawienia i sprawności organizacyjnej producenta okazał się bezdyskusyjny. Na tym tle polscy reżyserzy jawili się jako wszechwładni i niczym nieograniczeni twórcy, za nic mający terminy, limity finansowe, możliwości danej instytucji, a funkcja polskich inspicjentów – zdaniem felietonisty – nie zmieniła się od XIX wieku, zaś producentów teatralnych z prawdziwego zdarzenia w ogóle nie było[125]. Sama zaś organizacja polskiego życia teatralnego wydawała się raczej sumą przypadków, niedopuszczalną w anglosaskich warunkach. Bradecki opisywał działanie polskich instytucji następująco:

> Choć trudno w to uwierzyć, większość teatrów, rozpoczynając sezon, nie wie, jakimi środkami finansowymi dysponować będzie na jego końcu. Stąd, kolejne tytuły nie tyle celowo są zaplanowane, ile raczej improwizowane w biegu. Choć trudno w to uwierzyć, większość produkcji teatralnych

[124] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 3, s. 167.
[125] Pierwsze w Polsce studia kształcące producentów teatralnych powstały dopiero w 2013 roku w Uniwersytecie Łódzkim, najpierw jako specjalność produkcja teatralna na kulturoznawstwie II stopnia, potem jako osobny kierunek na studiach licencjackich – produkcja teatralna i organizacja widowisk, czyli kilka lat po felietonie Bradeckiego, napisanym w 2005 roku.

> rozpoczyna próby bez domkniętego, szczegółowego budżetu. Zabraknie pieniędzy? Dobierze się z następnej produkcji, z tej, która się jeszcze nie zaczęła (w związku z tym już nie zacznie). Twórcy nagminnie uwielbiają wpadać na odkrywcze (i ogromnie kosztowne) pomysły na tydzień przed premierą. Choć trudno w to uwierzyć, zagrożeni odwołaniem premiery dyrektorzy na ogół dość potulnie na tego typu kosztowne olśnienia przystają[126].

Choć spotykanym przez Bradeckiego zagranicznym producentom teatralnym rzeczywiście trudno było uwierzyć w funkcjonowanie takiego systemu, to bez większych zmian funkcjonował on przecież w Polsce od wielu lat.

Rozważania powiązane z kwestiami organizacyjnymi wprowadzają także wątek profesjonalizmu ludzi teatru w różnych krajach. Bradecki pisał o tym nie tylko przy okazji refleksji o producentach teatralnych, ale także w stosunku do aktorów. Reżyserując w kanadyjskim The Shaw Festival Theatre w 2013 roku musical *Guys and Dolls*, wskazywał na znaczenie zawodowstwa jako rzetelnej wielogodzinnej pracy, żmudnej powtarzalności i niezakłóconego innymi zajęciami uczestnictwa w próbach. Proces przygotowania spektaklu z kanadyjskimi aktorami wywołał u reżysera takie przemyślenia:

> jakże niewiarygodnie złożoną i trudną robotę wykonuje tu każdy z aktorów. Trzydzieści dwa skomplikowane, zbiorowe numery muzyczne, setki kroków, obrotów, skoków, piruetów, a wszystko to przez siedem godzin dziennie ze śpiewem na ustach, i to śpiewem niejednokrotnie harmonizowanym w złożonym wielogłosie. Jakże smętnie wyglądają przy tej zawodowej harówce niektóre popisy teatru w Polsce, ogłaszane przez krytykę za objawienia „nowości". Przeczytałem właśnie, że w jakimś przedstawieniu główny aktor zrezygnował z roli na próbie generalnej, a premiera mimo to się odbyła, odbyła się po prostu bez niego[127].

Te przykłady zmuszają do postawienia pytania o znaczenie zawodowstwa w teatrze i jego rozumienia w różnych obszarach kulturowych – czy jest nim żmudna regularna praca nad spektaklem, czy spontaniczne artystyczne wizje reżyserów i pogoń za nowością; czy to współpracujący ze sobą zespół mający poczucie odpowiedzialności za przygotowywany spektakl, czy umiejętność improwizacji i łatwość odbywania nagłych zastępstw za nieobecnych aktorów? Bradecki wydaje się rozstrzygać ten dylemat, kierując się ku anglosaskiemu rozumieniu teatralnego profesjonalizmu. A skoro już o zawodowstwie w felietonach Bradeckiego mowa, to nie sposób pominąć jego listu do znajomej aktorki Doroty. Reżyser pisał o swoich nietypowych spotkaniach z aktorami w czasie podróży do teatru:

[126] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 3, s. 167.
[127] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Równo ruszać nogą*, „Dialog" 2013, nr 5, s. 217.

> Byłaś na billboardzie po drugiej stronie skrzyżowania i patrzyłaś mi prosto w oczy, z wrażenia przegapiłem czerwone światła. Dwie minuty później cudem wyminąłem ostro hamującą szarą toyotę; jej kierowca, młody, opalony blondyn, oglądał się za tobą, kuszącą tym razem z plakatu na przydrożnym murze. By ochłonąć, wstąpiłem na kawę. Telewizor zawieszony nad barem serwował reklamy i z ekranu zwrócił się do mnie Tomasz […]. Tomasz ubrany był w lekarski kitel i nadzwyczaj wiarygodnie zachwalał mi jakiś proszek na zaparcia. Zapłaciłem za kawę; barman właśnie przeglądał kolorowe czasopismo zwane kobiecym, w którym, wyobraź sobie, twoja serdeczna przyjaciółka Lucyna oprowadzała czytelniczki po krainie szczęścia domowego, tuląc się namiętnie do uśmiechniętego Edwarda, z którym przecież niedawno się rozwiodła. Dopadło mnie poczucie dziwności istnienia i wkrótce jeszcze wzrosło, kiedy włączywszy radio w samochodzie, usłyszałem Jerzego, jak podaje słuchaczom swój ulubiony przepis na kotleciki z fasoli[128].

Być może więc poziom zawodowstwa aktorów w Polsce w XXI wieku należałoby mierzyć nie liczbą godzin spędzonych na próbach w teatrze, lecz wielkością bilbordów z ich wizerunkami lub liczbą sprzedanych opakowań reklamowanych przez nich leków.

Inny z tekstów Bradeckiego pokazuje zmianę stosunku Kanadyjczyków do kandydatów na studia aktorskie, zniesienie niektórych wymogów wstępnych i większą otwartość na osoby o szczególnych potrzebach, niespełniające dotąd wytycznych pozwalających na uprawianie zawodu aktora. Podczas współpracy z National Theatre School of Canada w 2015 roku, pisał o jednym ze studentów: „Mój problem z Yousefem polega na tym, że posiada on pięknie wypolerowaną, srebrzystą, sztuczną lewą nogę, i że ja do końca zrozumieć nie mogę, dlaczego w ogóle przyjęto go na trzyletnie studia do kanadyjskiej narodowej teatralnej szkoły. W Krakowie to by nie przeszło”[129]. Zaskoczony Bradecki, przyzwyczajony do kanonów obowiązujących w polskich szkołach teatralnych, miał więc trudności z zaakceptowaniem różnorodności studentów kanadyjskich. Jednak jego doświadczenie dobrze obrazuje otwarte podejście do zawodowego aktorstwa na Zachodzie i wciąż dość wąskie w Polsce[130].

Część podróży i teatralnych doświadczeń Bradeckiego była związana z jego działalnością w Unii Teatrów Europy (Union des Théâtres de l’Europe / The Union of European Theatres, w skrócie UTE) – organizacji założonej przez Giorgio Strehlera w 1990 roku, zrzeszającej wybrane teatry europejskie, wspierającej nawiązywanie kontaktów między

[128] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 8, s. 176.
[129] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Inność i obcość*, „Dialog” 2016, nr 1, s. 179.
[130] Co ciekawe, wspomniana przez Bradeckiego krakowska AST kilka lat po powstaniu felietonu zaczęła wdrażać program umożliwiający studiowanie lub pracę osobom ze szczególnymi potrzebami w tej instytucji. Od 2021 roku uczelnia realizuje projekt „AST otwarta” ułatwiający osobom z niepełnosprawnościami partycypację w życiu uczelni. Zob. Projekt „AST otwarta”, Strona Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, http://www.ast.krakow.pl/uczelnia/ast-otwarta/ (dostęp: 05.12.2024).

Zachodnią i Wschodnią Europą, umożliwiającej współpracę teatralną między poszczególnymi krajami, wymianę spektakli i podejmowanie działań wspierających integrację europejską[131]. Do UTE należał również Stary Teatr w Krakowie, z którym związany był Bradecki, ponadto reżyser, jak wynika z jego felietonów, był także indywidualnym członkiem stowarzyszenia. Związki Bradeckiego z UTE uzmysławiają jego proeuropejskie nastawienie, ciekawość europejskiego teatru i obecnych w nim nurtów. W tym kontekście wydaje się wręcz, że wstąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku było już poprzedzone integracją europejską w życiu teatralnym, chociażby właśnie poprzez obecność w UTE. Zdaje się, że w kwestiach współpracy i tworzenia sieci kontaktów rodzimy teatr od lat wyprzedzał politykę. Jak pisał Bradecki na fali eurooptymizmu i zapowiedzianego przyjęcia kraju do Unii Europejskiej: „Teatr polski i jego artyści także do Europy wejdą, chociaż niekoniecznie, bo polski teatr od dawna już w Europie – jak wszyscy wiemy – był, od dawna już europejskie drzwi – jak wszyscy wiemy – narodowi wyważał”[132]. Być może dlatego wstąpienie Polski do Unii Europejskiej, choć entuzjastycznie przyjęte przez Bradeckiego, nie jawi mu się jako wydarzenie przełomowe dla życia teatralnego wobec wcześniejszych działań o charakterze międzynarodowym.

Związki Bradeckiego z UTE pozwalały mu uczestniczyć w działaniach organizacji, chociażby w Festiwalu Unii Teatrów Europy czy w Mittelfest i pokazach spektakli ważnych europejskich teatrów i reżyserów, np. *Eraritraritjaka* w reżyserii Heinera Goebbelsa czy *Romeo i Julii* Oskarasa Korsunovasa (*Skrzynka na emalie*, „Dialog” 12/2005), ale także współtworzyć projekty o charakterze integracyjnym, np. współreżyserowanie i napisanie jednego z tekstów do spektaklu na podstawie osiemnastu mikrodramatów, stworzonych przez autorów z różnych krajów na temat Europy (*Skrzynka na emalie*, „Dialog” 9/2001). Dzięki członkostwu reżysera w UTE czytelnicy felietonów mieli wgląd w rozwój organizacji, mogli obserwować przebieg integracji europejskiej oraz nastroje z nią związane w międzynarodowym środowisku teatralnym. Bradecki jako reprezentant Polski z entuzjazmem odnosił się do działalności stowarzyszenia, nawet gdy po 2000 roku straciło na znaczeniu. Chętnie brał udział nie tylko w festiwalach i wymianie spektakli, ale także w działaniach warsztatowych, np. pracy z młodymi reżyserami, scenografami i aktorami nad przygotowaniem scen z dramatów Georga Büchnera w Stuttgarcie. „Zapamiętają mocno ten czas, kiedy mieli po dwadzieścia parę lat

[131] Zob. *Who we are*, Strona internetowa Union des Théâtres de l’Europe / The Union of European Theatres, https://www.union-theatres-europe.eu/who-we-are (dostęp: 01.12.2024).
[132] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 2–3, s. 221.

i kiedy, pracując razem, doświadczyli, jak cudownie różna i jak jedna jest teatralna Europa”[133] – twierdził Bradecki, obserwując, w jaki sposób działania teatralne przyczyniają się do procesu integracji, uznając je za wydarzenie kształtujące proeuropejskie postawy młodych artystów teatru, w tym także przedstawicieli Polski. Międzynarodowa współpraca uświadamiała mu, że zostały zniesione istniejące przed 1989 rokiem ograniczenia i pojawiły się nowe możliwości dla twórców teatralnych.

Tym bardziej popierał więc wszelkie działania UTE, ale także inne pola zagranicznej międzynarodowej aktywności teatralnej. Z niechęcią odnosił się natomiast do wszelkich działań separatystycznych, rozluźniania zagranicznych kontaktów i zamykania się na współpracę. Z czasem, gdy znaczenie UTE zmalało, pojawiły się głosy, zwłaszcza reprezentantów Europy Zachodniej, kwestionujące wspólną działalność. Podczas zjazdu UTE w Belgradzie w 2008 roku padło pytanie zniechęconej dyrektorki Schauspielhaus z Frankfurtu nad Menem, Elisabeth Schwaegger, o sens pracy razem w organizacji. Tego sceptycyzmu nie podzielał Bradecki, odpowiadając niemieckiej dyrektorce:

> razem, ponieważ pozostajemy siebie nawzajem nadal mocno ciekawi! Razem, ponieważ ogromnie interesuje mnie teatr i kulturowa odmienność Anasthasji z Salonik, Stephena ze Sztokholmu, Jose-Luisa z Porto i wielu, wielu innych. Razem, ponieważ mogę zaprosić na przykład dwa spektakle w dialekcie sycylijskim z teatru prowadzonego przez Matteo w Palermo do Katowic i zestawić je z teatrem w dialekcie śląskim, a potem zobaczyć, co z takiego zestawienia po obu stronach wyniknie. Razem wreszcie, ponieważ jeśli ze sobą nie gadamy konkretnymi przedsięwzięciami, to nie tylko o wspólnej Europie, ale po prostu w ogóle nie ma o czym mówić[134].

Emocjonalna wypowiedź Bradeckiego pokazuje jego ciekawość europejskiego teatru, chęć korzystania z możliwości międzynarodowej współpracy, entuzjazm dla wymiany teatralnych doświadczeń. Trudno jednak interpretować jego postawę jako wspólną dla całego polskiego środowiska teatralnego. Świadczy o tym chociażby rezygnacja Starego Teatru w Krakowie z członkostwa w UTE w 2009 roku, co oczywiście wywołało oburzenie reżysera:

> Na teatralnej mapie Europy Polska ma dzisiaj – używając języka dyplomacji – status nieomal mocarstwa. Na uzyskanie takiej pozycji złożyły się wieloletnie wysiłki i dokonania dziesiątków ludzi polskiego teatru. W tym również, w niemałym stopniu, teatralne wymiany, staże i warsztaty, intensywna

[133] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 10, s. 160.
[134] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Teatr w czasach zarazy*, „Dialog” 2008, nr 5, s. 153.

> i produktywna – przynajmniej w swoim czasie – aktywność krakowskiego Starego w Unii Teatrów Europy. A teraz – co? Mamy nagrodę, więc już państwu dziękujemy?[135]

Kontrowersyjna decyzja ówczesnego dyrektora Mikołaja Grabowskiego nie zyskała aprobaty Bradeckiego, uznającego jego gest za zmarnowanie wieloletnich wysiłków i usunięcie krakowskiego teatru z ważnego nurtu międzynarodowej działalności[136].

Mimo to, według Bradeckiego, pozycja Polski w teatralnej Europie pozostawała silna, a polscy twórcy nawiązywali zagraniczne współprace także innymi drogami. Jak przyznawał reżyser: „Tymczasem dziś już niemal nie pamiętamy o granicach, każdy europejski teatr masowo współpracuje z partnerami w innych krajach, międzynarodowe koprodukcje i wymiany spektakli to polskich teatrów chleb codzienny”[137]. Potwierdzał ten pogląd podczas wyjazdu do Korei Południowej. W felietonie stylizowanym na wypowiedzi w czasie konferencji prasowej, zapytany przez koreańskiego dziennikarza o specyfikę polskiego teatru na tle teatru europejskiego, odpowiadał:

> szanowny panie Chang Mo Yang ze „Scene Playbill”, nie jestem w stanie określić cech jakiejś zasadniczej odmienności dzisiejszego teatru polskiego na tle innych teatrów europejskich. Nowinki z Berlina czy Londynu przenikają do nas błyskawicznie, a brak granic i wspólny rynek czynią międzynarodową współpracę w europejskich teatrach praktycznie codziennością. Dlatego też swoiste narodowe barwy czy specjalności mieszają się u nas we wspólnym kotle[138].

Sytuacja polityczna w Europie w XXI wieku sprzyjała więc szybszemu przepływowi teatralnych trendów między poszczególnymi krajami, zmniejszając różnice między nimi, prowadząc przy tym do częściowego ujednolicenia europejskiego teatru.

Obecności Polski w teatralnej Europie i integracji z zagranicznymi twórcami towarzyszyło też zainteresowanie problemami ponadnarodowymi, przyglądanie się Europie i europejskości. Za przykład Bradecki podawał dramat Tomasza Mana *C(r)ash Europe*, wskazując na zwiększające się zainteresowanie problemami Europy w polskim teatrze i polskiej dramaturgii oraz coraz większą swobodę w wypowiadaniu się polskich twórców na wcześniej obce im tematy:

---

[135] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Ugotowanie homara*, „Dialog” 2009, nr 7–8, s. 140.
[136] Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie wstąpił do Unii Teatrów Europy ponownie w 2021 roku. Zob. O teatrze, strona Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: https://stary.pl/pl/o-teatrze/ (dostęp: 01.12.2024).
[137] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Ugotowanie homara*, dz. cyt., s. 140.
[138] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Tak i nie*, „Dialog” 2011, nr 10, s. 201.

> Najbardziej zaś zdumiewa […] naturalna, niewymuszona swoboda, z jaką Tomasz Man, współczesny wrocławianin, zabiera głos bez żadnych kompleksów jako współczesny Europejczyk właśnie. Z żadnej prowincjonalnej polskości się nie tłumaczy, żadną zakompleksiałą polskością masochistycznie się nie biczuje. Europejskość Polaków traktując jako coś oczywistego szuka źródeł naszej kontynentalnej jedności ponad (a dokładniej – pod) powierzchownymi zaledwie różnicami[139].

Na tym przykładzie pokazywał Bradecki rodzącą się europejską tożsamość u ludzi teatru i wzrastającą świadomość problemów ogólnoeuropejskich, które zaczęto wprowadzać do dramaturgii i teatru. Jego felietony ukazujące polski teatr w europejskim kontekście stają się archiwum integracji z Europą, pokazując przy tym jak związki te wpływały na polskie środowisko teatralne.

Europejskość polskiego teatru na początku XXI wieku nie oznaczała jednak całkowitej unifikacji, jak mogłaby poniekąd sugerować przywołana wcześniej wypowiedź Bradeckiego w Korei Południowej. Obok nurtu europejskiego nastawionego na to, co ponadnarodowe, rozwijał się także nurt regionalny. Z jednej strony obecne było szerokie spojrzenie na Europę, z drugiej powrót na własne podwórko, jednak nie ogólnopolskie, ale lokalne. Ten zwrot ku regionalności w teatrze widać chociażby w działalności Teatru Śląskiego w Katowicach, z którym związany był Bradecki. Tu podróżujący po świecie reżyser powracał do swoich korzeni i wspomnień z dzieciństwa w Zabrzu, reżyserując spektakl po śląsku[140]:

> Od ponad miesiąca tkwię w śląskiej sztuce o Śląsku, niedawno napisanej, i napisanej w dodatku po śląsku. […] Prowadziłem już w życiu próby w pięciu czy sześciu rozmaitych językach, ale takiej frajdy nie miałem chyba nigdy. […] pięknie dziękuję za możliwość podzielenia się radością z odzyskanego hasioka [po śląsku – śmietnika – J. K.][141].

Spektakl reżyserowany przez Bradeckiego nie był zresztą jedyny, ale wpisał się w wieloletnią serię wydarzeń organizowanych w Teatrze Śląskim. Stąd powracające w felietonach Bradeckiego pytania o lokalną tożsamość i fenomen śląskości ujawniające się w kolejnych spektaklach dotyczących Śląska, powstających w katowickim teatrze (*Po przyjęciu. Krainy, których nie ma*, „Dialog" 4/2013; *Po przyjęciu. I ty zostaniesz Indianinem*, „Dialog" 11/2015). Bradecki nie był więc bezkrytycznym euroentuzjastą i kosmopolitą, a w procesach globalizacji dostrzegał także zagrożenie dla lokalnej tożsamości. Wydaje się, że właśnie dzięki tej

[139] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. EU*, „Dialog" 2008, nr 6, s. 225.
[140] Chodzi o spektakl *Polterabend* Stanisława Mutza, reż. T. Bradecki, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera: 05.01.2008.
[141] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Radość z odzyskanego hasioka*, „Dialog" 2008, nr 1, s. 139.

świadomości nastąpił z czasem zwrot ku lokalności i ochronie kultury lokalnej, chociażby w teatrze. W ten sposób Bradecki pokazywał wielokierunkowy rozwój polskiego teatru, podążającego zarówno ku Europie i światu, jak i zajmującego się historiami regionalnymi i lokalną tożsamością. Trend ten był charakterystyczny nie tylko dla opisywanego przez reżysera Teatru Śląskiego w Katowicach, ale także dla wielu innych polskich scen, co zostało zauważone przez badaczy teatru[142].

Podróże Bradeckiego uzmysławiały, że – mimo przepływów tendencji teatralnych w Europie – teatry w różnych krajach i tak rozwijają się w nieco innych kierunkach. Wizyta w Londynie powiązana z licznymi peregrynacjami po przybytkach Melpomeny pokazywała chociażby różnice w aktualnym podejściu reżyserów brytyjskich i polskich do wystawianych tekstów. Jak zauważał Bradecki w 2013 roku:

> Londyńskie teatry głęboko, autentycznie szanują autorów i z nadwiślańskiego punktu widzenia sytuacja ta woła o pomstę do nieba. *Othello* wystawiony jako *Othello* po prostu, *Edward II* jako *Edward II*? Staroświecka żenada, prawda? Przedstawienia te usiłują w możliwie najciekawszy sposób opowiedzieć zawarte w nich historie w pełnej zgodzie z zamiarami ich autorów – i tu ręce opadają, bowiem londyńczycy najwyraźniej nie dowiedzieli się jeszcze, że reżysera Kowalskiego natchniona twórczość scenopisarska zawsze przebije wypociny Marlowe'a[143].

Polscy reżyserzy z lubością dokonywali bowiem nowych odczytań i interpretacji, swobodnych adaptacji i przeróbek, nierzadko traktując teksty dramatyczne jako punkt wyjścia lub inspirację do stworzenia spektaklu daleko odbiegającego od oryginału. Jak pisał:

> Jest niedobrze (a nawet jest bardzo źle), kiedy mało komu znany reżyser szlachtuje cenionego klasyka, wycina mu całe sceny, akty, znaczenia i dokleja w zamian jakąś aktualną gazetową papkę. Takie praktyki – niestety, dość powszechne dziś w polskim teatrze – najczęściej są zwykłym literackim barbarzyństwem[144].

Te tendencje wśród polskich reżyserów, zarówno tych bardziej, jak i mniej znanych, łączył z obowiązującą w tamtym czasie zasadą, którą nazywał *anything goes* – wszystkie chwyty dozwolone. Wśród praktyk z nią powiązanych wyróżniał „monokulturę siekiery", czyli dążenie do zmasakrowania materiału literackiego. Felietonista wyjaśniał przyczyny tego zjawiska:

---

[142] Zob. *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, E. Wąchocka, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
[143] T. Bradecki, *Po przyjęciu. West End latem*, „Dialog" 2013, nr 10, s. 156.
[144] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Lustrowanie Friela*, „Dialog" 2007, nr 6, s. 159.

> „Odgięło nas" po upadku żelaznej kurtyny nazbyt mocno w stronę tandetnego rozumienia zasady *anything goes*, gdyż przedtem niewiele „przejść mogło". Odgięło w stronę niepohamowanego wszystko jest dozwolone, gdyż niewiele było dozwolone przedtem. Przemycanie złożonych znaczeń w grze z cenzurą wymagało często sporego umysłowego wysiłku, trudno się zatem dziwić, że w nowych warunkach programowy, rozkoszny brak obowiązku znaczenia niejednego upaja. Wahadło wróci z czasem do pionu, nie wątpię, na razie jednak wśród rodzimych wierzb i jodeł wciąż ten upiorny stukot: łubudu. Łomem, piłą, siekierą…[145]

Oglądający polskie spektakle Bradecki zauważał nie tylko potrzebę przeróbek wystawianych tekstów. Wskazywał też na inne podobieństwa między wybieranymi przez reżyserów strategiami. Wiele z powstających przedstawień mogłoby zostać opisanych mniej więcej tak: „Na scenie walały się zmasakrowane resztki tekstu europejskiego klasyka, nieodzowne podmiany płci postaci, rzucanie mięsem (tak w przenośni, jak i rękoma), golizna męska i żeńska w pozycjach sześciu, no i oczywiście nieustające wideoprojekcje"[146]. Reżyser dostrzegał więc kolejne inscenizacyjne mody w polskim teatrze: zamiany płci, upodobanie do wulgaryzmów i języka potocznego, częste wykorzystywanie nagości jako środka wyrazu oraz scen erotycznych, a także włączanie do spektakli filmowego medium. Wszystkie te chwyty miały zresztą konkretny cel – stworzyć taki teatr, o którym wszyscy będą mówić i pisać, o którym będzie głośno, dzięki czemu przyniesie on reżyserom rozpoznawalność. Bradecki podawał przepis na taki teatr:

> Aby zrobić głośny teatr należy: programowo za nic mieć tytuł przedstawienia (na afiszu *Wesele*, a na scenie pogrzeb), programowo zgwałcić autora tekstu (na afiszu Shakespeare, a ze sceny własny Kowalskiego) oraz puszczać głośne sample i wyświetlać takież projekcje, wszystko to chętnie na golasa lub co najmniej z wielokrotną podmianą sukienek[147].

Zdecydowanie nie był to teatr bliski samemu Bradeckiemu, który znacznie lepiej odnajdywał się w reżyserskim podejściu do tekstu nad Tamizą niż nad Wisłą.

Co więcej, nad czym ubolewał felietonista, polski teatr opanowało pokolenie porno, jak przyjęło się je nazywać za Romanem Pawłowskim[148]. Bradecki kpił, wprowadzając do swojego felietonu japońską terminologię (w nawiązaniu do wypowiedzi Lecha Wałęsy,

[145] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Monokultura siekiery*, „Dialog" 2009, nr 10, s. 71.
[146] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. W imię widza*, „Dialog" 2010, nr 9, s. 197.
[147] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Z perspektywy*, „Dialog" 2014, nr 2, s. 214.
[148] Zob. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*: *antologia najnowszego dramatu polskiego*, dz. cyt.

że Polska będzie drugą Japonią): „lokalne przybytki kabuki opanowało pokolenie porno. Kto teraz nie jest porno, ten od razu może se zrobić seppuku. A kto jest porno, ten choćby zwykłe harakiri zrobił, będzie pochwalony”[149]. Wspomniane pokolenie dramatopisarzy zdobyło w pierwszej dekadzie XXI wieku rozgłos w Polsce, miało swoich propagatorów i entuzjastycznie nastawionych do ich twórczości krytyków, zachwyconych aktualnością tematyki związanej z palącymi problemami społecznymi. Jak pisał sceptyczny wobec tej twórczości Bradecki:

> W największym ogólnopolskim dzienniku przeczytałem niedawno kolejną, solenną pochwałę nowej fali polskiej młodej dramaturgii. Wszystkie te nowe teksty, pisze wpływowy krytyk, choć często niedoskonałe, są jednak godne pochwały, ponieważ są o czymś. Są one mianowicie o narkomanii, prostytucji, alkoholizmie, o przemocy w rodzinie, o przemocy w miejscu pracy, o bezrobociu i o ucisku mniejszości seksualnych. Miejmy nadzieję, pisał krytyk, że w nowym roku nie zabraknie nam nowych dramatów i że nadal będą one o czymś, to znaczy, że będą one nadal o bezrobociu, o przemocy, o ucisku mniejszości, o narkomanii, prostytucji i o alkoholizmie[150].

Zaroiło się więc od tekstów zaangażowanych społecznie, opisujących bolączki Polaków na przełomie tysiącleci. Dlatego Bradecki postulował wystawienie czasem sztuk o niczym, czyli – zachowując logikę przywołanego krytyka – niedotyczących wymienionych tematów.

Jednocześnie wiele tekstów Bradeckiego poświęconych jest krytyce teatralnej, bowiem reżyser jako osoba często podróżująca po świecie musiał nieraz obcować z polskim życiem teatralnym za pośrednictwem prasy. Od początku forsował tezę o zjawisku, które – nawiązując do Małgorzaty Dziewulskiej[151] – nazywał krytyką zdradzonego przymierza. Uznawał ją za domenę recenzentów pracujących dla dzienników, a jej zasadniczą cechą było ignorowanie widzów i ich reakcji (*Skrzynka na emalie*, „Dialog” 3/2001). W ten sposób dochodziło do coraz większej rozbieżności między recenzjami a opiniami widzów. Jak udowadniał:

> Od ponad dekady prasowe opisy przedstawień w naszym kraju w ogromnej większości nie mają nic wspólnego z rzeczywistym ich odbiorem przez obecnych w teatralnych salach widzów. Widzowie wyszli w połowie, redaktor pieje. Widzowie biją brawa na stojąco, redaktor miesza z błotem. […] Polskie teatry z czysto ekonomicznych względów nie mogą dziś sobie pozwalać na granie dla pustej sali. Dla pustej, nieobecnej sali pisze dziś natomiast większość teatralnej, zwłaszcza tej z gazet codziennych, krytyki. Krytyka zdradzonego przymierza?[152]

[149] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 6, s. 176.
[150] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2005, nr 2, s. 89.
[151] Zob. M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, dz. cyt.
[152] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Początek*, „Dialog” 2007, nr 9, s. 161.

Przyczyn takiego stanu felietonista zauważał wiele: od konieczności stworzenia atrakcyjnego materiału dla dzienników (im bardziej agresywna recenzja, tym lepiej dla sprzedaży gazety), poprzez chęć zaistnienia młodych krytyków w środowisku teatralnym, aż po osobiste sympatie lub antypatie między recenzentami a reżyserami i dyrektorami teatrów wpływające na treść recenzji. Taka krytyka bywała więc często przymierzem między krytykami a reżyserami bądź dyrektorami teatrów ponad głowami zwykłych widzów. „Czytam kolejny wywiad kolejnego reżysera, który ogłasza, że teatr robi tylko i wyłącznie dla siebie, że z zasady nie interesuje go publiczność. […] Czytam kolejną recenzję kolejnego krytyka, który pod niebiosa wychwala jeden spektakl i jeden teatr, wszystkie inne solennie odsądzając od jakiejkolwiek czci”[153]. Tych wychwalających krytyków nazywał „Afektowanymi Krytykami” albo „Krytykami-w-Stanie-Zachwytu”, wyśpiewujących peany na cześć wybranego reżysera bądź teatru.

Współczesna krytyka teatralna stała się więc krytyką wybiórczą, zorientowaną na przedstawienia zgodne z preferencjami bądź światopoglądem krytyków lub gazety. Po jednym z obejrzanych przedstawień Bradecki zauważał:

> Lecz nie o spektakl mi w przykładzie chodzi […], tylko o to, co o nim napisał w dwa dni później recenzent najpotężniejszej polskiej gazety, zwanej popularnie od lat „wybiórczą”. Napisał panegiryk. Autentyczną reakcję żywej widowni mając za nic, ogłosił w ogólnopolskim nakładzie, w charakterystycznie „wybiórczym” stylu, z Jedynie Słusznych Pozycji, swoją bezwarunkową pochwałę. Wzgardził rzeczywistością, ma się rozumieć, bowiem z Jedynie Słusznych Pozycji zupełnie nie jest ważne, jak jest. Liczy się tylko to, jak ma być[154].

W ten sposób – jak oceniał Bradecki – krytycy konstruowali słuszną według nich narrację o spektaklach i teatrach, często promując określone osoby. „Tymczasem, według prasy codziennej i tygodniowej, w polskim teatrze nic, tylko sami młodsi i sami zdolniejsi; rewolucja za rewolucją, za nią jeszcze jedna”[155] – wychwytywał krytycznoteatralne upodobania felietonista, zauważając szczególne zainteresowanie krytyków młodymi reżyserami i głośnymi spektaklami. Dostrzegał przy tym wyraźny cel współczesnych mu krytyków i sposób postępowania: „Wylansować własnego młodego zdolniejszego, a najlepiej naraz trzech, zdekonstruować, upostdramatycznić i koniecznie nadmienić przy tym o «bolesnym rozpadzie

[153] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 8–9, s. 213.
[154] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Miejsca brak dla ani-ani*, „Dialog” 2007, nr 5, s. 92.
[155] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Skoro gra się to tak…*, „Dialog” 2006, nr 10, s. 164–165.

więzi międzyludzkich»”[156]. Takie praktyki wpływały na pozycję wybranych reżyserów, regularnie opisywanych przez recenzentów. W tego typu działaniach Bradecki dostrzegał mechanizmy krytyki towarzyszącej zorientowanej na działalność konkretnej osoby lub teatru. Felietonista pisał:

> Młody reżyser ewidentnie nie dla publiczności robił swoje przedstawienie. Robił je właśnie po to, by recenzentka z centrali ogłosić mogła jego „nowatorstwo”. Recenzentka z centrali również nie publiczności bynajmniej zachwalała kolejnego „nowatora”, lecz wąskiemu gronu swych kolegów po fachu: „Wy swoich macie, ja swojego”. Na podstawie centralnej pochwały zaprosi się to na festiwal, i tak rozkwitać będzie nadal krytyka „towarzysząca”[157].

Z felietonów Bradeckiego wyłania się archiwum krytyki teatralnej na początku trzeciego tysiąclecia, zwłaszcza zaś mechanizmów funkcjonowania krytyki towarzyszącej.

Z innych wątków pojawiających się u Bradeckiego można wskazać na niepewność organizacyjną i finansową polskiego życia teatralnego. Na początku XXI wieku pisał między innymi o dziurze budżetowej i niestabilności budżetu przeznaczonego na finansowanie życia kulturalnego. Zwracał uwagę na częste zmiany ministrów kultury, z trudem wydzierających pieniądze na życie kulturalne, oraz ich pomysły oszczędnościowe, np. związane ze zwalnianiem aktorów i ograniczeniem stałych zespołów teatralnych (*Skrzynka na emalie*, „Dialog” 10/2001; *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 5–6/2002). Władze, choć pieniędzy na kulturę zazwyczaj skąpiły, miały za to konkretne oczekiwania, chociażby dotyczące włączenia do repertuarów instytucji spektakli lub innych wydarzeń związanych z obchodami celebrowanych rocznic i uroczystości oraz wprowadzające elementy różnych kultur w zależności od aktualnej międzynarodowej współpracy i zapowiadanych wizyt ambasadorów. Bradecki ironizował więc, opracowując scenariusz widowiska spełniającego wytyczne władz lokalnych i ministerstwa:

> Scenariusz niezbędnego przedsięwzięcia zaczyna mi się powoli rysować. Piaszczysty bezmiar, Maciek W. w tureckim fezie na wielbłądzie jako Słowacki w drodze do Aleppo. Nad palmami zachód słońca, pod palmami Szymanowski z Witkacym w meksykańskich sombrerach recytują Herberta, Konopnicką i wszelkich możliwych poetów narodowego dziedzictwa. Na pobliskiej wydmie Andrzej W., na kasztance, jako Marszałek, siwy na nim strój. Ja sam w stroju rozbarskim, pod palmą, na biało-czerwonym Steinwayu gram *Preludium deszczowe* Chopina[158].

[156] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. W imię widza*, „Dialog” 2010, nr 9, s. 197.
[157] Tamże.
[158] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Meksyk, Chopin, Costa Rica*, „Dialog” 2008, nr 11, s. 63.

W tej sytuacji każdy dyrektor teatru próbujący unieść finansowe trudności i pogodzić je z pojawiającymi się wymogami stawał przed ogromnym wyzwaniem. W gruncie rzeczy dyrektor teatru w Polsce w XXI wieku w niewielkim stopniu różnił się od dyrektora z okresu PRL – nadal brakowało mu pieniędzy, nadal musiał brać pod uwagę odgórne wytyczne:

> W zdecentralizowanej Polsce lokalne alianse i układy polityczne zmieniają się bez ustanku, nadzieje na wyżebranie przez dyrektora godziwej dla teatru dotacji od decydentów pozostają nieustająco zagrożone. Kapryśna publiczność na jedne tytuły chodzi, a na inne nie, kuszeni wolnorynkowymi stawkami artyści podbijają swą cenę, lokalne interpretacje nowelizacji ustawy o działalności artystycznej przybierają formy kuriozalne, wiernym sponsorom zdarza się nieoczekiwanie zbankrutować, a konkurencja nie śpi. Żmudne, perseweracyjne lawirowanie między tymi wszystkimi czynnikami wymaga końskiego zdrowia i oślego uporu. Dyrektor teatru to dziś nadal prestidigitator tańczący na linie[159].

Jednak włączanie do repertuarów wydarzeń związanych z rocznicami nie było tak dotkliwe, jak polityczne zawirowania wokół dyrekcji. Pisał o tym przecież po śmierci Dejmka. Pisał także kilkanaście lat później, prawdopodobnie komentując sytuację związaną z narzuceniem Teatrowi Polskiemu we Wrocławiu nowego dyrektora, Cezarego Morawskiego, wbrew woli zespołu. „Odbierając głos zespołom, pisowskie oszołomstwo niszczy polski teatr. Tak samo, jak generalnie niszczy polską demokrację, której nie rozumie, której boi się i której nie chce”[160] – denerwował się Bradecki.

Nic dziwnego, że reżyser zastanawiał się, o czym powinien pisać felietony teatralne w polskich warunkach politycznych, a konkretnie w okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości po 2015 roku, partii dalekiej od cenionych przez niego europejskich wartości. Bo choć Bradecki w swoich tekstach w politykę angażował się rzadko, to jednak zauważał jej niezaprzeczalny wpływ na kształt życia teatralnego. W tym kontekście rozważał powinności felietonisty:

> Od ponad dwóch lat partia oszołomów metodycznie niszczy podstawy polskiej demokracji i wyprowadza nasz kraj do Azji. Należy bić wraz z Europą na alarm, czy też taktownie „wznieść się ponad”? No jasne, że trzeba bić na alarm, lecz w wypadku czytelników „Dialogu” – jestem o tym przekonany – byłoby to alarmowanie dawno już zaalarmowanych. Stąd dylemat: złożyć w tym felietonie kulturę na ołtarzu polityki, czy też – politykę potraktowawszy po macoszemu – beztrosko posurfować na falach czystej wyobraźni?[161]

[159] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Kadencja*, „Dialog” 2013, nr 7–8, s. 91.
[160] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Demokracja w teatrze*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 67.
[161] T. Bradecki, *Po przyjęciu. Na rykowisku*, „Dialog” 2018, nr 2, s. 137.

I jak sam na to pytanie odpowiadał: „Dylemat: o kulturze pisać, czy też o polityce, okazuje się pozorny. Klątwa kiczu spaja dziś otaczającą nas estetykę i świat polityki w jedno continuum opresyjnej brzydoty. Polityka i estetyka wzajemnie przenikają się i wzajemnie wzmacniają”[162]. Nic dziwnego, że proeuropejski i prodemokratyczny reżyser z rosnącym niepokojem przyglądał się pomiędzy teatralnymi sprawami także tym zupełnie nieteatralnym. Może dlatego w końcowych latach felietonowej serii Bradeckiego mniej tekstów o teatrze, a więcej o polityce, kondycji demokracji, nie tylko w Polsce, ale także w Europie, o jej dezintegracji, Brexicie, populizmie i współczesnych formach tyranii.

Seria Bradeckiego w „Dialogu” zakończyła się w 2020 roku. W czasie pandemii COVID–19 reżyser podjął się przeglądu własnych tekstów i wydania części z nich w tomie *Koniec końców*[163]. Tytuł okazał się znamienny – reżyser zmarł w 2022 roku, zostawiając po sobie obszerny zbiór tekstów, tak w książce, jak i na stronach „Dialogu”. A w nim między innymi portret polskiego teatru, nakreślony w europejskim, a nawet ogólnoświatowym kontekście. Kilka lat wcześniej Bradecki pisał: „Już to widzę, ten w niebie felietonistów wykuty na obelisku napis: Et in Arcadia ego… Nie, to nie tak. Felietoniści nie do nieba, lecz do czyśćca trafiają, gdzie za karę w kółko muszą czytać swoje teksty. W czyśćcu, którego, jak wiadomo nie ma”[164]. Aż chciałoby się napisać „emalię” na jeden z adresów podanych pod felietonami i zapytać autora, czy miał rację.

3.4. Obserwator z peronu – *Nawozy sztuczne* Tadeusza Nyczka[165]

Pora wyznać, że niewiele już muszę i wcale nie pali mi się nadążać za duchem czasu.
Jeżeli coś mi pozostaje, to raczej przyglądanie się z peronu biegowi rzeczy
niż wskakiwanie do kolejnego pociągu.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Twoje moje*, „Dialog” 2016, nr 2, s. 126.

[162] Tamże.
[163] W przeciwieństwie do wielu innych książkowych wydań felietonów, publikacja ta znacząco odbiega od prostego przedruku serii – wykorzystane zostały tylko niektóre felietony, często przerobione, uzupełnione innymi tekstami, także fragmentami prozatorskimi. „Dialogowe” serie posłużyły tu raczej jako inspiracja do snucia opowieści… o opowieści. Wiele w tych tekstach rozważań o Historii i historiach oraz ich konstruowaniu, o narracjach i ich strategiach. Natomiast pominięte zostały niemal wszystkie wątki opisane w tym rozdziale.
Zob. T. Bradecki, *Koniec końców (oraz kilka początków w krainie fikcji)*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2021.
[164] T. Bradecki, *Skrzynka na emalie. Setka*, „Dialog” 2011, nr 2, s. 63.
[165] Tytuł nawiązuje do mojego omówienia drugiego tomu felietonów Tadeusza Nyczka *Nawozy sztuczne dla starców i młodzieży*. W niniejszym rozdziale zostały częściowo wykorzystane moje spostrzeżenia zawarte w tym artykule. Zob. J. Królikowska, *Obserwator z peronu*, „Teatr” 2022, nr 3, s. 82–83.

Wśród felietonistów teatralnych nie mogło zabraknąć jednego z najważniejszych przedstawicieli tej profesji, Tadeusza Nyczka. Jego pojawienie się w tym miejscu dopiero teraz jest wynikiem chronologii, czyli rozpoczęciem przez niego na łamach „Dialogu" cyklu felietonów w pierwszej dekadzie XXI wieku. Gdyby jednak szukać Nyczkowych krytycznoteatralnych początków, w tym felietonistycznych, to należałoby cofnąć się do lat siedemdziesiątych XX wieku. To wtedy właśnie swoją pozycję w środowisku krytycznoteatralnym zaznaczył Nyczek-krytyk, ale wkrótce także Nyczek-felietonista, zajmujący się teatrem, ale także literaturą czy sztukami plastycznymi, współpracujący z wieloma pismami, nie tylko teatralnymi. Wtedy również rozpoczął współpracę z „Dialogiem" kierowanym wówczas przez Konstantego Puzynę. Pod koniec tamtej dekady zaczęła powstawać seria tekstów *Teatr jaki jest* (1979–1981), która stała się podstawą słynnego tomu *Lakierowanie kartofla*[166]. Kilka lat później ukazało się natomiast *Rozbite lustro*[167], w którym zostały zebrane teksty publikowane w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w „Piśmie", „Przeglądzie Powszechnym" oraz felietony z lat 1983–1987 drukowane na łamach „Dialogu". Nyczek współpracował też przez wiele lat m.in. z „Gazetą Wyborczą" i „Przekrojem".

Do „Dialogu" i do felietonistyki powrócił w 2008 roku. Jak relacjonował w pierwszym tekście z nowej serii, wszystko zaczęło się od odwiedzin w szpitalu u połamanego kolegi i prowadzonej wówczas rozmowy:

> Koleżka grzecznie słucha, odpowiada, ale widzę, że coś jakby zaczyna się kręcić, nie zważając na obciążoną gipsem nogę. Wreszcie podejmuje wewnętrzną decyzję i powiada, patrząc w sufit: – może byś tak popisał felietony do „Dialogu"? Koleżka mój aktualnie połamany jest naczelnym redaktorem tego pisma i komuś, na przykład mnie, musi zadawać takie pytania[168].

Zaproszenie Jacka Sieradzkiego, choć wystosowane w dość osobliwych okolicznościach, przyczyniło się do ponownego zajęcia przez Nyczka fotela felietonisty. Jednak powrotowi na łamy pisma towarzyszyły wątpliwości autora. Chwytający za felietonistyczne pióro Nyczek, wznawiający regularną współpracę z „Dialogiem" po dwudziestoletniej przerwie, miał świadomość zupełnie innych realiów społeczno-politycznych niż przed dwoma dekadami, upływu czasu i… własnego wieku. Jak wyznawał w inaugurującym serię tekście:

[166] Zob. T. Nyczek, *Lakierowania kartofla*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
[167] Zob. T. Nyczek, *Rozbite lustro: (teksty przy teatrze)*, „Czytelnik", Warszawa 1991.
[168] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kompot z jabłek*, „Dialog" 2008, nr 9, s. 100.

> Pewnie nie powinienem pisać tych felietonów. Od pewnego czasu zagnieździł się we mnie jakiś zgryźliwy staruch, który za mnie myśli, za mnie gada, w moim imieniu pisze. Nie lubię go. Staram się lekceważyć te jego zniechęcające uwagi, zgorzkniałe sądy, zdrewniałe uczucia. Wiem, że za dużo widział, mało co go już dziwi. Ale mnie naprawdę denerwuje. Jedyne, co mogę obiecać, to deptanie mu po piętach i podstawianie nogi[169].

W chwili rozpoczęcia cyklu sześćdziesięciodwuletni Nyczek ze sporym już bagażem życiowych i teatralnych doświadczeń, inaczej patrzył na świat i na teatr niż dwadzieścia lat wcześniej. Odcisnęło się to na publikowanych na łamach „Dialogu" felietonach, choć nie wydaje się, żeby zgryźliwego zrzędzenia i narzekania było tu więcej niż u innych felietonistów. Nyczek nie gonił za aktualnymi tematami, nie biegał za teatralnymi skandalami, nie rzucał się na każdą pożyteczną z perspektywy felietonisty plotkę. Obserwował życie teatralne i społeczno-polityczne z uwagą, jednak bez ambicji tworzenia kroniki wydarzeń. Gdyby analizować tempo felietonowej serii mierzone pogonią za teatralnymi aktualnościami, to byłoby to raczej *adagio* niż *presto*. Nyczek w swoich tekstach bardziej kroczył niż biegł, pozwalając wyprzedzić się wszystkim tym, którzy podążają za tym, co modne, głośne i na czasie.

> Jednak jego „przyglądanie się z peronu biegowi rzeczy" to przecież bardzo uważna obserwacja dynamicznej rzeczywistości. Siedzący na peronie Nyczek – pozostając przy tej zaproponowanej przez niego kolejowej metaforze – widzi i słyszy przecież niejedno. Nie tylko wie, w którą stronę jadą poszczególne pociągi, ale też pozostaje czuły na zmiany, na bieżąco zapoznając się z ciągłymi aktualizacjami rozkładów jazdy. Na dodatek celnie punktuje opóźnienia, awarie i inne nieprawidłowości w kolejowej infrastrukturze, tak współczesnej, jak i dawnej. Może rzeczywiście Tadeusz Nyczek nie wskakuje już do pociągu, szczególnie rozpędzonego, ale zbiór jego felietonów pokazuje, że za duchem czasu nadąża jak mało kto[170].

Felietonista podejmował w swoich tekstach różnorodną tematykę, nie ograniczając się tylko do spraw teatralnych. Pisał także o tym, co go poza teatrem w kulturze interesowało, czyli o literaturze i sztukach plastycznych. O jego tekstach wspominał Piotr Kępiński: „ma Nyczek swoje trasy teatralne i literackie, które odległe są od wydeptanych gazetowych ścieżek"[171]. Zdarzało się też, wraz z upływem lat coraz częściej, że przyglądał się kwestiom społeczno-politycznym. Zrzucając z siebie obowiązek teatralnej sprawozdawczości, mógł przecież pisać

[169] Tamże, s. 101.
[170] J. Królikowska, *Obserwator z peronu*, dz. cyt., s. 83.
[171] P. Kępiński, *Pan Tadeusz Nyczek*, „Twórczość" 2015, R. 71, nr 10, s. 115.

o wszystkim. „Dziwna mieszanina. Nie myślałem, że […] aż w tak różnych kierunkach ta moja comiesięczna pisanina Dialogowa pójdzie”[172] – przyznawał Nyczek, przyglądając się swoim tekstom i poruszanej w nich szerokiej tematyce.

Nowy cykl otrzymał tytuł *Nawozy sztuczne*. Autor w publikowanych na bieżąco felietonach tytułu nie wyjaśniał, pozostawiając sprawę domysłowi czytelników. Gdy jednak teksty zaczęły ukazywać się w wersjach książkowych, najpierw w 2015 roku *Nawozy sztuczne dla artystów i sprzątaczek*[173], potem w 2021 roku *Nawozy sztuczne dla starców i młodzieży*[174], trzeba było się z wybranego tytułu jakoś wytłumaczyć. W pierwszym tomie felietonista przywoływał skojarzenie z powstałą w latach siedemdziesiątych *Balladą o niespełnionej miłości na terenie magazynu kółka rolniczego* Jacka Kleyffa, której bohaterowie, szukając dogodnego miejsca do prokreacji, rozważają odbycie stosunku na paczkach nawozów sztucznych[175]. W obu tomach autor wskazywał też na potencjalną pożyteczność nawozów, być może więc i swoim felietonom chciał nadać funkcję więcej niż rozrywkową. Mówił w wywiadzie: „Nawozy sztuczne to dosyć cuchnąca odżywka służąca wzbogaceniu upraw, czyli właściwie całkiem dobra definicja krytyki”[176]. W tym kontekście trafne wydaje się nazwanie Nyczkowych tekstów przez Juliusza Tyszkę „nawozami umysłowymi”[177], dostarczającymi pożywki rozumowi i stymulującymi aktywność intelektualną czytelników.

A trzeba przyznać, że czytelników miał wiernych. Jak przyznawał inny felietonista, Janusz Majcherek:

> Lekturę „Dialogu” zaczynam od felietonu Tadeusza Nyczka – zdarza się, że na nim kończę, jeśli numer jest szczególnie „postny”, to znaczy poświęcony zjawiskom, których nazwy zaczynają się od przedrostka post-. Nieporównanie bardziej odpowiadają mi przedrostki pre-, pra-, arche- i paleo-, więc nad „Dialog” przedkładam „Pamiętnik Teatralny”, choć ten periodyk nie ma takiego autora, jak Nyczek[178].

Czytelnicy byli więc gotowi dla felietonów Nyczka sięgać po „Dialog”, nawet wówczas, gdy profil unowocześniającego się i skręcającego w lewo pisma przestawał ich satysfakcjonować.

---

[172] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mój przyjaciel*, „Dialog” 2015, nr 7–8, s. 190.
[173] Zob. T. Nyczek, *Nawozy sztuczne dla artystów i sprzątaczek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
[174] Zob. T. Nyczek, *Nawozy sztuczne dla starców i młodzieży*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2021.
[175] T. Nyczek, *Kompot z jabłek*, [w:] tegoż, *Nawozy sztuczne dla artystów i sprzątaczek*, dz. cyt., s. 8.
[176] *Kraków. Felietony Nyczka w książce zebrane*, Encyklopedia Teatru Polskiego, 30.01.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/196331/krakow-felietony-nyczka-w-ksiazce-zebrane (dostęp: 16.05.2025).
[177] J. Tyszka, *Na każdy temat*, portal Teatralny.pl, 25.08.2021, https://teatralny.pl/ludzie/na-kazdy-temat,3352.html (dostęp: 23.12.2024).
[178] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Jestem z miasta*, portal Teatralny.pl, 22.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-jestem-z-miasta,259.html (dostęp: 29.11.2022).

Jeden z wyrazistych nurtów felietonistyki Nyczka można by za nim samym nazwać funeralnym. „Ten umarł, tamten nie żyje, masakra jakaś, same mowy pogrzebowe. […] No dobrze, przesadzam. W sumie nie jest tego aż tak dużo, ale ton funeralny daje się odczuć całkiem wyraźnie”[179] – przyznawał autor, gdy część jego felietonów została zebrana w tomie. Rzeczywiście, nie da się nie zauważyć wspominkowej tematyki wielu tekstów. Wspominał więc Jerzego Koeniga, a wraz z nim innych krytyków teatralnych, którzy odeszli w ciągu dwudziestu lat – Konstantego Puzynę, Martę Fik, Tadeusza Burzyńskiego, Jana Kotta, Andrzeja Hausbrandta i Pawła Konica, pokazując jak zubożało krytycznoteatralne środowisko (*Nawozy sztuczne. Panichida dla Jurka*, „Dialog” 2/2009). Jak pisał w jednym z tekstów: „Znów będzie o śmierci, redakcja się wścieknie. Ale co robić, przyjaciele częściej zaczynają ubywać niż przychodzić nowi, czas kawałkami odpada od pnia życia i nic już nie będzie jak było”[180]. I tak kawałek po kawałku odpadały fragmenty kory od teatralnego i literackiego drzewa życia: Ryszard Major (*Nawozy sztuczne. Rysiek*, „Dialog” 2/2011), Wisława Szymborska (*Nawozy sztuczne. Życie bez próby*, „Dialog” 4/2012), Stanisław Barańczak (*Nawozy sztuczne. Nieuleczalny prymus*, „Dialog” 2/2015), Tadeusz Konwicki (*Nawozy sztuczne. Mój przyjaciel*, „Dialog” 7–8/2015), Janusz Głowacki (*Nawozy sztuczne. Głowa*, „Dialog” 12/2017), Bogusław Schaeffer (*Nawozy sztuczne. Schaeffer*, „Dialog” 10/2019), Wojciech Pszoniak (*Nawozy sztuczne. Wojtek*, „Dialog” 1/2021)… O każdym z nich powstał malowany ciepłymi barwami felietonowy portret, wspomnienie dawnych spotkań, wymienionej korespondencji. To nie tylko archiwum strat (często osobistych), ale także archiwum pamięci o ludziach, którzy pozostawili ślad w polskim życiu kulturalnym.

Nie znaczy to jednak, że Nyczek specjalizował się wyłącznie w portretach trumiennych. Tak się bowiem składa, że lubił aktorów i reżyserów portretować za życia. Pisał choćby o Lupie, jego wpływie na kształt współczesnego teatru i zmianie jego podejścia do teatru (*Nawozy sztuczne. Lupizm*, „Dialog” 10/2009; *Nawozy sztuczne. Artyści i sprzątaczki*, „Dialog” 3/2012). Umiał także opisywać aktorskie fenomeny. Tak powstały portrety, często urodzinowe, Jerzego Treli (*Nawozy sztuczne. Mefisto*, „Dialog” 6/2012), Jana Peszka (*Nawozy sztuczne. Jan Sebastian Peszek*, „Dialog” 10/2014) czy Jerzego Stuhra (*Nawozy sztuczne. Z przeproszeniem inteligent*, „Dialog” 4/2015)[181]. Te aktorskie charakterystyki są też zapisem tęsknoty autora za aktorstwem mającym swoje korzenie w drugiej połowie XX wieku. To z nowego stulecia

[179] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mój przyjaciel*, dz. cyt., s. 190.
[180] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rysiek*, „Dialog” 2011, nr 2, s. 173.
[181] Z biegiem czasu z przyczyn naturalnych także i te teksty nabrały wspomnieniowego charakteru – Jerzy Trela zmarł w 2022 roku, Jerzy Stuhr w 2024.

było już przecież zupełnie inne. Jak zauważał Nyczek, przyglądając się współczesnemu aktorstwu, na przykładzie jednego z aktorów młodszego pokolenia, Michała Czachora:

> Różnica główna w tym, że dzisiejszy „nowoczesny" aktor stara się za wszelką cenę unikać masek. Jego aktorstwo to nie jest wcielanie się w cudzą postać, ale wcielanie jej w siebie. Każda postać jest przede wszystkim mną, każdy portret jest autoportretem. Szukając kogoś, muszę zacząć od szukania siebie. Proces samopoznania może być bolesny, ale kiedy stoi za nim rywalizacja o najskuteczniejszy użyty ekshibicjonizm, hamulce idą w kąt. Aktor, dotąd uczony pokazywania, na ile sposobów potrafi coś pięknie wykonać […], musi porzucić urok osobisty i sceniczne talenta uwodzicielskie, by zamienić się w sugestywny worek ludzkiego mięsa, pełen potu, spermy i krwi[182].

Jak wielu felietonistów starszego pokolenia, pisał Nyczek także o etyce zawodowej. W przypadku honoru aktorskiego, czyli pojęcia znikającego ze słownika ludzi teatru, zauważał: „Skończył się z epoką teatru patriotycznego, choć przetrwał jeszcze parę dobrych lat po odzyskaniu niepodległości w 1989. Naprawdę padł dopiero wtedy, gdy odmawianie udziału w reklamach, sitcomach i odpłatnych występach na wieczorach panieńsko-kawalerskich zaczęło dziwić miast obowiązywać"[183]. W XXI wieku zmieniało się więc nie tylko aktorstwo, ale także wartości związane z uprawianiem zawodu aktora. Być może dlatego tak duże niezrozumienie Nyczka wywoływała decyzja Marka Kondrata o rezygnacji z zawodu. „Teraz najczęściej można spotkać Kondrata na ekranie telewizora, gdzie reklamuje Bank ING. Zachwala korzystność usług, zaleca różne zniżki i promocje. Poza ekranem prowadzi zjazdy i konferencje bankowych pracowników, jada biznes-kolacje z najlepszymi klientami"[184] – opisywał Nyczek nowy profil działalności byłego aktora. Decyzja Kondrata, może będąca znakiem czasów, okazywała się dla felietonisty zaskakująca, także wobec przywoływanego w innym tekście szturmu licznej młodzieży na egzaminy wstępne do szkół teatralnych (*Nawozy sztuczne. Krew, pot i łzy*, „Dialog" 2/2014).

Znakiem czasów był przecież cały współczesny teatr, daleki od tego, w którym felietonista, kiedyś wielki entuzjasta nurtu studenckiego, zwykł przebywać. „Nyczek ogląda świat przez pryzmat własnych doświadczeń i biografii"[185] – pisał o jego tekstach Jacek Sieradzki. Bo to przecież własne przeżycia stanowiły materiał do porównań ze współczesnym teatrem, który w oczach felietonisty w pierwszej dekadzie XXI wieku uległ wielkiemu

[182] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hel*, „Dialog" 2017, nr 6, s. 121.
[183] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Honor i twarz*, „Dialog" 2010, nr 3, s. 181.
[184] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Gelalla*, „Dialog" 2011, nr 1, s. 180.
[185] J. Sieradzki, *Firma portretowa: sztuka i świat*, „Odra" 2015, nr 4, s. 110.

pomieszaniu. Trudno nie dostrzec w tych teatralnych diagnozach szerszego spojrzenia na świat. Jak pisał Nyczek:

> Teatr współczesny zaczął przypominać już nawet nie supermarket, gdzie stoisko z mrożonymi rybami sąsiaduje z papeterią, z lewej jarzyny, a naprzeciwko płyty DVD. To już krzyżówki, mariaże, związki lewe, prawe i nieprawe, jak te Gombrowiczowskie psy Gonzala […]. Tu sztukę dostojną antyczną, na musical przerobioną, wystawia specjalista od sarmackiej satyry. Ówdzie klasyk alternatywny, mistrz scenicznego kolażu, robi w mateczniku mieszczańskiego teatru arcydzieło rodzimego romantyzmu. Założyciel małego eksperymentalnego studia amatorskiego przerabia na wielką zawodową scenę znaną powieść, pisząc ją niepotrzebnie jeszcze raz. Mistrz kameralnego teatru psychologicznego bierze na warsztat tradycyjną operę i zabiera się do niej jak do krwawej psychodramy[186].

W teatrze jak w kotle wymieszane zostały składniki do zupełnie różnych potraw. Połączono nurty, estetyki, teksty z różnych epok. Coraz trudniej mówić więc o profilach repertuarowych poszczególnych teatrów czy specjalizacjach konkretnych reżyserów. Wszystko łączyło się ze wszystkim. I nawet spektakle coraz częściej robiono rzekomo dla wszystkich, zamiast wybrać określoną grupę widzów. Czytając kolejne teksty Nyczka można odnieść wrażenie, że stanowią one archiwum procesu mieszania się różnych nurtów i estetyk we współczesnym teatrze. Proces ten zaś wydaje się odbiciem przemian zachodzących we współczesnym świecie, czego przykładem choćby kolażowy w swojej formie felieton składający się z fragmentów ogłoszeń, reklam i etykiet produktów (*Nawozy sztuczne. Nowy wspaniały świat*, „Dialog" 7–8/2013).

Wiele diagnoz Nyczka można odczytać jako konsekwencje powszechnych procesów łączenia, mieszania i krzyżowania. Stąd choćby częste zaburzanie logiki w spektaklach młodych reżyserów, co felietonista udowadniał na przykładzie *Burzy*[187] w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego i *Ifigenii*[188] w reżyserii Michała Zadary. Wytykał błędy logiczne w obu przedstawieniach, choć doceniał też intuicje reżyserów. „Teraz patrzę na poniektóre spektakle i doprawdy nie sposób ocenić, czy są kompletną bzdurą, bo wywiedzioną z nietrafnej analizy tekstu albo pomyłki w wyjściowym pomyśle inscenizacyjnym – czy przejmującym dziełem prawdziwej intuicji i błyskotliwej wyobraźni"[189] – wyznawał Nyczek, zrzucając trudność w podążaniu za nielogicznymi spektaklami na karb swojego wieku. Ten brak logiki dotyczył

[186] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Bonoński, choć z pudlem skrzyżowany*, „Dialog" 2008, nr 11, s. 179.
[187] *Burza* Williama Szekspira, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie, premiera: 04.01.2003.
[188] *Ifigenia*. *Nowa tragedia (według wersji Racine'a)* Pawła Demirskiego i Michała Zadary, reż. Michał Zadara, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 27.06.2008.
[189] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Burzenie burzy*, „Dialog" 2009, nr 5, s. 176.

różnych elementów świata przedstawionego, często dalece odmiennego od zapisanego w tekście dramatu. Reżyserzy – jak twierdził – uciekali także od logiki opowieści i narracji na rzecz zabaw formą, porzucając przyczynowo-skutkowe struktury na rzecz celowego chaosu. Mimo wyrozumiałości, Nyczek miewał czasem dość afirmowania w teatrze niekonsekwencji. Dlatego apelował:

> Dajcie już spokój z robieniem spektakli teatralnych, w których głównie chodzi o to, żeby nic nie było po kolei, jedno nie wynikało z drugiego, postaci jak najmniej przypominały kogoś, kto wie, czego chce, zaś fabuła (w znakomitej większości tych tekstów była kiedyś jakaś fabuła) wykazywała skłonność do starannego zacierania śladów pierwotnej logiki[190].

Zresztą w mieszaniu wszystkiego ze wszystkim także i o to chodziło, żeby jak najdalej odejść od tego, co stanowiło niegdyś podstawę spektaklu, czyli tekstu. Pisał Nyczek:

> Takie praktyki zaczęły się w polskim teatrze chyba dopiero w latach dziewięćdziesiątych, za sprawą młodych «nowych zdolnych». Potem zaczęło się dopisywać autorom nowe sceny, wreszcie całe dramaty, opatrując produkt końcowy rzekomo usprawiedliwiającym unikiem: że to według Ibsena (Czechowa, Shakespeare'a, Hauptmanna, Prusa i tak dalej)[191].

I nie chodzi raczej o to, że felietonista podłączał się do chóru reprezentantów teatru minionego wieku, postulujących skostniałą wierność autorowi. Tu chodziło o etykę, bo przerabianie postrzegał Nyczek nie tyle jako nową estetykę czy metodę pracy z tekstem, ile jako proceder niemal złodziejski. „Nie oszukujmy się, wiele tych zabiegów nie miało na celu żadnej zgody z autorem, raczej przeciwnie, chodziło o wykorzystanie go do własnych celów, kradnąc mu pomysł na fabułę, na temat, na ideę, na postaci"[192] – przedstawiał krytyk swoje etyczne wątpliwości. Reżyser w teatrze współczesnym okazywał się znacznie ważniejszy niż autor, a tekst służyć miał przede wszystkim przekazaniu własnych pomysłów i przekonań.

Nic dziwnego, że z repertuarów znikały utwory tych dramatopisarzy, których cechą były już niecenione logika i precyzja. Znikał ze scen lubiany przez Nyczka Sławomir Mrożek (*Nawozy sztuczne. Ktoś widział Mrożka?*, „Dialog" 1/2010), brakowało mu także Bogusława Schaeffera. Tak wyjaśniał ich nieobecność:

[190] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rozwałka*, „Dialog" 2011, nr 10, s. 122.
[191] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Twoje moje*, „Dialog" 2016, nr 2, s. 127.
[192] Tamże, s. 128.

> Teatru Schaeffera można nie lubić, kto jednak choć raz się z nim zetknął, musiał przynajmniej docenić precyzję znamionującą rękę świetnego fachowca. Wewnętrzna logika tych tekstów jest bezbłędna. Nie da się niczego wywrócić, odwrócić, pomieszać, czego zresztą zabraniał sam autor. Co z tym mają począć reżyserzy naszych czasów, których geny nie mogą się oprzeć mieszaniu i odwracaniu? To też jeden z powodów, dla których dzisiaj nie grywa się Schaeffera, podobnie jak Mrożka. To jest przede wszystkim teatr intelektualny, wymagający żelaznej logiki wywodu, a ten od dawna nie jest w cenie[193].

Nie grało się więc w teatrze XXI wieku tych tekstów, które nie przystawały do preferowanego przez reżyserów intuicyjnego pomieszania. Logiczne myślenie Nyczka wyraźnie ścierało się w tych felietonach z alogicznością nowoczesnego teatru, jego potrzeba porządku i precyzji z chaotycznością współczesnego świata. Trafnie pisał więc o felietoniście Jacek Wakar: „Tadeusz Nyczek buduje barykady ze słów, aby obronić coś jeszcze ze świata swej młodości i dojrzałości. Ze współczesnością mu nie po drodze, stąd bijąca z tych felietonów, przepełniona ironią także wobec siebie, gorycz”[194].

Specyfika współczesnego teatru odcisnęła się także na dramaturgii. Jako kierownik literacki warszawskiego Teatru Ateneum regularnie czytający nowopowstałe teksty, Nyczek zauważał zachodzące zmiany. Przy okazji konkursu na komedię pisał o nadesłanych dramatach:

> Otóż nie da się napisać dobrej komedii bez założenia, że istnieje jakiś początek, środek i koniec, i że wszystko musi się porządnie zrównoważyć. Może dlatego w dzisiejszym teatrze tak mało jest komedii i w takiej jest pogardzie. Wśród twórców zapanowało przeświadczenie, przenoszone z teatru do teatru jak zaraza, że świat nas otaczający jest wyłącznie siedliskiem dekompozycji, zatem w największej artystycznej cenie jest duchowa i estetyczna fragmentaryczność, szczątkowość, niespójność i nieadekwatność.

Stan polskiej komedii współczesnej łączył więc z wszechobecnym w teatrze pomieszaniem. Pokazywał, że przyjęcie kryterium alogiczności ma określone skutki nie tylko dla powstających przedstawień, ale także dla pisanych tekstów. Diagnozował przy tym przyczyny zaniku współczesnej polskiej komedii – nie ma sensu pisać komediowych tekstów, wymagających rytmu, porządku i precyzji, gdy w modzie są sceniczne wizje chaotycznego świata.

Nyczek wskazywał także, że dominacja alogicznego myślenia o teatrze wpłynęła na formę nowych dramatów. Nie bez znaczenia był przecież sposób obchodzenia się z tekstami

[193] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Schaeffer*, „Dialog” 2019, nr 10, s. 173.
[194] J. Wakar, *Barykady ze słów: o felietonach Tadeusza Nyczka*, „Dziennik Gazeta Prawna: prawo, biznes, polityka” 06.02.2015, nr 25, dod. Kultura, s. K5.

przez młodych reżyserów. Świadomi tego dramatopisarze przyjmowali, zdaniem Nyczka, określoną postawę:

> Autorów zdaje się paraliżować niewiara w samowystarczalność własnych wizji scenicznych. Z góry skazują swoje utwory na los ubitej kury, którą – po wzięciu do teatralnej kuchni – trzeba dopiero sprawić […]. Autor zakłada, że próżne jego starania o dobrą, mocną formę, precyzyjne dialogi, wyrazistych bohaterów, nośną fabułę, przestrzenną koncepcję. Przecież i tak przyjdzie reżyser, który na wejściu zrobi z tego mamałygę[195].

Skutki takiego myślenia bywały różnorodne. Choć wielu dramatopisarzy podchodziło z mniejszą dbałością do powstających tekstów, nie siląc się na dopracowanie formy, inni natomiast pozwalali sobie na większą literackość, jak chociażby wspomniani przez Nyczka Paweł Demirski i Mateusz Pakuła. Felietonista pisał: „W efekcie powstają nie tyle dramaty na scenę, ile dzieła literackie tworzone z myślą o słowach, zdaniach, efektownych sformułowaniach, błyskotliwych konstrukcjach”[196]. Utwory takie stanowiły według Nyczka wartość samą w sobie, niezależnie od ich scenicznego wystawienia.

Wśród tendencji związanych ze zmianą podejścia do tekstu nie mogło zabraknąć dyskusji o dramaturgach. Ich pozycja w polskim życiu teatralnym, jak słusznie zauważał felietonista, urosła w XXI wieku niepomiernie:

> wystarczy spojrzeć na afisze i programy premier. Prawie przy każdym nazwisku reżysera nazwisko dramaturga. Ba. Patrząc na spektakle, coraz częściej odnoszę wrażenie, że dramaturdzy wręcz zaczynają rządzić w teatrze. Na przykład sztuki – jeśli w ogóle chodzi jeszcze o sztuki – sukcesywnie coraz mniej przypominają teksty kiedyś napisane przez jakichś dramaturgów. Przepraszam, dramatopisarzy[197].

Nyczek, skądinąd wykładowca w krakowskiej AST na wydziale reżyserii, w tym na otwartej w 2002 roku specjalności – dramaturgia, niezbyt entuzjastycznie odnosił się do dramaturgicznej pracy, widząc w poczynaniach dramaturgów sprzyjanie teatralnemu chaosowi.

Ci reżyserzy, którzy próbowali mimo wszystko zachować choćby minimalny szacunek do tekstu i zamysłów autora, nie stroniąc przy tym jednak od nowoczesnych tropów, wpadali w pułapkę „poetyki boguświeczki i diabłuogarka”[198], co felietonista pokazywał na przykładzie

[195] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mamałyga*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 129.
[196] Tamże, s. 130.
[197] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dramaturg*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 221.
[198] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Skiz Spiss*, „Dialog” 2010, nr 6, s. 104.

Skiza[199] Gabrieli Zapolskiej w reżyserii Marii Spiss. Nyczek wyjaśniał, jak młodzi reżyserzy radzą sobie z wystawianiem klasyki, odrzucając czystość stylu i manewrując pomiędzy różnymi nurtami. Uwidaczniał w ten sposób konflikt między „stylową klasyką a postmodernistyczną wolną amerykanką"[200]. Tak właśnie powstawały spektakle będące przykładem panującego w tamtym czasie w teatrze pomieszania stylów. Zresztą problem wystawiania dramatów Zapolskiej analizował Nyczek szerzej, zdając sobie sprawę z anachroniczności jej sztuk i problemów, jakie stwarza przystosowanie tych tekstów do współczesnych realiów (*Nawozy sztuczne. Amazonka*, „Dialog" 1/2017).

Tęskniący za porządkiem i logiką Nyczek musiał więc czasem szukać wytchnienia gdzie indziej. Zauważył to w recenzji pierwszego tomu felietonów Jan Gondowicz: „Jeden z dyskretnych wątków książki rysuje drogę ucieczki Nyczka ze świata Gombrowiczowskiej psiarni. […] dochodzi do głosu pochwała uzdrowicielskiego złudzenia, magicznego rzemiosła, transformacji zwykłości w niezwykłość"[201]. Furtkę do innego świata znajdował Nyczek chociażby w teatrze lalkowym, zachwycając się rzemiosłem lalkarzy, ich młodzieńczą energią i pasją. W teatrze lalkowym widział lekarstwo na chaos teatru dramatycznego:

> Nie mają w nim nic do roboty komputery i lasery. Żadna specjalna elektronika, holografia, telewizja kablowa i przemysłowa, projekcja i kamerowanie, samplowanie, slamowanie i te wszystkie efektowne audio- i wideomedialne zabawki, bez których teatr dramatyczny prawie się już obyć nie może i które zjadają go powolutku, pomalutku[202].

Zamiast nadmiaru atrakcji teatru dramatycznego – prostota i rzetelność lalkarskiego rzemiosła, stwarzającego fascynujące sceniczne światy.

Mimo teatralnego pomieszania uwzględniającego niemal wszelkie mariaże, wciąż dostrzegał Nyczek istnienie wyraźnej opozycji między teatrem mieszczańskim a teatrem awangardowym. Tyle że różnica między nimi przestała opierać się na podziale na główny instytucjonalny i pozainstytucjonalny offowy nurt. „A przecież stara wojna awangardy z mieszczańskością trwa nadal, choć mam wrażenie, że dziś to wojna dosyć dziwna i mocno dwuznaczna. Bo oto «mieszczańskość» zwalczają twórcy pracujący w instytucjach w istocie najzupełniej mieszczańskich…"[203] – pisał felietonista. Pokazywał przy tym jak młodzi

[199] *Skiz* Gabrieli Zapolskiej, reż. Maria Spiss, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, premiera: 24.01.2010.
[200] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Skiz Spiss*, dz. cyt., s. 105.
[201] J. Gondowicz, *Szczurzy ogon, pysk buldoga*, „Nowe Książki" 2015, nr 4, s. 47.
[202] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hand made*, „Dialog" 2008, nr 10, s. 191.
[203] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mieszczański*, „Dialog" 2013, nr 12, s. 115.

reżyserzy, czy to z powodu podążania za modą, czy niewiedzy, lgną bezmyślnie do awangardowości, uciekając przed etykietką mętnie rozumianej mieszczańskości. Relacjonował w jednym z felietonów bankietową rozmowę z młodym reżyserem, który ze zdziwieniem zauważał, że wystawienie sztuk starszych niż on sam, a na dodatek „po bożemu", okazuje się pracą ciekawą i rozwijającą, przynosi niespodziewanie dobre efekty sceniczne i przyciąga publiczność do teatru. W przeciwieństwie do głośnych awangardowych przedstawień, zyskujących – co prawda – uznanie postępowych recenzentów, granych jednak dla pustej widowni, która uciekała przed chaotycznymi wizjami (*Nawozy sztuczne. Nosorożec*, „Dialog" 1/2013). Nyczek, będąc kierownikiem literackim warszawskiego Ateneum, uznawanego za kwintesencję mieszczańskości, uzmysławiał więc, że mimo powszechnego w teatrze pomieszania stylów nadal można łatwo wskazać, co stanowi awangardę, a co mieści się w ramach dość pogardliwie traktowanego przez część środowiska teatru mieszczańskiego. W tym niekrwawym – na szczęście – konflikcie widział jednak szansę na uratowanie się od wszechobecnego łączenia stylów, funkcjonowanie obok siebie i bez wzajemnej szkody enklaw teatru mieszczańskiego i awangardowego, świadczących o różnorodności oraz akceptacji dla różnych estetyk i idei, także tych starych, odchodzących powoli w przeszłość, których bronił felietonista. W tej rywalizacji nie chodziło przecież tylko o zadowolenie twórców, ale także – a może przede wszystkim – o widzów, którzy szukali dla siebie różnych rodzajów teatru.

Nyczek relacjonował dwie wizyty w teatrach, pokazując, jak oba nurty istnieją obok siebie, mając oczywiście swoich zwolenników i przeciwników:

> Byłem niedawno z J. na dosyć awangardowej premierze. Tekst historyczny, ale wspominają Meryl Streep i chodzą w dżinsach, scenografia to masa jeżdżącego żelastwa, a aktorzy wypluwają dusze z ciała, ciałem często poniewierając. […] J., posiwiały towarzysz zbójeckich szlaków studenckiej młodości, przewraca udręczonymi oczami. – wiesz, czasem tęsknię do normalnego teatru. Kiedy indziej jestem w tym, jak on to nazwał, normalnym teatrze. Aktorzy chodzą w butach, porządnie ubrani, mówią tekst po sensach, a nie emocjach, jeśli siedzą, to na krzesłach, nikt się nie czołga i nie rozbiera. Przy szatni znajoma przewraca oczami – Wiesz, nienawidzę tego mieszczaństwa. Kto to widział? Lamus jakiś[204].

Nyczek pokazywał bowiem, że nawet w teatralnym supermarkecie wciąż pojawiali się widzowie o konkretnych potrzebach i preferencjach – ci, którzy podążali za teatralnymi nowościami, oraz ci, którzy woleli zasiąść w pluszowych fotelach i zobaczyć rozsuwającą się

[204] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hel*, dz. cyt., s. 120.

kurtynę. Felietonista, będący z jednej strony przeciwnikiem pomieszania stylów i estetyk, z drugiej okazywał się orędownikiem teatralnej różnorodności, odpowiadającej na odmienność potrzeb zarówno wielu twórców, jak i widzów.

