

Magdalena KIRSZNIAK

Festiwale teatralne w oglądzie krytycznym Marka Jodłowskiego

CZĘŚĆ I Opolskie festiwale teatralne

Marek Jodłowski – krytyk teatralny, literacki, poeta, współpomysłodawca Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” – regularnie zamieszczał na łamach „Opola”, „Odry”, „Trybuny Opolskiej” sprawozdania z festiwali teatralnych: Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”, Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek, Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu i Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego. Wielokrotnie był także jurorem oraz przewodniczącym jury opolskich festiwali.

Uważał, że festiwale jednoczą środowisko, wpływają na rozwój sztuki i wyzwalają twórczą rywalizację. Nie był jednak bezkrytyczny. Pisał, iż istotniejsze jest dążenie do ulepszania ich formuły niż rozprawianie o ich zasługach. Uważał, że oddają one raz lepiej, raz gorzej stan życia teatralnego w kraju, co widać nieraz w sprzecznych opiniach krytyków, które dotyczą ich miarodajności. Wysoko cenił jednak m.in. możliwość kontaktu opolskiej publiczności z „pierwszymi scenami kraju”, funkcję edukacyjną festiwalu, sposobność konfrontowania ocen sformułowanych przez różnych krytyków, poszukiwanie miar.

W swych sprawozdaniach wymieniał spektakle, które można było obejrzyć podczas festiwalu, oceniał i podsumowywał, lecz pisał także o dyskusjach w gronie fachowców, reakcjach publiczności, przyznanych nagrodach. Zaangażowany w sprawy teatru, pragnął poprzez swoje teksty wpływać na życie teatralne w kraju. Stąd też oprócz tego, co bezpośrednio dotyczyło festiwali, można w nich znaleźć także wnioski dotyczące kondycji teatru w Polsce, które nasu-

wały się po obejrzeniu festiwalowych przedstawień. Ponadto Jodłowski nie tylko przyglądał się problemom, z którymi boryka się teatr, lecz przede wszystkim wnikał w nie głębiej, zastanawiał się, jakie są ich przyczyny oraz w jaki sposób można zahamować negatywne procesy. Był niezwykle obowiązkowy. Na otrzymanym zaproszeniu, harmonogramie festiwalu notował, zaznaczał, które spektakle już zobaczył. Wprowadzał poprawki dotyczące zmian godzin czy na przykład zmian w obsadzie. W jednym ze sprawozdań zdradził:

Podpisałem protokół z końcowego posiedzenia Jury XI Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek – i pomyślałem sobie, że wreszcie będę mógł odsapnąć. Ale ulga trwała zaledwie chwilę: pamięć, skołowana nocnymi obradami, wróciła do normy i sprowadziła mnie ze staniu społecznej nieważkości, w jakim człowiek zwykł się znajdować o piątej rano, na twardy grunt obowiązków – przecież pora siadać do sprawozdania, czas przedstawić czytelnikom opinię o spektaklach konkursowych i pozakonkursowych; wszak jeszcze można uchwycić atmosferę Festiwalu, za parę dni będzie za późno, rozredzi ją codzienność. A jeśli za bardzo będziesz się lenił, myślałem dalej, to o wydarzeniach, które odbyły się w połowie listopada, przeczytać będzie można dopiero w lutym. Pospiesz się tedy, cykl produkcyjny miesięcznika daje ci szansę: z twoją opinią o Festiwalu czytelnicy będą mogli zapoznać się już w pierwszych dniach stycznia. Zatem do roboty, rozstukaj się maszyno!¹

Uważał, że nie jest łatwo oddać atmosferę panującą podczas festiwalu, że pisanie sprawozdania wymaga wysiłku i czasu, jest okupione wieloma próbami, których efekty nie zawsze wydają się sprawozdawcy trafne. Miał także świadomość, że to, co napisze, i tak dalekie będzie od doznań, których można było doświadczyć podczas festiwalu. Ponadto nie był sprawozdawcą przypadkowym, nie tylko regularnie przyglądał się życiu teatralnemu, oglądając spektakle prezentowane szczególnie w Opolu, lecz także był sprawozdawcą podczas festiwalu teatralnych organizowanych w Opolu oraz Wrocławiu (w Opolu nierzadko będąc także jurorem). Owe doświadczenia wpłynęły na jego sposób oceny festiwalu, efektów pracy zespołów teatralnych, jak również sposób prezentowania swoich ocen. Potrafił spojrzeć na dany festiwal perspektywicznie, wspominał o tym, co już było; pisząc o teraźniejszości, zastanawiał się, co nastąpi. Często przyglądał się festiwalowi od podszewki. Mówił o problemach, z którymi borykali się organizatorzy (np. słaba baza noclegowa), zwracał także uwagę na trudności, które musieli pokonać aktorzy, reżyser, widzowie.

Jodłowski żądał wysokiego poziomu sztuki, pragnął obcować ze sztuką wartościową, taką, która pozostaje w widzu, zmusza do refleksji, wyciska swoje piętno, ale także pozostawia radość przeżywania i pokazuje piękno świata. Jednocześnie ten sam krytyk często udowodniał, że rozumie, z czego wynikają

¹ „Opole” 1984, nr 1, s. 10.

nietrafione wybory, nieudane rozwiązania. Śledził ewolucję festiwali, szczególnie Opolskich Konfrontacji Teatralnych oraz Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek. Zwracał uwagę na udane i chybione pomysły, komentował zjawiska, przemiany, które można było podczas nich dostrzec.

W czasie pierwszych piętnastu festiwali lalkowych w Opolu, z których jeden miał charakter przeglądu bez konkursu, Jodłowski siedem razy zasiadał w jury, trzy razy zaś był jego przewodniczącym. Pisząc o Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek, zwracał uwagę na jego początki, tradycję (pierwszy festiwal odbył się w 1962 roku), jego cykliczność. Wspominał, że trudno odnaleźć już ludzi, którzy widzieli wszystkie spektakle. Zdradzał, że czytał gazetowe noty dotyczące spektakli wystawianych podczas pierwszych festiwali. Wracał do skromnych początków – Śląskiego Festiwalu Teatrów Lalek. Pisał, z których miast przyjechały teatry², o tym, kto wtedy bulwersował (Jan Dorman), jaka była atmosfera, poziom artystyczny oglądanych spektakli. Zaznaczał także, kto i gdzie pisał o festiwalu – tylko „Trybuna Opolska” zamieszczała codziennie omówienia autorstwa Ryszarda Stachnika³, które Jodłowski oceniał jako „dobroduszne”, bo jednostronne. Wspominał także o zwiędłych notach ukazujących się w „Gazecie Robotniczej” oraz notach – jak pisał Jodłowski – „z drugiej ręki”. Przypominał, że już w drugiej edycji z nazwy zniknął epitet „śląski”, ponieważ do Opola przyjechała krakowska „Groteska”, która poza konkursem pokazała Mrożka i Gałczyńskiego dla dorosłych i zachwyciła robotą reżyserską Zofii Jaremowej. Zwracał uwagę na cechę charakterystyczną spektakli – wychodzenie ku poważnej problematyce – co zaczęło niepokoić animatorów ruchu lalkarskiego. Cytował słowa Henryka Jurkowskiego z dwutygodnika „Teatr”, komentujące sezon 1966/1967, i zaznaczał, że dzięki nim opolski festiwal został wprowadzony na łamy tego fachowego pisma o zasięgu międzynarodowym (po trzeciej edycji). Zwracał uwagę na regulamin festiwalu. Wspominał o pierwszym zakazie, który pojawił się w 1973 roku, kiedy to VI Festiwal poświęcono wyłącznie dramaturgii polskiej. Zaznaczał, że trochę wcześniej do nazwy dodano określenie „ogólnopolski”, a od VIII Festiwalu zaczęto prezentować jedynie spektakle dla dzieci, poważniejsze przedstawienia teatralne zaś jedynie poza konkursem. Rezultatem owych działań, nadmiernej troski, było według niego nieprzyznanie podczas IX Festiwalu Grand Prix oraz pierwszych nagród w dziedzinie reżyserii i scenografii. Organizatorzy pragnęli, aby powstało i wzięło udział w festiwalu więcej dobrych sztuk, a w rzeczywistości efekt był odwrotny.

² Bielsko-Biała, Będzin, Katowice, Wałbrzych, Wrocław i Opole.

³ R. Stachnik pisał także o II Festiwalu.

W istotnych sprawach nierzadko otwarcie pokazywał własne emocje towarzyszące analizowaniu problemu i ironicznie parodiował np. te osoby, które według niego podjęły złe decyzje: „Furda tradycja! Furda i zdrowy rozsądek! Trzeba wykazać się oszczędnościami, no to się wykażemy! Choćby to były oszczędności pozorne”⁴. Pisząc o problemach finansowych, używał metafor, do których wracał po latach: „[...] żyjemy w czasach zaciskania pasa. Boję się więc, by ten zaciskający się pas nie stał się pętlą, pętlą uśmiercającą. Tak pisałem przed dziesiątym festiwałem”⁵. Zaznaczał, że fundusze odbijają się na liczbie zapraszanych teatrów oraz organizacji imprez towarzyszących.

Pokazywał, wokół jakich pytań koncentrowały się dyskusje toczone w gronie fachowców (np. techniki wykorzystane w teatrze lalkowym), czego według niego w nich zabrakło (np. dyskusji o istocie teatru lalkowego). Podkreślał, co budziło kontrowersje i spory, co zarzucano twórcom. Zawsze ustosunkowywał się do przytoczonych opinii, przywołując stosowne argumenty. Przyglądał się także sporom, które towarzyszyły festiwalowi; jako przykład może posłużyć spór o parawan – to kryptonim nadany przez Jodłowskiego: dekonspirowanie tajników „teatralnej kuchni”, gra na tzw. żywym planie oraz teatr lalek „bez lalek” (np. jedynie maski). Zdradzał dodatkowe informacje, zostawiał tropy dla czytelników, którzy głębiej interesują się teatrem. Wyznał, że prowadził wraz z Dormanem forum dyskusyjne podczas IX Festiwalu. Wyrażał swoje zdanie. Pisał, że zamiast zastanowić się nad istotą teatru lalkowego kłócono się np. o to, czy lepsza jest marionetka, czy kukła. Pokazywał, co według niego powinno się zauważyć – np. gra na tzw. żywym planie nie zawsze oznacza to samo; co tak naprawdę znaczy maska: czy to tylko zasłonięta czymś twarz, czy także skamieniała pomalowana twarz aktora bez dodatkowych przysłon?

