

Prof. zw. dr hab. Zbigniew Majchrowski  
Instytut Fillogii Polskiej  
Uniwersytet Gdański

### **Recenzja rozprawy doktorskiej Anny Sygnarskiej**

#### **„Dramaty Tadeusza Micińskiego na scenach polskich w latach 1944-1989”**

Promotor: prof. dr hab. Edward Krasieński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Pracę Anny Sygnarskiej czytałem z dużym zainteresowaniem, tak się bowiem złożyło, że dane mi było zobaczyć trzy gdańskie przedstawienia: *Termopiel polskie* Marka Okopińskiego, *Bazyliissy Teofanu* Stanisława Hebanowskiego oraz *Kniazia Patiomkina* Macieja Prusa. Mglista pamięć tych spektakli ożywała w obliczu przeprowadzonej przez autorkę możliwie pełnej, chociaż nieuchronnie fragmentarycznej – bo tak jedynie dziś możliwej – rekonstrukcji na bazie recenzenckich świadectw o zróżnicowanym potencjale poznawczym. Łącznie autorka omawia dziewięć wystawień utworów dramatycznych Tadeusza Micińskiego, w tym dwie inscenizacje zdjęte przez cenzurę po próbie generalnej.

Okres wyznaczony w tytule rozprawy cezurami 1944-1989 praktycznie sprowadza się do czasu pomiędzy rokiem 1967 (dwie pierwsze po 1944 realizacje sceniczne) a rokiem 1986 (ostatnia uwzględniona przez autorkę premiera). Można zatem się spierać, czy pominięcie inscenizacji *Termopiel polskich* w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego z 24 listopada 1989 roku (w Teatrze Polskim w Bydgoszczy) jest zasadne. Autorka rozprawy tak uzasadnia tę decyzję: „Choć bydgoska premiera formalnie odbyła się w okresie PRL [tu przypis autorki: Nazwa Rzeczpospolita Polska została przywrócona 20 grudnia 1989 roku na mocy zmian w konstytucji], to z wielu względów należy do okresu następnego i stanowić może w równym stopniu zakończenie niniejszego przeglądu jak też może otwierać przegląd realizacji dramatów Micińskiego na scenach polskich w latach III Rzeczypospolitej Polskiej” (s. 11). Nie przekonuje mnie takie „zawieszenie” historycznoteatralnej narracji w najciekawszym momencie, co więcej, uważam, że znacznie więcej względów przemawia za przynależnością tej premiery do okresu PRL-u. Sama autorka pamięta zresztą, że instytucja cenzury została zniesiona dopiero w 1990, więc spektakl Marczewskiego podlegał tym samym regułom, co wcześniejsze premiery. Co więcej, wyrastał przecież z doświadczeń i klimatu lat osiemdziesiątych, naznaczonych stanem wojennym i

podziemnym ruchem „Solidarności” oraz działalnością innych niezależnych organizacji (jak „Wolność i Pokój” chociażby). Problem legalności dekretu o stanie wojennym, oceny roli, jaką odegrał i miał nadal odgrywać Wojciech Jaruzelski, przyszłość sejmu kontraktowego, pozycja Lecha Wałęsy – wszystko to było jesienią 1989 żywo dyskutowane i w tym właśnie kontekście politycznym zostały wystawione *Termopile polskie*. Nie potrafię natomiast domyślić się, z jakich to „wielu względów” inscenizacja Marczawskiego miałyby należeć do „okresu następnego” (?). Stoję na stanowisku, że tak zwane „czasy PRL-u” kończą się symbolicznie wraz z rozwiązaniem sejmu kontraktowego, co miało miejsce dopiero 26 października 1991 roku.

Wypada także żałować, że autorka nie podjęła się ogarnięcia swoimi badaniami również późniejszych premier, zwłaszcza że na dobrą sprawę były to – obok wspomnianej już premiery bydgoskiej z 1989 roku – zaledwie trzy sceniczne realizacje: *Królowna Orlica* w reżyserii Krystyny Meissner we Wrocławskim Teatrze Współczesnym (premiera 25 stycznia 2003) oraz *Termopile polskie* – ponownie w inscenizacji Andrzeja Marii Marczewskiego w Teatrze Nowym w Łodzi (25 marca 2006), a ostatnio w reżyserii Jana Klaty w Teatrze Polskim we Wrocławiu (3 maja 2014). Nie da się zatem decyzji ograniczającej pole badań uzasadnić nadmiarem wystawień, zwłaszcza że dostęp do materiałów źródłowych z ostatnich kilkunastu lat jest zdecydowanie łatwiejszy (włącznie z rejestracją wideo), a ponadto autorka miała już dla swej rozprawy doktorskiej spore zaplecze w postaci własnej pracy magisterskiej z 2012 roku („*Książ Patiomkin*” i „*W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*” *Tadeusza Micińskiego na scenach polskich po roku 1945*).

