

Po co i komu potrzebni są krytycy

RECENZJA -NA ODSTRZAŁ?

JACEK SIERADZKI

Po jednym z ostatnich tekstów teatralnych na tych łamach, szacowne kierownictwo redakcji odbyło ze mną tzw. rozmowę ostrzegawczą. Nie była to ani pierwsza, ani zapewne ostatnia taka rozmowa w trakcie naszej współpracy (notabene współpracy tej stuknęło właśnie pięć lat; niby nic, a bodaj jedna Marta Fik dłużej pełniła służbę teatralnego recenzenta „Polityki”). Chodziło o to, by w komentarzach teatralnych mniej było elementów sprawozdawczych, stricte recenzyjnych. By nie zagłębiać się zbyt w opisy scenografii, rozbiory reżyserskich koncepcji, analizę poszczególnych ról; to — twierdzili przełożeni — interesuje co najwyżej samych omawianych, ich rodziny i kolegów, tudzież co poniektórych widzów z tej garski, która spektakl zdążyła już zobaczyć.

CZYTELNIKÓW — tłumaczono mi — satysfakcjonować będą raczej felietony wychodzące od scenicznych zdarzeń, ale zmierzające do konkluzji szerszych, uogólniających. Moi rozmówcy formułowali stanowisko, które przy lekkim polemiznym wstrzymaniu można by streścić tak: przedstawienie teatralne nie jest samo w sobie dostatecznym powodem, by publikować o nim recenzję, może natomiast być poręcznym pretekstem dla mniej lub bardziej swobodnych rozważań krytyka.

Jerzy Stempowski pisał kiedyś o „pełnomocnictwach recenzenta”; tu mamy do czynienia wyraźnie z przekraczaniem owych pełnomocnictw. Kto miałby udzielać na to dyspensy? Redakcyjna wymiana myśli trafiła w samo sedno wątpliwości związanych z generalnym pytaniem o rolę i miejsce recenzji we współczesnym życiu kultury (a także z pytaniem o potencjalnego adresata recenzji). Niejasności w tym względzie trapią dziś bardzo wyraźnie komentatorów różnych dziedzin sztuki, każda branża ma nieco inne kłopoty, ale wszyscy jak ognia solidarnie unikają owątego przedstawienia kwestii. Może więc już najwyższa pora porozmawiać poważnie o tym, na co i komu jesteśmy potrzebni? Byle nie rozmawiać tak, jak proponuje tygodnik „Goniec Teatralny”, gdzie dyskusję o krytyce wprowadzono do sugestii, żeby recenzenci na przerwach nie zbliżali się do stada celem uzgadniania poglądów, oraz nie przychodzili do teatrów w swetrach. Groźnym i nieprzesadzonym ostrzeżeniem pozostał tylko tytuł („Albo się zmienimy, albo zginemy”), natomiast chwytliwe polemiczne takie, jak przyrównywanie krytyków do stada Czterdziestu Witkacowskich Mandelbaumów,

8 POLITYKA

NR 19 (1775)

11.V.1991 R.

później przez cały dwudziesty wiek — nie bez częstotowego przynajmniej sukcesu.

W dwudziestolecie inna już była prasa i inna recenzja: lepsza, bardziej dziennikarska. Na marginesach przedstawień Boy pisał felietony obyczajowe, Słonimski — satyryczne. Obydwa jednak, jak i inni recenzenci odnotowywali pracę twórców przedstawienia: reżysera, scenografa, aktorów, choć zdawkowość owych odnotowań robiła się chwilami aż komiczna („p. Nowakowski jako młody urwis Cezar nie czuł się w swojej skórze”). Dział teatralny był obowiązkowy w każdym, szanującym się piśmie; gdy redakcja „Skamandra” zdjęła Wilamowi Horzycy przegląd teatralny — specjalną notką przeproszała czytelników.

Podobny model recenzencki utrzymał się w gruncie rzeczy jeszcze w latach czterdziestych; czysto „przedwojenne” recenzje pisywał wtedy na przykład Edward Casato. Zmianę przyniósł dopiero socrealizm.