Zwracał uwagę na specyfikę lalek – na to, jak zostały skonstruowane, czy miały ruchome oczy, usta, na maskę na twarzy lalki, jak to zostało wykorzystane w spektaklu i jakie przyniosło efekty. Przyglądał się animacji widowiska, temu, jak zostały poprowadzone lalki, czy aktorzy poradzili sobie ze śpiewem i mówieniem, pisał o muzyce, tempie prowadzenia spektaklu, oceniał, czy zsynchronizowano wszystkie jego elementy. Zastanawiał się także nad tym, czy przedstawienie wykorzystało naturalne predyspozycje dziecka, czy oswajało je z teatrem, z umownym światem sceny. Pisał o tym, jakimi kontrastami operowano w inscenizacji, jakie kategorie zostały otwarte (np. eschatologiczne). Wskazywał, do jakich wzorów się odwoływano (np. prymitywny teatr staropolski czy folklor, wykorzystanie poetyki kabaretu), co było mocną a co słabą stroną inscenizacji. Zwracał uwagę na nagłośnienie plenerowych widowisk,

⁴ „Opole” 1988, nr 2, s. 12.

⁵ „Opole” 1992, nr 1, s. 27.

sprawność warsztatową zespołów. Zastanawiał się, czy spektakle skłaniają do dyskusji.

Pisał, co według niego było ważne: nie to, na którym festiwalu wystawiona została sztuka, nie to, kto zasiadał w jury, ale to, co pozostało w jego pamięci – spektakle. Chwalił inscenizacje efektowne, ale nie efekciarskie. Nie była dla niego ważna technika, jaką zostały zrobione, lecz siła ich wyrazu i dobre rzemiosło. Cenił różnorodność w teatrze, dawał te same szanse na zdobycie nagród doświadczonemu twórcy oraz pełnemu werwy i pomysłów debiutantowi. Interesował go efekt, rzetelna praca, odkrywczość, twórcze wpływanie na wyobraźnię młodego widza. Cieszył się, gdy nagrody przypadają twórcom odmiennym, reprezentującym różne spojrzenie na teatr lalkowy. Oceniając inscenizacje, pamiętał o wpływie na ich wymowę sytuacji ogólnej, w której są wystawiane. O jednym z widowisk pisał:

Skrzydółka, jak wiadomo, opowiadają o świecie zdominowanym przez rzeczy, to satyra na konsumpcyjne podejście do życia, a nawet więcej – to pokazanie języka takiemu światu i życiu. [...] Zauważyć jednak trzeba, że inaczej przyjmuje się tę satyrę, gdy tzw. rynek funkcjonuje normalnie, a inaczej, gdy zdobycie podstawowych artykułów graniczy z cudem. A właśnie po raz kolejny – jako społeczeństwo – znaleźliśmy się w drugiej z wymienionych sytuacji⁶.

Cenił np. *Tryptyk staropolski* Henryka Jurkowskiego (scenografia Zenobiusza Strzeleckiego, reżyseria Stanisława Ochmańskiego); *Juliję, czyli opatrności boskiej dzieło* Teofili i Karoliny Radziwiłłowien (scenografia Zenobiusza Strzeleckiego, reżyseria Wojciecha Wieczorkiewicza). Przedstawienia Jana Dormana. Leszka Mądzika, Włodzimierza Fełenczaka za osiągnięcia dokonane w *Dokąd pędzisz, koniku?* Przywoływał niejednokrotnie także *Ptaka* i *Szufladkę* Zygmunta Smandzika. Sądził, że *Umarła klasa* Tadeusza Kantora więcej ma z konwencji teatru lalkowego niż dramatycznego i jest to jeden z najwybitniejszych spektakli w historii polskiego teatru. Jego opinie na temat nagrodzonych twórców, inscenizacji, autorów są rzeczowe i bezpośrednie.

Piętnował niewłaściwe zachowanie, sprzeczne z jego systemem wartości. Zwracał uwagę na to, że twórcy spektakli dla dzieci nie mają własnej koncepcji teatru dla dzieci i „z coraz gorszym skutkiem – powielają niegdysiejsze wzory”⁷. Problem ten dostrzegał także kilka lat później. W ostrych słowach skrytykował wtedy zawłaszczanie cudzych pomysłów. Pisał, że aby zostać autorem sztuki, trzeba znać dyrektora teatru i baśń albo legendę, następnie streścić ją swoimi słowami, zapomnieć, kto ją napisał i jaki miała tytuł, podpisać stresz-

⁶ „Opole” 1990, nr 2, s. 19.

⁷ „Opole” 1977, nr 11, s. 14.

czenie własnym imieniem i nazwiskiem i oddać dyrektorowi teatru; komentował: „Ano sztydę, ale jak mam zareagować na ten skandal. Czy naprawdę jedy-
nym kryterium autorstwa jest to, z jakiego paragrafu bierze się pieniądze
w kasie ZAIKS-u?”⁸. Jako remedium na brak nowych, interesujących sztuk su-
gerował tworzenie adaptacji dobrych utworów dla dzieci. Według niego brak
polskiej dramaturgii dla dzieci był przyczyną tego, że teatry wystawiały sztuki
obcych autorów, a tym samym nie mogły wziąć udziału w konkursie.

Analizowane problemy czasami przyprawiał gorzkim żartem:

Siedmiu jurorów, obejrzawszy w ciągu siedmiu dni (od 26 września do 2 październi-
ka) siedem festiwalowych spektakli, nie przyznało siedmiu – przewidzianych w regu-
laminie – nagród. Rzecz miała miejsce w roku 77. Widać więc, że siódemka, natrę-
nie towarzysząca Ogólnopolskiemu Festiwalowi Teatrów Lalek w Opolu, nie okazała
się szczęśliwą. Może dlatego, że Festiwal był ósmy z kolei. [Po czym dodał – M.K.]
Przestańmy się jednak fascynować magią cyfr. Poza stwierdzeniem, że zbiegi okolicz-
ności są możliwe, nic z niej bowiem nie wynika⁹.

Zdarzało się także, że ironizował: „Ale komu to uświadamia? Panom z Urzę-
du, którzy tak dawno – niemal jako niemowlęta – byli w teatrze lalek, iż do dziś
mogą tkwić w przekonaniu, że marionetki, pacynki, jawajki ruszają się same
z siebie? Ależ Panów tych nie ma na widowni, nie dla nich się trudzicie [...]”¹⁰.
Te ostre i pełne emocji słowa świadczą o jego zaangażowaniu w sprawy tea-
tru¹¹. Jedno ze sprawozdań nazwał Jodłowski *Pupomachią* i dodał, że musiał
pozwolić sobie na satyrę, ponieważ był zmuszony oglądać zmagania bylejako-
ści. Na potwierdzenie swoich sądów przywołał wypowiedź innego krytyka, Zo-
fii Kwiecińskiej („Trybuna Ludu”), która doszła do podobnych wniosków.

Zwracał uwagę na to, co cechuje teatr lalkowy, co różni go od teatru
dramatycznego, ale także odnajdywał analogie. Porównywał sytuację panującą
w teatrach lalek z tą w teatrach dramatycznych (brak nowych, udanych sztuk):
„[...] nadmierna ostrożność, unikanie ryzyka bije rykoszetem w sam teatr.
Bardziej widoczne jest to «w lalkach», gdzie dawno już zaprzestano działań
ofensywnych [...]”¹². Piętnował ten stan rzeczy, pokazywał, że tak wygodniej;
wytykał nadmierną ostrożność, podążanie jedynie sprawdzonymi już ścieżkami

⁸ „Opole” 1984, nr 1, s. 11.

⁹ „Opole” 1977, nr 11, s. 14.

¹⁰ Zob. program IX Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (14–20 XI 1983 r.).

¹¹ E. Udalska, pisząc o roli krytyka teatralnego, zauważa, że „Był dla teatru pierwszym wi-
dzem, na piśmie formułującym swój sąd. Widzem odważnym, nierzadko mówiącym prawdy gorz-
kie, bolesne, cierpkie”. E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 19.

¹² „Opole” 1980, nr 1, s. 9.

– brak ciekawej scenografii, powielanie pomysłów, przekalkowywanie wykorzystanych już niegdyś dekoracji, niedopatrzenia¹³. Oceniając, jednocześnie pokazywał, co cenił, czego zaś nie tolerował¹⁴. Zaznaczał, że obniżenia poziomu różnych składników przedstawienia nie można usprawiedliwiać brakiem dobrej literatury. Dawał wskazówki, proponował wykorzystanie tendencji ówczesnej sztuki do tworzenia komunikatów pozawerbalnych.

Pytał, dlaczego brakuje adaptacji dobrych utworów dla dzieci. Walczył o proporcje (tradycja–współczesność), o docenienie zdolności młodego widza. Zwracał uwagę na ideową pustkę przedstawień, brak wątku współczesnego w dramaturgii dla dzieci i podkreślał, jakie według niego są tego konsekwencje. Sugerował, co można by zmienić, pisząc o IX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1980), wypowiadał się niejako w imieniu dzieci:

Dzieciom to nie przeszkadzałyby, gdyby również otrzymywały coś „ze współczesności”. Nieprawdą bowiem jest, że dzieciństwo to „kraj łagodności”, to czas bez konfliktów. Mali ludzie przeżywają dramaty wcale nie tak małe (oczywiście, gdy się na nie patrzy z ich punktu widzenia; ale czy inne widzenie mogłoby tu być usprawiedliwione? [...])¹⁵

Tym samym powracał do tematu, który poruszył, pisząc o ósmej edycji festiwalu. Konstatował, że pewne problemy nadal pozostają nierozwiązane. Zwracał się bezpośrednio do twórców, próbując uświadomić im dostrzegane przez siebie zjawiska¹⁶.