Nietrudno przy tym zauważyć (na co zwraca też uwagę autorka pracy, s. 14), że powojenna recepcja dramaturgii Micińskiego nie tylko sprowadza się do niewielu realizacji, ale i ogranicza się do wąskiego kręgu twórców: obok Jerzego Kreczmara to przede wszystkim Stanisław Hebanowski i współpracujący z nim Marek Okopiński oraz młodszy akolici ze „szkoły” Hebanowskiego: Ryszard Major oraz Krzysztof Babicki, a także nawiązujący do tej tradycji gdańskiej sceny Maciej Prus. Poza tym dwukrotnie mierząca się z Micińskim Krystyna Meissner (za drugim razem również bez większych sukcesów) i trzykrotnie podejmujący się wystawienia Andrzej Maria Marczewski, ostatecznie z niepowodzeniem. Toteż bardzo interesujące byłoby przyjrzenie się tym kontynuacjom w porządku biografii reżyserskich – w odmiennych warunkach ustrojowych. Jakie były przyczyny porażek Meissnerowej i Marczewskiego w nowych okolicznościach – w teatrze uwolnionym od cenzorskich represji? Zwłaszcza że autorka

sama zapowiada we Wstępie, że „istotne jest umieszczenie opisywanych przedstawień w biografii teatralnej danego reżysera” (s. 14) – i jest to obietnica w niewielkim tylko stopniu spełniona.

I tu docieram do jednej z tez Anny Sygnarskiej – przyjętego przez autorkę założenia, że to ustrój PRL i działająca w jego ramach cenzura miały przemożny wpływ na kształt wystawień i koleje krytycznej percepcji. Przyczyny niepowodzeń bądź mało satysfakcjonujących inscenizacji dramaturgii Tadeusza Micińskiego autorka zdaje się upatrywać przede wszystkim w cenzuralnym „ograniczeniu swobody wypowiedzi” (s. 100), w nieuniknionych kompromisach adaptacyjnych i reżyserskich. Nie sposób, rzecz jasna, zaprzeczać takim faktom, jak dwukrotne niedopuszczenie do premiery gotowych inscenizacji. Ale trudno też nie zauważyć, że i w zmienionych warunkach, po oficjalnym zniesieniu cenzury, ani Krystyna Meissner, ani Andrzej Maria Marczewski nie potrafili nawiązać żywego porozumienia z widownią. I to jest może podstawowa kwestia: w jakim stopniu teatralne pisarstwo Micińskiego jest przekładalne na język współczesnego teatru? Czy nie stanowi jednego z mitów repertuarowych, który nie sprawdza się w praktyce scenicznej? Być może jest tak, jak napisał Andrzej Żurowski w bardzo krytycznej recenzji z *Bazyliissy* w Teatrze Wybrzeże: „Zapomniani bywają zapomniani słusznie” („Teatr” 1978 nr 12).

Skoro świadectwa odbioru wskazują, że większość premier w mniejszym lub większym stopniu rozmijała się jednak i z publicznością, i z oczekiwaniami krytyków, to nie wykluczałbym, że obok błędnie adresowanego przekazu mogło to być również skutkiem inscenizacyjnego niedopracowania bądź nieposkromionych ambicji. Przykładowo: scenograficzna wizja Mariana Kołodzieja sprawdziła się w gdańskich *Termopilach polskich* w reżyserii Okopińskiego, ale w późniejszej o osiem lat *Bazyliisie Teofanu* przytłoczyła reżyserię Hebanowskiego iście bizantyjskim rozmachem.

