

Teatropisanie

AUTOR: **MARYLA ZIELIŃSKA**

■ Jerzy Jarzębski, pisząc tekst do programu *Błądzenia*, użył dla określenia scenariusza Jerzego Jarockiego, opartego na twórczości i biografii Witolda Gombrowicza, sformułowania „życiopisanie”. Gdy próbowałam zrozumieć metodę, za pomocą której Elżbieta Konieczna opowiedziała biografię tego reżysera, przyszło mi do głowy, że jej książka najbardziej przypomina mi kolaże na temat pisarzy, którzy go fascynowali. W przypadku tej biografii również widać fascynację twórcą, którego los w sprzężeniu z czasami autorka próbuje opowiedzieć przy pomocy dzieł, ale i innych świadectw. Otrzymujemy gatunkowo amorficzne dzieło, którego bohater, mimo wywiadowczego śledztwa, wymyka się z rąk twórcy.

Nie znam recepty na udaną biografię. Autor musi ją chyba sformułować w sobie, w relacji z bohaterem, i przekonać do niej czytelnika. Elżbieta Konieczna oparła się na swoich wspomnieniach jako redaktorki radia i recenzentki prasowej, która śledziła życie teatralne Krakowa od lat siedemdziesiątych, i przede wszystkim na rozmowach z rodziną, przyjaciółmi, współpracownikami Jarockiego. To dobre pół setki osób. Oprócz oczywistych rozmówców (córka, brat, żona, kompozytor Stanisław Radwan, aktorzy...) są pomijani dotychczas interlokutorzy, choćby brygadier sceny w Starym Teatrze, Bronisław Nawrot, inspicjentka Ewa Chrzanowska, asystenci reżysera czy lekarz. Krótsze, dłuższe wypowiedzi czyta się z zaciekawieniem. W imponującym zestawie rozmówców brakuje zwłaszcza scenografa Jerzego Juka Kowarskiego, a w szczególności wyjaśnienia końca długoletniej współpracy. Jeśli nie udało się przeprowadzić wywiadu, to można było się pokusić o wyłuskanie stosownych cytatów z istniejących wypowiedzi. Ta metoda przydałaby się też do zbadania innych długotrwałych przyjaźni, choćby z Tadeuszem Różewiczem, Sławomirem Mrożkiem, Erwinem Axerem. Nie ma słowa o bliskiej znajomości z Jerzym Grotowskim, podobnie o relacji z Jerzym Nowosielskim (choć na fotografii Danuty Maksymowicz widzimy

Jarockiego w domowym wnętrzu na tle jego obrazu). Autorka w niewielkim stopniu korzysta z wywiadów z reżyserem (wcale nie jest ich tak mało, jak twierdzi), zwłaszcza jeśli uwzględnić filmy dokumentalne, wypowiedzi radiowe czy telewizyjne. Nie sięgnęła również do cyklu spotkań „Goście Starego Teatru”, który Jerzy Jarocki wymyślił w 1992 roku i przez dwa lata prowadził, powierzając później jego kontynuację innym osobom z zespołu. Do udziału w spotkaniach zapraszał osoby ważne dla sceny przy placu Szczepańskim, dla Krakowa, dla siebie.

Książka przypomina zbiór wspomnień, wieloelementowy portret artysty ułożony z dziesiątków świadectw mówionych. Na pozostałe źródła składa się skromny wybór recenzji i wywiadów. Brakuje dokumentów życia i czasu, przede wszystkim ikonografii. Głównym bohaterem książki wydaje się być Jarocki w teatrze. O tym, że mamy do czynienia z „życiem w sztuce”, świadczy to, że na końcu otrzymujemy spis premier, a nie kalendarium życia. Bardzo by się ono przydało (nawet przy zastrzeżeniu, że praca w teatrze pochłaniała całą jego energię), gdyż podstawowe daty i fakty nikną i w powodzi relacji, i w braku wyraźnej struktury zebranego materiału.