Niejednokrotnie ubolewał nad brakiem zainteresowania krytyki teatrem lalek. Uważał, że festiwale sprawiają, że choć przez chwilę ta sytuacja się zmienia. W 1988 roku podkreślał, że w Polsce zaledwie kilku krytyków na bieżąco interesuje się tym, co dzieje się w teatrze lalek, więc fizycznie niemożliwe jest, aby zdołali oni zobaczyć i opisać wszystkie spektakle, które na to zasługują. Ponadto w opinii Jodłowskiego o teatrze lalkowym często piszą osoby, które nic z nim nie mają wspólnego, na co dzień zajmują się pisaniem pseudosensacyjnych wiadomości z życia codziennego, a o teatrze piszą jedynie wtedy, kiedy zabraknie innych tematów. Pokazywał także zależności istniejące między

¹³ Na przykład to, że kolędnicy występowali jakby w lecie; przedstawienie adresowane było do małych dzieci, a wykorzystywano w nim humor słowny, którego one nie rozumiały.

¹⁴ „[...] nie cenię eksperymentu robionego za wszelką cenę. Jest on bowiem wynikiem indolencji, braku artystycznej samowiedzy. Tak samo jak i namiętne naśladownictwo. [...] sztuka dla dzieci ma przygotowywać do uczestnictwa w kulturze dorosłych”. Zob. „Opole” 1977, nr 11, s. 14.

¹⁵ „Opole” 1980, nr 1, s. 9.

¹⁶ „Cóż wy na to, zawodowi twórcy? Czy naprawdę myślicie, że wejście najmłodszych w sztukę, ta społecznie konieczna inicjacja, dokona się bez zachęty z waszej strony?” Zob. „Opole” 1977, nr 11, s. 20.

problemami, z którymi borykał się teatr lalkowy¹⁷. Ukazywał sprzężenie zwrotne: krytyka nie interesowała się teatrem lalkowym, bo nie było w nim wybitnych osiągnięć, aktorzy zaś marzyli o przejściu do teatru dramatycznego, pragnęli bowiem zostać dostrzeżeni przez krytyków.

Pisał o sprawach związanych z prozą życia. Przypominał, że zarobki aktorów teatrów lalkowych są dużo niższe niż aktorów teatrów dramatycznych; że nagrody na festiwalach lalkowych są bardzo niskie; że recenzent, jeśli chce zobaczyć sztukę, musi dojechać do teatru. Tłumaczył dylematy, z którymi zmagali się inscenizatorzy, aktorzy, pisał o ich potrzebach. Pokazywał więc różne zależności rządzące teatrem.

W 1983 roku żałował, że władze nowo utworzonych województw nie zabiegały o stworzenie teatrów lalkowych. Zaznaczał wówczas, że w Polsce jest mało teatrów lalkowych – dwa razy mniej niż teatrów dramatycznych – więc i mniej widowni. Uświadamiał słabą dostępność sztuk dla dzieci, podkreślał, że dziecko ma nikłą szansę być na sztuce, która jest dla niego odpowiednia.

Zwracał uwagę na zagrożenia, np. groźbę zlikwidowania, ze względów oszczędnościowych resortu kultury, Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek. Zaznaczał wówczas, że w Polsce istnieją tylko dwa festiwale lalkowe: opolski i białostocki, odbywające się co dwa lata, co oznacza, że co roku organizuje się jeden. Uważał, że niestety celem teatrów jest granie dla najmłodszych sztuk utrzymanych w podobnej konwencji. Jedynie na festiwalu tworzono sztuki ambitniejsze, wtedy szkolono warsztat, rozwijano wyobraźnię. Podkreślał, że jeżeli rola teatru sprowadzi się jedynie do codzienności – sztampowych widowisk – to zabraknie twórców piszących dzieła dla teatru lalkowego. Uświadamiał, że dużo więcej funduszy potrzeba np. na zrealizowanie filmu krótkometrażowego niż na zorganizowanie festiwalu teatralnego¹⁸. Bardzo zależało mu na kontynuowaniu opolskiego festiwalu. Nie krył entuzjazmu, kiedy odbyła się jego czternasta edycja; pisał: „Udało się! Jeszcze i tym razem się udało. Mimo krakania urzędasów i obezwładniającej biedy XIV Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek nie tylko został otwarty, ale i bez uczucia niesmaku – szczęśliwie dobiegł końca”¹⁹.

Był także przeciwny zlikwidowaniu Opolskich Konfrontacji Teatralnych z powodu słabego poziomu spektakli lub organizowaniu ich co dwa lata – uważał, że pomysł ten wynika z nieznamomości życia teatralnego (inscenizacje rzadko wystawiane są dwa sezony) oraz celu festiwalu w Opolu (m.in. mobilizacji

¹⁷ Niejednokrotnie aktorzy rezygnowali z pracy w teatrze lalkowym na rzecz pracy w teatrze dramatycznym kuszeni wizją zrobienia kariery. Podobnie działo się z reżyserami. Zob. „Opole” 1985, nr 12, s. 8.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ „Opole” 1990, nr 2, s. 18.

teatrów do sięgania po klasykę). Proponował rozwiązanie alternatywne – zaproszenie na festiwal mniejszej liczby inscenizacji.

Wysoko cenił Opolskie Konfrontacje Teatralne pisał: „[...] są zbyt ważnym festiwalem”²⁰, aby prezentować na nich nieudane spektakle. Wagę Konfrontacji podkreślał, przypominając, że po II wojnie światowej, aż do 1975 roku, nie istniał festiwal poświęcony klasyce polskiej. Dla krytyka pełniły one rolę dialogu Teraźniejszości z Przeszłością. Festiwal ten według niego powinien być „czujnikiem”. W 1984 roku napisał: „Słowo daję, nikt bardziej ode mnie nie kocha Konfrontacji”²¹.

Był historykiem Opolskich Konfrontacji Teatralnych. Podczas pierwszej edycji festiwalu jurorem miał zostać Ludwik Flaszen. Kiedy okazało się, że nie będzie mógł przybyć, na jego miejsce zaproszono Marka Jodłowskiego. W ten sposób stał się on nieodłączną częścią Opolskich Konfrontacji Teatralnych, wielokrotnie pełniąc rolę nie tylko widza, krytyka, lecz także jurora. Pisząc o dziesiątej edycji Konfrontacji żartował, że niektórzy nazywają go „etatowym” lub „notorycznym” jurorem, ponieważ nie był nim tylko podczas czwartej i piątej edycji tego festiwalu²².

Wspominał początki zarówno festiwali, jak i teatru w Opolu. 7 października 1945 roku w Opolu można było zobaczyć *Zemstę* Aleksandra Fredry, którą zaprezentował zespół amatorski. Po tygodniu odbyła się premiera *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej przedstawiona przez zawodowy teatr opolski. Jego dyrektorem został Stanisław Staśko. W 1946 roku teatr przyjął nazwę Miejskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego, którą zmieniono w kilka lat później na Teatr Ziemi Opolskiej. Pierwsza nazwa wskazywać miała na postawę wobec klasyki. Nowy gmach teatru, w którym mieściły się dwie sceny, Opole otrzymało w 1975 roku. Krytyk wspominał także o odnalezionym w 1965 roku przez robotników dokumencie informującym o planach związanych z miejscem, w którym powstał opolski teatr. Pisał, że pod względem wyposażenia technicznego był to trzeci teatr w kraju²³. Otwarty w przeddzień trzydziestej rocznicy wyzwolenia i powrotu do Macierzy 23 stycznia 1975 roku otrzymał imię Jana Kochanowskiego, a jego dyrektorem został Bogdan Hussakowski, w tym roku w Opolu odbyły się też I Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska”. Jak powiedział Jan Goczoł, pojawiły się one w miejsce Wiosny Opolskiej, czyli zespołu konkursów, który pretendował do miana festiwalu artystycznego.

²⁰ „Opole” 1988, nr 8, s. 7.

²¹ „Opole” 1984, nr 6, s. 19.

²² Ibidem, s. 10.

²³ Po teatrze łódzkim oraz warszawskim Teatrze Wielkim.

Jodłowski, jako jeden z pomysłodawców Opolskich Konfrontacji Teatralnych, od początku im towarzyszył i śledził zmiany zachodzące w teatrze, które można było dzięki nim zauważyć. Jak wspominał, pierwsza jego edycja była wielkim wydarzeniem. Widzowie mogli zobaczyć *Beniowskiego* w inscenizacji Adama Hanuszkiewicza oraz *Sprawę Dantona* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Na spektakle zabrakło biletów, przyciągały one publiczność jak magnes²⁴. Jodłowski pochylał się również nad pracami organizacyjnymi dotyczącymi pierwszej edycji festiwalu oraz wkładem Hussakowskiego w zrealizowanie tego przedsięwzięcia²⁵. Pisał o rozmachu w czasie trwania festiwalu (od 10 do 20 maja). Publiczność mogła wtedy zobaczyć 15 spektakli przywiezionych z trzynastu teatrów z całego kraju, dominowały jednak teatry z południa Polski. Z żalem wspominał o nikłym zainteresowaniu prasy i pokazywał, że straciły na tym nie tylko teatry, głównie terenowe, lecz także sami krytycy, gdyż spektakle pokazywane na festiwalu – ze względu na nowe okoliczności (inna organizacja sceny, tj. amfiteatralny układ foteli, liczba widzów) – inaczej rozkładały akcenty. Pisał o nagrodzie „Laurze Koryfeusza” – rzeźbie Mariana Nowaka, którą otrzymała wspomniana *Sprawa Dantona*²⁶.