Odnoszę wrażenie, że Anna Sygnarska z nadmierną ufnością przyjmuje źródłowe przekazy i w niedostatecznym stopniu uwzględnia style odbioru. Mimo partyjno-państwowego monopolu prasowego dało się przecież zaobserwować w krytyce teatralnej pewne zróżnicowanie postaw recenzenckich w określonych pismach. Czytelne były chociażby różnice pomiędzy „Słowem Powszechnym” a „Tygodnikiem Powszechnym” czy pomiędzy „Stolicą” a „Polityką”. Odrębnym problemem, z reguły zresztą pomijanym w badaniach teatralnych, jest zaplecze towarzyskie i środowiskowe, które miewa wpływ na kształt recepcji. Warto więc zwrócić uwagę na takie zjawisko, jak występowanie w podwójnej roli – znawcy pracującego na zlecenie teatru i

jednocześnie krytyka publikującego recenzję z przedstawienia, do którego pisał tekst programowy (jak to miało miejsce chociażby w przypadku Zygmunta Grenia). A przecież nadarzała się okazja, aby analitycznie przyjrzeć się mechanizmom kreowania „wydarzeń” oraz ich legend. Podam jeden tylko przykład...

A) Władysław Zawistowski w felietonie przedpremierowym: *Ta samotność walczącej kobiety wobec mechanizmów determinującego ją świata każe widzieć w Micińskim również prekursora filozofii drugiej połowy wieku – egzystencjalizmu, którego Teofanu jest jakby pierwszym ucieleśnieniem.* („Głos Wybrzeża” nr 91 z 21 kwietnia 1978)

B) Stanisław Hebanowski w wywiadzie udzielonym Władysławowi Zawistowskiemu: *Staralem się raczej pokazać, jak wielkim prekursorem był Miciński wobec filozofii, której znać nie mógł, a mianowicie wobec egzystencjalizmu. [...] »Jestem sama. Jażń kuszona na pustyni przez nicość«. to jest to zdanie, którego moglibyśmy się spodziewać właściwie u Camusa.* („Życie Literackie” nr 17 z 23 kwietnia 1978)

C) Stefan Kruk w recenzji: *Hebanowskiego interesował głównie nurt egzystencjalny sztuki, odczytał tragedię Micińskiego poprzez pryzmat twórczości Camusa. Wydobył osamotnienie Bazylissy.* („Za i Przeciw” nr 25 z 18 czerwca 1978)

Otóż łatwo zauważyć, że Zawistowski, kierownik literacki Teatru Wybrzeże, streścił w swym felietonie zamysł interpretacyjny Hebanowskiego z przeprowadzonej wcześniej rozmowy (do czego miał oczywiste prawo w tekście zapowiadającym premierę), a Stefan Kruk, recenzent, skopiował reżyserską wykładnię, podążając bądź za felietonem, bądź za wywiadem. A trzy razy powtórzona myśl, chociaż ma jedno źródło w osobie samego inscenizatora, zaczyna się w narracji Sygnarskiej obiektywizować jako trafna opinia o przedstawieniu: „Kruk bardzo trafnie odczytał akcentowaną przez Hebanowskiego alienację głównej bohaterki” (s.76). Chciałoby się zapytać: przenikliwie odczytał w przedstawieniu czy raczej przeczytał w prasie i przepisał? Podkreślam, nie chodzi mi o to jedno (przykładowe) zdanie, ale o pewien niedostatek krytycznego dystansu do świadectw, zwłaszcza wobec inercyjnych postaw recenzentów. Inny jeszcze przykład, niby drobiazg, ale znamieny. Podążając za recenzentami, autorka określa kostiumy w rzeszowskiej inscenizacji *Knazia Patiomkina* najpierw jako „długie czarne, skórzane płaszcze stylizowane na mundury Wehrmachtu” (s. 86), innym razem jako „gestapowskie płaszcze” (s. 95). Zatem: Wehrmacht czy

Gestapo? Należałoby to jakoś zweryfikować, chociażby w oparciu o ikonografię przedstawienia.

Brak dystansu daje się też zauważyć w stosunku autorki do środowiskowej familiarności. Z trudem przychodzi mi zaakceptować w naukowym dyskursie tak poufale sformułowania jak „Major po śmierci Stulka wspominał...” (s. 134) czy „teatralne doświadczenia Stulka” (s. 172), gdy należą do autorskiej narracji, a nie są jedynie wypowiedzią cytowaną (w obu przypadkach nie są).