Autorka podzieliła materiał na siedem części: *Chwała Bogu, jest teatr; Co pan na to, panie Witkacy; Postać zamknięta w ramce; Jerzy Jarocki i Ewa Lassek – bez siebie byłiby inni; Reżyser o okrutnym spojrzeniu; Czy Jerzy Jarocki miał kłopot z Jerzym Jarockim?; Ostatnie dziesięciolecie*. Jak można wywnioskować z tytułów, porządek chronologiczny krzyżuje się z podejściem problematycznym. W zawartości rozdziałów mieszają się perspektywy czasowe, wspomnienia nakładają się – tak jakby poszczególne części były pisane w różnym czasie i autorka zapominała, że niektóre myśli już wykorzystwała. To dotyczy zarówno generalistów (że Jarocki ludzi traktował z dystansem, był zimny jak gład, nie miał życia osobistego), jak i drobiazgów (że Zofia Więclawówna nie odnosiła sukcesów – to zresztą dyskusyjna teza – ale w *Wiśniowym sadzie* zagrała życiową

rolę). Ale od czego w takim przypadku jest redaktor?

Obiektywizujący ton Elżbieta Konieczna często przerywa narracją w pierwszej osobie. Swoje doświadczenie traktuje jako świadectwo na równi z innymi wypowiedziami. To nie jest zarzut, ale razi sposób mówienia od siebie. „Przedstawienie *Szewców* [z 1971 roku] to jedno z moich granicznych przeżyć emocjonalnych w teatrze. Pamiętam słodkie uczucie beztroskiej, pozornie purnonsensowej zabawy”. Niektóre zwierzenia wręcz nie przystoją badaczce: „Ja również nie ogarniałam tego *Ślubu* [ze Starego Teatru], nie potrafiłam go opisać, zwłaszcza po latach, gdy już wielu szczegółów nie pamiętałam. Zresztą i wtedy na bieżąco nie potrafiłam tego zrobić, tak jak powinnam” (s. 238). Czy dwie strony dalej: „Trochę zwlekałam z obejrzeniem telewizyjnego *Ślubu*, sądząc, że to będzie atrapa przedstawienia pozbawiona powietrza teatru”. Czy badacz z własnej ułomności może czynić prawidłowość? O *Kosmosie*: „Niestety nie umiem konkretnie opisać tego spektaklu, ponieważ pamiętam go w mglistym zarysie. Okrutna jest ta nietrwałość przeżyć teatralnych” (s. 367). Wątpliwość budzi też konstrukcja enigmatycznego „widza”, do którego autorka czasem się odwołuje (dalej o *Szewcach*): „I niespodziewane u widza odczucie niczym nieskrępowanej wolności – rzadkie w owych smutnych czasach naznaczonych wszechwładzą cenzury” (s. 76).

Na temat rodziny, dzieciństwa, dorastania Jarockiego otrzymujemy zaledwie pięć stron na początku. Przy pierwszym związku z kobietą, wymienioną z imienia, jest przywołany poza chronologią kolejny – po to, by uzasadnić sąd o całym życiu: „Potrzebował towarzyszkę, która niekoniecznie miała być intelektualną partnerką. Nie dotyczyło to jedynie Ewy Lassek” (s. 13). Otrzymujemy tu pierwszą opowieść brata, Roberta Jarockiego, o Lassek, po czym powracamy do wcześniejszych związków. Takie retardacje są bardzo częste, skojarzenia prowadzą autorkę do kolejnych etapów życia bohatera, tak jakby zakładała, że już je

Książka przypomina zbiór wspomnień, wieloelementowy portret artysty ułożony z dziesiątków świadectw mówionych. Na pozostałe źródła składa się skromny wybór recenzji i wywiadów. Brakuje dokumentów życia i czasu, przede wszystkim ikonografii.

