

Katastrofa jako przedmiot archiwizacji

**O historycznej lekturze *Powolnego ciemnienia malowideł* (1985) –
czy ci, którzy widzieli, wiedzą, a jeśli nie wiedzą, to kto – oraz o śledztwie
archiwistycznym
rozmawiają**

Małgorzata Dziewulska (Instytut Teatralny)

i Mateusz Żurawski (Akademia Teatralna, Teatr Studio)

W 1985 roku w warszawskim Teatrze Studio Jerzy Grzegorzewski zrealizował przedstawienie *Powolne ciemnienie malowideł* z Markiem Walczewskim w głównej roli Konsula. Była to adaptacja powieści *Pod wulkanem* (1947, wyd. pol. 1963) Malcolma Lowry'ego; film na podstawie książki – w reżyserii Johna Hustona, z Albertem Finneyem – miał światową premierę w 1984 roku (w Polsce w 1985).

Małgorzata Dziewulska: W przedstawieniu *Powolne ciemnienie malowideł* skonstruowano bohatera przeciwko obowiązującym konwencjom przedstawiania postaci scenicznych. Wybrane mikrowydarzenia powieści *Pod wulkanem* zastąpiono swego rodzaju ironiczną i autoironiczną ekwilibrystką osoby. W jej opisie nie można pomóc sobie linearną perypetią, tradycyjnym ujęciem literacko-biograficznym. Eksplozywne ewolucje konsula zachowały się w obrazach nie całkiem wiernych wobec spektaklu. Jak zatem zachować w pamięci teatr, który działa za sprawą pewnego afabularnego ekscesu scenicznego? Co więcej, ten teatr z premedytacją nie dopowiadał swoich treści. Konsul z książki Lowry'ego został zamordowany w Meksyku końca lat trzydziestych XX wieku. Jego katastrofa egzystencjalna ma wymiar demonstracji błażeńskiego i ekstrawaganckiego protestu przeciwko światu na progu wojny. Przedstawiona w Polsce roku 1985 przemawiała do widowni w warunkach konwencji życia utrwalonych niedługo wcześniej przez stan wojenny. Następowало przesunięcie, z którego wynikła odmienna wersja demonstracji konsula. Jej sens pozostaje poniekąd przedmiotem domniemania, tym bardziej, że odbiór zaświadczony przez publikacje nie uwzględniał prześledzenia tematu związanego z

politycznym doświadczeniem widzów. To kolejny kłopot archiwizacji, jeśli nie chce pozostawić przekazu archiwalnego jako „niemego” w tym względzie. Za tym idą inne paradoksy, które staraliśmy się w tytule sformułować, pytając: „Czy katastrofę można zarchiwizować?”. Katastrofa to totalne zakłócenie, wstrząs rujnąjący rodzinne konteksty oraz narracje obecne w procedurach tradycyjnej archiwizacji.

Zanim to rozwiemy, Mateusz Żurawski usytuuje dla państwa to przedstawienie, żeby była jasność, o jakim zjawisku mówimy.

Mateusz Żurawski: *Powolne ciemnienie malowideł* to swobodna adaptacja powieści Malcolma Lowry’ego *Pod wulkanem* z roku 1947. Książka – w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sensacyjna, dziś raczej już zapomniana – opowiada historię ostatnich dwunastu godzin z życia Geoffreya Firmina, byłego konsula brytyjskiego w Meksyku, alkoholika i niespełnionego pisarza. Konsul, odrzucając szansę ratunku, jaką staje się nagły powrót jego byłej żony Ivonne, upija się do nieprzytomności w kolejnych *cantinas* miasteczka Quahnahuac, aż wreszcie ginie zastrzelony podczas przypadkowej awantury z faszystami, a jego ciało zostaje wrzucone do wulkanicznej rozpadliny – w Dzień Umarłych, 2 listopada 1938 roku. Prosta fabuła – w znacznym i znaczącym stopniu autobiograficzna – została przez Lowry’ego pomyślana jako historia współczesnego *everymana*, który żyje na krawędzi katastrofy, zarówno osobistej, jak i historycznej.

Grzegorzewski chciał zrealizować *Pod wulkanem* bezpośrednio po *Bloomusalem* według *Ulissesa* Jamesa Joyce’a z 1974 roku. Nad adaptacją pracował podobno przez kilkanaście lat. Nie znamy, niestety, kolejnych wariantów scenariusza. Z kilkusetstronicowej książki reżyser pozostawił kilkadziesiąt zdań, uzupełnił je fragmentami Joyce’a, Dostojewskiego i Manna, ustawił na scenie pantograf, każąc mu się poruszać w rytm muzyki Stanisława Radwana, a główną rolę powierzył Markowi Walczewskiemu. Powstało niezwykle intensywne pięćdziesiąt minut, które należy do najbardziej autorskiego nurtu w twórczości Grzegorzewskiego.

Premiera odbyła się 22 czerwca 1985 w warszawskim Teatrze Studio, ostatni spektakl 15 maja 1992 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. *Ciemnienie...* nie schodziło z afisza przez osiem sezonów, łącznie zagrano 82 przedstawienia, w tym aż trzynaście podczas gościnnych występów zagranicznych. Wspominam o tym dlatego, że rozmawiamy o jednej – to określenia Janusza Majcherka – z

„zachwycających łamigłówek” Grzegorzewskiego, tych spektakli, które niechętni artyści krytykowali jako hermetyczne czy wręcz egoistyczne. 82 przedstawienia z często notowaną wysoką frekwencją to bardzo dużo. Dla porównania – *Miasto liczy psie nosy*, swoisty rewers adaptacji Lowry’ego, zagrano tylko 28 razy w ciągu dwóch sezonów. Miarą ogromnego sukcesu *Ciemnienia...* jest niewątpliwie realizacja jego wersji filmowej przez Andrzeja Jaroszewicza (1986), przygotowana z myślą o późniejszej emisji telewizyjnej, do której jednak nigdy nie doszło.

Gdy sięgnąć po recenzje, uderza w nich poczucie głębokiej dezorientacji przy jednoczesnym zachwycie nad intensywnością scenicznej formy, wymykającej się wszelkim próbom opisu. Brakuje konkretów, ale dość dobrze można odczuć panującą na widowni temperaturę. Jedna z recenzentek nazwała *Powolne ciemnienie malowideł* „teatrem czystym”. To ogólnik, który mówi bardzo mało – ale i bardzo dużo zarazem.

M.D.: Ten fragment stanowi pojemną ikonę filmową *Powolnego ciemnienia malowideł*. Oglądanie jej z nagła na ekranie w wyciętym kadrze oczywiście nie odpowiada sytuacji odbioru spektaklu, akcja została przetłumaczona na język filmu.

