

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk o Kulturze

PATRYCJA KORCZAGO

**PIWNICA NA WÓJTOWSKIEJ
W WARSZAWIE.**

**ARCHIWUM JAKO ŚLAD
PRAKTYK ARTYSTYCZNYCH
TEATRU MAŁYCH FORM
RYSZARDA OSTROMĘCKIEGO**

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem
dr hab. Beaty Popczyk-Szczęsnej, prof. UŚ

Katowice 2023

SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE	5
---------------------	---

ROZDZIAŁ I

Tradycyjne i nowe ujęcie archiwum w zagranicznych i polskich badaniach teatru	8
1. Definicje archiwum i przemiany w rozumieniu tego pojęcia	8
1.1. Performatywność dokumentacji	9
1.2. Performatywne archiwum teatru	16

ROZDZIAŁ II

Piwnica na Wójtowskiej w latach 1980-2010 jako autorski projekt artystyczny	20
1. Sylwetka artystyczna i twórczość założyciela Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromeckiego	20
1.1. Studia aktorskie i role teatralne	20
1.2. Realizacje telewizyjnych widowisk baletowych w Telewizji Poznań i Telewizji Warszawa	27
1.3. Adaptacje słuchowisk radiowych w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie	31
2. Piwnica na Wójtowskiej – koncepcja programowa	32
3. Piwnica jako miejsce teatralne – lokalizacja, aranżacja przestrzeni, cele projektu	37

ROZDZIAŁ III

Dzieje Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej	55
1. Zasoby archiwum	55
2. Klasyfikacja dokumentacji archiwalnej w świetle teorii archiwum	58
3. Performowanie archiwum	65

3.1. Wywiady z artystami i praca nad książką jako etapy procesu performowania archiwum	65
4. Archiwum otwarte – działania archiwizacyjne w Instytucie Teatralnym w Warszawie	67

ROZDZIAŁ IV

Odmiany praktyk artystycznych w Piwnicy na Wójtowskiej	70
1. Tradycja rapsodyczna – montaż słowno-muzyczny	72
2. Małe formy teatralne	126
3. Żywiół muzyczny – koncerty, recitale	163

ROZDZIAŁ V

Archiwum jako ślad praktyki scenicznej i źródło innowacyjnych poszukiwań twórczych	196
---	------------

BIBLIOGRAFIA	212
NETOGRAFIA	216
SPIS RYCIN	219

Rodzicom

SŁOWO WSTĘPNE

Najwidoczniej uśpione, zanim rozpocznie się praca interpretacyjna, archiwum prędko zaczyna mówić własnym głosem: czyta nas, tak jak my czytamy je. I tak jak spektakl, archiwum ma swoje sekrety, „widma”, jak ujął to Derrida, które obiecują nieopowiedzianą historię¹.

Ciekawość badacza, zamiłowanie do teatru, muzyki i nauki zaszczepili we mnie rodzice. Mój tata powtarzał często zasłyszane od swojego ojca zdanie: „ucz się, żeby życie było lżejsze”. Dziadek myślał raczej o zdobywaniu wykształcenia w celu poprawienia materialnej jakości życia. Ojciec widział to jako poszerzanie horyzontów wiedzy. Moja interpretacja tych słów jest podobna. „Lekkość życia” postrzegam natomiast jako swobodne w nim uczestnictwo, dzięki poznaniu i zrozumieniu jego zjawisk i struktur. Pierwsze wizyty w teatrze, moment ustawienia dostojnego fortepianu marki Bösendorfer w moim rodzinnym domu, grający na nim kompozytor Janusz Mentel, naukowe spotkania profesorów Politechniki Śląskiej, której wykładowcą był mój ojciec i z którą związana była także moja matka, to kilka wciąż żywych w mojej pamięci śladów znanego z psychologii prawa pierwszego połączenia. Myślę, że bez tych cennych doświadczeń budujących moją wrażliwość i tożsamość odziedziczone po wuju archiwum rodzinne, w którego skład wchodzi archiwum założonego przez niego teatru małych form Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie nie wzbudziłoby mojego zainteresowania. Może stos różnych dokumentów trafiłyby na strych albo nawet na śmietnik, jak to często dzieje się z tego typu archiwaliami. Tak się jednak na szczęście nie stało. Zbiór nieuporządkowanych artefaktów przyciągnął mnie swoim nieodkrytym potencjałem. Ślady, szczątki, materialne resztki zdawały się kryć w sobie tajemnice i zaginione historie.

„Tak jak spektakl, archiwum jest miejscem transformacji, jego „materialnym podłożem”, poprzez dotyk i interpretację zamienionym w wiedzę. Tak jak spektakl, archiwum wchodzi w interakcję i zabiega o czytelnika/widza, przyciągniętego tekstem, obiektem albo czymś, czego wcale nie szukał [...]”².

¹ M. Rewerenda za E. Diamond, *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s. 38.

² Tamże.

Kontakt z archiwaliami był polem działań podlegających nieustannej transformacji. Podjęcie tematu spotkało się z zainteresowaniem i życzliwym podejściem artystów występujących na deskach teatru na Wójtowskiej, którzy udzielili mi wywiadów pogłębionych, a także naukowców, których wsparcie utwierdziło mnie w przekonaniu, że było warto podjąć trud ocalenia od zapomnienia działań artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej. Naukowe podejście do zbioru i przyjęcie perspektywy badacza performerą podążającego niepewnie po śladach przeszłości, rozwijającego wątki ze świadomością niedopowiedzeń zaowocowało z kolei powstaniem niniejszej rozprawy. Jak bowiem pisze Magdalena Rewerenda: „kreatywną moc posiada w zetknięciu z archiwalnym materiałem nie tylko artysta, ale także każdy badacz, mający do dyspozycji nie neutralny preparat, lecz „scenariusz”, który wypełnia własną interpretacją, kulturowym bagażem i pamięcią, a tym samym „produkuje” pewną wiedzę przez swoją kreatywną praktykę”³.

Tematem mojej pracy badawczej jest Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie jako ślad praktyk artystycznych teatru małych form Ryszarda Ostromęckiego. W pierwszym rozdziale przywołuję tradycyjne i nowe ujęcie archiwum w zagranicznych i polskich badaniach teatru. Przedstawiam definicje i przemiany w rozumieniu tego pojęcia. Zwracam uwagę na performatywność dokumentacji i wyjaśniam znaczenie performatywnego archiwum teatru.

W rozdziale drugim przedstawiam historię Piwnicy na Wójtowskiej w latach 1980-2010 jako autorskiego projektu artystycznego. Prezentuję sylwetkę jej twórcy i kierownika artystycznego aktora, scenarzysty i reżysera Ryszarda Ostromęckiego i wyjaśniam znaczenie jego dorobku zawodowego dla realizacji zamierzeń programowych autorskiego teatru małych form. Omawiam okres studiów aktorskich, role teatralne, realizacje telewizyjnych widowisk baletowych w Telewizji Poznań i Telewizji Warszawa oraz adaptacje słuchowisk radiowych w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie. Opisuję lokalizację i aranżację wnętrza Piwnicy na Wójtowskiej w odniesieniu do założeń koncepcji programowej tego teatru małych form.

Trzeci rozdział poświęcony jest archiwalnej dokumentacji. Przedstawiam w nim dzieje odziedziczonego zbioru, analizuję i klasyfikuję jego zbiory w świetle teorii archiwum. Następnie w myśl obranej performatycznej perspektywy badawczej opisuję etapy performowania zbioru. Jest tu zatem mowa o pracy nad książką mojego autorstwa, zatytułowaną *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej* o charakterze dokumentu fabularyzowanego i przeprowadzaniu wywiadów z twórcami i artystami Piwnicy na Wójtowskiej. W rozdziale tym omawiam także działania archiwizacyjne w Instytucie Teatralnym w Warszawie jako etap pracy z archiwum otwartym.

³ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s.37.

W czwartym rozdziale zajmuję się odmianami praktyk artystycznych w Piwnicy na Wójtowskiej, które omawiam na podstawie wybranych materiałów archiwalnych. Przyjmuję podział na widowiska, które nawiązują do tradycji rapsodycznej, kameralne spektakle sceniczne, do których należą monodramy i małe formy teatralne oraz koncerty i recitale reprezentujące żywioł muzyczny.

W podsumowaniu mojej pracy, w ostatnim, piątym rozdziale patrzę na archiwum jako ślad praktyki scenicznej i źródło innowacyjnych poszukiwań twórczych. Przedstawiam możliwe scenariusze działań związanych z pracą z archiwum w perspektywie performatycznej.

