

Miedzy felietonem a gawędą. Andrzeja Żurowskiego refleksje o życiu i teatrze

Spośród rozlicznych tekstów Andrzeja Żurowskiego na tematy z teatrem związane warto wyodrębnić te, które charakteryzuje osobisty stosunek autora do przedmiotu wypowiedzi. Co prawda krytyk o tak wyrazistym profilu estetycznym nie stroni od manifestowania subiektywnych upodobań, ale zwykle powściąga je na rzecz recenzenckiej powinności rzetelnego omówienia spektaklu. Za przykład niech posłuży wstępna deklaracja z recenzji *Ślubu* Witolda Gombrowicza w reżyserii Ryszarda Majora (Teatr Wybrzeże). W pierwszym zdaniu Żurowski wyznaje, że brak mu „bezkrytycznej sympatii dla tego dramatu”, ale obejrzany spektakl uważa za wybitny, po czym uzasadnia opinię argumentem natury artystycznej, doceniając walor inscenizacyjny operowo-operetkowej estetyki. Sięga też do zasobu strukturalnych konwencji dzieła teatralnego, akcentując jedność dzieła na tym właśnie planie<sup>1</sup>. Przytaczam ten przykład na prawach introdukcji, nie żeby analizować poetykę recenzji pisanych w pierwszych miesiącach stanu wojennego, bowiem wówczas należałoby zapytać o kontekst polityczny sztuki Gombrowicza jako dramatu o napięciach innego rodzaju niż tylko te formalno-estetyczne, które wylicza krytyk. Koncentruje bowiem uwagę na napięciu między jawą a snem, karczmą a pałacem, jak też na dialektyce obecnej w samej grze aktorskiej, oscylującej między identyfikacją a błazenadą. Jednak debata publiczna w tamtym czasie nie istniała, zastępowały ją więc odniesienia do kodu romantycznego, a groteskowa deformacja neutralizowała ostrość problematyki politycznej.

Pomimo wiadomych ograniczeń krytyczna refleksja Żurowskiego zawiera intencję obliczoną na zainteresowanie czytelnika nie tylko przedmiotem opisu, ale i osobą piszącego. Krytyk przestaje pełnić rolę czysto profesjonalną, obiektywizować temat w akademickim stylu, a zmierza ku bardziej swobodnej gawędzie, w której wrażenia z teatru przenikają się z uwagami o egzystencji w jej wymiarze uniwersalnym. Wprawdzie korzysta z osobistych doświadczeń i materiałem rozważań czyni własne życiowe przygody, ale za sprawą swego „myślenia teatrem” stara się zobaczyć w nich walor ponadczasowy. Zatem w licznych tekstach osłabia formalny profesjonalizm, rozluźnia styl, przydając mu walorów

---

<sup>1</sup> A. Żurowski, *Odgadnąć sens snu*, „Tu i Teraz” 1982, nr 15.

subiektywnych, czym zbliża się do poetyki felietonu. Wypowiedź staje się wówczas mniej oficjalna, okazjonalnie tylko związana z konkretnym przedstawieniem, gdyż nie o zdanie sprawy z odbioru spektaklu w niej idzie, ale o ekspresję wyobraźni i emocjonalności autora przy zachowaniu dystansu wobec przedmiotu opisu i zarazem wobec siebie jako zawodowego krytyka. W tego typu tekst wpisana jest immanentnie zasada subiektywności<sup>2</sup>, a jego funkcja realizuje się w porozumieniu z czytelnikiem. Pisane ze swadą mikro-eseje przypominają też gawędę z jej narracyjną potocznością i anegdotami z życia teatralnego wziętymi. Niezależnie od gatunkowej kwalifikacji można przyjąć, że ewoluują w stronę literackości, co sprzyja autoprezentacji i pozwala na zapis autorskiej świadomości, a to ma już rangę intelektualną, jak twierdzi badaczka piśmiennictwa krytycznoteatralnego<sup>3</sup>. Rozważania krytyka przesunięte zostały w pozahistoryczny wymiar w tym sensie, że z rzadka tylko rejestruje on bieżące wydarzenia społeczne czy polityczne. Choćby z uwagi na ten brak są świadectwem czasu, w którym powstawały, ale i sytuują się ponad nim, gdyż centralnym tematem jest tu więź teatru z egzystencją, dla której widowisko jest wciąż zwierciadłem obyczajów i myśli. Nie łądzi się wprawdzie Żurowski, że „teatr udźwignie życie”, ale jednak apofroczicznie postuluje: „Niech więc chociaż pokazuje model życia – niechaj będzie teatralny”<sup>4</sup>.

Krytyk cenił felieton, o czym mówił w rozmowie z Jerzym Niesiołędzkim, przypominając, że jeszcze w latach 50. i 60. XX wieku błyskotliwie i ze swadą uprawiano tę formę pisania o teatrze, podczas gdy w następnej dekadzie zauważył ucieczkę od zawodu krytyka<sup>5</sup>. Zatem bliska mu była formuła wypracowana przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Antoniego Słonimskiego, dla których recenzja stanowiła nie tylko omówienie zawartości ideowej spektaklu, ale i dowcipny, nierzadko zaprawiony ironicznie komentarz o zdecydowanie subiektywnym nacechowaniu. Własne teksty opatrywał tym terminem – odnajdujemy go na kartach dwu zbiorów: *Zza kulis, szeptem* (1982) i *Annie, Alicji, Kai* (1998), choć można dyskutować, czy są to felietony w ścisłym tego słowa znaczeniu, czy też zaprawione gawędową swadą mini - eseje. Na pierwszy z wymienionych zbiorów złożyły się teksty publikowane w 1979 roku na łamach gdańskiego tygodnika „Czas”<sup>6</sup>, drugi składa się z

---

<sup>2</sup> Na temat felietonu zob. P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław 1982.