M.D.: Pożyczyłam teraz *Pod wulkanem* z biblioteki IBL, żeby sobie tę książkę przypomnieć. Wręczono mi egzemplarz zaczytany tak dalece, że rogi kartek były lepkie od zadawnionego brudu. Widać, jak książka była czytana. Ona była zresztą jedenasta na liście stu najbardziej angażujących powieści XX wieku w jakimś międzynarodowym plebiscycie. Autor miał duże kłopoty z jej wydaniem, była niezrozumiała, wypełniona mało jeszcze znaną, deliryczną narracją. Ciekawe, że w Polsce na jej punkcie niektórzy nieco wariowali. To jest pewna odpowiedź na pytanie o możliwość działania spektaklu w atmosferze lat osiemdziesiątych. O tym działaniu niewiele wiemy, ale kwestia odnoszenia do niej sprawy konsula jest historycznie ważna. Widzowi pozostawiano możliwość odczytania lub zignorowania tego wątku, zatem założona była pewna interpretacyjna chwiejność. Ona była dla Grzegorzewskiego, nie tylko w tym przedstawieniu, sprawą pierwszej wagi. Jest więc problemem, w jaki sposób można utrzymywać takie treści. Łatwo pójść za daleko, a wtedy powstaje pewien frazes polityczny, nie mający nic wspólnego ze spektaklem.

Można ten problem opisać przez porównanie z ostatnio komentowaną kwestią interpretacji koncertu na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego. Kompozytor upierał się zawsze, że jego utwór nie ma nic wspólnego z rzeczywistością zbiorową. Tymczasem jego wykonawca, dla którego został napisany, Mściśław Rostropowicz, głosił, że to jest dzieło, które opowiada o sytuacji jednostki poddanej despotyzmowi i że dosłownie pomogło mu ono w zachowaniu godności. Lutosławski, pytany o te słowa przyjaciela, odpowiadał: „Ja tego nie rozumiem”. Taki paradoks na terenie muzyki jest do wytrzymania, w teatrze trudniej ignorować historyczne sytuacje widzów i ich wpływ na odbiór. Lutosławski był oporny wobec ich wydobywania. Po pierwsze dlatego, że w jego własnym doświadczeniu kompozytorskim one nie była jawne, tylko ukryte. Ukryte przed nim samym – i on to uważał za prawidłowe. Po drugie wiedział, że nazwanie wprost zamienia się łatwo w nośne hasło, które jest groźne dla przyszłego odbioru dzieła. Grzegorzewski, jak sadzę, był w tym podobny, do ujęć uogólniających się nie przyznawał, przeczyły jego własnym odczuciom autorskim, oceniał je jako publicystykę.

Znamieniem czasu było natomiast coś innego. „Szara rzeczywistość PRL-u” była jednak faktem, bo mało było manewru, mało barwy, za to dużo było nadzoru. Rzeczywistość miała pozór ładu, porządku, który był jednak sztuczny. Niektóre utwory artystyczne powstałe w tamtych warunkach go sabotowały, nosiły w sobie pewną sprzeczną z narzuconym tonem ekstrawagancję. Grzegorzewski uprawiał może jakieś anarchizowanie odbioru przez detale, konkrety, zakłócenia przyjętych kodów. To były sygnały, że życie jest czymś innym, niż się nam wmawia, że ma w sobie jądro intensywności i grozy.

Chcę jeszcze zwrócić uwagę na nieadekwatność dokumentu filmowego. We fragmencie, jaki pokazaliśmy, jest kilkakrotna przebitka na Marię, która płacze. Uporczywe przebitki montażu wprowadzają obce temu przedstawieniu ubolewanie, komentują działanie Konsula. Na scenie płacz Marii nie był tak frontalny, był tylko jednym z elementów. To dla mnie ilustruje sytuację przekłamania, bo przedstawienie było skonstruowane przeciwko sentymentowi. Odruch sentymentalny, lubiany przez widza, został jednak wydobyty w dokumencie filmowym, tak jak był obecny w tonie niektórych recenzji. Jest mi wygodnie, więc Mateuszowi wypomnę, że przed chwilą użył słowa samozagłada, zresztą podobnie mogłam zrobić sama. Szukamy ekspresyjnych słów. Tymczasem Konsul, jak państwo zobaczą w następnych

obrazach, w poszczególnych swoich dziwacznych sytuacjach staje się wręcz swego rodzaju błazeńskim triumfotorem. Kiedy podczas upadku udaje mu się zatrzymać w dziwacznej pozycji, głowa zachowuje ekspresję panowania nad sytuacją.

M.Ż.: W powieści Konsul nigdy nie traci równowagi. To nie on upada na ulicę, to ulica nagle podnosi się i uderza go w twarz. Lowry przez cały czas próbuje w przewrotny sposób ocalić swojego bohatera. Nawet w stanie delirium Konsul za wszelką cenę stara się zachować fason brytyjskiego dżentelmena, a może po prostu zwyczajną ludzką godność.

M.D.: Na pewno słowo godność jest w rachunku konsula ważne, godność w kompromitacji. Wracając jeszcze na chwilę do recenzji: w swoim eseju piszesz o recenzentach, że dawali kalki¹. Rzeczywiście standard gazetowy był katastrofalny. Cytowałeś: „kondycja człowieka”, „zmagania z losem”, „ból istnienia”, „nieuchronność śmierci”. Ubóstwo języka jest dotkliwe, bo to przedstawienie było wymierzone przeciw ogólnikom. Ktoś dobrze nazwał podobne działanie na terenie poezji egzorcyzmowaniem demonów uogólnień. Dzięki konkretności, dzięki wyeksponowaniu, że tak powiem, doznawania materialności konsul jest bezwarunkowo obecny. Przez cały czas się broni, kolejną szklanką mescal, miną, wreszcie ciosem. Dojdziemy do tego miejsca w scenie przesłuchania. W książce bije głównego opresora w twarz.

Powstaje pytanie, jak myśleć o archiwum, by ustrzec nieobecne już przedstawienie przed pośredniczącym w odbiorze językiem lub pośredniczącymi technikami. By bronić samego dzieła i odbierać powagę komunałom, które przyklepiają się do teatru przeszłości. Medianci chcą koniecznie kontekstów familiarnych, podczas gdy akcja teatru, podobnie jak sam konsul, jest skrajnie zmobilizowana, zdeterminowana, nie uzależniona od przyjętych stylów zachowań oraz przedstawiania. Bohater jest, owszem, osobą wyrzuconą do śmieci, w finale dosłownie. Niemniej on zostaje już wcześniej usunięty – nie tylko z powodu alkoholizmu – kiedy Brytyjczycy wycofują się z Meksyku i jego przebywanie w tym

¹ Mateusz Żurawski, *Maszyna piekielna*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Warjacje. Tom 1. Scenariusze autorskie z lat 1978–1991*, red. Ewa Bulhak, Mateusz Żurawski, z. 2: *Powolne ciemnienie malowideł*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012.

kraju, jego jakiegokolwiek działanie traci sens. Za tym kryją się konkrety, raczej konkrety sumienia i wstydu niż bólu i pochylania się nad śmiercią. Konsul Lowry'ego ma w zapleczu jakąś historię z młodości z pierwszej wojny światowej, dość okropną, niewyjaśnioną, a to u Walczewskiego też ma jakieś echo. To wszystko nie jest opływowe, tylko kanciaste.

