

## Źródła i mediacje. Cykl 1: Teatr

**O dekonstrukcji paradygmatu romantycznego, o okupacji teatru przez media, o nowym gatunku – performansie teatralnym, o sensie performowania idei – teraz i tutaj**

rozmawiają

**Paweł Goźliński („Gazeta Wyborcza”), Zbigniew Majchrowski (Uniwersytet Gdański),  
Leszek Kolankiewicz (IKP UW, Sorbona)**

[brak początku]

**Paweł Goźliński:** W *Klub Polski* Pawła Miśkiewicza jest wpisane pewne doświadczenie kontrkulturowości czy raczej kresu kontrkulturowości. Przywołany został tytuł książki Doroty Sajewskiej *Pod okupacją mediów*. To znaczy, że pewne gesty kontrkulturowe pod okupacją mediów są niemożliwe, dlatego że zostają zawłaszczane przez ten dyskurs. Są w nim powielane, gubią się, ich rebeliancka moc zupełnie wyparowuje. To przedstawienie powstaje też w takiej sytuacji, kiedy trzeba na nowo zastanowić się, czym może być kontrkulturowość, na jakich zasadach możliwa jest kontrkulturowość, jakiego aktu performatywnego należy dokonać, żeby tą samą krytyczną performatywność zdobyć w zupełnie innych warunkach kulturowych i w innym kontekście medialnym. Puzyna... Zastanawiam się, jak wyglądałoby funkcjonowanie Puzyny w dzisiejszych mediach? Byłby najprawdopodobniej niszowym autorem, który funkcjonowałby w bardzo wąskim obiegu, nie miałby chyba takiej możliwości współtworzenia teatru – w tej chwili nie ma takiej mocy w krytyce w mediach.

**Leszek Kolankiewicz:** Zaraz do tego wrócimy, ale ponieważ widzę, że Zbyszek Majchrowski wyciągnął książkę... Dawaj!

**Zbigniew Majchrowski:** „Znowu te same schody na Piotrkowskiej 77, witraż na półpiętrze, mroczny przedpokój, gwar wielu głosów, szuranie nóg. Nic jeszcze nie przeczuwam. Przez wąskie drzwi wpychamy się do jednego z biurowych pokoi. Nieraz obradowało tu jury, maszynistki wystukiwały werdykt, odbywały się prasówki, błyskały flesze. Teraz koło biurka siedzi w fotelu mężczyzna, pali papierosa. Czeka. Cichniemy, stajemy zwartym półkolem. Mężczyzna mówi: «Otwieram konferencję prasową na temat wypadków na Wybrzeżu.» Patrzy na nas, włącza magnetofon i z taśmy płynie przemówienie Józefa Cyrankiewicza. Nie, jeszcze nie z grudnia 70, tamten fragment zaraz usłyszymy, ten pierwszy jest z czerwca 56. Taki o rączkach. Trzaska wyłącznik. Mężczyzna mówi: «Otwieram dyskusję. Są pytania?»”

**LK:** I właśnie teraz warto wrócić do tego, o czym mówi Paweł. Kiedy odczytujesz, Zbyszku, ten fragment, to my wiemy, o co chodzi, z tymi rękami w 1956 roku w Poznaniu: premier Józef Cyrankiewicz groził, że kto podniesie rękę na władzę ludową, temu ją władza ludowa odetnie. My to kojarzymy. I wobec tego nasuwa się pytanie: ile z aluzji zawartych w spektaklu *Klub Polski*, z tego, co jest objęciem – jak to Zbyszku pięknie określiłeś – dziejów teatralnych, pamięcią polskich dziejów teatralnych, ile z tego my kojarzymy? Chodzi nie tylko o *Dziady* Swinarskiego, ale też o *Dziady* Grzegorzewskiego, gdzie jest ewidentne nawiązanie przez Jerzego Trelę – i Teresę Budzisz-Krzyżanowską, rzecz jasna – ewidentne nawiązanie do

jednych do drugich *Dziadów*, to nam się natychmiast kojarzy. Jak część widzów ma takie skojarzenie? Tych warstw jest naprawdę wiele i wymagają one tego typu pamięci – niech będzie: erudycji – ale powiedziałbym szerzej: pamięci. Mnie to się od razu kojarzy z pewnym modelem teatru, który Konstanty Puzyna współtworzył jak krytyk. Oczywiście, Puzyna dzisiaj by nie zafunkcjonował, dlatego że nie ma takiego teatru, który on współtworzył; w pewnym momencie powiedział mi zresztą, że jego teatr – ten, który on współtworzył – już nie istnieje. On sobie sam to już uświadomił, to był bardzo trzeźwy krytyk. On patrzył na procesy historyczne jak na procesy historyczne. I teraz jest pytanie: czy rzeczywiście, Zbyszku, to, co tutaj przywołujesz, to był performans teatralny – przecucie performansu teatralnego – czy jednak performans teatralny, za przykład którego uważam *Klub Polski*, to jednak jest zjawisko zasadniczo inne?

**ZM:** Jeszcze kawałek z Puzyny wobec tego: „Otwierają się nagle drzwi do sali obok [...] Siadamy, sięgamy po butelki. Rusza polonez: «A jak będzie słońce i pogoda...». Ktoś wstaje, wygłasza mowę – przemówienie pewnego dostojnika z lat pięćdziesiątych, kiedy witał zwierzchnika, do nas tym razem skierowane. [...] Bankiet rozkwita, «cała sala śpiewa z nami», zjadam kawałek ogórka, aby mieć pełnię iluzji. I raptem trzask bitego szkła, ktoś zdarł obrus ze stołu, sypią się resztki sera, szklanki, butelki. Nagła cisza. I krzyk: «A my wszyscy? Gdzie byliśmy wtedy?!» No, bo przecież myśmy byli także, nie tylko przysłowiowi ONI. My, tutaj zebrani. Znów otwierają się drzwi, wysuwamy się przez nie jacyś zawstydzeni, nie patrząc na siebie. W ciemnym przedpokoju na stole płonie siedem szklanek ze spirytusem. Tych, które Zbyszek Cybulski zapalał w *Popiele i diamentach* za poległych kolegów. Z głośnika ten sam Norwidowski ośmiowiersz. «Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny, czy to, co twoje ma być zatracone...» Otaczamy stół kołem. W półmroku ktoś bierze mnie za rękę, podaję drugą, widzę jak łańcuch się zamyka. Milcząco patrzymy w płomień. Tak długo, aż zacznie dogasać. Czuję nagle krótki uścisk dłoni, odwzajemniam ten gest. Wysypujemy się z wolna na schody. Nikt się nie odzywa. Nie łatwo się odezwać”. No i oczywiście tu pada to sformułowanie, że to jest więcej niż realizm.