Oryginalnym pomysłem Anny Sygnarskiej jest niewątpliwie zestawienie inscenizacji *Bazyliissy Teofanu* Okopińskiego z 1967 roku z ekranizacją *Faraona* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza (1965). Szkoda, że autorka nie kontynuuje podobnych konfrontacji z większą konsekwencją – w przypadku prapremiery *Termopil polskich* (grudzień 1970) skojarzenia mogły z kolei prowadzić do filmowej adaptacji *Popiołów* w reżyserii Andrzeja Wajdy (również z 1965 roku), filmu, który wywołał wielką ogólnonarodową, długotrwałą dyskusję publicystyczną nad sposobem przedstawiania historycznych losów narodu. Zważywszy że czas akcji *Popiołów* pokrywa się z okresem ewokowanym w *Termopilach polskich*, wnioski z takiego porównania mogłyby okazać się nadzwyczaj ciekawe.

Innym istotnym zabiegiem, stosowanym przez autorkę dysertacji, jest właśnie konfrontacja premier dramatów Micińskiego z przedstawieniami, które równolegle odnosiły niekwestionowany sukces. Kolejną inscenizację *Bazyliissy Teofanu* (1978), tym razem w reżyserii Hebanowskiego, autorka zestawia z przedstawieniem *Z biegiem lat, z biegiem dni* wyreżyserowanym przez Andrzeja Wajdę w Starym Teatrze w Krakowie – stawiając je za przykład sukcesu odniesionego w pracy nad materią młodopolską. Gdyby jednak trzymać się porównań filmowych, to tym razem chciałoby się przywołać raczej film Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* (1978), którego tematem jest dramat nonkonformistycznego aktora grającego główną rolę w zakłamanej inscenizacji *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Film, zaliczany na nurtu „kina moralnego niepokoju”, *pars pro toto* oddaje atmosferę społeczną schyłku dekady Gierka. To bardzo ważny aspekt, nieczęsto uwzględniany w praktykach historycznoteatralnych: atmosfera społeczna, której reprezentacją jest publiczność zasiadająca na widowni, a Anna Sygnarska wyraźnie to docenia, czego najlepiej dowodzi podrozdział II.9 poświęcony *Termopilom polskim* w adaptacji i reżyserii Krzysztofa Babickiego (Stary Teatr w Krakowie, 1986).

Niestety, niejednokrotnie w wywodach Anny Sygnarskiej natrafić można na utrudniający lekturę brak precyzji w formułowaniu myśli. Oczekiwałbym rozwinięcia

skrótów myślowych w rodzaju: „Role były budowane na zasadzie zgodności z oryginałem. Co oznacza, że interpretacja aktorów akcentowała motywacje historyczne, w miejsce wyznaczonych przez Micińskiego idei.” (s. 50-51) Mimo objaśnienia nadal nie wiem, na czym miałyby polegać owa „zgodność z oryginałem”, a przede wszystkim, co stanowi „oryginał”? Mogę sobie wyobrazić (właśnie: wyobrazić) historyczny pierwowzór postaci dramatycznej, ale zawsze jest to jakaś wizja, jakaś kreacja. Któraż to z narracji historiograficznych stanowić miałyby „oryginał”, powiedzmy, Katarzyny Wielkiej? A także: jak można zagrać „motywacje historyczne”? Inny przykład. Pisząc o przedstawieniu Jerzego Jarockiego *Mord w katedrze* z 1982 roku Sygnarska stwierdza: „Sama prezentacja w kościele, który wtedy był strefą kontestacji, był już dużym osiągnięciem (...)” (s. 132). Mogę się domyślać, co autorka chciała wyrazić, niemniej stwierdzenie, że „kościół był wtedy strefą kontestacji” wydaje mi się bardzo niefortunne. Nie używałbym również określenia: „akademicki Teatr Pleonazmus”, nie tylko dlatego, że w krytyce teatralnej przyjęło się mówić o tego typu teatrze „studencki”, ale i ze względów semantycznych: ‘akademicki’ znaczy poniekąd ‘trzymający się utartych wzorów’, a nawet ‘skostniały’, od czego Teatr Pleonazmus był przecież jak najdalszy.

Brak również precyzji w definiowaniu obiektów badawczych, na przykład autorka powołuje się na „egzemplarz adaptacji ze zbiorów archiwum Teatru Wybrzeże” (s. 48 i 106), należałoby jednak określić go bliżej: czyj? Adaptatora? Reżysera? Inscenizatora? Suflera? Przed cenzurą czy po cenzurze? W teatrologii przyjmujemy, że najbardziej wiarygodny – jeżeli chodzi o tekst podawany ze sceny, uwzględniający skreślenia cenzury – jest egzemplarz suflerski. Czyje działanie ma na myśli autorka, pisząc: „Akt I i II przeszły do spektaklu prawie bez skreśleń” (s. 106)? Rękę reżysera czy rękę cenzora? Podobnie, gdy autorka stwierdza: „Dziś, nie posiadając egzemplarza adaptacji, trudno zweryfikować negatywne w tonie recenzje” (s. 137), to wypadaloby ową niedostępność egzemplarza teatralnego z 1985 roku (doprawdy?) jakoś skomentować.