<sup>3</sup> Zob. E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania analizy*, Katowice 2000, s. 18.

<sup>4</sup> A. Żurowski, *Nadzieja – rzecz ludzka*, „Teatr” 1976, nr 5, s. 12.

<sup>5</sup> *Rytmy czasu – rytmy teatru*. Z Andrzejem Żurowskim rozmawia Jerzy Niesiołędzki, „Migotania. Gazeta Literacka” 2013, nr 1 (38), s. 3-4.

<sup>6</sup> Podaję za: J. Betkowska, *Bibliografia prac Andrzeja Żurowskiego*, w: *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, pod red. A. Cetera, Warszawa 2013, s. 34. „Czas” (tygodnik społeczny) ukazywał się w Gdańsku w latach 1975-1981.

pisanych po kawałku fragmentów autobiograficznych, reminiscencji lektur, refleksji nad teatrem jako figurą ludzkiej kondycji. I choć powtarza w nich autor myśli wypowiedziane już po wielekroć w recenzjach, sprawozdaniach, szkicach, to zaciekawiają właśnie tym, co w mniej formalnych pismach tak atrakcyjne, mianowicie nocno wyeksponowaną sygnaturą personalną.

Spróbuję zatem zarysować portret krytyka, mając w pamięci, że on sam przez lata kreślił sylwetki artystyczne wybitnych reżyserów i aktorów<sup>7</sup>. Cenił rzemiosło, warsztat, fizyczną intensywność granej na scenie postaci, natomiast sceptycznie odnosił się do eksperymentu słabo lub wcale nieuzasadnionego artystycznie. Szanował intencję autorską dramaturga, zwłaszcza jeśli był to twórca wybitny. Natomiast wobec pisarzy pozornie nowoczesnych był bezlitosny w ocenie, zwłaszcza jeśli ulegali oni tendencji do „rozbijania formy”, nie proponując przy tym ważkich egzystencjalnie treści<sup>8</sup>. Na drugim biegunie stawał anachronizm, też oceniany surowo, tradycjonalizm twórców zanurzonych w emocjonalnej aurze postromantyzmu (np. Ernest Bryll). Sytuował się zatem Żurowski poza nazbyt wyeksponowaną ekspresywnością – w wydaniu formalnym bądź uczuciowym – każda bowiem na swój sposób niweluje jasność komunikacji z odbiorcą. Jeśli rozmowa, dyskurs, jak mówił, ma prowadzić do rozpoznania fragmentu kondycji ludzkiej, a choćby tylko do rozeznania w zawiłych sprawach egzystencji, winna mieć jakąś osnowę intelektualną. Nie można dialogować w myślowej próżni, podobnie jak nie sposób obejść się na scenie bez fizyczności aktora – im bardziej ona intensywna, tym bardziej przekonująca. Dlatego tak ważne jest rzemiosło, zarówno w pracy pisarza, jak i wykonawców ról w przedstawieniu.

Felietony Andrzeja Żurowskiego powstawały na marginesie jego rozlicznych prac z teatrem związanych, co nie znaczy, że zajmują w dorobku krytyka miejsce marginalne. Przewijają się w nich tematy bliskie tym, które podejmował w rozważaniach o sztuce aktorskiej, o Szekspirze, Modrzejewskiej, jak też reminiscencje z licznych podróży i spotkań z ludźmi teatru. W odróżnieniu od profesjonalnych recenzji, sprawozdań czy rozpraw naukowych nie koncentrują się na samych tylko zdarzeniach artystycznych, ale wprowadzają w świat myśli, odczuć i przekonań samego autora – czytelnika cudzych komentarzy do znanych mu przedstawień, widza śledzącego własne reakcje na spektakl, wędrownego

---

<sup>7</sup> Publikowane m.in. na łamach „Teatru” w cyklu *Artyści sceny polskiej*. W latach 70. XX wieku był stałym współpracownikiem tego pisma. W wydaniu książkowym: A. Żurowski, *Ludzie w reflektorach*, Warszawa 1982.

<sup>8</sup> Taka ocenę wystawił Żurowski np. Marianowi Pankowskiemu, którego sztuki opublikował w 1974 „Dialog”, mimo że był to pisarz emigracyjny, a podział na dwa bieguny polskiej kultury był wtedy jeszcze mocny. Krytyk zarzuca dramaturgicznym eksperymentatorom (także Krystynie Miłobędzkiej), że ulegają wpływom „nowego teatru” w pogoni za formalnie rozumianą współczesnością. Gwoli sprawiedliwości dodam, że i sztuce Tadeusza Różewicza *Odejście Głodomora* wytknął „mętne metafory”. Por. A. Żurowski, *Zasady i sposoby, Przegląd dramaturgii polskiej 1970-1984*, Gdańsk 1988, s. 54.

krytyka, który wiele godzin spędza w pociągach i samolotach. Stale towarzyszy mu myślenie o teatrze, tym konkretnym, który daje widowisko na scenie bądź realizuje się w społecznym obrzędzie, i tym postrzeganym w kategoriach uniwersalnych jako figura człowieka i jego losu. Interesuje go związek sztuki teatru ze sztuką życia, choć zarazem daleki jest od potocznego mniemania, że są to równoważne sobie dziedziny. Pozostają wprawdzie odrębne, ale istnieje między nimi coś na kształt osmozy, przenikana treści i emocji, poddanych w procesie twórczym przetworzeniu w coś ważnego, co nie mija wraz z zapadnięciem kurtyny, ale odciska ślad w strukturze osobowości widza.