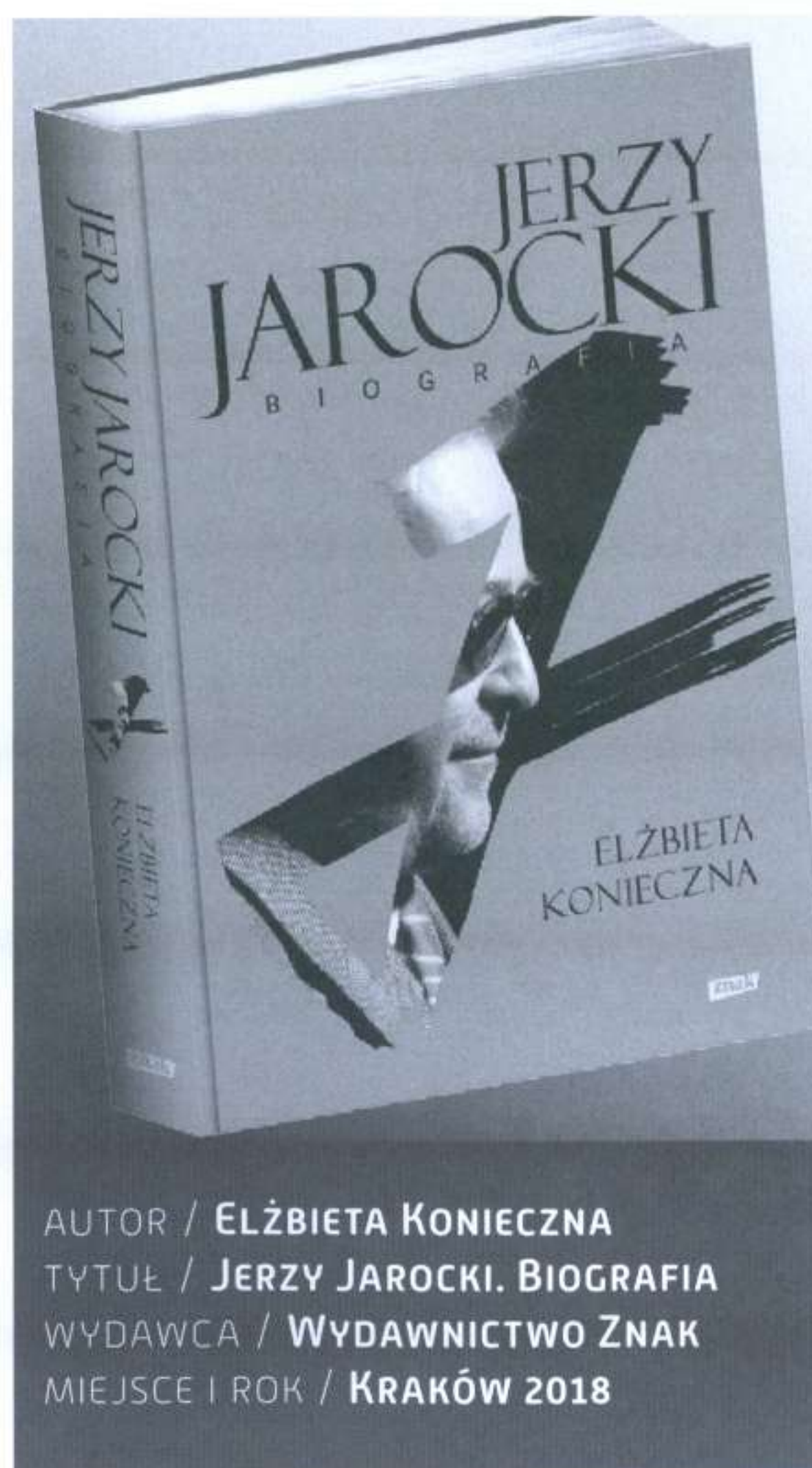
znamy, wiemy kto jest kim i znakomicie sobie poradzimy z antycypacyjnym ciągiem faktów. Po opisanu pierwszego małżeństwa z czasów studiów aktorskich (na marginesie – nie podano dat kolejnych ślubów, nawet roku, czy narodzin córki), przechodzimy od razu do rozdziału o dyplomie na reżyserii. Przy czym dla autorki ważniejsze wydaje się w tym momencie przytoczenie losów Brunona Jasieńskiego i treści *Balu manekinów* niż opisanie studiów reżyserskich Jarockiego w Moskwie. Następnie przeskakujemy do 1976 roku, gdy wrócił do Związku Radzieckiego i wspomnianego dramatu, wystawionego w Czelałbińsku. Jeśli dalej padają informacje o studenckich doświadczeniach Jerzego Jarockiego, to musimy je sobie sami porządkować.

Pierwsza premiera dramatu Sławomira Mrożka – katowicka *Policja* z 1958 roku – staje się pretekstem do snucia dygresji o tym, że reżyser stale powracał do jego twórczości, podobnie jak do Witolda Gombrowicza czy Tadeusza Różewicza, i sformułowania pointy: „Pod koniec życia Mrożek i Różewicz śmiertelnie się obrazili na reżysera” (s. 27). Przy czym jeszcze w ogóle nie wiemy, kiedy się poznali, zaprzyjaźnili i w jaki sposób współpracowali. Po tej informacji wracamy do Krakowa, do dykcji Władysława Krzemińskiego. Dygresyjna narracja buksuje co i raz. Część pierwsza, która wydaje się – mimo wycieczek w przyszłość – odnosić do początków kariery reżysera, kończy się dłuższą rozmową z Jerzym Stuhrem. Jest podsumowaniem znajomości, która zaczęła się w 1970 roku w szkole teatralnej. Czy dlatego znalazła się w tym miejscu, bo następna część książki poświęcona jest potycz-

kom z Witkacym, a Stuhr wspomina o *Matce* i *Szewcach* – pierwszych inscenizacjach tego autora zrealizowanych przez Jarockiego?