W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować:

dr hab. Beacie Popczyk-Szczęsnej, prof. UŚ, promotorce mojej rozprawy doktorskiej, za wieloletnie wsparcie merytoryczne, opiekę naukową, żywe zainteresowanie tematem, inspiracje i życzliwe sugestie, dzięki którym mogła powstać niniejsza rozprawa;

dr Magdalenie Figzał-Janikowskiej z Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach za otwartość i cenne wskazówki tutora;

członkiniom Komisji Ewaluacyjnej Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: prof. dr hab. Ewie Wąchockiej, dr hab. Ewie Bał, prof. UJ, dr hab. Joannie Ostrowskiej, prof. UAM oraz dr hab. Dorocie Fox, prof. UŚ za merytoryczne wskazówki dotyczące realizacji planu badawczego.

ROZDZIAŁ I

Tradycyjne i nowe ujęcie archiwum w zagranicznych i polskich badaniach teatru

1. Definicje archiwum i przemiany w rozumieniu tego pojęcia

Słowo archiwum pochodzi z greckiego *arkhē*, oznaczającego rząd, władzę. Następnie przekształciło się ono w *arkheia*, czyli dokumenty publiczne¹. Jak wskazuje Jacques Derrida, źródłosłów odsyła do „arche” w rozumieniu początku i nakazu, a także do słowa „archeion” czyli domu, z którego władzę sprawują urzędnicy wysokiego szczebla². Definicje pojęcia archiwum osadzają się na materialnych świadectwach minionego czasu oraz miejscach ich przechowywania: „1. zdefiniowany i uporządkowany zbiór dokumentów; 2. instytucja [...] zajmująca się ich gromadzeniem, klasyfikowaniem i przechowywaniem; 3. budynek, w którym się one znajdują”³. Archiwa powstające w kulturach antycznych dostarczały klasie panującej informacji niezbędnych do zmagazynowania zasobów na przyszłość. Służyły także jako narzędzia „symbolicznej legitymizacji i nadzoru społeczeństwa”⁴. Jak pisze Magdalena Rewerenda:

od samego początku istnienie archiwów było związane z posiadaniem władzy, która ustanawiała zasady funkcjonowania pamięci i autentyczności w sferze publicznej. Po drugie, kluczową kwestią jest tu milcząca obecność „kogoś”:

¹ A. Pinchevski, *Archive, Media, Trauma*, [w:] *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, red. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg, Palgrave Macmillan, New York 2011, s. 255.

² J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 9.

³ I. Kurz, *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 45.

⁴ A. Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 81-82.

tego, kto skatalogował i zindeksował. Jego gest ustanawia stosunki władzy, reguły korzystania z zasobów, a także zasady określające, co będzie widoczne, a co pozostanie w ukryciu. To ten „ktoś” zmienia odpady w archiwum. Wszystko to sprawia, że archiwum nie jest instytucją uniwersalną i samorodną, ale polityczną: uwikłaną kulturowo i konstruowaną na potrzeby interesów konkretnej grupy⁵.

Archiwalne dokumenty podlegają jednak dezaktualizacji na skutek upływu czasu bądź zmieniając swą polityczną funkcję. Gdy uznane za stos śmieci nie zostaną zniszczone, mogą zostać zinterpretowane w innym kontekście, stanowiąc przedmiot historycznej analizy. Aleida Assmann opisuje archiwum jako „przestrzeń na granicy między pamiętaniem a zapominaniem” uznając je za „część biernego wymiaru pamięci kulturowej” ze względu na to, iż magazynuje dokumenty w „stanie pośrednim”, „pozbawione swojej dotychczasowej egzystencji i oczekujące następnej”⁶. Badaczka porównuje archiwum do „biura rzeczy znalezionych” i zwraca jednocześnie uwagę na selektywność i niepełność zbiorów. Wraz z upływem czasu zmienia się więc postrzeganie archiwum i systemu nim rządzącego. Na zgromadzone dokumenty zaczyna się patrzeć ze świadomością dokonywanych manipulacji, dostrzega się braki, wynikające zarówno z nieprzypadkowych, jak i przypadkowych decyzji determinujących ich kształt. Archiwum przestaje być badane jedynie w optyce instytucjonalnej jako nieruchome repozytorium przeszłości, lecz jako produkujące „obiektywną” wiedzę na jej temat. Pojawiają się wreszcie próby alternatywnego odczytania jego zawartości i postulat otwartości w miejsce domknięcia archiwum, który otwiera drogę do uwzględniania innych typów dokumentów często wcześniej marginalizowanych⁷.

1. 1. Performatywność dokumentacji

Współcześni badacze kultury traktują archiwum nie tylko jako monumentalne miejsce przechowywania, kolekcjonowania, porządkowania czy też kontrolowania narracji historycznej, lecz również jako obszar, który „działa”⁸ i wyraźnie wpływa na rzeczywistość, za każdym razem wytwarzając nowe interakcje z jego użytkownikami. „Na poziomie wyższym, dyskursów oraz ustanawianych przez nie instytucji, sposób funkcjonowania terminu archiwum splata się z zarysowującą się opozycją między historią pojmowaną jako opowieść o przeszłości a historią traktowaną jako aktywne medium pamięci, która nie tyle jest przywoływana, ile

⁵ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s. 18.

⁶ A. Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią*, op. cit., s. 82-83.

⁷ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, op. cit., s.21-22.

⁸ E. van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014.

wytwarzana w kolejnych aktach jej przepisywania”⁹. Ważnym mechanizmem wytwarzania pojęcia archiwum jest jego:

lokowanie wobec takich kategorii poznawczych, takich jak: pamięć, doświadczenie oraz tożsamość. W nieco odmiennym szeregu wyrażen bliskoznacznych archiwum porównywane jest z takimi terminami jak kolekcja, zbiór, wystawa, muzeum, itd. Miejsce szczególne, wśród terminów profilujących archiwum zajmuje wydarzenie. (...) W dyskursach o archiwum zakres znaczenia pojęcia wydarzenie wykracza jednak poza refleksję nad historią i swym zasięgiem obejmuje pytania o ontologię samego archiwum oraz jego wymiar performatywny¹⁰.

Można zaobserwować także ekspansję terminu archiwum na metaforyczne pola jego znaczeń widoczną już w latach siedemdziesiątych XX wieku chociażby u francuskiego filozofa Michela Foucault (Archeologia wiedzy). Pojęcie to zostało użyte wówczas „w celu nazwania pola systemów dyskursywnych, które tkwią u podstaw kształtowania się naszych wypowiedzi”¹¹.

Punktem szczególnym refleksji nad statusem archiwum jest natomiast moment zwrotu historycznego datowany przez belgijskiego badacza Dietera Roelstraete na 11 września 2001 roku (dzień ataku na wieże World Trade Center). Jako przyczynę zmiany wskazuje on „wyczerpanie się historii w jej wymiarze intelektualnym i w konsekwencji zwrot w stronę materialności, której historyczny rezerwuuar stanowi archiwum”¹². Historia zaczyna kierować się w stronę „relacji między przeszłością a teraźniejszością, perspektywy kulturowej oraz metarefleksji nad samym rozumieniem historii”¹³. Pojęcie archiwum przestaje być widziane jako zbiór dostępnych faktów lecz jako zbiór dostępnych śladów¹⁴. Ślady jednak tylko sugerują, trzeba je odczytać i zinterpretować.

Nowe podejście do archiwum wpływa na rozszerzenie perspektyw analiz humanistycznych, a także pojawienie się działań artystycznych z nim związanych. Przykładem może być chociażby *Żywe archiwum*, wykreowane przez artystów warszawskiej Galerii Foksal w postaci drewnianych skrzynek z informacjami na temat artystów i ich wystaw we wspomnianej galerii, skłaniające widzów do konfrontacji z materiałem ukrywanym do tej pory przed ich wzrokiem¹⁵. Wraz ze zmianą pojęcia archiwum zmienia się także definicja dokumentu. Odmienne podejście do śladów przeszłości dotyczących dzieł scenicznych widoczne jest w re-

⁹ W. Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 14.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 18.

¹² Tamże, s. 14.

