

Magdalena KIRSZNAK

## Marka Jodłowskiego „czytanie teatru”(II): krytyk między sceną i widownią<sup>1</sup>

„Teatr, to nie tylko scena, lecz także widownia i publiczność ją wypełniająca” – mówi Ingarden<sup>2</sup>, a Jodłowski tę prawdę złożonej sztuki teatru dokumentuje, relacjonuje i komentuje. Opisy tych relacji, które krytyk unaocznia, pozwalają odtworzyć reakcje widzów w trakcie trwania spektaklu, ale też mówić o charakterze relacji między sceną i widownią. Jest to możliwe, bo

---

<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.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, (*O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wrocław 1988, s. 285; Zdeněk Srna podkreśla: „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. Czyż recenzent teatralny nie jest właśnie reprezentantem publiczności, kimś, kto wyraża poglądy określonej grupy ludzi, a „upublicznienie” recenzji ma w niektórych przypadkach również konkretny wpływ na postać przedstawienia, na kreacje aktorskie, niekiedy powoduje późniejsze bezpośrednie ingerencje w przedstawieniu. Jeżeli ten wpływ krytyki nie przejawia się natychmiast, pośrednio wpływa na twórczość późniejszą. Każda recenzja jest więc równocześnie refleksją nad dziełem sztuki i świadectwem jego stosunku do publiczności, widza itd.”, *Krytyka teatralna jako podmiot i przedmiot teatrologii*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. Eleonory Udalskiej, Katowice 1979, s. 32; zob. też: Lech Raczek, Ewa Wójciak, Tadeusz Janiszewski, Marcin Kęszycki, *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, pod red. Juliusza Tyszycki, Poznań 1998, s. 232.

Jodłowski nie tylko potrafi utożsamiać się z widzami, ale też obserwować jak to, co dzieje się w tej przestrzeni, wpływa na kształt i samego przedstawienia, i tego jak jest odbierane. Tego rodzaju zapisy dają nie tylko informacje o stylach odbioru konkretnej sztuki i ich zróżnicowaniu, ale mówią także o charakterze interakcji (scena/widownia) i o tym, jak widz reaguje na to, co dzieje się na scenie. Na przykład opisy reakcji publiczności, które Jodłowski obserwuje podczas Opolskich Konfrontacji Teatralnych, dają zróżnicowany obraz tej publiczności, ujawniają charakter zarówno pojedynczych widzów, jak też dominujący styl odbioru charakterystyczny dla danego spektaklu; akceptujący i rozumiejący albo komunikacyjnie niejasny i niezrozumiały<sup>3</sup>:

I za każdym razem nie tylko wszystkie miejsca siedzące były zajęte, ale i okupywano pobocza amfiteatralnej widowni a także zewnętrzne części proscenium. Brawa przy otwartej kurtynie, długotrwałe owacje po zakończonym przedstawieniu – oto zewnętrzne oznaki, potwierdzające, iż publiczność weszła w „krąg czarów sztuki”<sup>4</sup>.

Tak więc, z reakcji publiczności, Jodłowski wnioskuje o dobrym albo złym przyjęciu inscenizacji, co także znajduje swoje odbicie w krytycznych opiniach i propozycjach zmian, które, jak sądzi krytyk, mogą poprawić relacje nadawczo-odbiorcze. Jodłowski ocenia, jak na problemy komunikacyjne wpływają różnego rodzaju adaptacje dramatów, przeróbki i reżyserskie skróty, które burzą dramatyczną spójność i widz nie potrafi zrozumieć przedstawienia: „Grochowiak każe wyświeślać przeźrocza. Reżyser [Tomasz Zygadło –M.K.] wtyka w ręce Clelii album z reprodukcjami malarstwa. Zmiana niby niewielka, ale w jej wyniku widz nie może oglądać tego, co podziwiają postaci sceniczne [...] Dobrze, jeżeli widz zna Bruegelowską »Dulle Griet«. A jeżeli nie?” (krytyk sądzi, iż dla zrozumienia intencji autora dramatu, w którym prawie wszyscy się boją i „z owego strachu gnębią innych, popełniają nadużycia”, istotne jest przywołanie „atmosfery, którą emanuje obraz” oraz uświadomienie sobie, „że Greta jest symbolem i Furii, i Strachu zarazem” – z recenzji *Szalonej Greta* zrealizowanej w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego – scenografia: Jerzy Rudzki, muzyka: Jan Kanty Pawлуśkiewicz. Premiera 11 V 1979 - *Furia i strach, Dygresje teatralne*, „Opole” 1979, nr 7, s. 20). Widz, który zna

<sup>3</sup>Np. „Natomiast publiczność zachowywała się wspaniale” skomentował jej zachowanie w sprawozdaniu z V Opolskich Konfrontacji Teatralnych (*Klasyka polska – z biegiem dni, z biegiem lat* „Opole” 1979, nr 5, s.7).

<sup>4</sup>Pisał krytyk w 1977 roku m.in. o *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy (scenografia: Andrzej Wajda, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera 13 I 1974. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków) oraz *Dialogus de Passione* Kazimierza Dejmka (scenografia: Zenobiusz Strzelecki, opracowanie muzyczne: Stefan Sutkowski. Premiera 28 IX 1975. Teatr Nowy, Łódź) - «*TOKPOK*» *jeszcze nie działa*, „Opole” 1977, nr 5, s. 6.

już dramaturgię Ionesco, Gombrowicza, Mrożka – mówi Adam Hanuszkiewicz - ma inną wrażliwość niż widzowie, którzy dzieł tych autorów nie znają. Jodłowski przytacza wypowiedzi reżyserów, którzy na ten problem zwracają uwagę i tym bardziej podkreśla znaczenie publiczności w budowaniu spektaklu (np. „Hanuszkiewicz pamięta o tym, gdy wystawia Słowackiego”, *Na szczęście Słowacki pisał epilogi, Dygresje teatralne*, „Opole”, 1974, nr 4, s. 22). Jednocześnie docenia widza erudycyjnie przygotowanego, gdyż dzięki niemu możliwy jest pełniejszy odbiór przedstawianej sztuki. Krytyk pozostawia tropy, które sam rozwija, aby umożliwić ich zrozumienie także bez sięgania do przywoływanych tekstów. W jednej z recenzji wprowadza fragment wiersza *Sprawdzone sobą* Mirona Białoszewskiego, jako zobrazowanie zjawiska zachodzącego między patrzącym a przedmiotem, które według Jodłowskiego istotne jest również dla Jerzego Grzegorzewskiego, fragment eseju Ryszarda Przybylskiego poświęcony poematowi *Et in Arcadia ego*, pozwala podkreślić krytykowi, że w spektaklu Grzegorzewskiego to, co „najważniejsze dociera do widza poprzez oko”, zaś fragment owego poematu umożliwia zasygnalizowanie ewolucji poglądów i zestawienie ich z tymi dostrzegalnymi w opowiadaniu zatytułowanym *Śmierć w starych dekoracjach*, co rozwija również cytując słowa autora dzieła (Tadeusz Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*. Reżyseria i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 19 V 1978. Teatr Polski, Wrocław – *Nowator w starych dekoracjach, Dygresje teatralne*, „Opole” 1978, nr 8, s. 20). Dzięki owym zabiegom zwraca się zarówno do osoby czytanej, która zna przywołane teksty, jak i do tych, których dopiero zachęca do zapoznania się z nimi.

