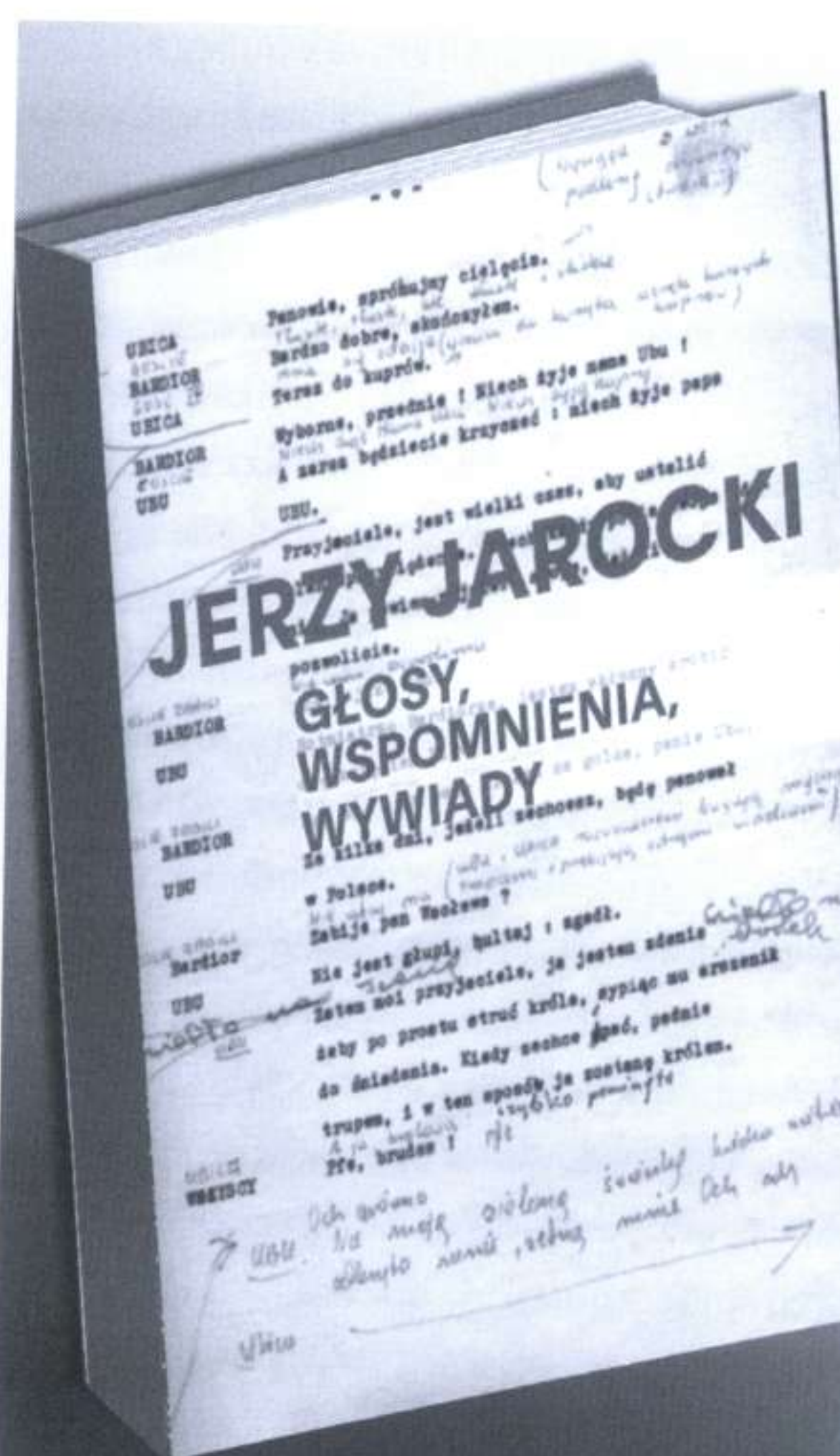


Jerzy Jarocki – Ćwiczenia z pamięci

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

■ Od śmierci Jerzego Jarockiego upłynęło osiem lat. To zbyt krótki dystans, by oczekiwać wyczerpujących, historycznych syntez, niemniej liczba publikacji podsumowujących dorobek reżysera jest już niemała. Jeszcze za życia artysty ukazała się monografia Beaty Guetzalskiej *Jerzy Jarocki – artysta teatru*. W kilka lat później Teatr Narodowy przygotował tom jubileuszowy *Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego*. W 2018 roku zasób prac poświęconych Jarockiemu wzbogacił się o biografię pióra Elżbiety Koniecznej. Najnowsza publikacja – *Jerzy Jarocki. Głosy, wspomnienia, wywiady* – prezentuje pokłosie konferencji naukowej zorganizowanej przez krakowską AST w grudniu 2016, uzupełnione materiałami pochodzącymi z innych źródeł. Są wśród nich rozmowy ze współpracownikami reżysera przeprowadzone przez studentki krakowskiej teatrologii w ramach projektu „Jarocki blog”, są też dwa niepublikowane dotąd wywiady autorstwa Anny R. Burzyńskiej i Beaty Guetzalskiej. Całość wieńczy ogłoszony w roku śmierci artysty szkic Guetzalskiej *Rzeźbiarz znaczeń*. Zawartość książki przedstawia materiał nadzwyczaj różnorodny merytorycznie i gatunkowo. Można by widzieć w niej rutynową rozgrzewkę przygotowującą grunt pod przyszłą monografię, jednak sposób zakomponowania tomu sprawia, że równie zajmującym tematem, jak sam bohater książki, staje się tworzenie opowieści o nim.

To opowieść niegotowa, wciąż zawieszona pomiędzy tym, co zapamiętane i ucierającym się z wolna kształtem historycznej narracji. Ta ostatnia wymyka się już spod kontroli bezpośrednich świadków. Wchłania głosy tych, którzy dzieła Jarockiego nie mieli okazji poznać z autopsji, stając się przez to polem ciekawych negocjacji. Redaktorka tomu Beata Guetzalska znakomicie pokazuje ten proces. Zestawiając obok siebie teksty naukowe, wy-