**LK:** Ale właśnie... Właśnie na tym jego kontrkulturowość polega, że on tworzy alternatywne doznanie komuny – teraz. Doznanie pozastrukturalne, antystrukturalne. On jest przeciw tym wszystkim strukturom, mimo że paradoksalnie działa pod szyldem Socjalistycznego Związku Młodzieży Polskiej, czy jak to się wtedy nazywało, to tworzy żywe rodzaje komuny. Jak wiemy z koncepcji Turnerowskiej (nie chciałbym zbyt upraszczać) żadne społeczeństwo nie przetrwa, jeżeli co jakiś czas jego członkowie nie będą odświeżać sobie tego doznania komunii, doznania wspólnoty. Bo ile warta byłaby męczarnia w tych strukturach, to codzienne funkcjonowanie w strukturach, gdyby co jakiś czas nie ładowało się akumulatorów tą wspólnotowością, tą świeżością, tak jak tutaj. To, co jest nieocenione w tym, to są te gesty, to jest uczestnictwo. Rzecz jasna, wszystko to odbywa się pod hasłami antystrukturalności politycznej, ale jednak ta kontrkultura buduje komunę. Natomiast Sajewskiej w książce *Pod okupacją mediów*, jeżeli dobrze zrozumiałem, nie o to chodzi. Jej chodzi o sztukę krytyczną, o marksizm kulturowy (jeżeli to można tak sformułować), o to, żeby w żadnym momencie nie doszło do utożsamienia się z mitem, ubóstwienia się, w skutek którego tracimy dystans, czyli w ogóle przestajemy myśleć. Może wyostrzam, ale to jest jak gdyby powołanie teatru dzisiaj,

„pod okupacją mediów”, ponieważ to media budują mity, nie pytając nas o to - robią to wbrew nam, bez naszej wiedzy, i włączają nas do jakichś wspólnot, do uczestnictwa w taki sposób, że praktycznie nie mamy szans na to – gdyby nie takie narzędzia, jak scena – żeby się wobec tego zdystansować. Sytuacja się zmieniła.

**ZM:** Tutaj użyłeś tego określenia (Dorota Sajewska też używa) „sztuka krytyczna”. To przedstawienie Siódemek było dla mnie absolutnie przedstawieniem krytycznym, nawet w rozumieniu, o którym pisze Sajewska, jak sądzę. Bo ten element wspólnotowy, ta riposta też na konsekwencję, prawda? Krótko mówiąc – sposób oddziaływania. Ale faktycznie Puzyna wychodzi w poczuciu jednak, że tutaj jest coś do przemyślenia i przewartościowania, i to nam daje do zrozumienia. Podobnie było z wieloma przedstawieniami Ósemek, podobnie było z *Dziadami* Swinarskiego. To jest właśnie przedstawienie krytyczne, prawda?

**LK:** W tym momencie jednak zawahałem się, ponieważ mam w pamięci tekst Grzegorza Niziołka, w którym on, jeżeli dobrze powtórzę, demaskuje ten efekt emocjonalnej „lepkości” jak to nazywa za Barthes’em, i mówi o tym, że późny Swinarski i późny Grotowski przestają być krytyczni wobec mitologii romantycznej. I nie wiadomo, jak to się dzieje, że zaczynają tworzyć mity. Niziołek nie porównuje tego z późnym Wajdą – jako reżyserem *Pana Tadeusza* czy *Zemsty* – który tak bardzo różni się od autora *Popiołów*. Mówi, że nie wiadomo, jak to się stało, że zarówno Grotowski, który był bardzo krytyczny na początku swojej działalności teatralnej – przypomnijmy twoją rekonstrukcję jego *Dziadów* – że zarówno Grotowski, jak i Swinarski w jakiś sposób zaczynają współtworzyć mity romantyczne i to staje się zaprzeczeniem sztuki krytycznej.

**ZM:** Ja bym się z tym nie do końca zgodził, bo tutaj problem polega na tym, jaką teatr, inscenizator ma szansę wpisywać w przedstawienia mechanizmy zabezpieczające przed jakby niepożądanym mitologizowaniem przedstawienia wbrew jego wewnętrznej intencji. Ja mam wrażenie, że to się stało z *Dziadami* Swinarskiego, to znaczy, że ich odbiór w wielu przypadkach przebiegał wbrew założeniom inscenizatora. I kiedy Swinarskiego zabrakło, kiedy nie można było jakby kontrolować przebiegu przedstawienia, to najprawdopodobniej jednak dochodziło do takich zbędnych perturbacji, które to przedstawienie wyniszczały. Pisał o tym Nyczek, o tym truchle *Dziadów*, które oglądał po kilku latach eksploatacji i które właściwie zostały zarejestrowane przez Laco Adamika. To już był trójgłos zarejestrowany telewizyjną kamerą. Więc ja się nie godzę z tym, ja uważam, że po prostu *Dziady* Swinarskiego padły ofiarą pewnego mitologizującego stylu odbioru, który no był być może przez reżysera niedostatecznie zabezpieczony, tak? Pytanie – czy teatr może się w pełni przed tym zabezpieczyć? Wiemy, co się dzieje w teatrze. Są jakieś próby kontrolne, odbywają się... Reżyserzy pracują nad spektaklem właściwie dopóki spektakl jest na afiszu. Tutaj nie było tej możliwości.