Krytyka niezwiązana bezpośrednio ze spektaklem wchodzi w szeroko pojmowany dialog ze współczesnością<sup>9</sup>, tym bardziej eseistyczna felietonistyka, w której osobowość piszącego manifestuje się w sposób mniej skrupowany niż w profesjonalnej wypowiedzi. Pozwala zobaczyć w Szekspirze „najbardziej narodowego dramaturga polskiego”, który nosił się „we fraczku Bogusławskiego”, z Heleną Modrzejewską „opowiadał o stylu myślenia fin de siecle’u, w inscenizacjach Leona Schillera „mówił o społecznym sensie dziejów”, a współcześnie pokazał „Wielkie Mechanizmy władzy i historii”<sup>10</sup>. Idzie tu autor tropem chronologii, by w syntetycznym skrócie uzasadnić rangę „narodową” pisarza ze Stratfordu, odległego w czasie i przestrzeni, lecz bliskiego nam w wymienionych tu, jakże polskich inscenizacjach. Przy okazji naprowadza na tor myślenia o Szekspirze w kategoriach nowego historyzmu, choć oczywiście tylko szkicowo. W każdym czasie odczytanie dzieł angielskiego dramaturga przyjmuje nowy kształt, zależny od napięć politycznych i emocjonalnych, które są udziałem żyjących i tworzących w nim ludzi. I nie idzie tu o uwspółcześnianie ani o aktualizację, które bywają niczym więcej niż „kostiumową przebieranką”, lecz o „odsłonięcie aktualności”. Liczy się współczesność: „odkryta u dawnych mistrzów nasza własna skala wrażliwości. Odkryta i przetłumaczona na nam właściwy zespół wyobrażeń”<sup>11</sup>.

Rozróżnienie pomiędzy „współczesnym” a tylko „dzisiejszym” wiedzie ku pytaniu o sposób dialogowania z czasem nam danym, choć jest to rozmowa prowadzona za pośrednictwem dawnych mistrzów. Winna się ona toczyć na planie intelektualnym, a nie tylko przy udziale inscenizacyjnych fajerwerków czy formalnych „udziwnień”. Dlatego Żurowski niechętnie odnosi się do „falszywych szat awangardy”<sup>12</sup>, jeśli za tym nie stoi dający się rozpoznać i zinterpretować koncept interpretacyjny. Nie pochwała też nonszalancji wobec słowa dramatu, która to niefrasobliwość może skutkować odarciem roli z osobowości i

<sup>9</sup> Zob. E. Udalska, *Krytyka teatralna...*, s. 12.

<sup>10</sup> A. Żurowski, *Zza kulis, szeptem*, Gdańsk 1982, s. 25.

<sup>11</sup> Tamże, s. 58-59.

<sup>12</sup> Tamże, s. 111.

przekształceniem aktora w posłusznego woli reżysera manekina. Zatem podąża tu krytyk drogą tradycjonalisty, mimo że tak wysoko ceni współczesność w teatrze. Stara się jednak zachować dystans wobec nazbyt łatwych identyfikacji dawnych dzieł z teraźniejszym kontekstem, gdyż prowadzi to nierzadko do zupełnie niezamierzonej groteski. Natomiast wysoko ceni te realizacje klasyki, które zrobione zostały przez wytrawnych mistrzów rzemiosła teatralnego, zdolnych ucieleśnić na scenie „ład świata zaszyfrowany w dramacie”<sup>13</sup>. Do nich zapewne zaliczał wiele osobistości polskiego teatru, zarówno reżyserów, jak i aktorów. Poświęcił im odrębne szkice i rozprawy, w felietonach wymieniał tylko okazjonalnie, gdy mówił polemicznie o awangardowych trendach, które pomimo efektów artystycznie wykoncypowanych bardzo szybko się dezaktualizują i wpadają do wypełnionego starociami archiwum historyzmu.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że realizacje klasyki dramatycznej na scenach polskich w latach 70. XX wieku były pośrednio skutkiem nieobecności w teatrze tematyki współczesnej, najbardziej wystawionej na ostrze cenzuralnej i autocenzuralnej restrykcji. Był to czas wielkich inscenizacji, którego zmierzch w końcu dekady Żurowski wyraźnie dostrzegał. Oglądanie „Polaków portretu własnego” w lustrze ówczesnych, wybitnych skądinąd przestawień, dobiegało końca, nadchodziła pora spojrzenia na siebie wprost, bez pośrednictwa tradycji. A to było trudne w warunkach politycznego ograniczenia swobody twórczej. W jednym z felietonów krytyk cytuje wypowiedź Aleksandra Ścibora Rylskiego z 1979 roku: „Zmuszeni jesteśmy działać na bardzo zacieśnionym obszarze tematycznym; jest to wąska i mocno wydeptana grobla pośród niebezpiecznych moczarów, na dodatek – grobla obstawiona tylko jednym rodzajem znaków – zakazu. Jeśli się zmieni kierunek, można się utopić, a jeśli nie – wkracza się w krainę stereotypów”<sup>14</sup>. Ścibor Rylski mówił o scenariuszach filmowych, a Żurowski odnosił tę opinię do dramaturgii i krytyki teatralnej. Przyczynę widział jednak bardziej w autocenzurze niż w samej cenzurze, co skądinąd mogło być trafnym rozpoznaniem, tyle że po kilku dziesięcioleciach działania instytucjonalnych ograniczeń reguły gry były już dobrze znane, a przekroczenie ich wiązało się z ryzykiem odrzucenia w oficjalnym obiegu kulturalnym.