Jak zatem zachować w archiwum tę swego rodzaju monstrualność, grozę a zarazem jakby łatwość i niezauważalność katastrofy? Ona jest zbudowana przy pomocy scenicznych osób, ale – chcę na to zwrócić uwagę – również osób instrumentów oraz obiektów. Na początku słychać skrzypce, z towarzyszeniem fortepianu w czasem powtarzanym dwudźwięku, ale przemawia do nas jeden głos. Instrument jest jakby osobą. Potem są ważne momenty solowego śpiewu, jednego samotnego głosu. Odosobnione są również obiekty, przez swoją rzadkość, niepowtarzalność i właściwie pewną monstrualność, jaką ma przedmiot trudny do rozpoznania. Więc jest jakieś bogate operowanie motywem samotności na scenie. Dobrze to nazywam czy źle?

Jest jeszcze jedna uwaga dość generalna: mówi się Grzegorzewski – modernista, czyli podzielający modernistyczny dylemat. Gest modernistyczny to jest podobno próba wypowiedzenia doświadczenia niewątpliwego, ale widmowego. W tym tkwi pewne nieprzystawanie komunikacyjne i bezsilność wobec rzeczywistości zbiorowej, oczywiście też konflikt z czynnościami komentującymi. Doświadczenia ściśle indywidualnego, które jest gwałtowne, zdefiniowane, a jednocześnie nieprzekazywalne.

Czy ma zatem sens, by podczas archiwizowania myśleć o pobudzeniu na nowo momentu przeżycia w tej formie, jaka jest dostępna, czy nie? I czy można sobie pozwolić na obronę własnego wyobrażenia o prawdzie spektaklu? I drugie – jakie materiały w przypadku takiej nieoczywistej i paradoksalnej obecności osoby oraz jej odnoszenia się do szerszego kręgu doświadczenia epoki można gromadzić? Nieraz mówiłeś o filmach z tego samego czasu, w których pojawiały się podobne tematy. Czy można więc w przypadku cennych spektakli tworzyć archiwalny archipelag, który odsyła do paralelnych doświadczeń w innych narracjach? Mowa tu właściwie o swobodzie autorskiej, takiej jak w osobistych archiwach sieciowych.

M.Ż.: Ma to sens, jak najbardziej. Z naszego seminarium w Akademii Teatralnej zapamiętałem twoje słowa, że aby móc powiedzieć o teatrze coś mądrego i ciekawego, należy mówić nie na temat. Rozumiem to właśnie jako budowanie wokół nieistniejącego już przecież dziś dzieła teatralnego konstelacji motywów, spraw czasem powiązanych, a czasem – pozornie – zupełnie nieistotnych. Dla *Powolnego ciemnienia malowideł* taką konstelację mogą na przykład tworzyć role Marka Walczewskiego z powstałych chwilę wcześniej filmów *science-fiction* Piotra Szulkina, ale mogą to być również warszawskie obyczaje pijackie z połowy lat osiemdziesiątych. Być może te rozmaite konteksty będą w stanie ożywić zamknięty w archiwum powidok spektaklu, a w konsekwencji powiedzieć nam to, czego nie zobaczymy na rejestracji, na zdjęciach, czego nie uda się nam wyczytać z recenzji. Trzeba być tylko bardzo ostrożnym, żeby nie ulec pokusie nadinterpretacji.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tych recenzjach. Czy nie uważasz, że ogólniki w rodzaju: „to opowieść [...] o istnieniu ku śmierci” mogły być po prostu formą uniku, ucieczką przed koniecznością nazwania wprost tego, co działo się na scenie? Rozpatrując *Powolne ciemnienie malowideł* wyłącznie czy prawie wyłącznie w kategoriach egzystencjalnych, uniwersalnych, krytycy omijali obecny w przedstawieniu temat sytuacji bezpośredniego zagrożenia, realnego, wręcz fizycznego.

M.D.: Scena przesłuchania Konsula została w spektaklu zmieniona w charakterystyczny sposób w stosunku do książki, jest bliższa sytuacjom z Polski lat osiemdziesiątych. Teoretycznie można by szukać odwzorowań podobnych sytuacji z tamtego czasu. Chyba jednak nie ma tu mowy o przemilczeniu, skoro wyczerpujący opis tego przedstawienia można było wydrukować.

M.Ż.: Dlaczego w takim razie nie powstał?

M.D.: Niestety, nie wiem. Gdyby powstał, na pewno byś o tym wiedział. To były wybory redakcyjne, bo opisy w „Dialogu” były już ćwiczone. Może nie znaleziono odpowiedniego autora. Natomiast można było na pewno pisać i publikować. Ówczesny standard dziennikarski uważaliśmy za pochodzący od ustroju, co było sądem błędnym. Ale w przypadku przedstawień Grzegorzewskiego bywał również

brak potrzeby. To było jakieś za trudne, za dalekie, ludzie się w tym gubili. Sama dopiero dziś rozumiem niektóre mechanizmy tego teatru.

M.Ż.: Dla porządku dodam, że istnieją, owszem, trzy teksty, które pozwalają dotknąć materii przedstawienia. To dwie recenzje: Ewy Bułhak z „Odry”² i Stefana Treugutta z „Teatru”³, obie bardzo gęste, ale jednak pozbawione konkretów, a także w całości poświęcony *Ciemnieniu...* rozdział książki Małgorzaty Sugiera *Między tradycją i awangardą*⁴. Zważywszy jednak, że książka Sugiera powstawała na początku lat dziewięćdziesiątych, nasuwa się pytanie, jakie właściwie przedstawienie widziała? Wiemy, że w ciągu ośmiu lat eksploatacji niektóre partie spektaklu zostały przereżyserowane. Do tego dochodzą liczne i częste zmiany obsadowe, które miały poważny wpływ na kreację poszczególnych postaci scenicznych.

Mam wrażenie, że w *Powolnym ciemnieniu malowideł* było coś, co powodowało, że ludzie po prostu bali się je opisywać. Może wiedzieli – albo przeczuwali – że to przedstawienie niezwykle intymne? Nie wiem. Większość piszących zasłaniała się zamieszczonymi w programie słowami Grzegorzewskiego – impresją na temat wyludnionej dzielnicy żydowskiej Amsterdamu, której pustymi ulicami „mógłby iść Konsul z *Pod wulkanem*”, i katalogiem inspiracji: literackich, malarskich, filmowych...