**PG:** Myślę, że w ogóle ten typ refleksji jest u podstaw myślenia twórców. Wydaje mi się, że jest to jeden z podstawowych wątków *Klubu Polskiego* czy *Pod okupacją mediów*. Nawet jedno z kluczowych, ważniejszych rozróżnień, które tam jest dokonywane – chodzi nie tylko o poziom zabezpieczania czy kontrolowania percepcji przedstawienia, ale chodzi w ogóle o możliwość rozróżnienia między bluźnierstwem i profanacją. W jaki sposób akty profanacyjne

osuwają się w bluźnierstwo. Profanacja, czyli absolutnie jakby wykroczenie poza pień dyskusji religijnej, dokonanie aktu zaprzeczenia, zanegowania religii, treści totalnej transgresji, w jaki sposób właśnie osuwa się łatwo w bluźnierstwo, które jest jakby takim wewnętrznym aktem w gruncie rzeczy, jednak ciągle jakoś religijnym a na pewno trzymającym się w takim właśnie mesjanistycznym scenariuszu budowania sytuacji czy religijnej czy teatralnej wspólnoty. Tu cały czas jest próba stworzenia takiej sytuacji teatralnej, w której bluźnierstwo nie jest... W której próbujemy dokonać jakiegoś rodzaju profanacji. Potem zresztą dalsze projekty Teatru Dramatycznego pod dawną dyrekcją, chociażby *Msza*...

**LK:** Pod niedawną dyrekcją...

**PG:** Pod niedawną dyrekcją! Jak ten czas płynie... Więc były jak gdyby kontynuacją tego myślenia. Mam takie przeczucie, że to jest jednak cały czas działanie na granicy możliwości, na granicy przedstawienia...

**ZM:** Myślę tutaj o takim negatywnym przedstawieniu teatralnym, o takim właśnie przedstawieniu programowo nie krytycznym, które mnie kiedyś obezwładniło. Myślę oczywiście o *Kolędzie nocce* Ernesta Bryla-Trzczińskiego. Premiera w sezonie „Solidarności”, jeszcze przed grudniem. Powiem to, mogę już: byłem pierwszym, który próbował przekłuć, balon tego przedstawienia. Zostałem potem skarcony przez samego Jerzego Waldorffa. Czyli stałem, na stojąco klaskałem, jak pokazywali w Warszawie. Nie zostałem odwołany za to. Potem jeszcze wypowiedział się Tadeusz Nyczek, ale tak naprawdę Polska przyjęła to przedstawienie tak jak mszę. I to było przedstawienie, które przekształcało teatr w mszę, tylko właśnie nie w tę mszę, którą chce rekonstruować, tylko właśnie w takie działanie krytyczne. Tam – nie wiem, czy państwo to przedstawienie widzieli – aktorzy schodzili z widowni z opłatkiem pomiędzy widzów i po prostu dzielili się tym opłatkiem z widzami. I cały ten wypracowany wówczas w kraju przez „Solidarność” etos, w gruncie rzeczy krytycyzmu, (patrzmy cały czas na ręce) – tu zostaje jednym pociągnięciem pióra unieważnione.

**Głos kobiety z sali:** A może wzmocnione?

**ZM:** Ale co wzmocnione?

**Pani z sali:** Ten gest. Dzielenie się opłatkiem. Ten gest „Solidarności” został, jak mi się wydaje, wzmocniony. Ja to widziałam.

**ZM:** Myślę, że to była fałszywa droga. Myślę, że sprowadzono „Solidarność” do komunii, prawda?

**Pani z sali:** Taki był czas. I czas stworzył to przedstawienie.

**ZM:** I teraz właśnie wchodzimy na bardzo niebezpieczny teren... Przepraszam, powiem to, bo muszę powiedzieć, niestety. I znów po prostu sięgnę do Pużyny. Tym tekstem zamyka się jego *Półmrok*. Ten tekst, nie będę cytował, bo państwo to wszyscy pamiętają tutaj w Warszawie. To

jest zatytułowane *Zdumieni*. Puzyna, który spędził siedem dni w Gdańsku, napisał ten artykuł do „Polityki”. Był to tekst wymierzony przeciwko „warszawce”, o tym, kto właściwie traci na sierpniu 1980 roku? Warszawa straciła. To znaczy, tracą wszyscy ci, którzy są w tej karuzeli władzy, ale też traci pewnego rodzaju mit – jakby ten mit został przechwycony przez jakieś prowincjonalne miasto. I czasami mam wrażenie, że Krakowskie Przedmieście było takim odwetem Warszawy za sierpień 1980 roku. Taką próbą przebicia, przelicytowania tego, że mit sierpnia został naprawdę rozdeptany, zdruzgotany, zdekonstruowany, zniszczony, zaprzepaszczone. I że ten gest Ernesta Brylla z Mazowsza był w gruncie rzeczy przecignięciem tego mitu na swoją stronę. My tu z Warszawy (Trzcіński, Bryll) przyjeżdżamy do Gdyni, zrobimy teraz przedstawienie o tym, nad czym wy tutaj przez dwa tygodnie pracowaliście. Podobny w gruncie rzeczy był gest Andrzeja Wajdy – ja zjadę, zrobię wam tutaj *Sprawę Dantona*. Oczywiście *Sprawa Dantona* była dramatem Przybyszewskiej, to był wybór uważam trafny, ponieważ to rzeczywiście miało swoją dramaturgię, dramaturgii oczywiście nie było żadnej w *Kołędzie nocce*, bo była ona tylko farbowaniem, kolorowaniem... To była kolorowanka mitu.

