

Magdalena KIRSZNAK

## **Marka Jodłowskiego „czytanie teatru” (I): krytyka, teatr, życie teatralne<sup>1</sup>**

Od początku swej krytyczno-teatralnej działalności Jodłowski jawi się, jako krytyk społecznie wrażliwy, poszukujący w teatrze wartości uniwersalnych, takich, które kształtują społeczną świadomość, są kulturotwórcze i mają wpływ na kształtowanie postaw etycznych człowieka. W jego ocenach ideologiczna niezależność teatru, wysoki poziom dzieł wybieranych do scenicznej adaptacji, jak i samej inscenizacji, znaczą najwięcej. Takie myślenie Jodłowskiego przebiega się stale w jego problemowej i postulującej krytyce, w metakrytycznych dygresjach i komentarzach objaśniających funkcje pisarstwa krytycznego (kulturotwórcza, edukacyjna, humanistyczna). Do spełniania tych funkcji służą krótkie streszczenia, którymi wprowadza czytelnika do treści omawianej sztuki, jej porządkowania wokół idei przewodniej i rozwijania tematyki dzieła nie tylko w kontakcie z samą inscenizacją, ale także z innymi utworami, które dodatkowo objaśniają czytelnikowi zasady przedstawienia scenicznego. W tym celu krytyk daje krótkie informacje o autorze, zarysowuje koncepcję reżysera i przechodzi do oceny spektaklu (konwencje wystawienia sztuki, możliwe interpretacje, moralny wymiar dzieła i przedstawienia). Jednocześnie poszerza jego odbiór o różne konteksty, które niejednokrotnie stanowią duże wyzwanie dla czytelnika-

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst stanowi część mojej pracy doktorskiej – monografii poświęconej Markowi Jodłowskiemu – przygotowywanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, pod opieką naukową prof. dr hab. Elżbiety Dąbrowskiej. Jest on dedykowany Markowi Jodłowskiemu (ur. 5 V 1941 r. – zm. 31 VII 1992 r.) z okazji zbliżającej się rocznicy urodzin. W tytule wykorzystałam sformułowanie „czytanie teatru” stworzone przez Anne Ubersfeld. Zob. Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. Joanna Żurowska, Warszawa 2002.

ka (oczekiwanie, że odbiorca zrozumie dramatyczno-teatralne znaki i oceny krytyka, że będzie umiał czytać krytyczne opinie przez owe konteksty). To dla Jodłowskiego ważne założenie uaktywnienia czytelnika, ale także oczekiwanie krytyka wobec odbiorcy, jego plan edukacyjny.

W planie tym bierze udział literacko-kulturowe poszerzanie poetyki odbioru, pokazywanie i objaśnianie jawnych i ukrytych w dziełach (dramat/ spektakl) nawiązań i aluzji, wszelkiego rodzaju związków i relacji, które mają podpowiadać kierunki odbioru omawianej sztuki. Recenzent buduje swoje komentarze bardzo obrazowo i sugestywnie, stosuje porównania i metafory, obrazuje symbolicznie, ale też wartościuje oglądany i recenzowany spektakl (nierzadko ironicznie pisze o przedstawieniu, które negatywnie opiniuje). Jodłowski najczęściej nie mówi wtedy wprost, ale raczej pośrednio punktuje nieudane inscenizacje. Krytyczno-analityczny charakter jego recenzenckich felietonów z jednej strony zakłada pewne kompetencje odbiorcy, z drugiej tłumaczy (widzom; czytelnikom recenzji) idee dramatu i spektaklu. Jodłowski nie pisze, więc zwykłego sprawozdania ze spektaklu, ale „dokumentuje” go krytycznie i interpretacyjnie, z dominującą w recenzji wartościująco-postulatywną projekcją możliwości odbiorczych. *Świat jest operetką* – tytułuje Jodłowski recenzję ze spektaklu *Operetka* Witolda Gombrowicza, w reżyserii Kazimierza Brauna i zaznacza:

Proszę nie myśleć, że zbyt prostacko szekspiariadzie („świat jest teatrem”) przydaje rysów offenbachiady, zawężając zakres znaczeniowy „teatru” do „operetki”. Trawestacja ta, na pozór dokonana mechanicznie, broni się przecież głębszym znaczeniem, zwłaszcza, gdy mowa o teatrze Gombrowicza. Dlaczego bowiem autora „Ślubu” zachwycił „boski idiotyzm operetki”? Przede wszystkim dlatego, że formą operetki, doskonale skonwencjonalizowaną, jakby „zleksykalizowaną”, można posłużyć się jak znakiem, jak wieloznacznym – a przecież nierozpływającym się w nadmiarze znaczeń - słowem. [...] Otóż w operetce, wyraźniej niż w innych rodzajach sztuki scenicznej, obnażona jest dwoistość ról postaci w niej występujących: aktorzy i aktorki, spełniając zadania przewidziane w libretcie, nie do końca rezygnują ze swej „prywatności”. Bo tak jak istnieje konwencja grania operetki, tak i istnieje konwencja jej odbioru. A ta nie tylko dopuszcza, ale wręcz zachęca publiczność do oglądania – podczas spektaklu! – „prywatnych” nóg pani Z., grającej hrabinę. [...] „świat przedstawiony” operetki nigdy właściwie nie staje się „światem przedstawnym”, nie zamyka się, a prywatność występujących na operetkowej scenie pań i panów jest jawnie fałszywa, grana, wymuszana przez społeczny sposób istnienia operetki.[...] Gombrowicz musiał spotkać się z operetką, z „jej boskim idiotyzmem”, Braun zaś – uprawiający „myślenie inscenizacją” - formą teatru – z „Operetką” Witolda Gombrowicza (Witold Gombrowicz, *Operetka*. Reżyseria: Kazimierz Braun, konsultacja scenograficzna: Barbara Gutekunst, muzyka: Zbigniew Karnecki. Premiera 21 V 1977. Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław - *Świat jest operetką, Didaskalia*, „Odra” 1977, nr 10, s. 83).