M.D.: Chcę zaprotestować w sprawie tekstu Ewy Bułhak, który jest jednak napisany konkretnymi, nawet mikrosytuacjami w obrazach i detalach języka. Zresztą i tekst Treugutta zawiera konkrety. Wcześniej cytowaliśmy recenzje gazetowe; między nimi a tymi dwoma artykułami jest przepaść.

² Ewa Bułhak, *Patrząc od prawej ku lewej: „Powolne ciemnienie malowideł”*, „Odra” 1986 nr 5. Por. też strona spektaklu: <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=powolne-ciemnienie-malowidel>.

³ Stefan Treugutt, *Ptaki Prometeusza*, „Teatr” 1986 nr 9.

⁴ Małgorzata Sugiera, *Szkatułkowa koncepcja „Powolnego ciemnienia malowideł”*, [w:] tejsze, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993.

M.Ż.: Oba te teksty są przede wszystkim bardzo impresyjne. Przekazują emocjonalną prawdę o przedstawieniu, ale próby uchwycenia całości w nich jednak brakuje.

M.D.: Rzeczywiście to nie były analizy, ale na analizy było chyba za wcześnie. Nawet jednak przy tym, co nazywasz wrażeniowością, ci autorzy jakoś wnikali w materię przedstawienia. Ktoś powiedział, że jeśli przedstawienie jest jak wiersz, to recenzja też może mieć w sobie coś z wiersza. To jest pytanie o takie użycie słów, by w języku pisanim przywołać, nazwijmy to, jakieś *punctum*. Żeby ono znów zadziało. Barthes pisze, że właściwie przeszłość, którą pokazuje zdjęcie – a obraz z takiego teatru ma coś wspólnego ze zdjęciem wywołującym bardzo zdefiniowaną, ale oddaloną rzeczywistość – jest czymś, w co trudno uwierzyć. Trudno uwierzyć, że coś takiego realnie istniało. Taka uwaga zastosowana do archiwum właściwie zmienia sprawę archiwum w utopię filozoficzną, prawie że w kwestię jakiejś *apokatastasis*... Musimy na nowo uwierzyć, że ciągle istnieje ta precyzyjna przeszłość o podniesionym stopniu realności. I wejść w nią na nowo, jeśli jest ciekawa. Oczywiście tylko w przypadku przedstawienia wyjątkowo dopełnionego pod względem kreowania realności, bo inne wraz z czasem ulegają rozpadowi i nic nie pomoże; czasem zostaje legenda. Czy takiemu powrotowi pomoże jednak przypomnienie, jak wyglądał czas, w którym ten świat powstał, w tym przypadku rok 1985. Mamy mętną pamięć przeszłości, ona jest często pożyczona, cudza, a nawet w trakcie aktualnych przeżyć nie zapamiętujemy w formie zaostrojonej, alarmującej, takiej, która nadaje się do artystycznej obróbki. Artysta to może ktoś, kto usiłuje właśnie zapamiętać precyzyjnie bezpośredniość, dotkliwość, materialność zdarzeń. Szuka *punctum* – detonatora.

M.Ż.: Użyłaś słowa *apokatastasis*. Teatr Grzegorzewskiego – komponowany z cytatów, tych z wielkiej literatury i tych z codzienności – sam niewątpliwie stanowił rodzaj apokatastazy. Można pod tym względem porównać go do *Ziemi jałowej* T.S. Eliota. Teraz, kiedy tego teatru już nie ma, pozostały po nim jedynie artefakty – pantograf czy tekst scenariusza. To właśnie one, być może, a nie dokumentacja, pozwalają nam dziś na bardziej bezpośredni kontakt z artystą i jego dziełem.

M.D.: [Zobaczmy kilka zdjęć Wojciecha Plewińskiego](#). Przestrzeń była zwykle korygowana do zdjęć, o ile wiem, ponieważ reżyser ustawiał fotografowi to i owo, żeby więcej zmieściło się w kadrze. Nie wiem, jak w tym przypadku.

M.Ż.: Żadna forma dokumentacji dzieła teatralnego nie jest w stanie oddać go w pełni. Zarówno czas, jak i przestrzeń zostają w jakiś sposób zniekształcone. Film operuje zbliżeniami, rzadko korzysta z planu ogólnego, co powoduje, że działania, które na scenie odbywają się symultanicznie, zostają pokazane jako następujące po sobie, w pewnym sensie ulegają rozproszeniu. Fotografia – odwrotnie. Tu wszelka akcja zostaje zagęszczona wewnątrz kadru. Oba dokumenty uzupełniają się wzajemnie. Porównując je, można z dużym prawdopodobieństwem ustalić faktyczny kształt akcji scenicznej. Ale i tu można natknąć się na pułapkę. Na przykład – tak jak to miało miejsce w przypadku *Ciemnienia...* – dokumentacja spektaklu odbywała się na różnych etapach jego eksploatacji. Plewiński fotografował przedstawienie krótko po premierze, rejestracja Jaroszewicza powstała rok później. W międzyczasie zmieniła się obsada, co powoduje, że zidentyfikowanie niektórych postaci scenicznych może w pierwszej chwili okazać się kłopotliwe. Oczywiście obydwie dokumentacje powstawały pod okiem Grzegorzewskiego. I Plewiński, i Jaroszewicz dostali reżyserskie *imprimatur* na wszelkie ingerencje w kształt przedstawienia, które były podyktowane koniecznością przetłumaczenia go na język innego medium. Nie zmienia to jednak tego, że ingerując w czas i przestrzeń spektaklu, w ten czy inny sposób zakłócili jego rytm, który był przecież dla teatru Grzegorzewskiego konstytutywny.

M.D.: To jest zdjęcie Konsula ze szklanką w rękę, a zaraz będzie drugie, znakomite, też ze szklanką, które ma większą dynamikę, ma detonator. Konsul trzyma szklankę tak, jakby miał ją za chwilę puścić. Za sekundę będzie katastrofa – ona jest w jego rękę. Dookoła twarze ludzi, z których nikt tego eksperymentu, tego wahania nie zauważa, bo jest zajęty swoją treścią.