Jednocześnie felietonista postrzegał „teatr jako mikromodel społeczeństwa”[205], dlatego zachodzące w życiu teatralnym przemiany i procesy widział jako odbicie zmian w życiu społecznym. Nic dziwnego, że dostrzegł chociażby wzrastające znaczenie kobiet w życiu teatralnym, mając świadomość, że teatr nie jest jedynie enklawą kobiecej emancypacji. „Gdzie nie stanąć, pootwierane niewieście fronty: w domach, firmach, urzędach, w polityce, kinie, teatrze, wszędzie. W jednym miejscu paniom idzie łatwiej, w innych gorzej, ale wojna o uprawnioną powszechną obecność prędzej czy później będzie wygrana, to pewne”[206] – snuł Nyczek wizje feministy. Dostrzegał wzrastającą liczbę kobiet reżyserek, scenografek, a nawet dyrektorek teatrów. „Tym bardziej że dziewczyny całkiem śmiało i wręcz po męsku sobie radzą, trzymając twardą ręką zespoły podczas prób. Od czasu do czasu nawet dyrektorują teatrom, choć tu akurat, jak wszędzie na podobnych stanowiskach, wciąż trudno im przełamać męską hegemonię”[207] – zauważał rosnące ambicje kobiet w teatralnej hierarchii. A przy tym nie chodziło tylko o liczbę reprezentantek, ale także jakość ich teatralnej pracy, co uwidoczniło się chociażby w teatralnej ankiecie podsumowującej sezon 2008/2009, organizowanej przez miesięcznik „Teatr”, w której – jak ekscytował się felietonista – panie zdominowały osiągnięcia w dziedzinie scenografii teatralnej[208]. Nyczek relacjonował ten proces wzrastającej roli kobiet z niemałym entuzjazmem („A więc baby już górą! I to z jaką przewagą!”), ale także z akceptacją dla zachodzących zmian. To nie tekst z serii męskich wypowiedzi o ocieplających wizerunek parytetach, ale o dokonywanej przez kobiety realnej zmianie społecznej. „Pora, jak widać, na Teatr Kobiet. A że teatr to miniatura świata, gotujmy się na Państwo Kobiet”[209] – wieszczył felietonista, choć chyba ze świadomością, że do tej wizji niejednego będzie trzeba przekonywać[210]. W innym z tekstów pisał o wzrastającym znaczeniu kobiet w kulturze i życiu publicznym, uznając wiek XXI za stulecie feministycznej rewolucji. Zapowiadał: „oto nadchodzi damskie tsunami”[211]. Tsunami – brzmi może dość groźnie, choć Nyczek jako

[205] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Państwo kobiet*, „Dialog” 2010, nr 2, s. 175.
[206] Tamże, s. 172–175.
[207] Tamże, s. 175.
[208] Zob. *Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2008/2009*, „Teatr” 2009, nr 10, s. 4–19.
[209] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Państwo kobiet*, dz. cyt., s. 175.
[210] Na ironię zakrawa fakt, że feministyczną rewolucję ogłasza w felietonach właśnie mężczyzna. Bo choć w teatrze, jak zauważał Nyczek, kobiety coraz silniej zaznaczały swoją pozycję, to w mniejszym stopniu widać tę tendencję w obszarze felietonistyki teatralnej. W 2010 roku, gdy Nyczek pisał swój tekst, do zespołu felietonistów „Dialogu” obok niego należeli wyłącznie mężczyźni: Tadeusz Bradecki, Piotr Gruszczyński i Marek Beylin.
[211] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Bóg matka*, „Dialog” 2013, nr 9, s. 150.

feminista-entuzjasta, jak sam siebie nazywał, widział w tej zapowiedzi raczej kobiecą siłę, niszczycielską jedynie dla męskiej dominacji i płciowych nierówności, zmieniającą dotychczasowy porządek społeczny. Tę feministyczną rewolucję dostrzegał na scenach, w literaturze, ale także w humanistyce i prowadzonych badaniach, coraz częściej uwzględniających feministyczny punkt widzenia, co pokazywał na przykładzie książki *Gombrowicz. Ja, geniusz* Klementyny Suchanow (*Nawozy sztuczne. Śpiąca Teresa*, „Dialog" 2/2018) czy publikacji Krystyny Duniec i Joanny Krakowskiej, *Soc i sex*, zwracając uwagę na znaczenie kwestii erotyki, a także homoseksualności w teatrze (*Nawozy sztuczne. Siostrzeństwo*, „Dialog" 4/2010).

To zresztą kolejny wątek pojawiający się u Nyczka, czyli kwestia nieheteronormatywności, o której w teatrze rozmawiano coraz śmielej. Tak jak Duniec i Krakowska w swojej książce wskazywały na jej obecność i wpływ na kształt teatru, tak dostrzegał ją również w życiu teatralnym felietonista. Choć akurat w tej kwestii uważał, że kulturalne lustro wyolbrzymiało obraz rzeczywistości. Jak pisał:

> Mam paru przyjaciół gejów, a i lesbijki poniektóre znam, choć te akurat wstydliwsze i bardziej się kryją. Kumplujemy się od dawna i ani ich nie przybywa, ani nie ubywa. A w literaturze, teatrze czy kinie dziwnie się wyroili. Teraz temat w modzie, więc gdzie stanąć, tam stada hulających gejów i wesołych lesbijek[212].

Felietonista nie negował istnienia tego tematu w kulturze, jeśli jednak widział w teatrze mikromodel społeczeństwa, to w tym wypadku – jego zdaniem – model niezbyt wiernie odzwierciedlał rzeczywistość. Jak prześmiewczo zapowiadał, zainspirowany demaskatorskimi zapędami badaczek: „od jutra biorę się ostro za pedałów w teatrze"[213].

Felietony Nyczka nie tylko mają potencjał do pokazywania w mikroskali zjawisk obecnych w życiu społecznym, ale także uwidaczniają relacje teatru z władzą, często pokazując też pozycję teatru w politycznym kontekście. To zresztą znaczące, że gdy przyjrzeć się chronologii tekstów o tej tematyce, to rzadko pojawiały się one w początkach serii, za to częściej w jej drugiej połowie, co pokrywa się z objęciem rządów w Polsce przez Prawo i Sprawiedliwość w 2015 roku. Ważna wydaje się nie tylko częstotliwość tekstów, ale też sposób, w jaki Nyczek pisał o sytuacji politycznej. Gdy przy okazji wydania książki Marii Napiontkowej, *Teatr polskiego października*, przyglądał się minionemu i współczesnemu teatrowi oraz politycznym okolicznościom jego funkcjonowania, to jego oskarżenia wobec

[212] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kompot z jabłek*, dz. cyt., s. 101.
[213] T. Nyczek*, Nawozy sztuczne. Siostrzeństwo*, „Dialog" 2010, nr 4, s. 163.

władzy były znacznie subtelniejsze. I pojawiały się raczej na marginesie głównego tematu tekstu, jak chociażby w tym fragmencie:

> Biurokracji ogólnej raczej nie ubyło, ale władza nie mnoży już tych absurdalnych ciał i organów, mających na celu utrzymanie teatrów w socjalistycznych ryzach ideowo-organizacyjnych. […] Nikt się nie wtrąca do repertuaru (doprawdy nikt?). Nie ma cenzury (doprawdy ani śladu?). Aktorzy mają nieopisanie większą swobodę w poruszaniu się między teatrami, studiami filmowymi, telewizyjnymi i wszelkimi innymi źródłami dochodu[214].

Nawet jeśli Nyczek przed 2015 rokiem dawał do zrozumienia, że w relacjach między teatrem a władzą wiele rzeczy wymaga naprawy, to nie przeczyło to wnioskowi ogólnemu, że sytuacja wygląda po stokroć lepiej niż wtedy, gdy poprzednim razem pisał felietony dla „Dialogu". Choć w jednym z tekstów, przypominającym baśń o mieście z dwoma teatrami, opisywał prześmiewczo postawy urzędników i ich stosunek do podlegających im instytucji, to w gruncie rzeczy piętnował przede wszystkim niezależną od partyjnej przynależności bezmyślność lokalnych władz, ich niezrozumienie problemów kultury, nieprzemyślane inwestycje i decyzje, skutkujące absurdalnymi programami oszczędnościowymi. Pokazywał przy tym znaczenie (a raczej jego brak) kultury i teatru w polityce samorządowej oraz skutki pochopnych ingerencji organizacyjnych w życie teatralne (*Nawozy sztuczne. Dotacja*, „Dialog" 5/2014).

Od 2015 roku teksty te przybierały już jednak inny charakter. Co innego było także przedmiotem krytyki. Przy czym na początku nie kusiło Nyczka, aby swoją opinię na temat władzy wylewać wprost w emocjonalnych wyznaniach (choć w końcówce serii już to się zdarzało). Królował raczej koncept, nie mniej znaczący dla wymowy i siły tekstów. I tak chociażby głośną awanturę wokół spektaklu *Śmierć i dziewczyna*[215] komentował prześmiewczym felietonem, dedykowanym nie bez przyczyny Sławomirowi Mrożkowi. W tekście przedstawił fikcyjną naradę Ministra Kultury z pracownikami Ministerstwa na temat pornografii w teatrze, w satyryczny sposób portretując uczestników rozmowy i ich opinie na temat wszelkich skojarzeń w kulturze z pornografią. „Za pieniądze publiczne pornografii w polskich teatrach nie będzie! – powiedział z mocą Minister"[216], przedstawiony w felietonie jako rządzący twardą ręką urzędnikami, budzący strach podlizujących mu się ministerialnych pracowników. Swoje autorytarne i cenzorskie zapędy literacki odpowiednik ministra Piotra

[214] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Decentralizacja*, „Dialog" 2013, nr 10, s. 19.
[215] Zob. Metryczka spektaklu *Śmierć i dziewczyna*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 201, s. 94.
[216] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krucjata różańcowa*, „Dialog" 2016, nr 1, s. 90.

Glińskiego tłumaczył: „Społeczeństwo nieprzygotowane, konserwatywne. Protesty pisze. Ulicami maszeruje, pieśni śpiewa, różańce odmawia. A my jesteśmy po to, żeby głosu ludu słuchać”[217]. Mrożek zresztą nieraz przydawał się Nyczkowi, by pisać o współczesnej władzy, na przykład, gdy rozważał ponowne wprowadzenie aluzji do sfery publicznej w okresie rządów PiS i gdy zastanawiał się jak mogłaby wyglądać druga część *Alfy*, osadzona już nie w czasie stanu wojennego, ale współcześnie, w realiach państwa rządzonego przez prawicę (*Nawozy sztuczne. Omega*, „Dialog” 4/2017). W innym tekście w formie fabularyzowanej rozmowy aktorów przed próbą wznowieniową do spektaklu Nyczek pokazywał stosunek części środowiska teatralnego do partii rządzącej i jej wpływu na kształtowanie przekazu w telewizji publicznej. Jeden z bohaterów, aktor zmuszony do obejrzenia w czasie pobytu w szpitalu *Wiadomości* w stacji TVP1, zbulwersowany krytykował propagandowy wydźwięk programu. Tyle że od przekazu telewizji publicznej można było łatwo się zdystansować, po prostu jej nie oglądając, co starali się robić bohaterzy felietonu. Ale wdzierającej się zewsząd politycznej rzeczywistości nie dało się wyłączyć jak teleodbiornika. Jak przekazywał oczekującym na próbę aktorom inspicjent: „Dzwoniła reżyserka. Nie przyjedzie na próbę. Powiedziała, że w ostatnią niedzielę była na jakimś proteście przed Sejmem, szarpała się z policjantami, spisali ją i na dzisiaj dostała wezwanie do prokuratury”[218]. W innym felietonie w formie dialogu felietonista rozważał kwestie cenzury zewnętrznej i wewnętrznej w okresie PRL i obecnie, pokazując, że także współcześnie rośnie strach przed mówieniem lub pisaniem niektórych rzeczy w sferze publicznej (*Nawozy sztuczne. Zewnętrzna, wewnętrzna*, „Dialog” 3/2018). Ciekawy przykład stanowi też felieton, w którym Nyczek zestawiał dwie notatki z Ministerstwa Kultury z 1967 i 2017 roku – pierwszą dotyczącą *Dziadów*[219] w reżyserii Kazimierza Dejmka i drugą dotyczącą *Klątwy*[220] w reżyserii Olivera Frljicia. Pomysł porównania tych pism okazał się wielce wymowny. „Oba dokumenty dowodzą, że stawanie na odcisk państwu mającemu się za mądrzejsze wcale nie dotyczy ustrojów; pewne mechanizmy opresyjne mogą się powtarzać zarówno w komunizmie, jak demokracji kapitalistycznej”[221] – wnioskował felietonista.

Można odnieść wrażenie, że wraz ze zmianami sytuacji politycznej w Polsce Nyczkowe felietony robią się cięższe i bardziej ponure. Coraz częściej autor od tematów teatralnych uciekał, jakby pokazując, że pozateatralna rzeczywistość wymaga pilniejszego komentarza

[217] Tamże, s. 91.
[218] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Próba wznowieniowa*, „Dialog” 2017, nr 11, s. 180.
[219] *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera: 25.11.1967.
[220] Zob. Metryczka spektaklu *Klątwa*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 195, s. 93.
[221] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Zwarcie*, „Dialog” 2018, nr 4, s. 179.

i co najmniej felietonowej interwencji. Wszystkie te rozważania o teatrze i władzy usytuowane zostały w znacznie szerszym kontekście: upodobania ludzi do przemocy i brutalności (*Nawozy sztuczne. Hienizm*, „Dialog" 3/2015), polaryzacji społecznej i dzielącej przeciwników nienawiści (*Nawozy sztuczne. Klincz*, „Dialog" 9/2016), maniakalnych anomalii wśród ludzi (*Nawozy sztuczne. Anomalia*, „Dialog" 2/2017), mentalności Polaków za rządów PiS (*Nawozy sztuczne. Dwie Polski*, „Dialog" 5/2017), stanu demokracji w Polsce (*Nawozy sztuczne. Demokracja*, „Dialog" 12/2018), rozważań o dyktaturze i demokracji w kontekście rządów cesarza Hajle Syllasje w Etiopii (*Nawozy sztuczne. Cesarz Hajle Syllasje rozmyśla o władzy*, „Dialog" 4/2019), strajków nauczycieli i ich pozycji w okresie rządów prawicy (*Nawozy sztuczne. Szkoła dziwaków*, „Dialog" 5/2019), przemocy fizycznej i informacyjnej (*Nawozy sztuczne. Wojna i pokój*, „Dialog" 7–8/2019), podziałów społecznych, poczucia braku sprawczości i niewystarczającego zaangażowania młodego pokolenia w kształtowanie rzeczywistości (*Nawozy sztuczne. Panierka*, „Dialog" 9/2019), wyborów parlamentarnych w 2019 roku i niepewności dotyczącej przyszłości Polski (*Nawozy sztuczne. Co to będzie?*, „Dialog" 11/2019)… Problemy życia teatralnego osadzone więc zostały wśród innych spraw rzutujących na kondycję Polski w połowie drugiej dekady XXI wieku, stając się częścią szerokiego krajobrazu kulturalno-społeczno-politycznego nakreślonego w felietonach Nyczka. Pod koniec tego dziesięciolecia teksty te stawały się również archiwum afektywnym – oddawały nastroje liberalnej części społeczeństwa, ludzi takich jak Nyczek, pamiętających poprzedni ustrój, z rosnącym niepokojem i smutkiem obserwujących, jak rozpada się budowana przed zaledwie trzema dekadami demokracja. Choć w końcówce serii tekstów o teatrze jest mało, to świadczy to o zmianie funkcji teatralnego krytyka wobec sytuacji politycznej. Bycie krytykiem czy felietonistą nie zwalniało Nyczka z bycia obywatelem. W tym względzie *Nawozy sztuczne* także stają się świadectwem swojego czasu, archiwum zaangażowania części środowiska teatralnego w sprawy spoza teatralnego podwórka.

Wiele w tych końcowych tekstach pesymizmu, ale także zawodu otaczającym światem, nie tylko z powodu polityki. Zaskakująca jest w tym wypadku także ekologiczna świadomość Nyczka ujawniana w felietonach (ale czy to nie przykład wzrastającej świadomości ekologicznej w środowisku teatralnym i społeczeństwie?). Wizje zagłady świata zniszczonego przez człowieka, który zginie kilka dni po tym, gdy wyginą pszczoły, to nie jedyny taki pesymistyczny obraz (*Nawozy sztuczne. Pszczoły*, „Dialog" 5/2018). Nic dziwnego, że relacje człowieka ze zwierzętami i pojawiające się w kulturze wizje zemsty zwierząt na ludziach także zaprzątały głowę felietonisty (*Nawozy sztuczne. Polowanie na człowieka*, „Dialog" 9/2018). Świat został bowiem zaśmiecony, tak dosłownie, jak metaforycznie. Zaśmiecone zostało nie

tylko środowisko, ale także język i sfera publiczna, co ludzie kultury dawno zdiagnozowali, choćby Tadeusz Różewicz w swoich utworach (*Nawozy sztuczne. Śmieci*, „Dialog" 2/2019). Gdy dodać jeszcze, że w ostatnich dwóch latach serii – 2020 i 2021 roku – pojawiły się wątki pandemiczne, to coraz bardziej odczuwalny staje się pesymistyczny nastrój. Znów felietonistyka wykazywała swój potencjał afektywny, utrwalając silne emocje z okresu, w którym powstawała.

Seria felietonów kończy się w czasie wielkiego niepokoju – po wygranych w 2019 roku przez Prawo i Sprawiedliwość kolejnych wyborach parlamentarnych, z postępującymi próbami niszczenia polskiej demokracji, w czasie pandemii COVID-19. W jednym z felietonów Nyczek, wspominając spotkanie z Hanną Krall i propozycję przeprowadzenia z pisarką niedoszłej ostatecznie serii rozmów, zauważał różnicę w kreowaniu literackich światów. „Mój… Bardziej z papieru niż z ciała"[222] – stwierdzał autor. Tyle że ten papierowy świat felietonów Nyczka z czasem nabierał coraz bardziej dokuczliwego ciężaru, bo sprawy, o których pisał, okazywały się znacznie większego kalibru. Na tym chyba polega fenomen tej serii – jeśli Nyczek, jak pisał Jacek Sieradzki, „za plecami sztuki widzi przede wszystkim życie"[223], to życie to pozostawiło wyrazisty i nieraz bolesny ślad w jego tekstach, nawet jeśli on sam za życiem nie gonił. Wystarczy, że uważnie obserwował je ze swojego, niekoniecznie bocznego, peronu.

3.5. Jazdy *Po bandzie* życia teatralnego w wykonaniu Marka Beylina

> *Jako człowiek z zewnątrz widzę siłę teatru w rozpoznawaniu zbiorowych bolączek, ukrytego gniewu, w podważaniu oczywistości. Robiąc to wszystko, teatr okazuje moc polityczną, bo jedną z ważniejszych funkcji polityki jest stwarzanie społeczeństwu możliwości, by się rozpoznawało.*
>
> Marek Beylin, *Po bandzie. Niemoc*, „Dialog" 2014, nr 7–8, s. 16–19.

Po zakończeniu w 2013 roku zbiorowej serii *Próby korekcyjne* jeden z jej współautorów, Marek Beylin, nie rozstał się z „Dialogiem", ale rozpoczął nowy, indywidualny tym razem cykl. Od 2014 roku jego teksty ukazują się pod zbiorczym tytułem *Po bandzie*[224]. To nawiązanie do potocznego określenia, wywodzącego się ze sportowej terminologii, oznaczającego przesadę, podejmowanie nadmiernego ryzyka i przekraczanie norm, dobrze obrazuje profil serii

[222] T. Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krawat i mucha*, „Dialog" 2018, nr 10, s. 205.
[223] J. Sieradzki, *Firma portretowa: sztuka i świat*, „Odra" 2015, nr 4, s. 111.
[224] Cykl felietonów Beylina ukazuje się do dziś (stan na styczeń 2025). Zgodnie z przyjętymi w tej pracy ramami czasowymi, w rozdziale został uwzględniony fragment serii, obejmujący felietony do 2019 roku.

i nieskrywany światopogląd autora, obecny zarówno w wyborze tematów, jak i w sposobie opisu i wyjaśniania zjawisk teatralnych i pozateatralnych. W tym przypadku po bandzie oznacza też na skraju, na granicy teatru. Już w *Próbach korekcyjnych*, mimo określonego na początku przez autorów profilu serii, widoczny był zwrot Beylina ku sprawom politycznym i społecznym, jednak rozmywał się on nieco na tle innych tekstów ukazujących się w cyklu. W nowej autorskiej serii felietonista mógł już w pełni poświęcić się wybranym tematom, przedstawiając je w polityczno-społecznych kontekstach.

Seria *Po bandzie* jest więc wyraźnie polityczna, przy jednoczesnej świadomości własnej polityczności autora. „Bo polityka jest naszą boginią, która włada nami, choćbyśmy się wypierali”[225] – pisał wprost Beylin, zupełnie własnej polityczności nie ukrywając. Autor, choć nie uważał się za człowieka teatru, chętnie podejmował się pisania o życiu teatralnym, eksponując jego polityczne uwarunkowania. W tej serii próżno raczej szukać rozważań o estetycznych zmianach w polskim teatrze współczesnym czy artystycznym wymiarze sztuki teatru. Beylin wybierał bowiem z życia teatralnego te wydarzenia, które wydawały mu się interesujące pod względem politycznym, pokazując zależność między teatrem a szeroko rozumianą polityką, definiowaną przez Pawła Mościckiego jako „sfera napięcia między całościowymi światopoglądami oraz wizjami życia społecznego” oraz „obszar dyskusji nad tym, jakiej wspólnoty chcemy, jakiego życia publicznego sobie życzymy, co uważamy za dopuszczalne i pod jakimi warunkami, a co odrzucamy lub staramy się wykorzenić”[226]. W tym kontekście seria Beylina staje się archiwum relacji między polskim teatrem a polityką oraz politycznością teatru w drugiej dekadzie XXI wieku.

Nic dziwnego, że zainteresowanie autora budziły najgłośniejsze afery i skandale teatralne tamtego czasu, emocjonujące nie tylko środowisko teatralne, ale często dyskutowane w przestrzeni publicznej. Widać to już od pierwszego felietonu, poświęconego protestowi przeciwko spektaklowi *Do Damaszku*[227] w reżyserii Jana Klaty w 2013 roku, będącego reakcją na erotyczną scenę odegraną w przedstawieniu. Od początku też Beylin próbował analizować takie wydarzenia, pokazując ich różnorakie konteksty i widząc je jako część większego ciągu zdarzeń lub oznakę ścierania się różnych postaw i światopoglądów w społeczeństwie. Tak też było w przypadku demonstracji w krakowskim teatrze. Jak pisał felietonista:

[225] M. Beylin, *Po bandzie. Bogini*, „Dialog” 2016, nr 2, s. 84.
[226] P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 16.
[227] Zob. Metryczka spektaklu *Do Damaszku*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 166, s. 90.

> ten sprzeciw rychło przekształcił się w mniej poczciwe, choć równie nierozgarnięte, protesty przeciw szarganiu narodowych świętości w innych przedstawieniach Starego, *Bitwie warszawskiej 1920*[228] i szykowanej dopiero *Nie-Boskiej Komedii*. Usunąć barbarzyńców ze sceny narodowej – grzmiał prawicowy portal, zaś symbolem tego barbarzyństwa stał się Jan Klata, szef Starego[229].

Autor uzmysławiał więc także, jak teatr – będący na co dzień na marginesie zainteresowania sporej części społeczeństwa – chętnie bywał wykorzystywany w debacie publicznej, zwłaszcza stając się argumentem w światopoglądowych sporach. W takich wydarzeniach Beylin widział przejaw mechanizmów charakterystycznych nie tyle dla samego teatru, ile dla polskiego życia społeczno-politycznego:

> w tych protestach przeciw Klacie ujrzeliśmy częstą w Polsce postawę towarzyszącą ideologicznym wzmożeniom: likwiduję, czego nie pojmuję. A ponieważ protestujący nie pojmują współczesnego teatru, postanowili zaaplikować mu ową śmiercionośną dla całej kultury dyrektywę. Klata jest celem pierwszym, lecz nie ostatnim. Szykuje nam się inwazja kultury skostniałej[230].

To przewidywania Beylina z 2014 roku. Z dzisiejszej perspektywy doceniać można trafność jego prognozy, wywiedzionej z pojawiających się w życiu teatralnym coraz wyraźniejszych przejawów obecności konserwatystów. Przejawów widocznych jeszcze zanim polskie społeczeństwo wybrało rok później w wyborach parlamentarnych prawicową władzę.

W przeciwieństwie do konserwatywnego grona, obrazowanego przez Beylina jako coraz aktywniejsze i głośno domagające się uznania swoich racji, środowisko teatralne, a zwłaszcza jego liberalna część, przedstawiane było przez niego jako pasywne. Od początku serii felietonista stawiał tezy dotyczące bierności środowiska teatralnego, przekładającej się także na małą efektywność teatru krytycznego. Demaskatorski nurt pojawiający się w teatrze tracił, zdaniem Beylina, swoją sprawczość i kontestacyjny potencjał. Jak pisał felietonista:

> Gdyby więcej było przedstawień naruszających nawyki umysłowe, ostro pytających o zastane wzory i tradycje, to rzecznicy kultury ugrzecznionej i skostniałej okazaliby się bezradni. Ale odnoszę wrażenie, że od pewnego czasu teatr nabiera grzeczności. Paweł Demirski powiedział niedawno, że twórcy teatralni wygodnie osadzili się w roli demaskatorów rzeczywistości. Coś jest na rzeczy. Ale i my, publiczność,

[228] *Bitwa warszawska 1920* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 22.06.2013.
[229] M. Beylin, *Po bandzie. Gniew jako komfort*, „Dialog" 2014, nr 1, s. 16.
[230] Tamże, s. 17.

> wygodnie konsumujemy nawet radykalne diagnozy. Przyzwyczailiśmy się do nich i do gniewu, jaki wyrażają. Toteż sceniczny gniew staje się źródłem wzajemnego komfortu twórców i odbiorców[231].

Beylin pokazywał więc jak postępowi twórcy teatralni, mający ambicje stawiania w teatrze diagnoz społecznych i demistyfikacji negatywnych mechanizmów funkcjonowania polskiej rzeczywistości, jednocześnie uprawiali swój teatr krytyczny w granicach komfortu, intelektualnej wygody, zmniejszając siłę oddziaływania powstających przedstawień. Stąd być może, zauważana w innym z tekstów felietonisty, niemoc teatru wobec problemów współczesności, skutkująca określonymi postawami twórców teatralnych:

> Narastające poczucie bezradności niepokoi mnie tym bardziej, że często skłania do poszukiwania siły na fałszywych ścieżkach. W przypadku twórców teatralnych czymś takim byłoby choćby oddanie się komercji albo ślepe radykalizowanie subwersywnych gestów poza granice czytelnego sensu. Obie te postawy mają coś wspólnego: negują teatr jako sztukę pragnącą oferować zbiorowości czy jednostkom jakiś obraz ich samych[232].

Opisywane przez Beylina strategie ludzi teatru wydają się być formami eskapizmu wynikającego z nieskuteczności demaskatorskich gestów. Ale pozwalają także zrozumieć przyczyny opisywanych w innych tekstach felietonisty dość pasywnych reakcji środowiska teatralnego na próby regulowania życia teatralnego przez polityków.

Nie umknęła więc uwadze Beylina kolejna awantura w krakowskim Starym Teatrze, dotycząca odwołania przez Klatę produkcji spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki* w reżyserii Olivera Frljicia. Beylin, przyglądający się medialnym sporom toczonym wokół sprawy, mniej skupiał się na cenzorskim aspekcie decyzji dyrektora, który po serii krytycznych komentarzy w prawicowych mediach przerwał próby do premiery, czy antysemityzmie Zygmunta Krasińskiego, bardziej zaś na samych dyskusjach i przekroczeniach dokonywanych w kulturze, czego przykładem miał być właśnie niedoszły spektakl. Jak zauważał Beylin, analizując powiązanie między odwołanym przedstawieniem a wystawieniem *Nie-Boskiej komedii*[233] w reżyserii Konrada Swinarskiego:

> Pośród gorących sporów wokół niewystawionego spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki* Olivera Frljicia zanotowałem wśród antagonistów solidarne i niemal całkowite milczenie o tym, co działo się z tekstem

[231] Tamże.
[232] M. Beylin, *Po bandzie. Niemoc*, „Dialog" 2014, nr 7–8, s. 19.
[233] *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, reż. Konrad Swinarski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 09.10.1965.

> Krasińskiego w ostatnich latach. Frljić arbitralnie ustanowił ciągłość między wystawieniem Swinarskiego i własnym tak, jakby pomiędzy tymi zdarzeniami nic się wokół *Nie-Boskiej…* nie działo[234].

W tym wypadku Beylina bardziej interesowało postrzeganie wydarzeń kulturalnych jako części większej tradycji, usytuowanych w kontekście historycznym, polemizując z postulatem ahistoryczności wystosowanym przez swoją redakcyjną koleżankę, Joannę Krakowską. Znów aferę dotyczącą tego wydarzenia postrzegał jako przykład powtarzającego się mechanizmu: „tak […] działają przekroczenia w kulturze. Żeby wybrzmieć głośniej i dosadniej, są konstruowane jak zdarzenia wyjątkowe, nowe i oryginalne. Bywa więc, że wymazują tradycje, jakim towarzyszą, co przydarzyło się właśnie przy sprawie Frljicia"[235]. Ciekawe, że w tej sytuacji Beylin nie stawał jednoznacznie po stronie reżysera, któremu przerwano pracę nad spektaklem, dokonując niejako cenzorskiego gestu, ale przyglądał się raczej samemu inscenizacyjnemu pomysłowi twórców opartemu na – jak pisała Krakowska – krytycznej ahistoryczności[236].

Jeszcze nie ucichły echa wydarzeń w Starym Teatrze w Krakowie, a już pojawiały się kolejne problemy związane ze spektaklem Rodriga Garcii *Golgota Picnic* i odwołaniem pokazu podczas Festivalu Malta w Poznaniu w 2014 roku w wyniku protestu środowisk katolickich. Wydarzenie to łączył z wcześniejszymi protestami przeciwko *Do Damaszku* Jana Klaty, widząc wzmożenie działalności kręgów związanych z prawicą i Kościołem oraz ich rosnący wpływ na kształt życia teatralnego. Pokazywał przy tym słabość ludzi teatru wobec istniejącej hierarchii, w której teatr ma pozycję podrzędną:

> Przede wszystkim zarządcy kulturą, zwłaszcza w samorządach, nader często stawiają na autorytarny model władzy: kultura ma być grzeczna i posłuszna. Zaś środowisko teatralne jest na ogół bezradne wobec takich zapędów władzy. Okazuje też niemoc wtedy, gdy Kościół bądź kręgi prawicy nie chcą dopuścić jakiegoś spektaklu na scenę. Nie było akcji solidarnościowej z Janem Klatą, nie ma na razie wspólnego środowiskowego przedsięwzięcia w obronie spektaklu Garcii. Owszem, solidarnościowe protesty po odwołaniu spektaklu zorganizowano w wielu miastach Polski. Ale nie wszczęli ich zorganizowani ludzie teatru, ba, gorzej, mam wrażenie, że te protesty nie ustanowiły nawet wspólnego środowiskowego głosu wobec zagrożeń wolności[237].

[234] M. Beylin, *Po bandzie. Duch separacji*, „Dialog" 2014, nr 5, s. 42.
[235] Tamże, s. 43.
[236] Zob. J. Krakowska, *Ahistoryczne, krytyczne*, „Dwutygodnik.com" 2014, nr 4 (130), https://www.dwutygodnik.com/artykul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html (dostęp: 15.01.2025).
[237] M. Beylin, *Po bandzie. Niemoc*, dz. cyt., s. 19.

A zatem Beylin przyglądał się nie tylko samym protestom wymierzonym w obrazoburcze z punktu widzenia konserwatystów spektakle, ale także analizował, jak na te wydarzenia reagowało środowisko teatralne. W tych relacjach jawi się ono jako słabe i rozproszone, często obojętne wobec problemów zaistniałych w innych miastach, niezorganizowane i nieposiadające silnej środowiskowej reprezentacji dbającej o interesy ludzi teatru[238]. Beylin uzmysławiał też, że środowisko teatralne okazało się zupełnie nieprzygotowane na ofensywę konserwatywnej części społeczeństwa i bezradne wobec pojawiających się ingerencji i nacisków. Ogarnięte niemocą pozostawało bierne w stosunku do wydarzeń, które zdaniem Beylina powinny wywołać głośny solidarny sprzeciw. Skoro jednak solidarnościowe akcje miały charakter bardziej jednostkowy niż środowiskowy, felietonista oczekiwał w przyszłości większego zaangażowania: „mam jednak nadzieję, że szok wywołany skandalem z *Golgotą Picnic* przeobrazi się w zbiorową, zorganizowaną energię polityczną”[239]. Beylin wydaje się w wielu swoich felietonach optymistą – tyle że ten optymizm nie oznaczał wiary w samoistne osłabienie aktywności konserwatystów, ale przede wszystkim we wzrastającą siłę ludzi teatru i ich zaangażowanie we wspólną walkę o kształt życia teatralnego w Polsce.

Życzenie Beylina okazywało się zasadne wobec pojawiających się ingerencji władz w działalność teatrów, jak choćby odwołanie w 2014 roku Ewy Wójciak ze stanowiska dyrektorki Teatru Ósmego Dnia przez prezydenta Poznania z powodu naruszania statutu instytucji. To kolejny przykład, który utwierdzał felietonistę w przekonaniu o istnieniu silnej potrzeby władz różnych szczebli, żeby kontrolować kulturę:

> Bo nawet jeśli nader optymistycznie założyć, że prezydent Poznania przejawia wyjątkową w Polsce niechęć wobec niezależnej kultury oraz żywi wyjątkowe upodobanie do szukania poklasku w kręgach Kościoła i konserwatywnej prawicy, to i tak sprawa ta pokazuje, jak silna i stała jest pokusa władz, zwłaszcza lokalnych, by rządzić kulturą i twórcami[240].

Znów teatr został uwikłany w relacje władzy i podległości, stąd postulat Beylina, aby stworzyć pakt o niezależności twórców od władz samorządowych, który zapewniałby ludziom teatru zatrudnionym w instytucjach miejskich i wojewódzkich większą autonomię.

Już kilka tygodni później ważne miejsce w serii *Po bandzie* zajął Teatr Polski we Wrocławiu. Podjęcie prób odwołania dyrektora Krzysztofa Mieszkowskiego przez

[238] Taką reprezentację mógłby stanowić Związek Artystów Scen Polskich. Jednak Beylin w ogóle go w tym kontekście nie wspomina, co może wynikać ze słabnącej pozycji ZASP we współczesnym życiu teatralnym.
[239] M. Beylin, *Po bandzie. Niemoc*, dz. cyt., s. 19.
[240] M. Beylin, *Po bandzie. Presja*, „Dialog” 2014, nr 9, s. 122.

marszałka województwa dolnośląskiego z powodu zadłużenia instytucji stało się przyczynkiem do analizy specyfiki relacji między teatrem a władzą w XXI wieku w demokratycznym przecież kraju. Beylin ironizował: „Krzysztof Mieszkowski może sobie być wybitnym szefem wybitnego teatru, ale tylko wtedy, gdy władza zezwoli. A jak nie zezwoli, to nie będzie. I nawet świetni twórcy czy organizatorzy życia artystycznego muszą rozumieć, że są tylko małymi figurkami wobec wielkiej i świętej machiny władzy”[241]. To kolejny przykład obrazujący hierarchię, w której teatr znalazł się w pozycji podrzędnej w stosunku do władzy. I jest to mechanizm uniwersalny, bo przywoływane w felietonach Beylina sytuacje pokazują, że stosowali go nie tylko politycy konserwatywni, ale także liberalni, jak w przypadku marszałka województwa dolnośląskiego, i że o autorytarności relacji między władzą a teatrem w XXI wieku nie decyduje tylko przynależność partyjna i światopogląd rządzących. Felietonista uzmysławiał, że podrzędna pozycja ludzi teatru zmusza do stosowania autocenzury i podporządkowania się władzy, a konformizm wynika często z podstawowych potrzeb bytowych. Dlatego w sytuacji braku akceptacji dla wyznaczonej przez władzę pozycji w hierarchii skutki okazywały się przewidywalne, jak w sprawie Mieszkowskiego. Felietonista wskazywał więc na absurdalność istniejących mechanizmów i relacji między teatrem a władzą:

> Gdyby więc Mieszkowski wiedział, jak czcić władzę, władza nie chciałby go usuwać z funkcji. Gdyby okazywał pokorę, umiał się podlizać, urzędnik, któremu Mieszkowski podlega, byłby najpewniej łaskawszy. Doprawdy nie chodzi o to, że Mieszkowski zadłużył teatr, bo nie dostawał pieniędzy na przedstawienia, sedno leży gdzie indziej: skoro Mieszkowski nie dostał pieniędzy, to miał nie robić przedstawień, ponieważ akurat takie było życzenie władzy[242].

Ta pokrętna logika rządzących, którą przywoływał Beylin, była podstawą autorytarnych zapędów władz w stosunku do kultury. Dlatego felietonista wskazywał na konieczność stworzenia mapy politycznych praktyk stosowanych przez rządzących wobec instytucji kultury, co pozwoliłoby przyjrzeć się nieprawidłowościom i podjąć holistyczne, a nie tylko jednostkowe działania. Poniekąd zaczątki takiej mapy stanowiły jego własne felietony.

W związku z dynamiczną sytuacją wrocławskiej sceny jej dalsze losy były wielokrotnie komentowane przez Beylina w kolejnych latach. Autor pozostawał wierny sprawie tej instytucji, wierząc przy tym, że jedynie stałe przypominanie o sytuacji Teatru Polskiego, choćby w formie felietonów, i konsekwentne wyrażanie swojego sprzeciwu wobec decyzji władz może

[241] M. Beylin, *Po bandzie. Jak czcić władzę*, „Dialog” 2014, nr 10, s. 96.
[242] Tamże.

wpłynąć na jego dalsze funkcjonowanie. Jednak poświęcenie się sprawie wrocławskiej sceny widział też w szerszym kontekście oddziaływania na istniejący w Polsce model relacji kultury z władzą. W kolejnym roku, po odwołania dyrektora Mieszkowskiego, opinię publiczną rozgrzała sprawa powołania przez marszałka na to stanowisko Cezarego Morawskiego, wbrew woli części zespołu teatru. Felietony Beylina pokazują, że władze lokalne potrafiły być bardzo konsekwentne w swoich dążeniu do realizacji własnej wizji funkcjonowania instytucji kultury. W przeciwieństwie do środowisk twórczych. Ale właśnie w seryjności tych działań i uporze władz felietonista widział bodziec zmuszający środowisko teatralne do zmiany postaw. Jednorazowa ingerencja polityków z lokalnego samorządu wywoływała opór tylko najbardziej zaangażowanych, natomiast kolejne takie działania mogły zmotywować większą grupę do odstąpienia od bierności i wygodnego konformizmu. „Bo widzę, jak podczas obrony TP pryskają ostatnie złudzenia, że da się usprawnić obecny model relacji władzy i kultury, w którym wolność tworzenia zależy od tego, na ile łaskawe są nasze pany. Te praktyki same się zdezawuowały, obrastając skandalami i nadużyciami”[243] – twierdził felietonista. Dlatego protesty dotyczące kolejnych ingerencji władz w funkcjonowanie Teatru Polskiego postrzegał znaczenie szerzej niż tylko jako sprzeciw wobec tych konkretnych decyzji – widział w nich także opór przeciwko wciąż obecnemu w demokratycznym kraju autorytarnemu modelowi władzy, tak często ujawniającemu się zwłaszcza w sferze kultury.

Jednocześnie śledzona uważnie przez felietonistę sprawa Teatru Polskiego tworzy niejako dwa archiwa – jedno to archiwum ingerencji władz, pokrywające się ze wspomnianą przez Beylina mapą politycznych praktyk w stosunku do instytucji kultury, drugie – reakcji środowiska teatralnego na te działania i zaangażowania ludzi teatru w obronę demokratycznych wartości. Seria felietonów dobrze obrazuje zmieniające się postawy środowiska teatralnego wobec władzy, rodzącą się samoświadomość ludzi teatru, ich postawy solidarnościowe i obywatelskie. Afera wokół wrocławskiej sceny odzwierciedla dynamikę tego procesu, od wskazywanego już wcześniej przez Beylina braku solidarności, przez momenty przebudzeń i podjęcia wspólnych działań, aż po spadek zaangażowania w sprawę i zwątpienie w skuteczność oporu. Początkowo autor felietonów oskarżał środowisko o bierność i dystans wobec zdarzeń, które – jego zdaniem – powinny od razu wzbudzić opór. W 2015 roku, po wspomnianych sprawach Klaty, Wójciak, Frljicia, Garcii czy Teatru Polskiego, diagnozy Beylina dotyczące postaw ludzi teatru były alarmujące:

[243] M. Beylin, *Po bandzie. Przegrają*, „Dialog” 2016, nr 10, s. 16.

> Jak widzę, ludzie teatru chcą, by wszelkie takie konflikty załatwiało czy łagodziło państwo bez specjalnego ich udziału. A ponieważ zarazem sądzą o tym państwie, że bardziej lekceważy kulturę, niż ją wspomaga, to wszystko staje się głównie pretekstem, by pozostać w bierności. To państwo może jednak zadziałać, jeśli wywoła je się do obecności, zaś samorządy mogą lepiej traktować kulturę, jeśli zobaczą, że szkodzenie jej szkodzi samym decydentom. By jednak tak się działo, potrzebna jest ustawiczna presja, czyli zorganizowana solidarność środowiska. Inaczej grozi nam powolne schodzenie teatru z narodowej sceny, wypełnione subtelnymi rozważaniami o tej stracie. Ludzie teatru, łączcie się[244].

Ujawnia się tu aktywistyczny potencjał felietonów Beylina i wpisana w nie funkcja perswazyjna – sprawczość felietonisty, przekonanego o możliwości oddziaływania na czytelników i wpływania na kształt życia teatralnego za pomocą słowa pisanego.

Rok później przy okazji sprawy Teatru Polskiego felietonista zaczął zauważać wzrastające zaangażowanie środowiska wobec powołania Morawskiego na stanowisko dyrektora instytucji. „Mam wrażenie, że taka wspólnota rodzi się teraz – piszę to na początku września – wokół sprawy Teatru Polskiego we Wrocławiu. Nie wiem, co się stanie z TP, boję się, że ulegnie zniszczeniu, ale wiem, że największymi przegranymi będą ci, którzy przeciw temu teatrowi wystąpili”[245]. Kolejne teksty pozwoliły na weryfikację skuteczności solidarnościowej postawy środowiska i jej wpływu na kształtowanie relacji z władzą. Wobec pojawiających się głosów z Urzędu Marszałkowskiego o możliwości odwołania nowo powołanego dyrektora Beylin pisał:

> na razie wychodzi na to, że cztery miesiące konsekwentnych protestów publiczności, zespołu TP i środowisk teatralnych zmusiły władze do cofnięcia się. To jest, niestety, sukces na gruzach. Bo nawet przy nowej i, załóżmy, sensownej dyrekcji trudno będzie teatr odbudować. Zbyt długo decydenci dochodzili do oczywistego wniosku, że ten niszczycielki konflikt doszczętnie ich kompromituje[246].

Tę opinię musiał wkrótce zweryfikować, pokazując, że skuteczność nie jest wcale oczywista, a zaangażowanie środowiska stałe. Że na realny sukces trzeba długo pracować, a zniechęcić się jest łatwo. Uzmysławiał, jak wpływający również na życie teatralne trend nowości warunkował żywotność spraw w sferze publicznej oraz długotrwałość zaangażowania w nie. Jak zauważał:

> Bo ci, którzy najpierw z zapałem bronią dobrej sprawy, lecz baczą też, by na dłuższą metę nie wyjść na nudziarzy, porzucają w końcu tę aktywność. Są przeciw, ale bezgłośnie. To właśnie przydarza się

[244] M. Beylin, *Po bandzie. Z boku*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 185.
[245] M. Beylin, *Po bandzie. Przegrają*, dz. cyt., s. 17.
[246] M. Beylin, *Po bandzie. Krok w tył kosmity*, „Dialog” 2017, nr 1, s. 78.

> Teatrowi Polskiemu we Wrocławiu. Bardzo wielu ludzi teatru i w ogóle kultury wie, że dyrektor Cezary Morawski konsekwentnie likwiduje tę scenę, lecz dziś tylko nieliczni dają temu publicznie wyraz. Toteż Morawski ma prawo sądzić, że wygrał z niechętnym mu środowiskiem. Natomiast środowisko uległo przekonaniu, że nie ma nic gorszego niż zamęczanie wszystkich jedną sprawą[247].

Dlatego w felietonach Beylina Teatr Polski powracał regularnie, także wtedy, gdy nowe wydarzenia skutecznie odciągnęły uwagę części środowiska. Przyglądał się destrukcyjnemu sposobowi prowadzenia wrocławskiej sceny przez Morawskiego (*Po bandzie. Czas grabarzy*, „Dialog" 3/2017) i kibicował Teatrowi Polskiemu w Podziemiu założonemu oddolnie z części zwolnionego przez dyrektora zespołu (*Po bandzie. Autonomia*, „Dialog" 5/2017). Ubolewał, że środowisko teatralne zaczęło w tym czasie zaniedbywać sprawę wrocławskiej sceny:

> I zapadła cisza. Sprawę Teatru Polskiego we Wrocławiu wyparł problem Starego w Krakowie. Dyrektora Morawskiego przesłonił dyrektor Mikos. Choć o Polskim jeszcze się nieco pisze i mówi, to skandal z nim związany stał się dziś tylko tłem dla nowszych wydarzeń. Ubolewam nad tym, ale się nie dziwię. Bo środowiska teatralne żyją w kleszczach tych samych konieczności i procesów, co inne grupy społeczne. Ludźmi teatru też rządzą intensywne, lecz krótkotrwałe emocje publiczne, łatwo przerzucające się z jednej sprawy na inną[248].

Bo nie chodzi przecież tylko o to, że środowisko teatralne znudziło się sprawą Polskiego, ale o to, że co chwilę nowe polityczne naruszenia zmuszały do zaangażowania w inną sprawę, jak choćby kwestia obsadzenia przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego na stanowisku dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie swojego nominata.

Gdy wrocławska scena dogorywała na polu walki, uwaga teatralnej społeczności przeniosła się nie tylko do Krakowa, ale także do Warszawy i zogniskowała wokół kontrowersyjnego spektaklu *Klątwa*[249] Olivera Frljicia. Felietonista wszystkie te sprawy widział jako ciąg wydarzeń połączonych ze sobą wspólnymi mechanizmami, które niezmiennie wiązał z pozycją i postawą władzy:

> Pilnowanie społeczeństwa, żeby nie podkopywało idei jedności narodu, nieufność wobec emancypacji i praw mniejszości, przekonanie, że kulturę należy nadzorować, by zanadto nie jątrzyła – to wspólne cechy tej wersji władzy, która dziś daje nam popalić. A rozciąga się ona nie tylko na władze centralne.

[247] M. Beylin, *Po bandzie. Jak długo, Katylino, będziesz nadużywał naszej cierpliwości?*, „Dialog" 2017, nr 2, s. 131.
[248] M. Beylin, *Po bandzie. Nie odpuszczać*, „Dialog" 2017, nr 10, s. 162.
[249] Zob. Metryczka spektaklu *Klątwa*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 195, s. 93.

> Jej ofiarą już padł Teatr Polski we Wrocławiu, to ona wykopała Jana Klatę ze Starego i także za jej sprawą twórców *Klątwy* dotykają brutalne ataki i groźby[250].

Na tle wcześniejszych wydarzeń awantura o *Klątwę* wydaje się wręcz przewidywalna w swoim przebiegu. Choć być może bardziej kontrowersyjna, a co za tym idzie – bardziej widoczna w sferze publicznej. Felietonista obrazował temperaturę i intensywność dyskusji o spektaklu:

> Nie milkną spory i awantury o *Klątwę* Frljicia, wybuchają nawet podczas niewinnych rozmów, także z ludźmi niespecjalnie zainteresowanymi kulturą. Wystarczy słówko, aluzja, skojarzenie – i banalny *small talk* eksploduje namiętnościami. Co pokazuje, jak *Klątwa*, nawet nieoglądana, jest potrzebna i jak jest skuteczna. Bo za sprawą emocji i przekroczeń osadza nam w głowach przekaz o władzy Kościoła i narodowo-katolickiej ideologii[251].

Spektakl z Teatru Powszechnego w Warszawie felietonista postrzegał nie tylko jako oskarżenie Kościoła i środowisk katolickich o molestowanie i przemoc, ale także – co ciekawe – jako próbę przekonania do współodpowiedzialności za nieprawidłowości w Kościele środowisk liberalnych, które na silną pozycję Kościoła przez lata pozwalały. Widział więc w przedstawieniu Frljicia potencjał do uwalniania społecznego gniewu, podobnie zresztą jak wydarzenia związane z Teatrem Polskim:

> Jest zbieżność między tym, co *Klątwa* nam przekazuje, a protestami w TP. Zespół Teatru Polskiego gniewem ożywił wzory buntu w imię wartości. Naszego gniewu domagają się też Frljić i aktorzy przedstawienia. Spójrzmy na nich wszystkich, my, którzy o gniewie tylko śnimy, a ze snu wracamy do zwykłych zajęć[252].

Ponownie Beylin zachęcał środowiska liberalno-lewicowe do obywatelskiej aktywności. Zwłaszcza że podjęli ją już antagoniści protestujący przeciwko spektaklowi przed teatrem – środowiska katolickie i konserwatywne sprzeciwiające się obrazoburczym elementom przedstawienia. To chyba niezamierzony aspekt felietonów Beylina, w którego tekstach światopoglądowi oponenci jawią się jako zaangażowani i konsekwentni w swoich działaniach.

Wspomniany gniew był częstym motywem serii, a autor uważał tę emocję za kluczową dla wyjścia z bierności i prób podjęcia zmiany rzeczywistości: „Nieco wstydzimy się gniewu jako nieeleganckiej emocji; jak się nam wydaje, bardziej przystoją dystans i ironia. Ale tylko

[250] M. Beylin, *Po bandzie. Gwarantowana jedność narodu*, „Dialog" 2017, nr 6, s. 181.
[251] Tamże, s. 178.
[252] M. Beylin, *Po bandzie. My pod klątwą*, „Dialog" 2017, nr 4, s. 71.

wspólny gniew może rzeczywistością wstrząsnąć i ją zmieniać”[253]. *Klątwa* wykorzystywała więc potencjał teatru, który już w swoich wcześniejszych tekstach opisywał Beylin – uwidaczniania zbiorowych problemów i wyrażania ukrytych emocji społecznych. Tyle że Beylin oczekiwał nie tylko jego ekspresji w teatralnej formie, ale także włączenia widzów w jego przeżywanie i wyrażanie, również poza teatrem. Pod tym względem spektakl okazał się mniej skuteczny niż na początku się felietoniście wydawało:

> W tym przedstawieniu indywidualne gniewy na krzywdy doznane ze strony księży i Kościoła kumulowały się na scenie w zbiorowy gniew twórców przedstawienia. I wciągały w ten gniew publiczność, domagając się od nas solidarnego w nim uczestnictwa. Czy jednak taka solidarność ujawniała się na widowni? Nie zauważyłem, więcej było dystansu do nowych „onych” i złości na „zewnętrzną” rzeczywistość[254].

Beylin pokazywał też *Klątwę* w szerszym kontekście – jako symptom zmiany nastawienia społeczeństwa do Kościoła i potrzeby wzięcia zbiorowej odpowiedzialności za przemoc i molestowanie w tej instytucji. Pod tym względem uważał spektakl za antycypację filmu *Tylko nie mów nikomu* (reż. Marek Sekielski, 2019), wpisując przedstawienie w coraz wyraźniejszy demaskatorski i rozliczeniowy nurt działań podejmowanych wobec Kościoła, widząc w nich narzędzie wyrażenia społecznego gniewu prowadzącego do zmiany społecznej.

Polityczność felietonów Beylina ujawnia się nie tylko w ocenie pojawiających się kolejnych afer i konfliktów ludzi teatru z władzami, ale także w analizowanych przez autora kwestiach feminizmu, cielesności, obcości i tożsamości. Pokazuje jak współczesny polski teatr odnosił się do tych spraw, ale także jakie oczekiwania wobec teatru, lub szerzej kultury, miał w tych kwestiach felietonista. Interesowały go sprawy kobiece i feministyczny nurt w kulturze, chętnie przyglądał się wydarzeniom artystycznym o emancypacyjnym potencjale, np. czytaniu performatywnemu *Ciotuni*[255] Fredry w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, problematyzującej stereotypy dotyczące kobiecości (*Po bandzie. Cio, cio, cio, cio, tu, tu, tu, nia, nia*, „Dialog” 7–8/2015). Beylin uzmysławiał, że nurt feministyczny silnie oddziałuje na kulturę, widoczny jest także w sposobie prowadzenia badań naukowych, rewidowania historii pisanej dotąd z męskiego punktu widzenia. Feminizm odcisnął swoje piętno również na teatrologii i zmianie sposobu pisania o teatrze, nie tylko poprzez uwzględnianie historii kobiecych, ale wszelkich

[253] M. Beylin, *Po bandzie. Solidarność w gniewie*, „Dialog” 2019, nr 6, s. 123.
[254] Tamże, s. 122.
[255] *Ciotunia* Aleksandra Fredry, reż. Weronika Szczawińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, premiera: 18.06.2015.

pomijanych aspektów wydarzeń. Za przykład takiego pisania naukowego w polskiej teatrologii uważał serię książek „Teatr publiczny. Przedstawienia" (*Po bandzie. He, he, znowu o kobitach*, „Dialog" 12/2019). Kwestie te osadzał wśród innych wydarzeń kulturalnych, np. filmu *Córki dancingu* (reż. Agnieszka Smoczyńska, 2015), analizując pozycję kobiet we współczesnym świecie i postrzegania ich jako osobliwości – Innego w społeczeństwie (*Po bandzie. Bitne kobiety*, „Dialog" 4/2016). Teksty Beylina pokazują też spójność zmian zachodzących w obszarze teatru z procesami w życiu społecznym, np. w związku z feministycznym antydyskryminacyjnym ruchem „me too", będącym wyrazem protestu wobec seksizmu i molestowania (*Po bandzie. Moja wspólna krzywda*, „Dialog" 12/2017).

Nic dziwnego, że felietonistę interesowały też wszelkie społeczne mechanizmy inności i obcości oraz to, w jaki sposób ustosunkowuje się do nich kultura – na ile je powiela, na ile zaś demaskuje, przyczyniając się do ich widoczności w sferze publicznej. W kontekście prawicowego dziennikarskiego hejtu skierowanego przeciwko Ewie Kopacz, pełniącej wtedy funkcję premierki, utrwalającego stereotypy dotyczące kobiecości, pisał:

> Nie raz w historii tworzyło się „obcych", by poskładać do kupy siebie i własną społeczność. Często z koszmarnymi skutkami. Akurat nasza współczesna kultura, także teatr, silnie na to reaguje, pokazując władzę uprzedzeń i społeczne losy rozmaitych mniejszości oraz „innych". Ale chciałbym więcej takich wiwisekcji i więcej namysłu nad tym, w co poza stereotypami i uprzedzeniami może pójść społeczność, by poczuć się pewniej w niepewnym świecie[256].

W tym emancypacyjnym kontekście, związanym z funkcjonowaniem w społeczeństwie grup marginalizowanych, istotny wydaje się także stosunek do ciała w kulturze. O podejściu do niego wśród twórców teatralnych Beylin pisał: „Dziś w teatrze dominuje ciało reprezentacyjne, świadczące o emancypacjach, opresjach, blokadach społecznych, poszukiwaniu zbiorowej tożsamości"[257]. Często obecne na polskich scenach nagie ciało aktorek i aktorów było więc zazwyczaj teatralnym środkiem obrazowania kwestii społecznych, związanych z mechanizmami przemocy, dyskryminacji i marginalizacji, ale także prób ich przełamywania i dążenia do niezależności. Jednocześnie stały wydawał się opór, zwłaszcza środowisk konserwatywnych, przeciwko wykorzystaniu nagiego ciała na scenie. Jeden z takich głosów przywoływał felietonista: „niedawno pewien aktor-dyrektor ostro skrytykował przedstawienia w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Po pierwsze, jątrzą, a przecież sztuka ma zapewniać

[256] M. Beylin, *Po bandzie. Fabrykowanie obcych*, „Dialog" 2015, nr 2, s. 91.
[257] M. Beylin, *Po bandzie. Ciało erotyczne, ciało społeczne*, „Dialog" 2014, nr 12, s. 108.

spokój i harmonię, a po drugie, latają tam po scenie gołe aktorki, zaś ich nagość zastępuje im warsztat”[258]. Beylin pokazywał więc dwie strony zjawiska – z jednej wykorzystanie ciała w unaocznianiu społecznych ograniczeń i ruchów emancypacyjnych, z drugiej – postrzeganie tego samego ciała jako skandalizującego bądź wstydliwego, budzącego niskie emocje.

Felietonista kreślił też wyraziste wizje, zarówno teatru i kultury, jak i rzeczywistości społeczno-politycznej. To z jednej strony wizje idealistyczne, bo jak sam pisał, trudne czasy, pełne wrogości oraz obecnych w sferze publicznej mechanizmów wykluczania i przemocy, sprzyjają narodzinom idealistów kierujących się przekonaniem o możliwości istnienia lepszego świata: „Słychać ich coraz głośniej w polityce, ekonomii, ruchach społecznych, ale chyba najobficiej obrodzili w kulturze. Co zbiega się z tym, że nigdy dotąd kultura nie miała takiej autonomii ani nie dysponowała taką siłą oddziaływania w objaśnianiu świata”[259]. To także wizje lewicowe albo progresywne. Jak zauważał Beylin, coraz wyraźniej w sferze publicznej zaznaczała swoją obecność grupa wychodząca od lewicowych przekonań: „Wyrasta z prostego faktu, że nie da się sprowadzić polityki do polityków. I najżywiej przejawiająca się w kulturze. Jej twórcy i animatorzy nierzadko mówią o swych progresywnych intencjach i wartościach, zastępując terminem progresywizm zrujnowaną markę lewicy”[260].

Projekty przyszłości teatru i świata sprowadzają się więc u Beylina choćby do marzeń o postawach, które odnalazł w teatralnym serialu *Artyści* (reż. Monika Strzępka, 2016):

> Toż to rzecz o marzeniach: o dobrej wspólnocie, która potrafi przemóc zło, i o sile sztuki wiodącej nas w ten bój. Sile dwojakiej, bo w tym serialu obrona teatru, czyli wartości kultury, a nie tylko własnych karier, przekształca załogę w solidarną społeczność. Zaś sam teatr staje się reprezentacją zbiorowości oraz laboratorium społeczeństwa, w którym rodzą się dobre praktyki działania[261].

Serialowa wizja rzeczywistości, z którą sympatyzował Beylin, wyraźnie wskazuje także na wspólnotowe i solidarnościowe potrzeby części teatralnego środowiska. Wizje autora dotyczące kształtu życia teatralnego i świata wyrastały także z empatii. Dlatego felietonista przyglądał się działaniom opartym na współodczuwaniu, zrozumieniu i porozumieniu, np. dyskusji o empatii w życiu publicznym w Nowym Teatrze prowadzonej przez Krystynę Duniec i warsztatom z młodzieżą Joanny Pawluśkiewicz. W tych wywiedzionych z życia teatralnego propozycjach widział możliwość niwelowania rozłamu społecznego i prób

[258] M. Beylin, *Po bandzie. Wstydliwe spojrzenia*, „Dialog” 2018, nr 9, s. 57.
[259] M. Beylin, *Po bandzie. Idealiści rodzą się w mroku*, „Dialog” 2019, nr 3, s. 185.
[260] M. Beylin, *Po bandzie. O lewicy zrujnowanej i potężnej*, „Dialog” 2018, nr 10, s. 143.
[261] M. Beylin, *Po bandzie. O dobrą wspólnotę*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 26.

zrozumienia różnych stron toczących się w Polsce politycznych i społecznych konfliktów (*Po bandzie. Narodowe warsztaty teatralne*, „Dialog" 7–8/2016). Wśród zjawisk wpływających na mechanizmy funkcjonowania życia teatralnego widział także zmianę praktyk wewnętrznego rządzenia związaną z rozproszeniem autorytetów, oddziałujących na istnienie społecznych lub – w tym przypadku – teatralnych hierarchii. W tej kwestii uważał środowisko teatralne za przodujące w rozbrajaniu mechanizmów podporządkowania i zależności:

> Najpełniej lekcję z tej wielkiej zmiany wyciągnął chyba teatr, coraz częściej stawiający na pracę zespołową i redefiniujący rolę lidera/liderki. Co przejawia się choćby w tym, że mnożą się spektakle, których autorstwo jest przypisane całemu zespołowi. A w ślad za tym rodzi się obyczaj, by równie zespołowo korzystać z tantiem. Upowszechniają się gesty odmowy pozycjonowania się jako centralnego autorytetu. Autorytetem staje się praktyka społeczna, która, owszem, obleka się w twarze. Ale już nie te władcze, do jakich przywykliśmy, tylko wiążące ład z partnerstwem oraz równością łamaną przez wolność, czyli z dbałością o poczucie godności uczestników przedsięwzięcia. Tak rysuje się w praktyce nowa koncepcja sprawczości władzy[262].

W ten sposób zaczęło funkcjonować w teatrze nowe rozumienie zespołowości, związane nie tyle z grupowym wymiarem pracy teatralnej, ile z podziałem odpowiedzialności za proces tworzenia. To także część Beylinowskiej wizji teatru i świata – opartej na wzajemnym szacunku i partnerskich relacjach, składającej się na zawarte w felietonach archiwum prodemokratycznych i progresywnych wartości i marzeń.

Tyle że te wizje kreowane w serii *Po bandzie* wchodziły w nieustanny spór z rzeczywistością, widoczny coraz wyraźniej w dalszej części felietonów Beylina, pisanych po 2019 roku. Mimo orientacji tekstów na sprawy polityczne i wielu teatralnych sporów, które opisywał felietonista, cykl wydaje się prezentować pozytywne nastawienie autora. Ta optymistyczno-aktywistyczna postawa nadaje też serii dużej dynamiki, powiązanej prawdopodobnie z dynamiką ówczesnej relacji życia teatralnego z polityką. Jednocześnie postawa Beylina wydaje się kontrastować z nastrojami innych felietonistów, czy to „Dialogu", czy „Teatru", często zniechęconych politycznymi zmianami i autorytarnym zwrotem w polskiej sferze publicznej. Być może także z tego powodu sam autor jawi się jako osoba znacznie bardziej energiczna niż niektórzy jego koledzy po piórze, kreślący ponure obrazy świata. Rzeczywistość w felietonach Beylina też bywa ponura, rozświetla ją jednak aktywna postawa autora i wizje projektowanej przez niego przyszłości.

[262] M. Beylin, *Po bandzie. Za dużo mamy idei*, „Dialog" 2019, nr 5, s. 85.

3.6. Felietonowa mistyfikacja w *Wynurzeniach* Pedra Pereiry

Nie od dziś wiadomo, Pereira zjadł zęby na tym, że jak trwoga, to do teatru.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Jak przedłużyć gatunek ludzki?*,
„Dialog" 2016, nr 12, s. 70.

Przez lata na stronach „Dialogu" pojawiło się wiele zagranicznych nazwisk. Miesięcznik z misją podążania za dramaturgią najnowszą, nie tylko polską, ale także światową, chętnie drukował dramaty obcojęzycznych autorów. Jednak dział felietonistyki był zawsze po prostu polski. Pojawienie się w nim w 2014 roku zupełnie nieznanego Pedra Pereiry budzi więc zaskoczenie[263]. Zwłaszcza że jego seria to nie teatralna korespondencja z zagranicy, ale cykl dotyczący polskiej rzeczywistości. Felietonista, jak wynika z jego tekstów, prowadzący samotniczy tryb życia starszy mężczyzna, wydaje się jednak dość dobrze zorientowany i osadzony nie tylko w polskim życiu polityczno-społecznym, ale także teatralnym. Mimo wieku i – jak twierdził – zniechęcenia światem, chodzi na spektakle, ogląda filmy i seriale. Wydaje się, że po polsku mówi i pisze na tyle dobrze, że tłumacz mu niepotrzebny. Aż za dobrze! Pedro Pereira mimo nazwiska jest mało latynoski, bardziej polski, niby stary i zgorzkniały, a jednak chwilami niezwykle żywotny, niby izoluje się w domu, a jednak ciągle gdzieś bywa i świetnie orientuje się w sprawach bieżących. Pereira pełen jest sprzeczności.

Na dodatek seria felietonów nazwana tytułem *Wynurzenia* przybiera dość specyficzną formę. W tekstach dominuje narracja trzecioosobowa, a sam autor jest jednocześnie bohaterem felietonów, którym bliżej do opowiadań, często utrzymanych w tonie gawędziarskim. Na dodatek, felietonista nadał cyklowi oniryczny charakter, jakby opisywane w tekstach wydarzenia odbywały się nieraz na granicy jawy i snu. Zwłaszcza że sen, noc, zasypianie i budzenie się są częstym motywem tych tekstów. „Noc jest siostrą Pereiry"[264] – pisał. Tytułowe *Wynurzenia* są więc z jednej strony wynurzaniem się ze sfery snów, z drugiej – wychodzeniem z domowej samotni i doświadczaniem świata. To także wyrażone w felietonowych słowach myśli bohatera, spisane pomiędzy jednym snem a drugim. Do oniryczności pasuje też mniejsza,

[263] Seria *Wynurzenia* Pedra Pereiry publikowana była na łamach „Dialogu" do kwietnia 2023 roku. Po kilkumiesięcznej przerwie związanej ze zmianą redaktora naczelnego pisma i odmowy współpracy z nowym naczelnym, Antonim Winchem, przez zespół oraz część stałych współpracowników „Dialogu", w tym także felietonistów, Pereira powrócił od 2024 roku z nową serią *Przebudzenia* ukazującą się do dziś (stan na styczeń 2025). Ze względu na ramy czasowe wyznaczone w tej pracy i przyjęcie roku 2019 jako daty granicznej, w rozdziale analizowany jest tylko fragment serii, czyli wyłącznie felietony ukazujące się do tego czasu.
[264] P. Pereira, *Wynurzenia. Mimo wszystko*, „Dialog" 2017, nr 2, s. 52.

można by interpretować, że leniwa i senna częstotliwość ukazywania się felietonów – rzadsza niż w wypadku wielu innych serii, czyli średnio raz na dwa miesiące, w co drugim numerze „Dialogu". Po każdym literackim wynurzeniu musi nastąpić ponowne zanurzenie, a po każdej aktywności (choćby twórczej) przyjść powinien sen. Być może dlatego każdy felieton kończy się słowem „Dobranoc". To wszystko sprawia, że Pereira wydaje się mało realny. Może dlatego, że… w ogóle nie istnieje. Pereira bowiem, jak wyznawał mimochodem, to „byt przeszczepiony z pewnej powieści"[265]. Prowadzi to do przypuszczenia, że seria z zapożyczonym bohaterem i rzekomo jednocześnie autorem felietonów jest literacką mistyfikacją.

Mimo tej autorskiej mistyfikacji trudno traktować serię jako wyłącznie fikcyjną. Zwłaszcza że świat felietonów tworzy nie tylko bohater o literackiej proweniencji, ale także zupełnie realne wydarzenia, które opisuje lub w których bierze udział. A to potwierdza prasoznawcze tezy, że nawet wprowadzenie elementów fikcji do felietonistyki pozwala zachować bardzo mocny związek między felietonami a rzeczywistością i wykorzystać elementy fikcyjne do pokazania istoty realnych zjawisk. Bo jeśli nawet to nie fikcyjny Pereira do teatru chodzi, tylko ukrywający się pod tym nazwiskiem inny autor, to oglądane spektakle naprawdę powstały (podobnie jak opisywane w części tekstów filmy i seriale – tu pominięte ze względu na teatrologiczny profil analizy). Jak zastanawiał się w jednym z tekstów Pereira, rozważając swoją przecież nie wyłącznie literacką, ale realną felietonistyczną misję:

> A może, myślał Pereira, powinienem swoje skromne Dialogowe kolumny poświęcić na recenzowanie, a nawet bardziej opisywanie życia teatralnego w Polsce? Żeby dodać tę wątłą przestrzeń do nieistniejącej przestrzeni w wysokonakładowych dziennikach i tygodnikach. Do tych pięciolinijkowych notatek w „Polityce" czy „Newsweeku" […], do tych coraz rzadszych przejawów zainteresowania tym, co się dzieje w sztuce, przez gazety, a zwłaszcza „Gazetę" [zapewne chodzi o „Gazetę Wyborczą" – przyp. J. K.]. Wiadomo, że lepsze jutro było wczoraj, ale żeby do tego stopnia? Nic, nicość i marność. A tymczasem u konkurencji kwitnie! W dziennikach nienaszych i odrzecznościach recenzje wypełniają całe kolumny. Długie, dokładne, pełne mowy nienawiści, ale przecież nie każdy ją słyszy, przecież dla niektórych brzmi to jak muzyka harmonijna i miodopłynny szum[266].

Często więc w cyklu, obok lubianych przez Pereirę filmów i oglądanych na Netflixie seriali, pojawiało się też życie teatralne, opisywane – jak wynika z przywołanego fragmentu – z liberalno-lewicowej perspektywy.

[265] P. Pereira, *Wynurzenia. Poniżej pasa*, „Dialog" 2017, nr 6, s. 41.
[266] P. Pereira, *Wynurzenia. Zamiast*, „Dialog" 2016, nr 7–8, s. 112. Pisownia oryginalna.

Gdyby więc na podstawie *Wynurzeń* Pereiry próbować zrekonstruować fragmenty życia teatralnego w połowie drugiej dekady XXI wieku, to byłby to teatr, który pozostaje w bliskim kontakcie z rzeczywistością, chłonąc jej atmosferę i niepokoje. Ponieważ autor postrzegał świat jako coraz bardziej mroczny, to również tego mroku doszukiwał się w oglądanych spektaklach, w różnych aspektach treściowych i formalnych. O *Robercie Roburze*[267] w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego pisał:

> Na przykład w mroku Garbaczewskiego, który rozpętał w swoim kinoteatrze przygody Roberta Robura, ze wspaniałego transu i psychodelii obliczonej na przebodźcowany umysł widza młodego […] nagle zaczął wyłaniać się bardzo silny i precyzyjny komunikat polityczny. Była nim pochwała indywidualności, wolności, samorealizacji[268].

Mrok rzeczywistości i mrok w teatrze uwydatniał więc konkretne potrzeby społeczne, ale i wartości – często zagrożone. Inaczej przenikanie mroku z rzeczywistości do teatru widział w teatrze operowym. Jak choćby w *Czarodziejskiej górze*[269]: „mrok, który wsącza się z genialnymi dźwiękami, jak trucizna. Mimo zamiaru intelektualnego ta opera działa przede wszystkim emocjonalnie, przez skórę, jak chciał Artaud, dobiera się przez muzykę i zadaje cios wibrujący, który potem godzinami, dniami, powoli, rozprowadza w człowieku lęk”[270]. W felietonach Pereira pokazywał, jak klimat współczesności przenikał do teatru, jak na scenie uwidaczniane były społeczne obawy, związane z niestabilnością demokracji i coraz wyraźniejszymi autorytarnymi nurtami we współczesnej Europie. W tym nurcie sytuował też *Proces*[271] w reżyserii Krystiana Lupy, dostrzegając jego funkcję diagnostyczną. Łączył losy Józefa K. z sytuacją polskiego społeczeństwa wobec coraz bardziej radykalnych rządów prawicy, łamania zasad demokracji i praworządności. Jak pisał o przedstawieniu: „Pereira był bardzo zgnębiony spektaklem, choć czytał jego sekretne przesłanie: nie dajcie się złamać, sprowadzić do roli baranów pędzonych na rzeź, wyjdźcie poza matrix, nie wierzcie w jego wszechobecną siłę”[272]. Jednak znów atmosfera czasów odciskała swoje piętno na powstających spektaklach, a poprzez nie także na felietonach Pereiry. Autor tworzył więc w swoich tekstach

[267] *Robert Robur* Mirosława Nahacza, reż. Krzysztof Garbaczewski, TR Warszawa, premiera: 10.06.2016.
[268] P. Pereira, *Wynurzenia. Noce*, „Dialog” 2016, nr 10, s. 73.
[269] Zob. Metryczka spektaklu *Czarodziejska góra*, 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 181, s. 91.
[270] P. Pereira, *Wynurzenia. Noce*, dz. cyt., s. 73.
[271] *Proces* Franza Kafki, reż. Krystian Lupa, Nowy Teatr w Warszawie, premiera: 15.11.2017.
[272] P. Pereira, *Wynurzenia. Wiecie, co dalej*, „Dialog” 2018, nr 1, s. 194.

archiwum zapośredniczone, pokazujące, że sam teatr staje się archiwum zewnętrznej rzeczywistości, przesiąkając jej atmosferą i nastrojami.

Ale autor uzmysławiał także, że zewnętrzna rzeczywistość wdziera się nie tylko do przedstawień, ale także do dyrektorskich gabinetów i pracy zespołów teatralnych. Jak choćby w często wspominanym przez felietonistów Teatrze Polskim we Wrocławiu, w którym dokonano zwolnienia dyrektora Krzysztofa Mieszkowskiego, powołano bez zgody zespołu nowego, Cezarego Morawskiego, i zniszczono renomowane miejsce. O tych wydarzeniach pisał też felietonista:

> Pereira z niedowierzaniem, przerażeniem i zażenowaniem oglądał telenowelę o Teatrze Polskim z Wrocławia, gdzie ignorancja władz pozwoliła na zniszczenie świetnego zespołu i jego dorobku. Z perspektywy ciemnej listopadowej nocy, kiedy Pereira pisze to, marznąc przy klawiaturze, wszystko szło spokojnie i miarowo w kierunku konsekwentnej i nieodwracalnej rozwałki. W ramach programu pożal się Boże europejskiej stolicy kultury cała Polska i nie tylko, oglądała żałosny thriller zatytułowany „Jak wykończyć dobry teatr”[273].

Niezbyt pocieszający wydaje się zauważony przez Pereirę fakt, że takie wydarzenia były charakterystyczne nie tylko dla polskiej rzeczywistości. Bo jak pisał w innym felietonie, sytuując niejako wydarzenia z rodzimego podwórka w międzynarodowym kontekście: „Wszędzie podobnie. Policja wyrzuca z Volksbühne strajkujących, którzy chcą, by teatr stworzony przez Castorfa, mekka z wielkim hadżarem, najświętszym dla teatromanów z Europy i Wschodniej, i Zachodnie, stracił swój charakter”[274]. Sprawa nieprzedłużenia kontraktu wieloletniemu dyrektorowi berlińskiej sceny, Frankowi Castorfowi, ale przede wszystkim epizod z ingerencją policji w teatrze, pokazuje, że mechanizmy władzy czasem funkcjonują podobnie – czy to w kraju Europy Środkowej, czy nieco bardziej na Zachód. Choć akurat stawianie znaku równości między wrocławskim Teatrem Polskim a berlińską Volksbühne nie wydaje się zasadne, bo sprawa Castorfa nie była *stricte* polityczna, a zakończenie jego dyrekcji stanowiło część reformy berlińskich teatrów i wymiany pokoleniowej, o czym szerzej pisano na łamach „Dialogu”[275]. Pereira więc sprawę mocno upraszczał, choć trudno czynić z tego zarzut, bo i felieton nie służy ani szczegółowemu przedstawianiu spraw, ani naukowej argumentacji.

[273] P. Pereira, *Wynurzenia. Jak przedłużyć gatunek ludzki?*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 70–71.
[274] P. Pereira, *Wynurzenia. Dżoker jako stan umysłu*, „Dialog” 2017, nr 11, s. 74.
[275] Zob. M. Wąsik, *Jurassic World dla bogatych?*, „Dialog” 2018, nr 7–8, s. 72–81.