Rozbudowane wprowadzenie na temat konwencji służy Jodłowskiemu za wstęp do właściwej recenzji spektaklu. Zaczyna komunikację z czytelnikiem od ustaleń formalno-semantycznych, które są mu potrzebne do pokazania formy „teatru w teatrze”, na której reżyser (w tym przypadku Kazimierz Braun) buduje inscenizację sztuki Gombrowicza:

oto przed mięsistą, czerwoną kurtynę wychodzą lokaje, Szarma i Firuleta, kłaniają się publiczności, rozsuwają ciężką materię, zza której wyłania się białe podium, a na nim – tyłem do widowni – towarzystwo w szykownych toaletach, pod podestem zaś – lokajstwo podtrzymujące podest niczym kariatydy, zresztą pospołu z prawdziwymi manekinami. Pośrodku sceny białe (...) (*Świat jest operetką...*, s. 83).

W ten sposób krytyk przedstawia sceny spektaklu, ale też obrazowym stylem zbliża szczególne miejsce spotkania inscenizacji ze sztuką i z widownią. Obserwując reakcje widowni (zachowania widzów w trakcie spektaklu) wyciąga wnioski z tych reakcji i wie jak widza prowadzić. Dlatego Jodłowski przykładą wielką wagę do roli krytyka jako przewodnika, swoistego „koryfeusza”, który pokazuje ważne przejścia sceniczno-interpretacyjne dramatu – przedstawienia. Działa krytycznym „reflektorem” recenzenta, bo w założeniu Jodłowskiego, teatr ma przyczyniać się do rozwijania i kształtowania kultury, również (a może przede wszystkim) przez dbałość o zachowanie ciągłości kulturowej, przez utrzymanie więzi współczesności z przeszłością (tradycja literacko-dramatyczno-teatralna w nowych projektach inscenizacyjnych i scenicznych interpretacjach). W swej krytyce postulującej Jodłowski stale ten fakt podkreśla, gdy mówi, że do stworzenia czegoś nowego, odkrywczego i niepowtarzalnego, potrzebna jest znajomość tradycji, bo ona staje się miejscem kontaktu ze współczesnością. Dlatego też - jako krytyk - pośredniczy w budowaniu relacji między „dawnymi a nowymi czasami”, między spektaklem i widzem, historyczną i współczesną sytuacją wystawianego dzieła, ale też sztuki teatru i roli widowni. Pojmując rolę krytyka jako przewodnika po sztuce (teatr/ literatura) dba więc Jodłowski o pokazywanie historii spektaklu, obudowanie go ważnymi dla rozumienia artystycznymi nurtami, tendencjami i kierunkami literacko-teatralnych stylów estetycznych i wykonawczych. Charakterystyczne dla poetyki jego recenzji jest osadzanie omawianych realizacji scenicznych w określonych konwencjach i aksjologicznych aspektach, pokazywania interpretacyjnych zmian, objaśniania reżyserskich zabiegów, które idą w unowocześnione albo nowe scenariusze przedstawienia i nowe możliwości gry aktorskiej.

Marek Jodłowski, obeznany z tendencjami współczesnego teatru i dramatu, wykorzystuje jednocześnie swą wiedzę historyczną i historiozoficzną, wiedzę o twórcach, ale także o literacko-teatralnym życiu ich dzieł (sięga do historii

wybranych przedstawień i zestawia z wykonaniem, które omawia). Na oglądane i oceniane spektakle nakłada różnorakie doświadczenia odbiorcze, objaśnia różne koncepcje reżysera, omawia szczegóły gry aktorskiej i konwencje przedstawienia (nierzadko Jodłowski wielokrotnie ogląda te same inscenizacje albo tę samą sztukę w odmiennych inscenizacjach<sup>2</sup>). Poprzez jego opisy widzimy charakterystyczne dla recenzowanego spektaklu elementy składające się na całość przedstawienia (gra aktorska, ruch sceniczny, światło, scenografia, melodyka mowy aktorskiej, reżysersko-aktorskie rozwiązania przedstawianych scen). Już w trakcie oglądania krytyk notuje swoje spostrzeżenia (świadectwem tego, są zachowane w jego archiwum zaproszenia, programy, teatralne informatory, pełne odręcznych zapisków Jodłowskiego, jego emocjonalnych ocen-reakcji na oglądany spektakl<sup>3</sup>) – one też, powtórzone już w wersji publikowanej - dają informacje o stylu pracy krytyka i jego motywacjach stojących u podstaw opinii krytycznych, ale też ujawniają emocjonalny język piszącego, dzięki któremu Jodłowski nawiązuje bliski kontakt z odbiorcą, wciąga go w sugestywnie wizualny przekaz. W kartkach z dziennika opisujących francuskie tournée Opolskiego Teatru Lalki i Aktora krytyk pisze o gromadzeniu materiału, narastaniu notatek, czym przekazuje wrażenia tworzenia w biegu, oddaje klimat podróży:

Dziennik, który teraz na czysto przepisuję, daleki jest od jakiegokolwiek pedanterii – zaczyna tekst Jodłowski – (cóż dopiero – kaligraficznej!), urąga wszelkim wyobrażeniom, jakie można mieć na temat zapisków z podróży. Chyba w ogóle nie zasługuje na miano dziennika. Jest to po prostu – gdyby określić „materię” owego „dokumentu” – broszura, program IV Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Charleville-Mézières, upstrzony po marginesach – lub brutalnie, w poprzek francuskiego tekstu – bazgrołami nanoszonymi długopisem o każdej porze dnia i nocy: w teatrze, w bistro, w autokarze, na ulicy” (*W Charleville, mieście Rimbauda (kartki z dziennika)*, „Opole” 1976, nr 12, s. 6).

<sup>2</sup> „Każdy ważniejszy spektakl, o którym pisał, starał się Marek zobaczyć dwa razy, najczęściej premierę i jedno z późniejszych przedstawień «rutynowych». Bywało, że na monity telefoniczne – pisze Mieczysław Orski - otrzymywaliśmy w redakcji odpowiedź ucinającą szansę jakichkolwiek pertraktacji: «Ale ja to dopiero raz widziałem...»” - Mieczysław Orski, *Przeciw bylejąkości czyli wrocławskie drogi Marka*, „Opole” 1992, nr 10/11/12, s. 74.

<sup>3</sup> Dostęp do tych notatek daje nie tylko wyobrażenie tego, jak pracował krytyk Jodłowski, ale także wnosi informacje na temat znaczenia czasu i miejsca zapisu, emocjonalnych reakcji, których ślady są także zapisane - już po przemyśleniu – w recenzjach publikowanych. Widać tutaj, że ów styl emocyjny dobrze służy bliskiemu kontaktowi z czytelnikiem, działa na czytelnika sugestywnym głosem krytyka. Por. Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000 (autorka zwraca uwagę na kontekst pisania krytyka, na miejsce i czas publikacji).

Podobnie tworzone były recenzje teatralne, notatki pisane zaraz po obejrzeniu spektaklu stanowiły bazę tworzącą opublikowaną później wypowiedź krytyka<sup>4</sup>.

Jodłowski swym zaangażowanym stylem przekonuje zarazem, że teatr powinien łączyć funkcję estetyczną z funkcją społeczną i edukacyjną. O tym też świadczy jego piarstwo krytyczne, które owe wzajemnie dopełniające się funkcje eksponuje. Jego recenzje charakteryzuje dążenie do całościowej oceny inscenizacji i tego uczy także czytelnika-widza, aby całościowo patrzył na spektakl: na to, co pokazane na scenie i na to, co z danej sceny wynika, co całość organizuje i kreuje idee dramatu-przedstawienia. To zaś możliwe jest do uchwycenia tylko przez poszerzony obraz i takie poszerzenie obrazu daje w swej recenzji Jodłowski, gdy wyjaśnia odbiorcy kierunki, którymi powinien podążać, by lepiej zrozumieć i przeżyć sztukę. Jako recenzent tłumaczy więc teatralne znaki, sekwencje sceniczne, i ideowo-treściowe wykładnie. Gdy trzeba, objaśnia niespójne ze sobą fragmenty dramatu-przedstawienia, by zinterpretować ukryte treści przekazu, nadrzędną ideę i chwyt reżyserski, który wywołuje konkretny efekt sceniczny i semantyczny. Nierzadko w tym celu odsłania powiązania między twórcami, spektaklami i zespołami aktorskimi, przez porównawcze analogie buduje tematyczno-treściowo-ideowe wartości sztuk i zarazem rozwija szersze pole obserwacji dla publiczności: „Michałkow w »Bałajkinie i spółce« - jak Mrozek w »Policji« właśnie, prawie we wszystkich wczesnych jednoaktówkach, a nawet jeszcze w «pełnometrażowym» »Tangu« - do absurdu sprowadza, pozostając wiernym (lub tylko udając wierność) formalnym zasadom logiki, wyjściową ideę utworu” – tłumaczy recenzent swoje zabiegi wciągające czytelnika do udziału w odbiorze recenzji i spektaklu (Siergiej Michałkow, *Bałajkin i spółka*, reżyseria: Bogdan Hussakowski, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy, muzyka: Andrzej Zarycki. Premiera 11 VI 1978. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Piramidalna prawomyślność, Dygresje teatralne*, „Opole” 1978, nr 10, s. 20).

Analizy recenzenckiej spuścizny Jodłowskiego dowodzą, że ich wartość podnosi relacyjne ujęcie krytyczne danego spektaklu (tło porównawcze). Jodłowski ogląda spektakl jako kompozycję wzajemnie odnoszących się do siebie elementów, organicznie ze sobą zespolonych i ze sobą współgrających. Stąd opisuje spektakle poprzez relacje typu: autor – reżyser – aktor – scenografia – muzyka – publiczność. Poddaje ocenie krytycznej wszelkiego rodzaju „zgrzyty” sceniczne i sprzeczności inscenizacyjne, takie, które kłócą się z ideą utworu. Ten „akt widzenia” stanowi zarazem charakterystyczne dla

---

<sup>4</sup> O owej konieczności natychmiastowego pisania wspominał Jodłowski w jednym z festiwalowych sprawozdań zatytułowanym *Pupomachia (Pupomachia)*, „Opole” 1984, nr 1, s. 10).