M.Ż.: Na tym zdjęciu możemy zobaczyć działania sceniczne, które nie zostały uwzględnione czy wyraźnie zaznaczone w wersji filmowej. Proszę zwrócić uwagę na odbywający się w głębi ruch w poprzek sceny. Na pierwszym planie mamy czarne

skrzydło szybowca, które Szef Ogrodów (Waldemar Kownacki) wyciąga z kulisy i ponownie w nią wsuwa. Na drugim Szef Trybun (Czesław Nogacki) pcha przed sobą szkielet fortepianu, na którym siedzi czterech mężczyzn. Kiedy skrzydło chowa się w kulisę, mężczyźni na fortepianie łagodnie odchylają się do tyłu. Kiedy wyjeżdża z powrotem na scenę, gwałtownie podnoszą się, klaszczą, skandują. Cały ten układ rytmiczny jest bardzo precyzyjnie zorganizowany. Kryje się w nim sugestia fizycznej przemocy. Wprawiający w ruch obiekty Szefowie w finale spektaklu staną się oprawcami Konsula. Za chwilę zobaczymy Konsula uwięzionego w klatce pantografu, którą Treugutt nazwał „dziwaczną maszyną do samoudręczeń”. Obiekt scenograficzny – przetworzenie diabelskiego koła, jednego z centralnych motywów powieści Lowry’ego – staje się nagle instrumentem do zadawania tortur.

M.D.: To scena Ivonne, z jej monologiem, w szparze między „panelami” – chyba tak te rozsuwane elementy nazywacie w scenariuszu.

Ewa Bulhak: Te ściany były zrobione z wnętrz starych pianin skupowanych w domach krakowskich. W pewnym okresie były one przechowywane u mnie w domu i wszystkie pluskwy, które się w nich gnieździły, wylazły do mieszkania.

M.D.: Te panele przypominają mi o pewnej sugestii Grzegorza Niziołka, który zobaczył tu odniesienie do bydłecych wagonów o wiadomym przeznaczeniu⁵. To chyba moment, który miał na myśli. Podstawa literacka przedstawienia daje nieco materiału do takich domysłów, bo na przykład u Lowry’ego podczas przesłuchania w finale faszystoidalni oprawcy konsula wymyślają mu od Żydów. U Grzegorzewskiego na końcu spektaklu, po śmierci Konsula, syn właściciela baru, Kilka Pcheł (Zbigniew Zamachowski), śpiewa psalm po hebrajsku. Niziołek wskazywał, że w tym przedstawieniu został zakodowany temat Zagłady. W książce istnieje w pewnej prefiguracji, akcja toczy się w 1938 roku, ale Lowry skończył ją pisać w 1946 i europejska rzeczywistość wojenna może być w niej w jakiś sposób przetrawiona. Niziołek zastanawia się nad tym, jaki jest stosunek Grzegorzewskiego do pamięci o

⁵ Grzegorz Niziołek, *Kot-astrofa, czyli punkt bez dalszego ciągu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011 nr 102.

Zagładzie. Jak mi się zdaje, reżyser rzeczywiście nie chciał tematu uruchomić dosłowniej, ale dyskutowałabym na temat jego motywów. Dotykam tu jednak bardzo poważnego tematu, na który niekoniecznie mamy dość miejsca.

Zmierzając do finału spektaklu: może zobaczymy wybrany przez ciebie fragment filmowy z trybuną?

M.Ż.: A wcześniej jeszcze dialog Ivonne i Konsula, który wprowadza tytuł przedstawienia.

M.D.: Widzimy tu dobrze tresurę przedmiotów i tresurę języka stosowaną przez reżysera dla uobecnienia „widmowego doświadczenia”. Każdego chyba doświadczenia, i własnego, i cudzego, także tego, które jest wstrząsające. Miało być jakieś półukryte.

M.Ż.: Porównanie tego fragmentu i prezentowanych przez nas zdjęć z tej samej sceny dość dobrze pokazuje pułapkę, o której mówiłem wcześniej. I tu, i tu widzimy dwóch mężczyzn, przechodzących nad trolejbusowym pałakiem. Starszy, w białym garniturze i kapeluszu, to Doktor Vigil. Gra go Jacek Jarosz. Młodszy, z przerzuconym przez ramię prochowcem to postać hybrydyczna, połączenie Hugh'a Firmina, przyrodniego brata Konsula, dziennikarza i awanturnika oraz Jacques'a Laruelle'a, filmowca i przyjaciela Konsula z lat młodości. Na premierze w tej roli wystąpił Bogusław Linda – to on jest na fotografii Plewińskiego, ale już po roku zastąpił go Olgierd Łukaszewicz – i to jego oglądamy w filmie Jaroszewicza. W zależności od obsady, sceniczna postać ciążyła raz w stronę Firmina – gdy grał ją Linda, raz w stronę Laruelle'a – gdy grał ją Łukaszewicz. A po nich byli jeszcze Piotr Polk i Jerzy Zelnik. Takie zmiany nie zawsze były precyzyjnie odnotowywane w *Almanachu scen polskich*, baza e-Teatru nie uwzględnia ich prawie w ogóle, a bywają one istotne. Najpewniejszym źródłem informacji są sporządzane przez inspicjentów raporty z odbytych prób i przedstawień. Niestety, nie każdy teatr je przechowuje.

Joanna Krakowska: Mam jedno pytanie i dwie uwagi. Pytanie dotyczy tego, o czym Małgorzata Dziewulska mówiła w kontekście „nowej” interpretacji Grzegorza Niziołka. „Nowej”, jak rozumiem, czyli takiej, której wcześniej nie było, „nowej” w kontekście recepcji tego przedstawienia. Dzisiaj w teatrze między innymi, albo przede wszystkim, tropi się ślady Zagłady w przeszłych przedstawieniach; Grzegorz Niziołek widzi to u Kantora, u Grotowskiego i u Grzegorzewskiego właśnie. Jego interpretacja jest bardzo plastyczna, bardzo przekonująca. Po obejrzeniu rejestracji *Ciemnienia* właściwie wydaje się, że nie można tego czytać inaczej niż w kontekście Zagłady. Chciałam zapytać, czy w ówczesnej recepcji, w recenzjach, omówieniach, ten motyw się pojawiał w ogóle?

Jako archiwistka archipelagów chciałam powiedzieć, że ich tworzenie jest tu moim zdaniem możliwe. Sądzę, że brud na pożyczonej z biblioteki książce *Pod wulkanem* pochodzi z lat osiemdziesiątych. Ewa Domańska pewnie by to chciała i umiała zbadać pod kątem cząstek węglowych czy innych wiele mówiących związków chemicznych, ale myślę, że ten brud świadczy przede wszystkim o tym, że w latach osiemdziesiątych to była powieść kultowa. Podobnie jak kultowa była drugoobiegowa książka *Moskwa-Pietuszki* Jerofiejewa – wystawiona przez Jacka Zembrzuskiego w Teatrze 77 w Łodzi pod koniec lat osiemdziesiątych. I trzecia jeszcze powieść z tego klimatu – wystawiona w Teatrze Polskim – *Oblęd* Jerzego Krzysztonia. Te trzy powieści znakomicie, jak mi się wydaje, odpowiadały nastrojom tamtych czasów i właśnie dlatego stały się kultowe. Lata osiemdziesiąte były latami picia na umór i mamy na to liczne świadectwa. To była dekada desperacko, właściwie straceńczo alkoholiczna. Wcześniej i później piło się zupełnie inaczej.