Proszę mi darować, że to powiem, ja nie spałem na styropianie, ja po prostu stałem przez dwa tygodnie pod stoczną. Po prostu na tym polegała ta figura. Stocznia była redutą, tam się zamknęło, słusznie, żeby nie dać się wyciągnąć na ulicę, bo to groziło konfrontacją. Ale stocznia jako reduta potrzebowała też najzwyczajniej wsparcia miasta. Miasto – nie całe, bo w tym czasie odbywał się festiwal piosenki w Sopocie, transmitowany przez telewizję. I teraz zaczynam mówić o osobistych doświadczeniach i wracamy do tematu – *Pod okupacją mediów* – Gdańsk był wtedy pod okupacją mediów, to znaczy media krajowe, ogólnopolskie nie właściwie o strajku nie mówiły, a jeśli już, to tyle, że banany gniją na redzie w Gdańsku, co potem wykorzystał Wajda w filmie *Człowiek z żelaza*. Kobiety, które udzielają wywiadów, nakłaniają mężów, żeby porzucili te wstrętne działania, bo przecież dzieci nie mogą mieć bananów. Miasto było pod okupacją mediów, bo transmitowano festiwal piosenki w Sopocie. Tymczasem Gdańsk żył właściwie bez mediów – jak spadały z helikoptera ulotki, to myśmy krzyczeli: „Nie podnoście, nie podnoście”. Krążyło tylko to, co z powielacza, co wychodziło ze stoczni. Jakby miasto miało swój własny obieg komunikacyjny, zupełnie pozamedialny. Mieszkańcy komunikowali się właśnie w ten sposób – szeptem. Wszyscy stali z tymi wielkimi magnetofonami – polskie grundigi, kasetowce, takie ciężkie, wielkie – każdy stał, nagrywał i to, co nagrał, przynosił do domu, odtwarzał, rodzinie, sąsiadom, kopiował. Tak się ta maszynka kręciła właśnie. To znaczy, że był alternatywny obieg informacji zupełnie niezależny od mediów, które coś tam w sobie wytwarzały, nie wiedząc do końca, co wytwarzają, po prostu nikt nie miał czasu, żeby się w ten głupi telewizor gapić. Oczywiście Wolnej Europy nie sposób było usłyszeć, bo to było dokładnie zagłuszone, gdzieś tam też była bariera informacyjna. Więc po prostu uważam, że to co zrobił Bryll było absolutnym zafałszowaniem.

Rozumiem wzruszenia na tym przedstawieniu, ale sprowadzenie dokonań „Solidarności” z sierpnia 1980 roku do metafory dzielenia się opłatkiem w teatrze jest jakimś totalnym nieporozumieniem, które faktycznie unieruchomiło ruch „Solidarności” za pośrednictwem kategorii mitu. Mit unieruchomił to wszystko. Uważam, że nieszczęściem polskiej kultury jest to, że „Solidarności” nie udało się wytworzyć właśnie własnej kultury.

**PG:** Nie zdążyła. Pamiętajmy co się działo 12 grudnia w Warszawie w Pałacu Kultury – Kongres Kultury Polskiej, wprowadzenie tego krytycznego dyskursu w samo jądro mitu, który się właśnie krystalizował w „Solidarności”.

**LK:** Mówimy o tym, co jest nieszczęściem polskiej kultury, a teatr właśnie jest bardzo dobrym wziernikiem, daje nam wgląd w to. Te przykłady, które tutaj padły, świetnie zresztą to ilustrują. Wracamy do tego pytania, czy teatr jako medium nieuchronnie wytwarza mity, czy tego chce, czy nie chce, jak to się stało w myśl interpretacji Niziołka, Swinarskiemu, jak to się niechcący przydarzyło Grotowskiemu (i chyba Wajdzie). Czy – na odwrót – dysponuje taką mocą krytyczną, dzięki której może jako dekonstruować teatr polskości. Jak to mamy w pierwszym rozdziale książki Sajewskiej, *Pałę Polskę*, prawda? Tak właśnie jest w *Klubie Polskim*, gdzie chodzi o to, żeby zmusić widzów, by wstali i unosili się na fali tego swojego fałszywego doznania wspólnoty, któremu zaraz potem się zaprzecza. I to jest jakby odniesienie do tej fałszywej konstrukcji na Krakowskim Przedmieściu. Weszliśmy w polityczność, ale nie w politykę; zresztą nie ma teatru niepolitycznego według Sajewskiej. Wejście w polityczność to niekoniecznie jest wejście w politykę, to znaczy w dziennikarstwo i w publicystykę polityczną, i niekoniecznie w jakieś ideologie partyjne. Nie o to tutaj chodzi. Mówimy o tym, co w Polsce jest do wyegzorcyzmowania ze społeczeństwa, aby ono funkcjonowało jako społeczeństwo. A jest, jak się okazuje, bardzo dużo do wyegzorcyzmowania. I teraz próbuje się obarczyć czy obarczyć odpowiedzialnością za to, z czym z czym nie możemy sobie dziś poradzić, właśnie romantyzm. Czy teatr – i jak – mógłby nam pomóc sobie z tym poradzić?

**PG:** To jest bardzo trudne pytanie. Ja myślę, że na początek można by było spróbować zrobić jedną rzecz: zamiast od razu odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób rozbroić mit, w jaki sposób zachować możliwość krytyczną, zastanowić się, co jest właściwie w przedstawieniu *Klub Polski*, jakie jeszcze tematy romantyczne są do opowiedzenia? [...]

Jeden problem w tym przedstawieniu to jest właśnie wspólnota, z której wyciąga się wzór mesjanistyczny. Drugi temat to jest temat żydowski – to jest gigantyczna rzecz. Trzeci temat to jest rola kobiet. Bardzo ciekawa rzecz. Jest postać Makryny Mieczysławskiej. W jaki sposób ten temat się rozwija? Jacek Dehnel pisze w tej chwili powieść o Makrynie. Nie znam dokładnie pomysłu, on streścił mi to w trzech zdaniach i bardzo mnie to zaciekało. Powiedział, że to będzie powieść emancypacyjna. Będzie to powieść o kobiecie, która, jak wiemy, była po prostu kucharką w klasztorze bazylianek. W jaki sposób ta Makryna, ta kobieta z kuchni w pewnym momencie staje obok papieża i ona pozdrawia tłum na placu Świętego Piotra? To jest kolejna historia do opowiedzenia z innego repertuaru tematów. Można to mnożyć. W *Klubie Polskim* jest cały katalog tematów jeszcze do opowiedzenia. To, co jest ważne w teatrze, w sztuce krytycznej, to jest nieustające pytanie, które się stawia społeczeństwu, mediom, świadomości, tożsamości – sprawdzam.