Charakterystyczny dla recenzji Jodłowskiego jest jego sposób podejścia do widza danego spektaklu, ale też do czytelnika jego recenzji ze spektaklu. Zawsze traktuje odbiorcę po partnersku, także wówczas, gdy swoje opisy i refleksje krytyka, przeplata pytaniami kierowanymi do czytelnika. Zarówno, gdy mówi do odbiorcy już dysponującego pewną wiedzą i oświadczeniem widza teatru, jak też, gdy zwraca się do tego, który dopiero doświadczenie teatralne zdobywa, uczy się kultury i sztuki teatru: „Ba, ale kto to jest Herman? Takiego pytania dwadzieścia lat temu nie zadałby żaden teatroman. Dziś sytuacja jest inna: w teatralnych fotelach zasiadają ludzie, których wtedy nie było jeszcze na świecie. A przecież trzeba to wiedzieć, aby dobrze wyczuć całą smakowitość sytuacji, muszą dorzucić kilka zdań retrospektywnych; niech się nie obruszają czytelnicy dobrze znający przeszłość” - pisze Jodłowski, w związku ze spektaklem wyreżyserowanym przez Włodzimierza Hermana (Szewcy S. I. Witkiewicza) w moskiewskim teatrze „U Nikitskich Worot” (*Bunt się ustatecznił, Didaskalia*, „Odra” 1991, nr 2, s. 85).

Świadomość kompetencyjnego zróżnicowania widowni sprawia, że Jodłowski szerzej rozpisuje interpretacyjnie ważne wątki sztuki, by w ten sposób zadbać o jej komunikacyjność, o ważne dla jej rozumienia komentarze objaśniające (z tego wynikają czynione przez niego uwagi i uzupełnienia<sup>5</sup>). Krytyk zabezpiecza niejako komunikację między sceną a widownią, wpływa na właściwy odbiór, zarówno przez objaśnienia, które, jak uważa, są niezbędne<sup>6</sup>, jak też wówczas, gdy kieruje widza do materiałów uzupełniających, jak np. programy teatralne<sup>7</sup>. Nierzadko także działa szczególną „retoryką pisma” (druk rozstrzelony; wizualne podkreślenia danej informacji ważnej do „odczytania” sztuki); zostawia różne wskazówki, które mają poprowadzić odbiorcę w kierunku rozumienia i interpretacji. Mogą to być informacje na temat świata

---

<sup>5</sup> Por.: Jerzy Stempowski, *Pełnomocnictwa recenzenta*, [w:] tegoż, *Eseje*, Kraków 1984, s. 296: autor, pisząc o krytyce XVII wieku, zauważa, że: „ówczesna publiczność miała jednolitość doświadczeń, pojęć i gustów artystycznych”, której nie posiadali już jemu współcześni widzowie.

<sup>6</sup> Mając świadomość ulotności teatralnej sztuki Jodłowski pragnie odbiorcę wyposażać (bądź mu przypomnieć) w niezbędne dane do pełniejszego odbioru sztuki, nauczyć go odczytywania teatru. W tym zachowaniu krytyka widać odpowiedź na to, o czym pisał Sławomir Świontek, *O konwencji teatralnej*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1971, s. 177: „[...] każdy konwencjonalny chwyt teatralny, zastosowany w danym spektaklu, musi być rozszyfrowany natychmiast, w momencie jego zastosowania; w innym wypadku odbiorca traci możliwość przyjęcia go jako znaku: akt komunikacji zostaje niespełniony. Owa «wewnętrzna skłonność do konwencjonalizacji» sztuki teatralnej wynika właśnie z faktu, że bez tego silniejszego niż w innych rodzajach sztuki skonwencjonalizowania niemożliwa byłaby jej społeczna recepcja”; też zob., Stefania Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. Eleonory Udalskiej, Katowice 1979, s. 40-41.

<sup>7</sup> Zob. np. dopiski krytyka do spektaklu reżyserowanego przez Mirosława Wawrzyniaka - *Żegnaj Judaszu Ireneusza Iredeńskiego*: „Na pytanie to [dlaczego Judasz zdradził? –M.K.] realizatorzy próbują odpowiedzieć wielorako (patrz: program) [...]” (scenografia: Zbigniewa Więckowskiego, muzyka: Zbigniewa Karneckiego. Premiera 5 III 1972, Teatr Ziemi Opolskiej, Opole - *Dobry Judasz, Dygresje teatralne*, „Opole” 1972, nr 4, s. 23); „Twórcy opolskiego spektaklu – zwraca uwagę Jodłowski - radzą zobaczyć dramat Kaliguli (oczywiście bohatera dramatu, nie postaci historycznej) w tych kategoriach filozoficznych, które z czasem uporządkowane, otrzymały miano egzystencjalizmu (patrz: tekst Jana Feusette’a zamieszczony w teatralnym programie)” (Karol Hubert Rostworowski, *Kajus Cezar Kaligula*. Reżyseria: Wojciech Zeidler, scenografia: Marcin Wenzel, muzyka: Andrzej Zarycki. Premiera 12 III 1985. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Ciężar pustki, Dygresje teatralne*, „Opole” 1985, nr 5, s. 18); „Gdy patrzymy na program teatralny, na afisz, na stronę »Dialogu«, na której zaczyna się sztuka Bradeckiego, przypominają nam się strony tytułowe książek siedemnasto- i osiemnastowiecznych. Sposobem ułożenia tytułu autor nawiązuje do tamtego czesnych zwyczajów pisarskich” (pisał krytyk w związku z *Wzorcem dowodów metafizycznych* Tadeusza Bradeckiego – reżyseria: Tadeusz Bradecki, scenografia: Jan Polewka, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera 12 V 1985. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków - *Machina Leibniza Piekla nie zachwyca, Dygresje teatralne*, „Opole” 1986, nr 8, s. 11).

przedstawionego dramatu i teatru, ale także urozmaicenie opisów zbiorem ciekawostek i anegdot; podpowiadanie widzom znaczeń, które wnoszą do inscenizacji konkretne znaki teatralne (gra konwencji i kontekstów poszerzających wiedzę o treści przedstawienia, cytowanie ważnych dla odbioru spektaklu komentarzy autorskich i inscenizacyjnych zabiegów; powoływanie się krytyka na artykuły i książki, wzmacniające jego krytyczne komentarze<sup>8</sup>. Takie interaktywne komentarze, ale także obrazowy styl Jodłowskiego, tworzą emocjonalnie budowaną wspólnotę doświadczenia, podnoszą wartość wspólnoty przeżycia. Decydują o tym takie „wspólnotowe” zwroty, jak: „zostawiamy”, „spróbujmy”, „mamy” (*Paradoks o widzu, Dygresje teatralne*, „Opole” 1971, nr 12, s. 20); „przyjrzyjmy się”, „zapytajmy”, „widzimy”, „żyjemy”, „przeżywamy”, „posłużmy”, „poczynimy”, „wolimy” itd. (*Kropla za kroplą, Dygresje teatralne*, „Opole” 1976, nr 11, s. 20; *Źle się dzieje w państwie lalek*, „Opole” 1977, nr 12, s. 20; *Furia i strach, Dygresje teatralne*, „Opole” 1979, nr 7, s. 20; *Rewolucja, niemowlę dziejów, Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 1, s. 17; *Prawda dźwiga człowieka, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 12, s. 24). Również zwroty do czytelnika zacierają dystans między krytykiem-autorem tekstu i jego odbiorcą:

Wybacz, Czytelniku, że chytrze przestawiłem kolejność cytowanych fragmentów. Ale wydawało mi się, iż słusznie będzie, abyśmy – przypatrując się twórczości Tomaszewskiego – najsampierw usłyszeli to zdanie: „ruch jest afirmacją życia” [podkreślenia – M.K.] (pisał w recenzji spektaklu w reżyserii Henryka Tomaszewskiego - *Przyjeżdżam jutro*. Reżyseria, scenariusz, choreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Zbigniew Karnecki. Premiera 4 III 1974. Wrocławski Teatr Pantomimy, Wrocław - *Nienasycenie według Tomaszewskiego, Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 10, s. 20).

Ów zabieg można odnaleźć w wielu recenzjach krytyka<sup>9</sup>. Zwroty kierowane bezpośrednio do czytelnika, zaimki dzierżawcze<sup>10</sup> pokazują, iż Jodłowski

---

<sup>8</sup> Np. w związku ze sztuką *Nowy Don Kiszot czyli Sto szaleństw*: „porównaj: program z fragmentem reportażu J. Rolickiego o «pośle», «chorążym» Prędkim” (Aleksander Fredro. Reżyseria: Lech Emfazy Stefański, scenografia: Wojciech Zieleziński, muzyka: Stanisław Moniuszko, Zbigniew Ciechan. Premiera 4 VI 1972. Teatr Ziemi Opolskiej, Opole - *Poprawka z Fredry, Dygresje teatralne*, „Opole” 1972, nr 7, s. 21); zwraca uwagę na spory: „vide: dyskusja w »Życiu Literackim«” (Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*. Reżyseria i scenografia: Andrzej Wajda, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera 13 I 1974. Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków - „Umierać musi, co ma żyć”, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 6, s. 20).

<sup>9</sup> „Teraz już mogę wyznać ci, czytelniku, że sceny, których świadkami dopiero co byliśmy, nie są fragmentami opolskiej inscenizacji »Doktora Faustusa« [...]” (Christopher Marlowe, *Doktor Faustus*. Reżyseria: Bogdan Hussakowski, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy, muzyka: An-

z założenia często utożsamia się z widzem. Jego retoryka perswazyjna ma służyć umocnieniu bliskich relacji z czytelnikiem/widzem, którego zarazem tworzy i wciąga do „gry”<sup>11</sup>. Plastyka recenzenckich opisów, kreowanie sceny przed oczami widza i bardzo sugestywne odtwarzanie spektaklu i atmosfery przedstawienia - stawało się dla krytyka formą włączania odbiorcy do akcji sztuki. Tego rodzaju teatralna iluzja, obecna w recenzji, miała zachęcać do przyjscia czytelnika na spektakl i weryfikowania słów krytyka: „to propozycja Słowackiego, proszę sprawdzić” (*Na szczęście Słowacki pisał epilogi, Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 4, s. 22), napisał interpretując postawę Kirkora. W retoryce zachęty mogła brać udział intrygująca zapowiedź typu: inscenizatorka „śmiało przekroczyła kanony estetyczne zakazujące grać komentarz do spektaklu. Przekroczyła z powodzeniem. Ale o tym za miesiąc”, zachęca do zobaczenia *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego w reżyserii Krystyny Skuszaneki (scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Walc a-moll, Mazurek fis-moll Fryderyka Chopina. Premiera 17 XI 1973. Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków – *Na szczęście Słowacki pisał epilogi, Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 4, s. 23. Zgodnie z zapowiedzią, o spektaklu tym pisał w kolejnym numerze „Opola”: „*Lilla Weneda*”, czyli *Polacy*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 5, s. 20). Autor recenzji - przewodnik po spektaklu - zostawia także ślady bardzo szczególnego komentarza, którym może być na przykład tekst poetycki, wiersz, jako dopełnienie „głosu” krytyka piszącego o przedstawieniu [*Papierowa armata* Marka Jodłowskiego, jako uzupełnienie wypowiedzi dotyczącej *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora - *Seans Kantora, Dygresje teatralne*, „Opole” 1976, nr 9, s. 20-21]. Wielogatunkowość recenzji, zwroty do czytelnika, retoryka „wciągania” go do spektaklu, stają się ważne dla recenzenckiego stylu pisarza: Jodłowski „wchodzi do teatru, na widownięć razem z czytelnikiem”<sup>12</sup>.

---

drzej Zarycki. Premiera 30 XI 1975. Teatr. im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Upadek diabła, Dygresje teatralne*, „Opole” 1976, nr 2, s. 20).

<sup>10</sup> Np. „naszej” (Rewolucja, niemowlę dziejów, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 1, s. 17); „nas” (Cud nad Chlipuchą, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1979, nr 2, s. 20).

<sup>11</sup> Np. „[...] a my tu, drogi współ-widzu [...]” (*Czas jako bohater, Dygresje teatralne*, „Opole” 1979, nr 6, s. 20).

<sup>12</sup> „Szkolne ławki. Zwyczajne, drewniane. Trochę staroświeckie (kiedy ostatni raz dotykałem takiej ławki? – przypominam sobie, przypominamy sobie)” - pisze o przedstawieniu Tadeusza Kantora *Umarła klasa* (*Seans Kantora, Dygresje teatralne*, „Opole” 1976, nr 9, s. 20). Tego rodzaju opisy pokazują także sposób w jaki Jodłowski pisze: nie relacjonuje przedstawienia, ale razem z widzem w spektaklu „współuczestniczy”.

Krytyka uprawiana zawodowo - jak w przypadku Jodłowskiego – wskazuje, iż rangę tego pisarstwa podnosi nie tylko indywidualny styl autorski, ale z nim związany indywidualny wymiar rozumienia teatru i swoście kształtowany dialog recenzenta z czytelnikiem. Z niego też wynika – jakby powiedziała Eleonora Udalska – autorytet krytyka i społeczny prestiż, („Nie bez znaczenia pozostaje talent pisarski krytyka, jego spostrzegawczość, przenikliwość i wrażliwość na sztukę teatru”)<sup>13</sup>. Autor *Dygresji teatralnych* te umiejętności nie tylko poświadczał, ale też stale rozwijał, głównie poprzez strategie dialogizowania z czytelnikiem. Jego *quasi*-dialogi (pytania do czytelnika, wykrzyknienia) są podporządkowane formułowaniu opinii, podkreślają zdanie oceniającego i narzucają czytelnikom punkt widzenia podmiotu krytycznego.

Według Marka Jodłowskiego, krytyka miała prowokować rozwijanie twórczości artystycznej oraz świadomości społecznej, przypominać o wartościach. Dzielił ją na literacką i teatralną, choć przedmiotem jego recenzji teatralnych nie było jedynie to, co na scenie, analiza i opis samoistnego dzieła sztuki, przedstawienia teatralnego. Krytyk powracał do tekstu dramatu, przywoływał informacje o twórczości autora sztuki.