Jeszcze jedna uwaga, trochę też sytuująca Jerzego Grzegorzewskiego i jego teatr, w archiwum. Tak się akurat złożyło, że przejrzałam dzisiaj wszystkie teatralia Polskiej Kroniki Filmowej z roku 1983. Jest ich chyba sześć czy siedem, krótkich felietonów kroniki – emitowanych, bo nieemitowanych było więcej. Dotyczyły one: dwa materiały pantomimy Henryka Tomaszewskiego, jeden teatru tańca Konrada Drzewieckiego, jeden przedstawienia Janusza Wiśniewskiego, bodaj *Końca Europy*, czyli wszystkie odnosiły się do teatru formy. Piąty dotyczył Teatru Rzeczypospolitej, a zatem politycznego aktu rozwalania Teatru Dramatycznego. Szósty i ostatni – *Parawanów* Jerzego Grzegorzewskiego. Nie będę teraz zajmować czasu i snuć

interpretacji, ale ten wybór redaktorów Kroniki czy też ich mocodawców – dają słowo honoru – jest bardzo wiele mówiący.

M.Ż.: Jeżeli chodzi o interpretację zaproponowaną przez Grzegorza Niziołka, to wydaje mi się, że rzeczywiście jest ona nowa. Nikt inny tak o *Ciemnieniu...* nie pisał, a w każdym razie nie wprost. Warto zwrócić uwagę, że w powieści Lowry'ego ten motyw żydowski – niezależnie od prefiguracji Zagłady, co zresztą w posłowniu do wydania polskiego sugerował Jerzy Lisowski – ma dwa bardzo konkretne znaczenia. Po pierwsze, Konsul jako domniemany szpieg i agent komunistycznej międzynarodówki automatycznie stawał się Żydem w oczach swoich oprawców. Po drugie, o czym wspomniałem na początku naszego spotkania, Lowry pisał *Pod wulkanem* jako współczesną wersję *everymana*, i w tym sensie Konsul także jest Żydem – Wiecznym Tułaczem, a odniesienia do mitu Ahaswera dopełniają zawarte w powieści wątków dantejskich i faustowskich.

M.D.: U Ewy Bułhak jest odnotowane, że w finale jest śpiewany hebrajski („żydowski”) tekst. Kwestia tego wątku jest trudna, także ze względu na komplikacje wnoszone przez nadinterpretacje wynikające z publicznego nagłośnienia wielkich tematów, które były wcześniej interesownie pomijane. Dlatego jest ważne, by dzieła dzięki archiwom mogły obronić swoją szczególność, by nie padały ofiarą z jednej strony przemilczeń publicznych, z drugiej strony łatwych czasem koniunktur, które przychodzą na ich miejsce. Dzieło ma prawo do swojej własnej rzeczywistości, także prawo do takiej dyskrekcji, jaką miał Kantor w spektaklach przed Teatrem Śmierci – o niej Grzegorz Niziołek też pisał. Artysta, jak Kantor w latach sześćdziesiątych czy Grzegorzewski w latach osiemdziesiątych, ma prawo do powściągliwości. O to walczył przecież wspomniany Witold Lutosławski. Inna sprawa, że związek tej powściągliwości ze stanem świadomości zbiorowej jest wieloraki i bardzo zajmujący. Intrygujące jest bowiem, dlaczego artysta, który tematy zakopane pod powierzchnią dostrzegał, nie chciał zbyt silnie atakować naszej amnezji.

Dorota Sajewska: Pojawiło się w tej rozmowie bardzo dużo takich ogólnych formuł dotyczących hierarchii wśród źródeł i dokumentów. Nie jestem znawcą teatru

Grzegorzewskiego, a jedynie nieświadomy świadkiem ostatnich przedstawień w Teatrze Studio i świadomym tych w Teatrze Narodowym. Nie jestem też archiwistą, lecz raczej kimś, kto lubi bawić się dokumentami, wymyślać je i wytwarzać. Patrę więc na to z zupełnie innej perspektywy. Dlatego myślę, że dobrze by było tę hierarchię zburzyć, jednocześnie podkreślając to, co pewne źródła dają, a czego inne nie dają. Rejestracje techniczne wydają mi się szalenie istotne. One właściwie chyba nigdy nie przekazują atmosfery czy nastroju właściwych dla bezpośredniego przeżycia. Są jednak bardzo wartościowym źródłem do rekonstrukcji ogólnego rytmu reżyserii, do wejść, wyjść. To taka inspicjencka forma, powiedzmy, tylko że zarejestrowana okiem kamery. Niezupełnie bym jednak odrzucała zupełnie inną rejestrację zmontowaną, działającą na zbliżeniach. Na mnie na przykład robiły niesamowite wrażenie te zbliżenia, w których widać makijaż, nigdzie indziej niewidoczny, a przecież oddający jakoś atmosferę, czas, ale też charakterystyczny, jeśli chodzi o barwę, o kolory dla teatru Grzegorzewskiego w ogóle – jak złoto, kreska czarna, wyrazista, pewna geometria. Zdjęcia z kolei mówią o zupełnie innych rzeczach niż rejestracja, która oddawała, jak dla mnie, nastrój maligny, zapijaczenia, za pomocą widocznych dymów, potów, płynów wszelkiego rodzaju, które w kamerze się świecą i błyszczą. Zdjęcia były dla mnie jak z sali gimnastycznej, totalnie wyczyszczone, minimalistyczne, w jakimś sensie higieniczne, chociaż z drugiej strony oddające dynamikę formy czy ruchu w teatrze Grzegorzewskiego. Wydaje mi się, że jest coś ciekawego w tym, by z każdego źródła wyzyskać nie to, czego w nim nie ma, by obrać kierunek odwrotny, chyba bardziej produktywny. Przy całej świadomości tego, że źródło nigdy nie oddaje w pełni przedstawienia, próbować wyzyskać pewne elementy.

Nie zgodziłabym się też z tym, że scenariusze czy przedmioty (choćby scenograficzne) z przedstawień Grzegorzewskiego są dziełami sztuki, bo są obiektami. Grzegorzewski nie został przecież ani pisarzem, ani rzeźbiarzem, z jakiegoś powodu wybrał teatr. Moim zdaniem same przedmioty, wyizolowane, są być może dziełami sztuki, ale nie są dziełami teatru. One dopiero poddawane są tresurze teatralnej, stają się teatrem, kiedy są ożywiane. Przekonują mnie o tym choćby te pluskwy, które oddzielone od rzeczywistości działania, od aktywności teatralnej, wyprowadziły się z tych przedmiotów, jakby nie czując zupełnie życia.