TYTUŁ / JERZY JAROCKI. GŁOSY, WSPOMNIENIA, WYWIADY
REDAKCJA / BEATA GUETZALSKA
WYDAWCA / AKADEMIA SZTUK
TEATRALNYCH IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO W KRAKOWIE
MIEJSCE I ROK / KRAKÓW 2020

powiedzi wspomnieniowe i debaty z udziałem współpracowników reżysera z rozmaitych okresów jego działalności, konfrontuje pamięć różnych pokoleń, odsłania napięcia, jakie tworzą się pomiędzy sferą indywidualnego doświadczenia i interpretacją, poddaje refleksji język opisu twórczości artysty, wreszcie – pozwala zajrzeć pod podszewkę obiegowych opinii i stereotypów, utrwalonych w dyskursie krytycznym.

Szkiecy otwierające tom prezentują wachlarz metodologii badawczych, przydatnych w interpretacji i analizie wybranych aspektów sztuki reżyserskiej. Ewa Dąbek-Derda konstruuje kategorię osobliwości scenograficznej dla opisu szczególnych przypadków kompozycji przestrzeni w spektaklach Jarockiego, sięgając przy tym po język geometrii i topologii. Magdalena Figzał-Janikowska analizuje fonosferę jego przedstawień. Pokazuje, w jaki sposób dźwięki, rytmy oraz szeroko pojęta materia muzyczna współgrały w nich ze słowem, ruchem i obrazem, tworząc wielowarstwowe struktury znaczeń. Anna R. Burzyńska szuka w przedstawieniach reżysera śladów spektakli, które z różnych względów nigdy nie powstały. Katarzyna Fazan dokonuje małej rewolucji w archiwum – podejmuje próbę „rekreacji” teatru Jarockiego na polu oczyszczonego z relikwów pamięci, sentymentów i schematów interpretacyjnych, przyjmując za podstawę źródłową fotografie. Zdjęcia teatralne bywają dla historyków materiałem pomocniczym, traktowanym ostrożnie ze względu na swoistość medium, którego „prawdomówność” weryfikuje się na ogół przy użyciu innych źródeł. Fazan proponuje, by „oderwać teatralne fotografie od tego, co było, i stworzyć z nich nowy układ milczących obrazów, odsyłających do siebie, niestanowiących żadnych pozostałości teatralnych”. Operacja wyabstrahowania zdjęć z kontekstów wiedzy, pamięci, a nawet sytuacji