Zadaniem krytyka, jako jednego z widzów – podkreśla Jodłowski - jest odczytywanie spektaklu-komunikatu, jego interpretacja. I nie od krytyka zależy, które ze «słów» inscenizacji jest bardziej znaczące. Czasami jest tak, że łóżko (rekwizyt, element scenografii) odgrywa ważniejszą rolę w tekście spektaklu (w planie treści) niż niejedna rola aktorska. Do swoistej równości rekwizytu, manekina i aktora doprowadził Tadeusz Kantor w „Umarłej klasie”. [...] recenzenta nie interesują «cierpienia młodego aktora» (ani aktorki), interesuje go „plan treści”, sens teatralnego komunikatu. [...] Zachwycać się może każdy widz z osobna. I wszyscy razem. Krytyk winien powiedzieć coś więcej (*Dlaczego obrażam aktorów, Dygresje teatralne, „Opole”* 1976, nr 10, s.20).

Autor *Dygresji teatralnych* czasami wprowadza elementy autotematyzmu<sup>14</sup>, uchyla rąbka tajemnicy i pisze kilka słów o własnej pracy pisarskiej. Czasami można odnaleźć w tekstach bardzo osobiste wyznania, które pokazują

---

<sup>13</sup> Zob. E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 22.

<sup>14</sup> Czasem Jodłowski dzieli się z czytelnikiem własnymi osobistymi odczuciami, pisze o swoich „spotkaniach” z twórczością danego autora (np. Bogusława Schaeffera, *Schaeffer i teatr, Dygresje teatralne, „Opole”* 1987, nr 8, s. 19), o emocjach, towarzyszących mu w drodze na spektakl, czym budował specyficzną więź z widzem; nierzadko odsłania kulisy samego procesu pisania, gromadzenia materiału, ale też sytuacji roli recenzenta („Właśnie z gruzowiska książek zalegających biurko wyjąłem »Lakierowanego kartofla«. Leży teraz przede mną ten zbiór tekstów teatralnych Tadeusza Nyczka [...] na moje gruzowisko składają się książki, z którymi trudno się rozstać. Już są przeczytane, a jeszcze każą do siebie powracać, prowokują do polemik” (*Kartofel bez mundurka, Dygresje teatralne, „Opole”* 1987, nr 10, s. 19).

wrażliwość autora, jego hierarchię wartości. Używa wtedy formy pierwszej osoby liczby pojedynczej<sup>15</sup>, przemyca informacje o własnej sytuacji<sup>16</sup>. Choć nie odgrywają one w tekście dominującej roli, jednak ich obecność pozwala czytelnikom podglądać warsztat krytyka. Przy czym należy zauważyć, że owe odsłanianie przed odbiorcami mechanizmów rządzących felietonami, jest u Jodłowskiego procesem przez krytyka kontrolowanym, projektowanym a zarazem stanowiącym element gry z czytelnikiem. Krytyk zdaje się wciąż pamiętać o słowach cenionego przez siebie T. S. Eliota: „zła krytyka to taka, która jest niczym więcej jak wyrazem uczuć”<sup>17</sup>. Widać w nich autentyczne zainteresowanie, zafascynowanie autora, który wybiera najważniejsze – ze względu na znaczenie, fakty literacko-teatralne ważne dla całej jego twórczości (krytyk prezentuje owe wybrane elementy w taki sposób, aby pokazać ich różnorodność i znaczenie: powierzchowne i ukryte)<sup>18</sup>. Charakterystyczne dla Jodłowskiego kształtowanie „współ-widza”, wprowadzanie go do wspólnoty jest jednocześnie wprowadzaniem do świata spektaklu każdorazowo modyfikowanego w kolejnych przedstawieniach. Tak działa sztuka teatru i jednostkowość każdego przedstawienia - jakby powiedział Derek Attridge. Świadomość owych różnych konkretyzacji „scenariusza” sztuki, ma Marek Jodłowski, zwłaszcza, gdy daną inscenizację ocenia wielokrotnie, pisze o niej po każdym jej ponownym obejrzeniu<sup>19</sup>. To także uzasadnia sytuowanie dzieła w kontekście

<sup>15</sup> Np.: „sięgam”, „składałem”, udaje mi się przeczytać”, „wrażenie, które odniosłem”, „odczuwam” (*Komentarz „notorycznego” jurora, X Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka polska”*, „Opole” 1984, nr 6, s. 10); „obcowałem”, „przeżywałem”, „słuchałem”, „rozumiałem”, „czułem” (*Samotne piękno, Dygresje teatralne*, „Opole” 1985, nr 8, s. 17).

<sup>16</sup> W felietonie, *Kilka słów z kąta*, pisał: „(Nie przypuszczam, aby przydzielanie mi przez Kasę Teatru coraz to gorszego służbowego miejsca – z którego niewiele widać – miało cokolwiek wspólnego ze stawianiem mnie do kąta; gdyby tak było, na następnym spektaklu Wasz sprawozdawca, Drodzy Czytelnicy, powinien znaleźć się poza widownią; albo zająć «nie swoje» miejsce, jak czynił to już nieraz, aby móc sumiennie wywiązywać się ze swoich obowiązków). W kilku «prywatnych kątach» już stoję” (*Kilka słów z kąta, Dygresje teatralne*, „Opole” 1978, nr 11, s. 20).

<sup>17</sup> Zob. T.S. Eliot, *Rola krytyki*, [w:] tegoż: *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła Maria Niemojowska, Warszawa 1972, s. 342.

<sup>18</sup> Jodłowski, pisząc o tekstach Tadeusza Nyczka, podkreślał te cechy recenzenta, które dla niego stanowiły wartość: „opisując przedstawienie, nie zapomina o publiczności, przenosi wzrok ze sceny na widownię, z widowni na scenę. Interpretację scenicznych działań zderza z reakcją widzów. A pamiętając, że teatr istnieje w społecznym kontekście, uwagą swoją obejmuje i ów kontekst. W rezultacie Nyczkowe teksty stają się hybrydyczne, międzygatunkowe: elementy teatralnej recenzji sąsiadują w nich z reportażem, publicystyką, esejem” (*Kartofel bez mundurka, Dygresje teatralne*, „Opole” 1987, nr 10, s. 19).

wcześniejszych realizacji teatralnych. Te zaś porównuje ze sobą, ujawnia różnice, odmienne wizje reżyserów, ale także rozmaite wykonania aktorskie. Pisze o swoich spostrzeżeniach, które nasunęły mu się po obejrzeniu spektaklu, nierzadko sięga do historii dramatu, naświetla historycznoteatralne konteksty<sup>20</sup>. W tych przypadkach (szerokie komentarze), tekst krytyka można by odbierać jak „tekst poboczny”, prowadzony paralelnie do głównego tekstu dzieła teatralnego, gdzie spotykają się ze sobą i „słowa wypowiedane przez osoby przedstawione”, i informacje udzielane przez krytyka, które stanowią jego komentarz do sztuki, do autora, reżysera i konkretnego aktu wykonawczego (konkretyzacja sceniczna)<sup>21</sup>.