W latach pięćdziesiątych recenzja, jak i wszystkie formy publicystyczne, stała się instrumentem indoktrynacji. Funkcję tę pełniła gdzieś do schyłku realnego socjalizmu w zmieniającym się, rzecz jasna (zależnie od popuszczenia bądź przykrepcenia śruby) zakresem. Tak czy owak, opinia organu typu „Trybuna Ludu” zawsze miała bardziej polityczny, niż merytoryczny charakter, służyła czasem do popierania swoich, czasem do nękania, a bywało że i niszczenia innych. Skutecznymi cuglami na niesubordynowanych krytyków była też cenzura na przykład zatrzymująca wszystkie niepochlebne opinie o jakimś dziele (albo zatrzymująca pochlebne, albo „wyciszająca” nieubliżanych twórców). Możliwość manipulacji było tu zawsze bez liku i przed jej późniejszą najbardziej nawet niewinne sprawozdanie można było podejrzewać o skazanie jakimś podtekstem.

Zwłaszcza że swoista „polityzacja” recenzji dokonała się też paradoksalnie niejako w drugą stronę natychmiast, gdy tylko zerwały lody stalinizmu. Po przełomie październikowym, także w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych teatr wielokrotnie pełnił rolę politycznego wentyla. Omiatając cenzurę, posługując się ezopową mową użyteściwał, niejako ponad głowami strażników doktryny, bezpośrednio, całkiem gorące porozumienie z publicznością. Krytyk komentujący spektakl czuł się uczestnikiem tego porozumienia; co więcej, mógł w recenzji dorzucić swoje trzy grosze i prowadzić własną grę z cenzurą. Chętnie więc siadał do takiej gry. „W rzeczywistości — pisał Jan Kott — recenzencki fotel ustawiony jest na placu publicznym, a nie w trzecim czy piątym rzędzie krzesel”. I tak właśnie czuła się znaczna część najwybitniejszych polskich krytyków ostatnich trzydziestu pięciu lat: byli — przynajmniej we własnym mniemaniu — rycerzami spraw publicznych, kłócili się i walczyli o wartości obywatelskie, narodowe, uniwersalne, używając jako oręża recenzji teatralnej, bo poręczniejsze narzędzia były zakazane. Nie sprzenie-

wierzali się przy tym obiektywni opisy; teatr przecież swoimi środkami bił się o to samo.

Gdy jednak cały ten specyficzny układ porozumiewawczy scena-widownia z ominięciem cenzury przestał działać, krytycy z publicznego placu poczuli się zapędzeni w koki róg. Można zauważyć, że nie oni jedni; marna to jednak pociecha.

...I Z POWROTEM

„Po jaką cholere w ogóle pisać o teatrze, jeśli nie po to, by pisać o życiu?” — pytał niegdyś manifestacyjnie Konstanty Puzyna. Gdyby chciał przedrukować tamtą wypowiedź, trzeba by ją opatrzyć wyjaśniającym przypisem.

Inaczej czytelnicy — zwłaszcza ci najmłodsi, którzy dorastali w latach agonii realnego socjalizmu — gotowi byłiby uznać ją za niedorzeczność. Upieraliby się, że tam jest błąd adiuścacyjny, że zdanie powinno brzmieć: „Po jaką cholere w ogóle pisać o teatrze, jeśli chce się pisać o życiu?”. Sens byłby odwrotny, lecz dużo bardziej logiczny: oczywiście, po co o gródkami, skoro można wprost?

Upieranie się, że recenzencki fotel nadal stoi na publicznym placu zdaje się dziś ockoliwiek komiczne. Recenzent musi wybrać: albo pozostaje na placu, albo wchodzi do teatru, gdzie drzwi, foyer i ściana sali skutecznie odgradzą go od problemów, jakimi bezpośrednio żyje ulica. Jeśli jednak nawet wybierze już teatr, wraz ze wszystkimi konsekwencjami, bo w domu, przy pisaniu powrócą doń stare nawyki. Nie zapomni tak łatwo, że przez tyle lat jego czytelnicy — nie licznymi, bo nielicznymi — umieli śledzić między wierszami sugestie i podteksty. Nie zapomni, że zawsze przemycił do teatralnych felietonów jakieś kwestie szersze. I zaczęnie kombinować, żeby w sprawozdanie z „Kupca weneckiego” wpleść rozważania o antysemityzmie, tak żywe i aktualne. Sam siebie będzie przekonywał, że dzięki temu po jego tekście sięgnie także ten czytelnik, którego wołami nie zaciągnął do teatru. A taka goła, bezpretekstowa recenzja z szekspirowskiej staroci — kto ją przeczyta?