Jodłowskiego-recenzenta „myślenie inscenizacją” (jakby powiedział Kazimierz Braun): poczucie spójności inscenizacji i czytelność myśli, płynącej z całości przedstawienia. Wyrazem tego są recenzje, w których krytyk bardzo szczegółowo zbliża kolejne sceny przedstawienia, by pokazać wady ocenianych inscenizacji. Z tego też rodzą się sugerowane przez krytyka zmiany konieczne dla poprawienia kolejnego przedstawienia, zwłaszcza, gdy o tym może zdecydować pogłębiona interpretacja, której uzasadnienie dają ukryte treścią dzieła, gdy na znaczeniowy efekt powinny współpracować wzajemnie się dopełniające „role” spektaklu (gra aktorska, ruch sceniczny, gest, intonacja, muzyka, światło... owoc pracy zespołowej). W tych działaniach krytycznych, idzie Jodłowski śladami Konstantego Puzyny, według którego: „trzeba oceniać widowisko jako całość, nie dającą się rozbić na połówki: tekst-wykonanie, nie pozwalającą się wtłaczać w żaden stały tego rodzaju schemat, jaki stosują nasi recenzenci: sztuka-reżyser-aktor-dekoracje. Czasami właśnie od dekoracji należy zacząć, czasem od jednej roli przejść do tekstu i wrócić do muzyki czy światła”<sup>5</sup>. Krytyk zaprasza widza na scenę już w pierwszych zdaniach recenzji *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego: „Opakowania z folii, błyszczące i kolorowe, uchodzą za nowoczesne. Są jej synonimem. W takim właśnie opakowaniu otrzymujemy »Sen srebrny Salomei«. [...] pasma folii, porozwieszane na scenie i przed nią, podświetlane najczęściej na zielono [...]” (reżyseria: Bernard Ford-Hanaoka, scenografia: Ryszard Grajewski, muzyka: Czesław Niemen. Premiera 14 III 1976. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole – *Słowacki Słowackim przetykany, Dygresje teatralne*, „Opole” 1976, nr 6, s. 20). Podobnie w recenzji *Śmierci pięknych saren* w reżyserii Wojciecha Zeidlera, która rozpoczyna się słowami: „Biel, góra bieli. Takie jest pierwsze wrażenie [...]” (Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren*, scenografia: Andrzej Rafał Waltenberger, muzyka: Wojciech Głuch. Premiera 9 II 1985. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Pigułka słońca, Dygresje teatralne*, „Opole” 1985, nr 4, s. 17). Odwołanie do scenografii można tu odnaleźć jeszcze pod koniec wypowiedzi krytyka, gdy podkreśla elementy, które „grają” w spektaklu.

Tego rodzaju relacyjne opiniowanie pozwala wyciągnąć wniosek, iż w koncepcji inscenizacyjnej całości podzielał Jodłowski przekonanie E. G. Craiga:

---

<sup>5</sup> Cyt. za: Eleonora Udalska, *Krytyka teatralna lat 1944-1950: Stan i samoświadomość*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, pod red. Eleonory Udalskiej, Katowice 1986, s. 30. Od 1971 roku Jodłowski regularnie pisze recenzje teatralne, które są publikowane w czasopiśmie społeczno-kulturalnym „Opole”. Jest autorem ponad 300 felietonów recenzenckich (głównie „Opole”, „Odra”, „Teatr”), którymi na stałe zapisał się w opolskiej, wrocławskiej i ogólnopolskiej krytyce teatralnej. Pamięć o Jodłowskim jest wciąż żywa, o czym świadczą nie tylko wspomnienia ludzi, którzy go znali, ale także jego prace obecne na portalu teatralnym e-teatr.pl stworzonym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

„Nie można stworzyć dzieła sztuki, jeśli nie jest ono zorganizowane jednoczącą je myślą”<sup>6</sup>. Dla Jodłowskiego najważniejszy dla owej „jednoczącej myśli” był przede wszystkim reżyser, który odpowiada za ideową spójność spektaklu, określa interpretacyjne kierunki. Przedstawienie jest interpretacją dzieła literackiego – mówi Jodłowski – „Gdy zabraknie interpretacji zamierzonej, spektakl może – samoistnie – ewokować znaczenia ani chciane, ani przewidziane przez twórcę” (*Szewcy rozbrojeni, Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 5, s. 17). Zaczyna więc reżyser, ale dopiero cała inscenizacja (wedle zamysłu reżysera) tworzy podstawę dla idei dramatu (też przekład literatury na język teatru; aktorski gest i głos, scenografia, muzyka, światło, ruch sceniczny)<sup>7</sup>. Dlatego

<sup>6</sup>Cyt. za: Patrice Pavis, *Inszenizacja*, [w:] tejsze: *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 197.