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 19.

fleksjach teoretyków teatru i performansu, zwłaszcza tych dotyczących zdarzeniowego (performatywnego) wymiaru przedstawienia, które łączą w sobie uwagi o efemeryczności występów i sposobach ich utrwalania/badania¹⁶. Jak pisze bowiem Erika Fischer-Lichte:

Przedstawienie nie ma wiele wspólnego z konkretnym, materialnym artefaktem. Jest ulotne i przemijające, wyczerpuje się w swojej teraźniejszości, to znaczy w ciągłym stawaniu się i przemijaniu, we własnej autopoiesis, w wytwarzaniu samego siebie. Nie wyklucza to wszakże używania materialnych przedmiotów, które pozostaną jako ślady przedstawienia. Lecz kiedy ono samo dobiegnie końca, przestanie istnieć. Nie da się go już powtórzyć w tej samej formie¹⁷.

Według niemieckiej badaczki przedstawienia nie da się całkowicie zaplanować czy też kontrolować jego przebiegu, stanowi ono efekt działania wszystkich jego uczestników, którzy

w różnym stopniu i na różne sposoby wpływają na jego kształt, choć nie potrafią w pełni o nim przesądzić. To przede wszystkim oni, za sprawą oddziałujących na siebie działań i zachowań, powołują do życia przedstawienie, i na odwrót – przedstawienie powołuje ich do życia jako aktorów i widzów¹⁸.

Tę cechę przedstawień Fischer-Lichte określa właśnie przymiotnikiem „performatywny”. Przymiotnik ten wprowadził już w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku brytyjski filozof Johan L. Austin, tworząc go od czasownika „performować” (to perform), czyli „wykonywać” dla zdefiniowania „wszystkich językowych wyrażań, których użycie miało charakter działania (...)”¹⁹. Uznanie performatywnego/ zdarzeniowego wymiaru przedstawienia determinuje z kolei, odmienne niż do tej pory, spojrzenie na sposoby jego dokumentowania i badania. Dla twórcy performatyki²⁰ jako dziedziny łączącej różne perspektywy badawcze w opisie „zachowanych zachowań” Richarda Schechnera „praktyka performansu i teoria performatywności są blisko ze sobą spokrewnione”²¹. Obydwa pojęcia „odnoszą się bezpośrednio do bytu, działań, okazanych działań”²². Performatyka natomiast pozwala zbadać „zjawiska niezależnie od czasu i miejsca ich przejawiania się”²³. Opisuje bowiem to, „co ktoś robi

¹⁶ E. Fischer-Lichte, *Co to jest przedstawienie?*, [w:] *Teatr i Teatroligia, Podstawowe pytania*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 42.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 39.

¹⁹ Tamże, s. 40.

²⁰ R. Schechner, *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

²¹ K. Dobrowolski, *Performans i performatyka* [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36221/performans-i-performatyka> [dostęp: 11.01.2023].

²² Tamże.

²³ Tamże.

w momencie, kiedy właśnie to robi”²⁴. W teorii Richarda Schechnera teatr i sztuki widowiskowe stanowią tak zwany właściwy typ performansów i należy je wyraźnie oddzielić od praktyk codzienności. „Zaliczenie teatru do rozległej rodziny performansów pozwoliło znaleźć dlań szerszą niż dotąd perspektywę badawczą w momencie wyczerpania narracji dominujących w dwudziestowiecznej teorii teatru”²⁵.

Na performatywność dokumentacji wskazuje w swoim esej Philip Auslander²⁶. Zestawia dwa obrazy z historii przedstawień i w tym kontekście stawia pytanie o koncepcję ich dokumentacji. Wprowadza podział dokumentacji przedstawienia na dwie kategorie – dokumentalną (zalicza do niej pierwszy przywołany obraz – nagranie performansu, w którym artysta naprawdę zostaje postrzelony w ramię [Chris Burden’s, Shoot, 71r.] oraz teatralną (przykład stanowi tu spreparowane zdjęcie przedstawiające artystę wyskakującego na ulicę z okna drugiego piętra budynku [Yves Klein’s, Leap into the Void, 60r.] i bada ich relacje. Według niego nagranie performansu ma podwójne istnienie – z jednej strony jest to spektakl utrwalaony ujęciem kamery i zrealizowany w specjalnej przestrzeni, z drugiej stanowi ono dokument, na podstawie którego można ów spektakl odtworzyć. Spreparowana fotografia z kolei zastępuje jedynie rzeczywistość, wydarzenie nie miało bowiem miejsca. Jednak obydwie zdarzenia zostały zaprojektowane specjalnie na potrzeby rejestracji kamerą czy też utrwalenia aparatem fotograficznym. Naukowiec zastanawia się, jaka różnica wynika z faktu, iż obraz – nagranie performansu Chrisa Burdena dokumentuje coś, co naprawdę się wydarzyło, a obraz - spreparowana fotografia performansu Yvesa Kleina nie, dla naszego rozumienia tych obrazów w odniesieniu do koncepcji dokumentacji performansu. Według Auslandera jeśli zająć się historycznym ukonstytuowaniem tych wydarzeń jako performansów, to nie robi to żadnej różnicy. Wskazuje bowiem, iż ze stwierdzenia, że identyfikacja udokumentowanych performansów jako performansów nie zależy od obecności początkowej publiczności, wynika, że nie można odrzucić studyjnych fabrykacji różnego rodzaju z kategorii sztuki performansu, ponieważ nie były one wykonywane dla fizycznie obecnej publiczności. Sugeruje, iż sztuka performansu konstytuuje się jako taka poprzez performatywność jej dokumentacji, które to stwierdzenie jest prawdziwe zarówno w przypadku pracy Burdena, jak i Kleina. Auslander twierdzi ponadto, że jeśli przy analizie dokumentacji performansu przyznajemy pierwszeństwo kryterium autentyczności, musimy zadać sobie pytanie, czy uważamy, że autentyczność tkwi w okolicznościach leżących u podstaw performansu, która może, ale nie musi, wynikać z dokumentacji. Przy-

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Kubikowski, *Performans* [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/363/performans> [dostęp: 03.01.2023].

²⁶ Ph. Auslander, *On the Performativity of Performance Documentation*, [w:] „*A Journal of Performance and Art*” nr 84, Nowy Jork 2006, s. 1-10.

wołując teorię amerykańskiego filozofa Lee B. Browna zastanawia się czy kluczową relacją jest ta pomiędzy dokumentem a przedstawieniem, czy może ta pomiędzy dokumentem a jego publicznością. Sugeruje, iż nasze poczucie obecności i autentyczności dzieł wywodzić się może nie z traktowania dokumentu jako punktu dostępu do przeszłego wydarzenia, ale z postrzegania samego dokumentu jako performansu, który odzwierciedla projekt estetyczny lub wrażliwość artysty, dla którego jesteścieś obecną publicznością²⁷.

Inne, ciekawe podejście do teorii archiwum, proponuje Amelia Jones²⁸, badająca na podstawie dokumentacji przedstawienia, których nie widziała osobiście. Nie będąc widzem performansów mogła jedynie zbliżyć się do tematu poprzez oglądanie zdjęć, tekstów i nagrań. Wśród głównych problemów, jakie napotkała podczas pracy badawczej, wymienia przede wszystkim te natury logistycznej, dotyczące uzyskania dostępu do dokumentacji i możliwości skopiowania materiałów bez ponoszenia znaczących kosztów. Zwraca także uwagę na zarzuty kierowane pod jej adresem ze strony historyków sztuki i innych artystów o brak kontaktu osobistego z autorami performansów w celu uzyskania informacji dotyczących intencjonalności artystycznej ich dzieł. Badaczka jednak jest zdania, iż nieznajomość autora performansu sprzyja obiektywnemu podejściu do tematu. Jones przedstawia także wnioski wypływające z analizy trzech konkretnych performansów: Carolee Scheemann's Interior Scroll, z 1975 roku, Yoyoi Kusama's Self Portrait Photographs, z 1960 roku oraz Annie Sprinkle, Post Porn Modernist, realizowanego w latach 1990-93. Autorka z jednej strony jest zdania, iż oglądanie artysty w akcie performatywnym na żywo nie różni się od oglądania zdjęć czy nagrania z danego wydarzenia pod względem subiektywności i intencjonalności jego aktu. Z drugiej strony, na podstawie analizy innego przypadku dochodzi do wniosku, iż różnica w odbiorze performansu zależy od współobecności widza i artysty. Według Jones na podstawie dokumentacji trudno rozpoznać bowiem na przykład prawdziwość odczuć artysty prezentowanych na scenie. Uważa także, iż fotografia jest jedynie suplementem widowiska, o którym przypomina.