Nic dziwnego, że felietonista szukał miejsc, które od tej coraz dziwniejszej i mroczniejszej rzeczywistości pozwolą mu odpocząć, znaleźć ukojenie, a może też tę niepojętą rzeczywistość zrozumieć i rozpracować. I choć teatr był tą rzeczywistością zainfekowany, to również w nim szukał odtrutki na problemy codzienności. Wypatrywał więc spektakli, które pozwolą mu „odzyskiwać smak i apetyt"[276] i „uwierzyć w to, że teatr może zmieniać świat"[277], pokazywać wersje lepszej rzeczywistości. Przykładowo spektakl *Upadki. Odcinek 2*[278] Teatru 21, który – jak większość spektakli tego zespołu – zmuszał do weryfikacji własnych postaw i sposobu myślenia, w tym akurat wypadku o pieniądzach i ludzkiej pazerności. Szukał także miejsc, które swoją dojmującą aktualnością rozsadzą istniejącą rzeczywistość. Jak choćby *Pożar w burdelu*[279]. Zachwycony Pereira pisał w pełnej pasji tyradzie, wykazując oddziaływanie kabaretowych przedstawień:

> Burdel jest bowiem bardziej morderczy. Jest jak atak dronów na wrony. Precyzyjny, śmieszny i nieobraźliwy. Steruje Warszawą i warszawką, rozwija serialowe schematy w kierunkach nieprzewidzianych przez scenarzystów *Klanu*. Jedzie. Po wszystkim i po wszystkich, przede wszystkim po sobie, balansując na cienkiej czerwonej linii między teatrem wspólnoty Jerzego Grotowskiego i teatrem komercji Michała Żebrowskiego […]. Przejął język Masłowskiej przejęty przez Demirskiego. Odebrał teatrowi grządki z nowalijkami. Jest tak aktualny, że nawet gazety za nim nie nadążają. W efekcie pokazał, jak skakać wysoko i zachęcił do konkurencji, kto skoczy wyżej. […] Całość finansowana jest z biletów, trudno więc grozić burdelartystom odcięciem publicznych pieniędzy. Można zatem liczyć na to, że nawet kółka różańcowe sprawy z burdelem będą musiały załatwiać intymnie podczas modlitwy, a inteligentnie wulgarny język, rozerotyzowanie czy ironicznie prowadzone wątki homoseksualne czy genderowe ocaleją i będą się dalej opowiadać. A publiczność nie będzie w ogóle chciała z Burdelu wychodzić, jak ze schronu dla skołatanych głów. Azylu dla nadwrażliwych serc. Tu będziemy kryć się przed oddziałami kiboli o zaciętych twarzach, tu uciekniemy przed pozbawionymi poczucia humoru ludźmi nowej władzy i tymi, którzy zechcieli ich wybrać[280].

Wiele w tych zachwytach nad kabaretowym zespołem nadziei, że jego przedstawienia staną się przestrzenią, w której będzie można odreagować rzeczywistość. Z entuzjazmem przyjmował więc nie tylko kolejne kabaretowe spektakle-odcinki *Pożaru w burdelu*, ale także analogiczną działalność grupy Queer Explosion, w której znajdował sposób na odreagowanie rzeczywistości społeczno-politycznej. „Podczas gdy posłowie w sejmie przepychali nocą

[276] P. Pereira, *Wynurzenia. In the rich man's world*, „Dialog" 2015, nr 10, s. 212.
[277] Tamże, s. 213.
[278] *Upadki. Odcinek 2*, reż. Justyna Sobczyk, Teatr 21, premiera: 22.05.2015.
[279] Chodzi o cykl spektakli *Pożar w burdelu* przygotowywany przez grupę twórców funkcjonujących pod tą samą nazwą od 2012 roku.
[280] P. Pereira, *Wynurzenia. Burdel jako stan konieczności*, „Dialog" 2015, nr 12, s. 81.

kolejne ustawy rujnujące dzień, byli też tacy, którzy bezsenne noce zużywali na queerowanie świata”[281] – pisał Pereira o zespole queerowych artystów, próbujących uczynić świat bardziej różnorodnym, otwartym i tolerancyjnym. Podczas gdy uwielbiany przez autora *Pożar w burdelu* dostawał po kilku latach działania zadyszki, goniąc za rzeczywistością, w queerowych działaniach felietonista dostrzegał nową jakość i jeszcze bardziej wywrotową formę oporu wobec coraz bardziej upolitycznionej i ponurej Polski pod rządami Prawa i Sprawiedliwości. „*Queer Explosion* to pierwsza odsłona kabaretu, który queerowym komentarzem rozsadza nowonormatywny świat, ten sam, w którym powoli wszyscy, nie mając alternatywy, spokojnie się instalujemy”[282]. Rozsadzenie sztywnych norm urządzonego przez prawicowych polityków kraju to jedna z nowych funkcji powstających wydarzeń. Teatralno-kabaretowe formy żywo dyskutujące z rzeczywistością, zmuszały do porzucenia komfortowych pozycji, wytrącały z bierności i konieczności akceptacji polskiej rzeczywistości w kształcie zaproponowanym przez rządzących.

Inną drogę radzenia sobie z zaprogramowanym według prawicowych wytycznych światem, widział felietonista w tworzeniu w teatrze pozytywnego przekazu, przełamującego dominujące nastroje w liberalno-lewicowych środowiskach. Taki przekaz dostrzegał w spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Triumf woli*[283] – przedstawieniu pokazującym rozbitków po katastrofie samolotowej, uzmysławiającym, że nie ma sytuacji bez wyjścia. Spektakl zachęcał do działania i współpracy, do walki z przeciwnościami nie tylko losu, ale także ludzkimi ograniczeniami, wskazując na rolę wspólnoty w próbach osiągnięcia celu i dążeniu do lepszego świata. Pereira ekscytował się wraz z innymi widzami krakowskiego przedstawienia:

> A tu proszę – cuda, cuda. Wszystko możliwe! Co prawda nie pojednał się Polak z Polakiem, tylko kręgi mocno międzynarodowe, ale Polacy patrzą i widzą, że pojednanie jest możliwe. Pytanie tylko, czy to są ci Polacy, którzy powinni na to patrzeć? Pewnie jak zwykle nie, bo ci nie chodzą do teatru. Ale i tak było warto, nawet dla przekonanych, bo tracą grunt pod nogami i wolę walki, o tryumfie woli nie wspominając. Więc się przyda taki terapeutyczny seans. Bardzo[284].

Autor widział potrzebę, by w trudnych dla postępowej części społeczeństwa czasach teatr spełniał funkcję terapeutyczną, odczarowując ponurą rzeczywistość, dając nadzieję na zmianę,

[281] P. Pereira, *Wynurzenia. Explosion*, „Dialog” 2018, nr 3, s. 58.
[282] Tamże, s. 59.
[283] *Triumf woli* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 31.12.2016.
[284] P. Pereira, *Wynurzenia. Mimo wszystko*, „Dialog” 2017, nr 2, s. 53.

wskazując możliwości, a nie ograniczenia. Podobne oczekiwania miał także wobec stworzonego przez ten sam duet twórców serialu *Artyści* (reż. Monika Strzępka, 2019): „Pereira liczył na to, że serial otworzy jakieś nowe możliwości i pokaże podwójne tęcze na błękitnym niebie”[285]. W tekstach kultury widział więc przede wszystkim perspektywy związane z inicjowaniem działania społecznego i zmiany pesymistycznego nastawienia. Felietony Pereiry stały się archiwum teatru pozwalającego udręczonym rzeczywistością widzom przetrwać, teatru podsuwającego strategie radzenia sobie z codziennością i dającego nadzieję na zmianę.

Choć Pereira z literacką swobodą kreował samego siebie w felietonach, to trudno zapomnieć, że pod latynoskim pseudonimem krył się ktoś zupełnie inny. Podążając za tropami pozostawionymi przez autora można przypuszczać, że utworem, z którego zaczerpnięty został Pereira jest prawdopodobnie powieść Antonio Tabucchi’ego *...twierdzi Pereira*, której bohaterem jest tytułowy dziennikarz. Co ciekawe, powieść tę kilkanaście lat wcześniej przywoływał w omówionym już cyklu felietonów *Próby korekcyjne* jeden z kilku jej autorów, proponując, żeby przerobić ją na monodram, który zagrałby Zbigniew Zapasiewicz[286]. Ten sam autor, w innym tekście pisał też o mistyfikacjach literackich na przykładzie *Teatru Klary Gazul* Prospera Marimee’go[287]. Wskazówkę skrywa też tłumaczenie z portugalskiego imienia i nazwiska Pedro Pereira. Imię Pedro jest odpowiednikiem polskiego Piotra, zaś słowo *pereira* oznacza po prostu gruszę. Pedro Pereira, po polsku – Piotr Grusza nieubłaganie kojarzy się więc z dramaturgiem i wieloletnim felietonistą „Dialogu”, Piotrem Gruszczyńskim.

A powód tej mistyfikacji? Oczywiście, można przystać na proste wyjaśnienie związane z satysfakcją z prowadzania gry z czytelnikami i zabawy literackiej. Ale można też szukać innych powodów. W 1995 roku Gruszczyński zastanawiał się: „I kto wie, czy honoraria nie byłyby jedynym powodem, który mógłby zmobilizować dziś kogokolwiek do wielostopniowej mistyfikacji”[288]. Czyżby więc miesięcznik „Dialog” zaoferował felietoniście tak szalenie atrakcyjne wynagrodzenie, że zdecydował się na dokonanie felietonowej mistyfikacji? Mało prawdopodobne, zważywszy na finansową kondycję i niszową pozycję dotowanego przecież czasopisma. Z dzisiejszej perspektywy zastanawia jednak inne sformułowanie autora z 1995 roku: „Chwilowo jednak dajmy spokój mistyfikacjom i pseudonimom, bo mało nas one ciekawią, gdyż stały się bezużyteczne w czasach pełnej

[285] P. Pereira, *Wynurzenia. Jak przedłużyć gatunek ludzki?*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 71.
[286] Zob. P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Klucz do Pereiry*, „Dialog” 1998, nr 1, s. 169–171.
[287] Zob. P. Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Święty Genest był aktorem*, dz. cyt., s. 160–163.
[288] Tamże, s. 163.

wolności słowa w teatrze”[289]. Jeśli więc autor prawie dwadzieścia lat później zdecydował się na mistyfikację i literacki pseudonim, to co ten fakt mówi o wspomnianej wolności słowa? A może szerzej – o stanie polskiej demokracji? Pereira/ Gruszczyński zaczynał swoją serię pod koniec 2014 roku, czyli rok przed wyborami parlamentarnymi, które dały zwycięstwo partii Prawo i Sprawiedliwość. Może przewidywał, przyglądając się aktywności środowisk konserwatywnych, prawicowy zwrot? W gruncie rzeczy, mając w pamięci chociażby protesty przeciwko *Do Damaszku* w reżyserii Jana Klaty z końca 2013 roku, odwołanie pokazu spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcii na Festiwalu Malta w Poznaniu w połowie 2014 roku – późniejszy skręt polskiego życia polityczno-społecznego w prawo aż tak bardzo nie dziwi.

Jednak seria Pereiry mimo stosowanego pseudonimu, dającego duże możliwości, nie okazała się szczególnie prowokacyjna czy uderzająca w prawicową władzę. Wydaje się natomiast, że literacka mistyfikacja i pseudonim pozwoliły autorowi nieco schować się przed światem, zdystansować się do niego. Zwłaszcza wtedy, gdy ten świat przytłacza i gdy zaczyna w nim panować opisywany przecież przez Pereirę mrok. Można uciekać w sferę kultury, oglądając spektakle, filmy i seriale, jak czynił to felietonista. Albo w dający wytchnienie od rzeczywistości sen. A zatem – jak pisał Pereira – dobranoc.

[289] Tamże, s. 160.

Rozdział 4. Felietonistyka teatralna w Internecie – na przykładzie portalu Teatralny.pl

Rozwój Internetu wywołał zmiany w dziedzinie krytyki teatralnej, poszerzając dotychczasowe pole obiegu tekstów. Na przełomie XX i XXI wieku krytyka teatralna, obecna dotychczas w dziennikach, tygodnikach czy branżowych periodykach teatralnych, zaczęła pojawiać się także w sieci. Media internetowe nie wyparły jednak w tym czasie mediów analogowych, ale je dopełniły. Istniejąca prasa codzienna czy tygodniowa, w której publikowano choćby recenzje teatralne, zaczęła stopniowo powielać ich treść na swoich stronach internetowych. Podobny proces dotyczył czasopism teatralnych, z których materiały coraz częściej, niekiedy w części, niekiedy w całości, można znaleźć na poświęconych tym pismom witrynach[1].

Zaczęły także powstawać autonomiczne portale teatralne i kulturalne, internetowe czasopisma teatralne[2] oraz blogi[3], oddolnie tworzone zarówno przez profesjonalnych krytyków, jak i krytyków-amatorów. Zjawiska te wpisały się w zmiany krytyki teatralnej, o których pisała Emilia Zimnica-Kuzioła:

> W dziedzinie krytyki teatralnej można mówić o procesie **dedystancjacji** (określenie K. Mannheima), malejącym dystansie kultury prawomocnej i tej, która nie jest legitymizowana instytucjonalnie (nieprawomocnej). Na portalach internetowych krytycy kwalifikowani (teatrolodzy, twórcy teatralni) dyskutują z amatorami - teatromanami, blogerzy dostarczają informacji na temat tego, co warto obejrzeć w polskich teatrach, konstruują syntetyczne opinie, które mają znaczenie dla osób zainteresowanych ofertą repertuarową teatrów. Można ten fenomen nazwać dywersyfikacją krytyki, ja wolę mówić o procesie **demokratyzacji** dyskursu teatralnego lub pankrytycyzmie[4].

---

[1] Obecnie już wszystkie polskie czasopisma teatralne mają swoje strony internetowe: „Teatr", „Dialog", „Scena", „Didaskalia", „Notatnik Teatralny", „Nietak!t", „Teatr Lalek" oraz naukowy „Pamiętnik Teatralny". Natomiast w przypadku „Didaskaliów" doszło w 2020 roku do rezygnacji z tradycyjnych wydań papierowych na rzecz internetowej wersji periodyku. Podobny los spotkał w 2025 roku miesięcznik „Teatr", po zmianie redaktora naczelnego i objęciu tej funkcji przez Tomasza Platę. Redaktor naczelny jako ekwiwalent dotychczasowych wydań analogowych zaproponował natomiast półrocznik zbierający treści z wydawanych online numerów.

[2] Do internetowych czasopism teatralnych należą: „Performer" wydawany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, „Yorick" wydawany przez sekcję polską Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych oraz nieistniejące już: „Teatralia" wydawane przez Fundację Poliforma i „Polish Theatre Journal" wydawany przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. W tym nurcie można też umieścić „Raptularz", będący częścią portalu e-teatr.pl czy „Monitor" powstający w ramach internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego.

[3] Temat blogów pozostawiam poza zakresem tej pracy, zwłaszcza że jest to obszar rozległy, a na dodatek ulegający ciągłym zmianom. Wciąż powstają nowe blogi, inne znikają, a efemeryczność wielu treści stanowi trudność dla badaczy krytyki teatralnej, choć jednocześnie uzmysławia konieczność rozpoczęcia badań nad tym dynamicznym obszarem. Brakuje bowiem w Polsce kompleksowych opracowań na ten temat, a pojedyncze artykuły w niewielkim stopniu wypełniają lukę badawczą. Badania nad teatralną blogosferą podjęto natomiast na gruncie brytyjskim, czego przykładem może być chociażby książka Meghan Vaughan, *Theatre Blogging: The Emergence of a Critical Culture*, Methuen Drama, London 2020.

[4] E. Zimnica-Kuzioła, *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde parkiem*, „Sztuka i Dokumentacja" 2017, nr 16, s. 93. Podkreślenia w oryginale.

Pojawienie się krytyki internetowej nie tylko zwiększyło jej dostępność zarówno dla autorów, jak i czytelników, ale także spowodowało dywersyfikację treści pojawiających się w różnych mediach. „Z tej perspektywy można mówić o zagospodarowywaniu pomijanych obszarów refleksji, o uzupełnianiu treści zamieszczanych w mainstreamowych mediach, o uzupełnianiu się różnych kanałów dystrybucji treści”[5] – pisała Zimnica-Kuzioła.

Istotne wydaje się, że właśnie w przypadku mediów cyfrowych wyraźnie zarysował się podział na media profesjonalne i amatorskie, który w czasach sprzed epoki Internetu praktycznie nie istniał. Przyjęte było, że jeśli ktoś pisze o teatrze w istniejących czasopismach teatralnych bądź prasie codziennej, to jest profesjonalistą. Jakby już samo przyjęcie takiej osoby do grona redaktorów lub współpracowników uprawomocniało ją jako profesjonalnego recenzenta teatralnego. W przypadku mediów elektronicznych nie jest to już oczywiste. Dlatego kryterium profesjonalności łączyłabym z tylko nieznacznie zmienionym pojęciem znawców stosowanym przez Dobrochnę Ratajczakową. Badaczka pisała, że znawca

> istnieje jako indywidualność wyłącznie dzięki swej działalności zewnętrznej względem danego dzieła. Jego fachowość motywowana jest zawsze czynnością spoza planu konkretnego dzieła sztuki, a odrębność rodzi się poza przestrzenią audytorium. Jego gesty i posunięcia określane są po części przez sytuację inną niż chwilowy i niepowtarzalny kontekst dzieła teatralnego[6].

Jednak w przypadku felietonistów do grona znawców „patrzących na spektakl z perspektywy świadomości norm i rygorów rzemiosła […], które dochodzą do głosu i narzucają zewnętrzne podejście do przedstawienia”[7] zaliczyłabym nie tylko – jak Ratajczakowa – krytyków, ale także praktyków teatru, których doświadczenie sceniczne wpływa na recepcję przedstawień, różnicując ją od recepcji zwykłych widzów, zwanych przez badaczkę profanami. Podział Ratajczakowej na znawców i profanów stosowany w realiach XXI wieku wymaga jednak aktualizacji kontekstu, ponieważ zaproponowane przez nią w latach siedemdziesiątych XX wieku kategorie pochodzą z czasów sprzed pojawienia się krytyki internetowej[8]. Na dodatek autorka formułowała definicje na przykładzie teatru z początku XIX wieku, więc tym bardziej pojęcia te zostały przystosowane do specyfiki tamtej epoki. Chociażby pod tym

[5] Tamże.
[6] D. Ratajczakowa, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, [w:] tejże, *W kryształe i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze,* Tom 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 582.
[7] Tamże, s. 584.
[8] Pierwotna wersja tekstu Ratajczakowej pochodzi z 1980 roku. Zob. D. Ratajczak, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 85–95.

względem, że ówczesna krytyka profanów była wyrażana werbalnie „tu i teraz", w czasie przedstawienia, nie istniała poza nim w formie pisanej. Z założenia więc krytyka prasowa była domeną znawców. Tymczasem Internet umożliwił tworzenie tekstów recenzenckich także amatorom, wchodzącym w dotychczasowy obszar aktywności znawców. Niemniej, przychylam się ku części uniwersalnych cech przypisanych znawcom przez Ratajczakową, związanych z ich wiedzą i kompetencjami, wychodzącymi poza emocjonalny odbiór spektaklu. Te wydają się kryterium odróżniającym krytykę profesjonalną od amatorskiej także w Internecie.

> Znawca nastawiony jest na „tam", „wczoraj" i „jutro", mimo że podobnie jak profan znajduje się również „tu". Ta zmienna perspektywa miejsca i czasu wiąże się z podporządkowaniem jego postawy refleksji nad egzystencją teatru w miejscu i czasie rozleglejszym niż czas i miejsce jednego spektaklu, z rozważaniami nad procesem – nie tylko nad dziełem. Stąd nastawienie na rozwój, na potencjalne, nie zawsze realizowane możliwości teatru. Stąd akcentowanie przez krytykę własnych kompetencji komunikacyjnych ujawniających się głównie nie na etapie percepcji, lecz recepcji dzieła w przestrzeni pozateatralnej, w dialogu […] z teatrem[9].

Co więcej, kompetencje współczesnego znawcy obejmują także wiedzę dotyczącą szeroko pojmowanego życia teatralnego, wraz z jego kontekstami pozaartystycznymi – instytucjonalnymi, finansowymi, organizacyjnymi itp., często pozostającymi poza obszarem zainteresowania recenzentów-amatorów.

Teksty krytycznoteatralne obecne w przestrzeni cyfrowej mają różnorodne źródła – jedne powstały pierwotnie dla prasy tradycyjnej, ale zostały powielone w sieci, inne funkcjonują wyłącznie w obiegu internetowym. W tym wypadku przydatny okazuje się zaproponowany przez Joannę Kocembę podział na „krytykę teatralną w Internecie" i „internetową krytykę teatralną". Pierwsza to: „wszelkie artykuły o teatrze z prasy drukowanej umieszczone czy udostępnione w przestrzeni wirtualnej"[10]. Zaliczyć do niej można wspomniane już strony internetowe, będące odpowiednikami istniejących w wersji analogowej czasopism teatralnych lub wszelkiej innej prasy, w której publikowane są teatralia. Częściowo taką funkcję pełnią również niektóre portale internetowe, publikujące przedruki tekstów z innych mediów. Druga kategoria „nie istnieje poza siecią. Internet jest jej podstawowym medium, wskutek czego determinuje jej materialność i całokształt istnienia"[11]. W grupie tej

[9] D. Ratajczakowa, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, [w:] tejże, *W kryształe i w płomieniu…*, dz. cyt., s. 582.
[10] J. Kocemba, *Demokratyzacja instytucji krytyki teatralnej wskutek upowszechnienia Internetu*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy" 2017, nr 22, s. 165.
[11] Tamże, s. 166.

znajdują się portale teatralne i kulturalne, internetowe czasopisma teatralne lub kulturalne oraz blogi.

Podział ten wydaje się jednak nieco problematyczny z powodu brzmieniowego podobieństwa nazw. Dlatego proponuję przede wszystkim nieco zmodyfikować nazwę pierwszej kategorii – „krytyka teatralna **reprodukowana** w Internecie", natomiast nazwy „krytyka teatralna w Internecie" i „internetowa krytyka teatralna" traktować synonimicznie. Podkreślenie faktu reprodukcji tekstów wydaje mi się istotne ze względu na pierwodruk w tradycyjnej prasie. Bo choć w przypadku obu tych kategorii teksty funkcjonują w obiegu elektronicznym, to inne jest ich źródło. Pierwsze powstały z myślą o tradycyjnych czasopismach, a potem zostały powielone w przestrzeni wirtualnej, funkcjonują więc w dwóch mediach jednocześnie. Drugie napisano od razu dla medium internetowego, więc istnieją jedynie w obiegu elektronicznym. Drobna zmiana w terminologii pozwoli tę różnicę uwypuklić i pamiętać w przypadku pierwszej kategorii o jej pierwotnym, analogowym źródle.

Podobny do Kocemby podział przywołała też Kamila Łapicka na podstawie artykułów opublikowanych w hiszpańskim czasopiśmie „ADE Teatro" w 2022 roku:

> Rozgraniczano […] „krytykę teatralną w mediach elektronicznych", czyli teksty pisane według gazetowych standardów i publikowane na przykład w internetowych wydaniach czasopism, oraz „cyfrową krytykę teatralną", przygotowywaną w formatach specyficznych dla wirtualnego świata. W tej drugiej grupie znalazły się blogi, podcasty, notki w mediach społecznościowych[12].

Podział ten pozwala poszerzyć istniejącą już propozycję o formy wizualno-audialne, nieuwzględnione wcześniej, a coraz częściej pojawiające się w przestrzeni cyfrowej.

Ze względu na obecność felietonistyki teatralnej wśród internetowej krytyki teatralnej najbardziej interesujące wydają się portale teatralne. Pierwszym polskim teatralnym portalem internetowym był założony w 1998 roku Dziennik Teatralny (dziennikteatralny.com) wydawany przez Stowarzyszenie Teatralne TESPIS, kierowany przez Ryszarda Klimczaka, na którym pojawiają się zarówno oryginalne treści tworzone przez redakcję, współpracowników portalu i wolontariuszy, o różnym stopniu profesjonalności, jak i przedruki tekstów z prasy drukowanej. Portal nawiązuje do formy dziennika poprzez codzienną aktualizację treści. W 2004 roku z inicjatywy Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego powstał portal e-teatr (e-teatr.pl). Mając stabilne zaplecze instytucjonalne i finansowe stał się platformą dla wszelkich teatralnych treści z całej Polski, od przedruków

[12] K. Łapicka, *Współczesna krytyka teatralna na świecie*, „Teatr" 2023, nr 4, s. 17.

z gazet codziennych z kraju, przez tygodniki i miesięczniki, periodyki teatralne, a także z innych źródeł internetowych: portali, blogów, a w ostatnich latach nawet z mediów społecznościowych. Na portalu pojawiają się też materiały nadesłane oraz powstałe na zamówienie oryginalne treści, na przykład w formie ukazującego się w ramach portalu numerów „Raptularza". Oba portale nie mieszczą się więc jednoznacznie we wskazanym podziale, łącząc treści istniejące poza internetowym obiegiem z treściami oryginalnymi, a więc są przestrzenią zarówno dla krytyki teatralnej reprodukowanej w Internecie, jak i internetowej krytyki teatralnej. W 2004 roku powstał także portal Teatr dla Was (teatrdlawas.pl), którego redaktorem był Wiesław Kowalski. Od początku strona miała otwarty charakter, zapraszając do współpracy wszystkich chętnych autorów, nie tylko profesjonalnych krytyków. Od 2018 roku jej kontynuacją jest Teatr dla Wszystkich (teatrdlawszystkich.eu), zachowujący – podkreśloną w nazwie – otwartość dla wszystkich piszących i czytających o teatrze[13].

Jednak dopiero powstanie w 2013 roku portalu Teatralny.pl, wydawanego przez Fundację Teatr Nie-Taki, dało początek internetowej platformie służącej publikacji w pełni oryginalnych profesjonalnych treści. W podobny sposób sprofilowana została działalność kolejnego portalu, Teatrologia.info, założonego w 2018 roku przez Patryka Kęckiego, a od 2019 roku wydawanego przez Polską Kampanię Teatralną. Portale te stanowią istotny dwugłos w internetowej profesjonalnej krytyce teatralnej, wzajemnie się dopełniając, zwłaszcza że pierwszy z nich ma bardziej liberalny, a drugi raczej konserwatywny profil[14].

Teatralny.pl pod wodzą Katarzyny Knychalskiej współtworzą redakcje regionalne, dzięki czemu działalność recenzencka prowadzona jest na terenie całej Polski i nie ma konieczności posiłkowania się przedrukami tekstów z innych źródeł. Jednocześnie portal ten jest medium w pełni profesjonalnym, współtworzonym przez krytyków, teoretyków, a czasem także praktyków teatru. W związku z tym dwojako wpisuje się on w zjawisko wspomnianej demokratyzacji krytyki teatralnej. Z jednej strony ułatwia dostęp do treści, ale już nie do ich tworzenia, co wydaje się pozostawać domeną blogosfery. Z drugiej strony, w przypadku profesjonalnych treści portalu można chyba mówić o częściowej demokratyzacji albo raczej decentralizacji redakcji, której świadectwem byłoby istnienie redakcji regionalnych.

[13] W tym miejscu uwzględniłam jedynie portale teatralne istniejące do dziś (stan na luty 2025), na których pojawiają się teksty krytycznoteatralne. Pomijam też portale o charakterze *stricte* informacyjnym, np. z repertuarami teatrów.

[14] W trakcie pracy nad tą rozprawą dotychczasowy układ sił się zmienił, portal teatrologia.info zawiesił swoją działalność w połowie 2024 roku z powodu braku dotacji. Zob. J. Hernik Spalińska, *Los „Teatrologii.info", czyli demokracja w praktyce*, portal teatrologia.info, 11.07.2024, https://teatrologia.pl/autorzy/jagoda-hernik-spalinska-los-teatrologii-info-czyli-demokracja-w-praktyce/ (19.02.2025).

Z perspektywy przyjętej w tej pracy najbardziej interesującą część portalu Teatralny.pl stanowi dział felietonów, który nie jest wcale oczywistym elementem teatralnych portali internetowych. Działu takiego nie ma Dziennik Teatralny ani Teatr dla Wszystkich. Z kolei na stronie e-teatr.pl felietony stanowią jedynie część większego działu „Magazyn: opinie, rozmowy, felietony", a publikowane tam teksty zazwyczaj są przedrukami, czyli stanowią – wracając do zaproponowanego podziału – krytykę teatralną reprodukowaną w Internecie. Pamiętać jednak trzeba, że kiedyś pojawiały się tam cotygodniowe felietony zamawiane przez redakcję portalu, publikowane w latach 2009–2021, jednak nie stanowiły one osobnego działu[15].

Zespół felietonistów piszących dla portalu Teatralny.pl już w roku jego powstania bardzo szybko się rozrósł. Jeśli liczyć otworzenie działu felietonów od daty publikacji pierwszego tekstu (07.10.2013), to w pierwszym miesiącu jego funkcjonowania współpracę z portalem rozpoczęło aż sześcioro felietonistów: Maciej Wojtyszko, Lech Raczak, Mariusz Bieliński, Hanna Baltyn, Piotr Głowacki i Leszek Bzdyl. W grudniu 2013 roku do grona felietonistów dołączył też Janusz Majcherek z serią *Zrzędność i przekora*, a potem *Szczęśliwe dni*, wypełniając miejsce po epizodycznej współpracy Hanny Baltyn. Natomiast ustępującego Głowackiego zastąpili od 2014 roku Krzysztof Mroziewicz i Krzysztof Kopka. W 2014 roku pisało więc dla portalu aż siedmioro felietonistów jednocześnie – tak licznej grupy współpracowników mogły Teatralnemu.pl pozazdrościć redakcje tradycyjnych czasopism teatralnych. Tę liczebność można tłumaczyć nie tylko samą chęcią stworzenia przez redakcję portalu prężnie działającego, różnorodnego, a dzięki temu atrakcyjnego dla czytelników i czytelniczek działu, ale także brakiem charakterystycznych dla drukowanych czasopism ograniczeń objętościowych. To niewątpliwa zaleta nieograniczonej cyfrowej przestrzeni, w której pomieścić można tyle tekstów, ile chce redakcja i autorzy, a nie tyle, na ile wystarczy miejsca na łamach pisma. W 2015 roku doszło do kolejnych roszad w zespole felietonistów. Swoje serie zakończyli Bzdyl, Bieliński, Raczak i Mroziewicz, pojawili się natomiast: na rok Izabella Cywińska z cyklem *Inne historie* oraz na dłużej Piotr Cieplak i Tomasz Rodowicz. Po 2015 roku zespół felietonistów skurczył się co prawda do pięciu osób, ale jego skład ustabilizował się na kilka lat. Kolejne zmiany osobowe nastąpiły już po 2019 roku.

To, co wyróżnia dział felietonów na tym portalu, to przede wszystkim różnorodność zapraszanych felietonistów, większa niż w przypadku felietonów publikowanych na łamach teatralnych periodyków. Pod tym względem dział felietonistyki spójny jest z koncepcją portalu

[15] Seria *Felietony na tydzień*, e-teatr, https://e-teatr.pl/felietony-na-tydzien-i284 (dostęp: 27.01.2025).

i jego regionalnością, tu również publikują felietoniści nie tylko z Warszawy, ale także mieszkający lub działający na terenie Krakowa, Wrocławia, Poznania, Gdańska czy Łodzi. Różnorodność dotyczyłaby nie tylko regionalnych perspektyw, ale także zawodowej proweniencji autorów: krytyków, teoretyków teatru, ale również praktyków, reprezentujących nie tylko różne zawody teatralne, ale także zajmujących się odmiennymi rodzajami teatru, na przykład twórców teatru alternatywnego (Lech Raczak, Tomasz Rodowicz) czy teatru tańca (Leszek Bzdyl), dotąd raczej nieobecnych w gronie felietonistów teatralnych. Redakcja portalu Tearalny.pl dawała więc też szansę nowym autorom reprezentującym pomijane dotąd obszary życia teatralnego. Natomiast nie odcinała się też od autorów znanych, doświadczonych w uprawianiu felietonistyki, takich jak Janusz Majcherek czy Maciej Wojtyszko.

Specyfika medium wpływa też na kwestie formalne – publikowane na portalu teksty nie muszą być już dostosowane do objętości periodyku. Stąd zapewne różne długości tekstów, w tym także felietonów. Niektórzy autorzy trzymali się zwięzłej formy, inni podążali w stronę obszerniejszych artykułów. Czasem felietoniści chętnie też korzystali z możliwości edytorskich związanych z publikowaniem tekstów w Internecie, na przykład wykorzystując pogrubienia słów lub całych fragmentów tekstów, różnicując wersyfikację, niekiedy odchodząc od tradycyjnej formy tekstu z akapitami.

Widoczne są także zmiany związane z częstotliwością publikowania felietonów. W czasopismach była ona uzależniona od częstotliwości ukazywania się kolejnych numerów. W przypadku portalu internetowego cykl wydawniczy zostaje jednak zaburzony, a teksty publikowane są zazwyczaj w trybie ciągłym. Ma to dwojakie konsekwencje. Z jednej strony, autorzy nie są związani cyklicznością wydawania periodyku i terminem składania tekstów do konkretnego numeru, co pozwala na zwiększenie lub zmniejszenie częstotliwości publikacji, chociażby w zależności od pojawiających się aktualnie tematów. Felietoniści portalu internetowego mają bowiem możliwość szybszego reagowania na wydarzenia, mogą pisać na gorąco, licząc na to, że ich tekst ukaże się za kilkanaście godzin, a nie za kilka tygodni albo nawet miesięcy, jak bywa w przypadku czasopism. Z drugiej strony, brak cyklu wydawniczego prowadzi do nieregularności publikacji i rozluźnienia dyscypliny terminowej. Na portalu Teatralny.pl widać to bardzo wyraźnie – wielu autorów po kilku pierwszych miesiącach współpracy z portalem zaczynało publikować coraz bardziej okazjonalnie. Można było wręcz odnieść wrażenie, że piszą jedynie wtedy, gdy mają na to czas lub ochotę, często z wielotygodniowymi albo nawet wielomiesięcznymi przerwami. W tej sytuacji nadmierna swoboda i brak dyscypliny osłabiają, niestety, potencjał internetowego medium związany z możliwością szybkiego reagowania na wydarzenia. Byli jednak autorzy, którzy starali się

zachować regularność publikacji. Można stawiać tezę, że dla osób z doświadczeniem felietonistycznym, wyniesionym z pracy w czasopiśmie, jak chociażby Janusz Majcherek, cykliczność publikacji była sprawą oczywistą, niezależnie od medium.

Istotnym aspektem funkcjonowania tekstów na portalu, w tym także felietonów, była możliwość dodawania przez czytelników komentarzy pod artykułami. Nie bez przyczyny Monika Kostaszuk-Romanowska, analizując współczesną krytykę teatralną, widziała w portalach internetowych interesującą platformę komunikacji na linii krytyk–widz: „To nowa przestrzeń rozmowy z widzem przede wszystkim profesjonalnych krytyków”[16]. W przypadku felietonistów, do których należą przecież nie tylko krytycy, ale także praktycy teatru, należałoby więc raczej mówić o przestrzeni rozmowy krytyków i twórców teatralnych z widzami, ale także z innymi ludźmi teatru, stanowiącymi ważną grupę czytelników tych tekstów. Stworzenie takiego pola do rozmowy niesie ze sobą określone skutki. Pozycja i autorytet autora nie są stałe, jego opinie zaś mogą spotkać się z negacją ze strony czytelników. Jak pisała Joanna Kocemba:

> Możliwość pozostawienia przez czytelnika komentarza bez wątpienia zmienia odbiór tekstu. Demokratyzowane i negocjowane są opinie tworzące artykuł, który nieustannie reaktualizuje się w wyniku namacalnego dialogu pomiędzy twórcą a odbiorcą. Autorytet autora tekstu może zostać łatwo podważony, podobnie jak stawiane przez niego tezy[17].

Pod felietonami na portalu Teatralny.pl, zwłaszcza tymi, które dotykały kontrowersyjnych tematów, odbywały się nieraz gorące dyskusje. Zdarzało się czasem, że polemiki czytelników były tak liczne i obszerne, że swoją objętością przekraczały objętość felietonu, którego dotyczyły. Felietoniści wypowiedzi te zazwyczaj uważnie śledzili, często odnosząc się do nich, czy to w kolejnych swoich felietonach, czy też włączając się do dyskusji w komentarzach. Niejednokrotnie to sami autorzy zachęcali do zabierania głosu w jakiejś sprawie, na przykład namawiając do dzielenia się wspomnieniami dotyczącymi konkretnych osób ze środowiska teatralnego albo do wyrażenia poparcia w jakiejś istotnej dla ludzi teatru kwestii.

Komentarze pod tekstami można było dodawać anonimowo. Niektórzy z tego prawa korzystali, pisząc swoje wypowiedzi pod pseudonimami, inni woleli występować pod nazwiskiem. Wpływało to na poziom dyskusji pod tekstami. Im więcej komentarzy było sygnowanych nazwiskami, tym bardziej merytoryczny poziom osiągały polemiki. Natomiast im więcej osób korzystało z przywileju anonimowości, tym bardziej obniżał się poziom

[16] M. Kostaszuk-Romanowska, *Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2014, t. 14, s. 81.
[17] J. Kocemba, *Demokratyzacja instytucji krytyki teatralnej wskutek upowszechnienia Internetu*, dz. cyt., s. 165.

internetowych rozmów. Nie tylko dlatego, że pojawiało się dużo komentarzy krytycznych, bo te były pisane – choć rzeczywiście rzadziej – także pod nazwiskiem. Jednak w tym drugim przypadku, krytycznym sądom towarzyszyła zazwyczaj argumentacja podnosząca jakość sporu. Komentarze anonimowe charakteryzowały się natomiast dużą emocjonalnością, nie brakowało złośliwości, a krytyka wymierzona była często w samych felietonistów, ich światopogląd czy sposób pisania tekstów. Portal Teatralny.pl nie ustrzegł się więc przed częstym w internetowych sporach zjawiskiem hejtu, wypierającym wartościowe debaty. Z czasem na porządek dyskusji pod tekstami wpłynęły też pojawiające się coraz częściej komentarze o charakterze reklamowym. Komentarzowy spam zaśmiecił więc toczone pod felietonami polemiki, a wartościowe wypowiedzi często ginęły wśród licznych wpisów niezwiązanych z tematyką tekstów, pod którymi były dodawane.

Stąd być może podjęta przez redakcję na początku 2025 roku decyzja o wyłączeniu możliwości komentowania artykułów, połączona ze zmianą regulaminu funkcjonowania strony[18] oraz przywróceniem jej po kilkutygodniowej przerwie poświęconej na dokonanie zmian w interfejsie. Niestety, zmiana ta pociągnęła za sobą także usunięcie ze strony wszystkich dotychczasowych komentarzy, uniemożliwiając ich szczegółową analizę oraz opisanie specyfiki interakcji zachodzących między felietonistami a czytelnikami. Sytuacja ta uzmysławia, że demokratyzacja dostępu zapewniana przez medium, jakim jest Internet, nie jest stała, zaś interakcyjność portalu przestaje być jego konstytutywną cechą. Bo choć użytkownicy portalu wciąż mają możliwość wysłania maila do redakcji lub wypełnienia formularza kontaktowego, to przecież te formy nie różnią się od tych, z których korzystają czytelnicy tradycyjnych czasopism teatralnych. W rzeczywistości więc możliwości kontaktu z osobami korzystającymi z portalu zostały drastycznie zminimalizowane, a dotychczasowa interakcja między autorami felietonów i innych tekstów a ich czytelnikami praktycznie przestała istnieć. Zmusza to do weryfikacji dotychczasowych tez o demokratyzacji w Internecie, zwłaszcza w kontekście zmian dokonywanych przez redakcję portalu Teatralny.pl.

Spośród publikowanych w dziale felietonów tekstów do 2019 roku do analizy zostały wybrane serie: Macieja Wojtyszki, Mariusza Bielińskiego, Janusza Majcherka (*Zrzędność i przekora* oraz *Szczęśliwe dni*), Krzysztofa Mroziewicza, Krzysztofa Kopki i Tomasza Rodowicza. Podobnie jak w przypadku poprzednich rozdziałów, odrzucone zostały cykle tekstów ukazujących się krócej niż rok (lub też – w zależności od częstotliwości ukazywania

[18] Data ostatniej aktualizacji Regulaminu: 31.01.2025. Zob. Regulamin portalu, Teatralny.pl, https://www.teatralny.pl/regulamin (dostęp: 17.02.2025).

się – obejmujące mniej niż dwanaście tekstów), a zatem: Hanny Baltyn (jeden felieton), Lecha Raczaka (jedenaście felietonów z lat 2013–2015), Leszka Bzdyla (jedenaście felietonów z lat 2013–2014[19]) i Pawła Głowackiego (trzy felietony z 2013 roku). Z analizy wyłączono też cykle, których tematyka w większości nie dotyczyła teatru – serię Piotra Cieplaka częściej poświęconą przyrodzie i polityce niż teatrowi (2015–2023) oraz te, które miały charakter wspomnieniowy i nie dotyczyły aktualnego życia teatralnego – cykl Izabelli Cywińskiej *Inne historie* (2015), czyli wspomnienia, które nie zmieściły się w jej autobiograficznej książce *Dziewczyna z Kamienia*.

4.1. Powściągliwy reżyser w Internecie, czyli felietonowy powrót Macieja Wojtyszki

[…] uważam, że nie mam prawa komentować dnia bieżącego. Na razie jeszcze jestem na rynku, wykonuję zawód i to, co przystoi […] krytykowi i arbitrowi życia teatralnego, czyli ocenianie innych, mnie jest w naturalny sposób zabronione. Siłą woli muszę się naturalnie powstrzymywać, żeby unikać jakichkolwiek aluzji do tego, co ostatnio widziałem, i zrzędzić na cudze, a wychwalać swoje, ale niestety takie są moje obyczaje.

Maciej Wojtyszko, *Humorek*, portal Teatralny.pl, 11.03.2016.

Pierwszym felietonistą, którego tekst ukazał się w dziale felietonów na portalu Teatralny.pl w 2013 roku, był Maciej Wojtyszko[20]. Reżyser i dramatopisarz powrócił do działalności felietonistycznej, uprawianej przed prawie dwudziestu laty na łamach miesięcznika „Teatr" w serii *Krótki zarys męki twórczej*. Tym razem jednak miał się sprawdzić w roli felietonisty internetowego. Wojtyszko jako doświadczony w dziedzinie felietonistyki pisarz, dobrze nadawał się do nowo powstałego działu, stając się na lata jego filarem[21]. Tym razem autor zrezygnował z charakterystycznego nadtytułu serii. Jego teksty wyróżniała natomiast specyficzna wersyfikacja – krótkie jedno, dwuzdaniowe akapity, nadające felietonom dynamikę, ale po części także sprawiające wrażenie, jakby myśli autora rwały się, a kolejne zdania stanowiły ciągi luźnych skojarzeń. W nowej serii Wojtyszko chętniej korzystał z możliwości edytorskich, związanych nie tylko z wersyfikacją, ale np. stosowaniem pogrubień w celu wyróżnienia ważnych dla niego zdań lub słów.

[19] Bzdyl opublikował potem jeszcze dwa felietony w 2020 roku, po sześcioletniej przerwie.
[20] Biogram Macieja Wojtyszki. Zob. Rozdział 2.2.2. Przychodzi mimesis do katharsis, czyli *Krótki zarys męki twórczej* Macieja Wojtyszki, przypis 287, s. 121.
[21] Wojtyszko jest jedynym felietonistą, który rozpoczął współpracę z portalem na początku jego istnienia i którego teksty ukazują się do dziś (stan na styczeń 2025). Ze względu na ramy czasowe tej pracy w analizie uwzględniono tylko felietony publikowane do 2019 roku.

Seria Wojtyszki wydaje się dość wyważona, jego teksty nie mają prowokacyjnego charakteru. Próżno w niej szukać komentarzy do najgłośniejszych wydarzeń artystycznych czy podszytych polityką teatralnych skandali z drugiej dekady XXI wieku. Wojtyszko niechętnie pisał też o twórcach teatralnych, czyli własnych kolegach i koleżankach po fachu, odbierając sobie prawo oceny ich działalności artystycznej ze względu na własną aktywność sceniczną. Jak tłumaczył: „Bo przecież szanujący się reżyser, uprawiający nadal swój zawód, nie powinien publicznie rozdawać klapsów swoim kolegom, rywalom i następcom”[22]. Wojtyszko miał więc swoją etykę felietonisty, której konsekwentnie przestrzegał. Jednak stwarzała ona też ograniczenia w wyborze tematyki tekstów i w sposobie pisania, co skutkowało powściągliwym charakterem cyklu, a często także tendencją do uogólnienia. Przyjętą przez felietonistę strategię można również odczytywać jako odmowę angażowania się w aktualnie toczone debaty i spory w środowisku teatralnym i niechęć do podsycania istniejących konfliktów. Jak wyjaśniał: „Uciekam więc od pytań o to, kto ma zajmować stanowiska dyrektorskie […] i szukam raczej pola do porozumienia […] niż miejsca do wylewania frustracji i pretensji. Jeżeli ktoś nie ma ochoty czytać tak ograniczonych przez punkt siedzenia uwag, proszony jest o czytanie czegoś innego”[23]. Dla czytelników poszukujących w felietonach gorących sporów, seria Wojtyszki musiała wydawać się dość chłodna. Wyważony styl jego tekstów spójny jest z inną jego dewizą: „czasem lepiej wymieniać myśli, a nie oceny”[24]. Wojtyszko dzięki tej praktyce zachowywał względną neutralność w stosunkach ze środowiskiem teatralnym. Jednak przyjęcie takiej postawy wiązało się także z niepełnym wykorzystaniem potencjału felietonów i przynależnego felietonistom przywileju wyrażania – często skrajnych – opinii i ocen.

Formuła taka skutkowała zadowoleniem powściągliwych czytelników felietonów Wojtyszki lub irytacją tych, którzy od felietonistyki oczekiwali bardziej aktualnej i emocjonalnej debaty. Autor zaczął odnosić się do komentarzy pojawiających się pod tekstami. Czasem przywoływał je i omawiał w kolejnych felietonach, wchodząc w interakcje z odbiorcami. Niekiedy komentarze miały wpływ na podejmowane przez niego tematy, ale zasadniczo nie zmieniały koncepcji serii. Jak pisał o jednym z postulatów czytelniczki: „pani «plotkara» pragnie sporów i dyskusji na temat dnia bieżącego i chce mnie, a właściwie

[22] M. Wojtyszko, *Przerywam milczenie*, portal Teatralny.pl, 26.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/przerywam-milczenie,805.html (dostęp: 04.12.2022).
[23] M. Wojtyszko, *Humorek*, portal Teatralny.pl, 11.03.2016, https://teatralny.pl/felietony/humorek,1467.html (dostęp: 14.12.2022).
[24] Tamże.

komentarze pod moim felietonem, do tego włączyć. Słabo się do tego nadaję”[25]. Na nic się zdały próby internautów wywierania wpływu na autora, który pozostawał wierny swoim postanowieniom.

Być może ten profil felietonów należałoby łączyć z przypiętą reżyserowi łatką konserwatysty oraz wiekiem, co sam sugerował w jednym z tekstów: „W każdym razie w teatrze niedobrze być starym konserwatystą, co osoby młodsze dają ci często do zrozumienia językiem mniej lub bardziej taktownym”[26]. Mimo różnic wiekowych czy światopoglądowych uważał, że podstawą relacji powinien być wzajemny szacunek, czego przykład dawał w swoich felietonach. Deklarował:

> Jeśli chodzi o mnie, to zawsze starałem się szanować zarówno twórców, jak krytyków, którzy mieli nieco inne poglądy niż moje, starałem się ich zrozumieć, nie zazdrościć, nawet gdy ich sukces wydawał mi się nieuzasadniony, a dodawać ducha, gdy spadała na nich równie – w moim odczuciu – nieuzasadniona porażka. Niezależnie od różnic pokoleniowych, wyznawanych przekonań, sądów estetycznych etc. mogę się nie zgadzać, irytować na błędne w mojej ocenie stanowisko, ale szanuję[27].

Sposób pisania felietonów był więc także powiązany ze światopoglądem i charakterem autora, preferującego raczej porozumienie niż konflikt.

Nie oznacza to jednak, że w felietonach Wojtyszki brak emocji i nie interesowały go sprawy bieżące. Tyle że niekoniecznie podążał on w kierunkach wybieranych przez innych przedstawicieli środowiska, sytuując się często na obrzeżach aktualnych debat, czego dobrym przykładem początek jego serii. W pierwszym żałobnym felietonie-nekrologu obwieszczał śmierć Teatru Telewizji. „W imieniu przyjaciół, sympatyków i wielbicieli z bólem i żalem donosimy, że w październiku tego roku po długich i ciężkich cierpieniach odszedł od nas w wieku lat sześćdziesięciu Teatr Telewizji”[28]. Felietonista komentował pogarszające się zdrowie denata po transformacji ustrojowej i jego uśmiercenie poprzez zdjęcie z ramówki TVP1 w 2013 roku. Głoszony przez Wojtyszkę zgon okazał się na szczęście tylko śpiączką, choć nadal stan chorego pozostawał niestabilny. Jak pisał w kolejnym tekście: „Wiadomość o reaktywowaniu redakcji Teatru Telewizji (nie śmiem sądzić, że również z powodu publikacji

[25] Tamże.
[26] M. Wojtyszko, *Rozum czasem musi usnąć, aby dać sobie radę z upiorami*, portal Teatralny.pl, 13.01.2017, https://teatralny.pl/felietony/rozum-czasem-musi-usnac-aby-dac-sobie-rade-z-upiorami,1826.html (dostęp: 16.12.2022).
[27] M. Wojtyszko, *Całe życie głupi*, portal Teatralny.pl, 23.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/cale-zycie-glupi,78.html (dostęp: 27.11.2022).
[28] M. Wojtyszko, *Nekrolog*, portal Teatralny.pl, 07.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/nekrolog,32.html (dostęp: 27.11.2022).

mojego *Nekrologu*) przyjąłem więc z nadzieją, mimo sygnałów, że reaktywacja trochę pozorna, bo zdaje się, że pieniędzy na produkcję nowych spektakli jak nie było, tak nie ma"[29]. O tym, że temat Teatru Telewizji niezbyt emocjonował środowisko teatralne, świadczyły reakcje na felietony. Wojtyszkę dziwiła powściągliwość wobec jego żałobnego lamentu nad Teatrem Telewizji. „Trochę mnie przygnębił fakt, że znaczek «lubię to» kliknęły przy nim zaledwie trzy osoby, bo w moim odczuciu był to wyraz najgłębszego egzystencjalnego bólu po utracie ukochanej formuły artystycznej, formuły, która jest unikalna i wyjątkowo pojemna"[30] – pisał Wojtyszko, zaniepokojony nie tylko stanem Teatru Telewizji, ale także brakiem zaangażowania środowiska w ważną dla niego sprawę. Ale spostrzeżenie felietonisty jest ważne również z innego powodu – uświadamia, że teksty na portalu Teatralny.pl, w tym felietony, funkcjonują w podwójnym obiegu, na samym portalu, ale także w mediach społecznościowych, w tym wypadku na profilu na Facebooku[31].

Mimo iż Wojtyszko uciekał od oceniania dokonań innych reżyserów, to w jego felietonach można znaleźć wiele uwag dotyczących współczesnej reżyserii. Zgodnie ze swoim postanowieniem nie ewaluował dokonań swoich kolegów po fachu, nie wskazywał nikogo z nazwiska, interesowały go raczej strategie reżyserskie, dominujące nurty i postawy reżyserów. Odnosił się przy tym do swojego pedagogicznego doświadczenia i pracy na Wydziale Reżyserii w warszawskiej Akademii Teatralnej. Poziom wielu kandydatów ubiegających się o przyjęcie do studenckiego grona oceniał negatywnie, czemu dał wyraz w ironicznym felietonie w formie listy wymagań wobec chętnych do zdawania do szkoły teatralnej. W ten sposób wykazywał pośrednio brak wiedzy kandydatów i popełniane przez nich błędy, które dostrzegał zasiadając w komisji egzaminacyjnej (*O zdawaniu na Wydział Reżyserii*, portal Teatralny.pl, 15.10.2014). Jednocześnie opisywał, że wykształceni w szkołach teatralnych reżyserzy mają współcześnie zupełnie inne możliwości niż przed laty i odmiennie niż Wojtyszko podchodzą do swojej profesji. Jak pisał autor, znów przywołując realia egzaminów i zastanawiając się, czy faktycznie wiedza, której on uparcie wymagał od kandydatów, jest potrzeba do tworzenia współczesnych przedstawień:

> Niewątpliwie reżyser coraz bardziej staje się artystą, bo skala jego swobody rośnie. Twórczość Szekspira, Mickiewicza, Słowackiego, Moliera to coraz częściej rodzaj trampoliny wykorzystywanej w sposób

[29] M. Wojtyszko, *Skandal*, portal Teatralny.pl, 08.11.2013, https://teatralny.pl/felietony/skandal,109.html (dostęp: 27.11.2022).
[30] Tamże.
[31] Nie jest to formuła typowa jedynie dla portalu Teatralny.pl. Swoje profile na Facebooku mają nie tylko redakcje portali internetowych, ale także redakcje tradycyjnych czasopism, które funkcjonują zatem aż w trzech obszarach: w analogowym czasopiśmie, na poświęconej mu stronie internetowej i w mediach społecznościowych.

> odległy od tego, jaki uznano by za właściwy jeszcze czterdzieści lat temu. Jeśli reżyser się dogada z dyrektorem teatru, może równie dobrze podjąć próbę wystawienia instrukcji obsługi wyżymaczki, kodu DNA australopiteka, biletu tramwajowego lub mitu założycielskiego wydziału *gender studies*[32].

Z perspektywy Wojtyszki młodzi reżyserzy nie trzymali się kurczowo tekstów dramatycznych, traktując je raczej jako inspirację. Materiałów do spektakli szukali gdzie indziej, często w tekstach nieteatralnych. Ale i możliwości techniczne mieli większe niż dawniej, więc teatralny kult słowa został zastąpiony kultem atrakcyjności, niekoniecznie lubianym przez Wojtyszkę. Jak pisał o młodych reżyserach, często własnych wychowankach:

> Mają do dyspozycji całą nowoczesną technikę, mogą migać różnokolorowymi światłami na setce ekranów, mogą, jak to zjadliwie powtarzała ongi Olga Lipińska, „ubarwiać baletem", łupać ze sceny setki decybeli, mogą też stosować inne „uatrakcyjnienia", bo przecież współczesny widz jest niespokojny – jeśli go nie złapiemy za gardło, nie wstrząśniemy i nie zmieszamy – satysfakcji mieć nie będzie. Takie przynajmniej stanowisko można spotkać wśród wielu osób, które zajmują się dziś teatrem[33].

Jeśli więc tekst nie miał już tak dużego znaczenia, a możliwości techniczne wykorzystywane były nie po to, aby przekładać tekst na znaki sceniczne, lecz by tworzyć autonomiczną sceniczną narrację, to nad takimi spektaklami pracowało się już inaczej. Choćby z pomocą dramaturgów, którzy tę narracje mieli uspójniać. Jak ironicznie pisał Wojtyszko: „Pojawił się też wkrótce nowy, fascynujący zawód: dramaturg. Nie ktoś, kto pisze dramaty, tylko ktoś, kto preparuje jakieś teksty na scenę. Ktoś, kto chodzi po śmietnisku kultury zwanym Światem albo Biblioteką i wycina z tego potrzebne mu kawałki"[34]. W tej sytuacji zmieniał się tryb pracy reżyserów. Jak zauważał felietonista: „Reżyser już nie czeka na tekst od jakiegoś tam Wyspiańskiego, tylko układa wraz z dramaturgiem swoją wycinankę ze wszystkiego, co im się nawinie pod rękę"[35]. Takie spektakle-wycinanki to właśnie, według Wojtyszki, artystyczne wytwory reżysersko-dramaturgicznych kolektywów, niekoniecznie zgodne z teatralnym gustem felietonisty. Autor przyznawał wprost: „nadal jestem raczej za teatrem konstruowanym i komponowanym niż za prowokacją i destrukcją. Czyli reprezentuję stanowisko konserwatywne"[36]. Wyjaśnia to jego stosunek do młodych reżyserów i dramaturgów oraz

[32] M. Wojtyszko, *Trener czy guru, wykształcony czy wrażliwy oraz inne kłopotliwe dylematy*, portal Teatralny.pl, 25.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/trener-czy-guru-wyksztalcony-czy-wrazliwy-oraz-inne-klopotliwe-dylematy,1211.html (dostęp: 09.12.2022).
[33] M. Wojtyszko, *O przyszłości sztuki reżyserii*, portal Teatralny.pl, 18.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/o-przyszlosci-sztuki-rezyserii,985.html (dostęp: 05.12.2022).
[34] Tamże.
[35] Tamże.
[36] Tamże.

sposobu ich pracy. Konserwatywny stosunek felietonisty do reżyserii i strategii twórczych pozostawał niezmienny mimo teatralnych przemian w XXI wieku. Autor wydawał się być świadom własnego stanowiska wyróżniającego się na tle młodych postępowców. Jego teksty, stając się archiwum przemian współczesnej polskiej reżyserii, pokazują też różne postawy wobec uprawianego zawodu, od postępowych do konserwatywnych.

Wojtyszko pozostawał wierny dawnej szkole reżyserskiej, należąc – jak można wywnioskować z felietonu – do grona uczniów, a potem współpracowników Jana Kulczyńskiego, o którego śmierci pisał w 2015 roku. Uznając Kulczyńskiego za wielkiego pedagoga, wskazywał niejako przy okazji, że to właśnie dzięki takim wykładowcom jak on, którzy potrafili rzetelnie ocenić kandydatów na studia, udało się zaistnieć w zawodzie reżyserskim wielu kobietom. Jak pisał: „niepostrzeżenie wychowaliśmy parę pokoleń pań działających na równych prawach, pań twórczych, znakomitych, wybitnych”[37]. Tyle że przyjmowanie kobiet na reżyserię wydaje się w świetle felietonu Wojtyszki nie wyrazem feminizmu profesora, sztucznym stosowaniem parytetów płci czy wymogiem poprawności politycznej, ale wyłącznie efektem jego rzetelnej, merytorycznej oceny osób kandydujących do szkoły teatralnej. Przy tej okazji felietonista korzystał też z przywileju medium, w którym publikował, zachęcając czytelników do dzielenia się wspomnieniami o wykładowcy[38].

Skoro Wojtyszko preferował teatr, w którym reżyser zachowuje szacunek do tekstu, to również same teksty i ich losy pozostawały w kręgu zainteresowań autora. Śledził on chociażby odbywające się dyskusje na temat polskiego dramatu współczesnego, którego pojmowanie się zmieniło. Po jednej z debat na temat powstających w XXI wieku tekstów zauważał: „Krótko mówiąc, większość młodych i pełnych własnego światopoglądu osób uważało, że ponieważ mamy rozmaite gusta, to nie da się oddzielić tekstu, nazwijmy to, «literackiego» od jego realizacji, i w ich ocenie dramatem polskim jest wszystko, co się pokazuje na scenie w tym języku”[39]. Takie stanowisko budziło wątpliwości Wojtyszki, będącego przecież autorem niejednego dramatu czy scenicznej adaptacji.

Jednocześnie felietonista zauważał brak zorganizowanej sieci wymiany tekstów dramatycznych w Europie, co skutkowało – jego zdaniem – brakiem znajomości dramaturgii

[37] M. Wojtyszko, *Epoka Profesora Kulczyńskiego*, portal Teatralny.pl, 06.05.2015, https://teatralny.pl/felietony/epoka-profesora-kulczynskiego,1061.html (dostęp: 06.12.2022).

[38] Pod tekstem ukazała się seria komentarzy wspomnieniowych i anegdotycznych pisanych przez absolwentów warszawskiej reżyserii poświęconych profesorowi Kulczyńskiemu, dziś już niestety niewidocznych na portalu. Jednak pokazuje to aktywizujący potencjał felietonu, angażujący czytelników wokół ważnego dla nich tematu.

[39] M. Wojtyszko, *Nówka sztuka*, portal Teatralny.pl, 08.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/nowka-sztuka,2135.html (dostęp: 17.12.2022).

innych państw europejskich. O znikomej obecności dramaturgii europejskiej na polskich scenach, nie licząc oczywiście europejskiej klasyki dramatu, pisał:

> Polak, Węgier, dwa bratanki, ale nawet György Spiró, którego powinniśmy hołubić, nosić na rękach i wyrażać non stop wdzięczność za jego zasługi dla Polski, z trudem się przebija na nasze sceny. Współcześni dramatopisarze – Rumuni, Turcy, Portugalczycy, bracia ze wspólnoty europejskiej – właściwie nie są znani naszej publiczności[40].

Wymiana tekstów powinna być jednak wielokierunkowa. Lecz i eksport polskiego dramatu nie prezentował się zdaniem Wojtyszki najlepiej. Felietonista pisał: „Przebili się trochę Tadeusz Słobodzianek i Małgorzata Sikorska-Miszczuk, ale mógłbym z marszu wymienić dziesiątkę autorów, którzy napisali utwory godne szerokiego rozpropagowania w Europie, niestety dotarcie z nimi do Holendrów, Szwedów, Greków czy Serbów to droga przez mękę”[41]. Stąd propozycja Wojtyszki utworzenia europejskich teatrów partnerskich na wzór miast partnerskich, co umożliwiłoby przepływ nie tylko spektakli, ale mogłoby ułatwić także wymianę tekstów dramatycznych. Zresztą autor z chęcią śledził wszelkie działania sprzyjające upowszechnieniu dramaturgii, choćby tylko na skalę krajową. Obserwował więc losy Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, nie tylko jako felietonista, ale także jako uczestnik kilku edycji, zgłaszający swoje teksty. Choć cenił tę inicjatywę, postulował też zmianę formuły konkursu – na tzw. konkurs „z godłem”, czyli z zachowaniem zasady anonimowości autorów. W felietonie w formie listu adresowanego do Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej pisał: „Stałaś się, Droga Nagrodo, ważna, twoje wybory zachęcają ludzi teatru do czytania wyróżnianych tekstów i myślę, że najwyższa pora powrócić do tego systemu”[42]. Jego teksty okazują się więc archiwum obiegu współczesnej dramaturgii, zaś propozycje dotyczące czy konkursu, czy europejskiej wymiany dramatów wydają się dobrym przykładem perswazyjności felietonistyki i prób wpływania na czytelników tekstów, do których w przypadku felietonów teatralnych należą często inni uczestnicy życia teatralnego, niekiedy decyzyjni w kwestiach postulowanych przez autora.

W swoich felietonach Wojtyszko jawi się także jako osoba, której zależy na losie różnych grup zawodowych pracujących w teatrach. Interesowały go zagadnienia związane z metodami aktorskimi (*Mamet, Kubikowski, Stanisławski – czyli o sztuce aktorskiej*

[40] M. Wojtyszko, *Udawanie Greka*, portal Teatralny.pl, 27.11.2019, https://teatralny.pl/felietony/udawanie-greka,2896.html (dostęp: 17.12.2022).
[41] Tamże.
[42] M. Wojtyszko, *Kochana Gdyńska Nagrodo Dramaturgiczna!*, portal Teatralny.pl, 25.10.2019, https://teatralny.pl/felietony/kochana-gdynska-nagrodo-dramaturgiczna,2859.html (dostęp: 17.12.2022).

na poważnie, portal Teatralny.pl, 10.06.2015; *Sztuka aktorska*, portal Teatralny.pl, 16.08.2017), ale także sprawy organizacyjne. Choćby dotyczące działań na rzecz popularyzacji aktorów, zwłaszcza tych mniej znanych i uwarunkowania sprawiające, że wielu z nich mimo umiejętności i talentu nie może się realizować w zawodzie i nie dostaje wartościowych propozycji. Dlatego chociażby pisał felieton-list do aktorów, zachęcając ich do wzięcia spraw w swoje ręce i zwiększenia swoich szans na rynku pracy. Ekscytował się powstaniem portalu aktorzypolscy.pl[43] i możliwością szybkiego znalezienia wykonawcy do konkretnej roli:

> Ruszył portal *Aktorzy polscy*, którego twórcą jest Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Od jakiegoś czasu wchodzę na ten portal i jestem z jednej strony zachwycony, a z drugiej – zdumiony. Narzędzie – fantastyczne! Szukam kogoś, kto może zagrać w dialekcie śląskim, ma trzydzieści-trzydzieści pięć lat i jest wysokim brunetem? Klik, klik i jest kilku kandydatów[44].

Zachęcał więc aktorów do zapisywania się na portalu i udostępniania swoich danych, w celu zwiększenia szansy na zdobycie roli. Miał też nadzieję na choćby minimalne zniwelowanie dysproporcji na rynku aktorskim zdominowanym przez niewielką grupę znanych osób. Choćby z tego powodu cieszył go serial *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, w którym twórcy, wykorzystując znajomości z pracy w wielu polskich teatrach, zaangażowali do obsady cenionych w środowisku teatralnym aktorów, choć mniej znanych w filmowo-telewizyjnym obiegu. „Natchnienie pojawia się zwykle u pracowitych i dobrze znających środowisko teatralne, dlatego też serial *Artyści*, oprócz wielu powodów do radości, których nam dostarcza, prezentuje całą grupę wybitnych aktorów dotychczas słabo zauważanych na rynku krajowym. I bardzo dobrze”[45] – cieszył się Wojtyszko z rozpropagowania wielu aktorskich talentów.

Felietonista sprzyjał też rzemieślnikom teatralnym, których obecność we współczesnych instytucjach niepokojąco malała. Jego stosunek do tej grupy zawodowej również był wyrazem tradycyjnego postrzegania sztuki teatru. Zastanawiał się: „jakże zażądać, aby scenograf narysował kostium z epoki, przetworzył go dyskretnie na formę teatralną i zlecił rozumiejącemu zasady tej sztuki, utalentowanemu fachowcowi do wykonania. Takie rzeczy to teraz tylko w Teatrze Wielkim. Do czasu. Idzie nowe, na nogach ma martensy, na torsach czarne

[43] Portal już nie istnieje. Jego ślady, oprócz felietonu Wojtyszki, zostały także na stronie założyciela, czyli Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Zob. *Chcesz grać w filmach? Zarejestruj się na aktorzypolscy.pl*, strona Stowarzyszenia Filmowców Polskich, 12.09.2014, https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,19680,0,1,Chcesz-grac-w-filmach-Zarejestruj-sie-na-aktorzypolscy-pl.html (dostęp: 14.02.2025).

[44] M. Wojtyszko, *Koniec świata?*, portal Teatralny.pl, 10.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/koniec-swiata,830.html (dostęp: 04.12.2022).

[45] M. Wojtyszko, *Obsada, czyli szycie psom butów*, portal Teatralny.pl, 30.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/obsada-czyli-szycie-psom-butow,1695.html (dostęp: 15.12.2022).

podkoszulki”[46]. Wojtyszko ze smutkiem zauważał, że z teatrów znikały pracownie rzemieślnicze, coraz mniej było też wykształconych specjalistów, którzy mogliby w nich pracować. Dlatego postulował utworzenie na dawny wzór szkoły rzemiosł teatralnych, która pozwoliłaby na wykształcenie młodego pokolenia przez starych mistrzów i przekazanie tajników rzemiosła.

O wiele mniej sympatii miał Wojtyszko do krytyków teatralnych, którym poświęcił kilka swoich tekstów. Jak pisał:

> Źródłem mojego niepokoju jest fakt, że powiększa się grono osób piszących i wypowiadających się na temat przedstawień teatralnych, osób, które z niejakim trudem ukrywają swoje zmęczenie i obrzydzenie prawie każdą formą teatralną. Nie myślę tu o recenzjach i recenzentach moich prac (choć czasem kusi człowieka, aby zrecenzować te recenzje; wszyscy jesteśmy ułomni), bo nie mam prawa być sędzią we własnej sprawie. Jednak w sytuacjach, wobec których wydaje mi się, że jestem obiektywny – nie znam ani ocenianego, ani oceniającego – dziwią mnie demonstrowane w recenzjach nonszalancja, pogarda i wyższość[47].

Felietonista uważał, że takie postawy krytyków nie tylko szkodzą twórcom konkretnego przedstawienia, ale także teatrowi w ogóle. Zaś w sposobie pisania teatralnych recenzentów widział straszak na widzów i sposób zniechęcania ich do teatru. „Biedak jest zmęczony, redakcja czeka na tekst, a on (ona) musi wyrazić swoją opinię, przyznać określoną ilość gwiazdek, umieścić całość w jakimś kontekście”[48] – pisał o widocznych w recenzjach nastrojach felietonistów. Jednak obok znudzenia i zmęczenia dostrzegał coś jeszcze – nieświadome powielanie przez wielu recenzentów dawnych postaw inkwizytorów polujących na czarownice. Jak pisał, bawiąc się przy tym w tworzenie nowych słów: „niektóre przeczytane przeze mnie ostatnio recenzje bardziej przypominają notatki inkwizytorów niż prace teatrologiczne, jakoś je zapragnąłem nazwać. Inkwizyty?”[49]. Dlatego postulował:

> Bo skoro już mają tę diabelską władzę i paroma zdaniami mogą zniszczyć coś, co na to nie zasługiwało lub nie do końca zasługiwało, to niech korzystają z niej ostrożnie i z rozwagą. Niech używają słów tak

[46] M. Wojtyszko, *Rzemiosło. Majsterkowanie. Tworzenie*, portal Teatralny.pl, 14.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/rzemioslo-majsterkowanie-tworzenie,879.html (dostęp: 04.12.2022).
[47] M. Wojtyszko, *Chodzenie do teatru*, portal Teatralny.pl, 17.07.2019, https://teatralny.pl/felietony/chodzenie-do-teatru,2789.html (dostęp: 17.12.2022).
[48] M. Wojtyszko, *Sprostowanie*, portal Teatralny.pl, 28.08.2019, https://teatralny.pl/felietony/sprostowanie,2807.html (dostęp: 17.12.2022).
[49] M. Wojtyszko, *Spór o istnienie czarownic*, portal Teatralny.pl, 17.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/spor-o-istnienie-czarownic,1906.html (dostęp: 16.12.2022).

> jak niebezpiecznego narzędzia, którym można ranić tylko w przypadku, kiedy to będzie działać leczniczo[50].

Wojtyszko zdawał się przypisywać krytyce teatralnej funkcję wspierającą teatr, także poprzez negatywne oceny, które miały służyć twórcom teatralnym do weryfikacji realizowanych koncepcji artystycznych, nie zaś do zniszczenia poszczególnych instytucji. Mimo tych negatywnych opinii dotyczących stanu krytyki teatralnej zastanawiające jest, że reżyser widział jej dość dużą sprawczość, podczas gdy krytycy chyba już dawno z brakiem tej sprawczości się pogodzili.

Wśród grup, którym przyglądał się Wojtyszko, nie zabrakło także widzów. Widzów, z którymi – zdaniem Wojtyszki – coraz trudniej było twórcom teatralnym nawiązać kontakt. Jak pisał felietonista: „szeroka publiczność swoją potrzebę zbiorowego współodczuwania zaspokaja (jak sądzę) na wielkich imprezach kabaretowych lub parakabaretowych, a teatr musi się solidnie napracować, żeby widzowie oraz krytycy wspólnie zaakceptowali to, co zamierza im zakomunikować”[51]. O widza trzeba było więc różnymi sposobami zabiegać: „Rozwarstwienie gustów i potrzeb znacznie wzrosło, walka o widza przybiera zupełnie nowe kształty – jedni puszczają w lud agentów, by zachęcali do zakupu biletów, inni mają nadzieję, że lepszy efekt przyniesie strategia prowokacji i aura skandalu”[52]. Z drugiej strony, gdy już się widza do teatru przyciągnie, to twórcom niekoniecznie zależało na jego satysfakcji. Jak zauważał Wojtyszko, woleli wręcz, żeby publiczność wyszła z teatru niezadowolona, widząc w niezadowoleniu widzów kryterium jakości artystycznej, ale i strategię twórczą, która ma wytrącać publiczność z osiągniętego w życiu przyjemnego stanu zadowolenia (*Zadowolony czy niezadowolony?*, portal Teatralny.pl, 04.04.2014). Czasem jednak widzowie z zadowolenia wybijali się sami. Choćby w sytuacji opisanej przez Wojtyszkę:

> Ci tu grają w najlepsze, rozpędzają się do bardzo wysokiej temperatury emocjonalnej, a tu „taram taram dam taram ta dam tam dam!” – na widowni dzwoni komórka. Ktoś zapomniał i nie wyłączył! Czerwony ze wstydu grzebie w torebce lub plecaku, rzuca przepraszające spojrzenia i nawet nie może się usprawiedliwić, że miał ciężki dzień, kłopoty żołądkowe, dziecko odbierał z przedszkola, a potem dostał telefon, że mu ten projekt odrzucili. Nieważne. Nie ma litości. Nienawidzą go[53].

[50] M. Wojtyszko, *Sprostowanie*, dz. cyt.
[51] M. Wojtyszko, *Politycy okradli teatr*, portal Teatralny.pl, 13.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/politycy-okradli-teatr,643.html (dostęp: 03.12.2022).
[52] Tamże.
[53] M. Wojtyszko, *Widz niestabilny psychicznie albo pedagogika wstydu*, portal Teatralny.pl, 22.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/widz-niestabilny-psychicznie-albo-pedagogika-wstydu,1530.html (dostęp: 15.12.2022).

Dzwoniące telefony w czasie przedstawień stały się problemem współczesnego teatru, jakże charakterystycznym dla sprzyjającego technologiom XXI wieku, wpływając na przebieg przedstawień, stanowiąc wyzwanie dla pracy aktorów, ale także oddziałując na odbiór spektakli przez publiczność.

W niewielkim stopniu na felietony Wojtyszki wpłynęło podniesienie temperatury politycznej w połowie drugiej dekady XXI wieku. A przynajmniej nie wpłynęło na nie wprost. Nie śledził on awantur dotyczących poszczególnych teatrów lub przedstawień. Co nie oznacza, że nie był świadomy tych wydarzeń i specyfiki tego czasu. Tyle że przejawiała się ona u niego w tekstach poświęconych pozateatralnej tematyce lub też celowo prowadzonych w stronę uogólnienia rozważaniach o teatrze lub sztuce. Bo przecież nie przez przypadek pisał w tym właśnie czasie o światopoglądzie artystów (*Czy artyście potrzebny jest światopogląd?*, portal Teatralny.pl, 16.07.2014), polaryzacji społecznej związanej właśnie z odmiennymi światopoglądami (*Ci, którzy chcą dowalić, i konserwatyści*, portal Teatralny.pl, 04.02.2015) czy o relacjach między artystami a polityką (*O zmianie kontekstu*, portal Teatralny.pl, 06.01.2016). Jak przyznawał w jednym z tekstów: „Niby zawsze tak było, że walczono o teatry, z teatrami i wewnątrz teatrów, ale obecne nagromadzenie sporów i konfliktów wskazuje na jakieś dziwne wzmożenie i nasilenie procesów fermentacyjnych”[54]. Miał także świadomość, że sfera publiczna uległa ideologizacji. Dotyczyło to również teatru, co widać było we wszystkich światopoglądowych sporach wokół głośnych spektakli, sporach, które niemal całkowicie wyparły dyskusje artystyczne. Dlatego Wojtyszko postulował w swoich felietonach: „Zachęcałbym natomiast do bacznego obserwowania dzieł scenicznych bez przyjmowania początkowych założeń ideologicznych. Może nawet do decyzji, że warto przyglądać się spektaklom w teatrze bez założeń wstępnych?”[55].

Wojtyszko, pisząc swoją serię felietonów dla portalu Teatralny.pl, zapewne zdawał sobie sprawę, że wiele czasu upłynęło od *Krótkiego zarysu męki twórczej* z lat dziewięćdziesiątych. Zmienił się autor i zmieniła się także rzeczywistość, którą opisywał, co rzutowało na jego sposób pisania. Jak wyjaśniał w odpowiedzi na jeden z komentarzy od czytelników: „moje poczucie humoru rzeczywiście ostatnio szwankuje. Staram się być pogodnym staruszkiem […], ale powodów do wesołości zbyt dużo nie znajduję”[56]. Teksty Wojtyszki straciły więc trochę humoru i komizmu, co – jak zdawał się sugerować autor – mogło wynikać zarówno z jego

[54] M. Wojtyszko, *Obsada, czyli szycie psom butów*, dz. cyt.
[55] M. Wojtyszko, *Rozum czasem musi usnąć, aby dać sobie radę z upiorami*, dz. cyt.
[56] M. Wojtyszko, *Humorek*, dz. cyt.

wieku, jak i ze specyfiki otaczającego świata. Mimo to dobrze pokazywały podział środowiska na teatralnych postępowców i konserwatystów. Do tych drugich autor zaliczał również siebie i pokazywał teatr właśnie z takiej – tradycjonalistycznej perspektywy. Przy czym ten teatralny konserwatyzm nie miał nic wspólnego z preferencjami politycznymi, a dotyczył sposobu postrzegania teatru, jego funkcji i środków. W tym aspekcie felietony Wojtyszki są archiwum teatralnego konserwatysty w XXI wieku, z tradycyjnym podejściem do reżyserii, szanującego teksty, doceniającego i aktorskie talenty, i pracę rzemieślników teatralnych, oczekującego rzetelnej, odpowiedzialnej krytyki i szanujących teatr widzów.