W niektórych sprawach autorka zakłada dużą wiedzę czytelnika i to, że z meandrycznej narracji – jeśli zechce – odtworzy sobie chronologię, w innych uważa, że czytelnik musi być niedouczony i faszeruje wywód akapitami, choćby na temat „z krytykami całe życie Witkacy miał pod górkę...” czy rozległymi informacjami o przywołanych artystach i dziełach. Znaczną ich część, o ile nie wszystkie, śmiało można by przenieść do przypisów, ale redakcja zarezerwowała je dla bibliograficznych adresów cytowanych źródeł. Otrzymujemy więc podrozdział *Postaci psychodramy po latach* z biogramami uczestników rozmowy czy długie wtrącenia w kwadratowych nawiasach, które rozbijają opowieść.

Trudno określić adresata tej publikacji. Elżbieta Konieczna nie stara się pisać książki naukowej. Czy więc jest to biografia „popularna” dla wielbicieli tego gatunku? Nie wydaje mi się – są tu sądy na temat historii polskiego teatru, które z kolei teatrologom wydadzą się bardzo wątpliwe. Czytamy na przykład zdecydowane opinie autorki: *Miasto snu* Krystiana Lupy było niezbyt udanym spektaklem, *Operetka* Tadeusza Bradeckiego bardzo dobrym, a *Garbus* Jarockiego to niekoniecznie fortunna realizacja, więc ją pomija. Refleksja na temat teatru Krzysztofa Garbaczewskiego oparta jest na jednym artykule z „Newsweeka” i dwóch wypowiedziach dyrektorów teatrów, a służy ona do zbudowania zadziwiającej paraleli między oboma reżyserami (poprzez Lupa). Oceny kolejnych dykcji w Starym Teatrze są z kolei



Trudno określić adresata tej publikacji. Elżbieta Konieczna nie stara się pisać książki naukowej. Czy więc jest to biografia „popularna” dla wielbicieli tego gatunku? Nie wydaje mi się – są tu sądy na temat historii polskiego teatru, które z kolei teatrologom wydadzą się bardzo wątpliwe.

sformułowane jako ogólnie przyjęte prawdy: że kierownictwo Zygmunta Hübnera uznawane jest za wzór, odejścia Bradeckiego powszechnie żałowano, o Jerzym Koenigu zaś pisze: „Teatroznawca, przesiadywał zabarykadowany w swoim gabinecie, czytając kulturalną prasę” (s. 299). *Ślub* w Teatrze Dramatycznym Konieczna nazywa prapremierą, choć wcześniej pisała o gliwickiej realizacji. Daje się uwieść karkołomnym analogiom między osobowościami Jarockiego i Tadeusza Łomnickiego czy Antoniego Czechowa, Witolda Gombrowicza, Witkacego. Zadziwia diagnozami: „We Wrocławskim Teatrze Współczesnym Jarocki robił spektakle o znacznie lepszej proveniencji niż w Krakowie. W sposób mistrzowski przejawiał w nich poczucie humoru, które potem zarzucił w Starym Teatrze, zwłaszcza po śmierci Konrada Swinarskiego. Wtedy zaczął tworzyć teatr o ciężarze gatunkowym *Wyzwolenia* i *Dziadów*, uważając za swój obowiązek wypełnienie luki po zmarłym reżyserze” (s. 105).

Może to więc książka środowiskowa, taka krakowsko-plotkarska? „Wtedy, gdy rozmawiałam z Edwardem Lubaszenką, nie zdawałam sobie jeszcze sprawy, jak trafne było jego spostrzeżenie na temat roli kobiet w życiu Jarockiego” (s. 111). Konieczna nie bada, dlaczego Jarocki odstąpił od realizacji autorskiego *Stasia* w Teatrze Polskim w Warszawie, tylko określa kontekst późniejszego wystawienia tego utworu przez Gustawa Holoubka stwierdzeniem „po przyjaźni”. Nie wyjaśnia okoliczności zaniechania reżyserii *Szewców* w Teatrze Narodowym i powrotu do Krakowa z tym projektem jako *Trzecim aktem według „Szewców”*. Nie pyta Mikołaja Grabowskiego, dlaczego zdjął tytuł po

trzydziestu wystawieniach, co miało stać się powodem rozstania ze Starym Teatrem. Ogranicza się do powtórzenia obiegowej opinii.