<sup>7</sup>Wojciech Plewiński zwraca na przykład uwagę na całościowe postrzeganie dzieła przez „reżyserów, którzy byli plastykami i/lub scenografami (Szajna, Lupa czy Grzegorzewski [o ich spektaklach pisał Jodłowski- M.K.]) [...] Staralem się więc robić nieco szersze ujęcia z ukazywaniem «istoty», tzn. wieloplanowości tego projektu – szczególnie u Grzegorzewskiego było to mocne. Wiedziałem, że nie można skupić się na detalu, bo to, co artysta chciał pokazać, dzieje się na wielu planach” (Wojciech Plewiński, *O fotografii w teatrze (wypowiedź spisana z nagrania)*, [w:] *Światło obrazu*, red. Marcin Rochowski, Warszawa 2007, s. 46). Podobnie o fotografii w teatrze wypowiada się Jodłowski, który krótką wypowiedź na ten temat zawarł w recenzji *Współczesnej scenografii polskiej* Zenobiusza Strzeleckiego, zamieszczonej w rubryce *Ex libris*: „Fotografie z przedstawień – fałszują, czy oddają wiernie charakter spektaklu? Wiele tu zależy od talentu fotografa, od jego rozumienia sztuki teatru, umiejętności czytania teatralnych znaków. Elementem dynamicznym w przedstawieniu jest aktor, zaś scenografia z reguły – wyjąwszy przypadki, w których sama staje się «aktorem» – jest statyczna. Dlatego też fotograf-reporter zdejmował będzie aktora. Ale fotograf rozumiejący istotę teatru wie, że więcej powie o przedstawieniu, gdy nie zgubi tła, gdy zmieści w kadrze scenografię lub przynajmniej te jej elementy, które mówią o charakterze spektaklu, o koncepcji reżysera. W ukształtowaniu przestrzeni scenicznej, w jej zagospodarowaniu ujawnia się bowiem duch przedstawienia. A ponieważ dobry spektakl ma to do siebie, że jest spójny, więc oglądając projekty scenograficzne – po latach – możemy zrekonstruować w wyobraźni (wywołać z pamięci) całe przedstawienie, jego idee i klimat. Mając zaś wprawę w czytaniu teatralnych znaków, możemy, rzuciwszy okiem na projekty scenograficzne, na zdjęcia, wyobrazić sobie nawet taki spektakl, na którym nie byliśmy” - Lector [Marek Jodłowski], *Ex libris*, „Opole” 1983, nr 10, s. 26, [rec., Z. Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1983]. Krytyk, nie negując więc wartości fotografii ze spektakli, zaznaczał jednak, że powinny one być odpowiednio skomponowane, by „dotknąć” znaczenia przekazu scenicznego (Por. słowa Rolanda Barthes’a, który mówił, iż zdjęcia zamieszczane w prasie zupełnie do niego „nie przemawiają”: „Mogę zresztą wskazać przypadki, gdy pozostają tak obojętne na jakieś zdjęcie, że nawet nie próbuję «stworzyć z tego obrazu»”, Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 1996, s. 34-35). Warto wspomnieć, iż w miesięczniku „Opole” recenzjom zwykle towarzyszyły zdjęcia (sceny zbiorowe inscenizacji, fotografie aktorów w kostiumach, zatrzymany na zdjęciu „ruch sceniczny”, fotografie wybranych postaci, sceny, itp.), które współtworzyły tekst krytyki, obrazowały fragmenty przedstawienia, ale też dawały iluzję współuczestnictwa czytelnika w spektaklu (praca wyobraźni).

słabe inscenizacje stają się w recenzjach krytyka pretekstem wartościującym, sposobem ujawniania błędów, których powinno się unikać; na tej podstawie buduje opinie, które mają być gruntem dla lepszego przedstawienia (przyszłego albo poprawionego w kolejnych spektaklach). Zasada uczenia na błędach, pokazywanie słabych punktów inscenizacji (niewłaściwe odczytania dramatu), mają służyć sztuce w ogóle: eliminować słabe ogniwa teatru (podejmuje się pisanie o złych spektaklach nie tylko z recenzenckiego obowiązku, jak powie<sup>8</sup>).

Merytoryczne argumenty, stanowiąc podstawę negatywnej oceny krytyka, trzeba więc odbierać jak podpowiedzi, wskazania kierunków, ważnych dla artystycznego poziomu przedstawienia. Dlatego Jodłowski śledzi uważnie wszystkie „składowe” dramatu i teatru, a wyraźna u niego postawa krytyka poszukującego, pokazuje zarazem jego otwarcie na wartościowe ruchy innowacyjne, na konsekwencje zmiany między tym, co konwencjonalne i tym, co we współczesnym teatrze tradycyjne konwencje odmienia. Z tego jak reaguje na kulturowe zmiany - i jaki mają one wpływ na teatr - widać także odzwierciedlenie opisów badaczy teatru<sup>9</sup>. Ich spostrzeżenia mają bowiem swoje odbicie także w tekstach Jodłowskiego. Jako uczestnik życia teatralnego (krytyk) wychwytuje „ruchy konwencji”, dostrzega „rytmy zmian kulturowych” i „przemienne ruchy idei”. Opowiada o tym, „jak sztuka słowa staje się teatrem”, ale też: jak na przedstawienie wpływa kontekst (np. polityczny), jak wyglądają relacje między tradycją a nowatorstwem (klasyka i/a nowoczesność) albo jak zmienia wartości interpretacyjne określony scenariusz dramatu (np. odejścia od wskazań zawartych w didaskaliach, przesunięcia akcentów między dramatem a jego teatralnym przekładem, odkrywcze inscenizacje - nowe jakościowo, także jako formy eksperymentalne i odpowiadające nowym interpretacjom): jako przykład może posłużyć *Balladyna* Juliusza Słowackiego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza (scenografia: Marcin Jarnuszkiewicz. Premiera 8 II 1974. Teatr Narodowy, Warszawa) czy *Lilla Weneda* w reżyserii Krystyny Skuszaneki wystawiana w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Walc a-moll, Mazurek fis-moll Fryderyka Chopina. Premiera 17 XI 1973).