Równie zajmującym tematem, jak sam bohater książki, staje się tworzenie opowieści o nim. To opowieść niegotowa, wciąż zawieszona pomiędzy tym, co zapamiętane i ucierającym się z wolna kształtem historycznej narracji. Ta ostatnia wymyka się już spod kontroli bezpośrednich świadków i wchłania głosy tych, którzy twórczości Jarockiego nie mieli okazji poznać z autopsji, stając się przez to polem ciekawych negocjacji.

scenicznej, w jakiej zostały uchwycone, tworzy inny horyzont odbioru, zastępujący narzędzia intelektualnego dyskursu percepcją czysto zmysłową. Ten rodzaj oglądu okazuje się użyteczny w weryfikacji utrwalonych narracji na temat teatru Jarockiego, odwołujących się do kanonu mocno zużytych już pojęć i kategorii opisowych, takich jak chłód, precyzja, dystans, dyscyplina. „Ogołoczone” spojrzenie na archiwalne kolekcje zdjęć, pozwalające traktować je jak rzeczy samoistne, kopie bez oryginału, staje się punktem wyjścia do „innej” opowieści o sztuce inscenizatorskiej artysty, odsłaniającej miejsca mroczne, dysonansowe, oporne na schematyczne racjonalizacje.

Innym przykładem przekroczenia utrwalonych narracji interpretacyjnych jest tekst Apolinarego Rzońcy, który zawiesza teatr Jarockiego w... kosmosie! Autor zestawia ze sobą trzy przedstawienia z różnych epok: *Życie jest snem*, *Kosmos* i *Sprawę*, dostrzegając w nich cykliczną kompozycję. „Trylogia kosmiczna”, przefiltrowana przez zdarzenia historyczne, skonfrontowana z naukowymi teoriami, dotyczącymi budowy i porządku wszechświata, otwiera jeszcze inną perspektywę lektury spektakli, konfrontującą człowieka z nieskończonością, tajemnicą życia i niedającym się ogarnąć umysłem porządkiem kosmicznego uniwersum.

Momentów, w których resetuje się zastaną wiedzę, podważa stereotypy, mnoży wątpliwości, jest w książce znacznie więcej. Z analizy różnych aspektów twórczości reżysera, opisu jego relacji z aktorami, opowieści odsłaniających metody pracy i tok procesu twórczego, a także z wyłaniającej się ze wspomnień charakterystyki osobowości artysty, ukazuje się

obraz mocno niejednoznaczny. Dobrze to widać w wypowiedziach dotyczących sposobu pracy z aktorem. Za Jarockim ciągnęła się „czarna legenda” tyrana, realizującego swoje artystyczne cele kosztem ludzkich upokorzeń i katorżniczej pracy zespołu. W środowiskowej anegdocie przetrwały opowieści o traumatycznych przeżyciach aktorów, poniżanych, dyscyplinowanych strachem i poddawanych bezwzględnej tresurze podczas prób. Nie brak też opinii przeciwstawnych, świadczących o tym, że mimo ograniczeń indywidualnej wolności twórczej współpraca z Jarockim bywała dla aktorów źródłem głębokich przeżyć, euforycznego poczucia uczestnictwa w czymś niezwykłym. W niektórych wypowiedziach wybrzmiewa wręcz radość z tego, że się było posłusznym twórczym, miękkim jak wosk, z łatwością spełniającym oczekiwania ugniatającego je twórcy. Świadectwa przywołane w książce nie łagodzą tych sprzeczności, ale pozwalają je zniuansować. Zdaniem bliskich współpracowników artysty, takich jak Jerzy Trela, Dorota Śегда, Jerzy Radziwiłowicz czy Jan Frycz, rygory narzuconej przez niego formy nie oznaczały ubezwłasnowolnienia aktora. Ćwiczenie rozmaitych wariantów gry, szlifowanie znaczeń, burzenie tego, co już zostało zbudowane miały na celu – według wypowiedzi reżysera zapamiętanej przez Annę Turowiec – stworzenie wykonawcy takiego wachlarza możliwości, by „grając na scenie, musiał za każdym razem podejmować decyzję, co zagrać”. Reżyser nie obawiał się więc aktorskiej wolności, a wręcz wyznał: „Ja bym chciał, żeby aktor improwizował”.