Na pewno wagę tych uwag podkreśla tytuł jego cyklicznych felietonów: *Didaskalia*, które dla krytyka stanowią materię oceny spektaklu, gdy didaskalia autorskie (wskazówki zawarte w dramacie), bierze za punkt wyjścia dla swoich krytycznych komentarzy, czyta je niejako razem z reżyserem i konkretyzacją wykonawczą<sup>22</sup>. Docieklivość krytyka przekłada się na formę opisu<sup>23</sup>,

---

<sup>19</sup> Zob. „(gwoli sprawiedliwości dodam, że gdy po miesiącu po raz wtóry oglądałem spektakl, właśnie trzecią jego część znalazłem wyrazistszą, bardziej zwartą, i –mimo retoryczności – dramatyczną)” - pisze Jodłowski o inscenizacji *Ślubu* Witold 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) – chcąc podkreślić jej zmienność. Notuje zarazem, jak zmienia się także widzenie krytyka, który po obejrzeniu kolejnych spektakli dzieli się swoimi uwagami i ocenami.

<sup>20</sup> Np. kolejna inscenizacja (np. *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego w reżyserii Wojciecha Boratyńskiego – scenografia: Teresa Darocha, muzyka: Czesław Płaczek. Premiera 24 II 1985. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Hit i kit, Dygresje teatralne*, „Opole” 1985, nr 7, s. 17) w niczym nie przypominała świetnej prapremiery (docenionych przez krytyka *Rozmów z katem* w reżyserii Andrzeja Wajdy – scenografia: Allan Starski. Premiera 22 XII 1977. Teatr Powszechny, Warszawa - *Próżność kata, Dygresje teatralne*, „Opole” 1978, nr 7, s. 20).

<sup>21</sup> Zob. Roman Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wrocław 1988, s. 281.

<sup>22</sup> „Dobrze się stało – pisze Jodłowski - że reżyser i scenograf (Wiesław Lange) nie trzymali się zbyt kurczowo Witkiewiczowskich didaskaliów, choć niewiele odbiegali od oryginału” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bezimienne dzieło*. Reżyseria: Stanisław Wieszczycki, scenografia: Wiesław Lange. Premiera 18 IV 1971. Teatr Ziemi Opolskiej, Opole - „*Nie-Boska*” *Witkacego, Dygresje teatralne*, „Opole” 1971, nr 6, s. 26; patrz również: *Kondycja głodomora*, „Odra” 1977, nr 4, s. 85,86).

<sup>23</sup> Pisząc o *Lilli Wenedzie* Słowackiego wspominał nie tylko o jednej z rubryk Katalogu księgniarni Jełowickiego, w której znajduje się ogłoszenie o części III *Trylogii*, ale dotarł do listu Słowackiego, w którym napisał on o spaleniu trzeciej części *Kordiana*, tym samym o pomyłce, która wkraśniała się do Katalogu (Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*. Reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Walc a-moll, Mazurek fis-moll Fryderyka Chopina. Premiera 17 XI 1973. Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków - „*Lilla Weneda*” *czyli Polacy, Dy-*

na komentarze analityczno-interpretacyjne<sup>24</sup>, na uwagi dotyczące zmian widocznych w odmienionych przez autora redakcjach sztuki<sup>25</sup>. Jodłowski przygląda się sztuce-inscenizacji, z wielu stron, wskazuje także wpływy i zależności kierujące życiem kulturalnym i znaczeniem teatralnych konwencji. Niejednokrotnie przytacza opinie krytyków literackich i teatralnych nie tylko na temat sztuki i jej autora, ale także spektaklu, inscenizatora i tłumacza tekstu<sup>26</sup>.

---

*gresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 5, s. 20). O egzemplarz „Opola”, w którym znajduje się owa recenzja poprosiła Jodłowskiego listownie Krystyna Skuszanka, ceniąc jego recenzencką dociekliwość i wartość uwag (list zachowany w archiwum Marka Jodłowskiego).

<sup>24</sup> Np. komentarz: „Paradoks to bardzo Mrożkowy. Ponadto w przekonaniu, że wolno i takich myśli szukać w tym dramacie, utwierdza mnie fakt następujący: »Krawiec« powstał tuż po »Tangu« (uznał w recenzji *Krawca* Sławomira Mrożka – reżyseria: Erwin Axer, scenografia: Ewa Starowiejska. Premiera 22 II 1979. Teatr Współczesny, Warszawa - *Dylematy krawiectwa, Dygresje teatralne*, „Opole” 1979, nr 8, s. 20). Do sposobu interpretacji Mrożka powrócił także, pisząc, że dramat *Szczęśliwe wydarzenie* jest: „przypowieścią, nie przestając być farsą i skeczem zarazem” (uwagę taką zamieścił w związku z spektaklem wyreżyserowanym przez Zbigniewa Micha – scenografia: Joanna Braun, opracowanie muzyczne: Wojciech Gogolewski. Premiera 14 XI 1982. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Rewolucja, niemowlę dziejów, Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 1, s. 17). Wspomniawszy w post scriptum, że sztuka [adaptacja *A jak królem, a jak katem będziesz* Tadeusza Nowaka – reżyseria: Janusz Nyczak, scenografia: Waclaw Kula, muzyka: Piotr Kałużny. Premiera 20 XII 1973. Teatr Nowy, Poznań] została nagrodzona na festiwalu (chodzi o XV Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu - *Jabłko przekrojone na krzyż, Dygresje teatralne*, „Opole” 1974, nr 9, s. 20), była wystawiana w wielu krajach (jako przykład może posłużyć recenzja *Protokołu pewnego zebrania partyjnego* Aleksandra Gelmana - realizacja: Zbigniew Mich, Tomasz Banovich, asystent scenografa: Barbara Wojtowska-Kotys, asystent reżysera: Irena Dudzińska. Premiera 9 X 1977. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Teatr przy stoliku (prezydialnym), Dygresje teatralne*, „Opole” 1977, nr 12, s. 20).

<sup>25</sup> Może być, że w pierwszej redakcji dramatu dana postać nazywała się inaczej, jak ma to miejsce w utworze Henryka Sienkiewicza *Na jedną kartę*, gdzie Józwowicz nazywał się Szwarz, co odnotował Jodłowski w recenzji zatytułowanej *Co rusz, to hrabia!* (Henryk Sienkiewicz, *Na jedną kartę*. Reżyseria: Zbigniew Wróbel, scenografia: Jan Banucha. Premiera: 22 IX 1981. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Co rusz, to hrabia! Dygresje teatralne*, „Opole” 1981, nr 10, s. 17).