Nie był Żurowski felietonistą o temperamencie politycznym, więc wybrał dla siebie niszę teatralną, która dawała mu margines swobody, gdyż pozostawał w kręgu spraw ze sceną i literaturą dramatyczną związanych. Zwolennik ciągłości kultury wznosił się ponad podziały wyostrome wprowadzeniem stanu wojennego i bojkotem telewizji przez pisarzy i aktorów.

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 118-119.

<sup>14</sup> Cyt. za: A. Żurowski, *Zza kulis...*, s. 11.

Po kilkunastu latach napisze, że nie podzielał zdania większości środowiska, więc przychodziło mu „wybierać na swój, tylko własny rachunek”<sup>15</sup>. Przytoczył też opinię Konrada Górskiego z rozmowy odbytej z profesorem w 1982 roku: „polityka jest sztuką osiągnięcia rzeczy możliwych”<sup>16</sup>. Skoro zatem poszerzanie granic wolności pociągało za sobą ryzyko wykroczenia w stronę niemożliwego, wybierał inny wariant gry, żeby użyć terminu ze sztuki teatru. Pisał mianowicie o mnogości doświadczeń egzystencjalnych, jakie stają się udziałem człowieka, gdy życie swe zwiąże z domeną teatralną. W jej obrębie znajdują się nie tylko oglądane przedstawienia, ale i przygoda ze światem odkrywanym w podróżach i w kontaktach ze sztuką przedstawieniową innych kultur. W sukurs przychodziła felietoniście metafora aktora ze zmiennością ról, wykonywanych w trakcie uprawiania zawodu, choć zarazem jego gra ze światem, teatrem i sobą pozostaje ta sama. Podobnie w życiu – nieprzebrana liczba ról: „publicznych, zawodowych, prywatnych, rodzinnych, intymnych”<sup>17</sup>. Dzięki tej analogii piszący zyskuje dystans wobec esencji, od której cenniejsze jest przeżycie zindywidualizowane, choć zarazem ujęte w ramę uspołecznionej roli. Również uprawianie zawodu krytyka zakłada odgrywanie określonej roli, zapewne społecznej, gdy pośredniczy on między dziełem a potencjalnymi odbiorcami. Jednak w przypadku omawianej tu felietonistyki prowadzi też ku bardziej osobistej ekspresji, ściśle związanej z intensywnym, zachłannym niemal doświadczeniem życia. Zakłada jakiś projekt autoprezentacji, może nie tak sugestywnej jak aktorstwo, ale jednak na tyle wyrazistej, że pisanie przestaje być tylko sprawozdawcze. Dygresje poczynione przez autora na marginesie profesjonalnej pracy recenzenckiej wiele mówią o jego osobowości, o upodobaniach artystycznych, które przekładają się na formułowane opinie.

Dobór figur teatralnych dla opisanego własnych preferencji świadczy wymownie o zupełnym zanurzeniu felietonisty w świat sztuką kreowany. Wśród takich figur jest metafora kręgu jako najstarszej prefiguracji teatru. W jego obrębie konstytuuje się wspólnota religijna, jak i czysto ludzka więź kobiety i mężczyzny w ich intymnej relacji, także aktora i widza w trakcie przedstawienia. W rozważaniach o mistycznym kręgu sięga autor do reminiscencji z podróży, gdy dane mu było przyjrzeć się z bliska inkaskiej świątyni w Andach czy innym odległym europejskiej kulturze rytuałom. Włącza poczynione obserwacje we własne myślenie o tajemnicy sztuki i wierzeń religijnych, nie popadając przy tym w naiwny zachwyt wędrownego antropologa teatru. Przypomina obrzędowe korzenie teatru greckiego i

---

<sup>15</sup> A. Żurowski, *Annie, Alicji, Kai*, Gdańsk 1998, s. 57.

<sup>16</sup> Tamże, s. 58.

<sup>17</sup> Tamże, s. 59.

chrześcijańskiego, gdyż tam lokuje pierwotną potrzebę wspólnego przeżywania, intensywnego właśnie w gromadzie, niezależnie od tego czy jest ona jeszcze natury religijnej, czy już teatralnej. W ten bowiem sposób zjawisko to ewoluowało w Europie – od obrzędu do sztuki teatru, podczas gdy w archaicznych kulturach przetrwało jako rytuał.