Ta zaskakująca deklaracja komplikuje utrwalone przekonania o jego oczekiwaniach wobec

zespołu aktorskiego, choć nie należy jej interpretować przez pryzmat współczesnych praktyk scenicznych. „Improwizacja” mogła oznaczać tu swobodę poszukiwań w ściśle zakreślonych ramach, na gruncie solidnego warsztatu i opanowanej do perfekcji techniki. Mówiąc innym językiem: wolność aktora w teatrze Jarockiego była wolnością „pozytywną”, motywującą do ukierunkowanej aktywności twórczej, nie zaś „negatywną”, wyzwalającą z wszelkich ograniczeń.

Dlaczego więc tak wielu wybitnych aktorów ten model pracy odrzucało, widząc w nim rodzaj mechanicznej obróbki, czyniącej z wykonawcy bezwolne narzędzie w rękach reżysera? Być może jakąś odpowiedzią na to pytanie jest fakt, że Jarocki poszukiwał dla swego teatru specyficznego, w Polsce dość rzadkiego typu aktorstwa. Jego ucieleśnieniem był Gustaw Holoubek. O fascynacji tym artystą opowiada w książce sam reżyser w wywiadzie przeprowadzonym przez Guczalską. Jarocki widział w Holoubku aktora skupionego na słowie, umięjęcego przełożyć na język ekspresji mowy i ciała strukturę myśli. Przefiltrowanie postaci przez własną osobowość, umiejętność nasycaenia jej osobistą refleksją, wreszcie zdolność do odnajdywania odniesień dla jej zachowań i sposobu myślenia w sobie samym – przesądzały o organiczności jego bycia na scenie, zespolonego z przedstawianym światem, lecz precyzyjnie kontrolowanego na poziomie wysokiej aktorskiej samoświadomości. Co ciekawe, w tym podporządkowaniu materii roli własnej wrażliwości i kondycji intelektualnej, w którym na ogół widziano znak dystansu, Jarocki upatrywał tej samej wiarygodności, jaką postulował Stanisławski, zalecając akto-

rom identyfikację z okolicznościami, w jakich działa postać. Wbrew obiegowym wyobrażeniom na temat systemu wielkiego Rosjanina, w wypracowanej przez niego metodzie budowania roli dostrzegał Jarocki raczej operację intelektualną niż proces uczuciowego utożsamienia z bohaterem.

Ten typ aktorstwa stanowił doskonale medium dla teatru Jarockiego, ufundowanego na awangardowej dramaturgii. Dzieła Witkacego, Gombrowicza, Różewicza i Mrożka, stanowiące jego literacki kanon, wymagały szczególnej wrażliwości na słowo, dociekliwości w rozszyfrowywaniu znaczeń, a nade wszystko umiejętności przekładania idei na język działań teatralnych. Był to język struktur poetyckich, operujący skrótem, znakiem, metaforą, wystrzegający się ilustracyjności, nadmiaru, skoncentrowany na drążeniu w głąb, dociekaniu istoty rzeczy.

Anna R. Burzyńska przypomniała, że do kręgu tradycji i inspiracji, jakie ukształtowały teatr Jarockiego, należał także Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka. Przy różnicy postaw ideowych, obu twórców łączył stosunek do słowa na scenie. Program estetyczny „domu opowieści” – jak nazwał krakowską scenę Tadeusz Peiper – koncentrował się na poszukiwaniu nowego konsensusu pomiędzy tekstem i działaniem teatralnym. Kotlarczyk, zainspirowany ideą eurytmii żywego słowa Rudolfa Steinera, łączącej recytację z muzyką i ruchem, pragnął wypracować na scenie efekt „mowy widzialnej”. Jego praca nad tekstami z repertuaru wielkiej poezji, skoncentrowana na rozświetleniu i odpowiednim wyeksponowaniu idei utworu, była bliska intelektualizmowi teatru Jarockiego.

W tym teatrze idei i kunsztownie wyrzeźbionych znaczeń poetycką figurą bywał także człowiek. Kreacje aktorskie, idealnie odmierzone, poddane dyscyplinie rytmu, realizujące ściśle określone partytury dźwięków, ruchów i emocji, wymagały szczególnych predyspozycji od wykonawcy. W refleksji nad statusem