Jeszcze tylko jedna rzecz. Z kolei statystyki mnie przekonują, że jednak warto pewne rzeczy dokumentować i być może później w zupełnie inny sposób analizować. Zostało tu powiedziane, że w przypadku Grzegorzewskiego mogło zdarzyć się 28 przedstawień (jak *Miasto liczy psie nosy*) – w środku Warszawy, w instytucjonalnym teatrze w latach osiemdziesiątych. To oczywiście także pewien sygnał czy źródło do badania czasów, w których teatr miał zupełnie inną wartość i mógł być uprawiany nawet w sposób tak bardzo nieopłacalny, powiedziałabym. Jednak 28 przedstawień to jest bardzo mało. Zostało to powiedziane na początku tej rozmowy, ale jakoś się wiąże dla mnie z ostatnim obrazem z *Ciemnienia...*, szalenie poruszającym, w którym widziałam wyłącznie jedną osobą – to znaczy wielki talent młodego Zbigniewa Zamachowskiego. Dziś go oglądałam jako prowadzącego „Pytanie na śniadanie”. To jest dla mnie również ślad czasu. Dla tej sceny ja chcę wrócić do 1985 roku. Zdążyłam już zapomnieć, że Zbigniew Zamachowski jest tym Zbigniewem Zamachowskim. Dzisiaj przypomniałam sobie o jego naprawdę niezwykłym talencie. Również dlatego rejestracje są moim zdaniem potrzebne, bo oczywiście Marek Walczewski był wielkim aktorem i został do końca wielkim aktorem, do ostatnich przedstawień, ale w przypadku Zamachowskiego coś się stało i ten zapis daje pretekst do wielkiej opowieści o czasach.

M.Ż.: Nie twierdzę, że obiekty scenograficzne czy teksty scenariuszy są dziełami teatru, ale że przechowują w sobie jego pamięć. Poza tym, owszem, Grzegorzewski zdecydował się zostać reżyserem. Ale malował również obrazy, a w młodości stworzył przynajmniej kilka obiektów, pozbawionych funkcji scenograficznej, które śmiało można by uznać za *aided ready mades*. Miał też ambicje literackie – nigdy niezrealizowane, choć jego notatki do *Warjacji*, *Miasto liczy psie nosy* czy *Drugiego Powrotu Odysa* to próbki jego talentu. Nie widzę powodu, dla którego rozmawiając dziś o artefaktach teatru Grzegorzewskiego, nie możemy mówić o nich jako o samodzielnych dziełach czy utworach, nie zapominając, rzecz jasna, o ich oryginalnym kontekście. Nic przecież nie stoi na przeszkodzie, aby tak właśnie rozmawiać o albumie z muzyką Stanisława Radwana. Komponowane z cytatów scenariusze autorskie Grzegorzewskiego to przykład mistrzowskiej pracy dramaturgicznej. Kusząca wydaje się myśl, aby ich realizację zaryzykował inny

reżyser. Oczywiście bez pantografów, po swojemu. Wbrew pozorom, w przypadku niektórych – na przykład *Usta milczą, dusza śpiewa* – byłoby to możliwe.

Jeśli chodzi o źródła i ich hierarchię, warto przypomnieć, że w roku 1973 na łamach „Dialogu” Stefania Skwarczyńska⁶ opublikowała listę około trzydziestu różnego rodzaju dokumentów, które zebrane razem miałyby umożliwić rekonstrukcję przedstawienia. Tylko pierwsze pięć punktów odnosiło się do różnego rodzaju rejestracji filmowych, na przykład nagrania widowni od strony proscenium, które pozwoliłoby stwierdzić, na jakie elementy spektaklu publiczność reagowała najżywiej. Ten projekt jest utopijny. I nie chodzi nawet o to, że żadna instytucja nie dysponuje środkami do jego realizacji, ale o – by posłużyć się określeniem Umberta Eco – szaleństwo katalogowania. Lektura Skwarczyńskiej pokazuje jednak, że wszystkie dokumenty są w pracy badacza tak samo istotne, pod warunkiem, że wiemy, jak z nich korzystać i że podchodzimy do nich z krytycznym dystansem. Nie zamierzam umniejszać znaczenia archiwaliów audiowizualnych, chciałbym jednak uczulić, by zachować ostrożność przed zbytnim im zawierzaniem, traktowaniem ich jako dokumentów w skali 1:1, a takie – mylne – przekonanie jest, niestety, dosyć powszechne. Nawet przezroczyste, zdawałoby się, rejestracje techniczne, które słusznie porównujesz do inspicjenckich notatek, nie zawsze są w stanie oddać rytm przedstawienia.

Na koniec chciałbym dodać, że finał wersji filmowej *Ciemnienia...* znacznie różnił się od wersji scenicznej. I nie było to wcale wynikiem świadomej artystycznej decyzji, ale całkiem prozaicznych okoliczności. Kiedy nagranie przeciągnęło się do późnych godzin nocnych, poirytowany Walczewski opuścił plan. Jego ostatnie działania zastąpiono w montażu podobnymi ujęciami z początkowej sekwencji przedstawienia, a jego ostatnią kwestię przejął Zamachowski. To anegdota, ale dość dobrze pokazuje ona, że do rejestracji spektaklu powinniśmy zawsze podchodzić z ograniczonym zaufaniem.

⁶ Stefania Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” 1973, nr 7.

M.D.: Czy jest szansa na wznowienie relacji między widzem a sceną? Czasem udaje się tak zarejestrować przedstawienie, że jego niektóre spięcia, jego detonatory kamera łapie i przechowuje.

[Głos z sali]: Chciałabym nieco przewrotnie odpowiedzieć na to pytanie, bo wydaje mi się, że przywrócenie tej relacji w ogóle nie jest zadaniem archiwum. Jaki byłby wtedy sens teatru, jeżeli dałoby się przywracać za każdym razem tę relację za pomocą zupełnie innych mediów. Ta utopijna wizja Skwarczyńskiej pokazuje pewien błąd, pewne zapętlenie archiwum, które próbuje zrekonstruować spektakl, co jest być może w ogóle bez sensu. Po co rekonstruować starannie spektakl, skoro on się odbył, zamknął i gdzieś przeminął? To, co się wyłania z tego szaleństwa archiwum, do czego te dokumenty dają wgląd, to właśnie być może zupełnie nowe historie, zupełnie jakby inne narracje, inne spojrzenie i na teatr, i na kulturę tamtego okresu. Wydaje mi się, że tutaj właśnie dotykamy trochę tego, o czym już była mowa – że czasami otwierają się historie, wychodzimy od szczegółów, które są niejako nieprawdziwe; coś się zmieniło w spektaklu, a my go interpretujemy na podstawie tego szczegółu z końca czy ze środka. Niezwykle kuszące jest, szczerze mówiąc, to właśnie docieranie do takich szczegółów, które coś otwierają, dokądś nas prowadzą. Mając tę całą wiedzę w zapleczu, nie chcę jej wyrzucać i mówić, że to jest bez sensu, to staranne dochodzenie, jak było, ale jednocześnie z takim przełamaniem, że właśnie to, jak nie było, albo te zmiany, te różne momenty zachwiania są równie fascynujące. Broniłabym ich, nie chciałabym ich odrzucać tylko dlatego, że nie docierają do tego, co zostało tu nazwane „prawdą spektaklu”, a co mi wydaje się jednak niezwykle problematyczne. Trudno mi uchwycić, czym miałyby być ta „prawda spektaklu” i co należałoby z niej wykluczyć w momencie archiwizacji.