Daje tu o sobie znać ówczesna fascynacja źródłami widowiska, jego religijnym rodowodem, zapoznanym w nowożytnym europejskim teatrze. Przejawiała się ona w praktykach teatralnych oraz w dyskursie antropologicznym. Doceniana przez Żurowskiego obrzędowość, jeśli spotykał ją u samych źródeł, przybierała kształt komiczny w wydaniu popkulturowym. Ironicznie zatem odnosił się do malowniczej acz mało prawdziwej wersji uwiedzenia Wschodem. Pisał, że owocuje ono „w szmirowatym kinie grozy, które roi się od mędrców Wschodu, magicznych lasek i kobiet-węży”<sup>18</sup>. W tym, co odmienne, szukał raczej analogonu egzystencji pojmowanej na uniwersalistyczny sposób. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się to nazbyt idealistyczne, ale przed kilkoma dziesięcioleciami poszukiwanie archetypów ludzkich tęsknot czy marzenie o wspólnocie było jak najbardziej realne. Odkrywaniu odległych geograficznie rytuałów towarzyszyło strukturalistyczne porządkowanie znaków według klucza ustalonego przez antropologów kultury. W ślad za tym szła intencja krytyka, by widzieć jedność w wielości, podobieństwo doświadczeń, rysów mentalnych w zróżnicowanych ideowo i artystycznie artefaktach kultury. Dlatego scena *en rond* służyła mu za figurę tajemnicy teatru, obejmującej sferę wierzeń, powinowactw międzyludzkich, człowieczego marzenia o wspólnocie. Nie odbiegał w tym względzie od jemu współczesnych teatrologów. Felieton ma to do siebie, że jest barometrem czasu, w którym powstaje, gdyż wychwytuje niczym antena sygnały rozproszone w aurze epoki. Dziś może zatem być czytany również jako świadectwo historyczne, zapis przekonań o doniosłej roli teatru w życiu wspólnot, społeczeństw, poszczególnych ludzi.

Podczas gdy figura koła/kręgu unaocznia jedną z najpierwotniejszych potrzeb, mianowicie dążenie do stworzenia więzi społecznej, to postać błazna jest manifestacją spojrzenia zindywidualizowanego. Z właściwą felietoniście ekspresywnością Żurowski deklaruje<sup>19</sup>: „Uwielbiam błaznów”, aby wziąć w obronę komediantów, którzy choć określani tym z lekka lekceważącym słowem, zasługują w opinii krytyka na najwyższe uznanie. I chodzi mu zarówno o aktorów, którzy po mistrzowsku potrafili zbudować rolę komediową, jak i o farsę, czyli teatr czysty dzięki funkcji ludycznej wysuniętej na pierwszy plan. Spontaniczny śmiech wywołują bowiem z matematyczną precyzją skonstruowane absurdalne

---

<sup>18</sup> A. Żurowski, *Zza kulis...*, s. 30.

<sup>19</sup> Tamże, s. 157.

historie absurdalnych bohaterów. Autor przypomina zatem, że teatr Ionesco czy Becketta ma swe komediowe antecedencje w farsowym repertuarze, „który tabunami śmiechu przez stulecie cwałował po europejskich scenach” – jak to określił, używając metafory jeździeckiej dla oddania dynamiki fabularnej gatunku. Zatem jego apologia absurdu zmierza do tego, by dowartościować sztukę zabawy, umiejętność wywoływania niczym nieskrępowanej wesołości, co zwykle wymaga wysokiego kunsztu dramatycznego i aktorskiego. Tymczasem komedia spoważniała do tego stopnia, że absurd kojarzymy dziś już tylko z „groteskowym światem Ionesco, cyrkiem filozoficznym Becketta, z rzeszą pomniejszego lotu autorów, którzy z ponurą zawziętością ładują do głowy pewniki o absurdzie istnienia”<sup>20</sup> – komentuje felietonista tę skłonność do powagi, przenikającą nawet do materii komicznej.

Powyższy cytat dobrze ilustruje felietonową tendencję do kwestionowania utartych przekonań, choć jego autor czyni to bardziej w duchu przekory niż w intencji deprecjonowania uznanych dramatopisarzy. Bardzo poważnie traktowany egzystencjalny pesymizm ociera się bowiem o ponury absurd, gdy tymczasem od komedii oczekuje on zabawy, najlepiej jeśli podszyta jest refleksją, choć nie jest to warunek konieczny, by widz doświadczył przeżycia estetycznego. Ceni w pierwszym rzędzie zdolność aktora do odnalezienia się zarówno w rolach heroiczych, jak i w roli farsowego szmirusa. W tej umiejętności aktorskiego zróżnicowania sposobów wyrazu widzi wyjątkowość Józefa Węgrzyna. Niebagatelny jest przy tym udział odbiorców w kreowaniu jakości estetycznej przedstawienia, które żyje w spontanicznych reakcjach widowni. Śmiech to jeden z najbardziej autentycznych odzewów płynących od publiki w stronę aktora. On też ustanawia wspólnotę, tyle że innego rodzaju niż ta uformowana w tajemniczym kręgu obrzędu czy też w romantycznych i postromantycznych polskich rytuałach.