aktora w teatrze Jarockiego niejednokrotnie powraca porównanie do kukieł, marionet – perfekcyjnego mechanizmu, wolnego od błędów, przypadkowości, posłusznego woli stwórcy. „Jest tak – pisze Pia Partum – ponieważ precyzyjna myśl musi być precyzyjnie przekazana. Dlatego Jarocki poprawia swoim kukielkom nawet ułożenie dłoni”. Krystian Lupa w rozmowie z Elżbietą Konieczną nazwał ideał, do jakiego dążył reżyser, „aktorem-marionetą”, zastrzegając równocześnie, że nie oznacza to wyzucia z ludzkiej prawdy. „Czuło się, że człowiek w jego spektaklach jest inny niż ten, którego znamy. To znaczy, że Jarocki osiągnął efekt, o którym mówił Tadeusz Kantor, iż aktor jest jakąś nieznaną istotą, która poraża nas swoim podobieństwem do człowieka i jednocześnie jakąś różnicą. I ta różnica ma charakter metafizyczny” (E. Konieczna, *Jerzy Jarocki. Biografia*, Kraków 2018, s. 161).

Warto pamiętać, że ukrytym aktorem tego teatru marionet był sam reżyser, który potrafił sugestywnie odgrywać podczas prób fragmenty ról. Według Wojciecha Szulczyńskiego robił to chętnie, lecz „nie grał w sposób, w jaki naśladować go miał aktor, lecz ironicznie, często śmiesznie, z pewną przesadą podawał ton. Przypominało to pracę dyrygenta, który podaje muzykowi nutę czy frazę”.

Opublikowane w książce głosy współpracowników artysty zwracają uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt, który być może powinien stać się przedmiotem osobnych badań. W spektaklach Jarockiego, wymagających ścisłej koordynacji i niemal wyczynowej sprawności całego zaplecza technicznego, można widzieć rodzaj performansu organizacyjnego o nadzwyczajnej efektywności. Realizacji tych wyśrubowanych zadań były w stanie sprostać tylko te teatry, które traktowały produkcje jego przedstawień priorytetowo, w przeciwnym razie projekt mógł się skończyć katastrofą, tak jak w przypadku pierwszej, nieukończonej wersji *Błądzenia* w Teatrze Dramatycznym.

Książka pozostawia czytelnika z pytaniem o możliwość kontynuacji spuścizny reżysera. Czy twórczość Jarockiego w jakikolwiek sposób żyje w teatralnym krwiobiegu, czy jest już martwym depozytem historii teatru? Guzalaska widzi w nim możliwego patrona współczesnego teatru krytycznego. Burzyńska odnajduje charakterystyczny dla jego twórczości intelektualny rygor i precyzję w spektaklach młodych inscenizatorów: Barbary Wysockiej, Michała Zadary, Eweliny Marciniak. Na polskich scenach reżyserują dziś jego asystenci: Pia Partum, Jan Klata, Paweł Passini i wielu innych. Niektórzy z nich przyznają, że możliwość obserwowania z bliska pracy mistrza dała im więcej niż studia reżyserskie. Jego metody wykorzystują w pracy pedagogicznej także aktorzy. Jak wyznała Dorota Segda, „studenci nie zdają sobie sprawy, jak bardzo przeze mnie uczy ich Jarocki”.

Mistrz mówi przez swoich uczniów, żyje w przekazywanych kolejnym pokoleniom doświadczeniach współpracowników oraz w zakulisowej anegdocie. Rozproszone ślady jego obecności wciąż trwają w pamięci i praktyce teatru. Legenda Jarockiego jest potrzebna współczesnemu polskiemu teatrowi, bo przypomina o wartościach dziś mocno zmarginalizowanych, lecz jest mało prawdopodobne, by stała się źródłem jakiejś nowej, twórczej energii. Jego dzieło, celebrowane piękno skończonych form, organicznie zespolone z wybitną literaturą, a przy tym prezentujące wysokiej jakości teatralne rzemiosło, wydaje się zjawiskiem odległym, w swej doskonałości niepowtarzalnym. Książka wydana przez krakowską AST czyni tę świadomość jeszcze bardziej dojmującą, choć równocześnie dowodzi, że życie po życiu najbardziej ulotnej ze sztuk nie musi być jałowe. Teatr Jarockiego, lub ściślej – wyobrażenia o nim, reżyserują dziś badacze. To oni są władcami obrazów, kustoszami pamięci i konstruktorami narracji historycznych, dzięki którym jedna z najbardziej fascynujących przygód w dziejach polskiej sceny może trwać nadal. ■

Legenda Jarockiego jest potrzebna współczesnemu polskiemu teatrowi, bo przypomina o wartościach dziś mocno zmarginalizowanych, lecz jest mało prawdopodobne, by stała się źródłem jakiejś nowej, twórczej energii.