4.2. Między Kokardenią a teatrem prawdziwym – felietony Mariusza Bielińskiego

> *Muszę przyznać, że coraz częściej chęć przebywania z moim dzieckiem bierze górę nad chęcią wyjścia do „prawdziwego" teatru. Wolę zajrzeć do Kokardenii na Najmniejszą Scenę Świata. Czego wszystkim również życzę.*
>
> Mariusz Bieliński, *Eseneś*, portal Teatralny.pl, [br. daty].

U progu działalności portalu w 2013 roku do grona felietonistów dołączył również Mariusz Bieliński, aktor, reżyser z wykształcenia, ale z praktyki zawodowej przede wszystkim dramatopisarz i scenarzysta[57]. A prywatnie mąż i ojciec, co nie pozostawało bez znaczenia dla jego felietonów. Autor, który nie jeden raz tworzył już własne literackie światy, bodaj pierwszy raz sięgał po pióro jako felietonista teatralny. Jego seria, bez nadtytułu, bardzo szybko zyskała wyrazisty profil zarówno ze względu na wybór tematyki, jak i styl autora.

Bieliński postanowił połączyć w swoich tekstach wydarzenia teatralne z prywatnymi, czyli zjawiska z życia teatralnego z doświadczeniem ojcostwa i perspektywą postrzegania świata przez jego kilkuletnią córkę, nazywaną w tekstach Jaśminową Panienką. Dzięki temu czytelnicy zostali zaproszeni do Kokardenii, wyimaginowanej krainy kilkuletniej dziewczynki, oraz zyskali wstęp do Najmniejszej Sceny Świata, czyli teatru wyobraźni kreowanego przez ojca i córkę, wymyślanego często na poczekaniu we wspólnych rozmowach i tworzonych przez Bielińskiego dialogach, niejednokrotnie z udziałem przedmiotów codziennego użytku. Dialogi te, humorystyczne i pełne gier słownych, często były włączane w strukturę felietonów. Widoczna jest przy tym uważność autora na słowo, na jego znaczeniowe i brzmieniowe aspekty, a także wszelkie celowe lub przypadkowe przeinaczenia językowe, pojawiające się zwłaszcza

[57] Zob. Biogram Mariusza Bielińskiego, opr. K. Paprocka-Jasińska, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/9842/mariusz-bielinski (dostęp: 04.03.2025).

w rozmowach z córką. Stąd chociażby zaczerpnięty od Jaśminowej Panienki zwrot, kończący każdy felieton Bielińskiego – „Dziękuję za bardzo". Słowo i język okazywały się dla Bielińskiego ważne nie tylko ze względu na własne literackie i teatralne doświadczenia, ale także z uwagi na komunikację międzyludzką. Jak pisał już w pierwszym felietonie, sprzeciwiając się niechlujności językowej: „To pewnie częste, to pewnie już norma, ale ciągle nie potrafię dać sobie z tym rady, nie potrafię przyjąć tego spokojnie, pogodzić się, machnąć ręką na to, że lekceważy się słowo"[58]. Autor z pewnością go nie lekceważył, świadomie kształtując językową materię swoich felietonów.

Większość tekstów Bielińskiego poświęcona została teatrowi, choć niekoniecznie takiemu, o jakim chcieliby czytać teatromani zainteresowani bieżącym życiem teatralnym. „Zasugerowano mi, żeby to moje pisanie było bliżej teatru. Wydawało mi się, że jest"[59] – wyznawał autor po pierwszych felietonowych próbach. Faktycznie, większość tekstów dotyczy szeroko pojmowanej teatralności, również tej obecnej w życiu codziennym albo w życiu rodzinnym autora. Bieliński postanowił jednak odpowiedzieć na postulat uwzględniania *stricte* teatralnych spraw (czyżby wymogi redakcji portalu?), ale jednocześnie nie rezygnować z opisywania tak dla niego fascynującego świata małego dziecka. Łączył więc swoje rodzicielskie doświadczenie ze zjawiskami z życia teatralnego, meandrując pomiędzy Kokardenią a realnym teatrem, między scenkami tworzonymi na potrzeby Najmniejszej Sceny Świata a scenami odgrywanymi w prawdziwym teatrze lub odbywającymi się za jego kulisami. Autor tworzył przy tym felietonowe narracje oparte na luźnych skojarzeniach. Jak pisał: „Skaczę tu sobie z tematu na temat, od jednego zdarzenia do drugiego, od jednej małej myśli do drugiej. Nie trzymam przesadnie dyscypliny, ale próbuję coś powiązać, połączyć, zbudować jakąś całość. Udaje się to mniej lub bardziej, ale nie o to chodzi. Chodzi o to, że ja takiego powiązania, takiej całości potrzebuję"[60]. Całości – jak się zdaje – obejmującej różne aspekty życia autora, rozciągniętej między rodzinną Kokardenią a zawodowymi sprawami.

Bieliński uciekał od lubianych przez felietonistów spraw aktualnych, nie interesowały go bieżące skandale teatralne i afery w środowisku. Bo jak twierdził: „Próba przekształcenia

[58] M. Bieliński, *Kokardenia*, portal Teatralny.pl, 09.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/kokardenia,48.html (dostęp: 27.11.2022).
[59] M. Bieliński, *Proszę o zbliżenie*, portal Teatralny.pl, 28.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/prosze-o-zblizenie,88.html (dostęp: 27.11.2022).
[60] M. Bieliński, *Nowy gatunek*, portal Teatralny.pl, 10.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/nowy-gatunek,360.html (dostęp: 30.11.2022).

teatru w plac boju była dla mnie i jest nadal czymś, czego nie akceptuję”[61]. Przy okazji protestów związanych ze spektaklem *Do Damaszku*[62] Jana Klaty stwierdzał:

> Nie będę pisał o tym, co się zdarzyło w Teatrze Starym Narodowym. Komentarzy, refleksji, objawień pojawiło się mnóstwo. Można było odnieść wrażenie, że one już były dawno napisane i czekały tylko na to zdarzenie w Starym Narodowym Teatrze, żeby można już było je opublikować, żeby mogły zaistnieć czarno na białym. I już. Mnie tak naprawdę zaintrygowała jedna rzecz. Ktoś napisał, że ludzi których interesuje teatr, jest około dwóch procent, a teraz o zdarzeniu w Narodowym Teatrze Starym usłyszała cała Polska. Nawet jeśli tak jest, to co z tego? Dowiedziała się wczoraj, zapomni jutro. I dobrze. Bo przecież nie o przedstawienie tam chodzi i nie o teatr[63].

A Bielińskiemu właśnie o teatr *sensu stricto* chodziło. Dlatego nie interesowało go włączanie się w nurt dyskusji nad sprawami politycznymi, o których debatowało całe teatralne środowisko, świadomie izolował się od światopoglądowych sporów. Jeśli nawet nawiązywał do głośnych teatralnych wydarzeń, to raczej z pozycji postronnego, patrzącego na nie z dystansu widza, który nie zamierzał się angażować po żadnej ze stron. Zresztą na środowiskowe skandale patrzył z narastającym poczuciem absurdu, jak w przypadku projektu na temat spektaklu, którego nie było, czyli odwołanej premiery przedstawienia *Nie-Boska Komedia. Powidok* w reżyserii Oliviera Frljicia (*A dlaczego nie?*, portal Teatralny.pl, 13.01.2014).

Felietonista pisał więc o współczesnym teatrze, dzieląc się swoimi doświadczeniami nie tylko aktora czy dramatopisarza, ale także widza, wyznając, co mu się nie podoba, czego mu brakuje i jakie spektakle chciałby oglądać. Nie chodzi tu jednak o konkretne nazwiska reżyserów, teatry czy spektakle, ale – jak sam pisał – o zjawiska. A więc „będzie o zjawisku, a nie po nazwisku”[64]. Na przykład o fragmentaryczności w teatrze, utrudniającej odbiór i zrozumienie powstających spektakli. Bieliński pisał o pokoleniu młodych reżyserów:

> Cieszę się, kiedy nowy człowiek bierze na warsztat dramat, który ma początek, środek i koniec. Cieszę się, bo jeśli zdecyduje się nie naruszyć tego porządku, mam szansę coś zrozumieć mimo skoków w obrazach, zmieniających się co dwie minuty, niekonsekwentnych koncepcjach reżyserskich. Gorzej,

[61] M. Bieliński, *Plac boju*, portal Teatralny.pl, 25.11.2013, https://teatralny.pl/felietony/plac-boju,141.html (dostęp: 27.11.2022).
[62] Zob. Metryczka spektaklu *Do Damaszku*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 166, s. 90.
[63] M. Bieliński, *Plac boju*, dz. cyt.
[64] M. Bieliński, *Szantażyści*, portal Teatralny.pl, 09.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/szantazysci,552.html (dostęp: 03.12.2022).

> kiedy fragmentaryczność jest opowiadana przez fragmentaryczność. Wtedy, przyznaję, nie rozumiem nic[65].

Wskazywał również, że fragmentaryczność stwarza pole do nadinterpretacji, do uznania niezrozumiałego poskładanego z różnych fragmentów spektaklu za arcydzieło. I choć nie pisał tego wprost, to wnioskować można, że w ten sposób raczej dystansował się do ogłaszanych przez krytykę młodych reżyserskich talentów. Nie zgadzał się bowiem z czynieniem z chaosu metody, a z przypadkowości rzekomo zamierzonej strategii reżyserskiej.

Martwiło go także, że coraz częściej twórcy teatralni dążyli do minimalizacji wzruszenia w teatrze. Cechą polskiego teatru współczesnego było bowiem – jego zdaniem – dążenie do braku wzruszeń. Jak pisał Bieliński: „Wzruszenie w teatrze. Czy ktoś przeżył ostatnio coś takiego? Bo ja nie pamiętam. Naprawdę nie pamiętam, kiedy ostatnio wzruszyłem się w teatrze. Obserwuję raczej ucieczkę od wzruszenia. Zarówno na scenie, jak i w tekstach pisanych z myślą o niej”[66]. Wzruszenie, jak wykazywał felietonista, było w drugiej dekadzie XXI wieku nie w modzie. Celowo się go unikało, odrzucając tę prostą drogę wywołania emocji u widzów. Opisywał strategie, którymi posługiwali się reżyserzy, próbując osłabić potencjalne wzruszenia u widzów:

> W teatralnych realizacjach, wtedy, gdy w tekście pojawia się szansa na wzruszenie, stosuje się setki rozwiązań, wybiegów, które skutecznie to wzruszenie mają zniwelować. Sytuacje na scenie aranżuje się tak, żeby od razu było wiadomo, że dany fragment prowadzony jest z dystansem i ironią: a to aktorzy mówią do siebie bez jakiegokolwiek emocjonalnego nastawienia, a to umiejscawiani są tak, żeby w ogóle wykluczyć nawiązanie bliskiego kontaktu. Na przykład wprowadza się mikrofony, które potęgują głos, czyli odbierają ciszę, czy ekrany, na których dokładnie widzimy trzecią zmarszczkę na czole, ale odbieramy pole naszej wyobraźni. Mikrofon czy ekran na scenie same w sobie są dla mnie do przyjęcia, ich stosowania nie uważam za jakieś nadużycie. Mówię tutaj tylko o tym, że takie zabiegi niwelują szanse na wzruszenie w scenach, które mają taki potencjał. I tego mi zwyczajnie szkoda[67].

Bieliński jako widz ubolewał więc nad tym, że współczesny teatr coraz częściej ucieka od emocjonalności, nie dając publiczności szansy na wzruszenie się losem bohaterów czy samą sztuką teatru.

---

[65] M. Bieliński, *Nowy gatunek*, dz. cyt.
[66] M. Bieliński, *Ucieczka od wzruszenia*, portal Teatralny.pl, 09.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/ucieczka-od-wzruszenia,489.html (dostęp: 02.12.2022).
[67] Tamże.

Szkoda mu było także metafory, którą reżyserzy często odrzucali, pracując nad spektaklami. Felietonista stwierdzał: „Z teatru znika metafora. Podobno dlatego, że podobno już nie ma potrzeby mówienia nie wprost. Komunikat ma być prosty i zwięzły, bo inaczej będzie niezrozumiały. I dosadny, bo inaczej w ogóle do nikogo nie dotrze”[68]. Przekaz metaforyczny znikał z teatru ze względu na trudności z jego odczytaniem, choć nie przeszkadzało to jednocześnie wspomnianej fragmentaryczności, która przecież także wpływała na klarowność teatralnej komunikacji. Razem z metaforą umierała też cisza, pełniąca przecież w teatrze nie tylko metaforyczne funkcje. Wykazując strach twórców przed ciszą, podawał przykłady sytuacji, które próbowano na siłę wypełnić mową, dźwiękiem i działaniem:

> Coraz częściej kiedy wchodzę na widownię, spektakl już trwa, choć się nie spóźniłem. Potem, już w trakcie, sceny nakładają się na siebie bądź to przez działanie, bądź choćby przez nakładanie się dźwięku. I wreszcie finał, rzecz zdawałoby się nie do ruszenia w kwestii ciszy, ale na własne oczy widziałem, jak to na tej samej scenie jedni aktorzy kończyli przedstawienie, a inni stali, już tylko po to, żeby się kłaniać[69].

Ten osobliwie pojmowany *horror vacui* przeobraził się w polskim teatrze w *horror silentium*, wypierając ze scen nie tylko milczenie w czechowowskim stylu, ale także sytuacje sprzyjające wyciszeniu widzów i zmuszające ich do refleksji.

Bieliński wskazywał także na praktyki teatralne związane z oddziaływaniem na widza, które nie budziły jego entuzjazmu. Z jednej strony, opisywał pojawiające się strategie szantażowania publiczności, poprzez zmuszanie jej do określonych reakcji na spektakl, zgodnie z zaplanowanym przez twórców planem (*Szantażyści*, portal Teatralny.pl, 09.06.2014). Druga zaobserwowana strategia to budzenie dyskomfortu zarówno u widzów, jak i aktorów:

> kwestia, czy po przedstawieniu ma być lepiej czy gorzej i komu, to chyba główny front walki w naszym teatrze publicznym. Jedni stoją na stanowisku, że gorzej, zwłaszcza widzowi. Ma się poczuć niekomfortowo, a nawet źle. W końcu zapłacił za bilet, więc należy go wychłostać, wytarzać w smole i obsypać pierzem. […] To już mamy. Granica przesuwa się zatem w stronę aktora. Jemu […] też powinno być źle. Bo jak wszystkim jest źle, to wtedy jest dobrze. Wyciąga się wszystko, co aktor miał do tej pory ukryte w głowie i w bieliźnie, a widzowi proponuje się, żeby sobie pomacał; myślowo, a jak ma ochotę,

[68] M. Bieliński, *Na prawdziwo*, portal Teatralny.pl, 09.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/na-prawdziwo,921.html (dostęp: 05.12.2022).
[69] M. Bieliński, *Cisza*, portal Teatralny.pl, 05.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/cisza,1110.html (dostęp: 07.12.2022).

> to nawet fizycznie. Wstydzą się później oboje, ale aktor chyba bardziej, bo nierzadko pomacać nie ma czego[70].

Wybierane przez twórców strategie miały więc na celu wywoływanie poczucia dyskomfortu czy niezadowolenia[71]. Dochodzono do tego różnymi drogami, chociażby – jak wspominał Bieliński – poprzez zawstydzanie widza. Felietony, w których autor opisywał zaobserwowane przez siebie zjawiska, stały się więc archiwum przemian współczesnego teatru i obecnych w nim strategii reżyserskich oraz oddziaływania na publiczność.

W ogóle stosunek między teatrem a widzami pozostawał ważną częścią opisywanych przez Bielińskiego doświadczeń. Publiczność przedstawiana w felietonach jawiła się jako bardziej aktywna niż wielu twórców mogłoby przypuszczać. Czasem odmawiała reagowania na spektakle w sposób przewidziany przez reżyserów. Coraz częściej wyrażała też swoją niezgodę na stosowane przez twórców strategie:

> Jeszcze niedawno uważaliśmy, że to dobrze, kiedy publiczność wychodzi. Wychodzenie publiczności tłumaczyliśmy sobie na plus: nasze przedstawienie porusza i to porusza do takiej głębi, że ta głębia każe nam opuścić widownię. Nie przyjmowaliśmy do wiadomości, że może to nie głębia, lecz zwykła nuda nas wywiewa… A teraz nam się okazało, że już nawet wychodzić nie ma kto[72].

Odmowa udziału w przedstawieniach jako odrzucenie dominujących w teatrze trendów wydaje się bliska także samemu autorowi. Bo choć jego fascynujące podróże z córką do Kokardenii nie były ucieczką od teatru, to jednak znaczące wydaje się, że autor miał coraz mniej chęci, aby do tego prawdziwego teatru powracać.

Co więcej, Bielińskiego w teatrze interesowały nie tylko relacje budowane z widzami dorosłymi, ale także z dziecięcymi, na co jako rodzic zwracał baczną uwagę. O ambiwalentnym stosunku części teatrów do widza dziecięcego felietonista pisał:

> W jednym z teatrów, który uznał, że wypadałoby coś mieć dla dzieci, rzecz wygląda tak, że ten teatr tych dzieci nie chce, bo się ich boi. Okien tam nie ma, bo to budynek po dawnym czymś tam, światła przyciemnione, bo styl wystroju klubowy… I jedna pani w szatni, do której stać trzeba pół godziny.

[70] M. Bieliński, *Eseneś*, portal Teatralny.pl, [br. daty], https://teatralny.pl/felietony/esenes,682.html (dostęp: 03.12.2022).
[71] W diagnozowaniu strategii budzenia dyskomfortu i niezadowolenia widza Bieliński nie był zresztą odosobniony. O wywoływaniu niezadowolenia pisał też na portalu Teatralny.pl jego kolega po piórze, Maciej Wojtyszko. Zob. M. Wojtyszko, *Zadowolony czy niezadowolony?*, portal Teatralny.pl, 04.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/zadowolony-czy-niezadowolony,416.html (dostęp: 02.12.2022).
[72] M. Bieliński, *O spostrzegawczości*, portal Teatralny.pl, 07.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/o-spostrzegawczosci,776.html (dostęp: 03.12.2022).

> A za to we foyer dziesięć pań, które pilnują, żeby dziecko nie zniszczyło, nie zdarło, nie potłukło, czyli generalnie, żeby najlepiej w ogóle go tu nie było. No to po co zapraszacie dziecko do siebie, pytam oryginalnie?[73]

Uzmysławiał więc, że istniejąca rzekomo misja wychowywania nowego pokolenia widzów dla teatrów jest w rzeczywistości misją pozorną. Bo skoro, jak pisał Bieliński, wypada, żeby teatr miał coś w repertuarze dla dzieci (i nie chodzi tu przecież wcale o teatry dziecięce), to przecież bardziej chodzi o tak zwany honor domu i etykietę inkluzywności, niż o realizację długodystansowej misji edukowania młodych widzów, z uwzględnieniem ich potrzeb. Jako ojciec zabierający swoje dziecko do teatru zauważał także, że powstające spektakle są dla dziecięcej publiczności często niezrozumiałe. Pisał: „twórcy tworzą swoją wersję znanej bajki albo co gorsza piszą bajkę własną. I niech im tam, ale nawet się nie starają. A dziecko ogląda i pyta: «A dlaczego tak? A kto to jest? A co to jest? A czemu jak ten zrobił tak, to tamten tak?». A ja nie wiem. Nie wiem”[74]. Jak wynika z opowieści Bielińskiego, nie tylko pracownicy teatrów nie dbali o komfort widzów, ale twórcom nie zależało bądź też po prostu nie potrafili komunikować się z młodszą publicznością.

Z drugiej strony, to właśnie w teatrze dla młodego widza Bieliński widział ostoję tak oczekiwanej przez niego metafory, a spektakle dziecięce uznawał za twórczość sprzyjającą metaforycznemu myśleniu i obrazowaniu świata. Felietonista pisał:

> Ale właśnie w bajkach coś drgnęło. W tych nowych. A ściślej mówiąc w nowych opowieściach teatralnych dla dzieci. Przeczytałem wywiad z dramatopisarką, która zajmuje się głównie taką twórczością. I zrozumiałem z wypowiedzi, że dramatopisarka tu właśnie znalazła schronienie lub raczej możliwość wypowiadania metaforycznego myślenia o świecie, możliwość próbowania objaśniania czy też radzenia sobie ze światem przez metaforę[75].

To właśnie poważnie traktowany teatr dla dzieci, tworzony z uwzględnieniem potrzeb i możliwości młodego widza, okazywał się sferą twórczości teatralnej, w której Bieliński widział nadzieję na ocalenie ważnych dla niego wartości artystycznych. Być może ze względu na własne dramatopisarskie zajęcie autor zwracał uwagę, że to często od tekstów dramatycznych zaczyna się kształtowanie interesującego dla niego teatralnego świata przedstawionego.

[73] M. Bieliński, *Proszę o zbliżenie*, dz. cyt.
[74] Tamże.
[75] Tamże.

Zresztą dramatopisarzy uważał za kompetentną grupę zawodową we współczesnym teatrze (o dramaturgach natomiast nie wspominał). Na przykładzie jednego z dramatopisarzy (albo jednej z dramatopisarek) wykazywał:

> Przeczytałem wypowiedź jednego z dramatopisarzy. A może to była dramatopisarka? Nieważne. Ważne jest to, że w wypowiedzi padło stwierdzenie: „wiem, jak pisać dramaty". Sprawdziłem. I przyznaję bez ironii: rzeczywiście wie. To, co pisze, czyta się z zainteresowaniem. Język, sposób opisywania świata, tworzenie postaci, konflikty, są naprawdę wypracowane i dopracowane, tak że po przeczytaniu niewielkiego fragmentu wiadomo już, że to ten właśnie autor. Czy też ta autorka[76].

Takie sytuacje dawały autorowi nadzieję, że nie wszystko we współczesnym teatrze jest chaotyczne i fragmentaryczne i wciąż pracuje wielu ludzi, których twórczość może spełnić jego oczekiwania. Jednak mimo kompetencji dramatopisarzy i ich dobrej jakościowo pracy uznawał obieg tekstów dramatycznych w polskich teatrach za niesatysfakcjonujący. Wobec obowiązującego kultu nowości napisane dramaty okazywały się często produktami jednorazowego użytku. Sami dramatopisarze zaś byli zmuszani do tworzenia wciąż nowych tekstów. Relacjonował, być może także z własnego doświadczenia:

> Jeśli jakaś polska współczesna sztuka została zrealizowana w jakimś mieście w Polsce, raczej nie ma szansy, żeby została wystawiona w innym mieście, choćby po kilku latach. Napisałem raczej, bo jeszcze takie rzeczy się zdarzają, ale coraz rzadziej. Jeśli po sukcesie w Gdańsku autor zadzwoni na przykład do Krakowa, z pewnością usłyszy: „Ale ja chciałbym coś nowego. Ma pan coś nowego? Niech pan napisze coś nowego…"[77].

Według felietonisty taki sposób działania dyrektorów teatrów przyczyniał się z jednej strony do zwiększenia efektywności pracy niektórych współczesnych dramatopisarzy. Skutkiem ubocznym była natomiast zauważana przez Bielińskiego pogarszająca się jakość powstających tekstów, pisanych – czasem na zamówienie – zbyt szybko. Ale nie tylko oczekiwania dotyczące nowych dramatów determinowały sposób pracy dramatopisarzy. Wpływały na nich także dominujące w teatrach tendencje, zmuszając do weryfikacji własnych zamierzeń. Tak było choćby ze wspomnianym przez Bielińskiego wzruszeniem. Skoro nie lubili go reżyserzy,

[76] M. Bieliński, *Bluza płaska*, portal Teatralny.pl, 08.04.2015, https://teatralny.pl/felietony/bluza-plaska,1024.html (dostęp: 06.12.2022).
[77] M. Bieliński, *Księżniczki i żaby*, portal Teatralny.pl, 10.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/ksiezniczki-i-zaby,728.html (dostęp: 03.12.2022).

to i dramatopisarze przestali uznawać je za istotny element swoich tekstów. Pisał więc o ucieczce od wzruszenia również w dramaturgii:

> Widzę niestety, że takie podejście realizatorów ma bardzo duży wpływ na powstające dramaty. Nigdzie już prawie nie można przeczytać wzruszającej sceny; takiej, która już w lekturze przeszywa dreszczem, chwyta za serce, wyciska łzy (mówię poważnie). Albo pisane są tak, że od razu wyczuwa się dystans, albo gdzieś w środku czy pod koniec wtrąconych zostaje kilka zdań, które ten dystans wprowadzają, udowadniając, że autor od początku wiedział, tylko chciał się z czytelnikiem trochę zabawić[78].

Tę zależność dramatopisarzy od tendencji dominujących na scenach uznawał za niekorzystną dla rozwoju dramaturgii, odbierającą autorom swobodę twórczą. Jego spostrzeżenia dotyczące sytuacji osób piszących dla teatru i ich tekstów składają się na archiwum nurtów w polskiej dramaturgii oraz pozycji dramatopisarzy w środowisku teatralnym.

Wyrażane w felietonach oczekiwania autora wobec teatru czy wątpliwości dotyczące dominujących tendencji i negatywnie przez niego ocenianych procesów wydają się być powiązane z jego postrzeganiem teatralnej misji. Jak pisał Bieliński: „Nie chodzi mi tu o wywoływanie dyskusji pod tytułem «kształt teatru». Chodzi jedynie o zwrócenie uwagi na potrzebę istnienia takich opowieści, które ratują przed dołem albo nawet z niego wyciągają. I chronią przed rozbiciem”[79]. Jeśli zaś tej misji nie spełnia teatr (a wygląda na to, że według Bielińskiego niekoniecznie), to nic dziwnego, że felietonista wolał zamiast do teatru wyruszyć z córką do Kokardenii. Zwrot w stronę życia rodzinnego i doświadczenie ojcostwa, wyraźnie obecne w felietonach, wydają się być nie tylko fascynacją rodzica światem dziecka, ale także po prostu rzeczywistością znacznie ciekawszą i bardziej przyjazną od współczesnego polskiego teatru, od którego Bieliński zdawał się czasami uciekać.

4.3 Cyberfelietonista Janusz Majcherek w cyklach *Zrzędność i przekora* oraz *Szczęśliwe dni*

> *Moja pozycja… Najbliższe byłoby mi stanowisko, które wyraził Słonimski: „Proszę pamiętać, że ja byłem przeciw”. Co w skali felietonu oznacza, że w każdej sytuacji szuka się dziury w całym, w przekonaniu, że dowcip jest bronią, i z nadzieją, że nie zostanie się ukaranym za nielegalne posiadanie dowcipu (też Słonimski); w skali życia oznacza to opór wobec wszystkich, którzy chcą nam to życie urządzić wedle własnych reguł.*

[78] M. Bieliński, *Ucieczka od wzruszenia*, dz. cyt.
[79] M. Bieliński, *Dół*, portal Teatralny.pl, 08.05.2015, https://teatralny.pl/felietony/dol,1066.html (dostęp: 07.12.2022).

W tym przypadku trzeba zacząć od cofnięcia się w czasie – do roku 2000. Wtedy właśnie miesięcznik „Teatr" rozpoczął ekspansję w sieci wraz z utworzeniem jego strony internetowej. Jednak pełniący wówczas funkcję redaktora naczelnego czasopisma Janusz Majcherek pisał w swoim felietonie wstępnym: „dla mnie osobiście internet jest zjawiskiem granicznym, stanowi barierę: nie używam go i nawet nie opanowałem umiejętności posługiwania się nim. Zapewne bym potrafił, ale powstrzymuje mnie opór psychiczny, ten sam, który sprawiał, że do niedawna wzdragałem się przed używaniem komputera"[80]. Jak na ironię trzynaście lat później sceptyczny wobec cyfrowych narzędzi krytyk został felietonistą portalu internetowego. Rację miał więc Erwin Axer, gdy pisał: „Łatwiej zmienić zdanie niż felieton"[81]. Wygląda na to, że niechętny nowościom i technologicznym przemianom Majcherek przełamał wspomniany opór psychiczny i przez ponad dekadę stopniowo nabywał kompetencje cyfrowe, obejmujące nie tylko obsługę komputera, ale także korzystanie z Internetu. Ciekawość wygrała z niechęcią do nowych technologii, zmieniając postanowienie odchodzącego z redakcji „Teatru" autora o przejściu na felietonistyczną i recenzencką emeryturę. Wyjaśniał swoją decyzję o wznowieniu krytycznoteatralnej działalności, dołączając do grona felietonistów portalu:

> Miła propozycja Pani Katarzyny Knychalskiej, abym pisał felietony dla portalu teatralny.pl, stawia mnie w sytuacji powtórnego debiutu. Równo trzydzieści lat temu opublikowałem pierwszy felieton w „Teatrze"; felietonowe cykle pod różnymi tytułami, a niekiedy też – pseudonimami, zamieszczałem w nim regularnie przez ćwierć wieku. Potem dałem sobie spokój i myślałem, że raz na zawsze. Tymczasem przyszedł list (taki nowoczesny, elektroniczny) z zachętą do współpracy z rzeczonym portalem. Nad lenistwem wzięła górę ciekawość: jak też się pisze do czegoś, co niby jest, a właściwie tego nie ma, bo istnieje istnieniem wirtualnym w internecie, czyli nigdzie. I tak oto ponownie debiutuję – tym razem w niepojętej dla mnie roli cyberfelietonisty[82].

W 2013 roku Majcherek zainicjował serię *Zrzędność i przekora*, nawiązując do swojego wcześniejszego cyklu pod tym samym tytułem, publikowanego pod koniec lat osiemdziesiątych na łamach „Teatru", tworząc pomost między własną felietonistyką publikowaną w prasie

[80] J. Majcherek, *Foyer*, „Teatr" 2000, nr 4–6, s. 4. Pisownia oryginalna.
[81] E. Axer, *Csató, dobry Pan Bóg i ja*, [w:] tegoż, *Sprawy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 127.
[82] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Łapię Kosińskiego za słowo*, portal Teatralny.pl, 16.12.2013, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-lapie-kosinskiego-za-slowo,183.html (dostęp: 29.11.2022). Pisownia oryginalna.

i w sieci. Inspiracją tytułu obu serii była jednoaktówka Aleksandra Fredry, *Zrzędność i przekora*. Seria ukazywała się przez dwa lata, a w 2015 roku Majcherek zmienił ją na *Szczęśliwe dni*, tym razem nawiązując do tytułu dramatu Samuela Becketta. Oba cykle Majcherka wyróżniają się regularnością publikacji, zwłaszcza na tle innych serii na portalu. Teksty ukazywały się co dwa tygodnie, czyli z częstotliwością większą niż ta utrzymywana przez miesięcznik „Teatr", w którym wcześniej autor publikował. Felietonista zachowywał dyscyplinę publikacyjną, jednak z przerwą na okres wakacyjny, wiążąc serie z sezonem artystycznym i niejako oddając jego dynamikę. Pojawiające się odstępstwa od regularności widoczne w czasie publikacji drugiej serii, *Szczęśliwe dni*, związane były z – ujawnianą w tekstach – chorobą nowotworową felietonisty. W tym kontekście tytuł cyklu – już i tak przecież dwuznaczny w sztuce Becketta – nabiera nowego znaczenia. Podobieństwo między chorującym felietonistą a coraz bardziej unieruchomioną w ziemi bohaterką dramatu wydaje się znaczące: Beckettowska Winnie uparcie mówiła, a Majcherek uparcie pisał – mimo utrudniających im życie okoliczności. Felietonista kontynuował myśl Becketta: „jestem dopóty, dopóki formułuję słowa i wypowiadam je głośno lub w cichości ducha. Może też: dopóki stawiam je na papierze?…"[83]. Albo choćby w komputerowym dokumencie tekstowym? Pisanie felietonów nabiera w tym kontekście bardziej egzystencjalnego wymiaru.

Serie Majcherka wyróżniają się także metafelietonowym charakterem. Autor, który „zęby zjadł" na felietonistyce, świadomy był reguł gatunku i praw przysługujących felietonistom. Wielokrotnie pisał o tym w swoich tekstach, wykazując doświadczenie i znajomość tematu, ale także ujawniając własne podejście do uprawiania felietonistyki. Zebranie choćby niektórych z tych fragmentów pozwala zarówno na sformułowanie gatunkowych cech felietonu (zbieżnych z tymi opisanymi przez medioznawców), jak i felietonowego *credo* samego Majcherka:

1. „Pisanie felietonów jest poniekąd zajęciem pasożytniczym, a nawet wampirycznym: żeby cokolwiek napisać, trzeba się najpierw naczytać i pożywić cudzą myślą, czyli znaleźć ofiarę, rzucić się na nią i wyssać z niej świeżą krew"[84].
2. „Karl Kraus twierdził, że pisanie felietonów to kręcenie loków na łysinie; Wańkowicz by pewnie powiedział: gotowanie zupy na gwoździu. Czyli że felieton można wypichcić z niczego"[85].

[83] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 6 września*, portal Teatralny.pl, 06.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-6-wrzesnia,1189.html (dostęp: 09.12.2022).
[84] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Łapię Kosińskiego za słowo*, dz. cyt.
[85] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, portal Teatralny.pl, 30.03.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-lany-poniedzialek-2016,1491.html (dostęp: 14.12.2022).

3. „[F]elieton nieprzyprawiony humorem nie smakuje”[86].
4. „[F]elietonistom uchodzą błazeństwa”[87].
5. „Jest prawem felietonisty udawać głupiego – często z tego prawa korzystam”[88].
6. „Felieton, będąc gatunkiem z natury swojej lekkim, niekiedy wręcz humorystycznym, pewnego kalibru problematyki nie unosi, przynajmniej w moim wykonaniu”[89].
7. „Felietonista to jest taki konik polny – beztrosko skacze po tematach, prowokuje, bawi (się) i patrzy na rzeczywistość przymrużonym okiem”[90].
8. „[F]elieton to nie zeznanie podatkowe i nie musi się w nim wszystko zgadzać co do piątego miejsca po przecinku”[91].
9. „Zdaję sobie sprawę, że te zdania brzmią cokolwiek prowokująco, ale takie jest wilcze prawo felietonu”[92].
10. „Jakiś morał? Felieton nie służy do prawienia morałów, każdy może wyciągać wnioski sam”[93].

Do tego felietonowego dekalogu należałoby dodać jeszcze częstą cechę wielu felietonów, ale u Majcherka występującą w wyjątkowym natężeniu, czyli stosowanie ironii. Jak wyznawał autor: „kpię sobie i ironizuję, ale ironia jest moim bogiem i tylko ona pozwala mi żyć”[94]. I tej zasadzie zdają się być podporządkowane teksty krytyka, który dobrze wiedział, że często się zdarza, że „ironia felietonu miesza się z ironią życia”[95]. A w tej ironii partnerował Majcherkowi

[86] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 grudnia*, portal Teatralny.pl, 02.12.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2-grudnia,2904.html (dostęp: 17.12.2022).
[87] Tamże.
[88] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Jestem z miasta*, portal Teatralny.pl, 22.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-jestem-z-miasta,259.html (dostęp: 29.11.2022).
[89] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 września*, portal Teatralny.pl, 21.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-wrzesnia,1204.html (dostęp: 09.12.2022).
[90] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 września 2016*, portal Teatralny.pl, 19.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-wrzesnia-2016,1678.html (dostęp: 15.12.2022). Cytat pochodzi z komentarza Janusza Majcherka pod tekstem – od 31.01.2025 komentarze są niewidoczne.
[91] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Prorok II*, portal Teatralny.pl, 05.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-prorok-ii,866.html (dostęp: 04.12.2022).
[92] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 24 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 25.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-24-kwietnia,1534.html (dostęp: 15.12.2022).
[93] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21 lutego*, portal Teatralny.pl, 22.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-21-lutego,1436.html (dostęp: 14.12.2022).
[94] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: List do Piotra*, portal Teatralny.pl, 08.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-list-do-piotra,1111.html (dostęp: 07.12.2022).
[95] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 13 grudnia*, portal Teatralny.pl, 14.12.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-13-grudnia,1336.html (dostęp: 13.12.2022).

m.in. Stanisław Jerzy Lec, którego aforyzmy często przywoływał w swoich tekstach, dopasowując je do opisywanych wydarzeń i sytuacji.

Majcherek miał też swoich felietonowych mistrzów, choćby publikującego w „Dialogu" Tadeusza Nyczka. W jednym z tekstów wyrażał podziw dla swojego kolegi po fachu oraz inspirację jego tekstami na początku własnej felietonistycznej kariery (*Zrzędność i przekora: Jestem z miasta*, portal Teatralny.pl, 22.01.2014). Atencją darzył też dawnego felietonistę „Dialogu", Zygmunta Hübnera, który w środowisku teatralnym miał niezachwianą pozycję dobrego reżysera, a przede wszystkim wybitnego dyrektora warszawskiego Teatru Powszechnego, ale zapisał się także w historii polskiej felietonistyki teatralnej. Majcherek odwoływał się do jego twórczości:

> Wypada przypomnieć, że Hübner był też wybitnym pisarzem teatralnym, autorem ciągle żywych i inspirujących felietonów, do których wciąż powracam, szukając miary i wagi. Gdy zapędzę się w moich niechęciach i idiosynkrazjach, przypominam sobie to jego zdanie z felietonu-modlitwy: „Daj, abym znalazł w sobie wyrozumiałość i tolerancję i dzięki nim pogodził się z tym, że racje następnych pokoleń nie muszą być fałszywe z tej jedynie przyczyny, że ja ich nie podzielam"[96].

Hübner jawił się jako wzór rozsądku i rozwagi, nie tylko w zarządzaniu instytucją teatralną, ale także w felietonistyce.

Majcherek to jeden z nielicznych felietonistów tak wyraźnie świadomych gatunkowych reguł, chętnie też ujawniający swój pogląd na uprawianie felietonistyki w związku z własnym charakterem, wiekiem, pozycją zawodową… W jego tekstach wszystko jest wyłożone jasno: dlaczego i po co pisze, z jakim nastawieniem, jaką funkcję mają pełnić jego teksty, jakie obszary teatru i życia go interesują. Od początku sugerował więc, że o pewnych sprawach pisać nie będzie, bo nie był już w tym czasie czynnym recenzentem teatralnym, nie śledził nowych premier i nie podążał za wyznaczającymi teatralne trendy reżyserami. Na dodatek, w chwili rozpoczęcia współpracy z portalem Teatralny.pl był zatrudniony jako kierownik literacki w Teatrze Polskim w Warszawie, dlatego ze względów etycznych wykluczał recenzenckie wątki w swoich felietonach i ocenę aktualnych wydarzeń artystycznych. Tematyczny zakres serii Majcherka został więc ograniczony jego aktywnościami zawodowymi oraz trybem życia, dalekim już od dawnych recenzenckich wojaży po całym kraju, a bywało, że i zagranicznych (o czym w swoich tekstach z sentymentem wspominał). Jak wyznawał, przyznając się niejako

[96] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 1 marca*, portal Teatralny.pl, 01.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-1-marca,1888.html (dostęp: 16.12.2022).

do mizantropii: „Co do mnie to własny pokój […] traktuję jak wyspę, którą opuszczam rzadko i niechętnie, i tylko w sytuacji, gdy muszę się pojawić u jednego z moich chlebodawców”[97]. Być może z tego powodu w felietonach Majcherka wiele jest opowieści wspomnieniowych czy teatralnych anegdot. Jeśli mimo to felietonista wciąż sporo miejsca poświęcał aktualnym sprawom, to głównie dlatego, że teraźniejszość sama mu te tematy obficie podsuwała. Jak pisał w jednym z tekstów: „w naszej obecnej sytuacji mamy raczej do czynienia z *embarras de richesse*, czyli z kłopotem od nadmiaru”[98], co w przypadku Majcherka oznaczało, że nawet gdy prawie nie wychodził z domu, to tematy oraz sprawy aktualne i tak licznie do niego napływały, choćby poprzez wszelkie dostępne media, z którymi autor obcował (zwłaszcza jako czytelnik książek i prasy) i które dostarczały mu materiały do felietonów. To zresztą wyróżnia teksty Majcherka, że pisał on często nie tyle o samych wydarzeniach, ile o tym, co o nich już powiedzieli bądź napisali inni i w jaki sposób przebiegała publiczna dyskusja wokół jakiejś sprawy. Serie tego autora stają się więc archiwum debat wokół teatralnych spraw, ich temperatury i dynamiki.

Charakter *Zrzędności i przekory* oraz *Szczęśliwych dni* wyznaczyło też zainteresowanie felietonisty wydarzeniami politycznymi. Serie Majcherka wyraźnie zaczęły się upolitycznić (zarówno pod względem obecności tematyki politycznej, jak i coraz dobitniej wyrażanego światopoglądu autora) po wyborach parlamentarnych w 2015 roku i objęciu władzy przez Prawo i Sprawiedliwość. Jak deklarował krytyk na krótko przed wyborami, przewidując ich zwycięzcę:

> jeśli wszystko potoczy się tak, jak się potoczy, i władzę obejmie Ka-Ku, Ko-Ku, Ka-Ka-Du lub inne Ku-Ku-Na-Muniu, to żart, satyra i ironia raczej mnie nie opuszczą. Wiadomo przecież, że im poważniej, tym śmieszniej, a powagi, a raczej nadęcia i nabzdyczenia, nowe rządy na pewno nam nie poskąpią[99].

Negatywne nastawienie Majcherka do działań rządzącej partii widoczne było w obu seriach. Na dodatek sytuacja polityczna wyraźnie wzmogła publiczną aktywność Majcherka, mimo deklarowanego domatorstwa uczestniczącego w manifestacjach Komitetu Obrony Demokracji (*Szczęśliwe dni: 7 maja*, portal Teatralny.pl, 09.05.2016; *Szczęśliwe dni: 5 czerwca*, portal Teatralny.pl, 06.06.2016) oraz protestach kobiet związanych z zaostrzeniem prawa antyaborcyjnego (*Szczęśliwe dni: 3 października*, portal Teatralny.pl, 03.10.2016). Serie

[97] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Szampan przed śniadaniem*, portal Teatralny.pl, 15.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-szampan-przed-sniadaniem,687.html (dostęp: 03.12.2022).
[98] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, dz. cyt.
[99] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: List do Piotra*, dz. cyt.

Majcherka stały się też archiwum afektywnym – wyraźnie pokazują bowiem nastroje autora w związku ze zmianami politycznymi, tym samym uzmysławiając zainteresowanie ludzi teatru sprawami publicznymi i ich włączanie się w oddolne działania na rzecz demokracji w Polsce. Jednocześnie wydaje się, że felietony, nawet obficie okraszone ukochaną przez autora ironią i doprawione licznymi żartami, nie umniejszały wcale powagi spraw, o których traktowały. Autor wiedział, że nieraz wzrost natężenia felietonowych żartów okazuje się wprost proporcjonalny do pogłębiających się problemów współczesności. I rzeczywiście, sytuacja polityczna przedstawiona w felietonach Majcherka jawi się jako coraz straszniejsza i coraz bardziej opresyjna. Jej nieustanne ośmieszanie w wykonaniu felietonisty może często wywoływać śmiech czytelników, ale jest to śmiech podszyty goryczą.

Uważność na polityczną rzeczywistość widoczna jest w dokonywanym przez autora wyborze teatralnych tematów, chętnie komentującego wydarzenia związane z teatralnymi aferami, zwłaszcza w związku z konkursami dyrektorskimi i obsadzaniem stanowisk, często z politycznego klucza. Jednak gwoli ścisłości, roszadom na stanowiskach przyglądał się także przed zmianą władzy, jak chociażby w przypadku dyrektorskiego konfliktu w warszawskim Teatrze Studio między Romanem Osadnikiem a Agnieszką Glińską i wystosowanego przez zespół listu otwartego (*Szczęśliwe dni: 15 listopada*, portal Teatralny.pl, 16.11.2015). Tyle że ten przykład pokazywał raczej wewnętrze konflikty w teatrze, prowadzące do destabilizacji pracy zespołu, natomiast późniejsze felietony Majcherka układają się już w ciąg dyrektorskich roszad o charakterze politycznym. Dlatego losy wrocławskiego Teatru Polskiego, z odwołaniem ze stanowiska Krzysztofa Mieszkowskiego i powołaniem Cezarego Morawskiego wbrew woli zespołu, śledził regularnie (*Szczęśliwe dni: 19 września 2016*, portal Teatralny.pl, 19.09.2016), podobnie jak historie wokół zmiany dyrekcji w krakowskim Narodowym Starym Teatrze, koniec dyrekcji Jana Klaty i ministerialny konkurs wygrany przez Michała Gieletę i Marka Mikosa (*Szczęśliwe dni: 15 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017).

Historie te opisywał nie tyle stając po jednej ze stron sporu, ile dostrzegając w obu sytuacjach wiele absurdów i nieścisłości, nie bojąc się krytykować także bliskich mu światopoglądowo przedstawicieli środowiska. W przypadku konfliktu wokół wrocławskiej sceny, mimo sceptycznego stosunku do powołania na stanowisko Cezarego Morawskiego, bronił kultury prowadzenia sporów i negował sposób, w jaki liberalna część środowiska krytykowała nowego dyrektora:

> Ale moje wątpliwości nie odnoszą się do dziennikarzy, lecz do środowiska teatralnego, które wedle zasady «huzia na Józia» wylało na Morawskiego kubły pomyj, jakby zapominając, że to bądź co bądź

> kolega po fachu. Czy można się spierać lub wyrażać solidarność w słusznej skądinąd sprawie bez dezawuowania przedstawiciela tego samego bractwa?[100]

Zdaniem felietonisty sytuacja wokół wrocławskiej sceny ujawniała nie tylko podziały polityczne, którym uległo w drugiej dekadzie XXI wieku także życie teatralne, ale również przejęcia przez ludzi teatru nieeleganckiego i agresywnego sposobu prowadzenia debaty publicznej. Erystyczne popisy zastąpiła mało kulturalna nagonka. „Jako się rzekło mój dyzgust budzą inwektywy, którymi obrzuciło Morawskiego jego własne środowisko, przekraczając w moim przekonaniu granice przyzwoitości"[101] – wyrażał swoją dezaprobatę felietonista nie tyle wobec przeciwników nowego dyrektora, ile sposobu jego traktowania oraz wątpliwej jakości publicznej dyskusji prowadzonej przez ludzi teatru. Tak jakby środowisko teatralne przejmowało retorykę polityków, traktujących przeciwników bez szacunku, dezawuujących ich osiągnięcia i publicznie poniżających oponentów. Dlatego właśnie Majcherek nie zamierzał włączać się w nagonkę i stawał w obronie dobrych obyczajów, choć nie przeszkodziło mu to w wyrażeniu swojej dezaprobaty wobec objęcia stanowiska przez nowego dyrektora. Majcherek skupiał się na obronie jakości teatralnej debaty, sprzeciwiając się wyzwiskom i próbom dyskredytacji przeciwnika:

> Z ust ludzi zawodowo związanych z teatrem – nie tylko wrocławskim – najczęściej padały określenia „aktor bez dorobku", „aktor serialowy" czy *horribile dictu* – „trzeciorzędny aktorzyna", wypowiadane z małoduszną intencją zdeprecjonowania kandydata. Hola, panie i panowie. Jest zjawiskiem nader osobliwym, gdy udział w popularnym serialu dyskredytuje aktora w oczach innych aktorów, zważywszy, że przeważająca część tych ostatnich taki rodzaj aktorstwa uprawia na wyprzódki. Nie wyłączając strojących się w piórka niepokalanych dziewic – artystów Teatru Polskiego we Wrocławiu[102].

To wyjątkowa postawa w środowisku teatralnym, która zorientowana była bardziej na sposób publicznego przebiegu konfliktu niż na polityczny wymiar sporu. W tym wypadku Majcherek stał na straży dobrych obyczajów, upraszając ludzi teatru o odżegnanie się od retoryki narzucanej przez rządzących. Pisał, realizując perswazyjną funkcję felietonów: „Byłbym przeszczęśliwy, gdybyśmy nawet najostrzejsze spory potrafili rozstrzygać z klasą i elegancją. Przynajmniej w naszym ogródku. Skoro Przewodnia Siła Narodu przerąbała kraj siekierą na pół

[100] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 września 2016*, dz. cyt.
[101] Tamże.
[102] Tamże.

i z bezczelnej arogancji uczyniła cnotę, niechby chociaż w teatrze ocalała odrobina kurtuazji”[103].

Wobec toczonych sporów Majcherek pozostawał raczej zdystansowany. Choć bawiła go także absurdalność awantur, a przede wszystkim pojawiających się publicznie wypowiedzi ludzi teatru, stanowiących często przyczynek do jego felietonów. Felietonista z lubością krytykował nie tylko brak klasy i obraźliwość dyskusji, ale także łatwą do podważenia argumentację czy logikę wywodu. Tak było też w przypadku sprawy Narodowego Starego Teatru i objęcia dyrekcji przez – niechcianych przez zespół krakowskiej sceny – Michała Gieletę i Marka Mikosa, przegranej dotychczasowego dyrektora Jana Klaty oraz również startującego w konkursie prawicowego kandydata, reżysera Jacka Zembrzuskiego. Mniej niż analiza sytuacji Starego Teatru interesowała go bezsensowność dyskusji dotyczących tej sprawy. Wskazywał na paradoksalność wypowiedzi ludzi ze środowiska teatralnego, zarówno reprezentujących poglądy liberalne, jak i konserwatywne:

> W naszym teatralnym grajdołku wrze, zwolennicy Klaty prześcigają się w protestach i nakręcają „sprawę Starego”, która, jeśli się rozbuja, może odsunąć w cień gorszące wypadki wrocławskie. Mnożą się paradoksy. Zadowolenie z wyboru wyraża na przykład skrajnie prawicowa Elżbieta Morawiec […]. Elżbiecie tym razem nie przeszkadza fakt, że Mikos wywodzi się ze środowiska „Gazety Wyborczej”, którą latami odsądzała od czci i wiary. Dla odmiany kręgi lewicowo-liberalne, które uważam za sobie bliskie (choć nie bez krytycznego dystansu), łkają i jojczą – na czele z walecznym redaktorem Mrozkiem i ultra postępowym profesorem Kosińskim – że dyrektorem NST zostanie tenże Mikos, którego jako żywo nikt z PiS-em nie kojarzy – raczej przeciwnie […]. No a druga sprawa to Zembrzuski. Ten z właściwą sobie zapalczywością już rozpoczął wściekłą kampanię. Przeciwko komu? Przeciwko tym, których dopiero co popierał. Pisowiec w oka mgnieniu przemienił się w antypisowca i już grzmi, gdzie może, na aktualną władzę, zarzucając jej „ustawkę” konkursu i grożąc – jej Bohu – że więcej na nią nie zagłosuje[104].

Majcherek naśmiewał się z toczonych dyskusji, które jego zdaniem bawiły swoją alogicznością, i chętnie wytykał paradoksy, także swoim kolegom po fachu.

Wydaje się jednak, że z czasem kolejne ogłaszane konkursy dyrektorskie i zmiany stanowisk zaczęły interesować go już nie tylko ze względu na toczone publicznie spory, ale także na ich polityczne podłoże, które stawało się coraz bardziej ewidentne. Jak chociażby w przypadku Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie – konkurs

[103] Tamże.
[104] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 15 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-15-maja,1970.html (dostęp: 16.12.2022).

na dyrektora tej instytucji w 2018 roku śledził i komentował skrupulatnie w kilku felietonach, wykazując jego upolitycznienie. Już na samym początku ogłoszenia konkursu wykazywał się podejrzliwością:

> Co myślicie o przyszłości Instytutu Teatralnego? Ministerstwo ogłosiło konkurs z osobliwie krótkim terminem składania programów. Może jestem przesadnie podejrzliwy, ale wygląda na to, że procedura konkursowa jest – jak moja aktualna terapia antyrakowa – celowana. Inaczej mówiąc: kandydat jest już upatrzony, a cała reszta to pic na wodę, fotomontaż[105].

Przyglądał się też kolejnym etapom konkursu, jak choćby powołaniu komisji konkursowej. Majcherek, który dzięki własnym znajomościom poznał – początkowo utajniony – skład komisji konkursowej, dzielił się nim z czytelnikami felietonów i stwierdzał: „Muszę jednak zauważyć, że Misie-Pisie przeważają w komisji. I zdziwiłbym się, gdyby to nie miało wpływu na werdykt"[106]. Wielokrotnie w swoich felietonach Misiami-Pisiami nazywał ironicznie osoby, także ze środowiska teatralnego, identyfikujące się z programem rządzącej partii Prawo i Sprawiedliwość i reprezentujące konserwatywny światopogląd. Znajomość środowiska teatralnego pozwalała mu szybko ustalić dominujące w składzie komisji poglądy, pogłębiając obawy o apolityczność procedury konkursowej. Dlatego, chcąc wymóc na komisji podjęcie merytorycznie uzasadnionej decyzji, zwracał się do jej członków: „Patrzymy na Was, koledzy"[107]. Działania Majcherka i innych osób przyglądających się przebiegowi konkursu okazały się w przewrotny sposób skuteczne. Zmusiły bowiem komisję do określonej decyzji – czyli nierozstrzygnięcia konkursu. Postanowienie podjęte zgodnie z przysłowiem „Panu Bogu świeczkę a diabłu ogarek" miało chyba zadowolić i liberalną część środowiska teatralnego lobbującą za powołaniem na to stanowisko dotychczasowej dyrektorki, Doroty Buchwald, i organizatora konkursu, czyli ministra kultury, Piotra Glińskiego. Tyle że raczej nie zadowoliło nikogo. Felietonista tak komentował skutki tej decyzji: „Komisja, a w każdym razie jej zaufani członkowie, zawiedli władzę i może dlatego w najbliższych dniach mają się stawić «na dywaniku». Pewno będą się tłumaczyć, dlaczego zgodzili się dać dupci, a zarazem ratowali dziewictwo"[108].

---

[105] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 listopada*, portal Teatralny.pl, 19.11.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-listopada,2535.html (dostęp: 17.12.2022).
[106] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 3 grudnia*, portal Teatralny.pl, 03.12.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-3-grudnia,2553.html (dostęp: 17.12.2022).
[107] Tamże.
[108] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 grudnia*, portal Teatralny.pl, 10.12.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-grudnia,2562.html (dostęp: 17.12.2022).

Jednocześnie na światło dzienne wypłynęły opowieści na temat przebiegu konkursu i zachowania członków komisji, które Majcherek uznawał ze niedopuszczalne. Felietonista dzielił się z czytelnikami pozyskanymi informacjami:

> Z paru źródeł znam dość dokładnie przebieg rozmów komisji z kandydatami. To, co tam się działo, przepraszam za wyrażenie, w pale się nie mieści. Misie-Pisie – myślałby kto, że przytulanki – wyszczerzyły kły i okazały się krwiożerczymi Niedźwiedziami. Czyniły nawet usilne starania, żeby jednej ze swoich ofiar nie dopuścić do rozmowy pod pretekstem prawnym, aż interweniować musiał ministerialny jurysta, który uznał bezzasadność pretekstu. Wtedy do boju ruszyła Wielka Niedźwiedzica, która upatrzoną ofiarę postanowiła zagryźć. Prowadziła przesłuchanie z agresją, jakiej nie powstydziłaby się aktywistka ZMP z czasów stalinowskich. […] Zachowanie dwóch Niedźwiedzi też nie przypominało Kubusia Puchatka. Jeden z nich szedł po swoje, aż w pewnym momencie się zreflektował – co go w moich oczach trochę ratuje. Drugi miał moralne dylematy, które rozwiała rozmowa na wysokim szczeblu, a więc „huzia na Józia"[109].

Nierozstrzygnięty konkurs jedynie spowodował odwleczenie korzystnej dla Ministerstwa Kultury decyzji. Skoro konkurs nie przyniósł oczekiwanych rezultatów, dyrektor został powołany inną drogą – na stanowisku została odgórnie obsadzona Elżbieta Wrotnowska-Gmyz. Majcherek przewidywał skutki tego wyboru i namawiał środowisko teatralne do protestu:

> Po pierwsze, Trotylowa [pseudonim od przezwiska jej męża, Cezarego Gmyza, które stosuje Majcherek – J.K.] nie ma kompetencji teatrologicznych. Zdatna jest natomiast jako komisarz polityczny. Spodziewam się najpierw czystek personalnych, następnie doprowadzenia Instytutu do stanu propagandowej placówki Piśków, a w końcu katastrofy. To zapewne wywoła krzywy uśmiech Glińskiego, co w jego wypadku jest wyrazem najwyższego ukontentowania. Co robić, że spytam jak Czernyszewski. Nie wiem, ale podnieść raban trzeba na pewno. A potem? Ponawiam propozycję, którą zgłaszałem już w grudniu: podejmijmy solidarnie bojkot Instytutu Teatralnego. Nic innego nam nie pozostało[110].

Zarówno w wypadku Instytutu Teatralnego, jak i Teatru Polskiego we Wrocławiu czy Narodowego Starego Teatru w Krakowie władza stawiała na swoim, powołując na stanowiska wybranych przez siebie kandydatów, nie licząc się z opiniami zespołów, które nowo powołanych dyrektorów nie akceptowały. Każdorazowo w konkursach przegrywali też kandydaci rekomendowani przez zespół i popierani przez liberalną część środowiska teatralnego, co pokazywały też felietony Majcherka.

---

[109] Tamże.

[110] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 01.04.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2-kwietnia,2704.html (dostęp: 17.12.2022).

Nic dziwnego, że w felietonach rządy Prawa i Sprawiedliwości przedstawione zostały jako niszczące dla kultury, w tym także dla teatru. Szczególną niechęć felietonista wykazywał wobec ministra kultury, Piotra Glińskiego, reprezentującego rządzącą partię, obarczając go odpowiedzialnością za destrukcję wielu polskich instytucji kultury. Majcherek ironizował, wykazując rzekomą troskę o nielubianego polityka:

> Martwię się o naszego ministra. Strasznie zrobił się nerwowy. A to gwałtownie zerwie audycję w radiu, a to powie, że ma w nosie swój wizerunek. O decyzjach, które podejmuje lub których nie podejmuje, długo by mówić – uskładało się tego trochę i wciąż się składa. Pamiętamy Instytut Książki, Teatr Polski we Wrocławiu, Stary Teatr w Krakowie, Instytut Teatralny, Muzeum Narodowe, Muzeum II Wojny Światowej, Zamek Królewski, Europejskie Centrum Solidarności, „Dwutygodnik", Mosfilm, Instytut Literatury, „Napis" etc. Nie oszczędza ministra nawet środowisko naukowe, z którego się wywodzi. Nasz minister ma powody do zdenerwowania[111].

Felietony Majcherka traktować można także jako archiwum tzw. „dobrej zmiany" w życiu teatralnym i kulturalnym, będącej też przedmiotem zainteresowania badaczy[112], której częścią stały się chociażby roszady na stanowiskach dyrektorskich w różnych instytucjach. Krytyk przewidział to zresztą w 2015 roku, zaraz po wygranych przez PiS wyborach, pisząc w felietonie-liście do swojego kolegi, reżysera Piotra Cieplaka: „Tymczasem popatrz, ilu naszych znajomków, koleżanek i kolegów, a w swoim czasie nawet więcej niż koleżanek i więcej niż kolegów, szykuje się do skoku: będziemy mieli wielu znajomych na stanowiskach i chyba nie tylko w resorcie kultury"[113]. Obsadzanie stanowisk to tylko jeden z aspektów polityki kulturalnej PiS. Drugi stanowiły działania o charakterze cenzorskim, na przykład próby zdjęcia z afisza spektaklu *Śmierć i dziewczyna*[114] (*Szczęśliwe dni: 29 listopada*, portal Teatralny.pl, 30.11.2015). To nie tylko przypadki ingerowania w repertuary teatrów, ale także wpływania na treści prezentowane w przejętych przez prawicową władzę mediach – telewizji i radiu. O ingerencjach w programy radiowe pisał na przykładzie jednego ze słuchowisk:

> zdjęto z anteny słuchowisko według *Nie-Boskiej komedii*. I to w II programie Polskiego Radia, którego od lat słucham i który nawet w obecnej sytuacji wydaje się zachowywać sobie właściwy profil […].

---

111 J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 11 lutego*, portal Teatralny.pl, 11.02.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-11-lutego,2636.html (dostęp: 17.12.2022).
112 Zob. I. Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2019.
113 J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: List do Piotra*, dz. cyt.
114 Zob. Metryczka spektaklu *Śmierć i dziewczyna*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 201, s. 94.

> Zadara wyreżyserował *Nie-Boską komedię* tak jak chciał, zapowiedzi audycji pojawiły się w prasie i na antenie Dwójki, czyli „już był w ogródku, już witał się z gąską". Aż tu nagle d… blada. Słuchowisko spadło z programu. Rzec by można, że jedna cenzura zderzyła się z drugą. Zadara wiedział, co robi, a raczej robił, co wiedział. A ci z radia – nie byli świadomi, co i u kogo zamawiają, i obudzili się z ręką w nocniku? Czy ulegli naciskom z góry?[115].

Przywoływał też drugi przykład – tym razem z telewizji w związku z odwołaniem emisji znanego programu i ingerencjami ówczesnego prezesa Telewizji Polskiej, Jacka Kurskiego:

> *Pegaz* miał być, ale go nie było. Został zdjęty. Oczywiście z powodów technicznych. Przynajmniej oficjalnie. Faktycznie poszło o to, że gościem programu był Przemysław Wojcieszek, autor przedstawienia pt. *Hymn narodowy*[116] w Legnicy, oraz dwoje legnickich aktorów. Zostali zaproszeni „na niewidziane", to znaczy ani redaktorzy, ani prowadzący nie pofatygowali się do Teatru im. Modrzejewskiej, poprzestając na towarzyszącej spektaklowi cokolwiek skandalicznej famie. Nie przewidzieli konsekwencji. […] Idzie o niedopuszczenie *Pegaza* do emisji i nieprzekonujące wyjaśnienia dotyczące tej decyzji, która ma ewidentnie polityczny charakter. […] prezes Kurski zaklinał się, że telewizja będzie otwarta na różne poglądy i punkty widzenia. A tymczasem nie dość, że się zamyka, to jeszcze knebluje usta niewygodnym twórcom[117].

Nic dziwnego, że obserwujący przejmowanie przez rządzących mediów Majcherek brał udział także w protestach przeciwko upolitycznieniu telewizji publicznej: „gdy wczoraj pod gmachem TVP na Placu Powstańców Warszawy skandowaliśmy hasło «wasza telewizja, nasze piloty», pomyślałem, że ideę bojkotu można dostosować do nowych okoliczności…"[118]. Powracająca w felietonach Majcherka idea bojkotu, wzorowana na tym z okresu stanu wojennego, faktycznie została na nowo podjęta, przede wszystkich poprzez praktyki odbiorcze – zarówno w formie rezygnacji z oglądania programów emitowanych na kanałach Telewizji Polskiej, jak i poprzez unikanie udziału w wydarzeniach instytucji kulturalnych przejętych przez propisowskich dyrektorów. W przypadku środowiska teatralnego i artystów bojkot obejmował także odmowę występowania w mediach publicznych – ze współpracy z telewizją publiczną zrezygnowało wówczas wielu aktorów i reżyserów[119].

---

[115] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 11.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-kwietnia,1510.html (dostęp: 14.12.2022).
[116] *Hymn narodowy* Przemysława Wojcieszka, reż. Przemysław Wojcieszek, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, premiera: 02.04.2016.
[117] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 kwietnia*, dz. cyt.
[118] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 stycznia*, portal Teatralny.pl, 11.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-stycznia,1375.html (dostęp: 14.12.2022).
[119] Deklaracje artystów o rezygnacji ze współpracy z TVP pojawiały się głównie w mediach społecznościowych. Na inicjatora bojkotu wyrósł Maciej Stuhr, którego postanowienie na profilu na platformie Facebook media

Kolejnym przykładem ingerencji władzy w kulturę były inicjatywy związane z dekomunizacją, nie tylko nazw ulic, ale także patronów instytucji, w tym teatrów. Pod lupę został wzięty chociażby aktor Aleksander Węgierko, którego imię nosi Teatr Dramatyczny w Białymstoku. Majcherek pisał: „Siedemdziesiąt parę lat po wojnie dzisiejsi weryfikatorzy przystępują do ataku. Kto wie, może mają rację? Ostatecznie sprawa nie dotyczy tylko Białegostoku i Węgierki”[120]. I prowokacyjnie sugerował weryfikację patronów innych teatrów i scen w Polsce, na przykład Leona Kruczkowskiego w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze i Tadeusza Łomnickiego w Teatrze Nowym w Poznaniu i Scenie na Woli w Warszawie, podsuwając kpiąco ich dwuznaczne życiorysy, które miałyby dezawuować artystyczne osiągnięcia. Jak na ironię, Węgierko pozostał patronem białostockiej sceny, podczas gdy Kruczkowski z Łomnickim swoje patronaty utracili, pierwszy – z powodu dekomunizacji[121], drugi – w wyniku zmiany patrona teatru w Poznaniu[122] i połączenia teatrów w Warszawie[123].

W felietonach Majcherka widać także wyraźnie konflikt między liberalno-lewicową częścią środowiska teatralnego a prawicową władzą i popierającym ją Kościołem katolickim. Zwłaszcza wtedy, gdy teatr brał na warsztat kwestie związane z wiarą i religią, nie stroniąc od krytyki i weryfikacji instytucji kościelnych. Symptomy tego konfliktu pojawiały się już zresztą wcześniej, przed objęciem władzy przez PiS, choćby w przypadku spektaklu *Golgota Picnic* Rodrigo Garcii na festiwalu Malta w 2014 roku. W związku z naciskami środowisk prawicowo-katolickich, które spowodowały odwołanie pokazu, doszło do sporu części środowiska teatralnego z politykami, budzącego zainteresowanie ogólnopolskich mediów. Jak relacjonował Majcherek:

zarejestrowały jako pierwsze. Zob. np. N. Bochyńska, *Maciej Stuhr zapowiedział bojkot Telewizji Polskiej, wspierają go inni artyści*, wirtualnemedia.pl, 25.01.2019, https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/maciej-stuhr-zapowiedzial-bojkot-telewizji-polskiej-wspieraja-go-inni-artysci (dostęp: 12.03.2025).

[120] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 12 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 12.04.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-12-kwietnia,1937.html (dostęp: 16.12.2022).

[121] Zob. np. *Żegnaj, Leonie, żegnaj… Leon Kruczkowski już nie jest patronem Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze*, „Gazeta Lubuska” [online], 20.02.2019, https://gazetalubuska.pl/zegnaj-leonie-zegnaj-leon-kruczkowski-juz-nie-jest-patronem-lubuskiego-teatru-w-zielonej-gorze/ar/13904350 (dostęp: 5.03.2025).

[122] W 2024 roku patronką Teatru Nowego w Poznaniu zamiast Tadeusza Łomnickiego została Izabella Cywińska, będąca dyrektorką tej sceny w latach siedemdziesiątych. Natomiast Łomnicki został patronem dużej sceny poznańskiego teatru. Zob. M. Jarmuszczak, *Teatr Nowy w Poznaniu ma nową patronkę. Teraz będzie nosił imię Izabelli Cywińskiej*, „Głos Wielopolski” [online], 22.03.2024, https://gloswielkopolski.pl/teatr-nowy-w-poznaniu-ma-nowa-patronke-teraz-bedzie-nosil-imie-izabelli-cywinskiej/ar/c13-18404049 (dostęp: 5.03.2025).

[123] Teatr na Woli został połączony z Teatrem Dramatycznym w Warszawie w 2013 roku, stając się jedną ze scen tej placówki. Zachowano jednak patrona sceny. Natomiast w 2019 roku miasto przeznaczyło scenę na nową siedzibę Teatru Żydowskiego. Zob. M. Wojtczuk, *Ratusz kupił budynek przy ul. Kasprzaka. Przeniesie tam Teatr Żydowski*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” [online], 15.11.2019, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,25413923,ratusz-kupil-budynek-przy-ul-kasprzaka-przeniesie-tam-teatr.html (dostęp: 5.03.2025).

> Rzucam okiem na ekran telewizora, a tam zamiast fizjonomii ojców narodu, pokazywanych dzień w dzień, do twardego – jak mawiał Witkacy – rzygu, widzę zatroskaną twarz kolegi Mieszkowskiego. Krzyś spokojnie i z właściwą sobie powagą powtarza: „Wolność, wolność…". Po chwili kamera pokazuje Michała Zadarę, który usiłuje przekrzyczeć jakiegoś kaznodzieję z PiS-u (godności nie pomnę). Kaznodzieja – postawny, zażywny, o urodzie kamienia polnego – nie daje sobie w kaszę dmuchać i, opędzając się od drobnego, nerwowego Zadary jak od uprzykrzonej muchy, grzmi swoje: że Jezus, że wartości, że naród… Na to Michał Zadara wymachuje rękami nie gorzej, niż by Michał Wołodyjowski, zwany Małym Rycerzem, wymachiwał szablą, i powtarza: „Konstytucja, konstytucja…"[124].

Obrazowo przedstawiony przez Majcherka spór liberalnej części środowiska teatralnego z prawicowymi politykami ujawniał przede wszystkim konflikt wartości między tymi grupami. Pierwsi reprezentowali wartości związane z wolnością (nie tylko twórczą), zapewnioną w sposób konstytucyjny. Drudzy hołdowali wartościom narodowym i katolickim, broniąc teatru i kultury przed nastawionymi krytycznie do instytucji Kościoła artystami. Regularnie więc wytaczali twórcom (nie tylko teatralnym) procesy o obrażanie uczuć religijnych. Jak choćby w przypadku krakowskiej *Neomonachomachii*[125]:

> Widowisko przygotowane przez teatr KTO według scenariusza cenionego poety i subtelnie dowcipnego człowieka, Bronisława Maja, obraziło uczucia religijne lokalnych radnych, więc zgłosili do prokuratury zawiadomienie o podejrzeniu popełnienia przestępstwa, mianowicie – profanacji. […] Ciekawe, że tak wrażliwi w swoich uczuciach narodowi katolicy nie poczuli się dotknięci, gdy przeor Jasnej Góry błogosławił rzesze kiboli, wmawiając im, że są solą polskiej ziemi. I to wszystko pod wizerunkiem Czarnej Madonny, który powinien zrobić się czerwony – ze wstydu[126].

Majcherek, świadom rosnących wpływów nie tylko rządzącej partii, ale i Kościoła katolickiego podsuwał ironiczne propozycje powściągnięcia zapędów antyklerykalnej części środowiska teatralnego. Po pierwsze, odnosił się do historii teatru i do wcześniejszych prób podporządkowania teatru Kościołowi:

> łacińska formuła *fratres teatrales in genua* znaczy mniej więcej: „bractwo teatralne, na kolana!". Podsuwam ją bezczelnie „naszym okupantom" – może i dzisiaj mogliby przy jej pomocy ujarzmiać demona, który panoszy się po różnych Wrocławiach, Bydgoszczach i Krakowach, a nawet w samej Warszawie rozlega się jego bezbożny chichot (tak, tak, kolego Łysak [Paweł Łysak – wówczas dyrektor

[124] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Wolność kocham i rozumiem"*, portal Teatralny.pl, 30.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-wolnosc-kocham-i-rozumiem,596.html (dostęp: 03.12.2022).
[125] *Neomonachomachia* na podstawie *Monachomachii* Ignacego Krasickiego i tekstów Bronisława Maja, reż. Jerzy Zoń, Teatr KTO w Krakowie, premiera: 3.10.2015.
[126] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, dz. cyt.

> Teatru Powszechnego w Warszawie – J.K.] – obserwujemy was i pytamy: z czyjego to poduszczenia powiesiliście na frontonie swojego teatru płachtę z napisem: „Nie bój się Boga"? Pamiętajcie, Łysak, że Pan Bóg nierychliwy, ale sprawiedliwy)[127].

Druga przewrotnie wygłaszana radykalna propozycja dotyczyła zamknięcia teatrów jako przybytków niekultywujących katolickich wartości. Majcherek ironicznie sugerował prawodawcom:

> Tak czy inaczej pomysł mój sprowadza się do tego, żeby zamknąć teatry. Najpierw w niedzielę, a potem w pozostałe dni. Zainspirował mnie, rzecz jasna, projekt ustawy zakazującej niedzielnego handlu. Uważam, że robienie zakupów jest przyjemnością nieporównanie mniej zdrożną niż uczestnictwo w widowiskach teatralnych, które coraz częściej zamieniają się w gorszące akty profanacji najdroższych nam wartości[128].

W konflikty wokół spektakli, uznawanych przez konserwatystów za obrazoburcze, zaangażowani byli nie tylko prawicowi politycy i kręgi kościelne, ale także środowiska narodowe i kibicowskie (a raczej: kibolskie). Często współorganizowały manifestacje pod teatrami, w których pokazywane były spektakle budzące kontrowersje. Jak pisał przy okazji *Klątwy*[129] w warszawskim Teatrze Powszechnym:

> Tymczasem w chwili, gdy piszę ten felieton, pod Teatrem Powszechnym gromadzą się bojówki narodowców. I raczej nie torebkami będą okładać wrogów, a nawet nie różańcami, choć łysy naziol w czarnym uniformie bijący „lewaków" gustowną torebką od Vuittona, w której trzyma poświęcone na Jasnej Górze koraliki, to by było coś: „A masz, a masz, ty brzydki, ty…"[130].

Manifestacje z udziałem grup narodowców odbywały się nie tylko w Warszawie, ale także w innych miastach Polski. Majcherek przywoływał także wydarzenia z Białegostoku związane ze spektaklem *Biała siła, czarna pamięć*[131], poświęconym historii podlaskiego miasta, wielokulturowego sąsiedztwa, antysemityzmu i nacjonalizmu na tych terenach. Nawet w takich

---

[127] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21 listopada*, portal Teatralny.pl, 21.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-21-listopada,1759.html (dostęp: 16.12.2022).
[128] Tamże.
[129] Zob. Metryczka spektaklu *Klątwa*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 195, s. 93.
[130] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 29 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-29-maja,1990.html (dostęp: 16.12.2022).
[131] *Biała siła, czarna pamięć* Marcina Kąckiego, reż. Piotr Ratajczak, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, premiera: 16.04.2016.

sytuacjach starał się rozbrajać humorem niezbyt optymistyczne okoliczności. Choć czasem absurdy rzeczywistości same okazywały się rozbrajające:

> Serio mówiąc, wieje grozą, więc żarty należałoby odłożyć na bok. Niemniej muszę na koniec opowiedzieć historię z Białegostoku. Tam ONR zgromadził się pod teatrem – dziś już opanowanym przez pisowców – protestując przeciwko przedstawieniu *Biała siła, czarna pamięć*. Mieli nagłośnienie, ale wysiadło im zasilanie. Poszli do teatru z pytaniem, czy mogliby się podłączyć do prądu[132].

Kuriozalne sytuacje nie zmniejszały jednak powagi wydarzeń i światopoglądowego konfliktu, w który zaangażowali się nie tylko ludzie teatru. Zwłaszcza, że i ci byli skłóceni, co wyraźnie było widać, gdy środowisko dzieliło się na zwolenników i przeciwników Cezarego Morawskiego w Teatrze Polskim, Michała Gielety i Marka Mikosa w Narodowym Starym Teatrze, Elżbiety Wrotnowskiej-Gmyz w Instytucie Teatralnym, a także we wszelkich sporach wokół kontrowersyjnych spektakli, ze *Śmiercią i dziewczyną*, *Golgotą Picnic* czy *Klątwą* na czele. Dochodziło też w środowisku do spektakularnych zmian poglądów lub ich radykalizacji. Majcherek podawał przykład Jerzego Zelnika:

> Ilekroć słyszę lub czytam wypowiedzi Zelnika – zwłaszcza te co bardziej świątobliwe – staje mi, że się tak wyrażę, przed oczami scena erotyczna z bodaj najlepszego filmu z jego udziałem [Majcherkowi chodziło o *Dzieje grzechu*, w reż. Waleriana Borowczyka, 1975 – J.K.]. […] A to, co wygaduje, to zupełnie inna para kaloszy. Tłumacząc się z błędów młodości, mówi o sobie „on". Odcinając się od siebie samego, rzeczywiście sprawia wrażenie, że świadomość mu się rozszczepiła[133].

W felietonach Majcherka widać, jak dzielili i radykalizowali się w sprawach światopoglądowych ludzie teatru. Autor uzmysławiał też, że niegdysiejsi koledzy i koleżanki ze środowiska teatralnego zaczęli stawać się ex-kolegami i ex-koleżankami, gdy rozbieżność poglądów, postaw i wartości okazywała się nie do pogodzenia. Majcherek pisał chociażby o swoim koledze ze studiów, Jacku Zembrzuskim: „mój niezawodny oponent i były kolega"[134], zaś o krytyczce teatralnej, Elżbiecie Morawiec: „osoba, którą bardzo ceniłem i lubiłem do momentu, gdy, podobnie jak Zembrzuski, wykonała woltę z lewa na prawo i odcięła się od swoich nieprawomyślnych znajomych"[135]. Te drobne przecież wtręty w felietonach

[132] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 29 maja*, dz. cyt.
[133] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, dz. cyt.
[134] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21/24 grudnia*, portal Teatralny.pl, 21.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2124-grudnia,1803.html (dostęp: 16.12.2022).
[135] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 15 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017, dz. cyt.