Na łamach „Opola” w siódmym numerze została opublikowana rozmowa, w której udział wzięli: Romana Konieczna – recenzentka „Trybuny Opolskiej”, Bogdan Hussakowski – dyrektor Teatru im. Jana Kochanowskiego oraz Kazimierz Kobiałko – wicedyrektor Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Opolu, redakcję reprezentowali zaś: Jan Goczoł i Marek Jodłowski²⁷. Wprowadzenie Jodłowskiego otwiera ową rozmowę, wyznacza jej cele, podsumowuje krótko Konfrontacje. W jego wypowiedziach widać surowość, ale także zaangażowanie, uważne słuchanie wypowiedzi współrozmówców. Jak sam pisał, pokazywał błędy, aby zostały naprawione, aby wyciągnąć z nich konsekwencje. Wspominał o publiczności, o błędach organizacyjnych, przypominał o celach Konfrontacji i ich plusach, podsumował rozmowę zabawną metaforą, stworzoną na bazie słów współrozmówcy (hak, który przyciąga, „Tydzień z hakiem”). Krytyk często wykorzystywał element wypowiedzi, przestrzeni,

²⁴ Jako ciekawostkę dodał, że na dużej scenie opolskiego teatru może zasiąść 670 widzów, a spektakl przygotowany przez A. Wajdę oglądało jednorazowo 900 widzów – ze względu na to, że zakładał on obecność widzów także na scenie. Spektakl powtórzono. Obejrzało go więc 1800 widzów.

²⁵ B. Hussakowski objął kierownictwo teatru w lutym, więc zaledwie dwa miesiące przed pierwszym festiwalom.

²⁶ Uwagi te zanotował w maszynopisie zatytułowanym „Laur Koryfeusza”. Felieton ten ukazał się w 1975 r. w dziesiątym numerze „Sceny”.

²⁷ *Tydzień z hakiem. Rozmowa o Opolskich Konfrontacjach Teatralnych*, „Opole” 1975, nr 7, s. 10–11.

aby stworzyć i wprowadzić do tekstu metaforę, grę słów. Pisał na przykład o schodach. Za ich pomocą przemycał informacje o liczbie widzów i ich konfrontacyjnych rozterkach, *implicite* podawał zaś opinię o nierównym poziomie prezentowanych inscenizacji.

Uważał, że sukcesem „młodych” – bo trzecich – Konfrontacji jest to, że biorą w nich udział najlepsze zespoły teatralne²⁸. Jedną z ról, którą według Jodłowskiego ma pełnić opolski festiwal, jest edukacja widza w takich zakresach jak: estetyka teatru, historia narodowa, myśl filozoficzna i moralna, zespół znaków, „dzięki którym «Polak może się dogadać z Polakiem»”²⁹. Cieszyły go bardzo komplety na widowni podczas festiwalu. To, że bilety były szybko wykupione, a niejednokrotnie także odkupywane od osób, które w ostatnim momencie nie mogły przyjść na spektakl. Przede wszystkim zaś cieszył go wysoki poziom festiwalu. Marzył o tym, aby Konfrontacje wpływały na kształt życia teatralnego w Polsce.

Ostrożnie wypowiadał się o zaprezentowanym na czwartych Konfrontacjach *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego zrealizowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego, które zbulwersowało zarówno krakowską, jak i opolską publiczność. Pisał o rozwiązaniach do niego wprowadzonych, które zostały raczej pozytywnie przyjęte, dodał jednak, że inscenizacji tej brakuje dynamizmu. Docenił gorący dialog z publicznością, który udało się stworzyć Wajdzie w *Sprawie Dantona*, „żonglowanie poetycką ironią” Hanuszkiewicza w *Beniowskim*, mądre budowanie mostów między przeszłością i współczesnością w inscenizacji *Wyzwolenia* Konrada Swiniarskiego oraz jednolitość stylistyczną i wyrafinowaną prostotę *Dialogus de Passione* Kazimierza Dejmka. Cenił Wacława Kondka jako artystę, który unika blichtru, mierzy się – jak pisał Jodłowski – z surową materią życia. W *Zemście* w reżyserii Zygmunta Hübnera, którą uważał za wspaniałą lekcję teatru, wyróżnił grę Wojciecha Pszoniaka, Bronisława Pawlika, Anny Seniuk, Joanny Żółkowskiej, Władysława Kowalskiego. W 1976 roku pochlebnie pisał o tym, co udało się do tej pory dokonać Hussakowskiemu³⁰. Ważniejsze było dla niego to, co przekazywane jest przez repertuar teatru, niż tytuły, które w nim widnieją. Chwalił pomysły, które pobudzały wyobraźnię adresata.

Był rzetelnym historykiem opolskiego festiwalu. W 1981 roku wspominał, że zobaczył wszystkie dotychczasowe jego spektakle. Doświadczenie to dawało mu prawo do podsumowywania, uogólniania, konfrontowania kolejnych edycji

²⁸ Jako przykład wymienił krakowski Teatr Stary.

²⁹ „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

³⁰ Miał na myśli głównie repertuar teatru, ale wspominał także o II Opolskich Konfrontacjach Teatralnych.

festiwalu. Wracając z kolei do wcześniejszych, pragnął zachować jedynie pamięć o wartościowych spektaklach. Podsumowując, pozostawiał w rzece niepamięci słabe, nieudane inscenizacje. Nie piętnował po latach, a jedynie nagradzał dobrą pracę. Zdradzał, jakie spektakle powinny się według niego znaleźć na Konfrontacjach, np. nie tylko te „czyste”, lecz także kontrowersyjne, jeśli warto o nich rozmawiać. Sprzeciwiał się pokazywaniu poza konkursem spektakli, które były za słabe, aby mogły w nim wziąć udział. Popierał zaś prezentowanie w tym czasie tych, które są ambitne, godne zobaczenia.

Jodłowski podsumowywał Konfrontacje w ich piątą oraz dziesiątą rocznicę³¹. Pisał także o czterdziestu sezonach opolskiego teatru, przypominając powojenne dzieje teatru w Opolu, nazwiska z nimi związane, istotne momenty, intrygujące inscenizacje. Z tej okazji przeprowadził także rozmowę z ówczesnym jego dyrektorem Wojciechem Zeidlerem. Oprowadzał także czytelników po sezonach teatralnych w tekście zatytułowanym *Sygnet z Kochanowskim*³². Był doceniany: w programach Opolskich Konfrontacji Teatralnych – obok takich nazwisk jak np. Henryk Kubicki, Barbara Osterloff, Jan Płaskoń, Jerzy Bajdor czy Romana Konieczna – zawsze cytowane były fragmenty jego recenzji. W programach tych ukazywały się również teksty jego autorstwa specjalnie na tę okazję napisane, a także te, które były wcześniej drukowane np. na łamach „Opola”³³.

Przypominał, że w Opolu to nie literatura podlega ocenie, lecz sztuka teatru (praca inscenizatora, aktorów, scenografa), a to właśnie emocje, które wywołane są przez literaturę często prowadzą do rozbieżnych opinii wystawianych przez krytyków. Pisał, że na ocenę duży wpływ mają m.in. kontekst oraz wcześniejsze doświadczenie osoby oceniającej. Nie ignorował zdania innych krytyków, przytaczał ich słowa, aby poprzeć własną wypowiedź³⁴, bądź z nimi polemizował. Lekceważył lub wyśmiewał jedynie te poglądy, które wynikały – co wykazywał – z braku rzetelnego rzemiosła, nieprzemyślanych sądów, były niekompetentne. Czasami kpił z nadmiernego entuzjazmu, bezkrytyczności recenzentów, którzy chwalili spektakle mające według Jodłowskiego liczne mankamenty.

³¹ Podczas pierwszych dziesięciu edycji festiwalu M. Jodłowski jedynie dwa razy nie był członkiem jury.

³² M. Jodłowski, *Sygnet z Kochanowskim*, [w:] *40 lat Teatru w Opolu 1945–1985*, Opole 1985, s. 55–74.

³³ Na przykład w programie XIV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek (16–22 X 1989 r.) ukazał się z tekst zamieszczony na łamach „Opola” w 1988 r. (nr 2, s. 12–13). M. Jodłowski dopisał do niego jedynie słowo wstępne oraz dodał zakończenie. Zachowany został także tytuł.

³⁴ Cytuje np. recenzje ukazujące się na łamach „Teatru”. Zob. np. „Opole” 1982, nr 3.

Wierzył, że życiu teatralnemu potrzebna jest dyskusja, wymiana poglądów, nie tylko ta prowadzona poprzez programy teatralne czy konfrontowanie inscenizacji, lecz także bezpośrednia rozmowa, którą umożliwia właśnie festiwal. Pragnął rozmawiać o poziomie festiwali, stanie teatru, tendencjach w inscenizowaniu klasyki. Jako juror czuł obowiązek zabierania głosu w sprawach, które budzą kontrowersje. Uważał, że mało jest poważnych rozmów prowadzonych językiem sztuki. Podkreślał zarazem, że owe poważne rozmowy wcale nie muszą być nudne ani koturnowe. Mogą to być właśnie intrygujące inscenizacje dzieł klasycznych.

Uważał, że ważną cechą festiwali jest możliwość konfrontowania opinii, które powstały o danym spektaklu przed festiwalem, z tymi powstałymi po obejrzeniu go podczas festiwalu, czyli nowy kontekst. Nakłada się bowiem wtedy inne pole odniesienia – dany spektakl a pozostałe przedstawienia konkursowe. Pokazywał, że niektóre chwalone wcześniej inscenizacje rozczarowywały zarówno jurorów, jak i widzów oraz podważały, bądź zupełnie negowały, pochlebne opinie, które im wcześniej wystawiono³⁵. Czasami kpił, że chyba oglądał inny spektakl, ale dodawał także, że rozumie, że nie jest tak łatwo w szarej teatralnej codzienności odnaleźć sztuki wybijające się ponad nią. Dlatego potrzebny jest festiwal, na którym zmienia się perspektywę, nie patrzy jedynie z punktu widzenia danej sceny, ale konfrontuje się spektakle przywiezione z całego kraju. Potrzebna jest lekcja klasyki.