Także w recenzjach konkretnych spektakli sięgał Żurowski po kategorię komizmu, odróżniając pusty śmiech, „co to rozlega się rechotem przy kankanie podkasanych dziw”<sup>21</sup>, od myślenia serio w rytm komediowy. Doceniał aspekt satyryczny komizmu, gdyż w jego obyczajowym zwierciadle ujrzyć można własne błazeńskie oblicze, co działa odświeżająco zarówno na emocje, jak i intelekt. Nie stronił jednak i od poważnej refleksji poświęconej paradoksom przenikania się tragiczności i farsowości. W polskim doświadczeniu historii widział materiał podatny na tragikomedie (na porażkę reagujemy przecież dowcipem), a jednak repertuar narodowy nie składa się z tragikomedii, jak trafnie zauważył. „Łopot

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 156. Na marginesie dodam, że intuicja Żurowskiego trafia w istotny punkt, gdyż dramat absurdu czerpie z komediowych gatunków. Zob. na ten temat: A. Krajewska, *Komediowe rodowody absurdu*, w: tejże, *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Poznań 2004, s. 139-219.

<sup>21</sup> A. Żurowski, *Śmiech po polsku*, w: tegoż, *Wieczory popremierowe*, Wrocław 1982, s. 203.



romantycznych sztandarów”<sup>22</sup> nie sprzyjał farsowej muzyce. W połowie lat 70. XX wieku słowa te brzmiały polemicznie wobec intensywnej wówczas ekspansji nowego romantyzmu, zapoczątkowanej jeszcze w poprzedniej dekadzie, głównie za sprawą dyskusji, jakie wywołała *Rzecz listopadowa* (1968) Ernesta Brylla. W przytaczaniu gestów romantycznego teatru zawierał się spory ładunek emocji, a towarzyszyły im inne wydarzenia kulturalne tamtych lat, mianowicie edycje dzieł romantyków, dyskusje prasowe na temat romantyzmu (1974), wystawa *Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku* (Zachęta 1975). W literackich i teatralnych reinterpretacjach romantycznego kodu polskiej kultury przewijały się dwie tendencje: „romantyzm nas atakuje” i „my atakujemy romantyzm”<sup>23</sup>. Sprowadzało się to najczęściej do aprobatywnej postawy wobec epoki bądź do szyderczego traktowania jej „świętych znaków”.

Andrzej Żurowski był sceptyczny zarówno wobec sakralizacji, jak i obrazoburstwa, stosowanych już wtedy z dużą łatwością względem zawodu literata i aktora. Strąceni z piedestału nie powrócili „na pocziwy mieszczański przypiecek obok inżyniera i rzeźnika”, trafili bowiem w „miejsce dziwaczego zawieszenia – między fascynacją a pogardą, między szacunkiem a zawiścią”<sup>24</sup>. I na niewiele zda się reanimowanie tradycji w wielkich (czytaj uwznioślonych) inscenizacjach, jeśli ich duch nie współbrzmi z egzystencją przeżywaną tu i teraz, jeśli pozostaje eksponatem w panoptikum narodowej kultury bez współczesnego oddźwięku u widza. Dlatego pochwała „zdradę” klasyków literatury dramatycznej, gdy służy ona odsłonięciu aktualności, w której odnaleźć się może widz z jego dzisiejszą wrażliwością. Natomiast niechętny jest udziwnieniom skutkującym „nonszalancją wobec słowa, niefrasobliwością wobec arcydzieł”, wręcz niechęcią do „do przeczytania tekstu do końca”<sup>25</sup>. W jasno formułowanych opiniach nie waha się nazywać rzeczy po imieniu, na co pozwala mu swoboda felietonowej formy. W parze z nią idzie swoista racjonalność, czyli próba utrzymania się na poziomie zdroworozsądkowego oglądu świata, rzecz można *common sense’u*, co ułatwia mu nawiązanie porozumienia z czytelnikiem. Wchodzi zatem w rolę pośrednika między sceną a widzem jako rzecznik sztuki komunikującej przekaz z pełnym szacunkiem dla jego adresata. Takiej, która wymaga od niego intelektualnego współuczestnictwa, a nie tylko epatuje inscenizacyjnymi niespodziankami.

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 209.

<sup>23</sup> Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 57. Także M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.

<sup>24</sup> A. Żurowski, *Zza kulis...*, s. 68-69.

<sup>25</sup> Tamże, s. 103.

W dialogu z odbiorcą widzi sens swego mniej zobowiązującego formalnie pisania o sprawach życia i teatru. Aby związać tym mocniej te dwie dziedziny, posługuje się metaforą erotyczną, która pozwala mu ukonkretnić szczególną więź, jaka łączy widza z aktorem w „zjednoczeniu najintymniejszym”<sup>26</sup>. Figura miłosnego zespolenia stanowi punkt wyjścia do refleksji nad jednością biologii i mistyki, kategoriami trudnymi do pogodzenia na płaszczyźnie teoretycznych dociekań, ale bliskimi sobie w doświadczeniu teatralnym. Aktor wnosi weń własną fizyczność, czyniąc je głęboko ludzkim w każdym skurczu i grymasie ciała. I nie są to tylko z lekka frywolne dywagacje autora znudzonego wieloletnim pisaniem o spektaklach, ale uwagi teatrofila z krwi i kości. Rzuca je niby mimochodem, na marginesie głównego nurtu recenzenckiej roboty, jednak wprowadzają one czytelnika w bardzo osobisty klimat przeżywania sztuki teatru. Jawi mu się ona jako fenomen integralności, uzyskany dzięki fizyce ciała w mistycznym niemal zjednoczeniu. W materii sceny spełnia się duchowy impuls szukania więzi, kształt fizyczny przybiera słowo poety, a przeżycie estetyczne łączy aktorów z widzami.