Majcherka wiele mówią o dynamice koleżeńskich relacji w środowisku teatralnym wobec narastających politycznych podziałów w drugiej dekadzie XXI wieku.

Te procesy odzwierciedla też dynamika sporów z felietonami Majcherka i wielość komentarzy czytelników. I choć dziś nie można już ich zobaczyć pod felietonami, to same odniesienia autora do tych dyskusji wystarczą za świadectwo. Po jednym z tekstów z zaskoczeniem wyznawał: „Piszę te felietony, że tak powiem, *for fun*, ale sądząc z reakcji na poprzedni – komentarze były dłuższe od tekstu – nieporównanie łatwiej dziś czytelników zdenerwować niż rozśmieszyć. Może trzeba by pisać w tonie śmiertelnego serio, żeby było śmiesznie?”[136]. A jednym z najwytrwalszych i najbardziej zajadłych komentatorów tekstów Majcherka był JKZ, czyli – jak wyjaśniał autor – „wiadomo, że tego kryptonimu używa Jacek Zembrzuski; litera K pochodzi od jego drugiego imienia: Krzysztof”[137]. Majcherek opisywał swojego wytrwałego polemistę:

> JKZ jest jako ten nietoperz, to znaczy lata i się czepia. W zasadzie czepia się wszystkich – w mowie i na piśmie, co od dawna czyni go postacią rozpoznawalną, barwną i nietuzinkową. Na dodatek wszędobylską – potrafi brać udział w dwóch zdarzeniach, które odbywają się w tym samym czasie, więc chyba jak ojciec Pio albo inżynier Ossowiecki ma dar bilokacji[138].

Nawet jeśli reżyser pojawiał się w felietonach Majcherka ze względu na liczbę i charakter wpisów pod felietonami, to trudno nie zauważyć, że w ten sposób skomentowana została specyficzna pozycja Zembrzuskiego w polskim życiu teatralnym[139]. Poirytowany ciągłymi niewybrednymi komentarzami reżysera, Majcherek pisał w 2016 roku przy okazji ogłoszonego przez Ministerstwo Kultury konkursu na dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie:

> Jacek Zembrzuski, zamierza, jak słyszę, ubiegać się o dyrekcję Narodowego Starego Teatru. Ano, daj mu Boże, a raczej – ministrze kultury. Niech ma, z powinszowaniem. Na pewno nie przyłączę się do chóru krakusów, którzy gotowi mu zaśpiewać za Turnauem i Sikorowskim: „Nie przenoście nam Zembrzusia do Krakowa”. A właśnie że przenieście! Może przestanie wtedy czytać i komentować moje felietony[140].

---

[136] J, Majcherek, *Zrzędność i przekora: Pozwólcie na słowo…*, portal Teatralny.pl, 22.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-pozwolcie-na-slowo,1136.html (dostęp: 07.12.2022).
[137] J. Majcherek, *Zrzędność i przekora: Prorok II*, dz. cyt.
[138] Tamże.
[139] Osobny felieton poświęciła Jackowi Zembrzuskiemu także Joanna Krakowska na stronie „Dwutygodnik.com”. Pisała o nim: „Jacek Zembrzuski to jest problem środowiskowy. Chociaż oczywiście wiele środowisk ma swego Zembrzuskiego. A w ogóle da się go zdefiniować jako osobę, a zarazem zjawisko – to figura wkraczająca w przestrzeń publiczną, by ją maltretować, rozsadzać od wewnątrz, unicestwiać dyskursywną rozmaitość, obracając wymianę myśli we wzruszenie ramion i ciężkie westchnienie”. J. Krakowska, *Konformy: Zembrzuski*, „Dwutygodnik.com”, 29.11.2014, nr 147, https://www.dwutygodnik.com/felieton/5579 (dostęp: 12.03.2025).
[140] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21/24 grudnia*, dz. cyt.

W tym wypadku dyskusje pod felietonami Majcherka są ciekawym przykładem nie tylko ze względu na samą interaktywność internetowego medium, pozwalającą na liczne polemiki z autorem, ale także odzwierciedlają światopoglądowe spory toczone w środowisku teatralnym.

Co więcej, wobec coraz bardziej skomplikowanej sytuacji społeczno-politycznej felietony Majcherka znów, podobnie jak w latach dziewięćdziesiątych, stały się archiwum afektywnym, dokumentującym nastroje autora. Majcherek, który tak chętnie ośmieszał rzeczywistość, z czasem zaczął zauważać, że pod absurdami kryje się groza. Pisał:

> Śledzę różne wydarzenia i wypowiedzi, które uderzają swoim absurdem czy głupotą, i myślę sobie: o, to nadaje się na felieton. Ale od pewnego czasu tematów przybywa lawinowo i gdy w końcu okazuje się, że niemal wszystko można zamienić w ironię, uszczypliwość czy żart, wykpić, a nawet wyśmiać, to włącza się alarm. Zaraz, chwileczkę; jeśli jest tak śmiesznie, to znaczy, że w gruncie rzeczy jest strasznie – przeciwieństwa się przyciągają[141].

Wobec sytuacji politycznej w Polsce hipotetycznie i jak zawsze ironicznie rozważał zdystansowanie się od polsko-polskich konfliktów, choćby poprzez emigrację. Jako potencjalną destynację proponował Antarktydę: „Cóż więc pozostaje mi innego niż spakować manatki – ciepłe gacie, swetry i czapkę z nausznikami? Obiecuję jednak, że zgrabiałymi od mrozu palcami będę wystukiwał na zlodowaciałym laptopie felietony, być może pod nowym tytułem: *Zimny drań*”[142]. Po kilku latach rządów PiS wydawał się bowiem coraz bardziej zniechęcony otaczającą rzeczywistością. Uwydatniał się jego pesymizm:

> Coś mi się zdaje, że lepiej nie będzie i że na wszystko jest już za późno. W związku z tym jakoś mi ani do śmiechu, ani choćby do uśmiechu. Pisanie felietonów w tym stanie ducha nie przychodzi łatwo, felieton nieprzyprawiony humorem nie smakuje. Czym go dziś dosolić i dopieprzyć, skoro otaczająca nas rzeczywistość jest coraz bardziej jałowa jak kleik z ryżu?[143].

Nic dziwnego, że coraz częściej chętnie uciekał w felietony wspomnieniowe wobec rosnącej niechęci do współczesności.

Jako krytyk teatralny, Majcherek mógł też oczywiście pisać o sprawach artystycznych. Tyle że z pisania o spektaklach definitywnie zrezygnował kilkanaście lat wcześniej, chyba

[141] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, dz. cyt.
[142] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 5 grudnia*, portal Teatralny.pl, 05.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-5-grudnia,1779.html (dostęp: 16.12.2022).
[143] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 grudnia*, dz. cyt.

nie tylko ze względu na pracę w teatrze. Wygląda na to, że o artystycznych kwestiach Majcherek nie pisał, bo po prostu pisać o nich nie chciał, a współczesny teatr stawał się mu coraz bardziej obcy, co widać także w felietonach. Autor, choć światopoglądowo był po stronie liberałów, w kwestiach teatralnych stawał jednak po stronie dawnego teatru. Tę postawę dobrze obrazuje jego komentarz do wywiadu z Janem Klatą:

> To, co Klata mówi […] w wielu punktach zgadza się z moimi poglądami – przy czym dyrektor Starego Teatru nie mówi o teatrze, lecz o sytuacji w naszym kraju. Czy i jak jego myślenie przekłada się na przedstawienia? Mogę sobie wyobrazić taką sytuację, że akceptując większość poglądów Klaty w materii, by tak rzec, obywatelskiej, nie zaakceptowałbym jego dzieł, bo nigdzie nie jest powiedziane, że wspólnota ideowa musi koniecznie prowadzić do wspólnoty estetycznej czy artystycznej, choć wielu tak uważa. Ja tak nie uważam. Czasami mam nawet wrażenie, że ludzie, z którymi dzielę światopogląd polityczny, robią przedstawienia, których nie jestem w stanie oglądać. Niekiedy bywa też odwrotnie…[144]

Ten komentarz można jednak rozumieć nie tylko jako osobistą deklarację autora, ale także przykład, że światopoglądowe podziały w środowisku teatralnym niekoniecznie pokrywały się z podziałami artystycznymi na tzw. postępowców i konserwatystów teatralnych. Majcherek należał raczej do tych drugich, a o swoich artystycznych preferencjach pisał:

> Lubię w teatrze klimat wędrownej trupy i niepowagi, iluzję, grę, błazeństwo. Lubię zapach szminki, sztuczne wąsy i peruki, kostiumy, które zmieniają aktora nie do poznania. Lubię wreszcie gong, dający sygnał do rozpoczęcia przedstawienia, najpierw wyższym tonem, a zaraz potem niższym, głębokim – bim, bom. I szum idącej w górę kurtyny, wzniecającej drobinki kurzu, które wirują w świetle reflektorów… To znaczy lubiłbym te wszystkie atrybuty teatru, gdyby jeszcze istniały[145].

Do teatrów Majcherek chadzał więc rzadko. A gdy już chadzał, to wytykał współczesnemu teatrowi na przykład doraźność spektakli i traktowanie klasyki tylko jako przestrzeni rozmowy o współczesnych problemach polityczno-społecznych (*Szczęśliwe dni: 7 lutego*, portal Teatralny.pl, 08.02.2016). Przy okazji 400. rocznicy urodzin Szekspira pisał o współczesnych inscenizacjach:

> Chodzi mi o to, że w ostatnim czasie i nasz teatr, i nasze życie są bez reszty zdominowane przez tak zwany dyskurs, który nie wykracza poza doraźną, płaską, polityczną publicystykę, o ile to jeszcze jest publicystyka, a nie zwyczajna, chamska, prymitywna pyskówka. Używanie Shakespeare'a

[144] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 6 września*, dz. cyt.
[145] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 13 lutego*, portal Teatralny.pl, 13.02.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-13-lutego,1866.html (dostęp: 16.12.2022).

> do trywialnych aluzji, redukowanie go do „brudnej piany gazet" urąga jego wielkości. Więcej nawet: czyni go niezrozumiałym i niedostępnym[146].

Majcherek mógłby też przyłączyć się do westchnień swojego kolegi z portalu Teatralny.pl, Mariusza Bielińskiego, tęskniącego za metaforą w teatrze. Pisał: „Dzisiaj metafora w teatrze umarła. Filozofia? Historiozofia? Śmiech na sali"[147]. Do tej kwestii powracał też w innym felietonie: „reżyserzy teatralni są na filozofię odporni. Wolą socjologię i politykę, a już chyba najbardziej publicystykę. Od biedy psychologię. Natomiast tak zwane pytania istotne padają ze sceny zupełnie wyjątkowo, gdy na przykład bohaterami przedstawienia są myśliciele rangi Hannah Arendt i Martina Heideggera"[148]. Zagadnienia filozoficzne i metafizyczne, próby odpowiedzi na pytania bardziej uniwersalne niż tylko te dotyczące bieżących problemów społeczno-politycznych, pojawiały się we współczesnym teatrze niezwykle rzadko. Zbyt rzadko – jak twierdził w swoich felietonach Majcherek.

Choć więc śledził medialne wypowiedzi reżyserów młodszych pokoleń, Moniki Strzępki (*Zrzędność i przekora: Wenus z patelnią*, portal Teatralny.pl, 03.03.2014), Michała Zadary (*Zrzędność i przekora: Boy to jest nasz ostatni…*, portal Teatralny.pl, 17.03.2014) czy wspomnianego już Klaty, to niechętnie obcował z ich twórczością, do czego zresztą otwarcie się przyznawał. Natomiast jeśli już zdarzało mu się obejrzeć spektakle młodych reżyserów, to ich twórczość oceniał raczej negatywnie:

> patrzę w przyszłość bez wielkich nadziei – pewnie dlatego, że właśnie wróciłem z Opolskich Konfrontacji Teatralnych Klasyka Polska, gdzie zaprezentował się kwiat młodej polskiej reżyserii. I zadaję sobie pytanie brydżystów: czym tu grać, czym tu straszyć? Gra w brydża zaczyna się od tego, że po licytacji jeden z graczy „wykłada się", czyli pokazuje swoje karty. Młodzi reżyserzy na wyłożeniu się kończą, choć wmawia im się, że mają atuty co najmniej na cztery bez atu. „Jak się nie ma, co się mówi, to się leży, z kim się gra"[149].

A z kim albo raczej kim grali reżyserzy? Aktorami, którzy również daleko odbiegali od Majcherkowego ideału aktorstwa. Tęsknił więc za starszym pokoleniem aktorów, których nazywał „aktorami–transformatorami", a których coraz mniej występowało na rodzimych scenach. Ten typ aktorstwa nie pasował też zresztą do progresywnego teatru. Majcherek pisał:

---

[146] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 24 kwietnia*, dz. cyt.
[147] Tamże.
[148] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 3 stycznia*, portal Teatralny.pl, 03.01.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-3-stycznia,2207.html (dostęp: 17.12.2022).
[149] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 26 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 26.04.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-26-kwietnia,1949.html (dostęp: 16.12.2022).

> Dzisiaj aktorów-transformatorów można policzyć na palcach jednej ręki. To dinozaury, ale patrzę na nich z nabożnym podziwem, trochę już zbrzydzony tak zwanym aktorstwem osobowościowym, które króluje na większości scen, zwłaszcza tych nowoczesnych. No, owszem, można tak uprawiać aktorstwo, jeśli się posiada osobowość Holoubka. Ale pokażcie mi dzisiejszych Holoubków[150].

Samo aktorstwo osobowościowe nie było jednak krytykowane przez Majcherka. Taki typ aktorstwa mógł być uprawiany przez wybitne aktorskie osobowości i to przede wszystkim na ich brak narzekał felietonista, z nostalgią spoglądając w przeszłość.

W felietonach wyraźna jest tęsknota Majcherka za dawnymi czasami i za ludźmi, którzy odeszli. Ten zwrot ku przeszłości widać zarówno w felietonach o charakterze historycznym i wspomnieniowym, które są licznie obecne w serii, jak i w tych dotyczących bieżącego życia teatralnego, które oceniane było przez Majcherka przez pryzmat dawnych doświadczeń. Tę postawę wobec teraźniejszości i przeszłości potwierdzał, pisząc w Święto Zmarłych: „Prawdę mówiąc o ludziach, którzy odeszli, i o świecie, który odszedł wraz z nimi, myślę każdego dnia – nostalgicy nie potrzebują specjalnych świąt. Czasem nawet uważam, że ja sam należę już do przeszłości, dlatego lubię słowa Kaliny Jędrusik: «Myśmy już byli»”[151]. Chociaż Majcherek nie pomijał w swoich felietonach teraźniejszości, zwłaszcza spraw społeczno-politycznych, to przeszłość (szczególnie ta teatralna) wydawała mu się o wiele ciekawsza.

Z felietonistyką Majcherka koresponduje także zdjęcie autora umieszczone na portalu i towarzyszące obu seriom. Zwrócił na to uwagę Jacek Wakar, zwłaszcza że zostało ono potem wykorzystane na okładce tomu *Niedoskładanka*, obejmującego wybrane teksty krytyka publikowane przez lata na łamach „Teatru”. Przy okazji recenzji tej publikacji, Wakar pisał o fotografii autora, wykazując jej spójność z charakterem Majcherka i jego tekstami:

> Sztruksowa marynarka na dżinsowej, spranej trochę koszuli, pod szyją fular. No i spojrzenie. Jedno oko lekko zmrużone albo po prostu w cieniu, drugie szeroko otwarte, bacznie rejestrujące świat. Janusz wygląda tu jak dżentelmen starej daty, dystyngowany przechodzień, uważnie obserwujący rzeczywistość. I ironista, który wie, że nie zawsze warto być serio, choć zdarzają się chwile, gdy jest to absolutnie nieodzowne. Częściej jednak gorzki żart zdaje się całkiem na miejscu. W przypadku byłego szefa miesięcznika „Teatr” jest również czymś na kształt deklaracji programowej. Majcherek […] w mówieniu i pisaniu o teatrze stylizuje się chętnie na wyrozumiałego starca, jest w tym jego nacechowana także

[150] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 9 grudnia*, portal Teatralny.pl, 09.12.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-9-grudnia,2912.html (dostęp: 17.12.2022).
[151] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 1 listopada*, portal Teatralny.pl, 02.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-1-listopada,1270.html (dostęp: 11.12.2022).

autoironią gra. Przede wszystkim jednak smutne w gruncie rzeczy przeświadczenie, że teatr i to, co go otacza, na dobre wypadło z ram, wiele razy samo się skompromitowało. Dlatego nie zasługuje na szczególną powagę, nie mówiąc już o przesadnej atencji. Lepiej przekłuwać to wyrafinowanym humorem[152].

Jednak, gdy świat wypada z ram na wielką skalę, jak choćby w czasie pandemii COVID-19, nie wszystko da się rozbroić felietonowym humorem. Wiedział o tym Majcherek, gdy pisał kilka lat wcześniej: „dziedziną moją są żarty, a nie na każdy temat wolno żartować"[153]. Zanim z końcem 2020 roku autor domknął współpracę z portalem, zdążył jeszcze udokumentować pandemiczne czasy w swoich felietonach, zamknięcie teatrów, izolację i pracę w nowych warunkach. Jego *Szczęśliwe dni* nabrały w tym kontekście kolejnego, nieplanowanego wcześniej przez autora, znaczenia. Jakby znów ironia życia połączyła się z ironią felietonów.

4.4. Korespondent w teatrze (świata), czyli felietony Krzysztofa Mroziewicza

Niech więc ten felieton, który niniejszym zapowiadam jako stałą rubrykę, będzie wiadomo czyjego pióra – dziennikarza o czterdziestopięcioletnim stażu, kiedyś recenzenta „Zwierciadła", autora „Dialogu", autora pracy magisterskiej „Spektakl jako komunikat" będącej opisem teatrów kontrkultury końca lat 60., aktora teatru „Hybrydy", lecz przede wszystkim korespondenta zagranicznego i wojennego, który pierwszy raz wyjechał zagranicę z teatrem (do Turcji) i zagranicą pozostał na dłużej niż połowę swojej zawodowej praktyki.

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny. Hamflet*, portal Teatralny.pl, 13.01.2014.

Rubryki felietonów w czasopismach branżowych i na portalach teatralnych zdominowane są zazwyczaj przez ludzi teatru, co nie oznacza, że pozostają zamknięte dla osób niezwiązanych ściśle z branżą. Do grona felietonistów portalu Teatralny.pl został zaproszony chociażby Krzysztof Mroziewicz[154], doświadczony dziennikarz, związany z „Polityką", Polską Agencją Prasową, TVP, specjalista od spraw międzynarodowych, często podróżujący jako korespondent zagraniczny, w tym także wojenny, dyplomata pełniący funkcję ambasadora Polski w Indiach,

[152] J. Wakar, *Pisanie przy teatrze*, „Dziennik Gazeta Prawna", dodatek „Kultura", 2–5.06.2016, nr 106, s. K4.
[153] J. Majcherek, *Szczęśliwe dni: 27 grudnia*, portal Teatralny.pl, 28.12.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-27-grudnia,1355.html (dostęp: 13.12.2022).
[154] Informacje biograficzne na podstawie biogramów w książkach Krzysztofa Mroziewicza: K. Mroziewicz, *Indie. Sztuka władzy*, Zysk i S–ka Wydawnictwo, Poznań 2017; K. Mroziewicz, *Uma Devi na kongresie dusz. Indie. Sztuka wiary*, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2024; oraz felietonu K. Mroziewicz, *Nasennik teatralny. Hamflet*, portal Teatralny.pl, 13.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-hamflet,236.html (dostęp: 29.11.2022).

Nepalu i Sri Lance. Mroziewiczowi mimo tego imponującego międzynarodowego *curriculum vitae* nie można także odmówić teatralnych doświadczeń. Jako student na Wydziałach Matematyki i Fizyki oraz Dziennikarstwa i Nauk Politycznych w Uniwersytecie Warszawskim był aktorem Teatru Hybrydy działającego przy tej uczelni. Interesowały go teatry kontrkulturowe, którym poświęcił swoją pracę magisterską *Spektakl jako komunikat*. Współpracował jako recenzent teatralny z czasopismem „Zwierciadło", publikując pod pseudonimem Hamflet. Jego artykuły ukazywały się nie tylko w poczytnym tygodniku „Polityka", z którym współpracował przez lata, ale także w teatralnych periodykach, takich jak „Dialog" czy „Notatnik Teatralny". Teksty tego autora o teatrze (na przemian z tekstami o polityce) można znaleźć też na portalu Studio Opinii. Niby jest więc Mroziewicz spoza teatralnego świata, ale jednak pozostaje z nim w bliskim kontakcie.

Te doświadczenia zawodowe Mroziewicza rzutowały na rozpoczętą w 2014 roku serię felietonów pisanych dla portalu Teatralny.pl. Cykl początkowo ukazywał się pod tytułem *Nasennik teatralny*, jednak po kilku tekstach autor zaniechał jego stosowania. Jego felietony cechują się erudycyjnością, przywoływane są w nich szerokie kulturowe i historyczne konteksty, również międzynarodowe, chociażby odniesienia do bliskiej autorowi kultury indyjskiej. Teksty często rozpoczynają się mottem, pojawiają się w nich także rzadkie u felietonistów przypisy. Choć i z przypisu felietonista robił coś więcej niż tylko odniesienie do źródła, czego przykładem: „*Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym. Wybór* (gustowny), redakcja (znakomita), wstęp (inspirujący), bibliografia (bezcenna) i noty (napisane z głębokim znawstwem) – Jadwiga Majewska, której przekłady zamieszczone w antologii brzmią znakomicie! Korporacja Ha!art, Kraków 2013"[155].

W felietonach Mroziewicza pisanych przez nieco ponad rok, do lutego 2015 roku i publikowanych średnio co dwa tygodnie widać przede wszystkim, że teatr jest fragmentem świata, cząstką większej całości. Ale też sama teatralność stała się kategorią, przez pryzmat której felietonista postrzegał rzeczywistość, np.: władzę w różnych jej formach i przejawach, o czym pisał w związku z abdykacją Juana Carlosa – króla Hiszpanii i przeprowadzonym z nim wywiadem (*Jan Karol Krótkotrwały*, portal Teatralny.pl, br. daty), wojnę – w nawiązaniu do ukraińskiego Majdanu w 2014 roku (*Scenariusz przyszłej rekonstrukcji*, portal Teatralny.pl, 06.06.2014), a także imprezy sportowe takie jak mundial oraz zmianę języka mówienia o sporcie poprzez zaczerpnięcie teatralnej terminologii (*Mundialazo*, portal Teatralny.pl,

[155] K. Mroziewicz, *Taniec. Oko jest szybsze od ucha*, portal Teatralny.pl, 18.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/taniec-oko-jest-szybsze-od-ucha,448.html (dostęp: 02.12.2022).

23.07.2014) czy pokazy mody, o których pisał w nawiązaniu do twórczości Yves'a Saint Laurenta (*Krawiec*, portal Teatralny.pl, 18.06.2014).

Teatr wydaje się ważną częścią życia zagranicznego korespondenta. Ze względu na swoje dawne zaangażowanie w teatr studencki miał on szczególny sentyment do kontrkultury i teatrów spoza głównego nurtu. Stąd chociażby jego zainteresowanie działalnością Teatru STU i twórczością Krzysztofa Jasińskiego, nawet jeśli teatr po latach stracił swój kontestacyjny charakter. Jak pisał z szacunkiem o jego założycielu: „Jasiński może być następcą Leona Schillera. Jak mało kto się do tego nadaje"[156]. Zwłaszcza, że reżyser chętnie sięgał po polską klasykę. Mroziewicz pisał o działalności kolegi z ruchu studenckiego:

> Na razie ułożył uwerturę do *Dziadów* z arcydramatów Wyspiańskiego: *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Akropolis*[157]. Po raz pierwszy zagrał je wszystkie razem w dniu Święta Niepodległości 11 listopada 2014 roku po południu, kiedy manifestacja (pro) i demonstracja (kontra) kończyły się na rynku Starego Miasta w Krakowie, a uczestnicy wyjątkowo nie zadymy, lecz spotkania „po bożemu" rozchodzili się do domów. I kiedy z kulis wszedł na scenę Kardynał, miało się wrażenie, że wchodzi nie z garderoby, a z ulicy[158].

To właśnie w spektaklach Jasińskiego odnajdywał teatr, który z chęcią oglądał. Pisał przy okazji jego *Wesela*[159] w Teatrze Polskim w Warszawie: „Krzysztof Jasiński […] jest dziś klasykiem buntu, który – jak pisał Grochowiak – dawno już się ustatecznił. Z buntu wynika wartość, którą jest literatura przeszłości narodowej podniesiona do rangi dobrego teatru współczesnego"[160].

Szukając takiego teatru bywał więc częstym gościem nie tylko krakowskiego Teatru STU, ale także Teatrów Polskiego i Dramatycznego w Warszawie. Bliski był mu profil zarówno sceny prowadzonej przez Andrzeja Seweryna, jak i teatru pod kierownictwem Tadeusza Słobodzianka. O pierwszym pisał: „Seweryn jako dyrektor Teatru Polskiego chce mieć na scenie cały kanon. Ideałem byłaby Comédie-Française, gdzie zawsze w repertuarze jest

---

[156] K. Mroziewicz, *Miejsce Schillera? Gdy biedny się żeni, noc jest krótka*, portal Teatralny.pl, 21.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/miejsce-schillera-gdy-biedny-sie-zeni-noc-jest-krotka,800.html (dostęp: 03.12.2022).

[157] Chodzi o cykl spektakli:
Wędrowanie według Stanisława Wyspiańskiego. Część II Wyzwolenie, reż. K. Jasiński, Krakowski Teatr Scena STU w Krakowie, premiera: 20.12.2012.
Wędrowanie według Stanisława Wyspiańskiego. Część I. Wesele, reż. K. Jasiński, Krakowski Teatr Scena STU w Krakowie, premiera: 18.12.2013.
Wędrowanie według Stanisława Wyspiańskiego. Część III. Akropolis, reż. K. Jasiński, Krakowski Teatr Scena STU w Krakowie, premiera: 11.11.2014 (wraz z dwoma wcześniejszymi częściami).
Kolejność poszczególnych części przywołana na podstawie Encyklopedii Teatru Polskiego.

[158] K. Mroziewicz, *Miejsce Schillera? Gdy biedny się żeni, noc jest krótka*, dz. cyt.

[159] *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Krzysztof Jasiński, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, premiera: 29.01.2015.

[160] K. Mroziewicz, *Andrzeja Seweryna Teatr Polski (i francuski)*, portal Teatralny.pl, 28.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/andrzeja-seweryna-teatr-polski-i-francuski,898.html (dostęp: 05.12.2022).

prawie wszystko, co napisał Molier”[161]. To właśnie u Seweryna oglądał wspomniane *Wesele* Jasińskiego czy – pozostając przy sztukach Wyspiańskiego – *Bolesława Śmiałego*[162] (*Nasennik teatralny: Jęczą dzwony*, portal Teatralny.pl, 28.02.2014). W Teatrze Dramatycznym bywał z kolei na przygotowanym z okazji 250. rocznicy teatru publicznego *Szalbierzu*[163] (*Teatr w teatrze w teatrze*, portal Teatralny.pl, 16.01.2015). Ważnym przedstawieniem była dla niego głośna *Nasza klasa*[164] o polsko-żydowskich relacjach, teatralny głos w dyskusji o polskim antysemityzmie. Pisał o spektaklu przez lata utrzymującym się na afiszu stołecznego teatru, będącego częścią szerszej debaty na temat niejednoznacznych relacji polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej:

> Mamy do czynienia nie tyle z widowiskiem kultowym, co z teatrem na temat wielkiego mechanizmu (jak pisał kiedyś o Szekspirze Kott). Lecz mechanizmu nie władzy, a zemsty rodowej. Autor tekstu, Tadeusz Słobodzianek, kiedyś świetny krytyk pisujący w „Polityce” jako Jan Koniecpolski, odpiera ataki niewydarzonych polemistów, dla których *Nasza klasa* kończy się na skojarzeniach z książkami Grossa (*Sąsiedzi*) i Anny Bikont (*My z Jedwabnego*). Widzą też ślady *Umarłej klasy* Kantora, o której Jerzy Grotowski mówił, że to arcydzieło. Spektakl według Słobodzianka arcydziełem nie jest, ale być nie musi. Arcydzieło rzadko kiedy bywa wypowiedzią, która potrafi wstrząsnąć. A *Nasza klasa* to czyni, wyjaśniając – jak mało który utwór – mechanizmy antysemityzmu[165].

Spektakle Teatru STU, Polskiego czy Dramatycznego wydają się być dla Mroziewicza swego rodzaju niszą rzetelnie tworzonego teatru, dalekiego od modnych i progresywnych nurtów. Wiele nowych zjawisk oceniał on bowiem negatywnie. Nie lubił nagości w teatrze, która wkraczała tak do teatrów dramatycznych, jak i operowych: „Nagość. Cecha dzisiejszej opery, która kiedyś była awangardą w teatrze. Kanał Mezzo potrafi transmitować spektakle teatralne, w którym sopranistki rozebrane na scenie do naga tańczą, a potem stając *en face* (*face*?) do kamery śpiewają swoje partie”[166]. W innym tekście dodawał: „Dziś partii koloraturowych nie śpiewa się już inaczej niż nago, demonstrując wszystko, w tym także struny

[161] Tamże.
[162] *Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Bartosz Zaczykiewicz, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, premiera: 29.01.2014.
[163] *Szalbierz* Györgya Spiró, reż. Gábor Máté, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, premiera: 10.01.2015.
[164] *Nasza klasa*. *Historia w XIV lekcjach* Tadeusza Słobodzianka, reż. Ondrej Spišák, Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego w Warszawie (potem Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie), premiera: 16.10.2010.
[165] K. Mroziewicz, *Teatr zemsty rodowej*, portal Teatralny.pl, 19.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/teatr-zemsty-rodowej,846.html (dostęp: 04.12.2022).
[166] K. Mroziewicz, *Persona Grata*, portal Teatralny.pl, 24.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/persona-grata,387.html (dostęp: 02.12.2022).

głosowe”[167]. Krytykował też wulgarny język, coraz częściej pojawiający się w przedstawieniach, niekiedy psujący dobre spektakle. „Niestety, plugawy język przez chamiejącą telewizję i garnizonowy film wkracza także do teatru”[168]. Nie pochwalał również niektórych przemian inscenizatorskich i scenograficznych, zwłaszcza tych związanych z wykorzystaniem nowych mediów w teatrze. Pisał:

> Bez ekranu z filmem nie ma dziś spektaklu. Bez napisów, podawanych crawlem, jak w operze, nie ma dziś dialogów. Scenografią staje się dziś także muzyka. Dążność do nakładania na siebie sceny i świata potrafi zakłócić poczucie kierunków. Nie wiadomo, czy to scena upodabnia się do świata, czy na odwrót[169].

Przy okazji *Persony. Marilyn*[170] Krystiana Lupy pisał: „Irytujący minutnik w lewym górnym rogu tła. Tło w teatrze musi być dziś aktywne. A z kurtyną Siemiradzkiego jazda do muzeum”[171]. Denerwował się mobilnością i technologicznym wzbogacaniem teatralnych scenografii. Dlatego podobnie jak wielu doświadczonych felietonistów, wyznaczników jakości sztuki teatru szukał raczej w przeszłości niż w teraźniejszości. Miał poczucie, że wraz ze starymi aktorami i reżyserami odchodzi dawny, bliski mu teatr. W 2014 roku, po śmierci Niny Andrycz, pisał: „Aktor mający coś do powiedzenia od siebie, co nie jest wyuczonym cytatem, przestał istnieć, jak teatr Niny Andrycz”[172].

Publikowana przez rok (do 2015) seria Krzysztofa Mroziewicza nie jest więc archiwum teatru konstruowanym przez podążającego za najnowszymi teatralnymi nurtami krytyka. Jest raczej archiwum bywalca, który do teatru chodzi chętnie, ale tylko do takiego, który bliski jest jego teatralnym zainteresowaniom. Chętnie podążającego do teatru wywodzącego się z kontrkultury, pozainstytucjonalnego, autora zaglądającego nie tylko do lubianego Teatru STU, ale także do Teatru Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego (*Gardzienice*, portal Teatralny.pl, br. daty), spośród zaś teatrów repertuarowych głównego nurtu wybierającego teatry w starym stylu, wykonujące rzetelną teatralną pracę, jak warszawski Teatr Polski

---

[167] K. Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Saga-rap-opera*, portal Teatralny.pl, 21.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-saga-rap-opera,327.html (dostęp: 30.11.2022).
[168] K. Mroziewicz, *Teatr w teatrze w teatrze*, portal Teatralny.pl, 16.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/teatr-w-teatrze-w-teatrze,883.html (dostęp: 04.12.2022).
[169] K. Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Scenografia, czyli wystrój salonu sztucznego Boga*, portal Teatralny.pl, 27.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-scenografia-czyli-wystroj-salonu-sztucznego-boga,273.html (dostęp: 29.11.2022).
[170] Zob. Metryczka spektaklu *Persona. Tryptyk/ Marilyn*, Rozdział 2.1.3. Galeria teatralnych wzruszeń, czyli *Widok z Koziej* Jacka Kopcińskiego, przypis 200, s. 94.
[171] K. Mroziewicz, *Persona Grata*, dz. cyt.
[172] K. Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Nie trzeba powtarzać*, portal Teatralny.pl, 07.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-nie-trzeba-powtarzac,290.html (dostęp: 30.11.2022).

czy Dramatyczny. Dostrzegającego teatralne mechanizmy nie tylko na scenach, ale także w świecie.

4.5. Między Moskwą a Wrocławiem – felietonowy poradnik wolnego myślenia Krzysztofa Kopki

> *Chodzi mi tylko o to, że troska o zdrowie psychiczne społeczeństwa oraz zwyczajny instynkt samozachowawczy powinny nas skłaniać do zachowania pewnej liczby miejsc – gazet, portali internetowych, rozgłośni radiowych, wydawnictw – gdzie nadal da się myśleć powoli.*
>
> Krzysztof Kopka, *Speed*, portal Teatralny.pl, 04.06.2014.

W 2014 roku grono felietonistów portalu Teatralny.pl wzbogacił reżyser, dramatopisarz i scenarzysta, Krzysztof Kopka[173]. Choć ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST i początkowo działał jako recenzent teatralny, współpracując w latach osiemdziesiątych m.in. z miesięcznikiem „Teatr", z czasem zaczął podążać w stronę teatralnej praktyki. W latach dziewięćdziesiątych pracował w teatrach jako kierownik literacki, kierownik artystyczny bądź reżyser – nawiązał wówczas współpracę z Teatrem Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu i Wrocławskim Teatrem Lalek, Teatrem Dramatycznym (potem Teatr im. Heleny Modrzejewskiej) w Legnicy. W latach dwutysięcznych związał się kolejno z Teatrem Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrem Wybrzeże w Gdańsku i z Teatrem Powszechnym w Łodzi. Później powrócił jednak na Dolny Śląsk, współpracując ponownie z teatrem w Legnicy czy wrocławskim Teatrem Polskim, a także nawiązując wieloletnią współpracę z nieinstytucjonalnym Teatrem Ad Spectatores we Wrocławiu. W kręgu jego zainteresowań znajduje się dramaturgia rosyjska (której był też tłumaczem) i rosyjski teatr, a także nurt teatru verbatim, który starał się przenosić na polski grunt.

Zainicjowana w 2014 roku seria felietonów dzieli się na kilka części. Ze względu na dużą nieregularność publikacji na przestrzeni lat (czasem teksty pojawiały się tydzień po tygodniu, innym razem po kilkumiesięcznym przestoju) można nawet rozważać potraktowanie ich jako osobnych serii, rozdzielanych przez wielomiesięczne przerwy w publikacji. Wydaje się to zasadne, zwłaszcza gdy wraz ze wznowieniem publikacji zmieniała się częściowo tematyka tekstów: na przykład po rocznej przerwie między lutym 2016 a marcem

[173] Zob. Biogram Krzysztofa Kopki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/7465/krzysztof-kopka# (dostęp: 20.03.2025); Biogram Krzysztofa Kopki, strona Teatru Ad Spectatores, https://teatr-adspectatores.pl/zespol-artystyczny/krzysztof-kopka/ (dostęp: 20.03.2025).

2017 roku, gdy zniknęła z felietonów eksplorowana wcześniej przez autora tematyka rosyjska, a także po ponad półrocznej przerwie między grudniem 2017 a sierpniem 2018 roku, gdy w tekstach zaczęła dominować tematyka historyczna, wypierając niemal całkowicie kwestie teatralne. Felietony Kopki nie mają jednak nadtytułów, co utrudnia wyodrębnienie osobnych serii. Z małym wyjątkiem – w 2019 roku powstał składający się z czterech tekstów cykl *Opowiadania bez mgiełki*. Stopniowo felietonów Kopki było coraz mniej i ukazywały się bardziej nieregularnie: jeden w 2020 roku, dwa w 2021 roku i składający się z trzech tekstów cykl *Strona dialogu* w 2022 roku[174]. Na przestrzeni lat widać, jak początkowo w miarę regularna seria z czasem zaczynała się rwać, a teksty pojawiały się bardziej w wyniku aktualnej potrzeby felietonisty niż ustalonego rytmu[175]. Tłumaczyć to można także przyjętą przez Kopkę koncepcją myślenia wolnego – opisanego przez amerykańskiego psychologa Daniela Kahnemanna – rozważnego i spokojnego, wymagającego czasu i dużego nakładu energii, a zatem używanego znacznie rzadziej niż intuicyjne i emocjonalne myślenie szybkie.

Początkowo w tekstach Kopki na pierwszy plan wysunęła się tematyka rosyjska w związku z agresją Rosji na Ukrainę i aneksją Krymu w 2014 roku. W felietonach pojawiały się nie tylko kwestie polityczne, ale także kulturalne, związane choćby z polsko-rosyjskimi relacjami kulturalnymi. Felietony Kopki stały się pośrednio także archiwum polsko-rosyjskich stosunków kulturalnych oraz ich zmiany po 2014 roku. Wcześniej polscy artyści chętnie włączali się w polsko-rosyjskie działania teatralne i filmowe, czego doskonałym przykładem był sam felietonista, współpracujący choćby z rosyjskim Teatrem.doc. Sam też doświadczał, jak polityczna sytuacja w 2014 roku wpłynęła na jego udział w koprodukowanych przez Rosję projektach artystycznych, wystawiając na próbę budowane od lat międzynarodowe relacje. Felietonista pisał o podjęciu stosownych kroków: „Wycofałem się z zespołu scenarzystów piszących serial *Artek*. Zespół był rosyjsko-białorusko-polski, dwie autorki «stamtąd» i ja. Pracowaliśmy dla «Starmediów» (firma ukraińsko-rosyjska […]). Współproducentami mieli być: pierwszy kanał telewizji moskiewskiej i TVP1"[176]. Scenarzysta oburzał się wystosowanym przez rosyjskiego koproducenta poleceniem „ograniczenia scen polskich" w serialu, widząc w tym próby ingerencji w wymowę telewizyjnej produkcji. Jak deklarował: „Nie będę pracował dla telewizji, która szerzy kłamstwo, roznieca nienawiść, zatruwa swych widzów

[174] Zgodnie ze wstępnymi założeniami rozprawy publikowane po 2019 roku teksty nie będą przedmiotem analizy.
[175] Osobną kwestią pozostaje, w jakim stopniu jest to wspólnie ustalona z redakcją strategia publikacyjna, a na ile brak dyscypliny felietonisty, zaburzający rytm publikowania tekstów i koncepcję redakcyjną. Zastanawia także problem, w jakim stopniu cyfrowe medium – portal nieograniczony cyklem wydawniczym i publikujący na bieżąco – sprzyja rozluźnieniu dyscypliny osób współpracujących.
[176] K. Kopka, *Wskrzeszony zamęt przycichłej niezgody*, portal Teatralny.pl, 24.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/wskrzeszony-zamet-przycichlej-niezgody,391.html (dostęp: 02.12.2022).

szowinistyczną gorączką. Nie pojadę też teraz do ogarniętej nacjonalistycznym amokiem Moskwy, miasta, które lubię i w którym mam wielu przyjaciół”[177]. Nie oznacza to jednak, że Kopka popierał całkowite zerwanie relacji kulturalnych z twórcami rosyjskimi. Uważał, że należy je zróżnicować: z jednej strony – zrezygnować ze współpracy z tymi popierającymi reżim Putina, z drugiej – wesprzeć tych, którzy działają w opozycji, choćby poprzez kontynuację wspólnych projektów, nawet wobec narastającej w Polsce społecznej niechęci wobec Rosji. Dlatego zachęcał polskich czytelników, głównie związanych przecież ze środowiskiem teatralnym i kulturalnym, do wspierania rosyjskich opozycjonistów działających w obszarze kultury:

> Wszyscy moi rosyjscy przyjaciele są pisarzami, reżyserami, aktorami. Spotkaliśmy się podczas pracy nad polsko-rosyjskimi projektami teatralnymi i filmowymi. Za każdym razem miały one budować porozumienie między naszymi narodami. I budowały. Wspominam dziś o nich z kilku powodów. Po pierwsze, bo nic innego poza ciepłymi myślami nie mogę dla nich zrobić. Po drugie po to, żebyśmy zawsze pamiętali, że nie cała Rosja wiwatuje dziś na cześć Putina. Po trzecie, żebyśmy nie podejmowali pochopnych decyzji w sprawie projektów artystycznych z udziałem twórców rosyjskich. Jest niezmiernie ważne, by przedstawiciele tej nieksenofobicznej, nieimperialnej, a otwartej i demokratycznej Rosji mieli przestrzeń dla swobodnej wypowiedzi. Ponieważ wydaje się nieuchronne, że przestrzeni tej wkrótce zabraknie w Rosji – niech stworzy ją Polska[178].

Apele Kopki nie były bezzasadne, ponieważ obserwował reakcje społeczne związane z całkowitym zerwaniem relacji nie tylko dyplomatycznych, ale także kulturalnych między Polską a Rosją. „Coraz liczniejsi zwolennicy (dołączyło do nich ostatnio Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej) zerwania umowy o wymianie kulturalnej z Rosją w roku 2015 szermują argumentem o powszechnym (88 proc.!) poparciu społeczeństwa rosyjskiego dla militarnych awantur Putina”[179] – felietonista przywoływał argumentację części polskiego środowiska kulturalnego wobec współpracy z rosyjskimi artystami. Kopka zwracał jednak uwagę na pozostałe dwanaście procent Rosjan niepopierających polityki prezydenta, wśród których znalazło się wielu opozycyjnych twórców. Zgodnie z zapowiedziami Rok Polski w Rosji, który miał się odbyć w 2015 roku, został odwołany (*Tam diabeł walczy z Bogiem*, portal Teatralny.pl, 20.08.2014). Kopka zachęcał więc, aby obok oficjalnych decyzji o rezygnacji z polsko-rosyjskiej współpracy kulturalnej podejmować indywidualne działania z opozycyjnymi

[177] Tamże.
[178] Tamże.
[179] Krzysztof Kopka, *150 powodów, żeby nie bronić Ojczyzny*, portal Teatralny.pl, 07.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/150-powodow-zeby-nie-bronic-ojczyzny,421.html (dostęp: 02.12.2022).

twórcami rosyjskimi, wspierając ich aktywność, ale jednocześnie pozostając w zgodzie z przyjętą w Polsce polityką wobec Rosji.

Takie indywidualne działania podejmował też w swoich felietonach Kopka, poświęcając je rosyjskim twórcom, którzy nie popierali agresywnej polityki prezydenta Rosji, Władimira Putina. Jednym z ważniejszych bohaterów tych tekstów stał się Teatr.doc, działająca w Moskwie od 2002 roku grupa tworząca teatr dokumentalny. Felietony Kopki, zaprzyjaźnionego z twórcami rosyjskiego zespołu, stały się niejako archiwum działalności grupy i jej sytuacji wobec coraz bardziej opresyjnej polityki wewnętrznej Rosji. To zatem także kronika represji, którym poddawany był Teatr.doc. „Jeśli więc zależy nam na transgranicznym dialogu – róbmy go na własną rękę”[180] – zachęcał felietonista polskie środowisko teatralne, dając przykład realizacji tej misji w publikowanych na portalu Teatralny.pl tekstach.

Jak wynika z informacji dostarczanych przez autora, od początku rosyjskiej agresji zespół Teatr.doc prowadził niezmiennie pracę teatralną, nie zatracając swojego krytycznego stosunku do polityki Władimira Putina. Kopka pisał: „chciałem uświadomić, że leżący jakieś dwa kilometry od Kremla Teatr.doc gra nadal swój dawny repertuar i pracuje nad kolejnymi premierami, które będą pokazywały Rosję, jakiej nie zobaczycie w rządowej telewizji”[181]. Kontynuował też prace nad nowymi premierami, choćby spektaklem *Urlop na Krymie* – komentarzem do rosyjskiej polityki wobec Ukrainy i Krymu. W związku z krytycznym profilem działalności grupy władza podejmowała działania zmierzające do utrudnienia jej funkcjonowania. Felietonista informował: „Wszystkie wnioski o granty składane ostatnio przez Doc zostały odrzucone, a prognozy co do tych złożonych na 2015 są mocno niepewne”[182]. W ten sposób władze ograniczały finansowanie niewygodnego zespołu, funkcjonującego bez dotacji podmiotowej i opierającego się finansowo na pozyskiwanych grantach.

Jednak odmowa przyznania środków na kolejne premiery i projekty nie odnosiła spodziewanego skutku, jakim miało być zdyscyplinowanie niepokornej grupy, więc władze Moskwy postanowiły wzmóc swoje działania skierowane przeciw teatrowi, np. pozbawiając go siedziby. Kopka donosił polskim czytelnikom o losach grupy: „moskiewskie merostwo postanowiło wyrzucić Doc z dotychczasowej siedziby za «samowolę budowlaną» – wykonanie, na żądanie moskiewskiej straży pożarnej, wyjścia awaryjnego”[183]. Mimo składanych odwołań,

[180] K. Kopka, *Tam diabeł walczy z Bogiem*, portal Teatralny.pl, 20.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/tam-diabel-walczy-z-bogiem,651.html (dostęp: 03.12.2022).
[181] K. Kopka, *150 powodów, żeby nie bronić Ojczyzny*, dz. cyt.
[182] K. Kopka, *Tam diabeł walczy z Bogiem*, dz. cyt.
[183] K. Kopka, *Co nowego w Doc-u?*, portal Teatralny.pl, 26.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/co-nowego-w-doc-u,894.html (dostęp: 05.12.2022).

nie udało się uchylić nakazu eksmisji. Na dodatek władze zaczęły ingerować w działalność grupy. Podczas Art.doc.fest i odbywającego się w siedzibie teatru pokazu ukraińskiego filmu *Silniejsza od broni* Stowarzyszenia #Babylon'13 na temat sytuacji w Ukrainie, doszło do interwencji policji. Kopka relacjonował przebieg wydarzenia i jego następstwa:

> W czwartej minucie filmu, akurat wtedy, gdy na ekranie byłemu prezydentowi Janukowyczowi złamało się pióro przy podpisywaniu kolejnego rozporządzenia, do piwnicy weszła policja i oświadczyła, że otrzymała doniesienie o… podłożeniu w Teatrze bomby, po czym przystąpiła – nie, wcale nie do ewakuowania obecnych z zagrożonego eksplozją pomieszczenia, ale – do ich spisywania. Dopiero po wylegitymowaniu wszystkich obecnych zarządzono opuszczenie Teatru przez widzów, a wejście do niego opieczętowano i zamknięto żelazną sztabą. Zatrzymani zostali dramaturdzy Maksym Kuroczkin i Wsiewołod Lisiewski oraz szef techniki Doc-u Stanisław Gubin. Przewieziono ich do lokalnego komisariatu i po kilku godzinach, w nocy, zwolniono. Następnego dnia Jelena Gremina została wezwana do Ministerstwa Kultury, gdzie oskarżono ją o popełnienie „wykroczenia administracyjnego", jakim był publiczny pokaz filmu bez uzyskania stosownych pozwoleń. Ostrzeżono ją też przed popełnianiem kolejnych wykroczeń[184].

Ponadto policja dokonała przeszukania siedziby grupy, demolując lokal. Zespołowi szybko udało się znaleźć nowy budynek dzięki apelowi umieszczonemu w mediach społecznościowych. Jednak grupa nie zrezygnowała ze swojej dotychczasowej działalności i już kilka miesięcy później została zmuszona do opuszczenia nowej siedziby. Zespół przygotowujący kolejne premiery doświadczał następnych represji ze strony władz, utrudniających pracę artystyczną. Kopka donosił:

> W dniu premiery drzwi do Docowskiej oficyny na ulicy Spartakowskiej się nie zamykały. Było siedem wizyt różnych służb mundurowych. W końcu trójka złożona z pani prokurator Aleksandry Muzalewy, lejtnanta straży pożarnej Murata Pszidatoka i przewodniczącego inspekcji administracyjno-technicznej rejonu Basmannego, Aleksieja Lisicy, znalazły to, o co chodziło – brak umowy o wywóz śmieci[185].

Uporczywe nękanie zespołu, znajdowanie kolejnych, często absurdalnych pretekstów uniemożliwiających korzystanie z budynków i zmuszanie grupy do serii przeprowadzek stało się na kilka lat stałą częścią funkcjonowania Teatru.doc[186].

---

[184] Tamże.

[185] K. Kopka, *Festiwal Utopii*, portal Teatralny.pl, 15.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/festiwal-utopii,1125.html (dostęp: 07.12.2022).

[186] Zob. J. Rogoża, *Przez lata Teatr.doc miał spokój. Sytuacja zmieniła się w 2014 r., po aneksji Krymu*, portal Onet.pl, 07.07.2020, https://www.onet.pl/informacje/nowaeuropawschodnia/przez-lata-teatrdoc-mial-spokoj-sytuacja-zmienila-sie-w-2014-r-po-aneksji-krymu/wygtj7s,30bc1058 (dostęp: 26.03.2025).

Choć to na moskiewskiej grupie skupiał się w swoich felietonach Kopka, wspominał także o innych rosyjskich twórcach i instytucjach, które doświadczały podobnych represji i działań cenzurujących. Pisał na przykład o działalności Centrum Meyerholda:

> Większy problem ma Wiktor Ryżakow, dyrektor artystyczny Centrum Meyerholda w Moskwie, który 15 lipca musiał się stawić w Twerskiej Prokuraturze Rejonowej, żeby tłumaczyć się z fałszowania historii ojczystej (w spektaklu *Goła pionierka*) oraz „wykorzystywania w teatralnych inscenizacjach niecenzuralnego języka, propagandy zachowań amoralnych i pornografii" (m.in. w *Plastelinie* Sigariewa i *Operze za trzy grosze*)[187].

Niestety, felietonista coraz częściej zauważał analogie pomiędzy niektórymi wydarzeniami w Rosji a rządami Prawa i Sprawiedliwości w Polsce, także w kwestii polityki kulturalnej i historycznej. Oczywiście, nie stawiał znaku równości między reżimem Putina w Rosji a decyzjami PiS w Polsce, jednak podobieństwa stawały się coraz bardziej wyraźne. Dlatego w felietonie, w którym opisywał zniszczenie wystawy rzeźb Wadima Sidura w Rosji oraz zniszczenie rzeźby Maurizio Cattelana w Polsce zachęcał przekornie czytelników: „A TERAZ – KONKURS: odnajdź pięć różnic w opowiedzianych powyżej historiach!"[188].

Na szczęście różnice były, o czym świadczyła chociażby opisana w innym felietonie inicjatywa środowisk teatralnych po odwołaniu pokazu spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcii na Festiwalu Malta. Kopka pisał o akcji czytania dramatu w wielu miastach Polski i solidarnościowym charakterze wydarzenia, mimo rosnących podziałów społecznych:

> Nie tak dawno ogólnopolska akcja czytania zakazanej przez biskupa Gądeckiego *Golgoty Picnic* połączyła wszystkich ludzi teatru (poza aktorem Cichuckim z Łodzi): postdramatyczni i opowieściowcy, brutaliści i pastelowi, feministki i męscy szowiniści – wszyscy czytali tekst Rodrigo Garcii, niezależnie od tego, co o samej sztuce sądzili. Okazało się, że wszystkich nas (poza Cichuckim), tak przecież różnych i tak chętnie się ze sobą spierających, łączy jedno – niezgoda na wprowadzenie cenzury w teatrze[189].

[187] K. Kopka, *O jeździectwie protestanckim*, portal Teatralny.pl, 12.08.2015, https://teatralny.pl/felietony/o-jezdziectwie-protestanckim,1176.html (dostęp: 09.12.2022).
[188] K. Kopka, *De-instalacje*, portal Teatralny.pl, 28.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/de-instalacje,1214.html (dostęp: 09.12.2022).
[189] K. Kopka, *Do Kolegów rewolucjonistów (teatralnych)*, portal Teatralny.pl, 03.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/do-kolegow-rewolucjonistow-teatralnych,663.html (dostęp: 03.12.2022).

Różnica widoczna była przecież nie tylko w solidarności środowiska (z małymi wyjątkami), ale także w braku politycznych represji po tym wydarzeniu, które niewątpliwie dotknęłyby w podobnej sytuacji artystów rosyjskich.

Kopka przyglądał się też nurtom w polskim teatrze. Jako twórca zainteresowany teatrem verbatim szczególną uwagę zwracał na stosunek teatru do rzeczywistości, aktualnych problemów społeczno-politycznych i sposobu ich przedstawiania. Jak stwierdzał w jednym z tekstów: „uświadomiłem sobie, że […] poważnych zderzeń z realem w ogóle od dawna nie oglądałem na polskich scenach”[190]. Owszem, zderzenia z rzeczywistością się pojawiały, jednak ulegała ona znacznemu przetworzeniu. Jak pisał na przykładzie spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego:

> Jeśli rozpoznawalna rzeczywistość w ogóle się na nich [scenach – J.K.] pojawia, to najczęściej w groteskowej i karykaturalnej postaci, jak nie przymierzając Hanna Gronkiewicz-Waltz w *Tęczowej trybunie*[191]. […] Wszechobecna w dzisiejszym teatrze polskim groteska bywa niekiedy bardzo zabawna, ale na dłuższą metę jest i niebezpieczna. Daje nieodparte a złudne przecież poczucie imaginacyjnego opanowania rzeczywistości[192].

Nie przekonywał więc felietonisty teatr, który rzeczywistość na scenie pokazywał głównie w formie groteskowej. Nie spełniał jego oczekiwań także coraz częściej obecny nurt teatru krytycznego, który – choć rzeczywistość społeczno-polityczną nieustannie poddawał krytycznej refleksji – zbyt łatwo szafował jednoznacznymi i drastycznymi rozwiązaniami problemów społecznych. Na dodatek – zdaniem Kopki – stereotypowo podchodził do konserwatywnej części społeczeństwa, wykluczając ją i nie szukając prób jej zrozumienia. Felietonista pisał przy okazji głośnej *Klątwy* w reżyserii Olivera Frljicia o osobach o konserwatywnych poglądach, których stereotypową przedstawicielką uczynił Marysię:

> Twórcy „teatru krytycznego” często zajmują się Marysią. Widzą jej moherowy beret i transparent z głupim napisem. […] „Teatr krytyczny” jest teatrem barykad, teatrem nadciągającej ostatecznej rewolucji, po której nastąpi powszechna szczęśliwość. Co jest niezbędne dla jej zapanowania? Zniknięcie

[190] K. Kopka, *Real*, portal Teatralny.pl, 08.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/real,721.html (dostęp: 03.12.2022).
[191] *Tęczowa trybuna 2012* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera: 05.03.2011.
[192] K. Kopka, *Real*, dz. cyt.

> Marysi. Zniknięcie wraz z nią tych dwudziestu procent Polaków, którzy stanowią twardy elektorat Mordoru[193].

Felietonista, krytycznie nastawiony wobec prawicowych rządów w Polsce, z trudem akceptował jednak lewicujący teatr, który niejednokrotnie okazywał się teatrem wykluczającym i pogłębiającym podziały społeczne. Jednostronnym i zamkniętym na oponentów, tak samo jak druga strona sporu.

Wydaje się zresztą, że taki teatr, w którym po którejś z politycznych stron trzeba się opowiedzieć, w ogóle felietonisty nie interesował. „Moich uczuć nie obraża ani *Klątwa*, ani *Zerwany kłos* ojca Rydzyka [reż. Witold Ludwig, 2017 – J.K.], bo ich (uczuć znaczy) zwyczajnie na tę bolesną konfrontację nie wystawiam i wiele rzeczy sobie po prostu daruję..."[194] – deklarował Kopka. To nie oznacza jednak, że izolował się od problemów społeczno-politycznych. Jak pisał, udowadniając swoje zaangażowanie „[ż]eby nie było ze mną za łatwo: uczestniczę i będę dalej uczestniczył w demonstracjach KOD-u i Czarnych Protestach. Nie jestem zwolennikiem cenzury, a całkowita wolność artystycznej ekspresji jest dla mnie oczywistą oczywistością"[195]. Bycie na uboczu teatralnych nurtów nie zwalniało z zaangażowania, zmieniało jednak jego intensywność i charakter.

Pod koniec drugiej dekady XXI wieku zauważał coraz większe zainteresowanie ludzi teatru aktualną problematyką polityczno-społeczną, wiążąc je przede wszystkim z polityką PiS i narastającymi konfliktami światopoglądowymi. Jak pisał, nawiązując do spektaklu *Biała siła, czarna pamięć*[196], powstałego na podstawie reportażu Marcina Kąckiego:

> Ten zwrot ku literaturze faktu rzeczywiście ma miejsce w teatrze, a jego przyczyny są dosyć oczywiste. Wynik ostatnich wyborów i to, co po nich nastąpiło, sprawiło, że środowisko teatralne – w znakomitej większości swojej przecież lemingowate, liberalne, europejskie i lewicowe – poczuło, że niebo zwaliło im się na głowy, i nagle – z miesiąca na miesiąc – zaczęło żyć w nowym, nieznanym sobie kraju. Chęć poznania owej Polski rodem z Alfreda Jarry'ego skłaniała naturalnie do sięgnięcia po reportaże. Bo jak naprawdę wygląda nasze miasto, w którym tuż obok nas żyją nasi nieznani sąsiedzi głosujący przeciw Europie i szczepionkom?[197].

---

[193] K. Kopka, *Oddział zamknięty*, portal Teatralny.pl, 20.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/oddzial-zamkniety,1910.html (dostęp: 16.12.2022).
[194] Tamże.
[195] Tamże.
[196] Zob. Metryczka spektaklu *Biała siła, czarna pamięć*, Rozdział 4.3 Cyberfelietonista Janusz Majcherek w cyklach *Zrzędność i przekora* oraz *Szczęśliwe dni*, przypis 131, s. 361.
[197] K. Kopka, *Verbatim znaczy dosłowny (felieton zawierający lokowanie produktu)*, portal Teatralny.pl, 15.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/verbatim-znaczy-doslowny-felieton-zawierajacy-lokowanie-produktu,2147.html (dostęp: 17.12.2022).

Jednocześnie dostrzegał, że zainteresowanie ludzi teatru literaturą faktu nie było tożsame z interesującym go verbatimem, który zakładał samodzielne zdobywanie materiału do spektaklu poprzez prowadzenie wywiadów i znacznie subtelniejsze ingerencje w tak pozyskany materiał tekstowy niż w wypadku reportaży i ich adaptacji. Niemniej nawet takie działania twórców teatralnych stawały się częścią szerszego nurtu związanego z bieżącymi problemami społeczno-politycznymi i próbami rozpoznania ich w scenicznych realizacjach. W innym felietonie pisał bowiem: „Teatry na wyścigi inscenizują reportaże, ostatni numer miesięcznika «Dialog» przynosi rozważania na temat «teatru faktu», na Otwartym Uniwersytecie Poszukiwań w Instytucie Grotowskiego rozpoczął się wielomiesięczny kurs poświęcony teatrowi dokumentalnemu”[198]. Kopka przyczyniał się zresztą do popularyzacji tego nurtu, włączając się w edukowanie osób uczestniczących we wspomnianym kursie, współorganizując kolejne edycje i projekty oparte na metodzie teatru verbatim[199].

W swoich felietonach Kopka wprowadzał nie tylko międzynarodową perspektywę, informując o niezależnych działaniach teatralnych w Rosji, oraz przegląd ogólnopolskich nurtów teatralnych, ale przedstawiał także perspektywę lokalną – wrocławską. Mieszkający na podwrocławskiej wsi twórca przyglądał się przemianom stolicy Dolnego Śląska i jej kulturowego charakteru. Zauważał, że niezależna kultura Wrocławia i jego tradycje awangardowe zaczęły tracić na znaczeniu. Wrocław, podobnie jak wiele innych miast, zaczął ulegać procesom komercjalizacji. Jak pisał Kopka:

> Kultura mainstreamowa coraz szczelniej zamykana jest w salach wyłożonych włoskim marmurem. (Do złudzenia przypominają banki.) Coraz więcej w niej i wokół niej napuszonych komunałów […]. Coraz więcej smokingów. Coraz trudniej odróżnić Wrocław od któregoś z kilkudziesięciu innych miast europejskich średniej wielkości[200].

Według felietonisty zaczął zanikać wrocławski nurt offowy, oddając coraz większe pole dominującej kulturze mainstreamowej. W ten sposób, według reżysera, miasto traciło swoją dotychczasową atmosferę. Kopka pokazywał skalę zmian, odchodzenie od niezależności i awangardowości w stronę unifikacji kultury:

---

[198] K. Kopka, *Zapytajcie Kulsona*, portal Teatralny.pl, 13.12.2017, https://teatralny.pl/felietony/zapytajcie-kulsona,2188.html (dostęp: 17.12.2022).
[199] Zob. K. Kopka, J. Tabisz, *O bohaterach codzienności*, rozm. przepr. H. Mazurkiewicz, „Teatr” 2020, nr 7–8, s. 102–108.
[200] K. Kopka, *Wrocław zmienia skalę*, portal Teatralny.pl, 12.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/wroclaw-zmienia-skale,493.html (dostęp: 02.12.2022).

> Mówiło się kiedyś: Wrocław to miasto teatralne. Ta jego cecha nie była pochodną miejscowej wody czy powietrza. Była zasługą ludzi, którzy działali tu przez dziesięciolecia – Litwińca, Fydrycha i dziesiątków innych. Wszyscy oni tworzyli specyficzny, lokalny, „wrocławski ton", który był tonacją radykalnie obcego mainstreamowi, poszukującego offu: trudny, hermetyczny, pozostający – bądźmy szczerzy! – na marginesie polskiego życia literackiego, a pierwszorzędnej ważności poeta Tadeusz Różewicz, eksperymentujący dramaturdzy – Kajzar, Karpowicz, osobny Lech Janerka, wyśmiewany przez „środowisko" Grotowski… Odrzuciliśmy tę tradycję. Dobijamy do europejskiej średniej. Sukces?[201].

Dlatego, w przeciwieństwie do wielu wrocławian, wyrażał sceptycyzm wobec przyznania Wrocławowi tytułu Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku. Zwłaszcza gdy obserwował, w jakim kierunku zmierzały starania organizatorów związanych z tym wydarzeń. Zgłaszał swoje zastrzeżenia wobec profilu imprez: „ESK przypomina sklep, w którym za określoną sumę sprzedaje się eventy. Mają być ładnie zapakowane i dobrze wyeksponowane na witrynie. Potem sklepik się zamknie i otworzy w nowej «europejskiej stolicy»"[202]. Optymizmem nie napawały go też doświadczenia po wizycie w słowackich Koszycach, będących Europejską Stolicą Kultury w 2013 roku. Narzekał na nadmiar wydarzeń (albo raczej *eventów*), chaotyczność programu, nastawienie na pokazowość i drogie pod względem kosztów produkcji wydarzenia. Brakowało mu budowania relacji z mieszkańcami miasta, którzy często ze względu na absurdalną organizację (np. wydarzenia odbywające się w godzinach pracy) byli wykluczani z udziału w imprezach. Raziło go efekciarstwo i powierzchowność współczesnej kultury, których przykładem była właśnie Europejska Stolica Kultury. Wolał działania mniejszego kalibru, wpisujące się w tkankę miasta i życie jego mieszkańców, będące nie tylko wydarzeniami kulturalnymi, ale przede wszystkim kulturotwórczymi.

Felietonista łączył w swoich tekstach perspektywy międzynarodowe i lokalne, doniesienia z Moskwy ze spostrzeżeniami z wrocławskiego podwórka, poniekąd pozostając na obrzeżach głównych nurtów w polskim teatrze. Kopce nie zależało bowiem, by podążać za głośnymi wydarzeniami w życiu teatralnym. Tak jak w życiu prywatnym zdecydował się na przeprowadzkę na dolnośląską wieś, tak i w życiu teatralnym nie miał ambicji pogoni za tym, co modne i w centrum zainteresowania. O swoim życiu na wsi pisał: „Żyje mi się tu tak,

[201] Tamże.
[202] K. Kopka, *Wiadoma rzecz – stolica…*, portal Teatralny.pl, 20.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/wiadoma-rzecz-stolica,576.html (dostęp: 03.12.2022).

jak oddycha: bez wysiłku i bez specjalnej euforii. Mnie to wystarcza”[203]. Ten minimalizm wystarczał mu też chyba w teatrze, w którym wybierał jedynie to, co artystycznie było mu najbliższe. Świadomie rezygnował z uczestnictwa w wielu spektaklach i wydarzeniach wywołujących duże emocje w środowisku teatralnym, zamiast tego wybierając rozwijanie polskiego teatru verbatim. Może to także sposób uprawiania w teatrze wolnego myślenia, którego zwolennikiem zdawał się być felietonista.

4.6. Drobne usługi w naprawianiu świata – offowe felietony Tomasza Rodowicza

> *Ale nie mogę inaczej myśleć o teatrze niż jak o miejscu, w którym jest parę ważnych rzeczy do zrobienia i parę istotnych spraw do opowiedzenia innym. Mamy tyle w sobie rozpadu, gubień sensu, nienawiści, lęku i chaosu, że teatr jest jedynym miejscem, gdzie warto próbować od tego wszystkiego uciekać. Albo to nazywać i szukać dróg wyjścia dla siebie i nie tylko dla siebie.*
>
> Tomasz Rodowicz, *Metafizyka w czasach post-ludzkich*,
> portal Teatralny.pl, 11.01.2019.

Wśród zapraszanych do współpracy z portalem Teatralny.pl felietonistów spore grono stanowiły osoby działające poza głównym nurtem życia teatralnego. Należał do nich także związany ze środowiskiem teatru niezależnego aktor i reżyser Tomasz Rodowicz[204] – założyciel i lider istniejącego od 2004 roku łódzkiego Teatru Chorea. W latach siedemdziesiątych współpracował z Jerzym Grotowskim, w 1977 roku związał się z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, gdzie działał przez ponad ćwierć wieku. Rodowicz zadebiutował jako felietonista portalu w 2015 roku, publikował tam do 2023 roku. Serię charakteryzowała nieregularna częstotliwość, zdarzało się, że felietony ukazywały się miesiąc po miesiącu, innym razem co dwa lub trzy miesiące albo nawet rzadziej, pod koniec cyklu raczej epizodycznie. Zaangażowanie Rodowicza w działalność teatrów offowych w naturalny sposób sprofilowało tematykę jego felietonów. Wychodząc od swoich doświadczeń teatralnych i spostrzeżeń związanych z działaniem w obszarze kultury alternatywnej, tworzył więc archiwum działań i problemów środowiska teatru niezależnego, jego funkcjonowania, idei i sposobu postrzegania świata. Często punktem wyjścia do tekstów były działania lub sytuacje związane z prowadzonym przez niego Teatrem Chorea, czasem inne wydarzenia z ruchu offowego.

---

[203] K. Kopka, *Speed*, portal Teatralny.pl, 04.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/speed,539.html (dostęp: 03.12.2022).
[204] Biogram Tomasza Rodowicza, Strona Teatru Chorea, https://www.chorea.com.pl/pl/o-nas/zespol/tomasz-rodowicz (dostęp: 14.04.2025).

Jednak celem felietonów nigdy nie była próba oceniania wydarzeń artystycznych ani teoretyczne dokumentowanie nurtów we współczesnym teatrze. Pisał o tym wprost: „uwikłany w permanentne próby zarabiania na życie sztuką nie mam zbyt wiele czasu na uczestniczenie w tym, co się w niej dzieje. Nie mogę więc pretendować do roli obiektywnego «oceniacza» ani tym bardziej wnikliwego analityka duchowych dokonań XXI wieku”[205]. Jednocześnie Rodowicz jako początkujący felietonista miał wątpliwości, czy jego opowieści o działalności w nurcie teatru offowego spotkają się z zainteresowaniem czytelników. Dzielił się swoimi obiekcjami dotyczącymi felietonistyki i potencjalnego grona odbiorców:

> Tutaj jako stały felietonista przerywam. Po pierwsze nie wiem, co to znaczy być stałym felietonistą. Po drugie doszedłem do momentu, kiedy zaczęło się poważnie, a miało być śmiesznie. Po trzecie kończy się miejsce wyznaczone na ten felieton przez redakcję. Po czwarte – tak naprawdę nie wiem, kogo to obchodzi. Jeżeli się pisze o czymś na zewnątrz, co nie dotyczy własnej pracy lub samego siebie, to można pisać, póki jest o czym. Gdy natomiast pisze się o sobie, pytanie, kogo to obchodzi, pojawia się już po drugim zdaniu. Możemy się więc umówić: żeby podaż była dyktowana przez popyt i jeżeli Redaktor Naczelna poinformuje mnie, że było ponad sto wejść (łącznie z hejtami), to piszę dalej…[206]

Gdy jednak okazało się, że liczba odsłon znacząco przekroczyła wyznaczoną przez niego granicę, mógł spokojnie oddać się eksperymentowaniu z felietonistyką. Rodowicz z radością ogłaszał: „Warunek został spełniony, Naczelna poinformowała mnie, że poprzedni tekst został przeczytany przez ponad dwa tysiące osób”[207].

Autor wiele miejsca poświęcał dziedzictwu teatru awangardowego i niezależnego, zwłaszcza wpływowi Jerzego Grotowskiego. Pokazywał jego pozycję i zainteresowanie metodami pracy twórcy Teatru Laboratorium nie tylko w Polsce. Asumptem do felietonu był głośny wywiad Anny Wendzikowskiej z Sigourney Weaver, podczas którego amerykańska aktorka mówiła o znaczeniu Jerzego Grotowskiego w praktyce teatralnej, jednocześnie przyłapując polską dziennikarkę na braku wiedzy na jego temat. „Multimedialna aferka parateatralna” – jak nazwał ten incydent w tytule swojego felietonu Rodowicz – okazała się

[205] T. Rodowicz, *Wszystko się zgadza, czyli olimpijczyk po przejściach*, portal Teatralny.pl, 14.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/wszystko-sie-zgadza-czyli-olimpijczyk-po-przejsciach,1748.html (dostęp: 16.12.2022).
[206] T. Rodowicz, *Wendzikowska gate, czyli multimedialna aferka parateatralna*, portal Teatralny.pl, 25.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/wendzikowska-gate-czyli-multimedialna-aferka-parateatralna,997.html (dostęp: 06.12.2022).
[207] T. Rodowicz, *Grotowski ciąg dalszy…*, portal Teatralny.pl, 02.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/grotowski-ciag-dalszy,1185.html (dostęp: 09.12.2022).

jednocześnie bardzo korzystna dla spopularyzowania działalności Grotowskiego poza środowiskiem teatralnym:

> Jakaś Amerykanka, w dodatku wybitna aktorka, naszej polskiej młodej i pięknej dziennikarce wytyka (na wizji), że jest już drugą młodą osobą z Polski, która nie wie nic o największym reżyserze świata, Polaku. Tego nikt dziennikarce nie wybaczy. Taka ładna i nie wie? Obca (ale znana!) wytyka Naszej Polce innego Polaka! Ale wpada. Więc nura do Wikipedii, żeby nas nikt nie przyłapał[208].

Nagła popularność Grotowskiego, zwłaszcza w mediach, nie robiła jednak wrażenia na samym środowisku teatralnym, i polskim, i międzynarodowym, gdzie nie trzeba było Grotowskiego przedstawiać. Grotowski wyrastał wręcz na mentora wszelkiej teatralnej awangardy, chętnie powoływali się na niego artyści amerykańcy, teatralni i filmowi, czego doskonałym przykładem choćby wspomniana Weaver. Rodowicz pisał:

> To jest naprawdę ciekawe: w Stanach wielokrotnie spotykałem się z tym, że kto tylko wykraczał poza normę i kanony Broadwayu, od razu przywoływał Grotowskiego – jako tego, który ryzykował i nie bał się odsłaniać tego, co ciemne w aktorze, i tego, co ciemne w widzu. Czyli potrzebujemy go, gdy przebijamy głową mur i szukamy wzoru bezkompromisowości. Wydaje mi się, że na podobnej zasadzie Grotowskiego przywołują młodzi twórcy teatru w Polsce[209].

Felietonista pokazywał, jak konstruowana była obowiązująca narracja i pamięć o Grotowskim, nawet jeśli bywała ona uproszczona.

Zresztą sam Rodowicz, niegdysiejszy współpracownik Grotowskiego, wraz z zespołem Teatru Chorea też mierzył się z dziedzictwem reżysera, przygotowując spektakl *Grotowski – próba odwrotu*[210]. Brał również udział w wydarzeniach dotyczących twórcy Teatru Laboratorium: zorganizowanej w Akademii Teatralnej w Warszawie w 2015 roku konferencji dotyczącej możliwości stosowania metod Grotowskiego we współczesnej praktyce teatralnej i edukacji teatralnej (*Grotowski ciąg dalszy…*, portal Teatralny.pl, 02.09.2015), zorganizowanej w 2019 roku przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu sesji *Grotowski. I co jest do zrobienia* w dwudziestą rocznicę śmierci reżysera o możliwościach kultywowania jego dziedzictwa w teorii i praktyce teatralnej (*I znowu ten Grotowski*, portal Teatralny.pl, 04.02.2019), czy w zorganizowanym w 2019 roku w ramach Warszawskich Spotkań

[208] T. Rodowicz, *Wendzikowska gate, czyli multimedialna aferka parateatralna*, dz. cyt.
[209] Tamże.
[210] *Grotowski – próba odwrotu* na podstawie tekstów Jerzego Grotowskiego, reż. Tomasz Rodowicz, Teatr Chorea w Łodzi, premiera: 13.08.2010.

Teatralnych panelu poświęconym Grotowskiemu z udziałem gości polskich i zagranicznych inspirujących się działalnością reżysera (*Grotowski – przedostatni raz**, portal Teatralny.pl, 07.06.2019). Wydarzenia te, chętnie opisywane przez Rodowicza, pokazywały popularność Grotowskiego w Polsce i próby mierzenia się z jego praktyką teatralną, zarówno przez twórców teatralnych w sztuce, jak i teoretyków w obszarze nauki. Mimo iż Grotowski pojawiał się w felietonach Rodowicza często, to jednocześnie autor zaznaczał: „Bardzo nie chciałbym stać się felietonistą Teatralnego od Jerzego Grotowskiego, lub – co gorsza – specjalistą od Teatru Laboratorium, bo zasadniczo zajmuję się naprawdę zupełnie czym innym”[211]. Choć więc Rodowicz wielokrotnie powoływał się na Grotowskiego, to przecież nie kultywowanie jego dziedzictwa było sednem działalności teatralnej felietonisty.

Dlatego opisywał też inne działania w obszarze teatru offowego, osadzone bardziej w teraźniejszości. Interesował go rozwój środowiska teatru niezależnego, dlatego z dumą ogłaszał w 2016 roku powstanie Ogólnopolskiej Offensywy Teatralnej, zrzeszającej ludzi działających w tym obszarze. Spontaniczność i oddolność pomysłu pokazywała jednocześnie entuzjazm środowiska teatru offowego dla nowej inicjatywy:

> W Łodzi, w siedzibie Teatru Chorea i Fabryki Sztuki, 1 czerwca odbył się nieformalny ogólnopolski zjazd przedstawicieli i liderów teatru niezależnego. Został zwołany *ad hoc* na Facebooku. Pomysł zrodził się przy rozmowach o potrzebie dokumentowania polskiego offu. […] W ciągu paru dni chęć udziału w spotkaniu zgłosiło ponad sześćdziesiąt osób z całego kraju! Ostatecznie lista uczestników wzrosła do osiemdziesięciu. To znaczy, że mimo zerowej promocji, zerowego zainteresowania mediów publicznych i prywatnych, off jednak żyje. Musi żyć, skoro nagle tylu ludziom na czymś zależy, chcą walczyć o swoje prawa i są w stanie na gwizdek zjechać w środku tygodnia na własny koszt z różnych stron Polski[212].