Podkreślał to, że w Polsce ciągłość tradycji jest bardzo często zakłócana, tym bardziej istnieje więc potrzeba „kodyfikowania” konwencji, aby nowatorstwo miało punkt odniesienia. Przypominał, że pomysłodawcom Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” chodziło o „odwołanie się do «genotypu» narodowego, o dialog z przeszłością w imię przyszłości [...]”³⁶. Pisał zarazem, że „Co roku odżywa również spór o klasykę”³⁷.

Rozważał, czym jest owa klasyka, co decyduje o tym, że dzieło do niej zaliczamy (data powstania, motywy, problemy, które porusza, wykorzystuje?). Nie chciał, aby zbyt wąsko rozumiano ten termin. Uważał, że Witkacego można już uznać za klasyka, ponieważ zgadzamy się z jego spostrzeżeniami, wykorzystujemy jego słowa, więc jego dzieła są potrzebne i aktualne. Cenił klasykę i sądził, że powinna „stanowić żelazny repertuar teatrów”³⁸. Dzieła do niej

³⁵ M. Jodłowski przytaczał i komentował niektóre opinie, które ukazały się wcześniej w prasie, np.: „[...] – to już naprawdę przesada. [...] Wyrozumiale. Zbyt wyrozumiale”. Zob. „Opole” 1976, nr 5, s. 20.

³⁶ „Opole” 1983, nr 7, s. 9.

³⁷ „Opole” 1986, nr 7, s. 6.

³⁸ M. Jodłowski, *Po pięciu odsłonach*, [w:] *Opolskie Konfrontacje Teatralne. Klasyka Polska 1975–1979*, oprac. B. Cybulski et al., Opole [s.a.], s. 7.

należące pomagają bowiem budować tożsamość, są wyzwaniem dla teatru i aktora. Uważał, że aby rozwinąć aktorski warsztat, nie można jedynie grać w sztukach współczesnych, ale trzeba także spróbować swych sił w klasyce. Pokazywał, że w tekstach sprzed stuleci są zawarte wciąż aktualne problemy, pytania, odpowiedzi, które dostrzegają widzowie. Pisał: „[...] korzenie Nowego tkwią w glebie przeszłości”³⁹.

Przywoływał opinie innych, nierzadko rozbieżne bądź wręcz skrajne, aby pokazać niejednoznaczność niektórych zjawisk, to, jak można je interpretować. Zależało mu na kulturze wypowiedzi. Pragnął, aby ludzie rozumieli się wzajemnie, nawet jeśli mają odmienne poglądy. Opinie innych stanowiły także pretekst do postawienia ważnych pytań o np. kondycję polskiego teatru, rolę Konfrontacji, rolę teatru w życiu.

W swoich wypowiedziach cytował słowa m.in.: Małgorzaty Rudy („Teatr”), Agnieszki Baranowskiej („Kultura”), Ewy Kielak („Trybuna Ludu”), Jerzego Bajdora („Trybuna Ludu”), Krzysztofa Sielickiego („Teatr”), Janusza Majchereka („Teatr”) czy Bożeny Frankowskiej. Czasami, powołując się na słowa innych, zaznaczał ich pozycję; cytując Jacka Sieradzkiego, pisał, że jest to wpływowy krytyk i redaktor naczelny „Dialogu”. Prostował nieścisłości, które ukazały się w prasie. Przywoływał jednak nie tylko wypowiedzi krytyków, lecz także postaci występujących w sztuce, widzów czy twórców.

Cytaty stanowiły często pretekst do analizy pomysłu reżysera, ujęcia tematu. Łączyła je lub dzieliła myśl przewodnia felietonu, były one potrzebne autorowi do wyrażenia własnych myśli, sądów, poparcia ich przykładem, wzmocnienia. Stanowiły również element urozmaicający tekst, wprowadzający ciekawostki, prowokujący intertekstualne konotacje, przybliżający czytelnikowi program teatralny, myśli autorów, krytyków, postaci. Na bazie wypowiedzi innych budował zabawne palimpsestowe konotacje, tworzył puenty, żarty. Przywoływał słowa autorytetów, np. Janusza Deglera, prezentował to, co autor sztuki sądził o realizacji scenicznej swojego dzieła. Czasami cytaty służyły do skonstruowania tytułu. Jedno ze sprawozdań zatytułował: *Dlaczego klasycy*. Świadomie nawiązał do myśli i wiersza Zbigniewa Herberta, o czym zaraz na wstępie napisał, wyjaśniając zarazem, dlaczego na ową pożyczkę sobie pozwolił i w jaki sposób chciałby ją wykorzystać. Zacytował również cały wiersz, aby naświetlić poruszone w sprawozdaniu problemy. Uważał, że klasycy „[...] dostarczają miar. Do oceniania nas – i tego, co robimy”⁴⁰.

W swoich wypowiedziach niejednokrotnie wykorzystywał aluzje do znanych dzieł. Jako przykład może posłużyć fragment opinii o inscenizatorze: „[...] zgu-

³⁹ „Opole” 1981, nr 5, s. 11.

⁴⁰ „Opole” 1982, nr 3, s. 6.

bił gdzieś jednak finezyjność prozy Andrzejewskiego, ostał mu się jeno sznur [...]”⁴¹. Lubił nawiązywać do *Ferdydurke*. W *Czwartej lekcji* pisał: „Ale bo Witkacy wieszczem był!”⁴². Tego rodzaju zmodyfikowane zdanie Bładaczki pojawia się w jego tekstach wielokrotnie. Wprowadzane aluzje czasami tłumaczył – najczęściej, jeśli chciał zdaniu, motywowi nadać inne znaczenie – bądź pozostawiał bez komentarza, licząc na wiedzę i uwagę czytelników. Budował zestawienia, które prowokowały konkretne konotacje i wzmacniały wymowę przekazywanej informacji: „[...] należało się spodziewać, iż «plotka» stanie się ciałem”⁴³. Intertekstualne nawiązania stale powracają w jego sprawozdaniach teatralnych, prowokując aktywność czytelnika.

Eleonora Udalska uważa, że „Krytyka uprawiana zawodowo walczy o swą rangę, autorytet i społeczny prestiż własnym, indywidualnym sposobem rozumienia teatru i swoiście ukształtowanym dialogiem z czytelnikiem. Nie bez znaczenia pozostaje talent pisarski krytyka, jego spostrzegawczość, przenikliwość i wrażliwość na sztukę teatru”⁴⁴. Jodłowski w specyficzny sposób kształtował relację z czytelnikiem, był jego przewodnikiem. Zastanawiał się, co mógłby on pomyśleć. Starał się przewidzieć jego reakcję i natychmiast odpowiedzieć na jego pytania, wyjaśnić wątpliwości⁴⁵. Zwracał się do czytelnika: „Zgadnijcie państwo [...]”⁴⁶. Umiejętnie budował z nim *quasi*-dialog. Kierował jego uwagę, wskazywał, że zakwalifikowanie danego spektaklu do konkursu mogłoby zmienić podział nagród, że nieprzyznanie drugiej nagrody w dziedzinie reżyserii świadczy o tym, iż pozostałe spektakle były zdecydowanie gorsze. Aby spotęgować jego zainteresowanie lub połączyć fakty, na chwilę wybiegał w przyszłość, starał się oddać atmosferę ważnych dla opolskiego teatru momentów. Zapoznawał czytelników z różnymi ciekawostkami, wpuszczał za kulisy. Pozwalał spojrzeć na sprawy organizacyjne⁴⁷, wspominając np. moment, w którym z Jerzym Gotem wymyślali nazwę dla głównej nagrody („Laur Koryfeusza”), która została przyznana jedynie podczas pierwszych Konfrontacji. Dzielił się z czytelnikiem swoimi przypuszczeniami, dylematami, zamiarami. Pisał

⁴¹ M. Jodłowski, *Zmienność i trwanie*, [w:] *Opolskie Konfrontacje Teatralne. Klasyka polska 1982*, red. Jan Nowara, [Opole 1982], s. 4.

⁴² „Opole” 1978, nr 5, s. 8–9.

⁴³ „Opole” 1988, nr 2, s. 12.

⁴⁴ E. Udalska, op. cit., s. 22.

⁴⁵ „Mógłby ktoś w tym miejscu wtrącić [...]”. Zob. „Opole” 1977, nr 11, s. 14.

⁴⁶ „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

⁴⁷ Na przykład tłumaczył, dlaczego Grand Prix przyznane zostało jedynie podczas pierwszej edycji festiwalu oraz dlaczego zaczęto odczytywać werdykt wieczorem lub w nocy, a nie w godzinach popołudniowych kolejnego dnia, podczas którego nie wystawiano już spektakli.

o zmianach, które wprowadził do pisanego tekstu. Pragnął zawsze pozostawać w zgodzie z własnym sumieniem, dlatego otwarcie pisał o pomysłach, ale także o swojej nieufności wobec werdyktu, który podpisał. Nie przytaczał jedynie wygodnych wniosków, stawiał przed czytelnikiem także trudne pytania, poważne problemy. Zawsze jednak starał się wskazać, w jaki – według niego – sposób można znaleźć wyjście z sytuacji. Nierzadko w metatekstowych komentarzach z humorem i przymrużeniem oka tłumaczył swoje decyzje, jakby wyprzedzając pytania, które mógłby postawić czytelnik.