---

<sup>8</sup>Jodłowski wyznał, iż kiedyś kiepskie przedstawienie motywowało go do pisania. Sądził bowiem, że to, co złe należy wyśmiać. Jednak z biegiem czasu coraz mniej chętnie sięgał w takich sytuacjach po pióro (*Festiwal pod kreską, Didaskalia*, „Odra” 1986, nr 10, s. 85-86). Por. Zdeněk Srna, *Krytyka teatralna jako podmiot i przedmiot teatrologii*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979.

<sup>9</sup>Zob. np. Leokadia Kaczyńska, *Od teatru do przedstawienia czyli jak sztuka słowa staje się teatrem*, [w:] *Między słowem a ciałem*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001; J. Ziomek, *Semiotyczne problemy teatru*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980; *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, Wrocław 1988.



Jodłowski jest krytykiem otwartym nie tylko na zróżnicowane modele teatru, ale także zróżnicowane estetyki dramatyczno-teatralne (estetyczne wartości tworzyły też dla niego pole refleksji etycznych). Przychylnie wypowiada się o nowatorskich inscenizacjach, ale tylko wówczas, gdy znajduje dla nich twórcze uzasadnienie; jeśli są podporządkowane przemyślanemu celowi, wnoszą nową wartość interpretacyjno-wykonawczą. Stąd, wysoko ceniąc klasykę, chwali także współczesne sztuki za ich odkrywczyste style przedstawienia. Podkreśla tym ważną dla niego edukacyjną wartość teatru (to stale obecny motyw jego recenzji), rolę teatru w rozwijaniu kompetencji widza, prowadzenia jego edukacji poprzez objaśnianie znaczenia „gry” konwencjami i estetykami (np. tradycyjne albo niekonwencjonalne i awangardowe wykonania), które domagają się też niekonwencjonalnych kompetencji widza. Z tego też wynika widoczny w recenzjach Jodłowskiego język wartościowania (nagromadzenie epitetów wartościujących) i wiązanie roli teatru z kulturą narodową. Wielostronne analizy krytyczne Jodłowskiego, ujmowanie inscenizacji z różnych punktów widzenia, objaśnianie formy i stylistyki przedstawienia, daje krytykowi podstawy do dobrze motywowanej oceny końcowej:

Zbigniew Mich zaufał widowni, uwierzył, że ciężar aktualizowania wymowy widowiska przejmą na siebie widzowie. Przyjmując takie założenie, mógł uciec w konwencję, w sztuczność. [...] Konwencja zastosowana przez Micha wyrażnia związki, jakie niewątpliwie istnieją między pisarstwem Mrożka a siedemnasto i osiemnastowieczną przypowieścią. Krytyka (literacka i teatralna) tak mocno przywiązała się do formuły, nakazującej umieścić autora „Policji” w szufladce z napisem „teatr absurdu”, że – tropiąc tajemne pokrewieństwa, jakie zachodzą między Mrożkiem a Witkacym, Gombrowiczem czy Ionesco – zapomniała o wcale bogatej tradycji [La-Fontaine, Ezop – M.K.], której kontynuatorem jest autor „Lisa filozofa” (Sławomir Mrożek, *Lis na drzewie*. Reżyseria: Zbigniew Mich, scenografia: Danuta Schejbal-Klimowska. Premiera 3 II 1980. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Mrożek z karafką La Fontaine'a, Dygresje teatralne*, „Opole” 1980, nr 3, s. 20-21).

Krytyk motywując porządek łączenia przez reżysera poszczególnych dzieł Mrożka (*Lisa aspiranta*, *Lisa filozofa* oraz *Polowania na lisa*) przywołał kolejność ich publikacji, ale przede wszystkim podkreślił ich treść, wymowę, dochodząc do wniosku, iż Michowi udało się stworzyć spektakl spójny, a przyjęty przez reżysera porządek tłumaczy się dwojako: myślowo i dramaturgicznie. Chociaż wyreżyserował on *Lisa na drzewie* (spektakl oparty jest o trzy wyżej wymienione jednoaktówki autora *Emigrantów*) tak, jakby Mrożek po *Tangu* nic już więcej nie napisał, jednak udało mu się utrzymać stylistyczną jedność widowiska teatralnego, zachować konsekwencję (*Mrożek z karafką...*, s. 20-21). Podobnie w recenzji *Kartoteki* Tadeusza Różewicza wyreżyserowanej przez

Tadeusza Minca w Teatrze Polski krytyk poświęca wiele miejsca pokazaniu i wartościowaniu różnych wyborów reżysera (na przykład pozostanie wiernym poprzedniemu odczytaniu dramatu – Minc wyreżyserował uprzednio *Kartotekę* Różewicza w 1973 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie - „dowartościowaniu” dramatu, towarzyszącemu zwykle inscenizacjom klasyki). Dzięki temu zyskuje nie tylko przypomnienie wcześniejszej realizacji dramatu poprzez pokazanie kolejnych – wspólnych obu spektaklom - kroków reżysera, ale przede wszystkim prowadzi czytelnika przez świat dramatu i jego scenicznej realizacji:

Wrocławska realizacja „Kartoteki” (Scena Kameralna Teatru Polskiego, premiera: marzec 1977) jest – i nie jest – repliką inscenizacji, która miała miejsce przed kilku laty w warszawskim Teatrze Małym. Jest: bo Tadeusz Minc pozostał wierny swemu uprzedniemu odczytaniu dramatu Różewicza, bo korzystając – jak i w Warszawie – ze współpracy Andrzeja Sadowskiego (scenografia) i Jacka Sobieskiego (muzyka), stworzył spektakl oparty na tych samych – co i realizacja warszawska – rozwiązaniach inscenizacyjnych. [...].