Kolejną badaczką archiwum, której teorii chciałabym przywołać, jest Diana Tylor. Podejmując w 2003 roku problematykę pamięci kulturowej, wprowadziła rozróżnienie na „archiwum” i „repertuar”, które stało się punktem odniesienia dla wielu współczesnych teorii archiwum. Podczas gdy „archiwum” związane jest w tej klasyfikacji z tym, co materialne i zachowane w formie dokumentów, „repertuar” jest rodzajem pamięci ucieleśnionej, na którą składają się „performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty,

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ A. Jones, *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, [w:] „Art Journal” 56, College Art Association, Nowy York 1997.

które zwykle uznaje się za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukowania”²⁹. Amerykańska badaczka podkreśla także możliwość wielu odmiennych użyć słowa „performans”, oraz zauważa, iż: „poczynając od czasów starożytnych, performans definiuje na nowo pojęcie cielesności, poszerza je i kwestionuje.(...) Technologie cyfrowe zmuszą nas z pewnością do dalszych modyfikacji sposobu, w jaki rozumiemy „obecność”, miejsce (dziś często w postaci pozbawionej lokalizacji „storny” online), efemeryczność i ucieleśnienie”³⁰. Taylor sądzi ponadto, iż:

Przeniesienie punktu ciężkości z kultur pisma na kultury ucieleśnienia, ze sfery dyskursywnej na performatywną, wymaga niezbędnych zmian w metodologii. Zamiast badać teksty i narracje jako środki ekspresji kulturowej, należy potraktować je jako scenariusze, które nie redukują wcale aktów i ucieleśnionych praktyk do narracyjnego opisu³¹.

Z kolei polska badaczka Dobrochna Ratajczakowa w swoich rozważaniach na temat postulatów Taylor pisze: „sednem performansu jest wyrażenie niezgody czy protestu oraz interwencja w istniejącą rzeczywistość. Taylor interesuje przede wszystkim performans rozumiany jako miejsce walki, definiowany przez konflikt z otaczającym go światem (...)”³². Odnosząc się do powtarzalnej natury performansu badaczka formułuje także pojęcie reperformansu, u którego podstaw: „leży kwestia autentyczności, oryginalności, historyczności i precyzyjnego odtworzenia wielkich dzieł danego artysty oraz szerokiego ich udostępniania”³³, uważając jednocześnie archiwum za „powolny performans”³⁴. Taylor pomimo, iż kwestionuje znikanie performansu, nie uznaje „możliwości umieszczenia w istniejącym archiwum ucieleśnionego repertuaru, wprowadzenia praktyk dostępu do spotkań na żywo”³⁵.

Taylor zauważa, że ucieleśnione działania performerów mogą przechodzić w cyfrowe artefakty, dzięki którym samo archiwum może stać się innego rodzaju performansem.(...) Taylor sądzi jednak, że każdy z nich pozostaje ulotny, a archiwum nie ocala ani ich nażywości, ani wpisanej w nie wiedzy społeczno-kulturowej zmiennej i niemożliwej do reprodukcji³⁶.

²⁹ D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performance i performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] „Didaskalia” 2014, nr 120.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² D. Ratajczakowa, *Splot czasów. Teatr, performans i odtworzenia*, [w:] „Pamiętnik Teatralny” nr 70, Warszawa 2021, s. 190.

³³ Tamże, s. 197.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 196.

³⁶ Tamże.

Uznawanie efemeryczności performansu za jego cechę ontologiczną kwestionuje także Rebecca Schneider³⁷. W odróżnieniu od Taylor, rozwija jednak tą kwestię zachęcając do myślenia o performansie w kategoriach medium i redefiniuje znaczenie tego pojęcia³⁸. Jest wyraźną antagonistką traktowania efemeryczności i znikania performansu w kategoriach jego głównych atrybutów. Kwestionuje koncepcje Peggy Phelan, według której:

Performans nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią, staje się bowiem czymś innym niż performans. [...] Istota performansu [...] realizuje się przez znikanie³⁹.

Zdaniem Schneider bowiem właściwymi cechami performatywności są rekonstrukcja, powtórzenie i ponowne odegranie, nie zaś efemeryczność, ulotność i znikanie.

Czytanie „historii” jako serii aktów sedymentacji, które nie są historyczne, lecz stanowią akty wtórnego zabezpieczania wszelkich wydarzeń – jako powtarzane akty zabezpieczania pamięci – zachęca do przemyślenia miejsca historii w rytualnym powtórzeniu. Nie oznacza to wcale, że osiągnęliśmy już „koniec historii”, ani że kwestionujemy faktyczność minionych wydarzeń, ani że nie da się zyskać dostępu do przeszłości. Chodzi raczej o to, by zmienić lokalizację każdej wiedzy historycznej jako przekazu z ciała do ciała. Bez względu na to, czy rytualne powtórzenie polega na badaniu dokumentów w bibliotece (materialny akt zdobywania, materialne akty czytania, pisanie i uczenia się), na oralnych opowieściach o pochodzeniu rodziny [...], czy na wielości traumatycznych odtworzeń, w które angażujemy się świadomie i nieświadomie, tak czy inaczej przekładamy „historię” na ciała, dokonując afektywnej transmisji pokazywania i mówienia⁴⁰.

³⁷ Por. R. Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

³⁸ R. Schneider, *Performing Remains: Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London 2011.

³⁹ P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez produkcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 267.

⁴⁰ To read »history,« then, as a set of sedimented acts that are not the historical acts themselves but the act of securing any incident backward – the repeated act of securing memory – is to rethink the site of history in ritual repetition. This is not to say that we have reached the »end of history,« neither is it to say that past events didn't happen, nor that to access the past is impossible. It is rather to resituate the site of any knowing of history as body-to-body transmission. Whether that ritual repetition is the attendance to documents in the library (the physical acts of acquisition, the physical acts of reading, writing, educating), or the oral tales of family lineage [...], or the myriad traumatic reenactments engaged in both consciously and unconsciously, we refigure »history« onto bodies, the affective transmissions of showing and telling” (Rebecca Schneider, *Performing Remains Art and war in times of theatrical reenactment*, New York 2011, s. 104).

Badaczka traktuje w sposób analityczny kategorię czasowości, snując rozważania nad splotem, siecią czy wręcz kłębowiskiem czasów w performansach, w tym nad znamienym dla teatralności czasem fikcyjnym. To właśnie teatralność odtworzeń (reenactment) pozwala wyłonić z performansu gęsty splot czasów, którego nośnikami mogą być ciała widzów. Według badaczki performans zawiera w sobie potencjalną odtwarzalność i otwartość znaczeń. Schneider odchodzi także od mitu archiwum jako „miejsca społecznej władzy nad pamięcią”⁴¹, fundamentalnego dla kultury Zachodu. Kwestionuje ponadto tezę Phelan dotyczącą niearchiwizowalności performansu. Według Schneider performans dostępu do archiwum wspiera wartość materialnych resztek:

Należałoby jednak powiedzieć, że właśnie resztki podkreślają, czym jest naprawdę archiwum: zbiorem szczątków odległym od zmitologizowanej kompletności. W najlepszym przypadku pozwalają one zbudować przekaz z lukami i nieprzejrzystościami, podsuwają scenariusz, który badacz sam konstruuje. A wiemy, że taki scenariusz niejednokrotnie wymaga dopełnienia przez niematerialne zasoby pamięci i przekazy wiedzy kulturowej. Potraktujmy zatem archiwum jako przestrzeń indywidualnej interpretacji badacza, który kontaktuje się z zachowanymi śladami i – zawsze w innych warunkach – dokonuje performatyzacji tych resztek, wnosząc potencjał zmiany, subwersji, emancypacji. Takie ślady są podstawą każdego indywidualnego użycia, wykorzystującego także praktyki repertuaru żywych zachowań, by stworzyć hipotezę całości dzięki afektywnym aktom rekonstrukcji przekazom pamięci kulturowej. W tym ujęciu archiwum staje się performatywnym „teatrem retroakcji”, w którym tak czy inaczej przekraczamy tradycyjny proces dostępu i logikę archiwum, niejako performując znikanie⁴².