Zmieniał perspektywę. Na ważne wydarzenia, spektakle, problemy, z którymi zmagaly się teatr lalkowy i teatr dramatyczny, na własne wypowiedzi patrzył z różnej perspektywy – widza, krytyka, czytelnika, organizatora festiwalu, aktora, reżysera⁴⁸.

Nie zapominał o reakcji publiczności⁴⁹, pisał o jej zachowaniu, entuzjazmie bądź rozczarowaniu, doświadczeniu, komentarzach, które usłyszał. Zwracał uwagę na to, czy twórcom spektaklu udało się nawiązać kontakt z widzami. Przypominał o wcześniejszych realizacjach sztuki, które czytelnicy/widzowie mogli już znać. Na podstawie tego wyciągał wnioski o ich oczekiwaniach wobec kolejnych wersji dzieła. Informacjami takimi przetykał tekst. Reakcja

⁴⁸ „Wszelako najbardziej interesującego – i najbardziej istotnego – oglądu festiwalowych wydarzeń dokonać można z perspektywy widza. Ten punkt widzenia dominował więc będzie w niniejszym sprawozdaniu. Chociaż nie tylko. [...] perspektywy, z których można by oceniać Konfrontacje, przenikają się, nakładają się na siebie”. Zob. „Opole” 1979, nr 5, s. 6.

⁴⁹ R. Ingarden (*O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 285) pisał: „Teatr, to nie tylko scena, lecz także widownia i publiczność ją wypełniająca”. Z kolei Z. Srna (*Krytyka teatralna jako podmiot i przedmiot teatrologii*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 32) zauważał: „Dobrze uświadomiamy sobie fakt, że publiczność jest niezbędną i bezpośrednią częścią składową egzystencji teatru. Bez publiczności nie może istnieć realizacja teatralna, publiczność wpływa na brzmienie i sens czy postać inscenizacji”. Również A. Krajeńska-Wieczorek (*Pozory krytyki teatralnej w starożytności*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej...*, s. 106) podkreślała: „Platon miał już świadomość, że widz, aktor i dramaturg tworzą konieczne «pierścionki» widowiska, gdzie «jeden od drugiego się bierze»” (Platon, *Ion*, VI, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958).

O publiczności jako integralnej części dzieła teatralnego zob. także w: S. Skwarczyńska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979; A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żyrowska, Warszawa 2002 czy A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris–Berlin 1996. Myślę, że owe opinie mogłyby być bliskie także M. Jodłowskiemu. Często pisał on o reakcji osób oglądających spektakl. Wyznał również: „[...] widz nie przygotowując przedstawienia i nie biorąc w nim udziału, jest jednocześnie jego współtwórcą. [...] przedstawienie teatralne bez widza istnieje tylko fizycznie, jest wydarzeniem nie mającym artystycznego sensu, bo dopiero w świadomości widza elementy scenicznego dziania się uzyskują rangę znaków. Po drugie widz staje się twórcą emocji wypełniającej spektakl, a tym samym także pomaga aktorowi stworzyć znaczenie”. Zob. „Opole” 1971, nr 12, s. 20.

publiczności, także tej profesjonalnej, była dla niego istotnym składnikiem spektaklu oraz festiwalu. Stanowiła ona według krytyka część dzieła stworzonego przez reżysera. Cieszyło go, gdy „[...] za każdym razem nie tylko wszystkie miejsca siedzące były zajęte, ale i okupowano pobocza amfiteatralnej widowni, a także zewnętrzne części proscenium. Brawa przy otwartej kurtynie, długotrwałe owacje po zakończeniu przedstawienia – oto zewnętrzne oznaki, potwierdzające, iż publiczność weszła w «krąg czarów sztuki»”⁵⁰. Pisał, że odkupywano od siebie bilety, ponieważ na większość spektakli zostały one wyprzedane na wiele dni przed datą spektaklu, a ponadto „Nadkomplety stały się już tradycją opolskiego festiwalu”⁵¹. Próbował więc oddać aurę, która wytworzyła się wokół opolskich Konfrontacji, patrząc także z perspektywy widza. Nie zapominał o zaprezentowaniu – tak dla niego ważnej – opinii publiczności. Pisał o tym, w jaki sposób widowisko zostało przez nią przyjęte⁵². Zwracał uwagę na to, że festiwale kształtują gusta publiczności⁵³.

Przyznał, że w dziedzinie sztuki oceny nie są niepodważalne, ale sądził, że werdykt spełnia rolę dydaktyczną. W swoich wypowiedziach Jodłowski przywoływał go, komentował, zwracał uwagę na niuanse, pokazywał zależności. Starał się, aby widzowie/czytelnicy zrozumieli wybory dokonane przez członków komisji. Sam również zawsze pragnął odkryć motywacje twórców, aktorów, scenografów, jurorów, niekiedy także z ich decyzjami się zgadzał. W niektórych tekstach zdradzał, że niejednokrotnie sam był członkiem jury.

Pisząc o werdykcie, tłumaczył czytelnikom zasady przyznawania nagród. Przypominał o wadze głównych nagród przyznawanych na opolskich festiwalach – otrzymują je takie dzieła, które mogą przejść do historii polskiego teatru. Przypominał o tych spektaklach, które w poprzednich latach te zaszczytne laury otrzymały. Zaznaczał, że nie zawsze wszystkie wyróżnienia zostają przyznane. Pisał o „Konradzie” – nagrodzie dla młodego reżysera i inscenizatora, którego praca twórcza nie przekracza pięciu sezonów, przyznawanej podczas Opolskich Konfrontacji Teatralnych. Zwracał uwagę czytelników na konotacje, które mogła wywoływać jej nazwa. Wymieniał nagrody, które zdobyły inscenizacje wystawiane poza konkursem, jak i nagrody honorowe. Niejednokrotnie piętnował to, że kwota, którą otrzymywali wówczas zwycięzcy, była niezwykle niska. Ważnym według niego, wspomnianym także w kolejnych latach, elementem

⁵⁰ „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

⁵¹ Ibidem.

⁵² „[...] tego wieczoru widzowie «dali» organizatorom olbrzymią krechę”. Zob. „Opole” 1979, nr 5, s. 7.

⁵³ „[...] stawiania teatrom wysokich wymagań przyuczały opolskich widzów tak znakomite spektakle jak [...]”. Ibidem.

festiwalu był pomysł studentów szkoły teatralnej (przyznali oni swoje nagrody). Nie zapominał o niespodziankach związanych z werdyktem, np. o przyznaniu nagrody *ex aequo*, o optymistycznych akcentach (przyznanie nagrody „klasykowi” teatru i debiutantowi).

Zwracał także uwagę na to, czy festiwalem zainteresowały się media (np. informował, czy dopisali sprawozdawcy, komentował zaprezentowany w telewizji materiał⁵⁴). Starał się również odnaleźć przyczynę danego stanu rzeczy. Pisał np., że sam brał udział w dyskusji o teatrze na antenie radia. Nie cofał się przed apelowaniem w ważnej według niego sprawie na łamach czasopisma do wojewody, prezydenta miasta. Krytykował otwarcie wszelkie niedopowiedzenia i nieścisłości, które ukazywały się na łamach prasy bądź krążyły w przekazie ustnym⁵⁵.

Nie pomijał trudnych tematów, bezpośrednio wyrażał swoje zdanie⁵⁶. Nie chciał ulegać sentymentom, budować fałszywego obrazu festiwalu – otwarcie przyznawał, że dana jego edycja była słaba. Pisał, że podczas festiwalu żadne przedstawienie nie zachwycało. Aby wyrazić swoją dezaprobatę, stosował wyliczankę – wymieniał kolejne spektakle, dodając stosowny komentarz. Pisał, że niektórzy twórcy zapomnieli, do kogo kierują swoje dzieło, że tekst, na którym oparto spektakl, jest słaby. Wielokrotnie przypominał jednak, że jakość festiwalu zależy w dużym stopniu od tego, co jest grane w teatrach, a bez dobrych sztuk nie można zrealizować dobrego festiwalu. Brał także pod uwagę możliwe pomyłki kierownika artystycznego czy recenzentów, którzy mu pomagają, pokazywał błędy⁵⁷. Krytykując, zwracał uwagę na niedopatrzienia (np. białe kostiumy na białym tle sceny utrudniające oglądanie spektaklu), poplątanie konwencji, adresata, niespójność spektakli, „łatwe zagrywki” aktorów, pomysł, któremu brakowało nowej jakości estetycznej. Drażniły go nadużycia interpretacyjne, nie tolerował postawy „byledoprzodyzmu”. Pisał o pomyłkach inscenizatorów, mankamentach spektakli, niekonsekwencji podejmowanych działań, próbując dotrzeć do przyczyny ich powstania i wskazać, w jaki według niego sposób można to naprawić. Nie usprawiedliwiał więc potknięć, ale zarazem patrzył na efekt działań jak na pracę człowieka. Wspominał także o błędach popełnionych przez osoby, które cenił. Wtedy jednak ograniczał się do zwrócenia uwagi, nie wykorzystywał ironii, szyderstwa, nie

⁵⁴ Komentował np. „Pegaza” poświęconego „teatralnemu Opolu”. Zob. „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

⁵⁵ „Nie wiem, skąd sprawozdawcy wzięli stwierdzenie, że była to nagroda główna; w werdykcie, jako żywo, niczego takiego nie ma [...]”. Zob. „Opole” 1983, nr 7, s. 8.

⁵⁶ Zob. na temat „Pegaza” w: M. Jodłowski, «TOKPOK» jeszcze nie działa, „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

⁵⁷ Na przykład kierownik artystyczny festiwalu uwierzył opinii selekcyjnerów dotyczącej znanych nazwisk i niektórych spektakli nie zobaczył na własne oczy, dlatego na Konfrontacjach znalazły się inscenizacje, które można było pominąć.

żartował. Otwarcie przywoływał także negatywne opinie innych. Cenił jednak nie krytykanctwo, lecz konstruktywną krytykę, która zwraca uwagę na słabe punkty, aby sprowokować do wprowadzenia korzystnych zmian.