W tekście pobocznym „Kartoteki” Różewicz, pisząc o Bohaterze swojego dramatu, używa cudzołowy; mówiąc o Chórze Starców w inscenizacji Minca, musimy posłużyć się tym samym chwytem: Chór stanowią bowiem młodzi mężczyźni, powstańcy – wypisz-wymaluj uczestnicy romantycznych czynów zbrojnych, powstań styczeniowego, późniejszych narodowowyzwoleńczych zrywów. Tym samym w inscenizacji funkcja Chóru staje się jawniej dwoista: jest on i „strażnikiem” estetyki tradycyjnego dramatu, przymusza Bohatera do działania, napominając: „*Rób coś, rusz się, myśl*”, „*Rusz się, inaczej teatr zgubisz*” i personifikacją ideałów, na których wychowywano Bohatera, jego pokolenie (Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*. Premiera 5 III 1977. Teatr Polski, Wrocław – *Czas namacalny, Didaskalia*, „Odra” 1977, nr 6, s. 72-73).

Dziś, gdy czyta się recenzje teatralne Jodłowskiego, uwagę zwraca przede wszystkim poszerzony o tło interpretacyjne, sposób wprowadzania (i oprowadzania) widza w spektakl: od autora, reżysera i świata dramatu poprzez dramatyczno-teatralne rozwiązania, w tym strategię „wciągania” widza w przedstawienie<sup>10</sup>. Jednocześnie krytyk stale podkreśla wartość autonomii sztuki teatru, zwłaszcza, gdy spektakl okazuje się lepszy od tekstu dramatu, którego inscenizację omawia. Trafność owych uwag pozostaje do dziś aktualna, a wiele spośród sformułowanych przez niego opinii można uznać za prawdy

---

<sup>10</sup> Jodłowski zdaje sobie sprawę z tego, że teatr zależy od stanu wiedzy, świadomości swoich odbiorców (o tej prawdzie dotyczącej teatru przypominał np. H. Jurkowski w *Szkicach z teorii teatru lalek*. Zob. Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 85, 94-95), stąd tak istotną funkcję pełniła w jego recenzjach funkcja edukacyjna.

uniwersalne. Wszystko to sprawia, że felietony teatralne Marka Jodłowskiego czyta się z jednej strony w perspektywie historycznej - z drugiej zaś - jego „dygresje teatralne”, wnoszą do wiedzy o teatrze i dramacie wiedzę ogólną i aktualną (teoretyczną i praktyczną). Dają badawcze tło porównawcze, z którego można wnioskować nie tylko o życiu ówczesnego teatru, jego konwencjonalnych i eksperymentalnych konkretyzacjach scenicznych, ale także - poprzez recenzenckie komentarze - widzieć ciągle aktualne problemy teatru i przekładu dramatu na język teatru, sztuk pisanych trudnym „językiem scenicznym” (przykładem Witkacy, Gombrowicz, Mroźek, Różewicz, Beckett, Ionesco):

Witkacy w Opolu! Twórcom tego faktu należą się brawa za odwagę. [...] „Bezimiennie dzieło” (cztery akty dość przykrego koszmaru) Witkacy napisał w 1921 r. Utwór ten nie był za życia autora grany w teatrze ani drukowany. A szkoda, bo pomógłby rozwiązać niejedną Witkiewiczowską zagadkę.

Wśród ludzi teatru (a także wśród oglądającej publiczności) – pisze Jodłowski w recenzji *Bezimiennego dzieła* w reżyserii Stanisława Wieszczyckiego - przyjęła się opinia z gruntu fałszywa; głosi ona, że Witkacego grać należy dziwacznie, [...]. Absurd dodany do absurdu tworzy nad-absurd, a nie nadkabaret (a w tej formie można by zobaczyć teatr Witkacego, jak zrobił to chociażby Boy), dlatego nie należy żadnymi „oryginalnościami” wzbogacać utworów Witkiewicza, bo przestają one wówczas znajdować w rzeczywistości punkt odniesienia” (scenografia: Wiesław Lange. Premiera 18 IV 1971. Teatr Ziemi Opolskiej, Opole - „*Nie-Boska*” *Witkacego*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1971, nr 6, s. 26).