**LK:** Dodałbym do tego kwestię, w jaki sposób zostaje w *Klubie Polskim* obnażona pewna przestrzeń. Jest to jedno z niewielu dzieł, w których możemy odczuć, czym jest Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, słynny PeKiN. Możemy o nim usłyszeć z ust niejednego Polaka, że to powinien zostać zrównany z ziemią, wytarty z pejzażu Warszawy. Ale to jest nie do wytarcia, ponieważ ta przestrzeń, jak *Klub Polski* nam pokazuje, jest naszą wewnętrzną przestrzenią.

Tam panuje rozgardiasz, bałagan, bieganina (jak mówi recenzent): pijacy, mordercy i tak dalej. Oni biegają w nas. Taka jest Polska – to PeKiN. Jak pokazał to Tadeusz Konwicki, na przykład w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*. To właśnie Pałac Kultury i Nauki jest tym problemem: stoi pośrodku Warszawy, pośrodku Polski. I to te jest coś, co musimy wyegzorcyzmować. Musimy wyegzorcyzmować głos towarzysza „Wiesława”. Kiedy głos Gomułki, wzmocniony do granic możliwości, wciskał nas w czasie spektaklu *Klub Polski* w fotele, jeszcze raz poniżając nas wszystkich: z naszymi *Dziadami*, z naszym Mickiewiczem, z naszymi Żydami przede wszystkim – jeszcze raz nas poniżał w tym samym Pałacu Kultury, prawda? – to uświadomiliśmy sobie, że powinniśmy się zmierzyć krytycznie z tym problemem. To jest temat niepodjęty, nie dość omówiony, a konieczny ku naszemu wyzwoleniu.

**ZM:** To może ja zacznę, bo obaj użyliście dzisiaj, może Paweł częściej tego określenia: paradygmat romantyczny. Właściwie nie dowiedzieliśmy się, co to znaczy – tak sobie powtarzamy. I potem rozpisywaliśmy paradygmat na wątki możliwe do podjęcia. Okazuje się, że właściwie wątek żydowski czy wątek kobiecy nie przynależą do tego, co tradycyjnie uchodzi za paradygmat romantyczny. I w ogóle to jest taka kategoria bardzo podejrzana, bo z tego, co pamiętam, Maria Janion, która wprowadziła ją w obieg publicystyczny, myślała o paradygmacie romantycznym jak o paradygmacie tyrtejsko-mesjańskim czy tyrtejsko-mesjanistycznym. Był on jednym z możliwych wariantów lektury romantyzmu. I tak naprawdę w tej chwili mam wrażenie, że to nazywa się paradygmatem romantycznym, ja bym nazwał paradygmatem kościelnym na przykład. Czy jakoś jeszcze możemy to na różne sposoby modyfikować i definiować, kombinować. Może warto to zdefiniować?

**LK:** Bardzo trafnie to rozpoznałeś. Odczułem to bardzo dotkliwie jako człowiek zajmujący się widowiskami kulturowymi wtedy, kiedy jako całe społeczeństwo stanęliśmy w obliczu przejścia przez Kościół rzymsko-katolicki uroczystości pogrzebowych w Krakowie pary prezydenckiej po katastrofie w Smoleńsku. Wszyscy mamy przed oczyma ten pochód biskupów wraz z wojskiem. Kościół przejmuje oficerów i żołnierzy, używa mundurów, bębnow, trąb wojskowych i prowadzi na Wawel do sanktuarium narodowego, i oto, prawda, urządziła nam narodową mszę, która musi być oczywiście rzymsko-katolicka. I to są uroczystości w świeckim państwie w środku Europy. Tak, ten paradygmat może być tylko kościelny. Niestety, Kościół rzymsko-katolicki w ostatnich latach nie jeden raz nie zdobył się na wykonanie ważnych gestów, tak jak wtedy, kiedy stanęła kwestia Jedwabnego. Była to okazja historyczna i nie umiano jej sprostać. A teraz Kościół niejednoznacznie się zachowuje wobec wybryków jakichś paranoików, którzy się powołują na paradygmat romantyczny: księża im wtórują, odprawiając msze w swoich kościołach, a potem wyprowadzając ich na ulicę z ich pochodniami. Dlaczego? Bo Kościół rzymsko-katolicki chce posiadać ten paradygmat romantyczny – nawet w tym wydaniu.

**PG:** Przepraszam, pierwsza rzecz – ja staram się, może niezbyt wyraźnie – od początku powiedzieć, że paradygmat romantyczny jest rzeczywiście wąskim sformułowaniem, które rozlewa się, które nam zaciemnia obraz rzeczywistości społecznej, zamiast coś powiedzieć. Żeby oddać sprawiedliwość Kościołowi. To romantyzm zawłaszczył sobie część terytorium Kościoła, część jego narracji; to Mickiewicz przejmuje biblijną narrację biorąc ten scenariusz

mesjański i tworzy z niego herezje, ale też pewien projekt. Więc teraz dziwienie się temu, że Kościół nadal funkcjonuje w tym mesjanistycznym porządku jest trochę dziwnym zdziwieniem. Kościół ciągle ma problem z tym, żeby traktować swoje mesjańskie posłannictwo jako posłannictwo polityczne. Taki jest ten Kościół. Zawsze taki był, to go ukonstytuowało, mam wrażenie. Zresztą Kościół ma problem nie tylko z tym paradygmatem romantycznym; w ogóle, jakie on na nas zastawia pułapki intelektualne. Na przykład, w jaki sposób nieszczęsny Jarosław Marek Rymkiewicz został kolejnym wieszczem, chociaż jego przesłanie intelektualne jest kompletnie nieromantyczne, antyromantyczne, jest to jego opowieść mieszczańska, próba zainfekowania kiczem polskiej kultury. Bardzo interesująca moim zdaniem, mimo całego szaleństwa tego pomysłu. Jednym z bardziej fantastycznych gestów, które mógłby polski teatr wykonać w tej chwili, żeby jeszcze raz wbić się od tyłu w kwestię paradygmatu romantycznego, byłoby wystawienie dwóch komedii Rymkiewicza z końca lat siedemdziesiątych, mówię o komedii *Ułani* oraz *Dwór nad Narwią*, które są narracyjnym wykonaniem takiego ciosu a właściwie policzka wymierzonego właśnie w ów paradygmat romantyczny. Przypomnę tylko jeden fantastyczny motyw z *Ułanów* – genderowy. Mianowicie, oto mamy polskiego ułana, który jest gejem, impotentem, który w związku z tym, że nie może zapłodnić polskiej dziewicy – tego związku narodzi się Mesjasz – do tej roli angażuje niemieckiego oficera. To jest fragment komedii (czy ona jest wierszem, chyba tak) napisanej przez Jarosława Marka Rymkiewicza. Wyciągnięcie tych starych tekstów i pokazanie ich w całym tym prowokacyjnym geście byłoby czymś fantastycznym.