Mniej niż inni recenzenci – np. Bożena Winnicka – skupiał się na opisywaniu gry aktorów. Więcej miejsca poświęcał wyłuszczeniu tego, co było ciekawe, odkrywcze oraz pozostawieniu wskazówek dotyczących tego, co – i często jak – można poprawić. Wskazywał nowatorskie elementy spektaklu, niejednoznaczności (np. „konwencjonalne” nie musi być przeciwieństwem „twórczego”⁵⁸). Odpierał zarzuty lub przychylił się do uwag poczynionych przez innych krytyków, publiczność, dodając własne argumenty.

Przyznał, że wspomina te przedstawienia, które warto ocalić od zapomnienia. Pisząc o festiwalach, najczęściej miejsca poświęcał nagrodzonym spektaklom. Zwracał uwagę na to, czym urzeka dany spektakl, czego wymaga od wykonawców (np. dyscypliny, precyzji, sprawnego operowania głosem), w jaki sposób budowane są w nich znaczenia, przekazywane emocje – gest, słowo. Zastanawiał się, czy reżyserowi udało się wydobyć aktualność z klasycznego utworu oraz w jaki sposób to osiągnął, czy wybrał odpowiednią konwencję, czy udało mu się zgrać wszystkie elementy przedstawienia. Przyglądając się jego pracy, zwracał uwagę na to, ile z często bardzo bogatej problematyki sztuki zachował, czy polemizował z wcześniejszymi inscenizacjami danego dzieła. Pisał szerzej o tym, co znaczące – raz była tym scenografia, innym razem kostiumy, wybór aktorów, dana konwencja czy muzyka, to, w jaki sposób pracował zespół teatralny⁵⁹. Ważna dla niego była samoświadomość twórcy, poziom rzemiosła, przygotowanie zespołu, ich umiejętności (np. wyrazistość słowa, śpiew).

Nie wracał do wedłóg niego wystarczająco opisanych przedstawień. Jedynie je wymieniał i zaznaczał, że przypominanie byłoby nietaktem. Jeśli pisał już o pokazywanym podczas festiwalu spektaklu, informował o tym czytelnika⁶⁰ i wprowadzał tylko bardzo krótką ocenę, cytował kilka zdań z opublikowanej wcześniej recenzji bądź dodawał krótki komentarz, np.: „Dla uzupełnienia dodam, iż żałuję, że wrocławskie przedstawienie wypadło w Opolu nieco gorzej niż na scenie macierzystej”⁶¹. Czasami dodawał także fragment opinii innego krytyka (np. jeśli swoją recenzję zamieścił w „Opolu”, cytował krytyka „Odry”). Odsyłając czytelnika do innego czasopisma, zdradzał nierzadko bezpośrednio swoje zamiary:

⁵⁸ Uważał, że w przypadku komedii konwencja inscenizacyjna jest konieczna, aby odnieść sukces sceniczny.

⁵⁹ Na przykład próby były nagrywane, co pozwoliło analizować kolejne fragmenty i wprowadzać poprawki.

⁶⁰ Na przykład: „Opole” 1976, nr 5, s. 20; „Opole” 1977, nr 5, s. 6; „Opole” 1983, nr 7, s. 9, 18.

⁶¹ „Opole” 1983, nr 7, s. 18.

O spektaklach konkursowych szeroko pisałem w „Opolu”, w „Odrze” chciałbym więcej uwagi poświęcić inscenizacji, którą ze względów regulaminowych pokazano poza konkursem. Sądzę bowiem, iż *Proces* w inscenizacji Wiesława Hejny to przedstawienie, które przypomina, że i w teatrze lalek możliwe są dzieła sztuki⁶².

Podobnie gdy zamierzał przedstawienie opisać szerzej, informował: „O Lupie a ściślej: o Witkacym w inscenizacji Lupy napisać by trzeba osobno. Może to jeszcze uczynię”⁶³. W sprawozdaniu z festiwalu prezentował wtedy jedynie zarys recenzji i nadmieniał, że pragnie o tej inscenizacji napisać szerzej w oddzielnym artykule: „Obiecuję szerzej opisać go [*Szufladka*, spektakl autorski Zygmunta Smandzika – M.K.] przy najbliższej okazji, jako że wyraźnie nie mieści się w «refrenie» odprawianych tu gorzkich żalów”⁶⁴.

Pisząc o spektaklach, festiwalach, Jodłowski co pewien czas dodawał informacje o teatrze danego inscenizatora, jego drodze twórczej, ideach, środkach wyrazu. Pokazywał, dlaczego wyreżyserowane przez niego spektakle są dobrze przyjmowane przez np. młodszą widownię. Przypominał również o scenicznych interpretacjach konkretnej sztuki. Czasami wprowadzał czytelnika w świat autora sztuki. Zwracał uwagę na jego specyfikę, cechy, które można bardzo dobrze wyeksponować w danym rodzaju teatru (dramatyczny, lalkowy). Tym samym uczył czytelnika patrzenia na ów świat, na szczegóły, niuanse, zależności. Odkrywał przed nim kolejne warstwy dzieła literackiego i zarazem teatralnego. Bywało, że zastanawiał się, co skłoniło inscenizatora do przeniesienia danego dzieła na deski teatru. Pisał o tym, co w dużej mierze zaważyło na sukcesie spektaklu.

Zapoznawał również czytelników z propozycjami dotyczącymi zmian, które można do festiwalu wprowadzić, i tymi, które zostały wprowadzone⁶⁵. Komentował, wyjaśniał. Czasami porównywał dany aspekt Konfrontacji z innym festiwalem. Dzięki temu jaśniej wskazywał drogę zmian. Obserwował przemiana-

⁶² „Odra” 1986, nr 1, s. 85–86.

⁶³ „Opole” 1983, nr 7, s. 18. Słowa dotrzymał i w kolejnym numerze „Opola” ukazał się tekst zatytułowany: *Lupa, czyli powiększenie*.

⁶⁴ „Opole” 1977, nr 11, s. 20. Podobnie: „Szerzej o *Nie-Boskiej* piszę w majowym numerze «Odry»” („Opole” 1979, nr 5, s. 20); „O interesującym przedstawieniu *Sędziów* pisałem obszernie w poprzednim numerze «Opola»” („Opole” 1980, nr 5, s. 13); „O *Odprawie posłów greckich* obszernie pisałem w poprzednim numerze (a jeszcze wcześniej o jednej z imprez towarzyszących, o *Karaluchach*)” („Opole” 1981, nr 5, s. 21); „P.S. O przedstawieniu gospodarzy pisaliśmy w poprzednim n-rze «Opola» – Red.” („Opole” 1982, nr 3, s. 11); „[...] przedstawienie Wrocławskiego Teatru Lalek zasługuje na osobne omówienie; więcej uwagi poświęcę mu w «Didaskaliach» drukowanych w «Odrze»” („Opole” 1985, nr 12, s. 18); oraz „Opole” 1986, nr 7, s. 7, 19; „Opole” 1987, nr 6, s. 5; „Opole” 1988, nr 8, s. 7.

⁶⁵ Na przykład komentował rozwiązania wprowadzone podczas jednej z edycji Konfrontacji, tj. sprzedawanie młodzieży biletów na miejsca stojące. Z radością przekazał informację, że na życzenie publiczności festiwal został o jeden dzień przedłużony.

ny, które dokonywały się w życiu teatralnym. Był gorącym orędownikiem tych twórczych, które korzystnie wpływały na rozwój sztuki. Nie popierał zaś tych, które były wprowadzane jedynie dla zwrócenia uwagi na pracę reżysera czy aktora, zszokowania widowni. Z życzliwością przyglądał się zmianom odważnym, które tworzyły nowe wartości, odkrywały dodatkowe wymiary dzieła, jak również tym, które mieściły się w obrębie tego, co nazywa się klasyką, a co także służy wyżej wymienionym celom. Z radością oraz dużą dozą optymizmu i nadziei przyglądał się debiutantom, którym udało się stworzyć wartościowy spektakl, wspaniałe dekoracje, odpowiednią dla spektaklu muzykę czy wykreować intrygującą postać.

Zarówno od reżyserów, jak i od aktorów oczekiwał ciągłego wysiłku i pełnego przygotowania podczas każdego spektaklu. Zarazem jednak zawsze dawał szansę i nie twierdził, że słaby reżyser czy aktor nie może nigdy dobrze wyreżyserować spektaklu lub zagrać powierzonej mu roli. Podkreślał, że rzeczywistość może zaskoczyć⁶⁶. Na jego pochwałę nie można było zasłużyć raz na zawsze. Niejednokrotnie zwracał uwagę na to, że np. gra aktorów czasami się zmienia i dlatego zdarza się, że chwalony za daną rolę aktor na festiwalu wypada błado.

Z tekstów pisanych przez Jodłowskiego emanuje poczucie humoru, pogoda ducha. Krytyk bawił się np. magią cyfr, pokazywał zabawne sytuacje, skojarzenia. Czynił to jednak jedynie wtedy, kiedy było to stosowne. Aby wyrazić emocje, wprowadzał do tekstów m.in. rzekome wypowiedzi anonimowych osób, które usłyszał w czasie antraktu bądź wychodząc z teatru. Nierzadko pełnią one rolę trafnej puenty, czasami jedynie komentarza sformułowanego za pomocą języka potocznego. Niektóre sprawozdania ożywiał anegdotami, które nie tylko dodają kolorytu, lecz także pokazują zależności i niejednoznaczności. Czynił to, aby zobrazować zjawiska zachodzące w życiu teatralnym.