<sup>26</sup> „Niekörtzy twierdzili?” – pisze Jodłowski w związku ze spektaklem *Tymoteusz wśród ptaków* w reżyserii Luby Zarembińskiej (scenografia: Alicja Chodyniecka-Kuberska, muzyka: Krzysztof Dzierma. Premiera 5 IX 1989. Olsztyński teatr lalek, Olsztyn), zwracając uwagę na głosy podkreślające brak symbiozy dwóch konwencji, których połączenie krytyk sam uważał za udane (*Mrok egzystencji i pyszna zabawa, Dygresje teatralne*, „Opole” 1990, nr 2, s. 19), co lubi dany aktor, reżyser, scenograf np. „Banucha lubi, aby scenografia miała walory malarskie” pisze krytyk recenzując *Drewniany talerz* Edmunda Morrisa w reżyserii Jarosława Kuszewskiego (scenografia: Jan Banucha, muzyka: Wojciech Gogolewski. Premiera 6 II 1983. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Talerz Jubilata, Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 3, s. 17), komu autor sztuki proponował zagranie danej postaci np. „Ciężko chory Wyspiański proponował tę rolę [rolę Joasa w *Sędziach* Stanisława Wyspiańskiego] Irenie Solskiej (z recenzji *Szewców* w reżyserii Janusza

Szuka powiązań, które jednoczą sztukę, ale zarazem wyróżnia to, co stanowi o indywidualności konkretnego artysty (zwłaszcza, gdy pisał o kolejnej inscenizacji tego samego dramatu lub kolejnej adaptacji dzieła). Łączył zjawiska, pokazywał na przykład, w jaki sposób postrzega się zwykle sztukę pochodzącą z danej epoki (np. ze starożytności). Wprowadzał więc dodatkową wiedzę, która pogłębia kontekst odbioru, ale przyznając też, np.: „niewiele więcej wiem o [Jižim –M.K.] Hubačku ponad to, co donosi program teatralny” (wyznał w recenzji *Domu na niebiosach* – reżyseria: Henryk Mozer, scenografia: Ryszard Grajewski, opracowanie muzyczne: Wojciech Gogolewski. Premiera: 12 II 1984. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Klara – i nieklarowność, Dygresje teatralne*, „Opole” 1984, nr 4, s. 77), zwracał uwagę na małą dostępność dorobku niektórych autorów, na brak materiałów o ich życiu i twórczości. Jednocześnie program teatralny traktuje jako ważny tekst wprowadzenia do wiedzy o spektaklu i autorze, ale też robi korekty do błędnych informacji, jakie w programie się pojawiają, czasem są one dla niego materiałem krytycznie-ironicznie-satyrycznym.

„Krytyk - jak zauważa Udalska - (obojętnie, jaką sobie rolę wyznaczył: sędziego, estety czy uwodziciela publiczności lub biernego świadka zdarzenia artystycznego) w zawyłych relacjach między teatrem a publicznością poszerzał rozumienie teatru. [...] Kontrowersyjność - to element wpisany w jego twórczość. Jako pośrednik współtworzy widownię, bez której teatr nie istnieje. [...] Swoją dialogową postawą tworzy pomost porozumienia między teatrem i widzami”<sup>27</sup>. Również rolę „pomostów porozumienia”, pełnił metatekstowe komentarze, które Jodłowski włącza do swoich recenzyjnych omówień.<sup>28</sup> Dzięki takim wtrąceniom podmiot wypowiedzi krytycznej wyróżnia się wśród „cudzych systemów znaczeniowych. Ujawnia, że wypowiedź ta jest monologiem o tyle, o ile przezwycięża swą dialogiczność, o ile jej głosy zostają

---

Nyczaka – scenografia: Waław Kula, muzyka: Jerzy Satanowski. Premiera 16 III 1980. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - „*Nieszczęście to ja*”, „Opole” 1980, nr 4, s. 20), a nawet, jeśli miało to znaczenie, jak wyglądało jego mieszkanie, co się w nim znajdowało, gdzie się mieściło. Zwrócił na przykład uwagę na to, że mieszkanie autora *Kramu Karoliny* „w secesyjnym domu przy ulicy Lefrancq, pełne było dziwokształtów, manekinowatych cech niegdysiejszego życia, kukłowatych wcieleń istot zrodzonych w wyobraźni” (tłumaczy przywiązanie Gelderodego do manekinów w recenzji sztuki w reżyserii Tadeusza Kijańskiego - Michel de Ghelderode, *Kram Karoliny*. Scenografia: Jerzy Rudzki, muzyka: Andrzej Korzyński. Premiera 12 IX 1982. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Kram z Ghelderodem, Dygresje teatralne*, „Opole” 1982, nr 7, s. 18).

<sup>27</sup> Udalska, Krytyka teatralna. Rozważania i analizy, Katowice 2000, s. 19.

<sup>28</sup> Zob. Anna Wierzbicka, *Metatekst w teście*, [w:] *O spójności tekstu*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1971;

opanowane przez dyrektorskie «ja» krytyka. [...] metatekst zwiększa wyczuwalność napięć między przeciwstawnymi tendencjami organizującymi tekst krytyczny”<sup>29</sup>. Ten rys ujawniania głosu krytyka sprawdza się w jego poetyce nadawczo-odbiorczej (JA/TY), zarówno od strony edukacyjnej, jak też od strony perswazyjnej, gdy krytyk, zwracając się do swego czytelnika, podejmuje z nim „dialogizujący monolog”, w celu zainteresowania go opisywanym spektaklem. Jodłowskiemu udaje się w ten sposób stwarzać specyficzny rodzaj komunikacji pośredniczącej, ale też wykorzystywać napięcia, które buduje między tekstem krytyka a możliwymi oczekiwaniami odbiorcy (przez autokomentarze Jodłowski wyraża własne poglądy dotyczące teatru, wartościuje wykonanie, stawia pytania właściwe i retoryczne<sup>30</sup>). Działa na pograniczu teatralnych dygresji (metatekstowe wtrącenia) i tematyki sztuki, którą omawia i ocenia (stopniuje napięcia, podnosi dramaturgię opisu przedstawienia nie tylko stylem emocyjnym, ale także przez zapowiedzi tego, o czym będzie pisał później)<sup>31</sup>. Opisując teatralne zdarzenia dozując napięcia zgodnie z tym, co dzieje się na scenie (to zwalnia to przyspiesza; kieruje emocjami czytelników; sugeru-

<sup>29</sup> Zob. Marian Płachecki, Krzysztof Zaleski, *Metatekst w tekście krytycznym*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1974, s. 93.

<sup>30</sup> „Pozostawmy te pytania bez odpowiedzi – mówi Jodłowski - bo próba formułowania jakichkolwiek konstatacji nie tylko zmąciłaby tok sprawozdania [z XIV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek/ Opole 1990 – M.K.], ale i pozbawiała je nuty optymizmu” (*Mrok egzystencji i pyszna zabawa, Dygresje teatralne*, „Opole” 1990, nr 2, s. 18); „Nie w tym rzecz jednak, aby mnożyć przykłady. Idzie mi tylko o to, by twierdzenie: [...] nie brzmiało zbyt gołosłownie” („*Nieszczęście to ja*”, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1980, nr 4, s. 20).