Eros to także poznawcza zachłanność, choć nie w dziedzinie abstrakcyjnych rozważań, ale w obszarze powszednich życiowych doświadczeń. Dlatego znajdzie się tu miejsce na anegdotę o nobliwych profesorach starych europejskich uniwersytetów, siedzących na krawężniku przed hotelem w Nancy i popijających ze wspólnej butelki. Żaden nie stracił na prestiżu światowej sławy teatrologa, uczestnicząc w nieformalnym nocnym spotkaniu. Z wyjazdu na Festiwal Narodów w charakterze jurora przywiózł Żurowski nie tylko relacje na temat obejrzanych tam spektakli, ale i obserwację odnośnie „Informal” – „ten styl, to pojmowanie wzajemnych ludzkich relacji, z dawna stało się na świecie oczywiste”<sup>27</sup>. Konfrontuje to z ponurą polską pryncypialnością, która skutkuje lekiem przed swobodą i luzem. Żeby wyjść poza gorset oficjalności, sięga po frazę niczym z Boya: *Między nogami*, tytułując nią felieton złożony z anegdot i wspominków, mających w tle temat seksualny. I nie chodzi mu o prowokowanie, ale o zwykłą otwartość w mówieniu o jakże ludzkiej stronie życia. W finale felietonu daje się ponieść stylistycznej przesadzie, wzywając emfaticznie do szczerości: „zanim wymóżdzy nas ostatecznie politurowana ohyda hipokryzji i iście perwersyjny kamuflaż rzeczy i spraw naturalnych”<sup>28</sup>. W latach 90. XX wieku ekspansja „naturalizmu” już się rozpoczynała, więc głos felietonisty brzmiał wtedy nieco

---

<sup>26</sup> A. Żurowski *Zespolenie*, w: tegoż, *Annie...*, s. 69.

<sup>27</sup> A. Żurowski, *Między nogami*, w: tegoż, *Annie...*, s. 66.

<sup>28</sup> Tamże, s. 68.

anachronicznie. Bardziej był wyrazem jego ustalonych przekonań niż wynikał z obserwacji bieżących zdarzeń.

W sarkastycznych przyganach kierowanych pod adresem kołtuna stara się Żurowski iść ścieżką wytyczoną przez wspomnianego już Boya-Żeleńskiego. Nie precyzuje kołtuństwa, traktując to słowo jak uogólnioną cechę mało wyrobionego gustu w połączeniu z niechęcią do tego, co wykracza poza ramę społecznie akceptowanej „przyzwoitości”. A ta mocno ogranicza pole widzenia spraw ludzkich i teatralnych zarazem. Nie sprzyja też autentycznej ekspresji ciała, bez czego sztuka sceniczna wyradza się w sformalizowany eksperyment lub pozostaje na poziomie czystego konwencjonalizmu. Oba te bieguny praktyki teatralnej budziły sprzeciw Żurowskiego. I choć cenił tradycję, w tym wartość słowa dramatycznego, a przy tym nie był entuzjastą nazbyt awangardowych poszukiwań, to szukał w teatrze, podobnie jak w życiu, momentów bezinteresownego zachwytu. W stan niemal erotycznego uniesienia wprawić potrafi nawet dawny utwór, którego ponowna lektura, już w wieku dojrzałym, przynosi niespodziewane odkrycie. I tak po przeczytaniu Puszkina zanotował w porywie entuzjazmu: „zachwyt młodością bije ze strof *Oniegina*. Łapczywość życia, pogoń, zachłyśnięcie się jego bujnością”, dodając, że poemat ten „zanurzony jest w gorącej erotyce, w wszechogarniającej zmysłowości”<sup>29</sup>.

Tego rodzaju bezpośrednie wyznanie znamionuje krytyka zaangażowanego emocjonalnie w odbiór tekstu, który nie jest tylko jednym z artefaktów w bogatym systemie znaków kultury, ale niesie treści poruszające wyobraźnię emocjonalną. Wówczas możliwym staje się nawiązanie więzi osobistej z kimś, kto mówi do nas z wieków minionych, ale tak żarliwie, że wciąga w orbitę swoich przeżyć. O podobnego typu poruszenie czytelnika chodzi też felietoniście, gdy porzuca zawodową rutynę recenzencką, aby użyć dosadnej metafory rodem z biologii, przyrównując miłosne zespolenie dwojga ludzi do więzi wytwarzanej w teatrze: „Spektakl – żywy organizm, żywy i pełny, jeżeli nastąpi zespolenie z widzem. Lub tego zespolenia brak – i wówczas nic, trupiarnia”<sup>30</sup>. Nie wyjaśnia jednak do końca, na czym ta szczególna więź miałaby polegać, pozostawiając miejsce na tajemnicę, zarówno w życiu, jak i w teatrze. Dzięki temu udaje mu się uniknąć roli mentora czy też malkontenta. Wiele razy powtarza, że narzekanie na niską jakość współczesnej dramaturgii to zajęcie jałowe. Podkreśla, że dzień powszedni teatru to przyzwoicie zrobione spektakle, natomiast świętem jest dzieło wybitne, które wszak nie przydarza się zbyt często. Radzi spojrzeć wstecz i

---

<sup>29</sup> A. Żurowski, *Tam się zjawila Muza przy mnie*, „Tu i Teraz” 1983, nr 13, s. 9.