1. 2. Performatywne archiwum teatru⁴³

W toczącej się przez lata dyskusji naukowej dotyczącej teorii archiwum znajduje się również miejsce na rozważania dotyczące archiwum teatru z początkową wyraźną koncentracją na dokumentacji materialnej odnoszącej się do funkcjonowania teatru jako miejsca działania instytucji oraz tej odnoszącej się do realizacji organizowanych tam spektakli. Korelacji tych dwóch rodzajów dokumentacji archiwalnej nie sposób pominąć czy wręcz wykorzystać do badania istotnych zjawisk, wynikających z osadzenia teatru w strukturze społeczno-politycznej, a także gospodarczej kraju w konkretnym okresie historycznym. Zwrot archiwalny w sztukach performatywnych otwiera inną perspektywę spojrzenia badawczego. Najnowsze teorie dotyczące archiwum zakładają bowiem performatyczne podejście do źródeł:

⁴¹ D. Ratajczakowa, *Splot czasów. Teatr, performans i odtworzenia*, op. cit., s. 195.

⁴² Tamże, s. 195-196.

⁴³ Wprowadzam to pojęcie za badaczką Magdaleną Rewerendą, która temu zagadnieniu poświęciła książkę pod tym samym tytułem.

archiwum w geście uruchomienia przez badacza staje się punktem wyjścia postępowania naukowego. W perspektywie performatycznej chodzi bowiem o potencjał sprawczy archiwaliów. W tradycyjnym ujęciu stanowiły one jedynie stabilny punkt odniesienia czy źródło cytatów odnoszących się do przeszłości, w nowym ujęciu wytwarzają one wydarzenie, zmieniając się w twórcze narzędzie kreowania wydarzeń umieszczonych w teraźniejszości⁴⁴.

Polski kontekst nowych teorii archiwum reprezentują badania Magdaleny Rewerendy, skupiające się głównie na istniejącym w pamięci zbiorowej archiwum kulturowym⁴⁵. Badaczka umieszcza archiwum: „wśród pojęć, które Mieke Bal opisała jako „wędrujące”, czyli takie, „[...] które w trakcie wędrówki między dyscyplinami i teoriami oraz w aranżowanej przez analityka interakcji z fenomenami kulturowymi nie tylko zmieniają znaczenia, lecz wchodzą w nowe, nieoczekiwane czasem na pierwszy rzut oka, konstelacje”⁴⁶. Punktem wyjścia staje się właśnie dla Rewerendy proponowane pojęcie „archiwum performatywnego”: uwzględniającego podobieństwa między archiwum i teatrem oraz nieoczywiste rodzaje „dokumentów”, które do archiwum teatru należy włączyć⁴⁷. Pozwala to na dokonanie analizy konkretnych działań artystycznych, w oparciu o kreatywne użycie zawartości archiwum teatru rozumianego jako medium, a nie jako repozytorium. Badaczka dowodzi, iż „choć immanentnie efemeryczna natura teatru nie pozwala na jego „przechowanie”, to jednak nie pozbawia go archiwum”⁴⁸. Magdalena Rewerenda w szeroko rozumianym przez siebie pojęciu „archiwum teatru” umieszcza zarówno „materialne pozostałości po spektaklu: plakaty, programy, egzemplarze, elementy scenografii, kostiumy itp.”, jak również elementy „nieskatalogowanego obiegu: recenzje, opinie, niezawarte w oficjalnych rejestrach, komentarze, osobiste rozmowy, a także prywatne zapiski i zbiory”, „nieweryfikowalne wspomnienia, plotki, domysły, anegdoty, legendy i mity”, „pamięć zawartą w ciele oraz owoce kontynuacyjnych gestów sięgania do archiwum, czyli interpretacje, aluzje, nawiązania, przetworzenia czy remiksy” oraz „możliwe scenariusze postępowania z archiwalnym materiałem— zestaw reguł jego użycia i granic dozwolonych manipulacji”⁴⁹.

Warto przywołać także teorie innej, polskiej badaczki Doroty Sosnowskiej, w dużej mierze korelujące z ustaleniami naukowców zagranicznych, w tym z koncepcjami Rebeki Schneider. Sosnowska uznaje, iż „performans bardziej niż zjawiskiem staje się raczej pewnym sposobem patrzenia na historię i archiwum wydoby-

⁴⁴ W. Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka terytoria*, op. cit., s. 20-21.

⁴⁵ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, op. cit., s. 9.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 15.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 41-42.

wającym działanie, życie i ciało z tego, co wydawało się je wytracać”⁵⁰. Badaczka uważa, że naukowiec obcuje z rzeczami w postaci resztek i śladów „potrzasa” nimi w performatycznym geście. „Zawierające scenariusz rzeczy są jednocześnie archiwum i repertuarem; tak więc, kiedy rzeczy trafiają do archiwum [...] repertuar zjawia się z nimi”⁵¹. Materialne dowody znajdujące się w archiwum czytane są bowiem przez pryzmat historii, przez ich kontekstualizację, przy czym dochodzi do fizycznej z nimi interakcji, co wyzwała performatywną sytuację tworzenia własnego „tańca” z dokumentacją, tworzenia zabarwionych subiektywnie repertuarów – scenariuszy przyszłości.

W myśl najnowszych teorii archiwum zagranicznych i polskich badaczy, dokumentacja przestaje być traktowana jedynie jako repozytorium, staje się raczej przestrzenią odkrywania swego performatywnego wymiaru. Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie zawiera rozmaite typy dokumentów, stanowiących ślad praktyk artystycznych tego teatru małych form. Przywołane teorie dotyczące archiwum inspirują do opisu działań artystycznych, w których nie uczestniczyłam. Niekompletność i nieuporządkowanie zbioru wchodzącego w skład archiwum rodzinnego stanowią jednak wyzwanie badawcze. Przeglądając się dostępnej mi masie archiwaliów i mając na uwadze koncepcje podziału dokumentacji zaproponowane przez badaczy teatru, postanowiłam przyjąć perspektywę polskiej badaczki Doroty Sosnowskiej, która w myśl koncepcji performatywności archiwum Rebeki Schneider odsłania ścieżkę dla badacza performerą podążającego niepewnie po śladach przeszłości, odkrywając ich potencjał i traktując archiwum jako scenariusz przyszłości. Główną inspiracją w poszukiwaniach własnej perspektywy badawczej stało się dla mnie właśnie podejście Sosnowskiej do performatywnego potencjału tkwiącego w archiwum, wyrażone w poniższych słowach:

Traktując archiwum jako przestrzeń działania, odzyskujemy cielesny wymiar historii, w przedmiotach, śladach, dokumentach widząc odciski ciała odzyskujemy życie w miejscu, które wydawało się martwe. Dokument nie jest opresyjny wobec ciała. [...] Pamięć jest zawsze performatywna (nierozdzielna z działaniem), a dokument jest zaproszeniem do tańca⁵².

Jednocześnie uznałam, iż warto przyjąć także w oglądzie archiwaliów metodę tak zwanego szerokiego opisu wprowadzoną przez Stephena Greenblatt⁵³ reprezentującego nowy historycyzm, który:

⁵⁰ D. Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadeictwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domura, Alter Studio, Białystok 2017, s. 88.

⁵¹ Tamże, s. 87.

⁵² Tamże, s. 88.

⁵³ St. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006.

widzi teksty pochodzące z przeszłości jako „zanurzone w przynależnym sobie miejscu i czasie i jednocześnie wyrywające się z tego [miejsca i czasu]”. Jako czytelnicy /interpretatorzy dawnych kultur i dokumentów kulturowych, w takiej samej sytuacji znajdują się reprezentanci orientacji krytycznej. Z jednej strony, uznają oni, że ich interpretacje przeszłości są nasycone kontekstem wartości i opinii czasu i miejsca, w którym powstają, z drugiej jednak strony nowi historycyści uznają, że przeszłość potrafi „mówić” własnym głosem i że potrafi wciągnąć ich w siebie tylko przynależny świat⁵⁴.

Takie ujęcie daje bowiem więcej możliwości odbiorcy, uczestniczącemu w procesie poznawczym, który umożliwia snucie opowieści o przeszłości z uwzględnieniem „głosu” archiwaliów.

⁵⁴ Tamże, s. XXV.