<sup>31</sup> Np. „przerwijmy dygresję; cicho sza! Bo oto na scenie” (Stanisław Herakliusz Lubomirski, *Ermida, albo Królowna Pasterska*. Reżyseria: Krzysztof Orzechowski, scenografia: Anna Rachel, muzyka: Wojciech Głuch, choreografia: Jacek Tomasik. Premiera 29 X 1987. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Salomon i koza, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 1, s. 18); „Do krzeseł jeszcze wrócimy, spójrzmy na aktorów żywych” (*Słowej i inni*. Scenariusz i reżyseria: Włodzimierz Felenczak, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Bogdan Banaszek. Prapremiera polska 15 III 1983. Opolski Teatr Lalki i Aktora - *Krzesełka z Gradowa, Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 12, s. 17); „co się za chwilę okaże [...] Wracamy do wykładu [...] Zestroj ten również powtórzy się kilkakrotnie” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Firma portretowa. O zaniku uczyć metafizycznych*. Reżyseria: Andrzej Pawłowski, scenografia: Marek Mikulski, muzyka: Tomasz Bajerski, Tomasz Krzeminski, Leszek Wronka, Andrzej Zarycki. Premiera 29 V 1988. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Kabaret i filozofia, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 11, s. 19); „Wracamy do Sali Prób, na cmentarz. (Czyż to nie podniecająca gra znaczeń: cmentarz – salą prób; zwłaszcza w kontekście »Łąki« i »Napoju cienistego«?) Zatem wracamy na cmentarz” (Bolesław Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Reżyseria: Maciej Korwin, scenografia: Elżbieta Dietrych, muzyka: Wojciech Gogolewski. Premiera 24 I 1988. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Uboczna żywka, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 5, s. 19).

je także styl odbioru, gdy informuje odbiorcę o gatunkowym charakterze swojej wypowiedzi<sup>32</sup> albo, komentując tytuły własnych recenzji<sup>33</sup>, tłumacząc znaczenia, ale też style i kierunki odbioru<sup>34</sup>). W jego komentarzach krytycznych widać wskazówki dla czytelników, nie tylko te, jak odbierać znaki, ale też, w jakiej odbierać je perspektywie autorskiej (dramat/ inscenizacja); zapoznaje czytelników z sytuacją swej roli krytyka (własny punkt widzenia), jak również z mechanizmami rządzącymi życiem społeczno-kulturowym (czas i miejsce działania krytyka, uwarunkowania środowiskowo-teatralno-kulturowe, „przynależność do określonej formacji intelektualnej, którą współtworzy, i która na niego wpływa”<sup>35</sup>).

„Niewątpliwie miał poczucie dwuznaczności swojej pozycji krytyka jednego teatru (dramatycznego) w swoim mieście – pisał o Jodłowskim Tadeusz Nyczek - To się wyczuwa, czytając niektóre felietony. Tę ostrożność w wyważaniu sądów. Żeby niepotrzebnie nie urazić. Nie dawać byle komu (miejscowym władzom? stołecznym opiniotwórcom?) pretekstu do lekceważenia albo poszturchiwania teatru, zwłaszcza, jeśli wiadomo, jak trudno jest robić arcydzieła z zespołem artystycznym nie składającym się przecież z samych Budzisz-Krzyżanowskich i Zapasiewiczów. [...] nie spotykamy w tekstach Jodłowskiego nuty bezkarnej złośliwości – ulubionej broni krytyków. Nie ma też wyostrzonych sądów, twardych

<sup>32</sup> Sugerował sposób odbioru: „Gry aktorów, ze względu na konwencję niniejszego felietonu, nie będę analizował” (*Magnetofon czyli rzecz o naprawie Rzeczypospolitej, Dygresje teatralne*, „Opole” 1972, nr 1, s. 18); „Oto jeszcze jedna wersja paradoksu o widzu. Wersja na szczęście – felietonowa jedynie” (*Paradoks o widzu, Dygresje teatralne*, „Opole” 1971, nr 12, s. 20). Także w *Bawmy się lalkami (Dygresje teatralne*, „Opole” 1972, nr 3, s. 22) krytyk dwa razy napisał, że zachowuje konwencję felietonu.

<sup>33</sup> Np. „Tytuł niniejszego omówienia – »Żle się dzieje w państwie lalek« – sugerowałby postawienie, kojarzącego się z nim, pytania: być, albo nie być? Wątpliwości nie ma: teatr lalek – szerzej teatr dla dzieci – musi być. I to coraz lepiej” (ze sprawozdania z *VIII Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek/ Opole 1977 - Żle się dzieje w państwie lalek*, „Opole” 1977, nr 11, s. 20).

<sup>34</sup> Krytyk nawiązuje do „stylów odbioru” Michała Głowińskiego (*Dykcjonarz literacki (19) Style odbioru*, „Trybuna Opolska” 1987, nr 225, s. 4) i podkreśla, że należy otwierać dzieło właściwym kluczem, czyli czytać je we właściwym stylu. „Lista” stworzona przez Głowińskiego – mówi – „nie wyczerpuje ich liczby” – bowiem hierarchie stylowe zmieniają się w zależności od rodzaju tekstu: „[...] nie tak łatwo być dobrym czytelnikiem. Bo aby nim być, trzeba posiadać umiejętność czytania we wszystkich stylach” (Zob. też: *Dykcjonarz literacki (20) Styl ograniczony*, „Trybuna Opolska” 1987, nr 249, s. 4; *Kożuch odnowiony (panorama targowicka)*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1981, nr 6, s. 17; *W cieniu mandarynki*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1981, nr 11, s. 17; *Rewolucja, niemowlę dziejów*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1983, nr 1, s. 17; *Klasyka w ślepych zakątku*, „Opole” 1987, nr 6, s. 5, gdzie Jodłowski poprzez tworzenie reguł odczytania tekstu, sugeruje styl odbioru własnych wypowiedzi).

<sup>35</sup> Zob. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 70.

słów. Prawda o spektaklach, nawet ewidentnie chybionych, jest tam wyrażana delikatnie: żeby powiedzieć, ale nie dołożyć. A czasem nawet raczej nie dopowiedzieć, zawiesić domyślnie głos, niż zniszczyć jednoznacznym gestem.

Choć niewykluczone, że taka była Markowa natura, łagodna po prostu i nieskora do skrajności, choć prawdopodobna. Był mądrzejszy od obiegowej opinii o recenzentach.

Nie był jednak klasycznym recenzentem, więc miał w sumie trochę łatwiej. [...] miał swój kątek w miesięczniku „Opole” i nie musiał się śpieszyć. Mógł chodzić na spektakle kilka razy, smakować, sprawdzać, wyważać. Miał czas na spokojne analizy [...] Ponieważ miał czas porządnie się przygotować, te jego eseiki bywały nadzwyczaj rzetelnymi wykładnikami tematu. Chodził do bibliotek, czytywał sztuki i lektury dodatkowe, sprawdzał źródła, odnosił się do innych opinii krytycznych. Lubił też wyprowadzać jakieś ogólniejsze wnioski na tematy ogólnoteatralne. [...] stawiał sobie wyraźnie zadania edukacyjne. Myślę, że na jego felietonach uczyły się teatru i literatury teatralnej całe pokolenia licealne, i że były pierwszą pomocą dla niejednego studenta Szkoły Pedagogicznej”<sup>36</sup> [rozstrzelona czcionka - M. K.].