Edukacyjny styl prezentacji, który Jodłowski stosuje, ma też swoje zróżnicowanie. W „Opolu” recenzje często są komponowane na wzór *quasi*-dialogu recenzenta z czytelnikiem (wizmem). Z tego względu można mówić o pewnej grze postaci, masek, wizerunków - dobrze ze sobą współistniejących, kreowanych przez wyrazisty podmiot krytyczny (autor-recenzent), świadomy odbiorcy danego tytułu prasowego. W każdym jednak przypadku Jodłowski uprawia krytykę twórczo-oceniającą, zależy mu na kształtowaniu „poetyki odbioru” i gustów publiczności. Negatywnie więc ocenia schematyczne (szablonowe) inscenizacje, doceniając przede wszystkim spektakle innowacyjne – pozytywnie odnosi się do wyboru wartościowych sztuk dramaturgów i wartościowych prac ludzi teatru: reżyserów, aktorów, scenografów, autorów muzyki. Swoje krytyki kieruje zarówno do koneserów, jak też do osób słabo ze sztuką teatru obeznanych (o tym świadczą recenzenckie komentarze, dopowiedzenia, uwagi na marginesie). Temu także służy „gra”, którą recenzent prowadzi z czytelnikiem swoich recenzji: odwołania do innych głosów krytycznych, nawiązywanie do tekstów własnych, do wcześniej publikowanych opinii w związku z danym spektaklem i ich włączanie w nowe omówienia i oceny, częste zestawienia

opinii i budowanie na ich tle dopełniających się krytycznych wypowiedzi (konteksty literatury, dramatu, teatru, kultury teatralnej, teatralno-dramatycznej krytyki)<sup>11</sup>.

W tym sensie, lektura recenzji Marka Jodłowskiego daje zarówno satysfakcję estetyczną, jak też intelektualno-poznawczą (łączenie postawy badacza, erudyty, estetyka).

Jego krytycznoteatralne piarstwo wskazuje, że nie jest jedynie recenzentem sprawozdawcą. Poprzez szeroko zakrojone pola obserwacji pozwala czerpać wiedzę o sztuce i literaturze różnych epok, ale także w swych opisach krytycznych oddaje klimat i atmosferę panujące podczas spektakli (także festiwalowych). To również istotne źródło wiedzy o stylach przedstawień, o aktorach, reżyserach, scenografach i autorach muzyki, ale także informacji o wykonaniach wybitnych<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ciekawy przykład gry z samym sobą można odnaleźć w felietonie z cyklu *Dygresji teatralnych* zatytułowanym *Ulga Walpurga*. Autor wykorzystuje konwencję, którą konsekwentnie realizował, i którą się bawił. W jednym z akapitów zwraca się do samego siebie: „Hola, panie recenzencie! – w ten sposób to Ropelewski Słowackiemu »Balladynie« zarznął. Z kogo pan kpisz: z reżysera czy-li też z Witkaca? Uważaj, ręka boska jeszcze cię pomaca! Cóż, ze względu na konsekwencje – zmieniam konwencję” (*Ulga Walpurga, Dygresje teatralne*, „Opole” 1990, nr 5/6, s. 22). Prowadzi edukacyjną grę z czytelnikiem: „Może więc wzmianka o kurtynie nie jest uwagą aż nazbyt poboczną, wręcz nieuwagą piszącego? Chyba nie” (*Prawda dźwiga człowieka, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 12, s. 24). Interesującym przykładem poczucia humoru oraz gry prowadzonej z własnym wizerunkiem prasowym prowadził w reportażu *12 cierpiących aktorów*, podpisanym Marek Olejarczyk, gdzie czytamy: „Nieufnie wchodziłem do jaskini Iwa [...] Nieufnie, bo Marek Jodłowski na łamach »Opola« nieco krytyczną recenzję zamięściwszy, naraził się zapewne niektórym. A ja też jestem z »Opola«. Czy nie będę musiał wypić piwa nawarzonego przez kolegę” (*12 cierpiących aktorów*, „Opole” 1971, nr 3, s. 20); „A przy okazji z rzeczonoego reportażu wynikałoby, że »Intrygę i miłość« grano 15 minut. Domyślam się, że to błąd korektorski i chyba powinno być: «o 23.00 będziemy w Opolu» (zamiast o 20:30); zaś pan Dombiski nazywa się w rzeczywistości Dombki. Olé! – panie Olejarczyk” (*Podwójna gra, Dygresje teatralne*, „Opole” 1971, nr 5, s. 20).

<sup>12</sup> Jako świetne, czy nawet wybitne, krytyk określił na przykład takie spektakle jak: *Ślub* Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego (scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 6 I 1976. Teatr Polski, Wrocław - *Henryk Pierwszy i Drugi*, „Odra” 1976, nr 5, s. 88), *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy (scenografia: Allan Starski. Premiera: 22 XII 1977. Teatr Powszechny, Warszawa – *Próżność kata*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1978, nr 7, s. 20). Zwraca uwagę na *Balladynę* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, który spektakl „poprowadził z wirtuozerią. Jednak na całości jego inscenizatorskiego dzieła dostrzec można parę pęknięć”. Jodłowski podkreśla jednak znakomite aktorstwo i precyzję w myśleniu inscenizatora (scenografia: Marcin Jarnuszkiewicz. Premiera 8 II 1974. Teatr Narodowy, Warszawa – *Na szczęście Słowacki pisał epilogi*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 4, s. 22-23). Inscenizację *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego w reżyserii Krystyny Skuszanki nazywa zaś rewelacyjną (scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Walc a-moll, Mazurek fis-moll Fryderyka Chopina. Premiera 17 XI 1973. Teatr im.

---

„LIRE LE THÉÂTRE” DE MAREK JODŁOWSKI:  
CRITIQUE DE THÉÂTRE, THÉÂTRE, VIE THÉÂTRALE

Résumé

Pour Marek Jodłowski, critique de théâtre, la mesure éducative des ses publications est essentielle et importante. Pour cette raison, l’auteur de cette contribution analyse comment il compare les différentes réalisations de la même pièces de théâtre, - et comment il donne à ses lecteurs la connaissance supplémentaire sur la littérature, le théâtre et la vie théâtrale.