Rodowicz zauważał rosnącą potrzebę wspólnego działania i wspierania się teatrów offowych, dokumentowania aktywności grup niezależnych i podnoszenie ich widoczności w sferze publicznej. Pisał: „Wbrew pozorom spotkanie w Łodzi nie przebiegało pod hasłem «jak jest nam źle». Skupialiśmy się na tym, by ruszyć do przodu, stworzyć inicjatywy pozwalające na większą reprezentatywność, wypracować sposoby wspomagania się w sytuacjach zagrożenia”[213]. Autor pokazywał więc organizacyjną sprawczość środowiska szukającego

[211] T. Rodowicz, *Grotowski – przedostatni raz**, portal Teatralny.pl, 07.06.2019, https://teatralny.pl/felietony/grotowski-przedostatni-raz,2770.html (dostęp: 17.12.2022).
[212] T. Rodowicz, *Wreszcie – Ogólnopolska Offensywa Teatralna!*, portal Teatralny.pl, 24.06.2016, https://teatralny.pl/felietony/wreszcie-ogolnopolska-offensywa-teatralna,1626.html (dostęp: 15.12.2022).
[213] Tamże.

możliwości bardziej stabilnego funkcjonowania w obszarze kultury, myślącego o własnej działalności długofalowo i perspektywicznie.

Zwłaszcza że już od początku swojej serii Rodowicz wskazywał trudności, z którymi mierzą się zespoły funkcjonujące w nurcie offowym. Dotykały go kłopoty związane z pozyskiwaniem środków na prowadzenie działalności artystycznej i wejście w obarczony wieloma ograniczeniami tryb projektowy. Zwracał uwagę na specyfikę realizacji grantów artystycznych i pozyskiwania na nie środków z programów ministerialnych lub miejskich. Wskazywał na problem traktowania przez grantodawców w ten sam sposób instytucji publicznych i organizacji pozarządowych, bez uwzględniania ich odmiennej specyfiki i warunków funkcjonowania:

> Nie można zestawiać obok siebie instytucjonalnego teatru lub teatru prywatnego z dużego miasta i NGO z małej miejscowości. Po jednej stronie staje wtedy dotacja i drogie bilety, duży sponsor oraz kilkadziesiąt etatów, a po drugiej kilka osób z nowatorskimi pomysłami, bez „nazwisk", bez działu promocji i bez realnych środków mogących zapewnić np. wkład własny w projekcie[214].

Rodowicz punktował więc różnice, których uwzględnienie było konieczne do wprowadzenia zmian w procedurach konkursowych. Wskazywał też na problem z pojawiającymi się programami tematycznymi, które – choć ważne – ograniczały oryginalność inicjatyw realizowanych przez twórców teatru niezależnego, próbujących wpisać się w narzucony temat. Pisał o tej kwestii:

> Fajnie, że ministerstwo wymyśla nam tematy i zadania artystyczne na każdy rok, a twórcy starają się jak mogą, żeby temu sprostać. Trudniej co prawda realizować własną ścieżkę, gdy trzeba się mierzyć z tematycznymi rocznicami. Często jednak są to niezbędne środki, żeby kontynuować jakąkolwiek pracę, więc podejmujemy te wyzwania[215].

Pisał zatem o ciągłej konieczności weryfikacji faktycznej niezależności grup offowych wobec rosnącej potrzeby dostosowania swojej działalności do rocznicowych programów, umożliwiających uzyskanie dofinansowania.

Zwracał uwagę także na brak klarowności kryteriów w programach grantowych i pojawiające się z tego powodu wątpliwości dotyczące rzetelnej oceny wniosków. Pisał o jednym z wniosków złożonych przez Teatr Chorea: „W tym roku jeden z naszych projektów

[214] T. Rodowicz, *Grandoza*, portal Teatralny.pl, 20.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/grandoza,944.html (dostęp: 05.12.2022).
[215] Tamże.

edukacyjnych przepadł, bo za organizację dostał 4 punkty na 10 możliwych. Podobne projekty z opisem tego samego zaplecza i organizacji przechodziły w poprzednich latach z wysoką punktacją. Czasem po prostu warto wiedzieć, jaka logika rządzi ekspertami”[216]. Pokazywał też nierówność między dużymi projektami, takimi jak festiwale, a mniejszymi inicjatywami, bez spektakularnego charakteru i medialnej widoczności. „Wystarczy popatrzeć na listę dotowanych z priorytetu Teatr i Taniec: to praktycznie tylko festiwale. Przepadają indywidualne inicjatywy, produkcje spektakli, artystyczne cykle tworzone przy teatrach, dofinansowania na pokazy grup niezależnych, publikacje itd.”[217] – zauważał Rodowicz, że wnioski rozstrzygane były często na niekorzyść mało efektownych, ale ważnych dla lokalnych społeczności projektów.

W felietonach wyraźny jest afirmatywny stosunek Rodowicza do teatru offowego, docenianie jego kulturotwórczej roli:

> To jest najbardziej kreatywna, chociaż mało widoczna, fermentotwórcza, elastyczna i żywiołowa forma edukacji artystycznej. To nienarzucany sposób budowania tożsamości kulturowej i społecznej, lokalnej i globalnej. To głos spoza rynku sztuki. Tu za stawianie trudnych pytań nie wystawia się faktur i odliczeń od podatku VAT. To realny głos sprzeciwu, który chce mówić o różnych formach pogubienia się i próbach naprawiania świata[218].

Jednocześnie misję teatru offowego widział nie tyle w zajmowaniu się innymi tematami niż teatr głównego nurtu, ile w proponowaniu odmiennego niż obowiązujące ujęcia, w szukaniu równoległych narracji i sposobów interpretowania świata. Jeśli więc w sztuce drugiej dekady XXI wieku – jak zauważał felietonista – zaczynał dominować pesymizm i katastrofizm, to właśnie w offie należało szukać innego sposobu postrzegania rzeczywistości. Rodowicz pisał:

> Sztuka współczesna nie daje nam – jako gatunkowi ludzkiemu – szans na przetrwanie, a wizje przyszłości oraz naszej obecnej kondycji wprowadzają nas prawie wyłącznie w pomroczność ciemną. Nikt po wyjściu z takiego artystycznego wydarzenia nie czuje się lepszym człowiekiem, ale wielu odczuwa ulgę i „oczyszczenie”[219].

[216] Tamże.
[217] Tamże.
[218] Tamże.
[219] T. Rodowicz, *Wszystko się zgadza, czyli olimpijczyk po przejściach*, dz. cyt.

I dodawał: „Cała współczesna sztuka legitymizuje ten stan naszego umysłu. Mówi o końcu, upadku, destrukcji, katastrofie, pustce i śmierci. Niby przestrzega, ale tak naprawdę się tym rozpadem ekscytuje. Zapowiada koniec świata”[220]. Sztuka specjalizująca się w kreśleniu czarnych scenariuszy, nie stwarzała przy tym perspektyw wychodzenia z kryzysu, nie szukała dróg wyjścia. Dominujące katastroficzne wizje felietonista traktował więc z dystansem, czując potrzebę stworzenia dla nich alternatywy. W innym tekście pisał, nie kryjąc irytacji nadmiarem pesymistycznych narracji:

> Sztuka (bo w niej ciągle robię) opisująca zło tego świata i potworną naturę człowieka, jego głęboką potrzebę destrukcji, jest już głęboko anachroniczna i zaczyna mnie coraz bardziej śmieszyć, o czym już wspominałem kilkakrotnie. Przecież to wszystko wiemy! Problem w tym, że obowiązujące kanony i modele nie dopuszczają, by na ścianie w galerii, na scenie czy w powieści pokazywać, jak z tym złem możemy sobie radzić. Jesteśmy zobowiązani pokazywać, jak z nim sobie nie radzimy[221].

Rodowicza nie przekonywała więc afirmacja bezradności. Dlatego właśnie misję sztuki niezależnej widział w przeciwdziałaniu takim wizjom. „Jeżeli chce się żyć (w sztuce), a do tego potrzebne jest «po co», to nie powinno się tej destrukcji i groźbie rozpadu pozwolić wejść do naszych głów i naszego życia. Jeżeli na poziomie globalnym panoszy się rozpad, agresja i śmierć, to na poziomie lokalnym, tam, gdzie żyjemy, powinniśmy szukać życia”[222] – deklarował Rodowicz. Wiedział jednak z autopsji, że o stworzenie alternatywnych, bardziej optymistycznych narracji w takich warunkach niezwykle trudno, że takie próby wymagają nieustannej pracy nad własnym sposobem myślenia, często zbyt łatwo podążającego wydeptanymi ścieżkami. Jak pisał o własnej działalności artystycznej: „staram się, żeby było o miłości i nadziei, a wychodzi mi jak wszystkim wokół”[223].

Dlatego w swoich tekstach opracowywał plan ratowania świata. W tym kontekście teatr, zwłaszcza niezależny, otrzymywał w jego felietonach nową misję. I była to misja ratunkowa. „Teatr chyba zaczyna się gdzie indziej, trochę dalej i wyżej. I dla mnie musi być o wartościach (a nie o ich braku) i o nadziei. To, że mi się to niezbyt często udaje, to już inna sprawa”[224] – pisał Rodowicz o zmieniającej się misji teatru wobec problemów rzeczywistości. Przy okazji

[220] Tamże.
[221] T. Rodowicz, *Podnoszenie się z kolan czy latanie? Notatki na koniec świata*, portal Teatralny.pl, 05.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/podnoszenie-sie-z-kolan-czy-latanie-notatki-na-koniec-swiata,2000.html (dostęp: 16.12.2022).
[222] T. Rodowicz, *Wszystko się zgadza, czyli olimpijczyk po przejściach*, dz. cyt.
[223] Tamże.
[224] T. Rodowicz, *Off-live*, portal Teatralny.pl, 16.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/off-live,1796.html (dostęp: 16.12.2022).

pracy w Teatrze Chorea i przygotowań spektaklu *Szczelina*[225] o doświadczeniu uchodźctwa wskazywał na oddziaływanie teatru na samych jego twórców:

> Jednak robiąc ten spektakl, czujemy się mniej bezradni wobec otaczającego świata. To strasznie naiwne, ale ja tak właśnie się czuję. Może dlatego, że walka z własną bezradnością zaczyna się od mówienia o niej, od nieodwracania głowy od tego, co się dzieje? Szukamy szczeliny, przez którą wpadnie promień światła, a my przedostaniemy się na drugą stronę beznadziei – już z odrobiną nadziei[226].

Przezwyciężanie bezradności, dawanie nadziei, wzmacnianie wartości – to nowe zadania teatru w XXI wieku. Jeśli felietonowe wypowiedzi Rodowicza miałyby być reprezentatywne dla środowiska teatru niezależnego, to świadczą nie tylko o podejmowaniu prób przełamania pesymistycznych narracji o świecie i kulturze, ale także pokazują determinację do działania, idealistyczną potrzebę zrozumienia i zmieniania rzeczywistości przez sztukę. Felietonista pisał bowiem: „Dopóki będę odkrywał ciągle nowe światy, szukał nieznanego, ale nie w formie, przestrzeni, koncepcji czy wizji, lecz w tym, co nieznane w człowieku – to nieskromnie właśnie pod szyldem awangardy, przedniej straży – za pozwoleniem Państwa – będę działał dalej”[227]. W ten sposób felietony Rodowicza stają się archiwum tworzenia pozytywnych narracji o teatrze i kulturze, entuzjazmu i poszukiwania nadziei, nie zaś jedynie rezerwuarem pesymistycznych diagnoz.

Jednocześnie seria ta wprowadziła na portalu Teatralny.pl lokalną, tym razem łódzką, perspektywę. Rodowicz kreślił obraz miasta widzianego oczami wielu przyjezdnych: „Wybitni aktorzy, jak Bogusław Linda czy ostatnio Jacek Poniedziałek, przyjeżdżając do Łodzi, widzą tu nędzę, pijanych ludzi, wojnę kibiców na murach i smutek. Nie da się ominąć trudnych miejsc Łodzi, kręcąc tu filmy Wajdy czy grając spektakle Warlikowskiego, co wynika z popękanej społecznie struktury tego miasta”[228]. Tymczasem Rodowicz pokazywał, że można patrzeć inaczej, odkrywać obok miejsc brzydkich i zaniedbanych miejsca kulturotwórcze. Zwłaszcza że to właśnie w Łodzi znalazł siedzibę jego Teatr Chorea. Dlatego Łódź w felietonach Rodowicza jawi się jako miejsce, w którym mimo trudności można próbować zadomowić się

[225] *Szczelina* Arne Lygre, reż. Tomasz Rodowicz, Teatr Chorea w Łodzi, premiera: 31.03.2016.
[226] T. Rodowicz, *Chyba nie ujdzie nam to na sucho*, portal Teatralny.pl, 24.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/chyba-nie-ujdzie-nam-to-na-sucho,1440.html (dostęp: 14.12.2022).
[227] T. Rodowicz, *Avant-garde, czyli przednia straż tego, co żywe w teatrze*, portal Teatralny.pl, 10.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/avant-garde-czyli-przednia-straz-tego-co-zywe-w-teatrze,2139.html (dostęp: 17.12.2022).
[228] T. Rodowicz, *Dobre dotykanie teatru*, portal Teatralny.pl, 11.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/dobre-dotykanie-teatru,1514.html (dostęp: 14.12.2022).

i działać w obszarze kultury. Jak pisał o coraz ściślejszych, także instytucjonalnych powiązaniach Teatru Chorea z Łodzią:

> Żeby było jasne – Teatr CHOREA, który prowadzę, nie ma stałej dotacji na nic i całą swoją działalność merytoryczną realizuje poprzez uzyskane granty […]. W 2007 roku razem z fundacją Łódź Art Center i miastem Łódź założyliśmy pierwszą w Polsce publiczno-prywatną instytucję kultury: Fabrykę Sztuki w Łodzi. Część projektów realizujemy wspólnie, część samodzielnie, w wielu jesteśmy partnerami. […]. Mamy siedzibę, fantastyczne miejsce do pracy i realizacji spektakli, świetnych partnerów i znakomitą załogę Fabryki. Wszyscy poza mną – młodzi. Biurwologia sprowadzona do minimum. Chce się pracować[229].

Pokazywał też, jak środowisko teatralne Łodzi uczy się współdziałać, organizując razem różne inicjatywy, pracując artystycznie i edukacyjnie. Dobrym przykładem takich działań był festiwal Dotknij Teatru. Rodowicz pisał o fenomenie inkluzywnego wydarzenia, wyrosłego ze skromnych obchodów Międzynarodowego Dnia Teatru:

> Nieformalna grupa ludzi teatru pod wodzą Anny Ciszowskiej postanowiła zamienić akademię ku czci i składanie kwiatów pod pomnikiem Schillera na kilkudniowe święto teatru w całym mieście. W 2010 roku ogłosiliśmy w Łodzi, że każdy, kto ma pomysł na spektakl, performans, koncert, akcję teatralną, warsztaty czy wystawę związaną z teatrem, może zgłaszać swój projekt do rady programowej, którą powołaliśmy. Nie miało znaczenia, czy jest to grupa profesjonalna, amatorska, dom kultury czy indywidualny artysta. Liczył się pomysł, jego świeżość, potencjał oddziaływania, wpisywanie się w temat, który co roku był inny. […] Każda z edycji Dotknij Teatru to około stu, stu kilkudziesięciu wydarzeń. Część z nich instytucje kultury realizują ze środków własnych. Wszystkie wydarzenia są niebiletowane. Trzeba robić wcześniejsze rezerwacje miejsc, bo na ogół wszystkie sale są pełne[230].

Rodowicza interesował także aspekt integracyjny wydarzenia, pokazujący aktywność łódzkiego środowiska teatralnego, twórczą energię i potrzebę wspólnego działania:

> możliwe jest współdziałanie wielu środowisk bez poczucia zagrożenia i konkurencji. Że można w tak dużym mieście wspierać się, pożyczać sobie sprzęt, sale do prób, rekwizyty i pieniądze. Że wielu aktorów i tancerzy brało udział w kilku projektach naraz – ku rozpaczy niektórych reżyserów. Ale bójek, donosów i wykluczeń nie było. Były dyskusje po spektaklach, pytania i niedosyt[231].

[229] T. Rodowicz, *Grandoza*, dz. cyt.
[230] T. Rodowicz, *Dobre dotykanie teatru*, dz. cyt.
[231] Tamże.

Felietonista miał także świadomość, że wskazana przez niego inicjatywa, choć bardzo charakterystyczna w swojej formule, jest jednym z wielu teatralnych wydarzeń na mapie miasta. „W mieście Ł. trwa właśnie kolejna edycja Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych Teatru Powszechnego, w ostatni weekend kwietnia rusza festiwal teatru tańca, robiony przez grupę KIJO po raz dziewiąty, bez żadnych pieniędzy, a na początku maja czekamy na Festiwal Szkół Teatralnych […]”[232]. Obok festiwali wspomnianych przez felietonistę, należałoby jeszcze wymienić dopełniające wiosenny kalendarz wydarzeń: festiwal małych form dramatyczno-muzycznych OFF–Północna w Teatrze Muzycznym, Łódzkie Spotkania Baletowe w Teatrze Wielkim, Teatralną Karuzelę[233] w Teatrze Pinokio czy Festiwal Sztuki Aktorskiej Teatropolis w Monopolis. Rodowicz pokazywał więc teatralną panoramę Łodzi, która – zwłaszcza na wiosnę – zaczynała obfitować nie tylko premierami, ale także licznymi festiwalami[234]. W tym pejzażu nie można również pominąć organizowanych latem przez Choreę Retroperspektyw, o których Rodowicz chyba przez skromność w swoich felietonach nie pisał. Poprzez teksty pokazywał natomiast, że potencjał kulturowy Łodzi jest znacznie większy, niż widzą na pierwszy rzut oka przyjezdni, a miarą twórczego fermentu danego miejsca nie jest stan łódzkich kamienic czy liczba bezdomnych na ulicach. Odnieść można wrażenie, że te próby zobaczenia w pofabrycznym mieście przestrzeni sprzyjającej twórczości również wpisują się w deklarowaną w wielu felietonach Rodowicza próbę zmiany rozpowszechnionych, negatywnych narracji. Tak jak dominujące w sztuce poczucie beznadziei i katastrofizm próbował zmienić na poszukiwanie rozwiązań i nadzieję, tak i w mieście uważanym często za niesprzyjające kulturze, próbował dostrzec nowe perspektywy.

Ujawniany w felietonach sposób myślenia Rodowicza o teatrze i sztuce zbieżny jest z jego postrzeganiem świata, próbami jego zrozumienia w dialogu z ludźmi. Pisał: „I ja lubię gadać, chcę coś zrozumieć. Nie lubię sądzić, oskarżać i zabierać. Lubię się dzielić i myśleć”[235]. Tę formułę dzielenia się i myślenia realizował także w swoich felietonach, szukając rozwiązania istniejących problemów, próbując innym dawać nadzieję, której sam przecież także poszukiwał, oraz próbując zmienić dominujące narracje o sztuce i rzeczywistości. „Właściwie więcej niż połowę mojego świadomego życia poświęcam drobnym usługom w naprawianiu

[232] Tamże.
[233] Teatralna Karuzela odbyła się po raz ostatni w 2023 roku. W jej miejsce zespół Teatru Pinokio powołał od 2024 roku festiwal SPLOT.
[234] O tym, że festiwale teatralne zajmują w życiu Łodzi ważne miejsce, świadczy chociażby publikacja: *Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
[235] T. Rodowicz, *Spacerować, ale którędy?*, portal Teatralny.pl, 23.08.2017, https://teatralny.pl/felietony/spacerowac-ale-ktoredy,2050.html (dostęp: 17.12.2022).

świata i ludzi”[236] – pisał. Te drobne usługi to nie tylko działania teatralne czy realizowane projekty edukacyjne. To także jego felietony.

4.7. Appendix – gatunkowa tajemnica *Kołonotatnika* Łukasza Drewniaka

Na scenie pojawia się bohaterka niewygodna, trudna do zaklasyfikowania.
Łukasz Drewniak, *Kołonotatnik 3: Broda*,
portal Teatralny.pl, 12.05.2014.

Przyjęty w tej pracy sposób klasyfikowania tekstów jako felietonów jest prosty. Podążam tu za arbitralnymi decyzjami redakcyjnymi, zgodnie z którymi teksty zostały zaklasyfikowane jako felietony przez ich autorów lub redakcje danego medium. Skutkiem tej decyzji było zazwyczaj umieszczenie tekstu w dziale felietonów (jeśli taki dział istniał), oznaczenie go i przypisanie mu (na przykład w paginacji) kategorii felietonu lub inne graficzne odróżnienie od pozostałych tekstów.

Na tym tle problematyczne wydają się teksty Łukasza Drewniaka w cyklu *Kołonotatnik* publikowane na portalu Teatralny.pl od 2014 do 2024 roku. Przez wielu czytelników klasyfikowane są jako felietony[237]. Gatunkowa przynależność tych tekstów budzi jednak moje wątpliwości, zwłaszcza wobec przyjętego w tej pracy podążania za kryteriami redakcyjnymi i autorskimi. Znaczące wydaje się bowiem, że *Kołonotatnik* ukazywał się na portalu nie w dziale felietonów, ale w dziale… opinii. A zatem już przez samą redakcję nie były klasyfikowane jako felietony. Na dodatek, teksty Drewniaka zdominowały ten dział, artykuły innych autorów ukazywały się rzadko, więc z czasem seria Drewniaka okazała się niemal wyłączną treścią działu. Co więcej, istotna jest także klasyfikacja *Kołonotatnika* przez samego autora. Wydaje się, że uciekał on od dookreślenia swoich tekstów, w artykułach brak genologicznej autorefleksji i prób ich przypisania do konkretnego gatunku. Jeśli nawet pojawiał się u Drewniaka metatekstowy komentarz, w którym mogłoby dojść do ujawnienia gatunku, to autor konsekwentnie unikał takich etykiet. Gdy powoływał się na wcześniejsze teksty, pisał „w poprzednim *Kołonotatniku*”, a nie „w poprzednim felietonie”. Słowo „felieton” u Drewniaka właściwie nie pada, chyba że w kontekście innych autorów. Ta wyraźna ucieczka

[236] T. Rodowicz, *POSTPOLSKA*, portal Teatralny.pl, 24.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/postpolska,1916.html (dostęp: 16.12.2022).
[237] Pogląd ten opieram na swoich rozmowach z osobami ze środowiska teatrologicznego, wśród których dominuje przekonanie, że teksty Łukasza Drewniaka są felietonami.

przed klasyfikacją wydaje się znacząca – jakby autor celowo próbował zniechęcić czytelników do jednoznacznego przyporządkowania *Kołonotatników* do konkretnej kategorii.

Oczywiście, można dokonać analizy cech gatunkowych tekstów Drewniaka i porównać je z cechami felietonu. Jednak wynik takiej analizy wydaje się niejednoznaczny, nie rozwiązując problemu klasyfikacji *Kołonotatnika*. Owszem, w artykułach Drewniaka da się wskazać cechy zewnętrze felietonu, takie jak cykliczność – w przypadku tekstów tego autora imponująca, bo cotygodniowa (z przerwami na święta, urlop itp.) – czy obecność nadtytułu – *Kołonotatnik*, jednak nie przesądza to sprawy[238]. Z drugiej strony, teksty Drewniaka, często kilkuwątkowe, składające się z wielu części, zazwyczaj ponumerowanych, czasem z wykorzystaniem śródtytułów, dalekie są od charakterystycznej dla felietonu zwięzłości i skrótowości. Nawet jeśli na portalu internetowym brak typograficznych ograniczeń, umożliwiając tworzenie dłuższych niż w przypadku czasopism treści, to jednak obszerne *Kołonotatniki* mają wielokrotnie większą objętość niż teksty autorów publikujących w dziale felietonów. Zresztą przekraczające częstokroć dwadzieścia tysięcy znaków teksty Drewniaka mogłyby z powodzeniem konkurować w kwestii objętości z wieloma artykułami naukowymi. W tym kontekście znaczące wydają się słowa autora w ankiecie dotyczącej współczesnej krytyki teatralnej. Drewniak pisał wówczas o możliwościach, które daje krytykowi Internet:

> Wydaje mi się, że pisanie w Internecie daje krytykowi szansę na eksperyment formalny. Można się bawić formą, językiem, testować inne sposoby komunikacji z czytelnikiem. Oczywiście na własne ryzyko. […] Autor może kpić z siebie, z artysty, z czytelnika, a jednocześnie zapraszać ich do poważniejszej rozmowy. Ostatnio z premedytacją badam, jak długi może być tekst w Internecie, żeby go ludzie przeczytali. Wierzę, że czytelnik też jest wtedy obdarzony wolną wolą – może przerwać lekturę w dowolnym momencie i krytyk się za to nie obrazi. Piętnaście lat poddawałem się terrorowi ilości znaków na stronie i nie chcę już – na razie – tego robić[239].

Deklarujący chęć dokonywania eksperymentów formalnych autor chętnie czerpał z felietonowego stylu, eksponując literackie walory swoich tekstów, korzystając z lubianych przez felietonistów środków takich, jak kpina, ironia i satyra, często żartując, wyolbrzymiając opisywane sytuacje z życia teatralnego. Tematy czerpał nie tylko ze spektakli teatralnych, ale także (i to chyba częściej) z afer, środowiskowych skandali, teatralnych konfliktów, zasłyszanych plotek itp., co zbliżałoby jego teksty do felietonistyki. Chętnie pisał

[238] Cechy zewnętrzne felietonu na podstawie: E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, dz. cyt., s. 345–346.
[239] M. Wasyluk, *Etyka i praktyka krytyki*, portal Teatralny.pl, 20.03.2015, https://www.teatralny.pl/artykuly/etyka-i-praktyka-krytyki-989 (dostęp:13.05.2025).

o środowiskowych sporach, okolicznościach powoływania i odwoływania dyrektorów teatrów, relacjach z władzami – zwłaszcza konfliktach, wpływie polityki na teatr. Czasem łączone w obrębie jednego tekstu relacje z różnych wydarzeń zbliżały jego teksty do autorskiej i bardzo subiektywnej kroniki. Innym razem wplatane do tekstów opisy spektakli lub wybranych ich elementów przyjmowały charakter recenzji. Niekiedy tworzenie pozornie wielowątkowej narracji bywało próbą przyjrzenia się różnym aspektom jakiejś sytuacji, próbą rozłożenia jej na części pierwsze, zrozumienia jej przyczyn i skutków. Te wielokrotnie głębokie analizy problemów, nawet jeśli pisane felietonowym stylem, znacznie bardziej złożone niż w przypadku tekstów kolegów z działu felietonów, zbliżają *Kołonotatnik* do eseistyki.

W kontekście rozważań nad gatunkową klasyfikacją tekstów Łukasza Drewniaka warto przywołać pytanie, które zadawała w tytule jednego ze swoich tekstów prasoznawczyni, Maria Wojtak: „Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?”[240]. Czy nie jest bowiem tak, że wpadając w pułapkę atrakcyjnego, felietonowego stylu i konceptyzmu Drewniaka, zbyt łatwo można dokleić jego tekstom – być może nawet wbrew intencjom samego autora – etykietę z napisem „felieton”? Ignorując przy tym niektóre cechy zewnętrze i wewnętrzne tych tekstów, niespójne z wyznacznikami felietonu, budzące uzasadnione wątpliwości. W moim rozumieniu artykuły Drewniaka byłyby czymś pomiędzy felietonem a esejem, z elementami recenzji, komentarza i kroniki, czerpiąc po trochu z wszystkich tych gatunków, ale nie będąc zarazem żadnym z nich.

Tę wielogatunkowość *Kołonotatnika* potwierdzałby założony w 2025 roku blog „Kołonotatnik. Codziennik Łukasza Drewniaka o teatrze”, na który po rozstaniu z portalem Teatralny.pl przeniósł swoje nowe teksty, zachowując jednak dotychczasowy tytuł. Powstające w czasie współpracy z portalem artykuły publikowane były w jednym dziale, jednak w przypadku bloga autor podzielił je na kategorie: recenzje, festiwale, plot-newsy, komentarze, publicystyka, zagranica, felietony, bohater tygodnia, podsumowania. Mieszając na blogu etykiety gatunkowe z etykietami tematycznymi, Drewniak pokazał złożoność swoich nie tylko nowych tekstów, ale i tych wcześniejszych z portalu Teatralny.pl. Można odnieść wrażenie, że wymienione na blogu kategorie to właśnie próba złożonej klasyfikacji *Kołonotatnika*. Jednocześnie Drewniak, rozpoczynając działalność jako bloger, napisał krytycznoteatralne expose, tłumacząc decyzję o zakończeniu współpracy z portalem Teatralny.pl i podjęciu działalności na własną rękę. Swoje dotychczasowe teksty nazwał „felietono-esejem a tak

[240] M. Wojtak, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, dz. cyt., s. 109–121.

naprawdę kroniką polskiego życia teatralnego”[241]. Wstępem do swojego bloga nadrabiał poniekąd brak analogicznego wprowadzenia do serii na portalu Teatralny.pl, tłumacząc niejednorodność swoich wcześniejszych i planowanych dopiero artykułów:

> Wzruszamy i analizujemy a nawet mówimy o sobie w liczbie mnogiej, choć autor Kołonotatnika jest jeden. Ale przecież pisząc nakładamy nieustannie maski, kreujemy tego, który mówi w tekście, objaśnia teatr. Więc czasem ci ludzie w naszej głowie chcą wyjść wszyscy naraz i muszą się ze sobą pokłócić. Jeden napisze taki fragment tekstu, drugi troszkę dalej inny, jakiś dziwnie inny. Trochę sobie wzajemnie zaprzeczą. Rezultatem tej debaty z pięściami w głowie będą różne spojrzenia na ten sam podmiot. Zmieniająca się perspektywa. Literackie przekręty. W końcu Kołonotatnikowi zawsze najbliżej było gatunkowo do barokowej sylwy. Silva rerum. Las pełen możliwości ale nie labirynt hermetyzmu[242].

W ten sposób autor ujawniał swój sposób konstruowania tekstów, oparty na wieloperspektywiczności, wielotematyczności, łączeniu gatunków, inspirując się sylwami. Stefania Skwarczyńska charakteryzowała je następująco:

> Dwa charakterystyczne momenty wysuwają się na czoło w strukturze silva rerum:
> 1. v a r i e t a s , przejawiająca się na wszystkich polach, w postaciach różnych; wyznacza ją: a) w i e l o ś ć wchodzących w obręb zbioru jednostek literackich; b) r ó ż n o ś ć ich w treści, formie, charakterze rodzajowym; c) n i e w s p ó ł m i e r n o ś ć w ważkości ich tematyki. A więc w grę wchodzi tu v a r i e t a s , którą można by określić jako absolutną;
> 2. u s z e r e g o w a n i e tych jednostek w planie jednym, z tym że ich rząd nie jest rzędem zamkniętym; teoretycznie można powiedzieć, że biegnie on w nieskończoność. O końcu konkretnego dzieła tego rodzaju decyduje mechaniczne przerwanie jego toku, nie zaś zakończenie konturu jakiejś zamierzonej całości[243].

Teksty Drewniaka realizują pierwszą z cech wymienionych przez Skwarczyńską, stając się wyjątkowo wdzięczną egzemplifikacją kategorii *varietas*. Jednak nie bez przyczyny krytyk pisał, że jego tekstom najbliżej jest do sylw, a nie – że są sylwami. Czytając jego *Kołonotatniki* szybko można zauważyć, że odbiegają one od drugiej z cech wskazanych przez Skwarczyńską. Każdy tekst stanowi bowiem zamkniętą całość, z precyzyjnie wypracowaną kompozycją, rozpoczęciem i zakończeniem, niejednokrotnie z pointą. Może więc należy nie tyle klasyfikować *Kołonotatnik* jako sylwę, ile przyjąć po prostu, że teksty krytyka wpisują się

[241] Ł. Drewniak, *Expose*, strona Kołonotatnik. Codziennik Łukasza Drewniaka o teatrze, grudzień 2024, https://www.drewniakteatr.pl/expose/ (dostęp: 09.04.2025).
[242] Tamże.
[243] S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] tejże, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1970, s. 185. Pisownia oryginalna.

w sformułowaną przez Ryszarda Nycza koncepcję sylwiczności współczesnej literatury. Badacz pisał:

> Jakoż pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury, to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą określoność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej podmiotowości; to wreszcie wypracować „niegotową" formę wypowiedzi sposobną dla dalszego rozwijania przekształcania czy wykorzystania[244].

Taką literaturę charakteryzuje więc „hybrydyzacja (lub niedookreśloność) gatunkowa i stylistyczna, dezintegracja formy (zmierzanie do formy otwartej), mieszanie elementów fikcjonalnych z niefikcjonalnymi i czerpanie z różnych dyskursów, w tym wykorzystanie «cytatów z rzeczywistości» oraz tematyzacja zasad organizacji tekstów"[245]. Z tych właśnie możliwości zdaje się czerpać również Drewniak.

Kołonotatnik wymyka się prostym klasyfikacjom gatunkowym, podążając w stronę niedookreśloności. Czerpiąc z felietonistyki, eseistyki, sylwiczności, posiłkując się elementami recenzji, komentarza, kroniki (i być może innych niewymienionych tu gatunków), Drewniak tworzy teksty będące formą usytuowaną pomiędzy literaturą a publicystyką, o zwielokrotnionej hybrydyczności. I kto wie, czy to właśnie nie z przekraczającego gatunkowe ramy *Kołonotatnika* wyłania się kolejne, intrygujące i niezwykle zróżnicowane archiwum życia teatralnego.

[244] R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996, s. 176.
[245] I. Adamczewska, Hasło: *Sylwa współczesna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 1057.

Zakończenie

Każda z analizowanych serii felietonów publikowanych w „Teatrze", „Dialogu" i na portalu Teatralny.pl stanowi spójną całość, pokazującą perspektywę oglądu życia teatralnego przez konkretnego autora. Tę integralność cykli, przeplatanie się wątków, rozwijanie wybranych problemów w kolejnych felietonowych odcinkach, ewolucję sposobu myślenia, widać zwłaszcza podczas chronologicznej lektury tekstów danego felietonisty, podobnej w jakimś stopniu do czytania ich w wydanych tomach. Ten gest czytelniczego połączenia, zebrania w całość felietonów teatralnych rozproszonych po różnych numerach lub rozmieszczonych pomiędzy innymi tekstami na portalu internetowym, wydaje się podobny do Derridiańskiego aktu konsygnacji, czyli ustanowienia archiwum, w tym przypadku archiwum autorstwa danego felietonisty.

Jednak te małe archiwa nie są w rzeczywistości rozłączne. Nie można przecież zapominać o doświadczeniu lektury pierwotnej, narzucanej przez układ czasopism i portalu, gdy serie przeplatają się ze sobą, czy to w jednym numerze czasopisma, czy na portalu w dziale felietonów. Ta jednoczesność występowania obok siebie wielu serii w danym czasie, wiąże się niejako z ich symultaniczną lekturą. Ta zaś, choć nieco rozmywa spójność serii, pozwalała zobaczyć podobieństwa i różnice między tekstami różnych felietonistów, czasem zaskakującą zbieżność spraw, o których pisali w danym okresie, innym razem rozbieżność zainteresowań i podejmowanych tematów. Miało to wartość także wtedy, gdy jakieś wątki w danej serii pojawiały się sporadycznie, ale często zyskiwały dopełnienie właśnie w tekstach innych felietonistów. Tak było na przykład z rzadko podejmowaną kwestią teatru lalkowego, który – epizodycznie co prawda – wracał w kilku seriach, co pokazywało, że choć często pozostawał na marginesie rozważań, to jednak wielu felietonistów ceniło sobie doświadczenia współpracy bądź po prostu samego obcowania ze spektaklami lalkowymi. Tak było też z przywoływanymi w felietonach przykładami wpływu instytucji kościelnych na teatr, które – choć w żadnej z serii nie stanowiły powracającego wątku i pojawiały się zazwyczaj jednorazowo – jednocześnie zyskiwały dopełnienie w pojedynczych tekstach innych autorów. Przykłady można mnożyć. Dzięki temu widać, że do publikowanych na łamach czasopism i portalu serii podchodzić trzeba dwojako – jako spójnego zbioru tekstów danego autora, ale też jako części większego działu felietonów w danym czasopiśmie lub na portalu, działu, w którym teksty wchodzą ze sobą w różne relacje, oświetlają się wzajemnie, pokazując różne perspektywy zjawisk, czasem podobne, a innym razem odmienne punkty widzenia.

Nie można zapominać także, że felietony teatralne na łamach czasopism oraz w Internecie są nieodłączną częścią medium, w którym się ukazują, nie funkcjonują samodzielnie. Być może właśnie dlatego w wielu seriach we wszystkich trzech analizowanych źródłach tak wyraźnie została pokazana pozycja redaktorów i redaktorki naczelnej tych tytułów, w tym przypadku Andrzeja Wanata, Janusza Majcherka i Jacka Kopcińskiego w „Teatrze", Jacka Sieradzkiego w „Dialogu" oraz Katarzyny Knychalskiej na portalu Teatralny.pl – w tym przypadku w kształtowaniu działów felietonistyki pod kątem ich składu osobowego. Wielu autorów wprost przyznawało, że to właśnie od zaproszenia redaktorów naczelnych zaczynała się ich współpraca z czasopismem lub portalem, o wiele rzadziej zdarzało się, żeby to potencjalny felietonista sam wychodził z taką propozycją (*casus* Andrzeja Łapickiego). To zwykle redaktorzy i redaktorka, korzystając ze swoich kontaktów, przyjacielskich relacji bądź zawodowych powiązań, próbowali namówić do współpracy nowe osoby, starając się tworzyć krąg felietonistów, których teksty wpisywałyby się w politykę redakcyjną danego czasopisma lub portalu. Stąd charakterystyczny skład każdego z tych działów, uwarunkowany różnymi kwestiami: czasem światopoglądowo, innym razem pokoleniowo, a niekiedy wspólnotą zainteresowań. Dlatego chociażby Andrzej Wanat zapraszał bliskiego mu Jana Polewkę, Jacek Sieradzki zaprzyjaźnionego Tadeusza Nyczka, a Katarzyna Knychalska osoby związane z ważnym dla niej teatrem niezależnym, Lecha Raczaka i Tomasza Rodowicza

A skoro o kształtowaniu grona felietonistów mowa, to należy odnotować, że we wszystkich analizowanych źródłach działy felietonów zostały zdominowane przez mężczyzn, a serie autorstwa felietonistek pojawiały się okazyjnie. Nie zmienił tego Internet, pod tym względem dział felietonistyki na portalu Teatralny.pl nie był bardziej kobiecy niż analogiczne działy w „Teatrze" i „Dialogu". Rubryki felietonów wydają się w tej kwestii z niezrozumiałych przyczyn wyjątkowo zakonserwowane i odporne na zmiany, niejako stając się poprzez brak felietonistek archiwum wykluczenia. Ale wystarczy przecież zajrzeć do redakcyjnych stopek, do spisów treści numerów, do działów recenzji, eseistyki itp., by przekonać się, że przecież kobiet pracujących lub współpracujących z poszczególnymi redakcjami było i jest wiele. Natomiast do felietonistyki teatralnej zmiana ta zaczęła docierać z opóźnieniem – nie udało się jej uchwycić w materiale zebranym do tej pracy, ograniczonym wybranymi ramami czasowymi, do roku 2019. Widać ją za to wyraźniej w kolejnych latach i – co znaczące – w każdym z trzech analizowanych tytułów: w „Teatrze" oprócz wspomnianej w rozdziale drugim Magdaleny Drab, pojawiły się także Antonina Grzegorzewska i Dorota Kozińska, w „Dialogu" – Barbara Klicka i Justyna Drath, na portalu Teatralny.pl – Małgorzata Sikorska-Miszczuk i Dorota Androsz.

Interesującą kwestią wydaje się także struktura wiekowa zapraszanych do współpracy felietonistów. Zazwyczaj są to osoby w średnim wieku i starsze, z rzadka pojawiają się ludzie młodzi. Wydaje się, że najbardziej zróżnicowany wiekowo był dział felietonów w miesięczniku „Teatr", próbując pokazać perspektywę czasem młodych ludzi, najczęściej osób w średnim wieku, a niekiedy też sędziwych autorów. Analogiczny dział w „Dialogu" był bardziej stateczny i raczej starzejący się, czemu sprzyjały charakterystyczne dla tego czasopisma publikowane przez wiele lat serie. Na łamach zatrudniającego doświadczonych felietonistów miesięcznika widać, że niektórzy z nich starzeli się wraz z redakcją. Największym zaskoczeniem na tym tle jest jednak struktura wiekowa osób współpracujących z portalem Teatralny.pl. Choć można by się spodziewać, że Internet ma większy potencjał, by stać się przestrzenią dla młodych, teoretycznie sprawnie posługujących się nowymi technologiami, to okazuje się, że w przypadku działu felietonów jest to założenie mylne (choć w dziale recenzji można oczywiście przeczytać teksty młodych osób). Tymczasem dział felietonów na portalu okazał się nobliwy, zdominowany przez średnie i starsze pokolenie – czego przykładem są dawni felietoniści „Teatru", czyli Maciej Wojtyszko i Janusz Majcherek, tyle że dwadzieścia lat starsi. Brakowało w cyfrowym medium reprezentanta lub reprezentantki najmłodszego pokolenia, co przeczy stereotypowemu traktowaniu Internetu jako medium zdominowanego przez młodych. Ale w jakimś stopniu wiąże się to także z niewykorzystaniem jego potencjału, rezygnacją z przestrzeni eksperymentu i być może prób wypracowania przez młodych felietonistów nowych form felietonistyki w większym stopniu wykorzystujących możliwości cyfrowego medium. Gdyby więc na podstawie analizowanych serii próbować skonstruować portret teatralnego felietonisty, to byłby on mężczyzną w wieku średnim lub starszym. Być może ta nieformalna początkowa granica wiekowa, która przekraczana była z rzadka, wiąże się z kompetencjami felietonistów i doświadczeniem koniecznym do tworzenia błyskotliwej i intelektualnie satysfakcjonującej dla czytelników felietonistyki. Być może dlatego Jerzy Timoszewicz twierdził, że „przed trzydziestką nie da się pisać felietonów!"[1].

Dynamika działów felietonistyki w poszczególnych tytułach wydaje się być zależna zarówno od decyzji autorów, jak i od sytuacji poszczególnych redakcji. Niektórzy felietoniści pozostawali przez lata związani z daną redakcją, regularnie dostarczając teksty i stabilizując funkcjonowanie działu felietonistyki. Inni dość szybko rezygnowali, zmuszając redaktorów naczelnych do poszukiwania nowych piór. Felietoniści – jak czasem sami przyznawali –

[1] M. Nowak, *Zamiast wstępu*, [w:] Theatralski [J. Timoszewicz], *Świstki teatralne wszystkie… i więcej. Jerzemu Timoszewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. D. Buchwald, P. Płoski, M. Waszkiel, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013, s. 7.

kończyli współpracę z powodu innych obowiązków, czasem wieku, innym razem formuła ich serii po prostu wyczerpywała się. Można też przypuszczać, że niektórzy mogli nie radzić sobie z regularnością publikacji i szukaniem pomysłów na nowe felietony. Na rozwój lub stagnację działów felietonów wpływała też kondycja redakcji, w szczególny sposób odbijały się problemy finansowe lub organizacyjne. Widać to zwłaszcza w przypadku miesięcznika „Teatr" – zubożenie działu felietonistyki (a czasem nawet jego całkowite zawieszanie) było widoczne zwłaszcza na początku lat dwutysięcznych wskutek problemów finansowych redakcji i zmiany wydawcy. Takie sytuacje uzmysławiały też niejako hierarchię tekstów w czasopiśmie. Nie można było przecież zrezygnować z recenzji, ale z felietonów już tak.

Według prasoznawców felietony zazwyczaj są spójne z koncepcją i światopoglądem redakcji danego czasopisma. Wydaje się, że tak było zwłaszcza w przypadku felietonistów „Dialogu" i portalu Teatralny.pl. Widać to szczególnie w stosunku do sytuacji społeczno-politycznej w Polsce – grono felietonistów i miesięcznika, i portalu tworzyło wspólny front liberalno-lewicowy. Przy czym liberalizm światopoglądowy nie musiał wcale pokrywać się z tym artystycznym. Zazwyczaj było przeciwnie i w kwestiach artystycznych felietoniści „Dialogu" i portalu Teatralny.pl okazywali się raczej konserwatywni. Największą różnorodność opinii widać było wśród felietonistów „Teatru", zwłaszcza gdy funkcję redaktora naczelnego pełnił Jacek Kopciński – autorzy często różnili się światopoglądowo między sobą, widać napięcia między nimi, ich sposób patrzenia na świat okazywał się sprzeczny (np. w publikowanych w tym samym czasie felietonach Rafała Węgrzyniaka i Pawła Wodzińskiego). W tym przypadku felietoniści w mniejszym stopniu reprezentowali poglądy redakcji (chyba że redakcja była również światopoglądowo niejednorodna), a niejednorodność opinii i światopoglądów osób współpracujących w zakresie felietonistyki wydawała się spójna z polityką redakcyjną nastawioną na pokazywanie różnych perspektyw i odmiennych punktów widzenia.

Analizy felietonów potwierdzają sugerowany na początku tej pracy potencjał ujęcia tych tekstów jako archiwum życia teatralnego. To rozproszone archiwum na kartach czasopism i na stronach internetowych pozwala przyjrzeć się całemu spektrum problemów polskiego życia teatralnego utrwalonych przez felietonistów. Ten dokumentacyjny potencjał zauważali zresztą od lat sami felietoniści. Jak pisał w latach pięćdziesiątych Erwin Axer o swoich tekstach:

> stanowiąc odbicie rzeczywistych, teoretycznych, praktycznych organizacyjnych problemów, które mnie, jednego z działających w tym kraju reżyserów, w ciągu kilku lat zajmowały, stanowią one zarazem –

> mimo wielu niekonsekwencji, a może właśnie dlatego – pewnego rodzaju obraz problematyki naszej sceny, i dzięki temu materiał informacyjny dla ludzi zainteresowanych sprawami teatru[2].

Już w latach pięćdziesiątych Axer dostrzegał więc – co potwierdzałyby przywołane w rozdziale pierwszym badania prasoznawcze – nieoczywisty dla felietonu informacyjny potencjał, możliwość utrwalenia ważnych z perspektywy felietonisty zjawisk, w tym przypadku teatralnych. Po przeszło pół wieku potwierdzał zresztą swoje intuicje:

> Dzisiaj, odczytując na nowo nie wydane teksty z późnych lat sześćdziesiątych, dochodzę do wniosku, że stanowiły one – w nie mniejszym stopniu niż felietony z lat wcześniejszych – źródło informacji dla ludzi zainteresowanych sprawami teatru tamtych czasów. Stanowić mogą źródło informacji także dla dzisiejszych czytelników[3].

Wyjątkowa świadomość Axera, że felietonistyka teatralna może mieć zakamuflowany potencjał informacyjny, a więc także archiwizujący, nie wyklucza więc myślenia o felietonach jako rezerwuarze wiedzy o problemach teatru w danym czasie. Potwierdzał to także Jerzy Kreczmar: „Zbiory felietonów zyskują zwykle z upływem czasu. Można je czytać jak kroniki, jak echa dawnych polemik”[4]. Jednakże specyfika felietonu, podkreślana przez prasoznawców subiektywność, motywuje do traktowania go nie tyle jako archiwum faktów, ile archiwum ich interpretacji dokonywanych przez felietonistów. I często niekoniecznie tych faktów, które historycy teatru chcieliby później włączyć do swojej pracy. Pochylając się nad zawartością swoich felietonów, Andrzej Łapicki rozmyślał: „Może z tego powstanie jakiś obraz obyczaju teatralnego naszych dni. Może to będzie jakiś zapis codzienny, rzeczywisty – nie ten odświętny, który wynika z naszych wywiadów, wypowiedzi, deklaracji”[5]. Aktor miał zresztą świadomość, że „nie ma tu wielkich spraw”[6], tworzących potem wielkie narracje. Ale przecież wcale być nie musi, bo – co zauważyli już badacze felietonistyki – autorzy tego gatunku często zbierają tematy, które nie są uwzględniane w poważniejszych formach publicystycznych. Tym bardziej więc można potraktować felietony teatralne jako archiwum małych spraw, problemów pobocznych, kwestii marginalizowanych choćby w innych tekstach krytycznoteatralnych.

---

[2] E. Axer, *Usprawiedliwienie autora*, [w:], tegoż, *Listy ze sceny*, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 6.
[3] E. Axer, *Od autora*, [w:] tegoż, *Kłopoty młodości, kłopoty starości: [Felietony teatralne]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 6–7.
[4] J. Kreczmar, *Wstęp*, [w:] E. Csató, *Paradoks o reżyserze*, wstęp i wybór J. Kreczmar, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 23.
[5] Kolega [Andrzej Łapicki], [brak tytułu], [w:] A. Łapicki, *Przed lustrem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowej, Warszawa 1983, s. 7.
[6] Tamże.

W związku z cechami felietonistyki, w szczególny sposób ekspresywnej, zorientowanej wokół podmiotu piszącego, jest to specyficzne archiwum afektywne, archiwum teatralnych wzruszeń, tęsknot za teatrem, którego już nie ma i za ludźmi, którzy odeszli, nadziei, które spełniły lub zawiodły kolejne pokolenia teatralnych twórców. To także archiwum atmosfery i nastrojów w środowisku teatralnym: strachu – gdy niepewne czasy i finansowe problemy stawiają pod znakiem zapytania dalsze funkcjonowanie teatrów, złości – gdy politycy wtrącają się w życie teatralne i szkodzą zamiast pomagać, radości – gdy uda się zrobić dobry spektakl, osiągnąć porozumienie z publicznością, doświadczy się wsparcia i solidarności środowiska teatralnego, smutku – gdy tego wsparcia zabrakło, gdy środowisko zawiodło, widzowie omijają teatr szerokim łukiem, frustracji – gdy dotacja okazała się za niska, aktor rzucił rolą, wybierając pracę w reklamie, aktorka znów nie dostała roli w spektaklu ze względu na swój wiek, a tekst dramatopisarza przypomina wycinankę po ingerencjach dramaturga i gdy krytycy piszą pamflety zamiast recenzji, ekscytacji – gdy po trudnych latach teatr obejmuje dobrze rokujący dyrektor, aktorka dostała wymarzoną rolę, a młody reżyser szansę na debiut, nostalgia – gdy teatralny etos staje się historią, dawne obyczaje przestają obowiązywać, a w miejsce starego teatru pojawia się nowy.

To archiwum, w którym uwzględnione zostały różne grupy zawodowe: wiele miejsca poświęcono twórcom – reżyserom i aktorom, dzięki czemu powstało obszerne archiwum przemian i tendencji reżyserskich oraz ewolucji warsztatu aktorskiego i postaw aktorów. Ale w archiwum znaleźli swoje miejsce także dramatopisarze, scenografowie, z rzadka też rzemieślnicy teatralni. Spore jest także archiwum doświadczeń dyrektorów teatrów – w szczególny sposób ujmujące problemy organizacyjne i finansowe. Nie zabrakło też archiwum krytyki, jej błędów, problemów, ale i przemian, a pośrednio także archiwum szeroko pojętej teatralnej debaty – tego, co się o teatrze pisze i mówi. I wreszcie – swoje miejsce znalazła też w tym archiwum publiczność jako ważna strona teatralnej komunikacji, ze swoimi potrzebami, postawami i oczekiwaniami. Przy tej wielości uwzględnionych grup są też felietony archiwum relacji między nimi, ale też w ogóle relacji w środowisku teatralnym – konfliktów i sojuszy, sporów i solidarności. A że teatr nie funkcjonuje w próżni, to felietony stały się też archiwum relacji zewnętrznych: z innymi dziedzinami kultury, ze społeczeństwem, z władzami różnych szczebli. I – *last but no least* – są też felietony archiwum indywidualnym – archiwum emocji, poglądów, opinii i doświadczeń swoich autorów. Ze względu na wielość tematów i pojemność tego zbioru widzę w felietonach teatralnych potencjał do poszerzania granic archiwum teatru.

Felietony teatralne bowiem stanowiłyby przecież także część szeroko pojmowanego archiwum teatru. Magdalena Rewerenda wyróżniła pięć jego obszarów:

> Pierwszy to archiwum jako tradycyjnie pojmowana instytucja gromadząca materialne pozostałości po spektaklu: plakaty, programy, egzemplarze, elementy scenografii, kostiumy itp. Drugi wykracza poza przechowywaną dokumentację i dotyczy nieskatalogowanego „obiegu" – obejmuje recenzje i opinie, niezawarte w oficjalnych rejestrach, komentarze, osobiste rozmowy, a także prywatne zapiski i zbiory (w tym też takie, o istnieniu których mało kto wie, jak również te zamieszczone w Internecie: anonimowe uwagi itp.). W trzecim obszarze mieszczą się nieweryfikowalne wspomnienia, plotki, domysły, anegdoty, legendy i mity. Czwarty obejmuje wielowymiarowe „użycie" archiwalnego materiału: pamięć zawartą w ciele oraz owoce kontynuacyjnych gestów sięgania do archiwum, czyli interpretacje, aluzje, nawiązania, przetworzenia, remiksy. Wreszcie piąty obszar wynikający z wcześniejszych, to możliwe scenariusze postępowania z archiwalnym materiałem – zestaw reguł użycia i dozwolonych manipulacji[7].

Felietony teatralne sytuowałabym na przecięciu obszaru drugiego i trzeciego jako teksty będące częścią nieskatalogowanego obiegu, zawierające opinie i komentarze dotyczące całokształtu życia teatralnego, ale mające także potencjał wchłaniania zjawisk ulotnych, jak plotki czy anegdoty, ale także atmosferę i emocje.

Co więcej, felietony teatralne jako archiwum afektywne, w szczególny sposób związane z osobą swojego twórcy, mogą też być traktowane jako źródło innego rodzaju. Znów w tej sprawie niech za przykład służy niezawodny Erwin Axer, który o swoich tekstach dla wydawanego wówczas co dwa tygodnie „Teatru" pisał:

> Ostatecznie felieton jest czymś, co przypomina pod niejednym względem wiersz liryczny, i skoro jest się zbyt leniwym na to, by prowadzić dziennik, to nieźle mieć przynajmniej coś w rodzaju dwutygodniowego pamiętnika czy dziennika raz na dni czternaście spisywanego, po to, by od czasu do czasu szukać w nim śladu własnych złudzeń, omyłek, odkryć i głupstw[8].

To niewątpliwie archiwum o wysokim stopniu subiektywności, utrwalające przeżycia autora, jego światopogląd, opinie, perspektywę patrzenia na teatr i świat. W tym kontekście interesujące wydają mi się badania egodokumentalne i możliwość traktowania felietonów teatralnych nie tylko jako archiwum, ale także jako egodokumentów. Jak pisali Waldemar Chorążyczewski i Agnieszka Rosa:

---

[7] M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje* Nie-Boskiej komedii. Szczątków *Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 41–42.

[8] E. Axer, *Przeglądając własne felietony*, [w:] tegoż, *Sprawy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 307–309.

> Możliwość wyjątkowego wykorzystania tego typu źródeł to zauważenie, że materiały te dają badaczowi perspektywę subiektywnego wejrzenia w osobowość autora, jego sposób widzenia świata, postrzegania codzienności. Są one przepełnione emocjami, na ich podstawie można budować nie tylko narrację historyczną, poznawać fakty, ale przede wszystkim zyskać informacje o osobowości autorów, ich przeżyciach, stosunku do otaczającej rzeczywistości, subiektywnym świecie[9].

Kluczowe dla tego podejścia byłoby przyjęcie, że cechą felietonów teatralnych może być egodokumentalność, czyli „cecha źródeł wynikająca z podejścia badawczego charakteryzującego się dostrzeganiem i jednocześnie poszukiwaniem w tekstach osobowości autorów”[10]. Jak pisali dalej Chorążyczewski i Rosa:

> Zgodnie z tym spojrzeniem żaden tekst, żadne źródło nie jest egodokumentem, dopóki badacz nie bada go egodokumentalnie. Badać egodokumentalnie to traktować dany tekst jak egodokument […]; uznać, iż jest to tekst (również tekst w znaczeniu kulturowym), na podstawie którego możliwe jest subiektywne poznanie cech charakteryzujących autora, jego osobowości, sposobu postrzegania świata, relacji z innymi ludźmi, emocji, namiętności i działań, jego indywidualności[11].

Dostrzegam powinowactwa między zdefiniowanym w tej pracy archiwum afektywnym a omawianymi na gruncie historycznym egodokumentami i perspektywy prowadzenia badań nad felietonistyką teatralną w powiązaniu z teorią archiwalną i egodokumentalną. Dlatego właśnie możliwości dalszych badań widziałabym nie tylko w oczywistym uwzględnieniu nowych materiałów badawczych, pominiętych w tej pracy źródeł: czasopism, portali internetowych, blogów albo w rozszerzeniu ram czasowych i analizie tekstów dawniejszych oraz nowszych, ale także w rozwinięciu metodologii, uwzględnieniu innych pojęć i teorii oraz sprawdzeniu ich przydatności.

Co więcej, tezy felietonistów dotyczące różnych przejawów życia teatralnego, diagnozy formułowane na gorąco, intuicyjne, emocjonalne, z charakterystyczną dla felietonów uproszczoną argumentacją (albo jej brakiem) mogą w nieoczywisty sposób okazać się przydatne w badaniach teatrologicznych. Nie chodzi przecież o to, żeby przyjmować je za pewnik, za stwierdzenie niezaprzeczalnego faktu. Zwłaszcza wtedy, gdy diagnozy felietonistów sprowadzają się do powtarzających się jak refren narzekań, z których wynikałoby,

[9] W. Chorążyczewski, A. Rosa, *Egodokumenty – egodokumentalność – analiza egodokumentalna – spuścizna egodokumentalna*, [w:] *Archiwum – archiwistyka – kultura. Antologia*, red. W. Chorążyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 163–164.
[10] Tamże, s. 165–166.
[11] Tamże, s. 166.

że aktorzy niezmiennie seplenią, kolejne pokolenia młodych reżyserów doprowadzają teatr do ruiny, każda władza się wtrąca, etyka zawodowa i obyczaje upadają a krytyka teatralna jest w ciągłym kryzysie[12]. A mimo to teatr wciąż żyje. Dlatego właśnie należałoby stawiać przy tych diagnozach naukowy znak zapytania. W wielu z nich widziałabym więc gotowe problemy badawcze dla teatrologów – tezy, możliwe do potwierdzenia lub obalenia, wymagające poszerzonych badań, triangulacji źródeł, zestawienia spostrzeżeń felietonistów z innymi dokumentami życia teatralnego, osadzając felietony w kontekście różnych materiałów i głosów. „Resztą niech się zajmują uczeni”[13] – pisał przecież Andrzej Wanat w swojej *Trzeciej stronie*.

Na koniec docenić należy wyjątkowość materiału zawartego w felietonach teatralnych. To specyficzne archiwum życia teatralnego wielość wątków zawdzięcza przede wszystkim wielości perspektyw. Ta zaś jest wynikiem wolności felietonistów, znacznie większej niż wolność recenzentów teatralnych. Mówił o tym Tadeusz Nyczek: „to jest najbardziej wolna forma wypowiedzi. Felietonista zawsze może znacznie więcej i nikt nie ma prawa regulować jego punktu widzenia”[14]. A tych punktów widzenia może być wiele. Zainicjowana przez Jana Kotta i toczona w środowisku teatralnym od lat dyskusja z zaproponowaną przez niego nośną metaforą recenzenckiego fotela, pokazuje, że ten punkt widzenia, perspektywę, podejście do przedstawienia teatralnego w przypadku recenzentów próbowano wielokrotnie profilować. Wszystkie propozycje ustawiania fotela recenzenta na placu publicznym, scenie lub widowni wiązano z formułowaniem recenzenckiej misji i kształtowaniem perspektywy pisania o teatrze. Tyle że jest to także próba – na szczęście nieprzemocowego – narzucenia recenzentom teatralnym określonego sposobu patrzenia na teatr i ram krytycznej refleksji nad nim. Tymczasem felietonistów teatralnych te zalecenia w ogóle nie dotyczą. Gdyby bowiem zadać pytanie: gdzie swój fotel powinien postawić felietonista teatralny?, odpowiedź brzmiałaby: gdzie chce. Raz więc stawia go na scenie, za kulisami, w sali prób, dyrektorskim gabinecie, garderobie, bufecie albo teatralnej portierni. Innym razem na widowni – w pierwszym, ostatnim lub którymkolwiek innym rzędzie, w foyer, w kolejce do kasy lub szatni, wśród widzów. Czasem także na placu publicznym, w urzędzie, u Ministra Kultury lub lokalnego radnego, niekiedy też w pobliskiej parafii, na uroczystościach i na manifestacjach… A jak zachce, to

[12] O tym, jak tezy o kryzysie krytyki można poddawać naukowej refleksji, niech świadczy rozprawa Stanisława Godlewskiego oraz opracowana przez niego antologia, którą postrzegać można jako kontrnarrację wobec głoszonego wszem i wobec kryzysu. Zob. S. Godlewski, *Towarzyszka broni…*, dz. cyt. oraz *Mocna w kryzysie. Antologia współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, wybór, wstęp i red. S. Godlewski, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022.

[13] A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 3.

[14] *Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem*, rozm. przepr. J. Królikowska, [w:] J. Królikowska, *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989*, dz. cyt. s. 155.

może zamienić fotel na łóżko, leżak lub hamak. Kto felietoniście teatralnemu zabroni. Stąd prawdopodobnie niedoceniana wartość teatralnej felietonistyki traktowanej jako archiwum – wieloperspektywiczność i wielowątkowość.

„Krytyka teatralna zatem to nie tylko żywa pamięć teatru, to również żywe zwierciadło czasu i świadomości ludzi uczestniczących w życiu kulturalnym”[15] – pisała Eleonora Udalska. Tyle że w przypadku felietonistyki teatralnej to nie jedno lustro podstawione teatrowi, ale gabinet luster, rzadziej wielkich zwierciadeł, częściej kieszonkowych lusterek. A każde z nich krzywe, bo subiektywne, ukształtowane przez indywidualną wrażliwość felietonisty.

[15] E. Udalska, *Czemu służy dokumentacja krytyki teatralnej. Kilka podstawowych przypomnień*, Encyklopedia Teatru Polskiego, 01.09.2000, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/6203/czemu-sluzy-dokumentacja-krytyki-teatralnej-kilka-podstawowych-przypomnien (dostęp: 24.03.2025).

Bibliografia

Literatura podmiotu (w kolejności pojawiania się w pracy, w układzie chronologicznym)[1]

1. Serie felietonów z miesięcznika „Teatr” z lat 1989–2019

Andrzej Wanat – *Trzecia strona*

A.W. [Andrzej Wanat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 3, s. 3.

A.W. [Andrzej Wanat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 4, s. 3.

A.W. [Andrzej Wanat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 5, s. 3.

[Andrzej Wanat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 6, s. 3.

A.W. [Andrzej Wanat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 9, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 10, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1991, nr 11, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 1, s. 3.

Andrzej Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 2, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 4–5, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 6, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 7–8, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 9, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 10, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1992, nr 12, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 1, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 3, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 4, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 5, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 6, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 7–8, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 9, s. 3.

[1] W tej część bibliografii, dotyczącej literatury podmiotu, wyjątkowo zastosowano zapis rozpoczynający się od imienia autora, a nie od nazwiska, ze względu na występowanie inicjałów lub pseudonimów.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1993, nr 12, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 3, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 4, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 6, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 7–8, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 9, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 5, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 6, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 11, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 3.

A[ndrzej] W[anat], *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 3.

Janusz Majcherek – *Foyer*

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1996, nr 10, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1996, nr 12, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 1, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 2, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 3, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 4, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 5, s. 3–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 6, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 7–8, s. 3–4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 9, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 10, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 11, s. 3–4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1997, nr 12, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 1, s. 4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 2, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 3, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 4, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 5, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 6, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 7–8, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 10, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 11, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1998, nr 12, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 1, s. 4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 2, s. 4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 3, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 4, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 6, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 1999, nr 10–12, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2000, nr 1–3, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2000, nr 4–6, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 7–8, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 9, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 10, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 11, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2001, nr 12, s. 3–4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 1–2, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 3, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 4–6, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 9, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2002, nr 10–11, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 1–2, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 4–5, s. 3.

Janusz Majecherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 6, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2003, nr 7–9, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer. Gryps z Wołowa*, „Teatr” 2003, nr 10–11, s. 4–7.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 1–2, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 3, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 4–6, s. 4.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 9, s. 4–5.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 10, s. 3.

Janusz Majcherek, *Foyer*, „Teatr” 2004, nr 11–12, s. 3.

Jacek Kopciński – Widok z Koziej (do 2019 roku)

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Spotkanie*, „Teatr” 2012, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Przejście*, „Teatr” 2012, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Hekabe*, „Teatr” 2012, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Biedni Rumuni*, „Teatr” 2012, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Dwa anioły*, „Teatr” 2012, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Marszałek w szpilkach*, „Teatr” 2012, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Polskie solo*, „Teatr” 2012, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Zastępstwo*, „Teatr” 2012, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Haja*, „Teatr” 2012, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Nad urną*, „Teatr” 2012, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Goryl*, „Teatr” 2012, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Pytania i dylematy*, „Teatr” 2013, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Polski, czyli klasyczny*, „Teatr” 2013, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Requiem dla krawcowej*, „Teatr” 2013, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Schodek, worek, puf*, „Teatr” 2013, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Anioły na Bielanach*, „Teatr” 2013, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Szekspir współczesny*, „Teatr” 2013, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Mowa-trawa*, „Teatr” 2013, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Dłonie Lawinii*, „Teatr” 2013, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Mrożek starszy*, „Teatr” 2013, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Celuję kichanie*, „Teatr” 2013, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Komentarz zdyszany*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Oko tłumacza*, „Teatr” 2014, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Aktor Osobny*, „Teatr” 2014, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Po co?*, „Teatr” 2014, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Zrozumieć Majdan*, „Teatr” 2014, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Hajs*, „Teatr” 2014, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Mówca z busa*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Brawo na korcie*, „Teatr” 2014, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Głos za murem*, „Teatr” 2014, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Teatr Wolnej Ukrainy*, „Teatr” 2014, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Trąbeczka*, „Teatr” 2014, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wyjście z kryjówki*, „Teatr” 2014, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Kijów. Spojrzenia*, „Teatr” 2015, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Ten obraz jest fałszywy*, „Teatr” 2015, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Olimpiada*, „Teatr” 2015, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Labirynt*, „Teatr” 2015, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Monologi pszczół*, „Teatr” 2015, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Żarty Nowosilcowa*, „Teatr” 2015, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Zagraj sobie w Pacino*, „Teatr” 2015, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Tygrysie lilie w Gdańsku*, „Teatr” 2015, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Urzeczenie śmieszne słowo*, „Teatr” 2015, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Rok Polskiego Teatru*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wszyscy jesteśmy Francuzami…*, „Teatr” 2015, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Jak w rodzinie*, „Teatr” 2016, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Sen o klasyce*, „Teatr” 2016, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wieczny powrót*, „Teatr” 2016, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Nagie żale*, „Teatr” 2016, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wykluczeni z kultury*, „Teatr” 2016, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Twarz aktora*, „Teatr” 2016, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Dziewczyna z brodą*, „Teatr” 2016, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Basic Shakespeare*, „Teatr” 2016, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wokalista ekstremalny*, „Teatr” 2016, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Aktorzy dramatyczni*, „Teatr” 2016, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Nagroda Specjalna*, „Teatr” 2016, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Teatr z makiety*, „Teatr” 2017, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wajda pod powiekami*, „Teatr” 2017, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Conrad dla dorosłych*, „Teatr" 2017, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Klątwa, czyli tabloid*, „Teatr" 2017, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Karaoke z Wyspiańskim*, „Teatr" 2017, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Koncert Benoit*, „Teatr" 2017, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Nasi najlepsi czytelnicy*, „Teatr" 2017, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Młodzi na ratunek*, „Teatr" 2017, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Duma i Sława*, „Teatr" 2017, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Geniusz w opałach*, „Teatr" 2017, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Superterapia*, „Teatr" 2017, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Rzymska improwizacja*, „Teatr" 2018, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Radość Soboty*, „Teatr" 2018, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. W kółko Gombrowicz*, „Teatr" 2018, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Cisza*, „Teatr" 2018, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Tożsamość*, „Teatr" 2018, nr 5, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Lalki w siatce*, „Teatr" 2018, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Trzy stówy, czyli angaż*, „Teatr" 2018, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Kwestia gustu*, „Teatr" 2018, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Śmiech na sali*, „Teatr" 2018, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Debiutantka*, „Teatr" 2018, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Bocian z Litwy*, „Teatr" 2018, nr 12, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Niespodzianki*, „Teatr" 2019, nr 1, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wolność i nienawiść*, „Teatr" 2019, nr 2, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Błazen na schodach*, „Teatr" 2019, nr 3, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Jak Hitler*, „Teatr" 2019, nr 4, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Wojasiński*, „Teatr" 2019, nr 6, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Gdzieś daleko, w Gliwicach*, „Teatr" 2019, nr 7–8, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Blado, szaro, alternatywnie*, „Teatr" 2019, nr 9, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. To lubię*, „Teatr" 2019, nr 10, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Efemerycznie, subtelnie, podprogowo*, „Teatr" 2019, nr 11, s. 1.

Jacek Kopciński, *Widok z Koziej. Maszyna scenograficzna*, „Teatr" 2019, nr 12, s. 1.

Jan Polewka – *Kurier z Krakowa* i *Cudowny świat*

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr" 1990, nr 5, s. 33.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 36.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 7, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 8, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 9, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 10, s. 47.

Polevka [Jan Polewka], *Kurier z Paryża*, „Teatr” 1990, nr 11, s. 47.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1990, nr 12, s. 47.

Mistrz Jan [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 1, s. 47.

Polevka [Jan Polewka], *Kurier z Helsinek*, „Teatr” 1991, nr 2, s. 47.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 3, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 4, s. 47.

J.A. [Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 5, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 6, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 7–8, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 9, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 10, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 11, s. 47.

Jan P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 47.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 1, s. 47.

J[an] Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 2, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 4–5, s. 63.

[Jan] Pole[wka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 6, s. 47.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 7–8, s. 63.

Jean Paul Larrousse [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 9, s. 47.

Jan Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 10, s. 47.

[Jan] Polewka, *Kurier z Helsienek*, „Teatr” 1992, nr 11, s. 55.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1992, nr 12, s. 47.

Joan Pole [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 1, s. 47.

[Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 2, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 3, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 4, s. 47.

Jan Pol[ewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 5, s. 47.

[Jan] Janek Polewka, *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 6, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1993, nr 7–8, s. 47.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat (dawniej Kurier z Krakowa)*, „Teatr” 1993, nr 9, s. 55.

Jan P[olewka], *Cudowny świat (dawniej Kurier z Krakowa)*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 47.

Jan P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 47.

Jan Po.[lewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1993, nr 12, s. 47.

J[an] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 1, s. 47.

[Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 2, s. 55.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 3, s. 47.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 4, s. 47.

J[an] P[olewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 47.

Giovanni Antonio P. [Jan Polewka], *Kurier z Krakowa*, „Teatr” 1994, nr 6, s. 47.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 7–8, s. 63.

Jan Polewka, *Cudowny Świat*, „Teatr” 1994, nr 9, s. 55.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 47.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 55.

J[an] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr”1994, nr 12, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 29.

Jan P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 55.

[Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 55.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 55.

Jan Krakowski [Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 5, s. 55.

Jan-Giovanni P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 6, s. 55.

Jan Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 7–8, s. 63.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 9, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 11, s. 55.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 55.

[Jan] Pole[wka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 55.

[Jan] Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 55.

J[an] P[olewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 55.

Jan Polewka, *Cudowny świat*, „Teatr” 1996, nr 6, s. 55.

Janek Polewka [Jan Polewka], *Cudowny świat*, „Teatr” 1997, nr 5, s. 30.

Maciej Wojtyszko – *Krótki zarys męki twórczej*

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Ogłoszenie drobne*, „Teatr" 1993, nr 1, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Zapis*, „Teatr" 1993, nr 2, s. 36.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Akt siódmy*, „Teatr" 1993, nr 3, s. 40.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. On i ona, czyli spotkanie fikcyjne do kwadratu*, „Teatr" 1993, nr 4, s. 23.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Obrona panów „J" i „G"*, „Teatr" 1993, nr 5, s. 27.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Odejście błękitnego anioła*, „Teatr" 1993, nr 6, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zapis męki twórczej. Koszty uzysku*, „Teatr" 1993, nr 7–8, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Sabat*, „Teatr" 1993, nr 9, s. 41.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej, Sąd Lizandra*, „Teatr" 1993, nr 10, s. 29.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Gawęda weterana*, „Teatr" 1993, nr 11, s. 27.

Maciej Wojtyszko, *Krótki Zarys męki twórczej. Wizyta*, „Teatr" 1993, nr 12, s. 42.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Dziesięć nowych historii*, „Teatr" 1994, nr 1, s. 15.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Drogi Filipie!*, „Teatr" 1994, nr 2, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wnętrze, czyli kto czym bywa podszyty*, „Teatr" 1994, nr 3, s. 16.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Rozmowa na świeżym powietrzu*, „Teatr" 1994, nr 4, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Teatrzyk: „Czerwony Konstanty"*, „Teatr" 1994, nr 5, s. 34.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. My, zwierzęta*, „Teatr" 1994, nr 6, s. 16.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Zasłona i wsct*, „Teatr" 1994, nr 7–8, s. 21.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Ostatni epizod*, „Teatr" 1994, nr 10, s. 36.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Nieco średniowieczna rozmowa zapisana 1 listopada 1994 roku*, „Teatr" 1994, nr 11, s. 30.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Prolegomena do fenomenologii słowa „tajemnica"*, „Teatr" 1994, nr 12, s. 32.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Żelazne prawa ekonomii*, „Teatr" 1995, nr 1, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Co jest ważne?*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Podstawy światopoglądowe. Naśladowanie z Dymnego*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 31.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Rozmowa Awangarda z Dinozaurem (w autobusie 116 marcowego wieczoru)*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 24.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Odlot albo po upadku*, „Teatr” 1995, nr 5, s. 32.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O stanach skupienia*, „Teatr” 1995, nr 6, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Siódma paczka*, „Teatr” 1995, nr 7–8, s. 47.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. List z wakacji*, „Teatr” 1995, nr 9, s. 35.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Klęska, czyli teatry przyszłości*, „Teatr” 1995, nr 10, s. 47.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. FANTASY, czyli szkoła krytyków*, „Teatr” 1995, nr 11, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Łopata*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 25.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Dramaty*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 16.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Gry i zabawy bufetowe*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 20.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Tajemnica strzałów w gabinecie*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 20.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Same truizmy*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 24.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Prawa i pewniki teatru polskiego lat dziewięćdziesiątych*, „Teatr” 1996, nr 6, s. 21.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej*, „Teatr” 1996, nr 7–8, s. 49.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Rozmówcy*, „Teatr” 1996, nr 10, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. List otwarty w sprawie Krakowa*, „Teatr” 1996, nr 11, s. 46.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Widz – wyodrębnienie niektórych gatunków*, „Teatr” 1996, nr 12, s. 54.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. ****, „Teatr” 1997, nr 1, s. 30.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Reżyser wędrowny*, „Teatr” 1997, nr 2, s. 43.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Albo, albo… (czyli dramat w duchu Kirkegaarda)*, „Teatr” 1997, nr 3, s. 50.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Dyplomatyka i łowy*, „Teatr” 1997, nr 4, s. 46.

Maciej Wojtyszko, *Szacunek dla prawdy*, „Teatr” 1997, nr 5, s. 19.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Prawa dżungli*, „Teatr" 1997, nr 6, s. 40.

Maciej Wojtyszko, *Dialog między Irracjonalizmem, Racjonalizmem i Metafizyczną Dziwnością, spisany w roku 1997, w Noc Świętego Jana*, „Teatr" 1997, nr 7–8, s. 62.

Maciej Wojtyszko, *Poradnik min*, „Teatr" 1997, nr 9, s. 36.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O miłości*, „Teatr" 1997, nr 10, s. 41.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O walce pokoleń*, „Teatr" 1997, nr 11, s. 33.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Spis utartych poglądów*, „Teatr" 1997, nr 12, s. 49.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Z sekretami*, „Teatr" 1998, nr 1, s. 51.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Z badań nad historią polskiego teatru*, „Teatr" 1998, nr 2, s. 45.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Koniec tysiąclecia skłania artystę do zadumy nad ludzkim losem*, „Teatr" 1998, nr 3, s. 41.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Mało zabawny felieton*, „Teatr" 1998, nr 4, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wierszyk okolicznościowy*, „Teatr" 1998, nr 5, s. 58.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Koło ratunkowe*, „Teatr" 1998, nr 6, s. 52.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Sport*, „Teatr" 1998, nr 7–8, s. 33.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Kółko, wulkanizator i rachunek sumienia*, „Teatr" 1998, nr 9, s. 54.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Głębia i parasol*, „Teatr" 1998, nr 10, s. 37.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Spór o istnienie czarownic*, „Teatr" 1998, nr 12, s. 23.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Wielka Kariera Kubusia Puchatka*, „Teatr" 1999, nr 2, s. 41.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O zmierzchu*, „Teatr" 1999, nr 3, s. 45.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Samochód*, „Teatr" 1999, nr 4, s. 57.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. O niczym*, „Teatr" 1999, nr 6, s. 27.