ROZDZIAŁ II

Piwnica na Wójtowskiej w latach 1980-2010 jako autorski projekt artystyczny

1. Sylwetka artystyczna i twórczość założyciela Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromęckiego

1.1. Studia aktorskie i role teatralne

Twórca Piwnicy na Wójtowskiej Ryszard Waldeck urodził się 22 grudnia 1932 roku w Krzemieńcu. Cztery lata po śmierci ojca Mariana Waldecka (oficera 12. Pułku Ułanów Podolskich, zamordowanego w Oświęcimiu najprawdopodobniej w 1943 roku) przeniósł się wraz z matką Jadwigą (z domu Ostromęcka) do Kielc. Pierwszy ślad jego zainteresowań artystycznych wiąże się z przedstawieniem zrealizowanym przez uczniów tamtejszego Liceum im. św. Stanisława Kostki pod tytułem: *Mąż doskonały* na podstawie sztuki Jerzego Zawieyskiego. O kreowanej przez nastoletniego Ryszarda Waldecka postaci można było przeczytać w artykule pochodzącym prawdopodobnie z lokalnej gazety, którego fragment zachował się w dokumentacji rodzinnej:

Na szczególne wyróżnienie zasługują uczniowie w rolach: Hioba, Cudzoziemca, a przede wszystkim Kaleba, który wywołał zdumienie widowni obserwującej z przyjemnością niewielkiego chłopca, grającego jak „prawdziwy” aktor¹.

¹ B.K., „Z motyką na słońce” Uczniowie grają „Męża doskonałego” – informacje z zachowanego materiału prasowego - brak pełnego opisu źródła. Materiał z archiwum rodzinnego Patrycji Korczago. Większość cytatów i ilustracji, zamieszczonych w tym rozdziale, pochodzi z archiwum rodzinnego, którego sporą część stanowią materiały dokumentujące działalność Piwnicy na Wójtowskiej. Dla uporządkowania wywodu kolejne cytaty i ilustracje oznaczam skrótami: AR [Archiwum Rodzinne Patrycji Korczago] oraz APW [Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej].

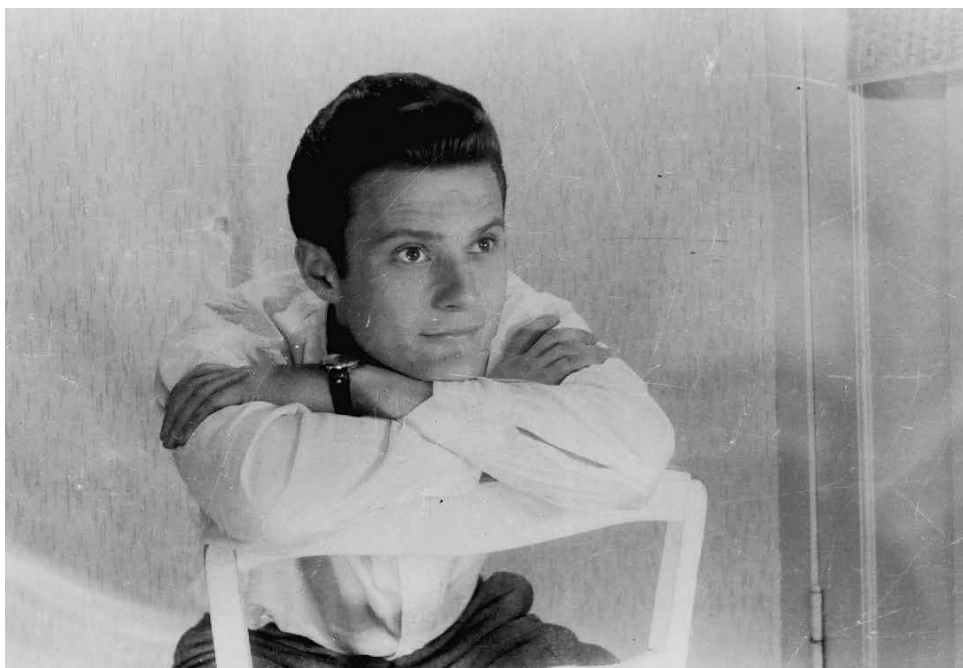
W archiwalnych materiałach odnajdujemy także pamiątkowy wpis autora i zarazem reżysera szkolnego spektaklu Jerzego Zawieyskiego w egzemplarzu sztuki opatrzonego dwoma czarno-białymi zdjęciami z przedstawienia:

Kochanemu Rysiovi Waldeckowi – świetnemu Kalebowi, - z podziękowaniami za wzruszającą grę w „Mężu” - i z sympatią. [AR]



Ryc. 1. Książka z pamiątkowym wpisem Jerzego Zawieyskiego, autora sztuki *Mąż doskonały* i zdjęciami przedstawienia z udziałem nastoletniego Ryszarda z 1948 roku [AR]

Kolejny ślad z archiwum rodzinnego to fragment recenzji, wyciętej (jak wskazują pierwsze linijki tekstu) z lokalnej gazety (opatrzonej jedynie ręcznie dopisaną datą w prawym górnym rogu – 5.XI 55 r.) na temat zrealizowanego w Teatrze Nowym w Poznaniu spektaklu Zdzisława Skowrońskiego *Maturzyści*. W podpisie zdjęcia z wyreżyserowanej przez Kazimierza Fabisiaka komedii widnieje już jednak nazwisko Ostromięcki wskazujące na aktora, który wcielił się w postać Leszka Biernackiego, ucznia klasy maturalnej. Prawdopodobnie więc w tym właśnie



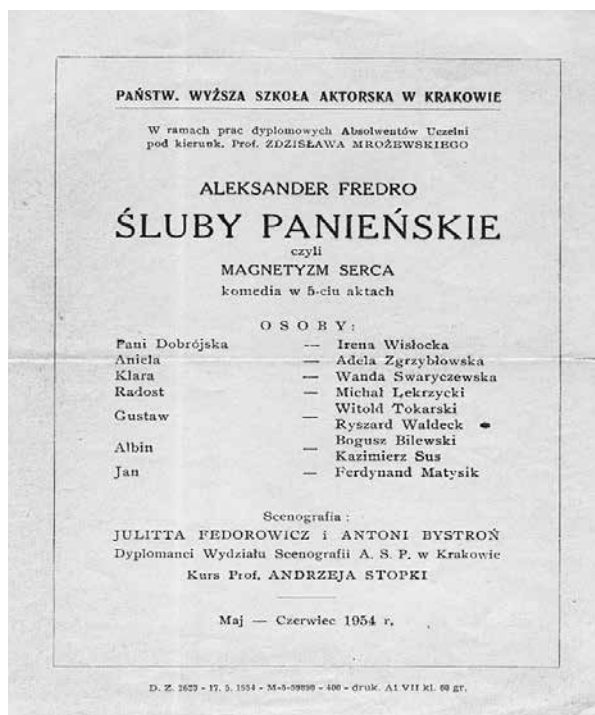
Ryc. 2. Ryszard Ostromecki. Zdjęcie z czasów studenckich [AR]

okresie pracy zawodowej, a być może tuż po studiach (ukończonych w 1954 roku – sztuka dyplomowa, rola Gustawa, *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie Ryszard Waldeck zaczął używać nazwiska rodzowego matki jako pseudonimu artystycznego. Spektakl, w którym wystąpił jeszcze pod własnym nazwiskiem to *Wassa Żelaznowa* Maksyma Gorkiego w reżyserii Tadeusza Burnatowicza w krakowskiej PWST w kwietniu 1954 roku. Debiutancka rola to prawdopodobnie postać Józefa Sowy w spektaklu *Dom na Twardej* Kazimierza Korcellego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza w 1955 roku na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu. Od tego czasu przez kolejne cztery lata Ostromecki pracował w poznańskich teatrach dramatycznych. Wystąpił wówczas jako aktor między innymi w *Balladach i romansach* Aleksandra Maliszewskiego (reżyseria Michał Rukiewicz), *Romansie malajskim* Momy Brand (reżyseria Irena Babel), *Godzinie myśli* Juliusza Słowackiego (reżyseria Ryszard Sobolewski), *Lecie* Tadeusza Rittnera (reżyseria Jan Perz), programie składanym zatytułowanym *Bohaterom Warszawy* w reżyserii Stefana Orzechowskiego, a także w *Bracie marnotrawnym* Oscara Wilde’a w reżyserii Włodzisława Ziemiańskiego².

² Ryszard Waldeck-Ostromecki, [hasło w:] www.scenografiapolska.pl, <https://scenografiapolska.pl/osoby/5466/ryszard-waldeck-ostromecki> [dostęp: 15.03.2022].