**Mateusz Kanabrodzki:** Gestem lustracyjnym.

**PG:** Nie, dlaczego lustracyjnym?

**Anna Kuligowska-Korzeniewska:** Takie moje dopowiedzenie co do *Ułanów*, których pamiętam. Nie zrobili jakoś tam (krótco) kariery w teatrze i w lekturze. Ja mam na sercu, panie Zbigniewie, *Tryptyk* Teatru 77, do którego się pan tak odwoływał jak do arcywzoru rozmowy o Polsce i z Polakami, bo tak rozumiałam sens (na marginesie) *Klubu Polskiego*. Zdobędę się na to, żeby powiedzieć coś, o czym nigdy nie mówiłam publicznie – mistyfikując oczywiście to przedstawienie i jego otoczkę, dlatego że ja byłam na tej premierze, ten teatr robili moi koledzy, którzy należeli do Pstrąga czy do Cytryny, wciąż jeszcze wtedy żywych teatrów studenckich w Łodzi, które się prezentowały podczas Łódzkich Spotkań Teatralnych. To przedstawienie nabrało znaczenia, dlatego że to był spektakl Siódemek, Teatru 77, czyli w klubie ZSP przy ulicy Piotrkowskiej 77, żeby przypomnieć topografię Łodzi. Wiem, jak oni szukali gorączkowo dla siebie miejsca na tej scenie, tworząc wcześniej różne spektakle i różne okazjonalne hybrydy teatralne. Kiedy się skończyło to przedstawienie, ja się nie dałam na nie nabrać, może dlatego, że znałam ich, znałam cynizm moich kolegów, po prostu cynizm. Ale to są moje odczucia prywatne. To przedstawienie odbywało się na pierwszym piętrze, gdzie była sala konferencyjna ZSP, a na drugie piętro prowadziły schody. Żeby dostać się na to drugie piętro, trzeba było być już wybranym. Ja akurat znalazłam się wśród tych wybranych. Kto zasiadał w tych gabinetach? Wszyscy ci, przeciwko którym te przedstawienia się kierowały. Towarzysze z Wydziału Kultury KC, etc. W otoczeniu przewodniczących – już nie pamiętam tych tytułów – ZSP etc. Stały tam skrzynki wódki. Pamiętam, że nie minęła godzina, a wszyscy



byli w tak cudownej komitywie, siadali na kolanach i wszyscy pili bruderszaft. Wiadomo było, co to oznacza – jeżeli tam uzyska się akceptację, to będzie można pojechać w świat, wziąć udział w kolejnym festiwalu. Rodzaj gry, jaką obie strony prowadziły, był dla mnie tak widoczny, że do dzisiaj nie mogę się z tego otrząsnąć. Konstanty Puzyna też był na tym drugim piętrze. Mówię to dzisiaj po raz pierwszy, bo moralna i polityczna dwuznaczność tej sytuacji nie daje mi spokoju do dzisiaj... Być może była typową sceną tamtego czasu, też to napisano, dalszy ciąg trzeba było tego dopisać.

A teraz *Klub Polski*. Byłam na nim do końca, kilka osób trzymałam na siłę, żeby nie wyszły w antrakcie, bo przecież mimo wszystkich prób, o których tu państwo mówicie, przecież to było przedstawienie, jeżeli się nie mylę przed Smoleńskiem, przed katastrofą smoleńską? Czy po? Ale tuż po, kiedy jeszcze nie nabrzmiały chyba tak wyraźnie podziały. Może się mylę albo przynajmniej był początek, nie tak dramatycznie, nie tak krańcowo tej dzisiejszej debaty politycznej, wtedy, kiedy ja byłam na jednym z pierwszych przedstawień. Przedstawienie świetnie się świetnie zaczęło, tak jak tutaj panowie opisali, ale później sens tych poszczególnych scen się bardzo wyraźnie zacierał. Nie składał się w jakiś spór, jakiś spór o dzisiejszą Polskę, bo jednak to była próba rozmowy przecież o czasie dzisiejszym. I czy to w wyniku wady scenariusza, czy rozciągnięcia ponad psychiczną wytrzymałość, to przedstawienie poniosło klęskę w gruncie rzeczy. Bardzo przepraszam panią Dorotę Sajewską, ale tak to zapamiętałam. Uczciwość każe mi się z tym podzielić.

**ZM:** Musimy sobie zadać lekturę recenzji czy artykułu w całości, bo każdy cytat jest krzywdzący i myślę, że Puzyna tak to napisał, że pewne rzeczy, o których pani profesor mówiła, są czytelne. I że musimy też pamiętać, że nie wszystko Puzyna mógł w 1971 roku napisać, bo jednak była cenzura. Nie pozwólmy sobie tutaj przekłamać rzeczywistości. U Puzyny sporo tego, o czym pani profesor mówiła, jest, tylko w taki szczególny sposób zapisane. Ja wyrwałem tylko te najbardziej efektowne fragmenty i jeśli skrzywdziłem Puzynę, to tylko mogę przeprosić. Nie widziałem tego przedstawienia, ale od początku mówimy nie o Puzynie, a o przedstawieniu. Zresztą Leszek Kolankiewicz też mówił, że Puzyna dopisywał spektaklom. Nawet tutaj nie chodzi o wartościowanie, czy to było przedstawienie modelowe, czy dobre czy złe. Ja raczej myślę o stworzeniu takiej kolekcji przedstawień, które tworzą jednak zaplecze teatralne, ale też intelektualne dla *Klubu Polskiego*. To znaczy, że jednak istnieje coś takiego jak tradycja teatralna nie tylko jako dzieje przestrzeni scenicznych, ale też jako dzieje mentalne teatru polskiego. Do tych przedstawień, które ja tutaj przywoływałem, czy *Dziady* Swinarskiego czy ta nieszczęsna *Kolęda nocka*, która jest na innym biegunie, jeszcze można by dodać *Sen o bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego. To też było takie przedstawienie, tuż przed sierpniem, chyba 1979 rok, jeśli nie płaczę. To przedstawienie, które też było zbudowane na zasadzie widza postawionego przed wyborem, do której sali idzie. Niektórzy oczywiście mieli dwa bilety i chodzili dzień po dniu. Ja dojechałem z Krakowa, poszedłem tylko jednym szlakiem, drugi szlak znałem z recenzji. I to, że potem dochodziło do konfrontacji... Siedziały naprzeciw siebie dwie widownie i każda z nich miała inne doświadczenie teatralne z poprzedniego aktu, a pomiędzy nami rozgrywał się akt trzeci, wspólny. Założenie było takie, że my z innym zapleczem sprzed 15 minut inaczej oglądaliśmy to, co dzieje się między nami we wspólnej przestrzeni. Był też w tym przedstawieniu taki epizod, fragment, scena właściwie jakby poza teatrem, kiedy aktorzy okazywali nam, widzom, w prywatnych rozmowach,