Choć dla autora *Dygresji teatralnych* istotny był odbiór jego recenzji, nie wpływał on jednak na wydawane przez niego opinie krytyczne, które kierowane były, jak sam napisał, miłością do teatru<sup>37</sup>. Wytykając mankamenty spektakli Jodłowski próbował odnaleźć i zrozumieć przyczynę ich powstania, zaproponować rozwiązanie. Tym samym zakładał, że odbiorcy obdarzeni są pewną podstawową wiedzą, do której może się odnieść, wynikającą z zainteresowania teatrem i wciąż pragną ją poszerzać. Był wymagającym krytykiem. Odwoływał się bowiem do pamięci czytelników, ich odczytania, ale też znajomości autora, tekstu sztuki i jej inscenizacji<sup>38</sup>, a więc do ich wrażliwości

---

<sup>36</sup> Tadeusz Nyczek, *Krytyk w swoim teatrze*, [w:] Marek Jodłowski, *Dygresje teatralne. Tom 1: Sceny opolskie*, wyboru dokonał Jan Nowara, Opole 1995 s. 6-7 (Tadeusz Nyczek zwrócił uwagę na istotny aspekt działalności krytyczno-teatralnej Marka Jodłowskiego: pisane przez niego felietony ukazywały się przede wszystkim w miesięcznikach o charakterze społeczno-kulturalnym: „Odra”, „Opole”, specjalistycznym „Teatr” oraz nieregularnie w cotygodniowym sobotnio-niedzielnym magazynie „Trybuna Opolskiej” - co miało wpływ na adresata jego esejo-felietonów).

<sup>37</sup> „Teraz, gdy przypominam sobie, jak odczytywane były tamte omówienia spektakli, dochodzę do wniosku, że widziano w nich chyba wiązki ostów rzucane pod nogi. Oto jak różne widzenie tych samych rzeczy nieść może ta sama miłość, miłość do teatru” (napisał w 1974 roku - *Meandry opolskiej Melpomeny czyli magia winiet*, „Poglądy” 1974, nr 6, s. 10).

<sup>38</sup> Np. „Otóż, jak pamiętamy, w zakończeniu dramatu [...]” (pisał w związku ze spektaklem w reżyserii Bohdana Cybulskiego - Sławomir Mrożek, *Pieszo*. Scenografia: Sławomir Dębosz.

intelektualnej, emocjonalnej i estetycznej. Nierzadko też oczekuje, że czytelnik zna regularnie pisane przez niego recenzje<sup>39</sup>. Z troski o czytelnika, weryfikuje przekazywane mu informacje, analizuje ich wartość i do tego samego zachęca odbiorcę swoich tekstów (uczy aktywnej lektury). Swoje recenzje kieruje i do tych, którzy pierwszy raz słyszą o danym dziele, i do tych, którzy już dobrze znają omawianą sztukę, a nawet już oglądali jej wcześniejsze inscenizacje. Taki „modelowy czytelnik” tekstów Jodłowskiego (jak powiedziała by o nim Umerto Eco), jest teatralnie „wyrobiony” i na pewnym poziomie teatralnie wyedukowany (ma już doświadczenie widza teatru).

Czytelnik, który dopiero teatr poznaje, znajduje w omówieniach recenzentów Jodłowskiego dużo informacji pomocniczych, takich, które pomagają mu dotrzeć do treści przedstawienia (deszyfracja znaków i znaczeń, które Jodłowski „otwiera”, także przez osadzenie dzieła w szerokich kontekstach: tradycje; konwencje; gry intertekstualne). To dla takiego czytelnika - jeszcze nieobeznane - objaśnia różnorodne kody rozumienia (dane źródłowe, cytaty, nawiązania, aluzje), tłumaczy koncepcję (ideę) sztuki i jej wystawienia, komentuje znaczenie scenografii, informuje o dziele i jego autorze, poszerza konteksty kulturowe, filozoficzno-egzystencjalne lektury, by przybliżyć odbiorcy problematykę omawianej sztuki/spektaklu, przedstawić bohatera i jego sytuacje egzystencjalne.

Do sfery edukacyjnej należą też informacje obejmujące genezę danego dzieła (np. wyrastanie fabuły dramatu z autentycznego wydarzenia, które można poświadczyć dokumentami, tak jest w przypadku *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego, o czym Jodłowski pisze w recenzji zatytułowanej „*Nieszczęście to ja*” („Opole” 1980, nr 4, s. 20). W ten sposób odkrywa przed czytelnikiem (odbiorcą) powody pracy reżyserskiej (np. przesunięcia czasu akcji i przyczyn tego przesunięcia); uświadamia strategię gatunkowo-formalno-dramaturgiczne i objaśnia intencje autora, dzieła i reżysera spektaklu (np. technika „redukcji absurdałnej” w dramatach Mrożka: *Karol*, *Strip-teas*, *Na pełnym morzu*, *Polowanie na lisa*). Tym samym omawia możliwości sztuki i teatru, wyposaża odbiorcę w wiedzę, pozwalającą mu ocenić aktorskie wykonanie i stosowane przez reżysera chwytły inscenizacyjne. Jodłowski prowadzi czytelnika do idei

---

Premiera 4 X 1981. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Kostka świadomości*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1981, nr 12, s. 18).

<sup>39</sup> „Przypominają sobie państwo zapewne, że w jeszcze gorszej sytuacji byliśmy, oglądając »Drewniany talerz«. O [Edmundzie –M.K.] Morrisie nawet tego, co o [Jiřim – M.K.] Hubačku, powiedzieć nie było można” (zauważył w recenzji *Domu na niebiosach* w reżyserii Henryka Mozera – scenografia: Ryszard Grajewski, opracowanie muzyczne: Wojciech Gogolewski. Premiera: 12 II 1984. Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole - *Klara – i nieklarowność*, *Dygresje teatralne*, „Opole” 1984, nr 4, s. 17).

dzieła (przesłanie), stylem opisu pobudza ciekawość odbiorcy, także przez przypominanie – nierzadko zawiłych - losów dzieła<sup>40</sup>. Stale kieruje uwagę czytelników, gdy zbliża wybrane sceny, a zarazem pokazuje ich różnorakie powiązania. Wykorzystuje do swych celów edukacyjnych cudze wypowiedzi, a jednocześnie słowem własnym argumentuje teatralne strategie, te widoczne na scenie i te ukryte, do których widz sam powinien dotrzeć.

„LIRE LE THÉÂTRE” DE MAREK JODŁOWSKI (II): CRITIQUE DE THÉÂTRE ENTRE LA SCÈNE ET LE SPECTATEUR

Résumé

Cet article fait suite au texte consacré aux publications de Marek Jodłowski sur le théâtre. Ici l’auteur concentre son attention sur la relation de critique de théâtre entre la scène et le spectateur. Cette publication montre comment, ayant conscience de différents destinataires de ces critiques, Marek Jodłowski analyse les spectacles d’une manière ample, intéressante et accessible, créant en même temps le spectateur bien préparé pour la réception de spectacle de théâtre.

---

<sup>40</sup> Np. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana - poemat miał zostać opublikowany w tomiku *Dziejba leśna*, ostatecznie się nie ukazał, później zaginął. Dopiero po trzydziestu latach wydrukowano w londyńskiej „Oficynie Poetów” dwie pierwsze strony a po dwunastu kolejnych przywieziono do Polski kserokopię całości (*Ubočna zżywka, Dygresje teatralne*, „Opole” 1988, nr 5, s. 19).