Osobną uwagę pragnę teraz poświęcić części IV, zatytułowanej „Dokumentacja”, na którą składa się:

- 1) spis omawianych inscenizacji dramatów Tadeusza Micińskiego,
- 2) bibliografia ogólna,
- 3) bibliografia recenzji omawianych inscenizacji dramatów Micińskiego,
- 4) bibliografia artykułów prasowych, recenzji i wywiadów,
- 5) lista zespołów archiwalnych.

Bardziej praktyczne oraz znacznie korzystniejsze poznawczo wydaje mi się inne uporządkowanie: gdy bezpośrednio pod metrykami przedstawień następuje pełna powiązana z każdą inscenizacją bibliografia, obejmująca materiały archiwalne (np. egzemplarz teatralny), program teatralny (z wyszczególnieniem zawartości), artykuły przedpremierowe, wywiady z twórcami, recenzje i późniejsze omówienia. Dałoby to, jak sądzę, jasną wiedzę o zasobach źródłowych, jakimi dysponuje badacz, a przede wszystkim dużo lepsze wyobrażenie o skali i toku recepcji danego przedstawienia. Rzecz jasna, osobne zestawienie obejmuje bibliografię ogólną, kontekstową, metodologiczną.

Uważam także, że bibliografia powinna obejmować wszystkie wykorzystane (cytowane bądź przywoływane w przypisach) prace, tymczasem w żadnym z końcowych zestawień nie znajduję ani pracy magisterskiej Andrzeja Szymanika (przywoływanej na s. 17, 49, 51, 59, 60, 62), ani artykułu Miłosławy Bukowskiej-Schiemann, który – wielokrotnie cytowany – zasługuje na bibliograficzne wyodrębnienie z pracy zbiorowej *Pół wieku Teatru Wybrzeże*. Podobnie nie odnajduję w bibliografii omawianych we Wstępie – w ramach stanu badań – prac magisterskich Anny Gaczowskiej (s. 15) czy samej Anny Sygnarskiej (s. 16).

Moje polonistyczne sumienie nie pozwala mi przemilczeć licznych usterek pisarskich, na jakie natrafiałem w tekście. Przekazany mi do zrecenzowania wydruk rozprawy pozbawiony jest praktycznie autorskiej korekty. W trakcie lektury często potykałem się o literówki i nieustannie dostawiałem znaki przestankowe dla uzyskania logiki składniowej. Nawet niewinna z pozoru literówka może prowadzić do przykrych przekłamań – jak w przypadku pisowni nazwiska znanego recenzenta i literata szczecińskiego Artura Liskowackiego (wielokrotnie powielany błąd „Lisowacki” na stronach 135, 137, 145 i 188).

Po tych uwagach technicznych pora już na zreasumowanie recenzenckiej lektury. Rozprawa doktorska Anny Sygnarskiej stanowi monografię teatralnej recepcji dramaturgii Tadeusza Micińskiego w okresie PRL-u, a praktycznie w latach 1967-1986; obejmuje dziewięć inscenizacji (w tym dwie zdjęte przez cenzurę), zrealizowanych na scenach Warszawy (dwie premiery), Poznania (1), Gdańska (3), Rzeszowa (1), Szczecina (1) i Krakowa (1) przez twórców trzech pokoleń (od Jerzego Kreczmara, ur.1902, po Krzysztofa Babickiego, ur. 1956). Rozprawa przyczynia się, po pierwsze,

do wzbogacenia stanu badań nad repertuarową żywotnością dramaturgii okresu młodopolskiego w teatrze drugiej połowy XX wieku; po drugie, do rozpoznania mechanizmów teatralnego sukcesu i teatralnego niepowodzenia, w tym oddziaływania cenzury oraz krytyki teatralnej

Wskazane w recenzji niedostatki, głównie natury redakcyjnej, ani też spór o uzasadnienie czasowej ramy pola badań nie umniejszają mojego wniosku o dopuszczenie mgr Anny Sygnarskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Gdańsk Oliwa, 19 czerwca 2018

*Wigwa Mejdrowska*