podchodząc do nas, znalezione w domowych archiwach, szufladach, prywatne pamiątki z dziejów Polski – powstańczych, jakichś opozycyjnych, okupacyjno-partyzanckich, wszystko to co było takim elementem prywatnej historii Polski, schowane właśnie w albumach, szufladach. Była też perspektywa sprywatyzowania odbioru rozmowy o Polsce z jednej strony poza tekstem dramaturgicznym i też poza kliszami tylko w prywatnej relacji aktor – widz. Oczywiście były podejrzenia, że to spreparowane, że aktorzy co wieczór opowiadają tę samą narrację. Niemniej jednak chyba warto to przypomnieć jako próbę, która też w moim odczuciu tworzy zaplecze *Klubu*.

**LK:** Cieszę się Zbyszku, że dodałeś te kilka zdań o Puzynie. Chyba wszyscy byśmy ubolewali, gdyby miało powstać wrażenie, że był to autor zakłamanym, tak jak można byłoby odczytać pewne sformułowania, które tu padły. Tak na pewno nie było. Chciałem tylko przypomnieć, jeżeli to komuś jest potrzebne, że Puzyna ochoczo, z entuzjazmem młodzieńczym – bo był to taki *puer aeternus*, wieczny chłopiec – włączył się do komisji kultury „Solidarności”, i tam wnosił całe swoje doświadczenie i wiedzę na temat teatru otwartego, właśnie tego teatru kontrkultury. Ubolewałbym, gdyby powstało wrażenie, że on tworzył jakieś mistyfikujące teksty. Byłoby to na pewno niesprawiedliwe dla autora, który swego czasu odegrał ogromną rolę w historii teatru polskiego, współkształtując go jako krytyk. I druga rzecz: padło tutaj słowo „lustracja” w pewnym momencie. Warto może przypomnieć, że pojęcie „lustracji” zastosowane w ustawie dotyczyło osób ubiegających się o sprawowanie funkcji publicznych w Polsce, które miały złożyć oświadczenie, czy były w poprzednim okresie tajnymi współpracownikami służb, czy też nie były. Na tym w sensie ścisłym polegała ustawa lustracyjna, jeżeli dobrze pamiętam. Lustracja nie dotyczy faktów jawnych, publikacji, spektakli teatralnych i tym podobnych – przecież to nie może być lustracja. Nie mieszajmy pojęć, bo naprawdę w tych dyskusjach w ramach wzmożenia moralnego zaczyna się wszystko mieszać.

**Mateusz Kanabrodzki:** Będę ciągnął wątek lustracji. Panowie tutaj poruszyli tak wiele wątków, że można by się do wielu spraw odnieść, ale podzielam przekonanie profesora Majchrowskiego, że być może, właśnie w duchu precyzowania pojęć, pewna refleksja o kategorii paradygmatu romantycznego, być może byłaby tutaj najważniejsza. To myślenie rzeczywiście krąży tu w niebywale zawężającym rozumieniu romantyzmu zakresie. Z tego, co można byłoby wywnioskować, zwłaszcza w wypowiedziach profesora Majchrowskiego, w całym romantyzmie jest pewien potencjał krytyczny. Odrzucając paradygmat romantyczny, odrzucamy zatem też ten wymiar, w którym przechowywana jest tradycja teatru studenckiego, Teatru 77....

**PG:** Wręcz przeciwnie. Paradygmat romantyczny obejmuje pewne tematy romantyczne, ale poza nim jest cała masa tematów romantycznych, w tym podejście krytyczne – i tu chyba dobrze czytam intencje profesora Majchrowskiego. Nie ma problemu, że koniec paradygmatu oznacza koniec romantyzmu czy koniec tego krytycznego podejścia.

**ZM:** Próbowałem przywrócić to w brzmieniu Janion, która pisała o paradygmacie tyrtejsko-mesjanistycznym, rzeczywiście o pewnym wycinku. Natomiast tutaj myślimy rzeczywiście o romantyzmie.

**LK:** Romantyk – jako romantyk – jest od razu krytykiem.

**ZM:** W gruncie rzeczy ta definicja romantyzmu została skorumpowana w połowie lat siedemdziesiątych czy w okresie największego rozdmuchania rozgorączkowania romantycznego. Wystawy romantyzmu, *Romantyczność...* Nie będziemy wyliczać, bo szkoda czasu. Maria Janion w tym czasie definiuje romantyzm jako kontrkulturę w gruncie rzeczy, kontrkulturę, która przejawia się w nobilitowaniu kategorii młodości, kategorii prowincji, kategorii ludowości. To wszystko ma potencjał kontrkulturowy. *Gorączkę romantyczną* pamiętam wewnętrznie dla siebie właśnie jako manifest romantyzmu jako kontrkultury. „Paradygmat romantyczny” to nieszczęście frazeologiczne.