M.D.: Ale po co jest archiwum, jeżeli relacja widz – scena znika z pola widzenia? Czyli znika dialogowa zarazem i widmowa – a w tym i odkrywca, i ludzka – natura sztuki. Znika, można powiedzieć za Derridą, na korzyść dyskursu, który wymyśliła sobie według własnych zasad jakaś władza – polityczna albo na przykład akademicka.

[Głos z sali]: Wytwarza się chyba nowa żywa relacja – tego, który śledzi dokumenty, który śledzi rejestrację. Chciałabym bronić tej rejestracji. Oczywiście te stwierdzenia nie są ostateczne i nie chcę, żeby tak zabrzmiały, mówię je raczej w pewnej kontrze. To ciągle zastrzeżenie, że rejestracja nie jest spektaklem, niewiele nam pomaga w obcowaniu z rejestracją, a i tak z nią obcujemy. Warto byłoby ją zatem docenić. Relacja, która się wytwarza między nami a filmem, jest chyba też warta poddania refleksji, też emocjonalna, jak widać. Być może ta emocja nie rodzi się na linii ja – spektakl, ale jednak ja – rejestracja, w takiej formie, w jakiej ją oglądam. Coś dzieje się ze mną pod wpływem tej formy, z którą obcuję, i to też wydaje mi się fascynujące.

M.Ż.: Wiele osób, które, mając w pamięci przedstawienie, obejrzało po latach wersję filmową *Ciemnienia...*, nie było w stanie jej przyjąć, odrzucało je jako coś niepełnego, kalekiego. Ja, moi rówieśnicy – znajdujemy się w sytuacji odwrotnej. Mam niespełna trzydzieści lat, przedstawienia Grzegorzewskiego oglądałem od roku 1996, świadomie dopiero od *Bloomusalem* w Teatrze Narodowym. *Ciemnienie...* znam wyłącznie z filmu Jaroszewicza, ze zdjęć Plewińskiego, z recenzji, ze wspomnień osób, które uczestniczyły przy jego powstawaniu, z zachowanej w archiwum Teatru Studio dokumentacji. Jeżeli po latach oglądam rejestrację spektaklu, to czy mogę wzruszyć się tym spektaklem, przeżyć go jako doświadczenie? I czy to doświadczenie będzie autentyczne, porównywalne z tym, które było udziałem obecnych na widowni świadków? Wydaje mi się, że tak. Niziołek napisał kiedyś, że „przedstawienia Grzegorzewskiego żyją, a może rodzą się dopiero, w pamięci widzów”⁷. Bezpieczniej – szczególnie w moim przypadku – byłoby pewnie mówić o wyobraźni.

Wracając do wątku archiwizacji, uważam, że rekonstruowanie przedstawień ma głęboki sens. Ustalanie faktów, elementów poszczególnych działań scenicznych jest niezbędne do weryfikowania istniejących opinii i przeprowadzania nowych analiz, wysuwania interpretacji. Na tym przecież – między innymi – polega zadanie historyków teatru. Opracowując wspólnie z Ewą Bułhak edycję krytyczną scenariuszy autorskich Grzegorzewskiego, tak naprawdę tworzymy źródło, bazę dla następnych

⁷ Grzegorz Niziołek, *Ciemności – ciemności!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002, nr 49/50.

badaczy jego twórczości. Oczywiście możliwe są różne narracje, nie tylko historyczne i quasi-obiektywne, lecz także osobiste, które będą odrzucać krytyczny dystans. I jedno, i drugie są zasadne. I jedno, i drugie mogą mieć dużą wartość. Wszystko zależy od tego, w jakiej sprawie nasza narracja powstaje, do jakiego porządku należy. Ważne, żeby mieć tych porządków świadomość i żeby ich nie mieszać, bo wtedy bardzo łatwo możemy utracić wiarygodność.

Występuję tu dzisiaj przed Państwem nie w roli pasjonata twórczości Grzegorzewskiego, którym jestem na co dzień, ale w roli archiwisty i historyka teatru – i stąd wszystkie moje zastrzeżenia.

Tomasz Plata: Mam wrażenie, że w tej dyskusji jest coś szalenie dziwnego i zastanawiającego. Z niejasnych dla mnie do końca powodów przyjęliśmy za nasze wspólne założenie, że sytuacja bezpośredniego kontaktu z przedstawieniem teatralnym jest sytuacją uprzywilejowaną. To jest w gruncie rzeczy dość poważna kwestia metodologiczna. Jeżeli się w ogóle zaczyna myśleć o budowaniu archiwum, w ogóle co to ma być archiwum, w jaki sposób archiwum się konstruuje, jaka jest jego rola? Nie chce się wikłać tutaj w streszczanie osiągnięć metodologicznych humanistyki ostatnich lat ostatnich; zostało przywołane nazwisko Derridy, pewnie warto by tutaj jakoś więcej, intensywniej przytaczać, aby przemyśleć tę sytuację.

To jest chyba bardzo banalne w naszym kontakcie z jakimkolwiek teatrem. Będąc widzom teatralnym, zupełnie nie mam poczucia, żeby moja sytuacja bezpośredniego, jak to tutaj się mówi, niezapośredniczonego kontaktu z dziełem teatralnym, prowadziła mnie z zasady i nieodmiennie dużo dalej niż choćby późniejsza relacja z, no właśnie, z zapośredniczonymi dokumentami. W całej tej rozmowie, powtórzę, nie uwzględniamy istotnych metodologicznych kłopotów związanych w ogóle z tworzeniem archiwum. Czy archiwum przez przypadek nie stwarza tak naprawdę przedstawienia?

M.D.: To prawda, że mam nieco religijny stosunek do tego, co dzieje się w sali teatralnej. I do tego, co powstało, że tak powiem, jako odpowiedzialny produkt indywidualnej woli artystycznej oraz woli dialogu. Nie jako anonim. Upierałabym się, że w przypadku zapośredniczeń występuje inne autorstwo, a przynajmniej

współautorstwo, oraz ingeruje technologia, która również uzurpuje sobie, jak wiemy, wolę autorską.

M.Ż.: Poza tym „widz archiwalny” również znajduje się w sytuacji uprzywilejowanej. Ale to jest już innego rodzaju przywilej.