Autorka stara się przedstawić teatr Jarockiego w kontekście swego czasu, co zrozumiałe i cenne. Czasem robi to w krótkich, trafnie sformułowanych zdaniach na końcu rozdziału, ale też oddaje się wspomnieniom, które przypisuje ogółowi: „Natomiast w końcówce owego dziesięciolecia [lat osiemdziesiątych] ludzie ratowali się przed wszechogarniającą beznadzieją ucieczką w prywatność. Do teatru nie chciało im się chodzić. A jeśli już, to najwyżej po to, by się pośmiać i zapomnieć o udręce dnia codziennego”. Czy zmuszaliśmy się do chodzenia na spektakle Lupy, Gardzienic, Tadeusza Kantora, Jerzego Grzegorzewskiego... i rechotaliśmy na nich jak szaleni?

Wydawnictwo Znak reklamuje na okładce książkę Jerzy Jarocki. *Biografia* hasłami: „to pierwsza pełna biografia wybitnego reżysera”, „demon i mocarz teatru”, „jako pierwszy odważył się wystawić *Ślub* Gombrowicza”, a także kilkanaście nieodzownymi cytatami. Ten rynkowy ton, że jeśli produktu nie nazwie się pierwszym, to znaczy, że jest gorszy i nikt go do ręki nie weźmie... Stąd pewnie też „demoniczne” epitet. Czy przedstawienie czyjejkolwiek biografii może być pełne? Czy to nie uzurpacja? Pełna biografia z zaledwie ośmioma zdjęciami (włącznie z okładką), powszechnie znanymi i do tego reprodukowanymi w czerni i bieli? Ma nam wystarczyć rzucona na wstępie deklaracja, że autorka widziała ich mnóstwo, i króciutki rozdział *Co mówią fotografie*?

Zawiodła nie tylko redakcja, ale i korekta. Są literówki w nazwiskach (Tomasz Kulikowski

zamiast Kubikowski), błędy w pisowni skrótowców (Mchat), w nazwach festiwali (Spotkania „Dialog” we Wrocławiu), w pisowni wyrazów obcych (nota bene), stylistyczne, na poziomie szkolnym: „Miał wielką czapę na głowie, na sobie kamizelkę” (s. 105). Gdyby miał czapę na plecach, a kamizelkę w kieszeni, to warto by to zaznaczyć – w innym przypadku jest to tautologia.

Recenzując niegdyś w „Gazecie Wyborczej” *Historię PRL według Mrożka*, sporządziłam króciutką sylwetkę reżysera, w której użyłam sformułowania „reżyser żyletka”, które wydało mi się nośne w kontekście prasy codziennej. Nazajutrz spotkałam przypadkiem Jerzego Jarockiego na dworcu, rzucił ponuro: „Znów ta żyletka, czy naprawdę nie można inaczej?”. Zrobiło mi się głupio, faktycznie, po co wykorzystywać utarte etykiety. Elżbieta Konieczna też poszła tym łatwym tropem. Wyzłościłam się? Po prostu żal mi tematu i zgromadzonego materiału, nad którym z pewnością można było lepiej zapanować. Autorka pisze o życiopisanych spektaklach swego bohatera: „Nie jestem miłośniczką scenariuszy pisanych przez Jerzego Jarockiego (*Snu o Bezgrzesznej*, *Grzebania*). Są intelektualnie przeładowane i przez to w dziwny sposób »nieteatralne«. Pękają od natłoku wątków i myśli – niezwykle ważnych dla reżysera, natomiast często niezrozumiałych dla widza, który mógł czuć się zagubiony w tym intelektualnym gąszczu problemów” (s. 361). Czyżby udzieliła jej się ta intelektualna atmosfera? ■

1 ■ Notabene, pierwsze publiczne wystawienie tego dramatu zawdzięczamy Jerzemu Grzegorzewskiemu, miało miejsce 22 kwietnia 1961 roku w Łodzi, a nie, jak podaje autorka, Włodzimierzowi Hermanowi – jego wrocławska premiera była późniejsza o cztery lata.