Ryc. 3. Fragment artykułu ze zdjęciem ze spektaklu *Maturzyści* [AR]



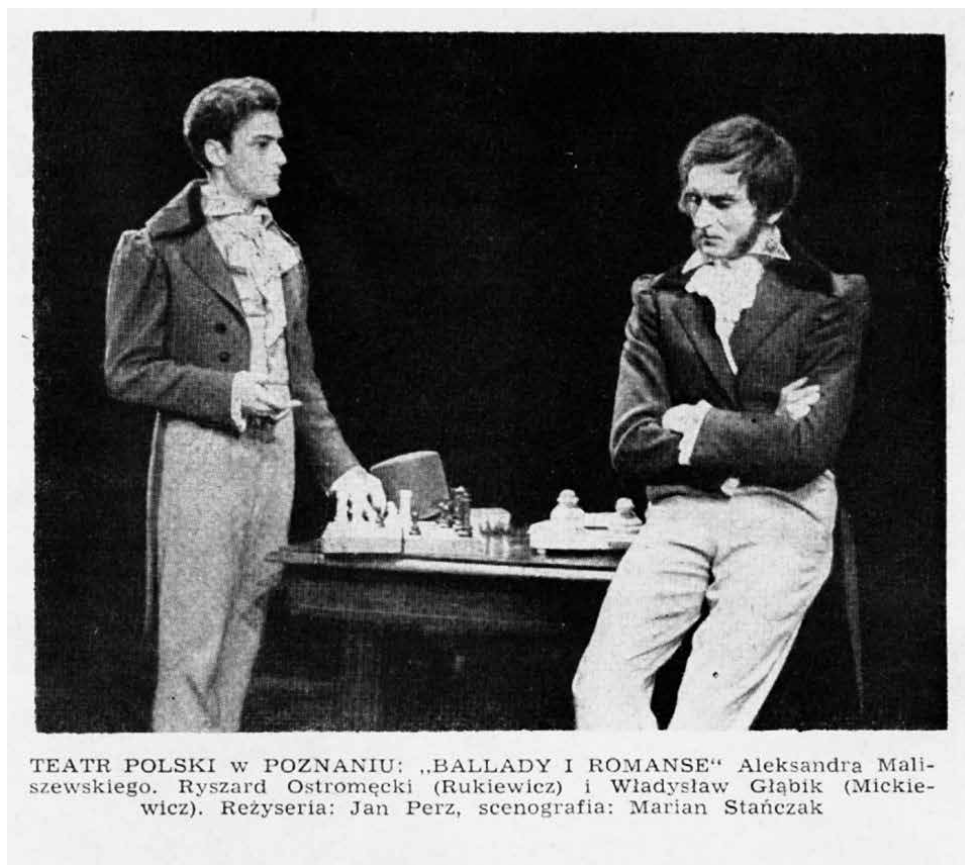
Ryc. 4. Plakat do *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry wystawianych w Państwowej Szkole Teatralnej w Krakowie – Ryszard w roli Gustawa – 1954 rok [AR]



Ryc. 5. *Śluby panieńskie* (PWST Kraków 1954 rok) [AR]



Ryc. 6. *Śluby panieńskie* (PWST Kraków 1954 rok) [AR]



Ryc. 7. Zdjęcie z inscenizacji *Ballad i romansów* Aleksandra Maliszewskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu [AR]



Ryc. 8. Ryszard Ostromecki w roli Mielnikowa w sztuce *Wassa Żeleznowa* Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]



Ryc. 9. Ryszard Ostromecki w roli Mielnikowa w sztuce *Wassa Żelaznowa* Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]



Ryc. 10. Ryszard Ostromecki w roli Mielnikowa w sztuce *Wassa Żelaznowa* Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]

W tym okresie twórca Piwnicy na Wójtowskiej wziął również udział w kilku realizacjach filmowych. Były to, zgodnie z informacjami podanymi na stronie internetowej Filмотeki Narodowej³ w Warszawie *Trzy opowieści – Jacek* (1953 r. - u boku Bogumiła Kobieli i Lecha Pietrasza) w reżyserii Konrada Nałęckiego oraz

³ *Ryszard Waldeck-Ostromecki*, [hasło w:] www.fototeka.fn.org.pl, https://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=WaldeckOstromecki+Ryszard&search_type_in=osoba&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=14731&lastResult%5B%5D=14731&pageNumber=1&howmany=50&view_id=1&hash=1694969230 [dostęp: 02.04.2023].



Ryc. 11. Zdjęcie z planu filmowego *Trzy opowieści – Jacek* (1953 r.)
– Ryszard pierwszy z prawej [AR]



Ryc. 12. Zdjęcie z planu filmowego *Trzy opowieści – Jacek* (1953 r.)
– Ryszard pierwszy z lewej [AR]

Godziny nadziei (1955 r.) w reżyserii Jana Rybkowskiego według wpisu na stronie internetowej filmweb.pl⁴. Szukając informacji o działalności artystycznej Ryszarda Ostromięckiego trafiłam na dwie fotografie z planu zdjęciowego do filmu *Trzy opowieści – Jacek* zamieszczone na wspomnianej wyżej stronie internetowej Filmoteki Narodowej. W roku 2018 przesłałam do Filmoteki Narodowej również dwie inne fotografie dotyczące tej realizacji filmowej, które odnalazłam w archiwum rodzinnym.

⁴ *Godziny nadziei*, [hasło w:] [www.filmweb.pl](https://www.filmweb.pl/film/Godziny+nadziei-1955-5869/cast/actors), <https://www.filmweb.pl/film/Godziny+nadziei-1955-5869/cast/actors> [dostęp: 02.04.2023].

Kolejne role teatralne przypadają na lata 1960–1961 w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (na przykład rola w *Balladynie* Juliusza Słowackiego w reżyserii Gustawy Błońskiej (postać: Kirkor) oraz 1968–1969 w Teatrze Klasycznym w Warszawie. Na stronie internetowej scenografiapolska.pl widnieje także informacja dotycząca występów Ostromięckiego na deskach Teatru Starego im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie w spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza w reżyserii Horsta Leszczuka w 1997 roku (postać: Taniec Opętaniec), w spektaklu *Spaghetti i miecz* Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Kutza w 2000 roku (postać: Partyzant VI) oraz w 2003 roku w inscenizacji *Pieszko* tego samego reżysera (postać: Postać siedząca)⁵.

1.2. Realizacje telewizyjnych widowisk baletowych w Telewizji Poznań i Telewizji Warszawa

Ryszard Ostromięcki podczas pobytu w Poznaniu rozpoczął także współpracę z Telewizją Poznań jako autor librett, realizator i reżyser. Zdobył tam kwalifikacje realizatora telewizyjnego II stopnia i opracował szereg propozycji programowych, w tym zrealizowany w Telewizji Polskiej w 1962 roku swój pierwszy scenariusz baletowy. Do stolicy przeniósł się dwa lata później i rozpoczął pracę jako reżyser Naczelnej Redakcji Audycji dla Polaków za Granicą, a w 1965 roku objął w Telewizji Warszawa stanowisko starszego redaktora i wyprodukował cykl audycji baletowych pod tytułem *Figury rytmiczne*. O realizacji tego cyklu telewizyjnego można przeczytać w zachowanym w archiwum rodzinnym fragmencie artykułu, który ukazał się na łamach tygodnika filmowo-telewizyjnego dla Klubów Filmowych „Ekran” z 23 sierpnia 1965 roku. Autor artykułu wymienia ważne realizacje reżyserskie Ryszarda Ostromięckiego podczas jego pięcioletniej współpracy z telewizją polską. Podkreśla nowatorskie praktyki pracy nad programami baletowymi cyklu *Figury rytmiczne*, polegające na współpracy wszystkich twórców na każdym etapie ich powstawania. Wcześniejsze modele polegały na opracowaniu widowiska przez choreografa przy użyciu technik teatralnych, a następnie dostosowaniu go przez realizatora telewizyjnego do warunków przekazu audiowizualnego podczas kilku prób przed emisją⁶.

Libretta i scenariusze baletowe pisane były przez Ryszarda Ostromięckiego dla Telewizji Polskiej i na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki od 1961 roku. Telewizja zrealizowała między innymi kilka librett jego autorstwa: *Stare portrety* do fragmentów muzyki Krzysztofa Komedy (1962 r.), *Gry dziecięce* (1963 r.), *Portret tancerki* (1964 r.), *Sposób pojmowania* (1965 r.), oraz następujące scenariusze baletowe: *Wesele krakowskie* (1965 r.), *Kopciuszek* (1965 r.), *Sen nocy letniej*

⁵ Ryszard Waldeck-Ostromięcki, [hasło w:] www.scenografiapolska.pl, <https://scenografiapolska.pl/osoby/5466/ryszard-waldeck-ostromecki> [dostęp: 15.03.2022]

⁶ „Ekran” z dn. 23 sierpnia 1965 r. [AR]

(1965 r.), baletowy program jubileuszowy *A.B.A.* (1965 r.), *Tematy koronacyjne* (1965 r.), *Symphonie Concertante* (1966 r.), *Coś nowego* (1966 r.), *Królewskie balety* (1966r.), *Bramę Brandenburską* (1966 r.).