Maciej Wojtyszko, *Krótki zarys męki twórczej. Współczesna sałatka*, „Teatr" 1999, nr 7–9, s. 28.

Felietony Andrzeja Żarneckiego

Andrzej Żarnecki, *Spalić te stare skrzypce*, „Teatr" 1993, nr 6, s. 34.

Andrzej Żarnecki, *Metafizyka czwartego wymiaru*, „Teatr" 1993, nr 7–8, s. 30.

Andrzej Żarnecki, *Wstęp do kompromisu*, „Teatr” 1993, nr 9, s. 42.

Andrzej Żarnecki, *Dystans szacunku*, „Teatr” 1993, nr 10, s. 32.

Andrzej Żarnecki, *Zaczarowane koło*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 35.

Andrzej Żarnecki, *Kuchenne plotki*, „Teatr” 1993, nr 12, s. 35.

Andrzej Żarnecki, *Kto wspomni?...*, „Teatr” 1994, nr 2, s. 42.

Andrzej Żarnecki, *Puszka Pandory*. „Teatr” 1994, nr 3, s. 22.

Andrzej Żarnecki, *Sposób na życie*, „Teatr” 1994, nr 4, s. 19.

Andrzej Żarnecki, *Barbarzyńcy*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 32.

Andrzej Żarnecki, *Przerwa obiadowa dla personelu*, „Teatr” 1994, nr 6, s. 32.

Andrzej Żarnecki, [brak tytułu], „Teatr” 1994, nr 7–8, s. 57.

Andrzej Żarnecki, *Aureola*, „Teatr” 1994, nr 9, s. 17.

Andrzej Żarnecki, *Klucz w pompie*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 30.

Andrzej Żarnecki, *Oglądania*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 34.

Andrzej Żarnecki, *Nogi w szufladzie*, „Teatr” 1994, nr 12, s. 47.

Andrzej Żarnecki, *Tylko krowa*, „Teatr” 1995, nr 1, s. 41.

Andrzej Żarnecki, *Mały poradnik (czyli: jak pisać recenzje dla prasy lokalnej)*, „Teatr” 1995, nr 2, s. 34.

Andrzej Żarnecki, *Po herbacie*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 43.

Andrzej Żarnecki, *Bajka o głupim Jasiu*, „Teatr” 1995, nr 4, s. 35.

Andrzej Żarnecki, *Palec w zupie*, „Teatr” 1995, nr 6, s. 36.

Andrzej Żarnecki, *Jeden sezon mniej*, „Teatr” 1995, nr 7–8, s. 49.

Andrzej Żarnecki, *Piraci*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 43.

Andrzej Żarnecki, *Fachowcy*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 44.

Andrzej Żarnecki, *Prawda materialna*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 30.

Andrzej Żarnecki, *Dusza narodu*, „Teatr” 1996, nr 3, s. 39.

Andrzej Żarnecki, *Intuicja*, „Teatr” 1996, nr 4, s. 37.

Andrzej Żarnecki, *Zakulisowe gadanie*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 33.

Andrzej Żarnecki, *Spowiedź konserwatysty*, „Teatr” 1996, nr 6, s. 27.

Andrzej Żarnecki, *Lekcja myślenia pozytywnego*, „Teatr” 1996, nr 7–8, s. 33.

Andrzej Żarnecki, *Niesłuszne fakty*, „Teatr” 1996, nr 10, s. 59.

Andrzej Żarnecki, *Rozmowa z koniem*, „Teatr” 1996, nr 12, s. 58.

Andrzej Żarnecki, *Pomysły*, „Teatr” 1997, nr 1, s. 56.

Andrzej Żarnecki, *Powrót do zabobonu*, „Teatr” 1997, nr 2 s. 59.

Andrzej Żarnecki, *Nie uchodzi*, „Teatr” 1997, nr 3, s. 52.

Andrzej Żarnecki, *Z daleka*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 59.

Andrzej Żarnecki, *Prawo do szyderstwa*, „Teatr" 1997, nr 6, s. 36.

Andrzej Żarnecki, *Intuicja przegrywa*, „Teatr" 1997, nr 7–8, s. 57.

Andrzej Żarnecki, *Rejterada*, „Teatr" 1997, nr 9, s. 27.

Andrzej Żarnecki, *Bajki o Głupim Jasiu ciąg dalszy*, „Teatr" 1997, nr 10, s. 49.

Andrzej Żarnecki, *Konfrontacje*, „Teatr" 1997, nr 11, s. 50.

Andrzej Żarnecki, *Tron we krwi w teatrze faktu*, „Teatr" 1997, nr 12, s. 55.

Andrzej Żarnecki, *Rozmowa*, „Teatr" 1998, nr 1, s. 58.

Andrzej Żarnecki, *Rozmowa 2*, „Teatr" 1998, nr 2, s. 59.

Andrzej Żarnecki, *Pókim jeszcze zdrowy*, „Teatr" 1998, nr 4, s. 36.

Andrzej Żarnecki, *Premiera*, „Teatr" 1998, nr 5, s. 44.

Andrzej Żarnecki, *Musztarda po obiedzie*, „Teatr" 1998, nr 6, s. 30.

Andrzej Żarnecki, *Etyka przesądu*, „Teatr" 1999, nr 1, s. 33.

Andrzej Żarnecki, *Mój dekalog*, „Teatr" 1999, nr 2, s. 49.

Andrzej Żarnecki, *Ciąg dalszy mojego dekalogu*, „Teatr" 1999, nr 4, s. 30.

Andrzej Żarnecki, *Dekalog wspomnień (dokończenie)*, „Teatr" 1999, nr 5, s. 31.

Andrzej Żarnecki, *Rutyna*, „Teatr" 1999, nr 7–9, s. 49.

Andrzej Żarnecki, *Jeszcze analiza Dulskiej*, „Teatr" 1999, nr 10–12, s. 41.

Paweł Głowacki – *Chata z kraja*

Paweł Głowacki, *Chata z kraja, Mruczando chuligana*, „Teatr" 1995, nr 9, s. 33.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Moralność pana Gruszczyńskiego*, „Teatr" 1995, nr 10, s. 46–47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Na placu Pigalle najlepsze są wciąż kasztany…*, „Teatr" 1995, nr 11, s. 47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Pokątny hodowca bulterierów*, „Teatr" 1995, nr 12, s. 47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Przypadek Józefa Bzdykacza*, „Teatr" 1996, nr 1, s. 47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Wielki teatr akcji i reakcji*, „Teatr" 1996, nr 2, s. 47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Batalion jako kryterium*, „Teatr" 1996, nr 5, s. 47.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Tancerz Tiny Turner*, „Teatr" 1996, nr 10, s. 53.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Klasa*, „Teatr" 1996, nr 12, s. 57.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Od dołu*, „Teatr" 1997, nr 1, s. 39.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Monolog Hamleta polnego*, „Teatr" 1997, nr 3, s. 51.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Laurka dla kolegi*, „Teatr" 1997, nr 4, s. 39.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Czapeczka i leszcz*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 29.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Czytając Zając*, „Teatr" 1997, nr 6, s. 33.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Kobieta, przy której wymiękł Witkacy*, „Teatr" 1997, nr 7–8, s. 29.

Paweł Głowacki, *Chata z kraja. Peeling narodowy*, „Teatr" 1997, nr 10, s. 45.

Andrzej Łapicki – *Zapiski starucha II* i *Zapiski starucha III*

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II*, „Teatr" 2002, nr 12, s. 53.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Festiwale*, „Teatr" 2003, nr 1–2, s. 70.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Muzeum? A dlaczego nie?*, „Teatr" 2003, nr 4–5, s. 14.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Teatrowisko*, „Teatr" 2003, nr 6, s. 57.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Akademia*, „Teatr" 2003, 7–9, s. 79.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Za cara było lepiej*, „Teatr" 2003, nr 10–11, s. 44.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Sielanka*, „Teatr" 2004, nr 1–2, s. 90.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha II. Aktorstwo – misja czy rzemiosło*, „Teatr" 2004, nr 11–12, s. 61.

Nestor [Andrzej Łapicki], *Zapiski starucha 2. 100 kwiatów*, „Teatr" 2005, nr 1–3, s. 84.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Piaf*, „Teatr" 2007, nr 9, s. 47.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Janda*, „Teatr" 2007, nr 10, s. 31.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Fredro*, „Teatr" 2007, nr 11, s. 9.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Rozmowa*, „Teatr" 2007, nr 12, s. 66.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Never say never*, „Teatr" 2008, nr 1, s. 29.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Iluminacja*, „Teatr" 2008, nr 2, s. 44.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Wykształciuchy*, „Teatr" 2008, nr 3, s. 36.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Każdemu, na czym mu mniej zależy*, „Teatr" 2008, nr 4, s. 54.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Zemsta*, „Teatr" 2008, nr 5, s. 48.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Publiczność ma zawsze rację*, „Teatr" 2008, nr 6, s. 17.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Lider*, „Teatr" 2008, nr 7–8, s. 20.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Narodowy*, „Teatr" 2008, nr 9, s. 26.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Anegdota*, „Teatr" 2008, nr 10, s. 70.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Żandarm*, „Teatr" 2008, nr 11, s. 43.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Kurnakowicz*, „Teatr" 2008, nr 12, s. 17.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Sankt Petersburg*, „Teatr" 2009, nr 1, s. 12.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Okruchy nowojorskie*, „Teatr" 2009, nr 1, s. 12.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Zegarek od cara*, „Teatr" 2009, nr 2, s. 11.

Andrzej Łapicki, *Zapiski Starucha III. Shakespeare*, „Teatr" 2009, nr 3 s. 7.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Reżyser*, „Teatr" 2009, nr 4, s. 8.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Perzyński Glińskiej*, „Teatr" 2009, nr 4, s. 8.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Romulusy*, „Teatr" 2009, nr 5, s. 7.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Bojkot*, „Teatr" 2009, nr 5, s. 7.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Henryków*, „Teatr" 2009, nr 6, s. 21.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Moje „Wesele"*, „Teatr" 2009, nr 7–8, s. 7.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Bojkot 1939*, „Teatr" 2009, nr 9, s. 50.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Bojkot 1981*, „Teatr" 2009, nr 9, s. 50.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Epitafium dla Teatru Małego*, „Teatr" 2009, nr 10, s. 39.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Skandynawski brunch*, „Teatr" 2009, nr 11, s. 10.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. La Scala*, „Teatr" 2009, nr 12, s. 11.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III. Żywy trup*, „Teatr" 2010, nr 1, s. 25.

Andrzej Łapicki, *Zapiski starucha III*, „Teatr" 2010, nr 2, s. 29.

Wojciech Tomczyk – *Maszeruj albo giń!*

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Bolesna prawda*, „Teatr" 2006, nr 6, s. 20–21.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Miło szaleć, kiedy czas po temu*, „Teatr" 2006, nr 7–8, s. 17–18.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Rozwikłanie zagadki bytu*, „Teatr" 2006, nr 9, s. 17.

Wojciech Tomczyk, *Bezczelność i talent*, „Teatr" 2006, nr 10, s. 44.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Maszeruj albo giń! Grób Gombrowicza*, „Teatr" 2006, nr 11, s. 38.

Wojciech Tomczyk, *Śladem naszych interwencji*, „Teatr" 2006, nr 12, s. 40.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Wyważanie racji*, „Teatr" 2007, nr 1, s. 54.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Zły felieton*, „Teatr" 2007, nr 2, s. 35.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Świat, który nie może zaginąć!*, „Teatr" 2007, nr 3, s. 65.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Zabytek*, „Teatr" 2007, nr 4, s. 51.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Powszechny*, „Teatr" 2007, nr 5, s. 35.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Palenie zabija?*, „Teatr" 2007, nr 6, s. 52.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Inny świat*, „Teatr" 2007, nr 7–8, s. 81.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Czas na zmiany!*, „Teatr" 2007, nr 9, s. 55.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Gombrowicz rządzi!*, „Teatr" 2007, nr 10, s. 48.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Wierność, niewierność (felieton częściowo aktualny)*, „Teatr" 2007, nr 11, s. 46.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Krytyka krytyki (rozumem zdrowym)*, „Teatr" 2007, nr 12, s. 60.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Inteligent*, „Teatr" 2008, nr 1, s. 61.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Przystanek Pisz*, „Teatr" 2008, nr 2, s. 24.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Radość tworzenia*, „Teatr" 2008, nr 3, s. 62.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Szanujmy wspomnienia*, „Teatr" 2008, nr 4, s. 47.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Podręcznik*, „Teatr" 2008, nr 5, s. 52.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Bojkot*, „Teatr" 2008, nr 6, s. 58.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Nowy Świat pełen klawiszy*, „Teatr" 2008, nr 7–8, s. 70.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Dramat, po prostu dramat*, „Teatr" 2008, nr 9, s. 43.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Pierwszy raz*, „Teatr" 2008, nr 10, s. 47.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Przeciw elitom*, „Teatr" 2008, nr 11, s. 69.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Muzeum tak w ogóle*, „Teatr" 2008, nr 12, s. 41.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Klasa idiotów*, „Teatr" 2009, nr 1, s. 42.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Moraliści*, „Teatr" 2009, nr 2, s. 62.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Teatr polityczny*, „Teatr" 2009, nr 3, s. 51.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Rok Mebla*, „Teatr" 2009, nr 4, s. 43.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Literatura trzeciego obiegu*, „Teatr" 2009, nr 5, s. 33.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Ćwiczenia praktyczne*, „Teatr" 2009, nr 6, s. 53.

Wojciech Tomczyk, *Maszeruj albo giń! Ostatnia paróweczka*, „Teatr" 2009, nr 7–8, s. 82–83.

Michał Walczak – *Ciemna strona teatru*

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru I. Turbulencje*, „Teatr" 2010, nr 4, s. 54.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Licencja na zbójowanie*, „Teatr" 2010, nr 5, s. 51.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (1)*, „Teatr" 2010, nr 6, s. 41.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Opętana (2)*, „Teatr" 2010, nr 7–8, s. 89.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Piekielna pokusa*, „Teatr" 2010, nr 9, s. 55.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Ciemna strona Akademii*, „Teatr" 2010, nr 10, s. 41.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Duch*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 28.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Mistrz*, „Teatr" 2010, nr 12, s. 41.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Seks Teatr*, „Teatr" 2011, nr 1, s. 34.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Wampir w teatrze polskim (1)*, „Teatr" 2011, nr 2, s. 45.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Wampir w teatrze polskim (2)*, „Teatr" 2011, nr 3, s. 53.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Szaman*, „Teatr" 2011, nr 4, s. 63.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Matka Natura*, „Teatr" 2011, nr 5, s. 70.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Niebezpieczne związki*, „Teatr" 2011, nr 6, s.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Plaża polska*, „Teatr" 2011, nr 7–8, s. 67.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Widz paranoiczny*, „Teatr" 2011, nr 9, s. 55.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Miś Wybebeszony*, „Teatr" 2011, nr 10, s. 49.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (1)*, „Teatr" 2011, nr 11, s. 51.

Michał Walczak, *Ciemna strona teatru. Cmentarz Lalek (2)*, „Teatr" 2011, nr 12, s. 49.

Rafał Węgrzyniak – *Uwagi na stronie*

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Całopalenie*, „Teatr" 2010, nr 3, s. 5.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Hybrydy*, „Teatr" 2010, nr 4, s. 42.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Album*, „Teatr" 2010, nr 5, s. 33.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Demagogia*, „Teatr" 2010, nr 6, s. 11.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Przywoływanie*, „Teatr" 2010, nr 7–8, s. 35.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Statystyka*, „Teatr" 2010, nr 9, s. 32.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Norwegowie we Wrocławiu*, „Teatr" 2010, nr 10, s. 5.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Boston*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 7.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Pracownia Kantora*, „Teatr" 2010, nr 12, s. 26.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Rue de la Huchette*, „Teatr" 2011, nr 1, s. 19.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Na Woli*, „Teatr" 2011, nr 2, s. 30.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Kontestatorzy i salon*, „Teatr" 2011, nr 3, s. 30.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Paradygmat*, „Teatr" 2011, nr 4, s. 39.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Antokol*, „Teatr" 2011, nr 5, s. 29.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Pontyfikat*, „Teatr" 2011, nr 6, s. 24.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Mordobicie w Wielkim*, „Teatr" 2011, nr 7–8, s. 45.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Porównanie*, „Teatr" 2011, nr 9, s. 42.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Ambiwalencja*, „Teatr" 2011, nr 10, s. 19.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Kafka i Reinhardt*, „Teatr" 2011, nr 11, s. 26.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Załamania*, „Teatr" 2011, nr 12, s. 8.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Wcielenia Vilberta*, „Teatr" 2012, nr 1, s. 18.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Demonstracje*, „Teatr" 2012, nr 2, s. 20.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Hradeczek*, „Teatr" 2012, nr 3, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Imię Rachela*, „Teatr" 2012, nr 4, s. 16.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Rozpędzanie Pasji*, „Teatr" 2012, nr 5, s. 17.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Wątpliwości*, „Teatr" 2012, nr 6, s. 11.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Wdzięczność*, „Teatr" 2012, nr 7–8, s. 16.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Strażnik tradycji*, „Teatr" 2012, nr 9, s. 18.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Terlecki w „Pamiętniku"*, „Teatr" 2012, nr 10, s. 8.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Metamorfozy Klaty*, „Teatr" 2012, nr 11, s. 14.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Premiery Axera*, „Teatr" 2012, nr 12, s. 32.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Jarocki i polityka*, „Teatr" 2013, nr 1, s. 17.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Wokół Węzłowiska*, „Teatr" 2013, nr 2, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie*. *Kontrrewolucja i romantyzm*, „Teatr" 2013, nr 3, s. 16.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Jodenbuurt*, „Teatr" 2013, nr 4, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Zmowa*, „Teatr" 2013, nr 5, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Shylock z Kołomyi*, „Teatr" 2013, nr 6, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Nadmiar dramaturgów*, „Teatr" 2013, nr 7–8, s. 36.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Timoszewicz w teatrze*, „Teatr" 2013, nr 9, s. 32.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Status Mrożka*, „Teatr" 2013, nr 10, s. 20.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Makabryczny koniunkturalizm*, „Teatr" 2013, nr 11, s. 16.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Debata zainspirowana Kabaretem*, „Teatr" 2013, nr 12, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Protesty w Starym*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Teatr świadków Zagłady*, „Teatr" 2014, nr 2, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Swinarski i antysemityzm*, „Teatr" 2014, nr 3, s. 6.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Przywracanie „Dziadów"*, „Teatr" 2014, nr 4, s. 54.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Na Krymie i na Ukrainie*, „Teatr" 2014, nr 5, s. 22.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Jednostronne rozbrojenie*, „Teatr" 2014, nr 6, s. 6.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odejścia i pogrzeby*, „Teatr" 2014, nr 7–8, s. 30.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Wielka Wojna sprzed stu lat*, „Teatr" 2014, nr 9, s. 20.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odwołania*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Powrót do literatury*, „Teatr" 2014, nr 11, s. 28.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Żeromszczyzna*, „Teatr" 2014, nr 12, s. 6.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Flaszen w roli Zeitbloma*, „Teatr" 2015, nr 1, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Barańczak w teatrze*, „Teatr" 2015, nr 2, s. 12.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Rocznica w mediach*, „Teatr" 2015, nr 3, s. 16.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Majaki i widmo*, „Teatr" 2015, nr 4, s. 14.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Pożegnanie Timoszewicza*, „Teatr" 2015, nr 5, s. 10.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Biografie polskich Żydów*, „Teatr" 2015, nr 6, s. 14.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Przemoc w teatrze*, „Teatr" 2015, nr 7–8, s. 42.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Odbudowywanie wspólnoty*, „Teatr" 2015, nr 9, s. 22.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Ideologiczne wolty*, „Teatr" 2015, nr 10, s. 26.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Apokryfy*, „Teatr" 2015, nr 11, s. 47.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Nad Uległością*, „Teatr" 2015, nr 12, s. 22.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Bezwstyd*, „Teatr" 2016, nr 1, s. 22.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Werdykt*, „Teatr" 2016, nr 2, s. 34.

Rafał Węgrzyniak, *Uwagi na stronie. Demonstracje*, „Teatr" 2016, nr 3, s. 12.

Listy polecone

Chętny, by zostać dyrektorem teatru, *Listy polecone. Chcę zostać dyrektorem*, „Teatr" 2017, nr 5, s. 36.

Mąż teatromanki, *Listy polecone. Zwierzenia męża teatromanki*, „Teatr" 2017, nr 6, s. 14.

Stary Widz Starego, *Listy polecone. Ze wspomnień biletera*, „Teatr" 2017, nr 7–8, s. 28.

J. S., *Listy polecone. Do Pani Joanny Szczepkowskiej z wyrazami szacunku*, „Teatr" 2017, nr 9, s. 24.

Kurier Kabacki, *Listy polecone. Do Pana Jana Polewki – malarza scen*, „Teatr" 2017, nr 10, s. 10.

Twoja Fanka, *Listy polecone. Do Mai Ostaszewskiej with love*, „Teatr" 2017, nr 11, s. 11.

Mieszkaniec Komorowa, *Listy polecone. Do Mai Komorowskiej – jubilatki*, „Teatr" 2017, nr 12, s. 6.

Krakowska Teatromanka, *Listy polecone. W sprawie długości*, „Teatr" 2018, nr 1, s. 12.

Zawiedziony, *Listy polecone. Do Gildii Reżyserek i Reżyserów*, „Teatr" 2018, nr 2, s. 20.

Obserwator Życia Teatralnego, *Listy polecone. Życzenia z okazji Dnia Teatru*, „Teatr" 2018, nr 3, s. 22.

Legniczanin, *Listy polecone. Do Jacka Głomba – laureata*, „Teatr" 2018, nr 4, s. 20.

Stanisław Starski, *Listy polecone. Do Olgierda Łukaszewicza – obywatela*, „Teatr" 2018, nr 5, s. 28.

[brak autora], *Listy polecone. W obronie dyrektora*, „Teatr" 2018, nr 6, s. 36.

Twój Old Friend, *Listy polecone. Do przyjaciela w Ameryce*, „Teatr" 2018, nr 9, s. 28.

Stary Polonista, *Listy polecone. Do Krystyny Jandy z niepokojem*, „Teatr" 2018, nr 10, s. 36.

Pana Cicha Wielbicielka, *Listy polecone. Do Stanisława Radwana od cichej wielbicielki*, „Teatr" 2018, nr 11, s. 10.

Aktor, który się zezłościł, *Listy polecone. Od aktora, który się zezłościł*, „Teatr" 2018, nr 12, s. 6.

Mąż, Żona, *Listy polecone. W sprawie „Bachantek" list małżeński*, „Teatr" 2019, nr 1, s. 16.

Przyszła Krytyczka Teatralna, *Listy polecone. Do panów krytyków*, „Teatr" 2019, nr 2, s. 20.

Naprawdę Życzliwy, *Listy polecone. Do przyszłego dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „Teatr" 2019, nr 3, s. 26.

Radny Miejski Wiceprzewodniczący Komisji Kultury i Sportu, *Listy polecone. List radnego w sprawie skandali teatralnych*, „Teatr" 2019, nr 4, s. 22.

Listy polecone. Z teatralnej portierni, „Teatr" 2019, nr 5, s. 6.

Wojciech Majcherek, *Listy polecone. Pożegnanie listonosza*, „Teatr" 2019, nr 6, s. 6.

Paweł Wodziński – *Teatr publiczny*

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Instytut, czyli centrum społecznościowe*, „Teatr" 2013, nr 11, s. 30.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, „Teatr" 2013, nr 12, s. 22.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Polityka emocji w teatrze*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 32.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Teatr zwrócony w przeszłość*, „Teatr" 2014, nr 2, s. 24.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Niezadowoleni*, „Teatr" 2014, nr 3, s. 27.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Wspólnotowość. O czym warto pamiętać*, „Teatr" 2014, nr 5, s. 34.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Mit różnorodności*, „Teatr" 2014, nr 6, s. 12.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Dramaturgia społeczeństwa, którego już nie ma*, „Teatr" 2014, nr 7–8, s. 30.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Juliano Mer-Khamis i Teatr Wolności*, „Teatr" 2014, nr 9, s. 38.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. O polityczności teatru*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 32.

Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Katalog radykalnych gestów*, „Teatr" 2014, nr 12, s. 16.
Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Oczekiwania publiczności w fazie późnego kapitalizmu*, „Teatr" 2015, nr 1, s. 20.
Paweł Wodziński, *Teatr Publiczny. Pałace kultury*, „Teatr" 2015, nr 2, s. 40.

2. Serie felietonów z miesięcznika „Dialog" z lat 1989–2019 (w kolejności pojawiania się w pracy)

Felietony Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej

Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Czekając na „Cyda"*, „Dialog" 1992, nr 12, s. 158–161.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Produkcja faktów artystycznych*, „Dialog" 1993, nr 1–2, s. 185–188.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Co widać?*, „Dialog" 1993, nr 3, s. 160–162.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Co z tą elitą?*, „Dialog" 1993, nr 4, s. 166–168.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Komu sprzedać?*, „Dialog" 1993, nr 5, s. 157–160.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?*, „Dialog" 1993, nr 6, s. 139–141.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Teatr w poszukiwaniu autora*, „Dialog" 1993, nr 7, s. 142–144.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Kobieta też człowiek*, „Dialog" 1993, nr 9, s. 152–154.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Kandydaci*, „Dialog" 1993, nr 10, s. 158–161.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *„Włos ci z głowy nie spadnie…"*, „Dialog" 1993, nr 11, s. 160 –162.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Próba rehabilitacji, czyli Ryszard III*, „Dialog" 1994, nr 1, s. 157–159.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Gra symulacyjna*, „Dialog" 1994, nr 2, s. 171–173.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Pan aktor*, „Dialog" 1994, nr 3, s. 130–132.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Ach, jak pięknie pali się!*, „Dialog" 1994, nr 5, s. 163–164.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Kwestia wieku, kwestia sensu*, „Dialog" 1994, nr 7, s. 164–166.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Kontakt z małolatem*, „Dialog" 1994, nr 8, s. 146–148.
Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, *Anna Karenina, czyli upiór zza firanki*, „Dialog" 1994, nr 12, s. 163–165.

Marek Beylin, Joanna Godlewska, Piotr Gruszczyński, Jarosław Krawczyk – *Próby korekcyjne*

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. O pożytkach posługiwania się lupą*, „Dialog" 1993, nr 7, s. 137–139.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Póki Godot nie przychodzi*, „Dialog" 1993, nr 8, s. 109–111.

Joanna Godlewska, *Próby korekcyjne. Re-emigranci?*, „Dialog" 1993, nr 9, s. 149–152.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Salome skorygowana*, „Dialog" 1993, nr 10, s. 155–158.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nieobecny bohater naszych czasów*, „Dialog" 1993, nr 11, s. 155–158.

Joanna Godlewska, *Próby korekcyjne. Dwaj Panowie P.*, „Dialog" 1993, nr 12, s. 157–159.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Pix, pax, pux*, „Dialog" 1994, nr 1, s. 154–157.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nielojalność*, „Dialog" 1994, nr 4, s. 146–148.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Miś i Małgorzata*, „Dialog" 1994, nr 6, s. 158–161.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zaśmiejesz się zapłaczesz, skręci cię*, „Dialog" 1994, nr 7, s. 162–164.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Drabinka Durejki*, „Dialog" 1994, nr 8, s. 143–146.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Ciemno wszędzie, widno wszędzie*, „Dialog" 1994, nr 9, s. 134–136.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Mała, nielubiana stabilizacja*, „Dialog" 1994, nr 10, s. 142–144.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Przerzutnia jako zwierzę pociągowe*, „Dialog" 1994, nr 11, s. 178–181.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Pierwsza miłość krytyczna*, „Dialog" 1995, nr 1, s. 149–152.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Autorytety numerowane*, „Dialog" 1995, nr 2, s. 141–142.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Święty Genest był aktorem*, „Dialog" 1995, nr 3, s. 160–163.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. O nieświętym Stanisławie*, „Dialog" 1995, nr 5, s. 153–155.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Warszawianka (nowa)*, „Dialog" 1995, nr 6, s. 162–164.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Dyskutujemy*, „Dialog" 1995, nr 7, s. 148–150.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Na Jowisza*, „Dialog" 1995, nr 8, s. 151–154.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Sztuka prześladowania*, „Dialog" 1995, nr 9, s. 151–152.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Mizantropy*, „Dialog" 1995, nr 10, s. 140–143.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Oko pachoła*, „Dialog" 1995, nr 11, s. 152–154.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Schadenfreude*, „Dialog" 1996, nr 1, s. 154–156.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Ucho plebeja*, „Dialog" 1996, nr 2, s. 150–151.

Marek Beylin*, Próby korekcyjne. Rupieciarnia?*, „Dialog" 1996, nr 3, s. 163–164.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Na łasce przepony*, „Dialog" 1996, nr 4, s. 192–195.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Dzieje naszego felietonu*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 240–241.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. O wyższości małego „Dialogu" nad wielką prasą*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 141–142.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Nie kpij, Czesiek!*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 242–243.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. O wyższości małego „Dialogu" nad wielką prasą*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 141–142.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Nie kpij, Czesiek!*, „Dialog" 1996, nr 5–6, s. 242–243.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Nimfo, pomnić chciej*, „Dialog" 1996, nr 7, s. 175–178.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Patriotyczna poprawność*, „Dialog" 1996, nr 8, s. 147–149.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Sans-Gêne, czyli bez żenady*, „Dialog" 1996, nr 9, s. 176–178.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Na spalonym*, „Dialog" 1996, nr 10, s. 176–179.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Tylko poezja*, „Dialog" 1996, nr 11, s. 182–184.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Klops Stanisławskiego*, „Dialog" 1996, nr 12, s. 170–173.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Rozkułaczenie*, „Dialog" 1997, nr 1, s. 181–183.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Pole oddane bez walki*, „Dialog" 1997, nr 2, s. 160–162.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Biustonosze na futrze*, „Dialog" 1997, nr 3, s. 203–205.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Żar z gorącego brzucha*, „Dialog" 1997, nr 4, s. 140–142.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Wielka prywatna emigracja*, „Dialog" 1997, nr 5, s. 182–183.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Czas na strach*, „Dialog" 1997, nr 6, s. 167–169.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Człowiek z gitarą*, „Dialog" 1997, nr 7, s. 153–155.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Psucie ducha*, „Dialog" 1997, nr 8, s. 148–150.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Niech nas diabli*, „Dialog" 1997, nr 9, s. 165–168.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Stopa i kolano*, „Dialog" 1997, nr 10, s. 178–181.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Uzurpacja*, „Dialog" 1997, nr 12, s. 169–170.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Klucz do Pereiry*, „Dialog" 1998, nr 1, s. 169–171.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Spod dużego palca*, „Dialog" 1998, nr 2, s. 172–173.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Pluralizm miar*, „Dialog" 1998, nr 3, s. 161–162.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Szemrane charmy*, „Dialog" 1998, nr 4, s. 173–176.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Kwitowanie dziesięciolatki*, „Dialog" 1998, nr 6, s. 172–174.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Szczęście morderców*, „Dialog" 1998, nr 7, s. 174–176.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Ogólnik narodowy*, „Dialog" 1998, nr 9, s. 177–178.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Bohater naszych czasów i jego statua*, „Dialog" 1998, nr 11, s. 172–175.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Noc listopadowa*, „Dialog" 1999, nr 1, s. 184–185.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zajęcia niepraktyczne*, „Dialog" 1999, nr 2, s. 187–188.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Lewatywka*, „Dialog" 1999, nr 3, s. 179–181.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Beverly Hills Forever*, „Dialog" 1999, nr 4, s. 187–189.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Poirot na koniec wieku*, „Dialog" 1999, nr 5, s. 177–179.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Sierść do wewnątrz*, „Dialog" 1999, nr 6, s. 177–180.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Marzenie o syrenie*, „Dialog" 1999, nr 7, s. 182–184.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Program z niszy*, „Dialog" 1999, nr 8, s. 180–181.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Widok z kuchni*, „Dialog" 1999, nr 9, s. 161–163.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Poezjo, precz!*, „Dialog" 1999, nr 10, s. 191–193.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nieskończone zastępy demaskatorów*, „Dialog" 1999, nr 11, s. 182–183.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Château du diable*, „Dialog" 1999, nr 12, s. 194–197.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Cyrano do sześcianu*, „Dialog" 2000, nr 1, s. 186–187.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Hamlet do samodzielnego poskładania*, „Dialog" 2000, nr 2, s. 164–165.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. O zdradzie*, „Dialog" 2000, nr 3, s. 165–168.

Jarosław Krawczyk, *Próby korekcyjne. Teatr jednego aktora*, „Dialog" 2000, nr 4, s. 180–182.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Król rym*, „Dialog" 2000, nr 5, s. 161–163.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Czas stracony*, „Dialog" 2000, nr 6, s. 178–180.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wro–jfk–wro*, „Dialog" 2000, nr 9, s. 180–182.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Chaos dla wygody*, „Dialog" 2000, nr 10, s. 167–168.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Yates ryczy w jadalni*, „Dialog" 2000, nr 12, s. 163–166.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. O intuicji*, „Dialog" 2001, nr 1, s. 183–184.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Bliskie plany*, „Dialog" 2001, nr 2, s. 186–188.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Niema klasyka*, „Dialog" 2001, nr 4, s. 176–177.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Złego początki i końce*, „Dialog" 2001, nr 5–6, s. 258–261.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Bliżej bredni*, „Dialog" 2001, nr 8, s. 180–181.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Grajdoły świętej dwójcy*, „Dialog" 2001, nr 9, s. 176–178.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Co dalej?*, „Dialog" 2001, nr 11, s. 185–186.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dopisywanie*, „Dialog" 2002, nr 1–2, s. 222–225.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Wizje woźniców*, „Dialog" 2002, nr 3, s. 181–182.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. PRL z innej planety*, „Dialog" 2002, nr 5–6, s. 207–208.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wrzuć monetę*, „Dialog" 2002, nr 8–9, s. 209–212.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne*, „Dialog" 2002, nr 10, s. 162–163.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Porządki na rynku*, „Dialog" 2003, nr 1–2, s. 211–212.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Posadka*, „Dialog" 2003, nr 3, s. 173–175.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Między mitem a pogotowiem*, „Dialog" 2003, nr 4, s. 180.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. XXX*, „Dialog" 2003, nr 5, s. 171–173.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Przeszłość szkodzi*, „Dialog" 2003, nr 6, s. 180.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Miłość wśród gadżetów*, „Dialog" 2003, nr 9, s. 163–164.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Teatr żydowski*, „Dialog" 2003, nr 10, s. 177–178.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Pułapka nieśmiertelności*, „Dialog" 2003, nr 11, s. 116–117.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Enerde jako matka*, „Dialog" 2003, nr 12, s. 58–59.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Wróżby przyziemne*, „Dialog" 2004, nr 1, s. 92–93.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Nieczuły Barbarzyńca*, „Dialog" 2004, nr 2–3, s. 244–245.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Niepoprawna ofiara*, „Dialog" 2004, nr 4, s. 148–149.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Obce słowa*, „Dialog" 2004, nr 5, s. 134–135.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne, Wojenko, wojenko*, „Dialog" 2004, nr 6, s. 86–87.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dziecko w brzuch*, „Dialog" 2004, nr 7, s. 54–55.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Niezagłaskana historia*, „Dialog" 2004, nr 8, s. 174–175.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wylizany Modelski*, „Dialog" 2004, nr 9, s. 104–105.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Łatwy łup*, „Dialog" 2004, nr 11, s. 168–169.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Ale*, „Dialog" 2004, nr 12, s. 142–143.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wolność odkurzacza*, „Dialog" 2005, nr 1, s. 142–143.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Kultura jako drink*, „Dialog" 2005, nr 2, s. 54–55.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dialogi dla teatru*, „Dialog" 2005, nr 3, s. 58–59.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zdrada klerków*, „Dialog" 2005, nr 4, s. 90–91.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Adaptacja*, „Dialog" 2005, nr 6, s. 142–143.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Bunt elit*, „Dialog" 2005, nr 9, s. 99.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Odrobina ożywczej nienawiści*, „Dialog" 2005, nr 12, s. 39.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wróżebnie*, „Dialog" 2006, nr 3, s. 40–41.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zmęczenie idei*, „Dialog" 2006, nr 4, s. 52–53.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Model do rozkładania*, „Dialog" 2006, nr 5–6, s. 54–55.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Odchodzimy*, „Dialog" 2006, nr 5–6, s. 108–109.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Wglądy*, „Dialog" 2006, nr 7, s. 156–157.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Wojna karykatur*, „Dialog" 2006, nr 8, s. 104–105.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Czas teraźniejszy równoległy*, „Dialog" 2006, nr 10, s. 112–113.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Niepojmowalni Inni*, „Dialog" 2006, nr 11, s. 12–13.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Kolektywna niepewność*, „Dialog" 2006, nr 12, s. 98–99.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Bzz, bzz, bzz!*, „Dialog" 2007, nr 1, s. 146–147.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zygzaki*, „Dialog" 2007, nr 2, s. 100–101.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dlaczego nie?*, „Dialog" 2007, nr 3, s. 162–163.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Awantura o kostium*, „Dialog" 2007, nr 4, s. 71.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Sam na sam*, „Dialog" 2007, nr 5, s. 144–145.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Czytelnictwo nieczytających*, „Dialog" 2007, nr 6, s. 80–81.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Klatka wolności*, „Dialog" 2007, nr 7–8, s. 70–71.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Jacy jacy, tacy tacy*, „Dialog" 2007, nr 7–8, s. 226–227.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Priscilla z Białego Miasteczka*, „Dialog" 2007, nr 9, s. 84–85.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Farsja*, „Dialog" 2007, nr 10, s. 88–89.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Debata czy mit?*, „Dialog" 2007, nr 11, s. 92–93.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Torturmistrzowie rewolucji*, „Dialog" 2008, nr 1, s. 154–155.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne, Śpiewająca święta krowa i ryczywoły*, „Dialog" 2008, nr 2, s. 154–155.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Znikające Rzeczpospolite*, „Dialog" 2008, nr 3, s. 73.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Niepokój*, „Dialog" 2008, nr 4, s. 24–25.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Rewolucja jednostek*, „Dialog" 2008, nr 5, s. 172–173.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Gwałtowne ciemnienie*, „Dialog" 2008, nr 6, s. 102–103.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Houellebecq jak znalazł*, „Dialog" 2008, nr 7–8, s. 87.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. W realu, czyli nigdzie*, „Dialog" 2008, nr 9, s. 122–123.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Kicz pesymizmu*, „Dialog" 2008, nr 10, s. 206–207.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Ja, jako ojciec, którym nie jestem*, „Dialog" 2008, nr 11, s. 118–119.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Niepewna otwartość*, „Dialog" 2008, nr 12, s. 176–177.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Lepiej nie wiedzieć o miłości*, „Dialog" 2009, nr 1, s. 56–57.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Gatunki obcości*, „Dialog" 2009, nr 2, s. 82–83.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Stołek, na którym stoimy, gałąź, na której siedzimy*, „Dialog" 2009, nr 3, s. 158–159.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Zakazane pytanie*, „Dialog" 2009, nr 4, s. 138–139.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Dziewczęta z Mulholland Drive*, „Dialog" 2009, nr 5, s. 162–163.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Obrona dzikich*, „Dialog" 2009, nr 6, s. 72–73.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. My ze Studia Kibel*, „Dialog" 2009, nr 7–8, s. 40–42.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nasze bełkoty*, „Dialog" 2009, nr 10, s. 141.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Popieramy zakaz wnoszenia butelek*, „Dialog" 2009, nr 11, s. 192–193.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Starożytne lustro*, „Dialog" 2009, nr 12, s. 52–53.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Końce świata*, „Dialog" 2010, nr 1, s. 104–105.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Komfortowo znane zło*, „Dialog" 2010, nr 3, s. 40–41.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Z tabakiery*, „Dialog" 2010, nr 4, s. 204–205.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Wojna dopełnień*, „Dialog" 2010, nr 5, s. 148–149.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Muzyka żałobna*, „Dialog" 2010, nr 6, s. 58–59.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Zestaw do śmierci lux*, „Dialog" 2010, nr 7–8. s. 204–205.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Pokój z widokiem na wojnę*, „Dialog" 2010, nr 9, s. 70–71.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Chcieć nie wiadomo czego*, „Dialog" 2010, nr 10, s. 164–165.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nieobjęta*, „Dialog" 2010, nr 11, s. 190–191.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Chór bywa nieomylny*, „Dialog" 2010, nr 12, s. 137–138.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Senso subito*. „Dialog" 2011, nr 1, s. 68–69.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. I nastrój*, „Dialog" 2011, nr 2, s. 144–145.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Dziś chwała, jutro chała*, „Dialog" 2011, nr 3, s. 132–133.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Artmartyro*, „Dialog" 2011, nr 4, s. 54–55.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Cienka czerwona linia*, „Dialog" 2011, nr 6, s. 160–161.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Syndrom Stendhala*, „Dialog" 2011, nr 7–8, s. 106–107.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Córki Saturna*, „Dialog" 2011, nr 9, s. 136–137.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Buntujcie się*, „Dialog" 2011, nr 10, s. 77–78.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. D*, „Dialog" 2011, nr 11, s. 106–107.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Bistor*, „Dialog" 2011, nr 12, s. 116–117.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Miluś Tintin*, „Dialog" 2012, nr 1, s. 72–73.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Czekając na katastrofę*, „Dialog" 2012, nr 2, s. 136–137.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. O Kevinie*, „Dialog" 2012, nr 3, s. 180–181.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nieopowiedziani*, „Dialog" 2012, nr 5, s. 22–23.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Czy to już?*, „Dialog" 2012, nr 7–8, s. 90–91.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Odwet Cimcirymci*, „Dialog" 2012, nr 7–8, s. 119–121.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Źle ma się świat*, „Dialog" 2012, nr 9, s. 70–71.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Z daleka po prostu nic nie widać*, „Dialog" 2012, nr 10, s. 78–79.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Co się da zrobić?*, „Dialog" 2012, nr 11, s. 124–125.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. O twarzy. Wizerunek córki Boga*, „Dialog" 2012, nr 12, s. 68–69.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Stadna nieświadomość*, „Dialog" 2013, nr 1, s. 136–137.

Piotr Gruszczyński, *Próby korekcyjne. Zespół Tintina*, „Dialog" 2013, nr 3, s. 40–41.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Nie ma przyszłości bez przeszłości*, „Dialog" 2013, nr 4, s. 176–177.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Teatr społeczność ustanawiający*, „Dialog" 2013, nr 6, s. 122–123.

Marek Beylin, *Próby korekcyjne. Kolonizacja płciowa*, „Dialog" 2013, nr 9, s. 72–73.

Tadeusz Bradecki – *Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu* (całe serie do 2020 roku)

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2001, nr 2, s. 182–184.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2001, nr 3, s. 158–161.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2001, nr 4, s. 173–175.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 5–6, s. 256–258.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 7, s. 153–155.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 8, s. 176–178.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 9, s. 178–181.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 10, s. 171–173.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 11, s. 181–183.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2001, nr 12, s. 181–183.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 1–2, s. 220–221.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 3, s. 182–184.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 4, s. 161–164.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 5–6, s. 202–204.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 7, s. 159–161.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 8–9, s. 212–214.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 10, s. 158–160.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 11, s. 169–171.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2002, nr 12, s. 175–177.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 209–211.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 3, s. 176–178.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 178–179.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog 2003, nr 7–8, s. 225–227.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 9, s. 161–163.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 10, s. 142–143.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 11, s. 188–189.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2003, nr 12, s. 184–185.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 1, s. 156–157.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 2–3, s. 220–221.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 4, s. 166–167.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 5, s. 172–173.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 6, s. 176–177.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 166–167.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 8, s. 136–137.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 9, s. 72–73.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 11, s. 120–121.
Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 12, s. 186–187.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 1, s. 168–169.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 2, s. 88–89.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 3, s. 166–167.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 5, s. 106–107.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 6, s. 96–97.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 7–8, s. 114–115.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 9, s. 156–157.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 10, s. 124–125.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 11, s. 132–133.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2005, nr 12, s. 184–185.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 2, s. 160–161.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 3, s. 174–175.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 4, s. 154–155.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 5–6, s. 298–199.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 7, s. 122–123.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog" 2006, nr 8, s. 90–91.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Kinetyka zderzających się kamieni*, „Dialog" 2006, nr 9, s. 70–71.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Skoro gra się to tak…*, „Dialog" 2006, nr 10, s. 164–165.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Unikając ambarasu*, „Dialog" 2006, nr 11, s. 162–163.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Po raz drugi, choćby na chwilę*, „Dialog" 2006, nr 12, s. 194–195.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Jedenaste przykazanie*, „Dialog" 2007, nr 1, s. 188–189.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Całość jest nieprawdą*, „Dialog" 2007, nr 2, s. 156–157.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Hedda, Natalia, Nuda*, „Dialog" 2007, nr 3, s. 188–189.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. A kysz!*, „Dialog" 2007, nr 4, s. 44–45.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Miejsca brak dla ani-ani*, „Dialog" 2007, nr 5, s. 92–93.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Lustrowanie Friela*, „Dialog" 2007, nr 6, s. 158–160.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Ameryka, koniec maja*, „Dialog" 2007, nr 7–8, s. 166–167.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Początek*, „Dialog” 2007, nr 9, s. 160–161.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Przerwa*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 154–155.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Palę Hegla*, „Dialog” 2007, nr 11, s. 186–187.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Radość z odzyskanego hasioka*, „Dialog” 2008, nr 1, s. 138–139.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Opisanie podróży*, „Dialog” 2008, nr 2, s. 194–195.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Jak mały Will stał się Shakespeare'em*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 152–153.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Agnieszka Lubicz wkrótce umrze*, „Dialog” 2008, nr 4, s. 152–153.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Teatr w czasach zarazy*, „Dialog” 2008, nr 5, s. 152–153.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. EU*, „Dialog” 2008, nr 6, s. 224–225.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Akt ostatni*, „Dialog” 2008, nr 7–8, s. 238–239.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Numer daje do myślenia*, „Dialog” 2008, nr 9, s. 206–207.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Wszystko dobre, czyli korzyść za seks*, „Dialog” 2008, nr 10, s. 44–45.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Meksyk, Chopin, Costa Rica*, „Dialog” 2008, nr 11, s. 62–63.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Skończone ciało całkowitości*, „Dialog” 2008, nr 12, s. 138–139.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Eppur si muove*, „Dialog” 2009, nr 1, s. 186–187.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Aktor i cel, paradoks*, „Dialog” 2009, nr 3, s. 54–55.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Stare nowe*, „Dialog” 2009, nr 4, s. 67–69.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Finis commediae*, „Dialog” 2009, nr 6, s. 170–171.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Ugotowanie homara*, „Dialog” 2009, nr 7–8, s. 140–141.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Antykwariat*, „Dialog” 2009, nr 9, s. 80–81.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Monokultura siekiery*, „Dialog” 2009, nr 10, s. 70–71.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Prozaik Platon, tekściarz Kant*, „Dialog” 2009, nr 11. s. 176–177.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Słuchać, słyszeć, głos wydawać*, „Dialog” 2009, nr 12, s. 192–193.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Wiara według Ionesco*, „Dialog” 2010, nr 1, s. 166–167.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Co było, co jest, co będzie*, „Dialog” 2010, nr 2, s. 152–153.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Nieufność wobec uproszczeń*, „Dialog” 2010, nr 4, s. 132–133.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. O pośladkach nie*, „Dialog” 2010, nr 5, s. 160–161.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Biblioteka w remoncie*, „Dialog” 2010, nr 6, s. 180–181.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Koniec świata (w Hollywood)*, „Dialog” 2010, nr 7–8, s. 248–249.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. W imię widza*, „Dialog” 2010, nr 9, s. 196–197.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Czytadło*, „Dialog” 2010, nr 10, s. 200–201.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Coś, nic i prawda*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 82–83.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Angelologia, magia, dal*, „Dialog” 2010, nr 12, s. 84–85.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Martwa utopia z katastrofą w tle*, „Dialog” 2011, nr 1, s. 38–39.

Tadeusz Bradecki, *Skrzynka na emalie. Setka*, „Dialog” 2011, nr 2, s. 62–63.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Nienasyceni*, „Dialog” 2011, nr 3, s. 42–43.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Po przyjęciu*, „Dialog” 2011, nr 4, s. 188–189.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Prawda i historia*, „Dialog” 2011, nr 5, s. 200–201.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Reżyseria*, „Dialog” 2011, nr 6, s. 116–117.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. O wolność dla ognia piekielnego… w teatrze*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 164–165.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Apetyt na kimchi*, „Dialog” 2011, nr 9, s. 176–177.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Tak i nie*, „Dialog” 2011, nr 10, s. 200–201.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Nowy sezon*, „Dialog” 2011, nr 11, s. 72–73.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Animula vagula, blandula*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 180–181.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Pobojowisko*, „Dialog” 2012, nr 1, s. 152–153.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Teatr w teatrze*, „Dialog” 2012, nr 2, s. 16–17.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Zadanie tłumacza*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 100–101.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Rozmawiajmy*, „Dialog” 2012, nr 4, s. 102–103.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Złodzieje słów*, „Dialog” 2012, nr 5, s. 118–119.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Sequel, towar, klient*, „Dialog" 2012, nr 6, s. 220–221.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Spektakl wiersza*, „Dialog" 2012, nr 7–8, s. 218–219.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Jest pięknie*, „Dialog" 2012, nr 9, s. 177–179.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Temat wędruje*, „Dialog" 2012, nr 10, s. 140–141.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Le strage non si tocca*, „Dialog" 2012, nr 11, s. 192–193.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Floria, kuzynka Heddy*, „Dialog" 2012, nr 12, s. 156–157.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. M odeszła*, „Dialog" 2013, nr 1, s. 86–87.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Czas darów*, „Dialog" 2013, nr 2, s. 98–99.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Licencja na impro*, „Dialog" 2013, nr 3, s. 138–139.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Krainy, których nie ma*, „Dialog" 2013, nr 4, s. 104–107.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Równo ruszać nogą*, „Dialog" 2013, nr 5, s. 216–217.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Antypody*, „Dialog" 2013, nr 6, s. 72–73.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Kadencja*, „Dialog" 2013, nr 7–8, s. 90–91.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Słuchacze*, „Dialog" 2013, nr 9, s. 92–93.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. West End latem*, „Dialog" 2013, nr 10, s. 156–157.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Żeglując ku Bizancjum*, „Dialog" 2013, nr 12, s. 58–59.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Przedstawianie świata*, „Dialog" 2014, nr 1, s. 102–103.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Z perspektywy*, „Dialog" 2014, nr 2, s. 214–215.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Przez lat dwanaście niewolnik, widz przez godzin trzy*, „Dialog" 2014, nr 3, s. 148–151.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Gniew Allana Blooma*, „Dialog" 2014, nr 4, s. 56–57.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Kostiumy podstawowe*, „Dialog" 2014, nr 5, s. 72–73.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Co słychać w Tirgu Mures*, „Dialog" 2014, nr 6, s. 146–147.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Kobiety wystrzałowe*, „Dialog" 2014, nr 7–8, s. 210–211.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Teatr podszyty, teatr nagi*, „Dialog" 2014, nr 9, s. 166–167.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Nowe, nowsze i naj naj*, „Dialog" 2014, nr 11, s. 46–47.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Pieniądze*, „Dialog" 2015, nr 1, s. 126–127.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Lalki w Palermo*, „Dialog" 2015, nr 3, s. 210–211.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Czy Shakespeare jest współczesny?*, „Dialog" 2015, nr 5, s. 174–175.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Bal u księstwa Himalaj*, „Dialog" 2015, nr 7–8, s. 90–93.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Przewidywalne, lecz nieprzewidziane*, „Dialog" 2015, nr 9, s. 222–223.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. I ty zostaniesz Indianinem*, „Dialog" 2015, nr 11, s. 50–51.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Inność i obcość*, „Dialog" 2016, nr 1, s. 178–179.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Dwie historiozofie*, „Dialog" 2016, nr 3, s. 60–61.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Patron do wielokrotnego użytku*, „Dialog" 2016, nr 5, s. 146–147.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Masa krytyczna*, „Dialog" 2016, nr 6, s. 56–57.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Co by było, gdyby*, „Dialog" 2016, nr 9, s. 70–73.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Kac nad Tamizą*, „Dialog" 2016, nr 11, s. 64–65.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Christopher Marlowe do Williama S.*, „Dialog" 2017, nr 1, s. 210–211.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Czas w Amsterdamie*, „Dialog" 2017, nr 3, s. 212–213.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Lekcja historii*, „Dialog" 2017, nr 5, s. 44–45.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Demokracja w teatrze*, „Dialog" 2017, nr 7–8, s. 66–67.

Tadeusz Bradecki, Po przyjęciu. *Bytu perfidność*, „Dialog" 2017, nr 10, s. 94–95.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Komedia terroru*, „Dialog" 2017, nr 12, s. 144–145.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Na rykowisku*, „Dialog" 2018, nr 2, s. 136–137.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Polityka historyczna*, „Dialog" 2018, nr 4, s. 80–81.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Byron*, „Dialog" 2018, nr 6, s. 200–201.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Zrobić coś*, „Dialog" 2018, nr 9, s. 128–129.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. O Orlandzie, co z wielkiej oszalał miłości*, „Dialog" 2018, nr 11, s. 114–115.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Pranie dusz*, „Dialog" 2019, nr 1, s. 218–219.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Horacjo, mów o mnie*, „Dialog" 2019, nr 3, s. 150–152.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Historia, ona się staje*, „Dialog" 2019, nr 5, s. 184–186.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Budowniczy ruin*, „Dialog" 2019, nr 7–8, s. 120–121.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Czy głupiejemy?*, „Dialog" 2019, nr 10, s. 146–147.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Bramm orth Brexit*, „Dialog" 2020, nr 1, s. 226–228.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Ogólna teoria wszystkiego*, „Dialog" 2020, nr 3, s. 180–182.

Tadeusz Bradecki, *Po przyjęciu. Cały ten cyrk*, „Dialog" 2020, nr 5, s. 164–166.

Tadeusz Nyczek – *Nawozy sztuczne* (cała seria – do 2021 roku)

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kompot z jabłek*, „Dialog" 2008, nr 9, s. 100–101.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hand made*, „Dialog" 2008, nr 10, s. 190–191.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Bonoński, choć z pudlem skrzyżowany*, „Dialog" 2008, nr 11, s. 178–179.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Gdzie jest Skrzetuski?*, „Dialog” 2008, nr 12, s. 32–33.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rybacy czasu*, „Dialog” 2009, nr 1, s. 154–155.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Panichida dla Jurka*, „Dialog” 2009, nr 2, s. 170–172.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Malarz i śmierć*, „Dialog” 2009, nr 3, s. 188–189.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Burzenie burzy*, „Dialog” 2009, nr 5, s. 176–177.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Towar*, „Dialog” 2009, nr 6, s. 115–117.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nasz stolik*, „Dialog” 2009, nr 7–8, s. 57–59.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Poezja i miednica*, „Dialog” 2009, nr 9, s. 142–143.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Lupizm*, „Dialog” 2009, nr 10, s. 118–120.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Akademia gier*, „Dialog” 2009, nr 11, s. 84–85.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kaczory poszły w las*, „Dialog” 2009, nr 12, s. 140–141.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Ktoś widział Mrożka?*, „Dialog” 2010, nr 1, s. 191–192.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Państwo kobiet*, „Dialog” 2010, nr 2, s. 172–175.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Honor i twarz*, „Dialog” 2010, nr 3, s. 180–181.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Siostrzeństwo*, „Dialog” 2010, nr 4, s. 162–163.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krzywe zwierciadło*, „Dialog” 2010, nr 5, s. 93–95.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Skiz spiss*, „Dialog” 2010, nr 6, s. 103–105.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Pani Basia*, „Dialog” 2010, nr 7–8, s. 81–83.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mógłbym się zastrzelić*, „Dialog” 2010, nr 9, s. 171–173.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nie idę*, „Dialog” 2010, nr 10, s. 117–119.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Tajski hotel*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 46–47.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wielce Szanowny Panie*, „Dialog” 2010, nr 12, s. 203–205.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Gelalla*, „Dialog” 2011, nr 1, s. 179–181.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Schodkami w dół*, „Dialog” 2011, nr 3, s. 204–205.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Śmiechu warte*, „Dialog” 2011, nr 4, s. 204–205.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Żydzew*, „Dialog” 2011, nr 5, s. 29–31.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Schodkami w dół*, „Dialog” 2011, nr 6, s. 193–195.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dramaturg*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 220–221.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Niekonsekwencja*, „Dialog” 2011, nr 9, s. 106–107.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rozwałka*, „Dialog” 2011, nr 10, s. 120–122.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Swinarski*, „Dialog” 2011, nr 11, s. 108–110.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Monolog Miłosza*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 58–60.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Przeraźliwa jasność widzenia*, „Dialog” 2012, nr 1, s. 178–180.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. W przedziale*, „Dialog” 2012, nr 2, s. 176–177.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Artyści i sprzątaczki*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 69–71.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Życie bez próby*, „Dialog” 2012, nr 4, s. 164–166.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. E-bardotka*, „Dialog” 2012, nr 5, s. 163–165.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mefisto*, „Dialog” 2012, nr 6, s. 71–73.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Licheń*, „Dialog” 2012, nr 9, s. 166–167.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Butaforka*, „Dialog” 2012, nr 10, s. 167–169.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dzieci gorszego Boga*, „Dialog” 2012, nr 11, s. 66–69.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rzeź 2*, „Dialog” 2012, nr 12, s. 184–186.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nosorożec*, „Dialog” 2013, nr 1, s. 203–205.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Jady komuny*, „Dialog” 2013, nr 2, s. 184–186.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Żubr i flet*, „Dialog” 2013, nr 3, s. 160–162.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dwa teatry*, „Dialog” 2013, nr 4, s. 37–39.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Festiwalia*, „Dialog” 2013, nr 5, s. 42–45.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Testament Shakespeare'a*, „Dialog” 2013, nr 6, s. 210–213.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nowy wspaniały świat*, „Dialog” 2013, nr 7–8, s. 264–267.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Bóg matka*, „Dialog” 2013, nr 9, s. 150–153.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Decentralizacja*, „Dialog” 2013, nr 10, s. 16–19.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Teatr w życiu*, „Dialog” 2013, nr 11, s. 170–173.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mieszczański*, „Dialog” 2013, nr 12, s. 114–117.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Apostata*, „Dialog” 2014, nr 1, s. 164–167.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krew, pot i łzy*, „Dialog” 2014, nr 2, s. 58–61.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mueck*, „Dialog” 2014, nr 3, s. 30–33.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Przekrój i połknij*, „Dialog” 2014, nr 4, s. 104–107.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dotacja*, „Dialog” 2014, nr 5, s. 126–129.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Ama*, „Dialog” 2014, nr 6, s. 184–189.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Czerwony chodnik*, „Dialog” 2014, nr 7–8, s. 238–241.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Klon Rembrandta*, „Dialog” 2014, nr 9, s. 88–91.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Jan Sebastian Peszek*, „Dialog” 2014, nr 10, s. 218–223.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. I'm sorry*, „Dialog” 2014, nr 11, s. 120–123.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Imiennik*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 236–239.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Z monologów K.*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 74–77.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nieuleczalny prymus*, „Dialog” 2015, nr 2, s. 136–141.
Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hienizm*, „Dialog” 2015, nr 3, s. 16–19.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Z przeproszeniem inteligent*, „Dialog" 2015, nr 4, s. 26–33.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dziura*, „Dialog" 2015, nr 6, s. 64–66.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mój przyjaciel*, „Dialog" 2015, nr 7–8, s. 190–193.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Patchwork*, „Dialog" 2015, nr 9, s. 78–81.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Baba*, „Dialog" 2015, nr 10, s. 122–124.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Sekretarka*, „Dialog" 2015, nr 11, s. 78–81.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Trzy historyjki bez morału*, „Dialog" 2015, nr 12, s. 228–231.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krucjata różańcowa*, „Dialog" 2016, nr 1, s. 90–93.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Twoje moje*, „Dialog" 2016, nr 2, s. 126–129.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Niemodny*, „Dialog" 2016, nr 3, s. 116–119.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rozwiązanie*, „Dialog" 2016, nr 4, s. 128–131.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rekordzista*, „Dialog" 2016, nr 5, s. 234–236.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. 1853*, „Dialog" 2016, nr 6, s. 90–93.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wizyta*, „Dialog" 2016, nr 7–8, s. 258–261.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Klincz*, „Dialog" 2016, nr 9, s. 176–179.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Pięciocentówka*, „Dialog" 2016, nr 10, s. 120–123.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Mamałyga*, „Dialog" 2016, nr 12, s. 128–130.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Amazonka*, „Dialog" 2017, nr 1, s. 184–187.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Anomalia*, „Dialog" 2017, nr 2, s. 214–217.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Francja elegancja*, „Dialog" 2017, nr 3, s. 176–179.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Omega*, „Dialog" 2017, nr 4, s. 198–201.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Dwie Polski*, „Dialog" 2017, nr 5, s. 116–119.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Hel*, „Dialog" 2017, nr 6, s. 120–123.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Romeo*, „Dialog" 2017, nr 7–8, s. 114–117.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Królowa*, „Dialog" 2017, nr 9, s. 234–236.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Szalik*, „Dialog" 2017, nr 10, s. 206–209.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Próba wznowieniowa*, „Dialog" 2017, nr 11, s. 178–180.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Głowa*, „Dialog" 2017, nr 12, s. 184–187.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. No eat, please!*, „Dialog" 2018, nr 1, s. 242–244.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Śpiąca Teresa*, „Dialog" 2018, nr 2, s. 178–180.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Zewnętrzna, wewnętrzna*, „Dialog" 2018, nr 3, s. 90–93.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Zwarcie*, „Dialog" 2018, nr 4, s. 178–181.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Pszczoły*, „Dialog" 2018, nr 5, s. 106–109.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Zapiski starucha*, „Dialog" 2018, nr 6, s. 170–173.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Martwa natura*, „Dialog" 2018, nr 7–8, s. 210–213.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Polowanie na człowieka*, „Dialog" 2018, nr 9, s. 196–198.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Krawat i mucha*, „Dialog" 2018, nr 10, s. 204–207.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Demokracja*, „Dialog" 2018, nr 12, s. 174–177.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. ŁO*, „Dialog" 2019, nr 1, s. 112–114.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Śmieci*, „Dialog" 2019, nr 2, s. 52–53.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Obcy*, „Dialog" 2019, nr 3, s. 74–77.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Cesarz Hajle Syllasje rozmyśla o władzy*, „Dialog" 2019, nr 4, s. 242–244.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Szkoła dziwaków*, „Dialog" 2019, nr 5, s. 120–123.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kilka historyjek raczej bez znaczenia*, „Dialog" 2019, nr 6, s. 212–215.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wojna i pokój*, „Dialog" 2019, nr 7–8, s. 236–238.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Panierka*, „Dialog" 2019, nr 9, s. 246–249.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Schaeffer*, „Dialog" 2019, nr 10, s. 172–174.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Co to będzie?*, „Dialog" 2019, nr 11, s. 148–151.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wicek*, „Dialog" 2019, nr 12, s. 124–127.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kręgosłup*, „Dialog" 2020, nr 1, s. 184–187.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Kwestia smaku*, „Dialog" 2020, nr 2, s. 100–102.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Odwet*, „Dialog" 2020, nr 3, s. 46–49.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Cul-de-sac*, „Dialog" 2020, nr 4, s. 196–199.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Pętla*, „Dialog" 2020, nr 5, s. 112–115.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Rabka*, „Dialog" 2020, nr 7–8, s. 252–255.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Nie ma teatru*, „Dialog" 2020, nr 9, s. 30–32.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wielkie żarcie*, „Dialog" 2020, nr 11, s. 206–209.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Wojtek*, „Dialog" 2021, nr 1, s. 248–251.

Tadeusz Nyczek, *Nawozy sztuczne. Baryka*, „Dialog" 2021, nr 4, s. 82–85.

Marek Beylin – *Po bandzie* (do 2019 roku)

Marek Beylin, *Po bandzie. Gniew jako komfort*, „Dialog" 2014, nr 1, s. 16–17.

Marek Beylin, *Po bandzie. Praca demokracji*, „Dialog" 2014, nr 2, s. 142–143.

Marek Beylin, *Po bandzie. Opowieści nieprzystosowanych*, „Dialog" 2014, nr 3, s. 114–115.

Marek Beylin, *Po bandzie. Młodzi niewidzialni*, „Dialog" 2014, nr 4, s. 244–245.

Marek Beylin, *Po bandzie. Duch separacji*, „Dialog" 2014, nr 5, s. 42–43.

Marek Beylin, *Po bandzie. Duch separacji*, „Dialog" 2014, nr 6, s. 66–67.

Marek Beylin, *Po bandzie. Niemoc*, „Dialog" 2014, nr 7–8, s. 16–19.

Marek Beylin, *Po bandzie. Presja*, „Dialog" 2014, nr 9, s. 122–123.

Marek Beylin, *Po bandzie. Jak czcić władzę*, „Dialog" 2014, nr 10, s. 96–97.

Marek Beylin, *Po bandzie. Kanibalizm, czyli wyższe stadium konsumpcji*, „Dialog" 2014, nr 11, s. 234–235.

Marek Beylin, *Po bandzie. Ciało erotyczne, ciało społeczne*, „Dialog" 2014, nr 12, s. 108–109.

Marek Beylin, *Po bandzie. Z boku*, „Dialog" 2015, nr 1, s. 184–185.

Marek Beylin, *Po bandzie. Fabrykowanie obcych*, „Dialog" 2015, nr 2, s. 90–91.

Marek Beylin, *Po bandzie. Spadek po czasie marnym*, „Dialog" 2015, nr 3, s. 96–97.

Marek Beylin, *Po bandzie. Wielość pamięci*, „Dialog" 2015, nr 4, s. 72–73.

Marek Beylin, *Po bandzie. Polityka, czyli brud*, „Dialog" 2015, nr 5, s. 192–193.

Marek Beylin, *Po bandzie. Patos nieznośny, patos niezbędny*, „Dialog" 2015, nr 6, s. 44–45.

Marek Beylin, *Po bandzie. Cio, cio, cio, cio, tu, tu, tu, nia, nia*, „Dialog" 2015, nr 7–8, s. 216–217.

Marek Beylin, *Po bandzie. 1905*, „Dialog" 2015, nr 9, s. 154–155.

Marek Beylin, *Po bandzie. Milczący telefon władzy*, „Dialog" 2015, nr 10, s. 70–71.

Marek Beylin, *Po bandzie. Pamięć bez tytułu*, „Dialog" 2015, nr 11, s. 10–13.

Marek Beylin, *Po bandzie. Dokąd to?*, „Dialog" 2015, nr 12, s. 190–191.

Marek Beylin, *Po bandzie. Bogini*, „Dialog" 2016, nr 2, s. 84–85.

Marek Beylin, *Po bandzie. Shakespeare czasów niepewności*, „Dialog" 2016, nr 3, s. 160–161.

Marek Beylin, *Po bandzie. Bitne kobiety*, „Dialog" 2016, nr 4, s. 86–87.

Marek Beylin, *Po bandzie. Ja jako widmo*, „Dialog" 2016, nr 5, s. 78–79.

Marek Beylin, *Po bandzie. Finem być*, „Dialog" 2016, nr 6, s. 12–13.

Marek Beylin, *Po bandzie. Narodowe warsztaty teatralne*, „Dialog" 2016, nr 7–8, s. 194–195.

Marek Beylin, *Po bandzie. Wyparowało*, „Dialog" 2016, nr 9, s. 110–111.

Marek Beylin, *Po bandzie. Przegrają*, „Dialog" 2016, nr 10, s. 16–17.

Marek Beylin, *Po bandzie. Narracji!*, „Dialog" 2016, nr 11, s. 90–91.

Marek Beylin, *Po bandzie. O dobrą wspólnotę*, „Dialog" 2016, nr 12, s. 26–27.

Marek Beylin, *Po bandzie. Krok w tył kosmity*, „Dialog" 2017, nr 1, s. 78–79.

Marek Beylin, *Po bandzie. Jak długo, Katylino, będziesz nadużywał naszej cierpliwości?*, „Dialog" 2017, nr 2, s. 130–131.

Marek Beylin, *Po bandzie. Czas grabarzy*, „Dialog" 2017, nr 3, s. 56–57.

Marek Beylin, *Po bandzie. My pod klątwą*, „Dialog" 2017, nr 4, s. 70–71.

Marek Beylin, *Po bandzie. Autonomia*, „Dialog" 2017, nr 5, s. 198–199.

Marek Beylin, *Po bandzie. Gwarantowana jedność narodu*, „Dialog" 2017, nr 6, s. 178–181.

Marek Beylin, *Po bandzie. Gdzie silni są słabi*, „Dialog" 2017, nr 7–8, s. 198–199.

Marek Beylin, *Po bandzie. Jaka próżnia?!*, „Dialog" 2017, nr 9, s. 122–123.

Marek Beylin, *Po bandzie. Nie odpuszczać*, „Dialog" 2017, nr 10, s. 162–163.

Marek Beylin, *Po bandzie. W imię widm*, „Dialog" 2017, nr 11, s. 136–137.

Marek Beylin, *Po bandzie. Moja wspólna krzywda*, „Dialog" 2017, nr 12, s. 56–57.

Marek Beylin, *Po bandzie. Powinni wprowadzić ład*, „Dialog" 2018, nr 1, s. 130–130.

Marek Beylin, *Po bandzie. Imigranci z Ołomuńca*, „Dialog" 2018, nr 2, s. 58–59.

Marek Beylin, *Po bandzie. Czy ktoś widział ironicznego nacjonalistę?*, „Dialog" 2018, nr 3, s. 128–129.

Marek Beylin, *Po bandzie. Wyjść z twierdzy*, „Dialog" 2018, nr 4, s. 194–195.

Marek Beylin, *Po bandzie. Fabryka fantazmatów*, „Dialog" 2018, nr 5, s. 180–181.

Marek Beylin, *Po bandzie. Nasza powszednia jednoznaczność*, „Dialog" 2018, nr 6, s. 136–137.

Marek Beylin, *Po bandzie. My z Oświecenia*, „Dialog" 2018, nr 7–8, s. 60–61.

Marek Beylin, *Po bandzie. Wstydliwe spojrzenia*, „Dialog" 2018, nr 9, s. 56–57.

Marek Beylin, *Po bandzie. O lewicy zrujnowanej i potężnej*, „Dialog" 2018, nr 10, s. 142–143.

Marek Beylin, *Po bandzie. Patrz w bok*, „Dialog" 2018, nr 11, s. 76–77.

Marek Beylin, *Po bandzie. Stulecie przygniecionych*, „Dialog" 2018, nr 12, s. 154–155.

Marek Beylin, *Po bandzie. Wyższa komisyjna świadomość*, „Dialog" 2019, nr 1, s. 66–67.

Marek Beylin, *Po bandzie. Co robić? Pytanie nonsensowne*, „Dialog" 2019, nr 2, s. 124–125.

Marek Beylin, *Po bandzie. Idealiści rodzą się w mroku*, „Dialog" 2019, nr 3, s. 184–185.

Marek Beylin, *Po bandzie. Dziwne wędrówki autorytetów*, „Dialog" 2019, nr 4, s. 36–37.

Marek Beylin, *Po bandzie. Za dużo mamy idei*, „Dialog" 2019, nr 5, s. 84–85.

Marek Beylin, *Po bandzie. Solidarność w gniewie*, „Dialog" 2019, nr 6, s. 122–123.

Marek Beylin, *Po bandzie. Męski kompleks niższości*, „Dialog" 2019, nr 7–8, s. 188–189.

Marek Beylin, *Po bandzie. Figle-migle z postępem*, „Dialog" 2019, nr 9, s. 104–105.

Marek Beylin, *Po bandzie. Przychodzi Grek do Polaka*, „Dialog" 2019, nr 11, s. 218–220.

Marek Beylin, *Po bandzie. He, he, znowu o kobitach*, „Dialog" 2019, nr 12, s. 182–183.

Pedro Pereira – *Wynurzenia* (do 2019 roku)

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Kumulacja jest dobrem*, „Dialog" 2014, nr 10, s. 14–15.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Melancholie*, „Dialog" 2014, nr 12, s. 40–41.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Jak wygląda młode*, „Dialog" 2015, nr 2, s. 176–177.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Między oczy*, „Dialog" 2015, nr 4, s. 176–177.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Z pominięciem systemu*, „Dialog" 2015, nr 6, s. 212–213.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Do you?*, „Dialog" 2015, nr 7–8, s. 36–37.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. In the rich man's world*, „Dialog" 2015, nr 10, s. 212–213.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Burdel jako stan konieczności*, „Dialog" 2015, nr 12, s. 80–81.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Coraz więcej melancholii*, „Dialog" 2016, nr 2, s. 226–227.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Człowiek wobec*, „Dialog" 2016, nr 4, s. 158–159.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Zamiast*, „Dialog" 2016, nr 7–8, s. 112–113.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Noce*, „Dialog" 2016, nr 10, s. 72–73.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Jak przedłużyć gatunek ludzki?*, „Dialog" 2016, nr 12, s. 70–71.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Mimo wszystko*, „Dialog" 2017, nr 2, s. 52–53.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Jak iść do przodu, cofając się, i jak się cofać, cofając się*, „Dialog" 2017, nr 4, s. 102–105.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Polska Opera Królewska*, „Dialog" 2017, nr 9, s. 86–87.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Dżoker jako stan umysłu*, „Dialog" 2017, nr 11, s. 74–76.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Wiecie, co dalej*, „Dialog" 2018, nr 1, s. 192–194.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Explosion*, „Dialog" 2018, nr 3, s. 58–59.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Disneyland jako projekt na życie*, „Dialog" 2018, nr 5, s. 166–167.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Rozmrożony*, „Dialog" 2018, nr 7–8, s. 228–229.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Świadkowie katastrofy*, „Dialog" 2018, nr 10, s. 90–91.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. NO99*, „Dialog" 2018, nr 12, s. 214–215.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Netfliksy*, „Dialog" 2019, nr 2, s. 202–203.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Architektura*, „Dialog" 2019, nr 4, s. 110–111.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Dzieciństwo jako źródło*, „Dialog" 2019, nr 6, s. 178–180.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Oddalenie*, „Dialog" 2019, nr 9, s. 164–165.

Pedro Pereira, *Wynurzenia. Zapach biedy*, „Dialog" 2019, nr 11, s. 48–50.

3. Felietony z portalu Teatralny.pl z lat 2013–2019

Felietony Macieja Wojtyszki

Maciej Wojtyszko, *Nekrolog*, portal Teatralny.pl, 07.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/nekrolog,32.html (dostęp: 27.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Całe życie głupi*, portal Teatralny.pl, 23.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/cale-zycie-glupi,78.html (dostęp: 27.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Skandal*, portal Teatralny.pl, 08.11.2013, https://teatralny.pl/felietony/skandal,109.html (dostęp: 27.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Teatr mieszczański*, portal Teatralny.pl, 27.11.2013, https://teatralny.pl/felietony/teatr-mieszczanski,147.html (dostęp: 27.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Nabzdyczenie*, portal Teatralny.pl, 30.12.2013, https://teatralny.pl/felietony/nabzdyczenie,212.html (dostęp: 29.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Anegdota teatralna jako źródło cierpień*, portal Teatralny.pl, 20.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/anegdota-teatralna-jako-zrodlo-cierpien,252.html (dostęp: 29.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *„Stopa ukazała chyba swoje bolesne oblicze”*, portal Teatralny.pl, 12.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/stopa-ukazala-chyba-swoje-bolesne-oblicze,306.html (dostęp: 30.11.2022).