Oto pytanie, które wprawia dzisiejszego krytyka w głębokie frustracje. Czy słusznie? Redakcje — nie jedna „Polityka” przecież! — traktują działy recenzji jak zło konieczne (albo i niekonieczne, toteż albo się je felietonowo uatrakcyjniają, albo likwidują). W prasie światowej tymczasem działy te bywają raczej rozbudowywane, niż zamykane. W wielodziesięciostronicowych dziennikach angielskich czy niemieckich znaleźć można teatralne recenzje bardzo, zdawałoby się staroświeckiego typu (montujemy z nich w „Dialogu” noty do kroniki zagranicznej). Krótkie teksty, fachowe lecz nie przemądrzałe, pisane lekkim, lecz skupionym na samym spektaklu, nie na popisie elokwencji komentatora, omawiające po kolei autora, realizatorów, poszczególne role, czasami grzęzące w sztampie. Wydawcy tych pism doszli

zatem do wniosku, że taka właśnie, rozszerzona, skomentowana informacja odpowiada potrzebom przynajmniej jakiejś grupy czytelników. Także tych, którzy do teatru nie chodzą zbyt często i nie przykładają do tych wizyt specjalnej wagi, lecz czują się zobligowani znać przynajmniej podstawowe nazwiska, tytuły, opinie. Być może w naszym kraju jest to gatunek deficytowy, co wiąże się z nieszczęsnym niedorozwojem klasy średniej; czy miałoby to jednak oznaczać, że nawet na potencjalnych tego typu adresatach z góry kładzie się krzyżyk?

TYLKO O TEATRZE

W Warszawie w murach dawnej fabryki Norblina działa Scena Prezentacji, prowadzona od narodzin bodajże przed dwunastu laty przez Romualda Szejda. Jest to teatr bardzo popularny — trudno tam o bilety — przy czym owa popularność została zdobyta wcale nietaniami środkami. Znani i lubiani aktorzy grają tu małosadowe sztuki, które trzydziści, czterdzieści lat temu uchodziły za dramaturgię awangardę, a dziś zdążyły już ładnie się zestarzeć. Różnie to wychodzi; czasem spektakle Szejda grzeszą nadto już splaszczoną, jednowymiarową interpretacją. Grzech ten ominął jednak na przykład ostatnią premierę Prezentacji: „Zdradę” Pintera w gwiazdorskiej obsadzie.

Oto inoencjacja ta — udana, ciesząca się wielkim zainteresowaniem widzów — jest doskonałym przykładem spektaklu, wobec którego recenzent-felietonista, szukający w teatrze punktów odbicia do ogólniejszych rozważań, staje bezradny. Można pisać o Haroldzie Pinterze i o „Zdradzie” jako o utworze cokolwiek wyjątkowym w jego dorobku, bo wyraźnie czyniącym

ukłon w kierunku bulwaru. Można pisać o polskiej prapremierze „Zdrady” w Teatrze Powstalców w roku 1979, kiedy Jan Bratkowski starał się powiązać banalną treść z Pinterowskimi tajemnicami i niepokojami; Szejd z tego w gruncie rzeczy zrezygnował. Wtedy, przed laty, ekscentryczny pomysły dramaturga (historia zwykłej zdrady małżeńskiej, ale opowiadana wstecz: od zdemaskowania do początku romansu) szokował, dziś nie budzi nawet zdziwienia. Można wręcz i trzeba pisać o aktorach: zastanawiać się, czy Joanna Szczepkowska nie dysponuje zbyt laktywnym „chwytym” aktorским przy kreowaniu współczesnych, niepokojących kobiet; stwierdzić prowokacyjnie, że Jan Englert ciekawszy jest, naturalniejszy i bogatszy w roli lektora komediowego, inteligentnego amanta, niż w wielkich, recytowanych z poczuciem obowiązku, monologach romantycznych; zmartwić się, że Mariusz Benoit tak rzadko pojawia się na scenie w rolach niekostiumowych.

A i tak, cała ta pisanina skończy się zgrzytliwymi uwagami redakcyjnych kolegów i znajomych czytelników (których się, na własną żądnię, tak wyhodowało), że to wszystko jest przecież tylko o teatrze!

Taki teatr czeka nas w najbliższej przyszłości, panowie. Ma on swoją widownię. I doprawdy nie można go w nieskończoność spychać poza obszar zainteresowań tylko dlatego, że żadnej publicystycznej pieczęci nie da się przy jego ogniu upiec. A na teatr jak lubimy, w którym chodzi o coś więcej, niż o przedstawienie, będziemy wszyscy czekali z utęsknieniem. Nie sądzę jednak, by dopatrywanie się go w każdym produkcie teatralnym, prowadziło do czegośkolwiek więcej, poza głębokim nerwowym zalanianiem.