<sup>30</sup> A. Żurowski, *Annie, Alicji...*, s. 74.

policzyć, ile dana epoka, choćby nawet tak obfita na polu dramaturgii jak Młoda Polska, wydała arcydzieł, a ile stanowiło bieżącą produkcję, która wraz ze zmierzchem swego czasu odeszła w zapomnienie.

Sens uprawiania krytyki upatruje Żurowski w poszerzaniu zawodu, co pozwala mu wyjść poza ramę czysto opisową w stronę eseju, który daje „większą niezależność, interpretacyjną swobodę teatru, świata, siebie”<sup>31</sup>. Pomiedzy tak nakreślonymi punktami przemieszcza się narrator felietonowej eseistyki, wpisując figurę teatru w doświadczanie egzystencji i korzystając z wątków autobiograficznych. Cytowana tu wielokrotnie, osobista książka *Annie, Alicji, Kai* przynosi liczne refleksje zmierzające do powiązania w całość przygód życia ze sztuką teatru. Autor przyznaje na wstępie, że o sobie pisać niełatwo, jednak podejmuje tę próbę obliczoną na czytelnika zainteresowanego czymś więcej niż tylko opisem przedstawienia. Za tekstem, literackim czy teatralnym, stoi bowiem człowiek z jego ambicją powiedzenia czegoś we własnym imieniu. Odsłania korzenie kresowe swej rodziny (*Ruska Wigilia*), przytacza anegdoty z licznych podróży, wspomina lęk przed nieznanym (wejście w dżunglę amazońską), żeby wymienić tylko kilka fabularyzowanych epizodów. Kreśli też syntetyczne portrety mistrzów, okazjonalnie, na użytek snutej właśnie narracji, która biegnie zwykle torem teatralnym. Za przykład niech posłuży Jerzy Kreczmar, który w grudniu 1970 roku, w Gdańsku niespokojnym, krwawym nawet, na zapytania aktorów Teatru Wybrzeże, czy aby nie odwołać z powodu tych wypadków próby, odpowiada: „Jestem człowiekiem starym, widziałem niejedną rewolucję i to wiem na pewno: po każdej rewolucji zawsze dwie rzeczy zostają na swoim miejscu – policja i teatr”<sup>32</sup>.

Gdyby podsumować felietonową autokreację Andrzeja Żurowskiego, to najtrafniej odda ją fraza wyjęta z jego własnych pism: „inteligent starej daty”<sup>33</sup>. Obejmuje ona zespół cech osobowościowych, ogładę kulturalną i rzetelność w traktowaniu zawodu. Zakłada powściągliwość i dystans wobec bieżącej polityki, a jednocześnie przekonanie, że sztuka teatru cenniejsza jest niż doraźne działania i spory ideowe. Zapewne była to swoista nisza, w której mógł zajmować się tym, co najbardziej lubił i co dawało mu przyjemność aktywnego uczestnictwa w zdarzeniach artystycznych. Opowiadał się za wielością estetyk, nie faworyzował ani tradycjonalizmu, ani awangardy. I co istotne, ujmował teatr w kategoriach

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 59-60.

<sup>32</sup> Tamże, s. 58.

<sup>33</sup> A. Żurowski, *Inteligent starej daty*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 13, s. 6. Tekst okolicznościowy poświęcony Stanisławowi Hebanowskiemu z okazji odsłonięcia popiersia reżysera w Teatrze Polskim w Poznaniu.

egzystencjalnych jako lustro, w którym przegląda się oblicze epoki i konkretnego człowieka. Być może to nazbyt maksymalistyczne oczekiwanie, jednak łagodzone pochwałą przyzwoitego rzemiosła, gdyż to w nim znajduje wyraz teatralna codzienność. Stronił natomiast od sztucznie kreowanej wzniosłości, tak w przedstawieniu jak i w życiu. W felietonowej eseistyce wypowiadał się więc mniej formalnie, pozwalając sobie na żart, dosadne stwierdzenie, aby nawiązać kontakt z czytelnikiem i przekazać mu coś z tego, co jemu samemu było bliskie. Z modnego w czasach kontrkultury postulatu autentyzmu przejął i z powodzeniem stosował zasadę mówienia o tym, na czym się najlepiej znał. A że był to teatr, więc i gawędy o życiu z tą dziedziną sztuki powiązał.

### Summary

Between feuilleton and essay. Andrzej Żurowski reflection about the life and the theatre

The subject of the article is the piece of critical essays of Andrzej Żurowski. He commented theatrical life in Poland and in foreign countries. The themes weren't political so he published in the many journals. Often did he escape from the contemporary burning issues to the safe niche of the liberal tradition. Analysis of selected texts show his own opinions in connection with the art of theatre. Thanks to the self-reflexivity we can recognize his point of view on relation between biographical topics and theatrical metaphors. He expressed personal liking for performance and theatre production close natural and sincere human behaviour. The narrative strategy of literary articulation was informal versus the professional critic.

Pierwodruk artykułu w: *Szekspir(y) Żurowskiego*, pod red. A. Sobieckiej, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2014