Maciej Wojtyszko, *Zadowolony czy niezadowolony?*, portal Teatralny.pl, 04.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/zadowolony-czy-niezadowolony,416.html (dostęp: 02.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Czy artyście potrzebny jest światopogląd?*, portal Teatralny.pl, 16.07.2014, https://teatralny.pl/felietony/czy-artyscie-potrzebny-jest-swiatopoglad,616.html (dostęp: 03.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Politycy okradli teatr*, portal Teatralny.pl, 13.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/politycy-okradli-teatr,643.html (dostęp: 03.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Dyktatura proletariatu albo boska przemoc*, portal Teatralny.pl, 27.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/dyktatura-proletariatu-albo-boska-przemoc,657.html (dostęp: 03.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Ostrożnie z młotem*, portal Teatralny.pl, 17.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/ostroznie-z-mlotem,690.html (dostęp: 03.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *O zdawaniu na Wydział Reżyserii*, portal Teatralny.pl, 15.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/o-zdawaniu-na-wydzial-rezyserii,733.html (dostęp: 03.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Przerywam milczenie*, portal Teatralny.pl, 26.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/przerywam-milczenie,805.html (dostęp: 04.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Koniec świata?*, portal Teatralny.pl, 10.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/koniec-swiata,830.html (dostęp: 04.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Rzemiosło. Majsterkowanie. Tworzenie*, portal Teatralny.pl, 14.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/rzemioslo-majsterkowanie-tworzenie,879.html (dostęp: 04.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Ci, którzy chcą dowalić, i konserwatyści*, portal Teatralny.pl, 04.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/ci-ktorzy-chca-dowalic-i-konserwatysci,910.html (dostęp: 05.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Politycy*, portal Teatralny.pl, 09.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/politycy,980.html (dostęp: 05.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *O przyszłości sztuki reżyserii*, portal Teatralny.pl, 18.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/o-przyszlosci-sztuki-rezyserii,985.html (dostęp: 05.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Epoka Profesora Kulczyńskiego*, portal Teatralny.pl, 06.05.2015, https://teatralny.pl/felietony/epoka-profesora-kulczynskiego,1061.html (dostęp: 06.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Mamet, Kubikowski, Stanisławski – czyli o sztuce aktorskiej na poważnie*, portal Teatralny.pl, 10.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/mamet-kubikowski-stanislawski-czyli-o-sztuce-aktorskiej-na-powaznie,1118.html (dostęp: 07.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Fascynujący Zapasiewicz*, portal Teatralny.pl, 01.07.2015, https://teatralny.pl/felietony/fascynujacy-zapasiewicz,1151.html (dostęp: 09.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Rozumiem*, portal Teatralny.pl, 29.07.2015, https://teatralny.pl/felietony/rozumiem,1168.html (dostęp: 09.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Trener czy guru, wykształcony czy wrażliwy oraz inne kłopotliwe dylematy*, portal Teatralny.pl, 25.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/trener-czy-guru-wyksztalcony-czy-wrazliwy-oraz-inne-klopotliwe-dylematy,1211.html (dostęp: 09.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Samochód*, portal Teatralny.pl, 04.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/samochod,1271.html (dostęp: 13.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Twórcze Święta*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/tworcze-swieta,1359.html (dostęp: 13.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *O zmianie kontekstu*, portal Teatralny.pl, 06.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/o-zmianie-kontekstu,1367.html (dostęp: 14.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Brzozowski – świadek innej podświadomości*, portal Teatralny.pl, 27.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/brzozowski-swiadek-innej-podswiadomosci,1400.html (dostęp: 14.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Prolegomena do fenomenologii słowa „tajemnica”*, portal Teatralny.pl, 26.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/prolegomena-do-fenomenologii-slowa-tajemnica,1444.html (dostęp: 14.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Humorek*, portal Teatralny.pl, 11.03.2016, https://teatralny.pl/felietony/humorek,1467.html (dostęp: 14.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Pierwszy sekretarz Pierwszej Damy*, portal Teatralny.pl, 01.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/pierwszy-sekretarz-pierwszej-damy,1492.html (dostęp: 14.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Widz niestabilny psychicznie albo pedagogika wstydu*, portal Teatralny.pl, 22.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/widz-niestabilny-psychicznie-albo-pedagogika-wstydu,1530.html (dostęp: 15.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Żelazne prawa ekonomii*, portal Teatralny.pl, 11.05.2016, https://teatralny.pl/felietony/zelazne-prawa-ekonomii,1558.html (dostęp: 15.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Miażdżąc i ogarniając*, portal Teatralny.pl, 03.06.2016, https://teatralny.pl/felietony/miazdzac-i-ogarniajac,1595.html (dostęp: 15.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Nienawiść*, portal Teatralny.pl, 07.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/nienawisc,1670.html (dostęp: 15.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Obsada, czyli szycie psom butów*, portal Teatralny.pl, 30.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/obsada-czyli-szycie-psom-butow,1695.html (dostęp: 15.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Przypadek i fatum*, portal Teatralny.pl, 23.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/przypadek-i-fatum,1762.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Rozum czasem musi usnąć, aby dać sobie radę z upiorami*, portal Teatralny.pl, 13.01.2017, https://teatralny.pl/felietony/rozum-czasem-musi-usnac-aby-dac-sobie-rade-z-upiorami,1826.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Artysta musi być chroniony*, portal Teatralny.pl, 20.02.2017, https://teatralny.pl/felietony/artysta-musi-byc-chroniony,1875.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Spór o istnienie czarownic*, portal Teatralny.pl, 17.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/spor-o-istnienie-czarownic,1906.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *O cenzurze i wdzięczności*, portal Teatralny.pl, 21.04.2017, https://teatralny.pl/felietony/o-cenzurze-i-wdziecznosci,1942.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Sąd Lizandra*, portal Teatralny.pl, 02.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/sad-lizandra,1997.html (dostęp: 16.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Siedząc obok mydła, masz bardziej konserwatywne poglądy*, portal Teatralny.pl, 19.07.2017, https://teatralny.pl/felietony/siedzac-obok-mydla-masz-bardziej-konserwatywne-poglady,2032.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Sztuka aktorska*, portal Teatralny.pl, 16.08.2017, https://teatralny.pl/felietony/sztuka-aktorska,2046.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Nówka sztuka*, portal Teatralny.pl, 08.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/nowka-sztuka,2135.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Przypadki i Łaska Boska*, portal Teatralny.pl, 10.01.2018, https://teatralny.pl/felietony/przypadki-i-laska-boska,2217.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Lalka*, portal Teatralny.pl, 12.02.2018, https://teatralny.pl/felietony/lalka,2262.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Godność kasjera*, portal Teatralny.pl, 16.02.2018, https://teatralny.pl/felietony/godnosc-kasjera,2268.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Lewactwo*, portal Teatralny.pl, 04.05.2018, https://teatralny.pl/felietony/lewactwo,2357.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Pogłębianie*, portal Teatralny.pl, 10.10.2018, https://teatralny.pl/felietony/poglebianie,2486.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, Ranczo*, czyli dowiecie się za późno*, portal Teatralny.pl, 07.12.2018, https://teatralny.pl/felietony/ranczo-czyli-dowiecie-sie-za-pozno,2559.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Grand Prix*, portal Teatralny.pl, 27.02.2019, https://teatralny.pl/felietony/grand-prix,2657.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Chodzenie do teatru*, portal Teatralny.pl, 17.07.2019, https://teatralny.pl/felietony/chodzenie-do-teatru,2789.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Sprostowanie*, portal Teatralny.pl, 28.08.2019, https://teatralny.pl/felietony/sprostowanie,2807.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Podziękowanie*, portal Teatralny.pl, 04.09.2019, https://teatralny.pl/felietony/podziekowanie,2811.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Kochana Gdyńska Nagrodo Dramaturgiczna!*, portal Teatralny.pl, 25.10.2019, https://teatralny.pl/felietony/kochana-gdynska-nagrodo-dramaturgiczna,2859.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Udawanie Greka*, portal Teatralny.pl, 27.11.2019, https://teatralny.pl/felietony/udawanie-greka,2896.html (dostęp: 17.12.2022).

Maciej Wojtyszko, *Mowa noblowska*, portal Teatralny.pl, 16.12.2019, https://teatralny.pl/felietony/mowa-noblowska,2921.html (dostęp: 17.12.2022).

Felietony Mariusza Bielińskiego

Mariusz Bieliński, *Kokardenia*, portal Teatralny.pl, 09.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/kokardenia,48.html (dostęp: 27.11.2022).

Mariusz Bieliński, *Proszę o zbliżenie*, portal Teatralny.pl, 28.10.2013, https://teatralny.pl/felietony/prosze-o-zblizenie,88.html (dostęp: 27.11.2022).

Mariusz Bieliński, *Plac boju*, portal Teatralny.pl, 25.11.2013, https://teatralny.pl/felietony/plac-boju,141.html (dostęp: 27.11.2022).

Mariusz Bieliński, *O czasie*, portal Teatralny.pl, 13.12.2013, https://teatralny.pl/felietony/o-czasie,175.html (dostęp: 27.11.2022).

Mariusz Bieliński, *A dlaczego nie?*, portal Teatralny.pl, 13.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/a-dlaczego-nie,242.html (dostęp: 29.11.2022).

Mariusz Bieliński, *Po czarnych*, portal Teatralny.pl, 10.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/po-czarnych,299.html (dostęp: 30.11.2022).

Mariusz Bieliński, *Nowy gatunek*, portal Teatralny.pl, 10.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/nowy-gatunek,360.html (dostęp: 30.11.2022).

Mariusz Bieliński, *Grające pisuary*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/grajace-pisuary,433.html (dostęp: 02.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Ucieczka od wzruszenia*, portal Teatralny.pl, 09.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/ucieczka-od-wzruszenia,489.html (dostęp: 02.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Szantażyści*, portal Teatralny.pl, 09.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/szantazysci,552.html (dostęp: 03.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Eseneś*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/esenes,682.html (dostęp: 03.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Księżniczki i żaby*, portal Teatralny.pl, 10.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/ksiezniczki-i-zaby,728.html (dostęp: 03.12.2022).

Mariusz Bieliński, *O spostrzegawczości*, portal Teatralny.pl, 07.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/o-spostrzegawczosci,776.html (dostęp: 03.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Białe włosy i czarne łabędzie*, portal Teatralny.pl, 12.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/biale-wlosy-i-czarne-labedzie,834.html (dostęp: 04.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Najwyższa jakość*, portal Teatralny.pl, 09.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/najwyzsza-jakosc,871.html (dostęp: 04.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Na prawdziwo*, portal Teatralny.pl, 09.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/na-prawdziwo,921.html (dostęp: 05.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Niektoś*, portal Teatralny.pl, 04.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/niektos,964.html (dostęp: 05.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Bluza płaska*, portal Teatralny.pl, 08.04.2015, https://teatralny.pl/felietony/bluza-plaska,1024.html (dostęp: 06.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Dół*, portal Teatralny.pl, 08.05.2015, https://teatralny.pl/felietony/dol,1066.html (dostęp: 07.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Cisza*, portal Teatralny.pl, 05.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/cisza,1110.html (dostęp: 07.12.2022).

Mariusz Bieliński, *Czego robić nie należy*, portal Teatralny.pl, 26.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/czego-robic-nie-nalezy,1144.html (dostęp: 09.12.2022).

Janusz Majcherek – *Zrzędność i przekora* i *Szczęśliwe dni* (do końca serii – do 2020)

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Łapię Kosińskiego za słowo*, portal Teatralny.pl, 16.12.2013, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-lapie-kosinskiego-za-slowo,183.html (dostęp: 29.11.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: A imię jego?*, portal Teatralny.pl, 03.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-a-imie-jego,220.html (dostęp: 29.11.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Jestem z miasta*, portal Teatralny.pl, 22.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-jestem-z-miasta,259.html (dostęp: 29.11.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Wartość mosiądzu*, portal Teatralny.pl, 14.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-wartosc-mosiadzu,311.html (dostęp: 30.11.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Wenus z patelnią*, portal Teatralny.pl, 03.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-wenus-z-patelnia,347.html (dostęp: 30.11.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Boy to jest nasz ostatni…*, portal Teatralny.pl, 17.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-boy-to-jest-nasz-ostatni,372.html (dostęp: 02.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Jak ślicznie, lekko tańczysz pan!”*, portal Teatralny.pl, 31.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-jak-slicznie-lekko-tanczysz-pan,406.html (dostęp: 02.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Rany Julek!*, portal Teatralny.pl, 05.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-rany-julek,479.html (dostęp: 02.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Coś, co was podnieca”*, portal Teatralny.pl, 19.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-cos-co-was-podnieca,508.html (dostęp: 02.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „A ón do wojska był przynależniony…”*, portal Teatralny.pl, 02.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-a-on-do-wojska-byl-przynalezniony,537.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Moje ABC…*, portal Teatralny.pl, 16.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-moje-abc,568.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Wolność kocham i rozumiem”*, portal Teatralny.pl, 30.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-wolnosc-kocham-i-rozumiem,596.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: ZZ*, portal Teatralny.pl, 16.07.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-zz,615.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Za naszą i waszą…*, portal Teatralny.pl, 06.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-za-nasza-i-wasza,638.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Aby język giętki”*, portal Teatralny.pl, 27.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-aby-jezyk-gietki,656.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Szampan przed śniadaniem*, portal Teatralny.pl, 15.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-szampan-przed-sniadaniem,687.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Tylko dla dorosłych!*, portal Teatralny.pl, 29.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-tylko-dla-doroslych,705.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Wszystko, co nasze, Polsce oddamy”*, portal Teatralny.pl, 13.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-wszystko-co-nasze-polsce-oddamy,731.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Exsultate, jubilate!”*, portal Teatralny.pl, 27.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-exsultate-jubilate,756.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: „Kizie-mizie dziś wieczór znikają…”*, portal Teatralny.pl, 10.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-kizie-mizie-dzis-wieczor-znikaja,779.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Nowa siła sceniczna*, portal Teatralny.pl, 24.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-nowa-sila-sceniczna,804.html (dostęp: 03.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Zeznanie*, portal Teatralny.pl, 08.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-zeznanie,823.html (dostęp: 04.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Prorok*, portal Teatralny.pl, 22.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-prorok,847.html (dostęp: 04.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Prorok II*, portal Teatralny.pl, 05.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-prorok-ii,866.html (dostęp: 04.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Podglebie współczesności*, portal Teatralny.pl, 19.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-podglebie-wspolczesnosci,890.html (dostęp: 05.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Festi(b)ale*, portal Teatralny.pl, 02.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-festibale,906.html (dostęp: 05.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Festi(b)ale II*, portal Teatralny.pl, 16.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-festibale-ii,933.html (dostęp: 05.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Moje życie z panią Izą*, portal Teatralny.pl, 09.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-moje-zycie-z-pania-iza,969.html (dostęp: 05.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Z panią Izą za morzem*, portal Teatralny.pl, 23.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-z-pania-iza-za-morzem,993.html (dostęp: 06.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Historia*, portal Teatralny.pl, 08.04.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-historia,1019.html (dostęp: 06.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Z życia wyborcy*, portal Teatralny.pl, 27.04.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-z-zycia-wyborcy,1052.html (dostęp: 06.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Majówka*, portal Teatralny.pl, 11.05.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-majowka,1072.html (dostęp: 07.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: List do Piotra*, portal Teatralny.pl, 08.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-list-do-piotra,1111.html (dostęp: 07.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Pozwólcie na słowo…*, portal Teatralny.pl, 22.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-pozwolcie-na-slowo,1136.html (dostęp: 07.12.2022).

Janusz Majcherek, *Zrzędność i przekora: Do Ireny tęskność na lato*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/zrzednosc-i-przekora-do-ireny-tesknosc-na-lato,1154.html (dostęp: 09.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 6 września*, portal Teatralny.pl, 06.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-6-wrzesnia,1189.html (dostęp: 09.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 września*, portal Teatralny.pl, 21.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-wrzesnia,1204.html (dostęp: 09.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 4 października*, portal Teatralny.pl, 05.10.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-4-pazdziernika,1224.html (dostęp: 11.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 20 października*, portal Teatralny.pl, 21.10.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-20-pazdziernika,1251.html (dostęp: 11.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 1 listopada*, portal Teatralny.pl, 02.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-1-listopada,1270.html (dostęp: 11.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 15 listopada*, portal Teatralny.pl, 16.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-15-listopada,1289.html (dostęp: 13.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 29 listopada*, portal Teatralny.pl, 30.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-29-listopada,1311.html (dostęp: 13.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 13 grudnia*, portal Teatralny.pl, 14.12.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-13-grudnia,1336.html (dostęp: 13.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 27 grudnia*, portal Teatralny.pl, 28.12.2015, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-27-grudnia,1355.html (dostęp: 13.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 stycznia*, portal Teatralny.pl, 11.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-stycznia,1375.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 24 stycznia*, portal Teatralny.pl, 25.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-24-stycznia,1397.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 7 lutego*, portal Teatralny.pl, 08.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-7-lutego,1417.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21 lutego*, portal Teatralny.pl, 22.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-21-lutego,1436.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 6 marca*, portal Teatralny.pl, 07.03.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-6-marca,1459.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: Lany Poniedziałek 2016*, portal Teatralny.pl, 30.03.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-lany-poniedzialek-2016,1491.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 11.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-kwietnia,1510.html (dostęp: 14.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 24 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 25.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-24-kwietnia,1534.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 7 maja*, portal Teatralny.pl, 09.05.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-7-maja,1553.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 22 maja*, portal Teatralny.pl, 25.05.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-22-maja,1583.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 5 czerwca*, portal Teatralny.pl, 06.06.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-5-czerwca,1599.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 czerwca*, portal Teatralny.pl, 20.06.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-czerwca,1620.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 września 2016*, portal Teatralny.pl, 19.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-wrzesnia-2016,1678.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 3 października*, portal Teatralny.pl, 03.10.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-3-pazdziernika,1696.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 17 października*, portal Teatralny.pl, 17.10.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-17-pazdziernika,1714.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: Zaduszki*, portal Teatralny.pl, 02.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-zaduszki,1734.html (dostęp: 15.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21 listopada*, portal Teatralny.pl, 21.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-21-listopada,1759.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 5 grudnia*, portal Teatralny.pl, 05.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-5-grudnia,1779.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 21/24 grudnia*, portal Teatralny.pl, 21.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2124-grudnia,1803.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 stycznia*, portal Teatralny.pl, 02.01.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2-stycznia,1811.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 18 stycznia*, portal Teatralny.pl, 18.01.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-18-stycznia,1832.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 1 lutego*, portal Teatralny.pl, 01.02.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-1-lutego,1851.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 13 lutego*, portal Teatralny.pl, 13.02.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-13-lutego,1866.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 1 marca*, portal Teatralny.pl, 01.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-1-marca,1888.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 13 marca*, portal Teatralny.pl, 13.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-13-marca,1900.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 27 marca*, portal Teatralny.pl, 24.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-27-marca,1919.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 12 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 12.04.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-12-kwietnia,1937.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 26 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 26.04.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-26-kwietnia,1949.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 15 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-15-maja,1970.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 29 maja*, portal Teatralny.pl, 15.05.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-29-maja,1990.html (dostęp: 16.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 12 czerwca*, portal Teatralny.pl, 12.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-12-czerwca,2009.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 28 czerwca*, portal Teatralny.pl, 28.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-28-czerwca,2021.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 25 września*, portal Teatralny.pl, 25.09.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-25-wrzesnia,2074.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 16 października*, portal Teatralny.pl, 16.10.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-16-pazdziernika,2102.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 6 listopada*, portal Teatralny.pl, 06.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-6-listopada,2131.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 20 listopada*, portal Teatralny.pl, 20.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-20-listopada,2158.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 3 stycznia*, portal Teatralny.pl, 03.01.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-3-stycznia,2207.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 22 stycznia*, portal Teatralny.pl, 22.01.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-22-stycznia,2235.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 5 lutego*, portal Teatralny.pl, 05.02.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-5-lutego,2252.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 26 lutego*, portal Teatralny.pl, 26.02.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-26-lutego,2280.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 12 marca*, portal Teatralny.pl, 12.03.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-12-marca,2299.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 26 marca*, portal Teatralny.pl, 26.03.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-26-marca,2317.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 9 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 09.04.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-9-kwietnia,2331.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 22 października*, portal Teatralny.pl, 22.10.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-22-pazdziernika,2503.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 19 listopada*, portal Teatralny.pl, 19.11.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-19-listopada,2535.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 3 grudnia*, portal Teatralny.pl, 03.12.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-3-grudnia,2553.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 10 grudnia*, portal Teatralny.pl, 10.12.2018, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-10-grudnia,2562.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 4 stycznia*, portal Teatralny.pl, 04.01.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-4-stycznia,2585.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 28 stycznia*, portal Teatralny.pl, 28.01.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-28-stycznia,2617.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 11 lutego*, portal Teatralny.pl, 11.02.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-11-lutego,2636.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 18 marca*, portal Teatralny.pl, 18.03.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-18-marca,2682.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 01.04.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2-kwietnia,2704.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 27 maja*, portal Teatralny.pl, 27.05.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-27-maja,2755.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 2 grudnia*, portal Teatralny.pl, 02.12.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-2-grudnia,2904.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 9 grudnia*, portal Teatralny.pl, 09.12.2019, https://teatralny.pl/felietony/szczesliwe-dni-9-grudnia,2912.html (dostęp: 17.12.2022).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 20 stycznia*, portal Teatralny.pl, 20.01.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-20-stycznia-2945 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 9 marca*, portal Teatralny.pl, 09.03.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-9-marca-3015 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 18 marca*, portal Teatralny.pl, 18.03.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-18-marca-3021 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 15 kwietnia*, portal Teatralny.pl, 15.04.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-15-kwietnia-3037 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 20 maja*, portal Teatralny.pl, 20.05.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-20-maja-3063 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 30 września*, portal Teatralny.pl, 30.09.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-30-wrzesnia-3135 (dostęp: 24.04.2025).

Janusz Majcherek, *Szczęśliwe dni: 9 grudnia*, portal Teatralny.pl, 09.12.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/szczesliwe-dni-9-grudnia-3184 (dostęp: 24.04.2025).

Felietony Krzysztofa Mroziewicza

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny. Hamflet*, portal Teatralny.pl, 13.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-hamflet,236.html (dostęp: 29.11.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Scenografia, czyli wystrój salonu sztucznego Boga*, portal Teatralny.pl, 27.01.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-scenografia-czyli-wystroj-salonu-sztucznego-boga,273.html (dostęp: 29.11.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Nie trzeba powtarzać*, portal Teatralny.pl, 07.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-nie-trzeba-powtarzac,290.html (dostęp: 30.11.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Saga-rap-opera*, portal Teatralny.pl, 21.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-saga-rap-opera,327.html (dostęp: 30.11.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Nasennik teatralny: Jęczą dzwony*, portal Teatralny.pl, 28.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nasennik-teatralny-jecza-dzwony,342.html (dostęp: 30.11.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Persona Grata*, portal Teatralny.pl, 24.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/persona-grata,387.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Obrazy do czytania*, portal Teatralny.pl, 09.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/obrazy-do-czytania,424.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Taniec. Oko jest szybsze od ucha*, portal Teatralny.pl, 18.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/taniec-oko-jest-szybsze-od-ucha,448.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Reżyseria opowieści*, portal Teatralny.pl, 30.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/rezyseria-opowiesci,466.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Architektura teatru*, portal Teatralny.pl, 14.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/architektura-teatru,499.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Różewicz. Pan Tadeusz*, portal Teatralny.pl, 23.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/rozewicz-pan-tadeusz,519.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Scenariusz przyszłej rekonstrukcji*, portal Teatralny.pl, 06.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/scenariusz-przyszlej-rekonstrukcji,547.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Krawiec*, portal Teatralny.pl, 18.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/krawiec,572.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Jan Karol Krótkotrwały*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/jan-karol-krotkotrwaly,612.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Mundialazo*, portal Teatralny.pl, 23.07.2014, https://teatralny.pl/felietony/mundialazo,622.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Indyjski Szekspir*, portal Teatralny.pl, 08.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/indyjski-szekspir,669.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Gardzienice*, portal Teatralny.pl, [brak daty], https://teatralny.pl/felietony/gardzienice,737.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Miejsce Schillera? Gdy biedny się żeni, noc jest krótka*, portal Teatralny.pl, 21.11.2014, https://teatralny.pl/felietony/miejsce-schillera-gdy-biedny-sie-zeni-noc-jest-krotka,800.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Teatr zemsty rodowej*, portal Teatralny.pl, 19.12.2014, https://teatralny.pl/felietony/teatr-zemsty-rodowej,846.html (dostęp: 04.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Teatr w teatrze w teatrze*, portal Teatralny.pl, 16.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/teatr-w-teatrze-w-teatrze,883.html (dostęp: 04.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Andrzeja Seweryna Teatr Polski (i francuski)*, portal Teatralny.pl, 28.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/andrzeja-seweryna-teatr-polski-i-francuski,898.html (dostęp: 05.12.2022).

Krzysztof Mroziewicz, *Fryderyk Większy*, portal Teatralny.pl, 23.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/fryderyk-wiekszy,948.html (dostęp: 05.12.2022).

Felietony Krzysztofa Kopki (do końca serii – do 2022 roku)

Krzysztof Kopka, *Gra ciałem*, portal Teatralny.pl, 10.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/gra-cialem,298.html (dostęp: 30.11.2022).

Krzysztof Kopka, *Nieobecny temat*, portal Teatralny.pl, 17.02.2014, https://teatralny.pl/felietony/nieobecny-temat,317.html (dostęp: 30.11.2022).

Krzysztof Kopka, *Wskrzeszony zamęt przycichłej niezgody*, portal Teatralny.pl, 24.03.2014, https://teatralny.pl/felietony/wskrzeszony-zamet-przycichlej-niezgody,391.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Kopka, *150 powodów, żeby nie bronić Ojczyzny*, portal Teatralny.pl, 07.04.2014, https://teatralny.pl/felietony/150-powodow-zeby-nie-bronic-ojczyzny,421.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Wrocław zmienia skalę*, portal Teatralny.pl, 12.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/wroclaw-zmienia-skale,493.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Tematy ważne i te drugie*, portal Teatralny.pl, 16.05.2014, https://teatralny.pl/felietony/tematy-wazne-i-te-drugie,504.html (dostęp: 02.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Speed*, portal Teatralny.pl, 04.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/speed,539.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *O śmiechu*, portal Teatralny.pl, 13.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/o-smiechu,562.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Wiadoma rzecz – stolica…*, portal Teatralny.pl, 20.06.2014, https://teatralny.pl/felietony/wiadoma-rzecz-stolica,576.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Ciekawy przypadek Waltera Benjamina*, portal Teatralny.pl, 13.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/ciekawy-przypadek-waltera-benjamina,642.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Tam diabeł walczy z Bogiem*, portal Teatralny.pl, 20.08.2014, https://teatralny.pl/felietony/tam-diabel-walczy-z-bogiem,651.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Do Kolegów w rewolucjonistów (teatralnych)*, portal Teatralny.pl, 03.09.2014, https://teatralny.pl/felietony/do-kolegow-rewolucjonistow-teatralnych,663.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Real*, portal Teatralny.pl, 08.10.2014, https://teatralny.pl/felietony/real,721.html (dostęp: 03.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Co nowego w Doc-u?*, portal Teatralny.pl, 26.01.2015, https://teatralny.pl/felietony/co-nowego-w-doc-u,894.html (dostęp: 05.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Festiwal Utopii*, portal Teatralny.pl, 15.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/festiwal-utopii,1125.html (dostęp: 07.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Stare krosna*, portal Teatralny.pl, 24.06.2015, https://teatralny.pl/felietony/stare-krosna,1137.html (dostęp: 07.12.2022).

Krzysztof Kopka, *To coś, co ginie podczas interpretacji*, portal Teatralny.pl, 15.07.2015, https://teatralny.pl/felietony/to-cos-co-ginie-podczas-interpretacji,1159.html (dostęp: 09.12.2022).

Krzysztof Kopka, *O jeździectwie protestanckim*, portal Teatralny.pl, 12.08.2015, https://teatralny.pl/felietony/o-jezdziectwie-protestanckim,1176.html (dostęp: 09.12.2022).

Krzysztof Kopka, *List do Wandy Zwinogrodzkiej*, portal Teatralny.pl, 19.08.2015, https://teatralny.pl/felietony/list-do-wandy-zwinogrodzkiej,1180.html (dostęp: 09.12.2022).

Krzysztof Kopka, *O demokracji wertykalnej i bezprzymiotnikowej. Odpowiedź krytykom*, portal Teatralny.pl, 14.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/o-demokracji-wertykalnej-i-bezprzymiotnikowej-odpowiedz-krytykom,1196.html (dostęp: 09.12.2022).

Krzysztof Kopka, *De-instalacje*, portal Teatralny.pl, 28.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/de-instalacje,1214.html (dostęp: 09.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Estetyka Jana Piszczyka*, portal Teatralny.pl, 26.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/estetyka-jana-piszczyka,1448.html (dostęp: 14.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Oddział zamknięty*, portal Teatralny.pl, 20.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/oddzial-zamkniety,1910.html (dostęp: 16.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Tramwaj na Pragę*, portal Teatralny.pl, 09.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/tramwaj-na-prage,2006.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Jak zmieniłem mapę świata*, portal Teatralny.pl, 09.10.2017, https://teatralny.pl/felietony/jak-zmienilem-mape-swiata,2093.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Tu produkuje się czarne anioły (felieton zaduszny)*, portal Teatralny.pl, 03.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/tu-produkuje-sie-czarne-anioly-felieton-zaduszny,2127.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Verbatim znaczy dosłowny (felieton zawierający lokowanie produktu)*, portal Teatralny.pl, 15.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/verbatim-znaczy-doslowny-felieton-zawierajacy-lokowanie-produktu,2147.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Wielkie linie*, portal Teatralny.pl, 01.12.2017, https://teatralny.pl/felietony/wielkie-linie,2172.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Zapytajcie Kulsona*, portal Teatralny.pl, 13.12.2017, https://teatralny.pl/felietony/zapytajcie-kulsona,2188.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Domek z kart*, portal Teatralny.pl, 22.08.2018, https://teatralny.pl/felietony/domek-z-kart,2446.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Nasi okupanci*, portal Teatralny.pl, 19.09.2018, https://teatralny.pl/felietony/nasi-okupanci,2462.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Kaczka a sprawa polska*, portal Teatralny.pl, 05.10.2018, https://teatralny.pl/felietony/kaczka-a-sprawa-polska,2480.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Śmierć prezydenta*, portal Teatralny.pl, 17.10.2018, https://teatralny.pl/felietony/smierc-prezydenta,2496.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Drugi dzień wolności...*, portal Teatralny.pl, 26.10.2018, https://teatralny.pl/felietony/drugi-dzien-wolnosci,2510.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Gorący kartofel*, portal Teatralny.pl, 21.11.2018, https://teatralny.pl/felietony/goracy-kartofel,2538.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Opowiadania bez mgiełki*, portal Teatralny.pl, 07.01.2019, https://teatralny.pl/felietony/opowiadania-bez-mgielki,2589.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Opowiadania bez mgiełki. Prawda zwierciadła*, portal Teatralny.pl, 30.01.2019, https://teatralny.pl/felietony/opowiadania-bez-mgielki-prawda-zwierciadla,2620.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Opowiadania bez mgiełki (3). O metaforze*, portal Teatralny.pl, 04.03.2019, https://teatralny.pl/felietony/opowiadania-bez-mgielki-3-o-metaforze,2664.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Opowiadania bez mgiełki (4)*, portal Teatralny.pl, 15.03.2019, https://teatralny.pl/felietony/opowiadania-bez-mgielki-4,2679.html (dostęp: 17.12.2022).

Krzysztof Kopka, *Człowiek z Olkusza*, portal Teatralny.pl, 02.09.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/czlowiek-z-olkusza-3119 (dostęp: 19.03.2025).

Krzysztof Kopka, *W teatrze życia codziennego (i nie tylko)*, portal Teatralny.pl, 03.02.2021, https://www.teatralny.pl/artykuly/w-teatrze-zycia-codziennego-i-nie-tylko-3219 (dostęp: 19.03.2025).

Krzysztof Kopka, *No i ch..!*, portal Teatralny.pl, 15.12.2021, https://www.teatralny.pl/artykuly/no-i-ch-3435 (dostęp: 19.03.2025).

Krzysztof Kopka, *Strona dialogu*, portal Teatralny.pl, 12.01.2022, https://www.teatralny.pl/artykuly/strona-dialogu-3452 (dostęp: 19.03.2025).

Krzysztof Kopka, *Strona dialogu (2)*, portal Teatralny.pl, 19.01.2022, https://www.teatralny.pl/artykuly/strona-dialogu-2-3458 (dostęp: 19.03.2025).

Krzysztof Kopka, *Strona dialogu (3)*, portal Teatralny.pl, 04.02.2022, https://www.teatralny.pl/artykuly/strona-dialogu-3-3473 (dostęp: 19.03.2025).

Felietony Tomasza Rodowicza (do końca serii – do 2023 roku)

Tomasz Rodowicz, *Grandoza*, portal Teatralny.pl, 20.02.2015, https://teatralny.pl/felietony/grandoza,944.html (dostęp: 05.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Wendzikowska gate, czyli multimedialna aferka parateatralna*, portal Teatralny.pl, 25.03.2015, https://teatralny.pl/felietony/wendzikowska-gate-czyli-multimedialna-aferka-parateatralna,997.html (dostęp: 06.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Grotowski ciąg dalszy…*, portal Teatralny.pl, 02.09.2015, https://teatralny.pl/felietony/grotowski-ciag-dalszy,1185.html (dostęp: 09.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Rok Kantorowski bez Kantora*, portal Teatralny.pl, 07.10.2015, https://teatralny.pl/felietony/rok-kantorowski-bez-kantora,1227.html (dostęp: 11.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Wojna, wojna!*, portal Teatralny.pl, 06.11.2015, https://teatralny.pl/felietony/wojna-wojna,1275.html (dostęp: 13.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *A to Polska właśnie…*, portal Teatralny.pl, 04.01.2016, https://teatralny.pl/felietony/a-to-polska-wlasnie,1363.html (dostęp: 14.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Chyba nie ujdzie nam to na sucho*, portal Teatralny.pl, 24.02.2016, https://teatralny.pl/felietony/chyba-nie-ujdzie-nam-to-na-sucho,1440.html (dostęp: 14.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Dobre dotykanie teatru*, portal Teatralny.pl, 11.04.2016, https://teatralny.pl/felietony/dobre-dotykanie-teatru,1514.html (dostęp: 14.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Wreszcie – Ogólnopolska Offensywa Teatralna!*, portal Teatralny.pl, 24.06.2016, https://teatralny.pl/felietony/wreszcie-ogolnopolska-offensywa-teatralna,1626.html (dostęp: 15.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Patriotyzm w czasach zarazy*, portal Teatralny.pl, 14.09.2016, https://teatralny.pl/felietony/patriotyzm-w-czasach-zarazy,1674.html (dostęp: 15.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Wszystko się zgadza, czyli olimpijczyk po przejściach*, portal Teatralny.pl, 14.11.2016, https://teatralny.pl/felietony/wszystko-sie-zgadza-czyli-olimpijczyk-po-przejsciach,1748.html (dostęp: 16.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Off-live*, portal Teatralny.pl, 16.12.2016, https://teatralny.pl/felietony/off-live,1796.html (dostęp: 16.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *POSTPOLSKA*, portal Teatralny.pl, 24.03.2017, https://teatralny.pl/felietony/postpolska,1916.html (dostęp: 16.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Podnoszenie się z kolan czy latanie? Notatki na koniec świata*, portal Teatralny.pl, 05.06.2017, https://teatralny.pl/felietony/podnoszenie-sie-z-kolan-czy-latanie-notatki-na-koniec-swiata,2000.html (dostęp: 16.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Spacerować, ale którędy?*, portal Teatralny.pl, 23.08.2017, https://teatralny.pl/felietony/spacerowac-ale-ktoredy,2050.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Avant-garde, czyli przednia straż tego, co żywe w teatrze*, portal Teatralny.pl, 10.11.2017, https://teatralny.pl/felietony/avant-garde-czyli-przednia-straz-tego-co-zywe-w-teatrze,2139.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Dziesięć lat w sieci powiązań. neTTheater – początki i prapoczątki*, portal Teatralny.pl, 04.04.2018, https://teatralny.pl/felietony/dziesiec-lat-w-sieci-powiazan-nettheater-poczatki-i-prapoczatki,2323.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Metafizyka w czasach post-ludzkich*, portal Teatralny.pl, 11.01.2019, https://teatralny.pl/felietony/metafizyka-w-czasach-post-ludzkich,2596.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *I znowu ten Grotowski*, portal Teatralny.pl, 04.02.2019, https://teatralny.pl/felietony/i-znowu-ten-grotowski,2627.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Grotowski – przedostatni raz**, portal Teatralny.pl, 07.06.2019, https://teatralny.pl/felietony/grotowski-przedostatni-raz,2770.html (dostęp: 17.12.2022).

Tomasz Rodowicz, *Naszość albo śmierć*, portal Teatralny.pl, 03.01.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/naszosc-albo-smierc-2926 (dostęp: 26.03.2025).

Tomasz Rodowicz, *Lech*, portal Teatralny.pl, 17.02.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/lech-2987 (dostęp: 26.03.2025).

Tomasz Rodowicz, *Pismo boga*, portal Teatralny.pl, 26.08.2020, https://www.teatralny.pl/artykuly/pismo-boga-3115 (dostęp: 26.03.2025).

Tomasz Rodowicz, *Tłuste koty*, portal Teatralny.pl, 27.01.2021, https://www.teatralny.pl/artykuly/tluste-koty-3215 (dostęp: 26.03.2025).

Tomasz Rodowicz, *Skowyt*, portal Teatralny.pl, 22.12.2021, https://www.teatralny.pl/artykuly/skowyt-3442 (dostęp: 26.03.2025).

Tomasz Rodowicz, *Cinema*, portal Teatralny.pl, 18.01.2023, https://www.teatralny.pl/artykuly/cinema-3685 (dostęp: 26.03.2025).

Literatura przedmiotu

Inne felietony i zbiory felietonów teatralnych

Axer Erwin, *Czwarte ćwiczenia pamięci*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Axer Erwin, *Ćwiczenia pamięci*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

Axer Erwin, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 2*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

Axer Erwin, *Ćwiczenia pamięci. Ser. 3*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Axer Erwin, *Kłopoty młodości, kłopoty starości: [Felietony teatralne]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Axer Erwin, *Listy ze sceny*, Czytelnik, Warszawa 1955.

Axer Erwin, *Listy ze sceny. Seria 2*, Czytelnik, Warszawa 1957.

Axer Erwin, *Sprawy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

Axer Erwin, *Z pamięci*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.

Bradecki Tadeusz, *Dwie strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 11, s. 134–136.

Bradecki Tadeusz, *Koniec końców (oraz kilka początków w krainie fikcji)*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2021.

Bradecki Tadeusz, *Pół strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 10, s. 133–134.

Bradecki Tadeusz, *Pół strony dialogu*, „Dialog" 1990, nr 12, s. 140–141.

Csató Edward, *O Prometeuszu i ciuchach. Felietony, dygresje, polemiki teatraln*e, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1959.

Csató Edward, *Paradoks o reżyserze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.

Fedorowicz Jacek, *Porady estradowca dla Kolegów Dramatycznych*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Felietony na tydzień, e-teatr.pl, https://e-teatr.pl/felietony-na-tydzien-i284 (dostęp: 27.01.2025).

Fredro Aleksander, *Zapiski starucha także Trzy po trzy*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 1993.

Głowacki Paweł, *Odpowiedzi*, Polskie Radio, https://www.polskieradio.pl/8/2576,Pawel-Glowacki-Odpowiedzi (dostęp: 25.06.2024).

Kęcki Patryk, *Listy polskie*, teatrologia.info, https://teatrologia.pl/category/felietony/patryk-kencki-felietony/ (dostęp: 24.07.2024).

Kott Jan, *Jak Wam się podoba*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

Kreczmar Jerzy, *Stare nieprzestarzałe*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Łapicki Andrzej, *Przed lustrem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.

Łapicki Andrzej, *Rekwizytornia*, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Makuszyński Kornel, *Jak ja to widzę*, „Warszawianka" 1925, nr 284, cyt. za: Mirosława Kozłowska, *Kornel Makuszyński – humorysta oczarowany teatrem*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, red. Małgorzata Pogłódek, [Eleonora Udalska], „Wiedza o kulturze", Wrocław 1992, s. 172.

Mrożek Sławomir, *Małe listy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Nyczek Tadeusz, *Lakierowania kartofla*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Nyczek Tadeusz, *Nawozy sztuczne dla artystów i sprzątaczek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.

Nyczek Tadeusz, *Nawozy sztuczne dla starców i młodzieży*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2021.

Nyczek Tadeusz, *Rozbite lustro: (teksty przy teatrze)*, „Czytelnik", Warszawa 1991.

Puzyna Konstanty, *Burzliwa pogoda: felietony teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Puzyna Konstanty, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.

Słonimski Antoni, *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Theatralski [Timoszewicz Jerzy], *Świstki teatralne wszystkie… i więcej. Jerzemu Timoszewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Dorota Buchwald, Paweł Płoski, Marek Waszkiel, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.

Tomczyk Wojciech, *Felietony*, Teologia Polityczna – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.

Walczak Michał, *Gluty Pierdziołki*, e-teatr.pl, 21.06.2011, https://e-teatr.pl/gluty-pierdziolki-a117670 (dostęp: 03.08.2024).

Wanat Andrzej, *Pochwała teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997.

Węgrzyniak Rafał, felietony *Z okopów Świętej Trójcy*, teatrologia.info, https://teatrologia.pl/category/felietony/rafal-wegrzyniak-felietony/ (dostęp: 12.08.2024).

Wojtyszko Maciej, *Krótki zarys męki twórczej*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Wydawnictwo „Krąg", Warszawa [ca 1998].

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Flirt z Melpomeną: wieczór dziewiąty i dziesiąty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Flirt z Melpomeną: wieczór piąty i szósty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Flirt z Melpomeną: wieczór pierwszy i drugi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Flirt z Melpomeną: wieczór siódmy i ósmy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Flirt z Melpomeną: wieczór trzeci i czwarty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Żeleński (Boy) Tadeusz, *Obrachunki fredrowskie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989.

Opracowania dotyczące felietonu

Bauer Zbigniew, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Universitas 2000, s. 159–160.

Chudziński Edward, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Universitas, Kraków 2008, s. 345–360.

Klein Tadeusz,, *Felieton – niektóre historyczne i teoretyczne aspekty gatunku*, „Polonistyka" 1983, nr 4, s. 260–266.

Norwid Cyprian Kamil, *O felietonie felieton*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 4. *Proza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 204–205.

Pietrzak Magdalena, *„Pozytywnienie" felietonu w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja, t. 4: Gatunek a komunikacja społeczna*, red. Danuta Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

Pietrzak Magdalena, *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura" 2012, t. 23, s. 97–104.

Pietrzak Magdalena, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN" 2014, t. LX, s. 251–261.

Pietrzak Magdalena, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Sitkiewicz Piotr, *Człowiek-Brzytwa. Cztery szkice o felietonach Antoniego Słonimskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Sławkowa Ewa, *Style współczesnego felietonu (Z zagadnień stylistyki gatunku)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja, t. 1: Mowy piękno wielorakie*, red. Danuta Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 305–315.

Stasiński Piotr, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1982.

Stasiński Piotr, *Tezy o felietonie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1979, nr 4 (46), s. 34–45.

Tatarowski Konrad, Hasło: *Felieton*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 335–338.

Wojtak Maria, *Felieton – informacja zakamuflowana*, [w:] tejże, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 202–237.

Wojtak Maria, *Felietonista indywidualista, czyli o idiolekcie gatunkowo sprofilowanym*, [w:] *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki*, red. Krzysztof Maćkowiak, Cezary Piątkowski, współpr. Joanna Gorzelana, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 321–332.

Wojtak Maria, *Na skrzyżowaniu gatunków, czyli* editorial, [w:] tejże, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 96–98.

Wojtak Maria, *Pisać felietonowo – to koniecznie pisać felietony?*, [w:] tejże, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008, s. 109–121.

Wojtak Maria, *W kręgu paradoksów gatunku, czyli o konwencji i kreatywności w felietonie*, [w:] *Język polski w perspektywie diachronicznej i synchronicznej*, red. Krzysztof Maćkowiak, Cezary Piątkowski, współpr. Dorota Szagun, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2004, s. 273–294.

Wszeborowska Hanna, *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. Edyta Bańkowska, Agnieszka Mikołajczuk, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 274–288.

Żyrek-Horodyska Edyta, *Felieton. Gatunek romantyczny?*, „Ruch Literacki. Dwumiesięcznik" 2018, z. 1 (346), s. 3–19.

Opracowania dotyczące krytyki teatralnej

Burzyńska Anna Róża, *Krytyka teatralna w fazie przebudowy*, „WIELOGŁOS. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2011, nr 1 (9), s. 81–92.

Ćwikła Małgorzata, Laberschek Marcin, Rapior Waldemar, Smolarska Zofia, *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19. Raport z badań*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/krytyka-teatralna-w-polsce-w-czasie-pandemii-covid-19-raport-z-badan/ (dostęp: 29.09.2023).

Fox Dorota, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*, Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza, Katowice 2013.

Fox Dorota, Hasło: *krytyka teatralna*, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna (dostęp: 18.09.2023).

Gajda Kazimierz, *Metakrytyka teatralna 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1999.

Gajda Kazimierz, *O krytyce teatralnej*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.

Gajda Kazimierz, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogiczne, Kraków 2008.

Gajda Kazimierz, *Teatralia znane i nieznane*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2022.

Godlewski Stanisław, *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralne*j, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022.

Kalemba-Kasprzak Elżbieta, *Teatr w gazecie: społeczne role recenzji teatralnej: przełom październikowy 1955–1957*, „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1991.

Kocemba Joanna, *Demokratyzacja instytucji krytyki teatralnej wskutek upowszechniania Internetu*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy" 2017, nr 22, s. 161–170.

Kozłowska Mirosława, *W fotelu recenzenta i na paradyzie: o krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*, Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Gorzów Wielkopolski 2001.

Kozłowska Mirosława, *O „polifonię głosów zbiorowych": wileńska krytyka teatralna 1906–1940*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2003.

Królikowska Joanna, *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach pracy branżowej w latach 1983–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy, red. Małgorzata Pogłódek, [Eleonora Udalska], „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1992.

Łapicka Kamila, *Współczesna krytyka teatralna na świecie*, „Teatr" 2023, nr 4, s. 15–20.

Mikosz Joanna, *Felieton i wywiad na łamach łódzkiego magazynu „Teatr Lalek”*, „Обрії друкарства” 2022, nr 1, s. 197–220.

Mocna w kryzysie. Antologia współczesnej polskiej krytyki teatralnej, wybór, wstęp i red. Stanisław Godlewski, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2022.

Niedurny Katarzyna, *Pas transmisyjny. Rozmowa ze Stanisławem Godlewskim, Piotrem Morawskim i Katarzyną Waligórą*, „Dwutygodnik.com” 2021, nr 5 (308), https://www.dwutygodnik.com/artykul/9542-pas-transmisyjny.html (24.03.2025).

Od tragedii do groteski: szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988.

Piekut Marek, *Tematy teatralne w felietonach Józefa Kotarbińskiego („Gazeta Warszawska” 1871–1877)*, [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski: sesja w 150. rocznicę ich urodzin, Zakopane, 4-6 maja 1999*, red. Bogdan Mazan, Zbigniew Przybyła, „Księgarnia Akademicka”, Kraków 2001, s. 275–292.

Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.

Polska krytyka teatralna w XIX wieku, red. Eleonora Udalska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Śląski, Warszawa 1994.

Polska krytyka teatralna XIX wieku: postaci i zjawiska, red. Monika Gabryś-Sławińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.

Polska krytyka teatralna XX wieku: sylwetki krytyków, wybrane problemy, red. Monika Gabryś-Sławińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.

Przychodniak Zbigniew, *U progu romantyzmu: przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1991.

Ratajczakowa Dobrochna, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, [w:] tejże, *W kryształe i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze, Tom 2*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 581–587.

Słownik polskich krytyków teatralnych. T. 1, red. Eleonora Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994.

Sobiecka Anna, *Felietonistyka Teatralna Józefa Kotarbińskiego („Przegląd Tygodniowy” 1866–1876)*, [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866-1876. Seria I, Studia, rewizje, konteksty*, red. Anna Janicka, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2015, s. 307–324.

Sobieraj Tomasz, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Szkice o krytyce teatralnej, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

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

Theatre criticism. Changing landscapes, red. Duška Radoslajević, Bloomsbury, London 2016.

Tytkowska Anna, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865-1885*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 2000.

Udalska Eleonora, *Antoni Sygietyński – krytyk teatralny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Udalska Eleonora, *Antoni Sygietyński – teoretyk i recenzent teatralny* [praca doktorska], Łódź 1968.

Udalska Eleonora, *Czemu służy dokumentacja krytyki teatralnej. Kilka podstawowych przypomnień*, Encyklopedia Teatru Polskiego, 01.09.2000, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/6203/czemu-sluzy-dokumentacja-krytyki-teatralnej-kilka-podstawowych-przypomnien (dostęp: 24.03.2025).

Udalska Eleonora, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.

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

Vaughan Meghan, *Theatre Blogging: The Emergence of a Critical Culture*, Methuen Drama, London 2020.

Wasyluk Marcin, *Etyka i praktyka krytyki*, portal Teatralny.pl, 20.03.2015, https://www.teatralny.pl/artykuly/etyka-i-praktyka-krytyki-989 (dostęp:13.05.2025).

Wokół teorii i historii krytyki teatralnej, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.

Zimnica-Kuzioła Emilia, *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem*, „Sztuka i Dokumentacja" 2017, nr 16, s. 91–99.

Opracowania dotyczące archiwum

Afektywne archiwum. Rozmowa z Giulią Palladini, rozm. przepr. Dorota Semenowicz, „Dwutygodnik.com", 12.10.2013, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4809--afektywne-archiwum.html (dostęp: 02.05.2025).

Baluch Wojciech, *Archiwum*, [w:] *Performatyka: terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 13–22.

Chorążyczewski Waldemar, *Archiwista – teoretyk? Archiwozof? Archiwistyk?*, [w:] *Archiwum – archiwistyka – kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 21–30.

Chorążyczewski Waldemar, Agnieszka Rosa, *Egodokumenty – egodokumentalność – analiza egodokumentalna – spuścizna egodokumentalna*, [w:] *Archiwum – archiwistyka – kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 163–164.

Cifor Marika, *Affecting relations: introducing affect theory to archival discourse*, „Archival Science" 2016, t. 16, z. 1, s. 7–31.

Cvetkovich Ann, *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture*, Duke University Press, Durkham–London 2003.

Dauksza Agnieszka, *Nie wszystko złoto, co się świeci. O nadużywaniu słów na „a"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2016, nr 132, s. 149–151.

Derrida Jacques, *Gorączka archiwum: impresja Freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Dorney Kate, *Archives*, „Contemporary Theatre Review" 2013, t. 23, nr 1, s. 7–10.

Ernst Wolfgang, *The Archive as Methaphor*, „Open" 2004, nr 7, s. 46–52.

Farge Arlette, *Gesty gromadzenia*, przeł. Paweł Mościcki, „tytuł roboczy/working title. archiwum/archive" 2009, nr 2, s. 13–15.

Foster Hal, *Archiwa sztuki nowoczesnej*, przeł. Paweł Polit, „Obieg" 2007, nr 1–2, s. 147–152.

Halawa Mateusz, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna" 2011, nr 4 (70), s. 27–41.

Karpowicz Agnieszka, *Granice archiwów. Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020, nr 1–2, s. 297.

Kelly Patrick, *Instagram as Archive: Constructing Experimental Documentary Narratives from Everyday Moments*, [w:] *Critical Distance in Documentary Media*, red. Gerda Cammaer, Blake Fitzpatrick, Bruno Lessard, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 209–229.

Klinger Michał, *Gradiva – Magdalena. Problem archiwów*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020, nr 1–2, s. 18–30.

Michel Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, [w:] tegoż, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 161–167.

Mościcki Paweł, *Archiwum i utopia w XX wieku: pojęcia archiwum* – wykład [zapis wideo], strona Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25.03.2010, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/doc/video-archiwum-i-utopia-w-xx-wieku9 (dostęp: 13.05.2025).

Nieszczerzewska Małgorzata, *Archiwum opuszczonych miejsc*, „Kultura Współczesna" 2011, nr 4 (70), s. 160–170.

Palladini Giulia, Pustianaz Marco, *Tworzenie książki* Leksykon archiwum afektywnego, [w:] *Leksykon archiwum afektywnego*, red. Giulia Palladini, Marco Pustianaz, Katarzyna Tórz, przeł. Joanna Diduszko, Maciej Kositorny, Ewa Młodecka [i in.], słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, Gdańsk, Warszawa 2015, s. 8–18.

Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia. Z Erstem van Alphenem rozmawia Roma Sendyka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015, nr 127–128, s. 57–61.

Phelan Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Łódź 2013, s. 267–288.

Rewerenda Magdalena, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje Nie-Boskiej komedii. Szczątków Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Sadzik Piotr, *Czy można mówić o tym, o czym mówić nie można? Analiza kategorii archiwum jako figury władzy w pismach Michela Foucaulta*, „Praktyka Teoretyczna" 2014, nr 1, s. 195–219.

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

Schneider Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, [w:] *Re//mix: performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 20–35.

Sosnowska Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Alter Studio, Białystok 2017, s. 79–89.

Sznajderman Monika, *Nocne wołania imion. Relacja z pierwszego kroku, refleksje na kanwie kilku lektur*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020, nr 1–2, s. 145–154.

Szopka Katarzyna, *Poetyckie archiwum roślinne: casus Urszuli Zajączkowskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2018, nr 1, s. 143–150.

Taylor Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: PerFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014, nr 120, s. 22–38.

Ulicka Danuta, *„Archiwum" i archiwum*, „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 273–302.

Wiśniewska-Drewniak Magdalena, *Emocje, afekty, archiwa i selekcja. Ekscytujące drogi nowej humanistyki*, „Archeion" 2021, nr 122, s. 169–195.

Żurawski Mateusz, *Archiwizowanie teatru, teatralizacja archiwum*, „Teatr" 2016, nr 7, s. 126–127.

Bibliografia uzupełniająca – druki zwarte

Adamczewska Izabella, Hasło: *Sylwa współczesna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 1057–1063.

Anczyc Władysław Ludwik, *Kościuszko pod Racławicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach*, Nakładem i drukiem W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1881.

Czapla-Oslislo Aleksandra, Fox Dorota, *Elementy życia teatralnego*, [w:] *Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 146–178.

Dialog Puzyny. Przejęte, Fundacja Dialogu im. Konstantego Puzyny, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej", Warszawa 2023.

Dziewulska Małgorzata, *Teatr zdradzonego przymierza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Fik Marta, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.

Fox Dorota, Głowacka Aneta, *Dyrektor odchodzi, zespół zostaje*, „Zarządzanie w Kulturze" 2020, t. 21, z. 2, s. 91–106.

Gruszczyński Piotr, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w polskim teatrze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Kurz Iwona, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2019.

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

Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność, red. Irena Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.

Mościcki Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Mroziewicz Krzysztof, *Indie. Sztuka władzy*, Zysk i S–ka Wydawnictwo, Poznań 2017.

Mroziewicz Krzysztof, *Uma Devi na kongresie dusz. Indie. Sztuka wiary*, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2024.

Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996.

Nyczek Tadeusz, Hasło: *Życie teatralne*, [w:] tegoż, *Alfabet teatru: dla analfabetów i zaawansowanych*, Agencja Edytorska „Ezop", Warszawa 2002, s. 187.

Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: *antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór Roman Pawłowski, red. Henryk Sułek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

Polkowska Laura, *Język prawicy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.

Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk*, Wydawnictwo „Krąg", Warszawa 1991.

Rzewuski Henryk, *Pamiątki Soplicy*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2014.

Skwarczyńska Stefania, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] tejże, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa 1970, s. 182–202.

Stelmach Bolesław, *Teatr w budowie. Dziennik podróży*, Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN" – Polska Akademia Nauk – Centrum Spotkania Kultur, Lublin 2016.

Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej, red. Dorota Fox, Ewa Wąchocka, Aneta Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Wątroba: słownik polskiego teatru po 1997 roku, [aut. Anna Berestecka i in.], Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.

Bibliografia uzupełniająca – artykuły

Gondowicz Jan, *Szczurzy ogon, pysk buldoga*, „Nowe Książki" 2015, nr 4, s. 46–47.

Kępiński Piotr, *Pan Tadeusz Nyczek*, „Twórczość" 2015, R. 71, nr 10, s. 115.

Kisieliński Jarosław, *Zgryźliwość i heurystyka*, „Nowe Książki" 1998, nr 10, s. 26.

Kopka Krzysztof, Tabisz Jakub, *O bohaterach codzienności*, rozm. przepr. Henryk Mazurkiewicz, „Teatr" 2020, nr 7–8, s. 102–108.

Królikowska Joanna, *Obserwator z peronu*, „Teatr" 2022, nr 3, s. 82–83.

Lejzerowicz Magda, *Potrzeba interdyscyplinarności?*, „Kultura i Społeczeństwo" 2009, nr 4, s. 143–158.

Lupa Krystian, *Zrozumienie dla Demona*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 14–17.

Majcherek Wojciech, *Wasz Kolega Nestor*, „Teatr" 2012, nr 11, s. 16–18.

Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2008/2009, „Teatr" 2009, nr 10, s. 4–19.

Nie ja jeden byłem taki naiwny, Z Wojciechem Tomczykiem rozmawia Juliusz Gałkowski, „Nowe Książki" 2019, nr 9, s. 4–7.

Opalski Józef, *Bardzo mi go brakuje…*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 23.

Sieradzki Jacek, *Firma portretowa: sztuka i świat*, „Odra" 2015, nr 4, s. 110–111.

Tosza Bogdan, *W garnizonie z „Trzech sióstr"*, „Teatr" 1997, nr 5, s. 24–25.

Wakar Jacek, *Barykady ze słów: o felietonach Tadeusza Nyczka*, „Dziennik Gazeta Prawna: prawo, biznes, polityka", 06.02.2015, nr 25, dod. Kultura, s. K5.

Wakar Jacek, *Pisanie przy teatrze*, „Dziennik Gazeta Prawna", dodatek „Kultura", 02–05.06.2016, nr 106, s. K4.

Wąsik Monika, *Jurassic World dla bogatych?*, „Dialog" 2018, nr 7–8, s. 72–81.

Węgrzyniak Rafał, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr" 2007, nr 5, s. 26–29.

Zalewska Kalina, *Krótkie tytuły*, „Teatr" 2019, nr 11, s. 86–87.

Bibliografia uzupełniająca – netografia

Biogram Andrzeja Wanata, oprac. Aneta Głowacka, Encyklopedia Teatru Polskiego: https://encyklopediateatru.pl/osoby/15094/andrzej-wanat (dostęp: 9.11.2023).

Biogram Janusza Majcherka, Strona Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: https://teatrpolski.waw.pl/pl/teatr/dyrekcja?osoba=6916 (dostęp: 10.07.2024).

Biogram Krzysztofa Kopki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/7465/krzysztof-kopka# (dostęp: 20.03.2025).

Biogram Krzysztofa Kopki, strona Teatru Ad Spectatores, https://teatr-adspectatores.pl/zespol-artystyczny/krzysztof-kopka/ (dostęp: 20.03.2025).

Biogram Macieja Wojtyszki, Encyklopedia Teatru Polskiego: https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1180/maciej-wojtyszko (dostęp: 26.04.2024).

Biogram Mariusza Bielińskiego, opr. Kamila Paprocka-Jasińska, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/9842/mariusz-bielinski (dostęp: 4.03.2025).

Biogram Tomasza Rodowicza, Strona Teatru Chorea, https://www.chorea.com.pl/pl/o-nas/zespol/tomasz-rodowicz (dostęp: 14.04.2025).

Bochyńska Nikola, *Maciej Stuhr zapowiedział bojkot Telewizji Polskiej, wspierają go inni artyści*, wirtualnemedia.pl, 25.01.2019, https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/maciej-stuhr-zapowiedzial-bojkot-telewizji-polskiej-wspieraja-go-inni-artysci (dostęp: 12.03.2025).

Bukłaha Zuzanna, *Uczcili pamięć Piotra Szczęsnego. „Ta śmierć musi do czegoś doprowadzić, do zmiany, przebudzenia”*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” [online], 02.11.2017, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22598378,uczcili-pamiec-piotra-szczesnego-ta-smierc-musi-do-czegos.html (dostęp: 29.08.2024).

Chcesz grać w filmach? Zarejestruj się na aktorzypolscy.pl, strona Stowarzyszenia Filmowców Polskich, 12.09.2014, https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,19680,0,1,Chcesz-grac-w-filmach-Zarejestruj-sie-na-aktorzypolscy-pl.html (dostęp: 14.02.2025).

Deklaracja Misji, Strona My Obywatele Unii Europejskiej – Fundacja im. Wojciecha B. Jastrzębowskiego, https://myobywateleue.org/deklaracja-misji-mission-statement/ (dostęp: 29.08.2024).

Drewniak Łukasz, *Expose*, strona Kołonotatnik. Codziennik Łukasza Drewniaka o teatrze, grudzień 2024, https://www.drewniakteatr.pl/expose/ (dostęp: 09.04.2025).

Gutowski Gene, *Śmierć i dziewczyna*, „Dziennik Bałtycki” 29.03.1993, nr 73, cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/134587/smierc-i-dziewczyna (dostęp: 30.09.2024).

Hasło: Andrzej Żarnecki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/865/andrzej-zarnecki (dostęp: 13.06.2024).

Hasło: Jacek Kopciński, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/50209/jacek-kopcinski (dostęp: 20.12.2023).

Hasło Jan Polewka, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1928/jan-polewka (dostęp: 17.01.2024).

Hasło: Paweł Głowacki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/krytyk/53705/pawel-glowacki (dostęp: 25.06.2024).

Hasło: Paweł Wodziński, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/182/pawel-wodzinski (dostęp: 21.08.2024).

Hasło: Rafał Węgrzyniak, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/39078/rafal-wegrzyniak (dostęp: 12.08.2024).

Hasło: Tadeusz Bradecki, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/1006/tadeusz-bradecki (dostęp: 28.11.2024).

Hasło: Teatr Lalek, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/czasopisma/22/teatr-lalek (dostęp: 03.05.2025); O piśmie, strona czasopisma „Teatr Lalek", https://www.teatrlalek-pismo.pl/p/o-pismie.html (dostęp: 03.05.2025).

Hasło: Wojciech Majcherek, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/44219/wojciech-majcherek (dostęp: 30.08.2024).

Hernik Spalińska Jagoda, *Los „Teatrologii.info", czyli demokracja w praktyce*, portal teatrologia.info, 11.07.2024, https://teatrologia.pl/autorzy/jagoda-hernik-spalinska-los-teatrologii-info-czyli-demokracja-w-praktyce/ (19.02.2025).

Jarmuszczak Marta, *Teatr Nowy w Poznaniu ma nową patronkę. Teraz będzie nosił imię Izabelli Cywińskiej*, „Głos Wielopolski" [online], 22.03.2024, https://gloswielkopolski.pl/teatr-nowy-w-poznaniu-ma-nowa-patronke-teraz-bedzie-nosil-imie-izabelli-cywinskiej/ar/c13-18404049 (dostęp: 5.03.2025).

Karczewski Leszek, *Auty, faule i falstarty*, „Gazeta Wyborcza – Łódź" nr 139, 17.06.2005, cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/13517/burzliwe-losy-teatru-nowego (dostęp: 05.12.2024).

Kopeć Paweł, *Jury festiwalu Boska Komedia o polskim teatrze: Macie skłonność do sztuk długich, ciężkich tematycznie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków" [online], 16.12.2017, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,22794274,jury-festiwalu-boska-komedia-o-polskim-teatrze-macie-sklonnosc.html (dostęp: 28.08.2024).

Kosiński Dariusz, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem*, Strona 250 lat teatru publicznego w Polsce, https://250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html (dostęp: 24.08.2024).

Krakowska Joanna, *Ahistoryczne, krytyczne*, „Dwutygodnik.com" 2014, nr 4 (130), https://www.dwutygodnik.com/artykul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html (dostęp: 15.01.2025).

Krakowska Joanna, *Konformy: Zembrzuski*, „Dwutygodnik.com", 29.11.2014, nr 147, https://www.dwutygodnik.com/felieton/5579 (dostęp: 12.03.2025).

Kraków. Felietony Nyczka w książce zebrane, Encyklopedia Teatru Polskiego, 30.01.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/196331/krakow-felietony-nyczka-w-ksiazce-zebrane (dostęp: 16.05.2025).

Majcherek Wojciech, *Do widzenia*, Blog Wojciecha Majcherka – Nie tylko o teatrze, 18.01.2020, http://majcherek.waw.pl/do-widzenia/ (dostęp: 30.08.2024).

Nasza misja, Strona Gildii Reżyserek i Reżyserów Teatralnych, https://www.gildia-teatralna.com/o-nas (dostęp: 29.08.2024).

Nyczek Tadeusz, *60 lat dialogu z „Dialogiem"*, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/222660/60-lat-dialogu-z-dialogiem (dostęp: 15.05.2025).

O teatrze, strona Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, https://stary.pl/pl/o-teatrze/ (dostęp: 01.12.2024).

Osterloff Barbara, Biogram Andrzeja Łapickiego, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/2366/andrzej-lapicki (dostęp: 18.07.2024).

Perzyna Łukasz, *„Obserwator Codzienny" czyli jak odpłynęła szansa na pluralizm*, portal Warszawa i okolice, 12.05.2022, https://wio.waw.pl/artykul/obserwator-codzienny-n1307585 (dostęp: 31.10.2024).

Projekt „AST otwarta", Strona Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, http://www.ast.krakow.pl/uczelnia/ast-otwarta/ (dostęp: 05.12.2024).

Regulamin portalu, portal Teatralny.pl, https://www.teatralny.pl/regulamin (dostęp: 17.02.2025).

Rogoża Jadwiga, *Przez lata Teatr.doc miał spokój. Sytuacja zmieniła się w 2014 r., po aneksji Krymu*, portal Onet.pl, 07.07.2020, https://www.onet.pl/informacje/nowaeuropawschodnia/przez-lata-teatrdoc-mial-spokoj-sytuacja-zmienila-sie-w-2014-r-po-aneksji-krymu/wygtj7s,30bc1058 (dostęp: 26.03.2025).

Sęczek Marlena, Hasło: Wojciech Tomczyk, *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php/Wojciech_TOMCZYK (dostęp: 28.07.2024).

Strona 250 lat teatru publicznego w Polsce, https://250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_-_narracje.html (dostęp: 24.08.2024).

Tyszka Juliusz, *Na każdy temat*, portal Teatralny.pl, 25.08.2021, https://teatralny.pl/ludzie/na-kazdy-temat,3352.html (dostęp: 23.12.2024).

Tyszkiewicz Barbara, Hasło: Michał Walczak, *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php/Micha%C5%82_WALCZAK (dostęp: 02.08.2024).

Warszawa. „Widok z Koziej" Jacka Kopcińskiego – literacki pamiętnik teatralny wybitnego krytyka, e-teatr.pl, 10.06.2025, https://e-teatr.pl/warszawa-widok-z-koziej-jacka-kopcinskiego-literacki-pamietnik-teatralny-wybitnego-krytyka-59114 (dostęp: 14.06.2025).

Who we are, Strona internetowa Union des Théâtres de l'Europe / The Union of European Theatres, https://www.union-theatres-europe.eu/who-we-are (dostęp: 01.12.2024).

Wojtczuk Michał, *Ratusz kupił budynek przy ul. Kasprzaka. Przeniesie tam Teatr Żydowski*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa" [online], 15.11.2019, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,25413923,ratusz-kupil-budynek-przy-ul-kasprzaka-przeniesie-tam-teatr.html (dostęp: 05.03.2025).

Żegnaj, Leonie, żegnaj… Leon Kruczkowski już nie jest patronem Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze, „Gazeta Lubuska" [online], 20.02.2019, https://gazetalubuska.pl/zegnaj-leonie-zegnaj-leon-kruczkowski-juz-nie-jest-patronem-lubuskiego-teatru-w-zielonej-gorze/ar/13904350 (dostęp: 05.03.2025).

Streszczenie

Rozprawa *Archiwum ze stron rozproszonych. Polska felietonistyka teatralna po 1989 roku* dotyczy felietonów teatralnych publikowanych po transformacji ustrojowej w mediach branżowych w Polsce. Datę graniczną stanowi rok 2019, co pozwoliło objąć badaniami trzy dekady, przyjrzeć się felietonistyce teatralnej pierwszego dziesięciolecia demokratycznej rzeczywistości oraz sięgnąć po teksty z początku nowego wieku i drugiej jego dekady, a przy tym uchwycić zmianę uwarunkowań związanych z rozwojem mediów cyfrowych. Na potrzeby pracy zostały przeprowadzone kwerendy dwóch czasopism teatralnych: „Teatr" i „Dialog" z lat 1989–2019, oraz portalu internetowego Teatralny.pl z lat 2013–2019.

Kluczowe dla prowadzonych badań jest pojęcie archiwum. Wprowadzenie tej kategorii pozwoliło ująć felietonistykę teatralną jako archiwum życia teatralnego. Umożliwia to traktowanie felietonów teatralnych nie tylko jako wart analizy gatunek prasowy czy tekst literacki, ale również jako zapis zjawisk i wydarzeń, specyficzną dokumentację czasów i okoliczności, w których powstał. Celem pracy jest więc pokazanie ewolucji felietonu teatralnego w Polsce po 1989 roku na przykładzie wybranych czasopism i portalu internetowego, nakreślenie mapy polskiej felietonistyki teatralnej po transformacji ustrojowej w tych mediach i udowodnienie tezy, że felieton teatralny stał się archiwum życia teatralnego.

W pierwszym, teoretycznym rozdziale przedstawiona została geneza i charakterystyka felietonu jako gatunku prasowego. Podjęto próbę scharakteryzowania podgatunku, jaki stanowi felieton teatralny, i wykazania jego specyfiki. Nakreślona również została skrócona historia polskiej felietonistyki teatralnej. Ponadto rozdział zawiera wyjaśnienie pojęcia archiwum, zarys wybranych badań na ten temat oraz omówienie zasadności wykorzystania tego terminu w stosunku do felietonistyki teatralnej.

W kolejnych rozdziałach przeanalizowane zostały wybrane czasopisma teatralne i portal internetowy wraz z publikowanymi na ich łamach seriami felietonowymi. Rozdział drugi dotyczy miesięcznika „Teatr". W pierwszej części analizie zostały poddane wstępniaki redaktorów naczelnych: Andrzeja Wanata (*Trzecia strona*), Janusza Majcherka (*Foyer*) i Jacka Kopcińskiego (*Widok z Koziej*). W drugiej części rozdziału uwzględnione zostały pozostałe serie felietonowe z tego czasopisma: Janusza Majcherka (*Widok z mostu*, *Próba czytana*), Jana Polewki (*Kurier z Krakowa*, *Cudowny świat*), Macieja Wojtyszki (*Krótki zarys męki twórczej*), Andrzeja Żarneckiego, Pawła Głowackiego (*Chata z kraja*), Andrzeja Łapickiego (*Zapiski starucha II* i *Zapiski starucha III*), Wojciecha Tomczyka (*Maszeruj albo giń*), Rafała Węgrzyniaka (*Uwagi na stronie*), Pawła Wodzińskiego (*Teatr publiczny*) oraz cykl *Listy polecone*.

Trzeci rozdział dotyczy felietonistyki publikowanej na łamach miesięcznika „Dialog". Analizie zostały poddane wybrane cykle: Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej, wspólna seria Piotra Gruszczyńskiego, Joanny Godlewskiej Jarosława Krawczyka i Marka Beylina (*Próby korekcyjne*), Tadeusza Bradeckiego (*Skrzynka na emalie* i *Po przyjęciu*), Tadeusza Nyczka (*Nawozy sztuczne*), Marka Beylina (*Po bandzie*) oraz Pedra Pereiry (*Wynurzenia*).

Czwarty rozdział umożliwia przejście od felietonistyki publikowanej w tradycyjnych czasopismach do tekstów powstających w internetowym medium. W tym przypadku przedmiot analiz stanowiły felietony publikowane na łamach portalu Teatralny.pl: Macieja Wojtyszki, Mariusza Bielińskiego, Janusza Majcherka (*Zrzędność i przekora* i *Szczęśliwe dni*), Krzysztofa Mroziewicza, Krzysztofa Kopki i Tomasza Rodowicza. W rozdziale umieszczony został także appendix dotyczący tekstów z cyklu *Kołonotatnik* Łukasza Drewniaka, wyjaśniający wątpliwości genologiczne.

Felietonowe serie, publikowane niejednokrotnie przez kilka, a nawet kilkanaście lat, mają potencjał do zobrazowania zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości. Umożliwiły uchwycenie ewolucji felietonu jako gatunku, związanej z zachodzącymi zmianami w kulturze i w mediach. Co więcej, pozwoliły przyjrzeć się samym felietonistom, zrekonstruować ich światopogląd, prześledzić kształtowanie się ich stylu pisarskiego. Analiza konkretnych serii felietonowych umożliwiła sprawdzenie, jak dany autor postrzegał życie teatralne w okresie powstawania jego felietonów, które wydarzenia zostały przez niego opisane i w jaki sposób. Felietony teatralne okazały się specyficznym źródłem informacji o konkretnych epizodach w potransformacyjnej historii polskiego teatru, ale także swego rodzaju archiwum afektywnym, oddającym nastroje autorów, środowiska teatralnego oraz atmosferę danego czasu. Felietonowe cykle pozwoliły sprawdzić nie tylko to, co opisywali teatralni felietoniści, ale również w jaki sposób to robili, jakiego języka używali i jakimi środkami się posługiwali. W pracy ukazane zostały skomplikowane zależności między felietonistyką a życiem teatralnym oraz znaczenie felietonów jako ważnej części współczesnej krytyki teatralnej.

Abstract

The doctoral dissertation *An Archive from Scattered Pages. Polish Theatre Columns after 1989* concerns the theatre columns published in professional theatre-related media in Poland after the political transformation. With 2019 as the end date, it was possible to include three decades in the research, to look into column writing in the first decennary of the Polish democratic reality, to reach for the texts from the beginning of the new century and its second decade, and to capture changing conditions related to the development of the digital media. For the sake of this dissertation, two theatre magazines were examined: "Teatr" [Theatre] and "Dialog" [Dialogue] from 1989 to 2019, and a web portal Teatralny.pl from 2013 to 2019.

The notion crucial to the analysis is an archive. The introduction of this category made it possible for theatre columns to be considered as an archive of theatre life. This, in turn, allows theatre columns to be treated not only as a press genre or literary text worth of analysis but also as a record of phenomena and events, and as specific documentation of the times and circumstances in which they originated. This doctoral dissertation aims to demonstrate the evolution of theatre columns in Poland after 1989, exemplified by selected theatre magazines and a dedicated website, in order to delineate a map of Polish theatre columns writing for the media after the political transformation, and to prove the thesis that theatre columns have become an archive of theatre life.

In the first theoretical chapter, the genesis and characteristics of a column as a press genre are presented. An attempt is made to characterise the subgenre of a theatre column and demonstrate its specific characteristics. A brief history of Polish theatre columns is also outlined. Moreover, the chapter contains an explanation of the concept of an archive, provides an overview of selected research on this topic, and a discussion of the validity of applying this term in relation to theatre columns.

In the next chapters, selected theatre magazines and a website with published column series are analysed. The second chapter concerns the monthly magazine "Teatr" [Theatre]. In the first part of this section, the editorials of executive editors were analysed: Andrzej Wanat (*Trzecia strona*), Janusz Majcherek (*Foyer*) and Jacek Kopciński (*Widok z Koziej*). The second part of this chapter focuses on another column series from this magazine by: Janusz Majcherek (*Widok z mostu* and *Próba czytana*), Jan Polewka (*Kurier z Krakowa* and *Cudowny świat*), Maciej Wojtyszko (*Krótki zarys męki twórczej)*, Andrzej Żarnecki, Paweł Głowacki (*Chata z kraja*), Andrzej Łapicki (*Zapiski starucha II* and *Zapiski starucha III*), Wojciech Tomczyk (*Maszeruj albo giń!*), Rafał Węgrzyniak (*Uwagi na stronie*), Paweł Wodziński (*Teatr publiczny*) and series of columns *Listy polecone*.

The third chapter concerns the theatre columns in the monthly magazine “Dialog” [Dialogue]. It analyses selected columns series by: Małgorzata Świerkowska-Niecikowska, a collective series by Piotr Gruszczyński, Joanna Godlewska, Jarosław Krawczyk and Marek Beylin (*Próby korekcyjne*), Tadeusz Bradecki (*Skrzynka na emalie* and *Po przyjęciu*), Tadeusz Nyczek (*Nawozy sztuczne*), Marek Beylin (*Po bandzie*) and Pedro Pereira (*Wynurzenia*).

The fourth chapter makes it possible to move from columns published in traditional magazines to texts created for the Internet. In this case, the analysed research subject are the columns published on the website Teatralny.pl by: Maciej Wojtyszko, Mariusz Bieliński, Janusz Majcherek (*Zrzędność i przekora* and *Szczęśliwe dni*), Krzysztof Mroziewicz, Krzysztof Kopka and Tomasz Rodowicz. This section also includes an appendix which concerns the texts from the series *Kołonotatnik* by Łukasz Drewniak, explaining the genre related issues.

The columns series, published repeatedly for several, or even over a dozen years, have the potential to depict the changes in the surrounding reality. They have enabled to capture the evolution of the column as a genre, in connection with incoming trends in culture and media. Moreover, the columns series enabled me to study the columnists themselves, to reconstruct their worldviews, and to retrace the development of their writing style. The analysis of particular columns series made it possible to examine how relevant authors perceived theatre life during the period in which they published their columns, which events were described by them and how. The theatre columns emerged as a specific source of information on particular episodes in the post-transformational history of Polish theatre, as well as a kind of affective archive, conveying the mood of the authors and the whole theatre profession, and the atmosphere of the times. The columns series permitted to check not only what theatre columnists were describing, but also how they were doing it, and what language and stylistic devices they were using. The doctoral dissertation, shows the complicated relation between the theatre columns and the theatre life portrayed, as well as the theatre columns' significance as an important part of modern theatre criticism.