Często wprowadzał ciekawostki, elementy żartobliwe. Pisał np. o kłękającej publiczności, po czym po kilku zdaniach wyjaśniał, że do kłękania przymusiła zwiedzających wysokość, na której porozwieszane były niektóre fragmenty ekspozycji – komiksów Mleczki, bo młodzi ludzie nie są skłonni kłękać, nawet przed osobami, które naprawdę cenią. Za pomocą żartu niejednokrotnie przedstawiał trudną rzeczywistość teatralną. Personifikował np. statystykę i zastanawiał się, jakie pytania mógłby jej postawić, co odpowie i kiedy musiałby przerwać jej wypowiedź. Czasami wspominał o pomyłkach, które umiejętnie wprowadzał do tekstu, poruszając te problemy, które według niego istotnie wpływały na festiwale – pisał np. o tym, że twórcy spektakli nie mają możliwości porównania swojego dzieła z innymi prezentowanymi podczas Konfrontacji

⁶⁶ Na przykład: „[...] wydawało mi się, że nieprędko usłyszę tak umiejętne wpisywanie się w wiersz [...] A usłyszałem. I to we Fredrze [...]”. Zob. „Opole” 1985, nr 6, s. 7.

spektaklami: „Niezadowolenie z takiego stanu rzeczy wyraziła już opatrność (działająca poprzez swoich namiestników: chochliki drukarskie), każąc na afi-szu, ogłaszającym marcowy repertuar teatru, zamiast Opolskich Konfrontacji umieścić Opolskie Konferencje Teatralne”⁶⁷.

Niejednokrotnie na początku sprawozdania stawiał tezę (np. widać pokole-niową zmianę warty w polskim teatrze lalek, poprawił się poziom aktorstwa), którą rozwijał i udowadniał. Przemysłne tytuły, które nadawał sprawozdaniom, zawsze komentował. Często odwoływał się do nich w zakończeniu. Pełniły więc one rolę klamry kompozycyjnej. Również to, co było charakterystyczne dla danego festiwalu, stawało się inspiracją do stworzenia tytułu sprawozdania (np. wśród nagrodzonych podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek osób zdecydowanie przeważali panowie i to stanowiło pretekst do zatytułowa-nia artykułu *Mężczyźni i lalki*⁶⁸).

W sprawozdaniach teatralnych można dostrzec charakterystyczne cechy jego stylu: wprowadzanie pytań retorycznych, metafor, gry słów, żartów, interesu-jących pomysłów, które mają uporządkować tekst, zaintrygować czytelnika⁶⁹. Lubił trzymać go w napięciu, sugerować odpowiedzi, ale nie stawiać ich bezpo-srednio przed oczami. Czasami służyła temu kaskada pytań retorycznych. In-nym razem seria pytań oraz odpowiedzi, które stopniowo przybliżały do celu, coraz wyraźniej rysowały problem i wzbudzały niepewność, skłaniały do re-fleksji. Pisząc o festiwalu, najczęściej dzielił relację na wieczory. O chwilach mówił poprzez dzieła. Pisał, w jakich okolicznościach najczęściej sięga się po daną sztukę.

W jego tekstach można odnaleźć subtelne bezpośrednie nawiązania do sytuacji politycznej, jeśli miała ona wpływ na kształt teatru, festiwalu, wyboru inscenizacji. Nigdy nie pełniła ona jednak funkcji dominującej, lecz jedynie delikatnego tła. W 1981 roku wspominał o incydencie bydgoskim⁷⁰ tkwiącym w pamięci jak cierń. Stanowił on także pretekst do tego, by po raz kolejny przypomnieć, dlaczego potrzebna jest klasyka, po co jest grana. Uważał, że na Konfrontacjach można nauczyć się także tej historii, która jest nieobecna w szkole. Pisał o „chwili osobliwej”, „momencie przełomu”. Przypominał, że w takich sytuacjach inaczej patrzy się na spektakle, bardziej krytycznie.

⁶⁷ „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

⁶⁸ „Opole” 1988, nr 2.

⁶⁹ „Krytyka teatralna – w przeciwieństwie do literackiej – nie może posługiwać się cytatem ze spektaklu, natomiast podobnie jak inne rodzaje krytyki jest zmuszona do powoływania środków stylistycznych i retorycznych w celu nadania dialogowi siły argumentacji i oddziaływania”. E. Udalska, op. cit., s. 63.

⁷⁰ Tak zwana prowokacja bydgoska, do której doszło 19 marca 1981 r. w Bydgoszczy. Pod-czas sesji Wojewódzkiej Rady Narodowej zostali pobici działacze NSZZ „Solidarność”.

Jodłowski nie zapominał o atmosferze, która wytworzyła się podczas festiwalu. W 1982 roku pisał, że sukcesem VIII Opolskich Konfrontacji było to, że się odbyły i nie zmieniły swojego charakteru pomimo tego, że nie zawieszono wtedy jeszcze stanu wojennego. Przywołał realia, pisząc, że udało się uzyskać przepustki i widzowie mogli poruszać się po mieście późnym wieczorem; zarazem nie wszędzie było tak spokojnie i wiele innych festiwali się nie odbyło. Wracał do tego, czego nie opisano, np. X Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, który odbył się od 12 do 18 października 1981 roku. Otwarcie stwierdził, że stało się to z powodu wprowadzenia stanu wojennego, kiedy to m.in. wyłączono telefony, następnie wprowadzono „rozmowy kontrolowane”, a także przerwano komunikowanie się za pomocą kultury.

Pisanie o festiwalu było zarazem podsumowaniem jego obserwacji. Dotyczyły one zarówno zmian zachodzących w jego obrębie, tendencji, wyborów, jak i zmian, które zaobserwował w teatrze polskim. W 1979 roku pisał o wysuwaniu się aktora z cienia reżysera, o mniej twórczej scenografii, która jakby zaprzestała poszukiwań i zaczęła korzystać z wypracowanych stylistyk, o tworzeniu sztuk przez reżyserów z pomysłami, ale niestety niemających nic do powiedzenia. W sprawozdaniach czasami powtarzał swoje opinie sprzed kilku lat, aby się do nich po czasie ustosunkować⁷¹. Przywoływał ówczesne sygnalizowane przez niego problemy i pokazywał, czy zostały one rozwiązane.

W wypowiedziach Jodłowskiego widać jego kompetencję. Był świadomy swojej roli: „Z porównań zrezygnuję, ale – jako sprawozdawca – nie mogę zrezygnować z oceny”⁷². Nie przytaczał jedynie wygodnych wniosków, stawiał przed czytelnikiem także trudne pytania, poważne problemy. Zawsze jednak starał się wskazać, w jaki według niego sposób można znaleźć wyjście. Nie tylko znał sytuację teatru, lecz także miał rozeznanie w sztukach, które były wystawiane, śledził ich sceniczną historię, znał dokonania reżysera, aktorów, scenografa, kompozytora muzyki. Pisał o tym, które sztuki zostały wcześniej nagrodzone i gdzie, o tym, że były pokazywane za granicą, że dane dzieło to wznowienie głośnej niegdyś inscenizacji. Jodłowski zachowywał festiwalowe programy, wycinki z gazet, notatki, co ułatwiało mu syntetyzowanie, powracanie do wcześniejszych edycji festiwalu.

Patrzył na festiwal jako na całość. Zawsze pisał, ile było spektakli pokazanych w ramach konkursu. Z przedstawień pozakonkursowych wymieniał te, które według niego były godne zobaczenia, zasługiwały na uwagę. Zaznaczał, co według niego trzeba koniecznie zobaczyć. Śledził imprezy towarzyszące, ich

⁷¹ Na przykład w *Kondycji lalek* („Odra” 1986, nr 1, s. 85) odwoływał się do słów zamieszczonych w 1977 r. na łamach „Opola”.

⁷² „Opole” 1985, nr 6, s. 7.

poziom, odnotowywał także seminaria i fora dyskusyjne. Wiedział, co widzowie, jurorzy, krytycy mówili o festiwalu w jego trakcie oraz po zakończeniu, które spektakle zyskały ich uznanie. Pokazywał, że ich wrażenia mogą być różne. Zawsze stawiał pytanie o poziom danej edycji festiwalu. Niejednokrotnie wskazywał zależności, podobieństwa i różnice między kolejnymi jego edycjami, zastanawiając się jednocześnie, jaki wpływ miały one na opisywany przez niego festiwal. Z sympatią opisywał rozwiązania wprowadzone przez jego organizatorów, choć czasami doprawiał swą wypowiedź żartem. Zastanawiał się, czego na festiwalu brakowało, za co można było daną edycję docenić, co mówiła o poziomie spektakli, co mówiła o samym teatrze. Zwracał uwagę na to, czyje sztuki najczęściej grano i jakie są wobec tego tendencje kierujące życiem teatralnym kraju.

Udalska pisze: „Celem ogólnym krytyki, na którą składają się bardzo zróżnicowane indywidualności osobowe i ich światopoglądy oparte na wybranych przez nich systemach wartości, jest współuczestniczenie w formowaniu kultury teatralnej”⁷³. Marek Jodłowski pisał o teatrze z pasją, szczerze troszcząc się o kształt życia teatralnego w Polsce, na Śląsku, w Opolu.

LES FESTIVALS DE THÉÂTRE D'OPOLE
SOUS LE REGARD CRITIQUE DE MAREK JODŁOWSKI

R é s u m é

L'auteur analyse les publications de Marek Jodłowski concernant certains festivals de théâtre d'Opole, textes écrits à partir de 1974 jusqu'à sa mort et publiés dans les revues « Opole », « Trybuna Opolska » et « Odra », ainsi que l'ensemble des textes complémentaires parus dans les programmes des festivals. Elle montre que pour Marek Jodłowski, critique de théâtre et de littérature, les festivals de théâtre d'Opole (*Konfrontacje Teatralne* « *Klasyka Polska* » dont il était co-initiateur et *Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek*) et les problèmes liés au théâtre contemporain jouaient un rôle très important. L'auteur examine les publications de ce juge sévère, mais juste sur les éditions successives des festivals déjà cités et elle montre leur caractère particulier et leur évolution.

⁷³ E. Udalska, op. cit., s. 56.