**Kanabrodzki:** To mówmy może paradygmat tyrtejski a nie romantyczny, wtedy będzie dużo prościej. Natomiast wątki krytyczne w romantyzmie, jak rozumiem panowie, a zwłaszcza profesor Majchrowski, dostrzegają w tradycji teatru studenckiego, w kontrkulturze. Dopiero mi się *notabene* ta paralela zaczęła układać z *Klubem Polskim*, kiedy pani profesor Kuligowska powiedziała o tym, co się działo na drugim piętrze, bo to był wtedy „Klub Polski” teatru studenckiego. Bardzo ciekawe jest tutaj rozpoznanie, że „Solidarność” w tradycji romantycznej odgrywała również krytyczność romantyzmu. Możemy w ten sposób iść dalej. Natomiast rodzi się pytanie a propos *Klubu Polskiego*, bo nie ukrywajmy, to jest przedstawienie z całą pewnością będące ostrą polemiką z romantyzmem: czy to jest jednak polemika z romantyzmem szeroko rozumianym w całej jego złożoności, czy jest to polemika jedynie z tym wąskim ujęciem romantyzmu, w publicystyce określanym jako „paradygmat”?

**PG:** Cały czas mam wrażenie, że trzymając się pojęcia paradygmatu romantycznego zawężamy sobie pole gry i pole walki. Mam intuicję, nie mam odpowiedzi. Próbowałem też to napisać. To, co jest istotne dla mnie w *Klubie Polskim*, to jest wyeliminowanie tematu, który się nazywa bohater Polaków. W tym przedstawieniu nie ma tego rdzenia, który opisuje tradycja opowiadania na przykład o wystawianiu *Dziadów*. Na przykład trudno byłoby dopisać na jego podstawie rozdział do *Celi Konrada* – jakże inny byłby to rozdział jako kolejna odsłona historii wielkiej improwizacji w polskim teatrze. Byłaby to kolejna odsłona tekstu niecentralnego.

**LK:** Ale *Cela Konrada* kończy się Gombrowiczem, który rzeczywiście tu się wpisuje. I ten spektakl też się wpisuje w ten ciąg, jest jego logiczną konsekwencją. Godne przy tym uwagi, że nie zaciera tych wszystkich poziomów, nawiązań. Przeciwnie, wydobywa je, przywołuje w obrębie tej teatralnej pamięci.

**PG:** Tak, tu przyznaję rację. Może należałoby mówić o tym, że on rozbija próby, które próbowały budować pewną całość z romantyzmu wraz z tradycją teatralną, która ogniskowała się wokół postaci bohatera Polaków, a potem budowania czy interpretowania tej postaci poprzez chociażby antropologów, filologów, zainfekowanych antropologią teatru, na przykład

Campbellem – tak jak Michał Masłowski, który próbował wpisać bohatera Polaków w historię w historię XX wieku. Projekt całości romantycznej zostaje zatem w tym przedstawieniu rozbrojony przez przesunięcie tematu bohatera Polaków gdzieś w zupełnie inne miejsce, na koniec przedstawienia, gdzieś, gdzie to przedstawienie wygasa. On jest zupełnie inną postacią, inaczej traktowaną. Nie wiem, czy to jasne.

**ZM:** To jeszcze jeden cytat, jeśli można. To jest to, co znalazło się na pierwszej kartce przypiętej do krzyża wyniesionego po pierwszej mszy w przed stoczną, tam gdzie dziś jest pomnik poległych stoczniovców: „Walka o wolność, gdy raz się zaczyna, dziedzictwem z ojca przechodzi na syna. Sto razy wrogów złamana potęgą, skończy zwycięstwem”. Podpisane Byron. U Mickiewicza to brzmi jednak inaczej: „Walka o wolność, gdy raz się zaczyna, z ojca krwią spada dziedzictwem na syna”. Ta omyłka w cytacie – pytanie, na ile kontrolowana, na ile nieświadoma – to wycięcie krwi, to jest pierwsza rzecz. No i druga: dla nas to jest jednak tekst Mickiewiczowski, prawda? Natomiast to zostało podpisane wcale nie Mickiewiczem, tylko Byronem. To rzeczywiście było nakładanie się rozmaitych warstw. Bo to prawda, że nad bramą pojawiła się Matka Boska, portret Jana Pawła II, krzyż i tak dalej, a równocześnie ta kartka otwiera jakieś inne nieco pole, ponieważ po pierwsze rezygnacja z krwi jest formą wycięcia kanonu tyrtejskiego, ofiarniczego. I nie legitymizujemy tego nazwiskiem wieszca, tylko właśnie Byrona. To dla mnie był znak, że tutaj ujawnił się inny typ wrażliwości. Później rzeczywiście zostało to rozmyte – wiadomo, tu gwiazda betlejemska, tutaj trup na drzwiach, i jedziemy. Jedziemy tymi wszystkimi kliszami, matrycami.

**LK:** Myśmy tutaj mówili o romantyzmie polskim, bo siłą rzeczy nas do tego jakoś upoważnia ten spektakl – punkt wyjścia do naszej rozmowy – *Klub Polski*. Ale problem z romantyzmem mamy nie tylko my. Dość wspomnieć choćby dwie wystawy, które teraz przygotowano w Paryżu: jedna jest w Luwrze, druga w Musée d’Orsay. Obie są poświęcone w jakiś sposób romantyzmowi, tylko nie polskiemu. Obie wzbudziły głosy krytyczne.

**ZM:** W Luwrze są *Niemcy 1800–1939*, w Musée d’Orsay była wystawa *L’ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst* czyli czarny romantyzm Richarda Thomasa. Co jest uderzające, obie wystawy poza tym, że sięgają do romantyzmu, mają multimedialny charakter, mimo że te przestrzenie są zupełnie różne, bo Musée d’Orsay to jest przestrzeń dworca, fenomenalna przestrzeń ekspozycyjna, a Luwr to Luwr. Mimo to obie wystawy są właściwie zaaranżowane w podobny sposób: obok tych tradycyjnych płócien czy tradycyjnych eksponatów, pojawiają się oczywiście projekcje. I w przypadku czarnego romantyzmu pojawiają się projekcje filmów Hitchcocka, Frankenstein, Fritz Lang, Todd Brown, Murnau, *Pies andaluzyjski*...

[koniec nagrania]