Ryc. 13. Artykuł z tygodnika „Ekran” (23 sierpnia 1965 roku) ze zdjęciem Ryszarda w studio telewizyjnym [AR]



Ryc. 14. Ryszard Ostromecki (po prawej) w trakcie realizacji cyklu pod tytułem *Figury rytmiczne* [AR]



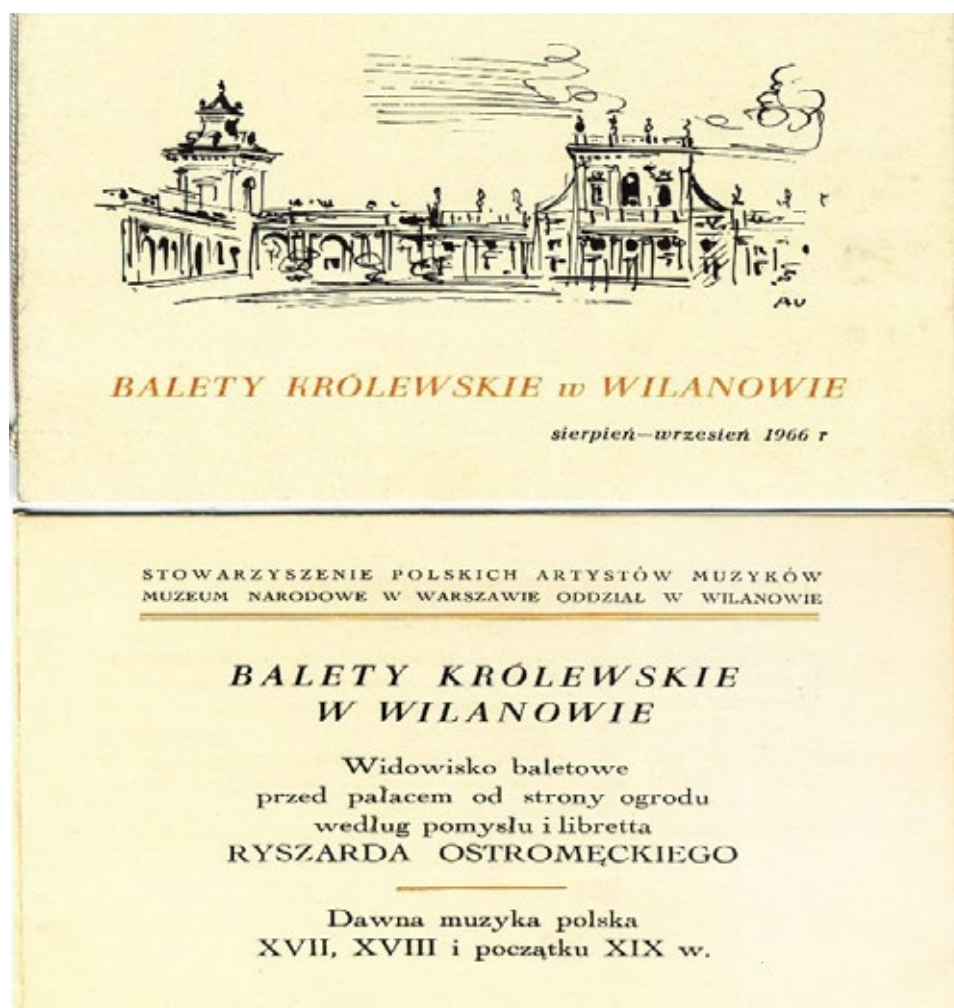
Ryc. 15. Ryszard Ostromięcki (w środku) w studiu Telewizji Poznań [AR]

W tym okresie (w 1966 roku) we współpracy ze Stowarzyszeniem Polskich Artystów Muzyków Ostromięcki wystawił także w parku wilanowskim w Warszawie widowisko baletowo-muzyczne zatytułowane *Balety królewskie*, którego był zarówno pomysłodawcą, autorem libretta jak i reżyserem. Recenzję spektaklu, cieszącego się dużym zainteresowaniem polskich i zagranicznych widzów, można było przeczytać na łamach gazety „Kurier Polski” z 19 sierpnia 1966 roku:

Letnia gwieździsta noc w Wilanowie. Trzema alejami, z różnych stron parku zbliża się ku drzwiom wejściowym pałacu kapela. Pałac, jakby zbudzony melodią cenzora, ożywa. W oknach zapalają się światła, a w otwartych drzwiach ukazują się dworzanie z zapalonymi latarniami. Przygotowują miejsce dla króla i królewskiego baletu.

Nareszcie i nasza stolica, wzorem wielu miast za granicą ma do zaoferowania turystom piękne widowisko artystyczne w niepowtarzalnej scenerii przepięknej architektury⁷.

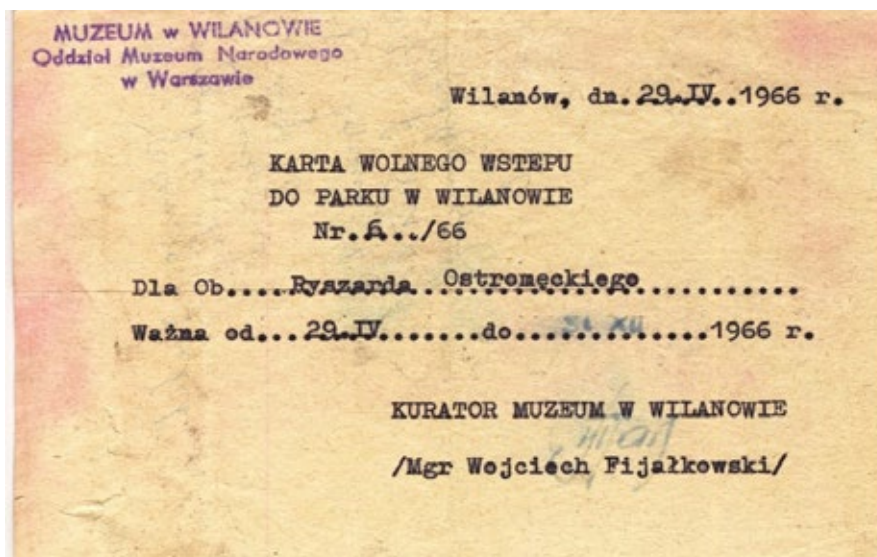
⁷ „Kurier Polski” z 19 sierpnia 1966 roku [AR]



Ryc. 16. Zaproszenie i program widowiska *Balety królewskie* w Wilanowie [AR]



Ryc. 17. Artykuł prasowy dotyczący widowiska *Balety królewskie* [AR]



Ryc. 18. Karta wolnego wstępu dla Ryszarda Ostromeckiego do Parku w Wilanowie [AR]

1.3. Adaptacje słuchowisk radiowych w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie

Ryszard Ostromecki współpracował także z radiem zarówno jako aktor, redaktor prowadzący, jak i reżyser. Jeszcze w 1953 roku w Olecku wziął udział w spektaklu *Wieczór Czechowa*, w ramach występów aktorów Polskiego Radia Kraków. W 1955 roku zagrał w *Krzyżu i jaszczurce* Heleny Bychowskiej i Tadeusza Petrykowskiego, w reżyserii Henryka Drygalskiego, w 1962 roku w *Opowieści o prawdziwej maszynie* Czesława Chruszczewskiego i Adama Kochanowskiego w reżyserii Jacka Flura, a także w 1964 roku w słuchowisku *W pierwszych słowach mojego listu* Władysława Machajka i Jerzego Rowińskiego w reżyserii Wiesława Opalka, w ramach realizacji Teatru Polskiego Radia. Natomiast nieco później, 18 maja 1969 roku, Teatr Polskiego Radia wyemitował na swojej antenie *O sławnych Cyda wyprawach* Anonima w reżyserii Ostromeckiego, a 2 czerwca 1971 roku *Pod włoskim niebem*⁸ według opowiadań *Gracze* Luigi Campagnoniego (w przekładzie Janiny Zielonko) i *Komunikatywność* Alberto Moravii (w przekładzie Zofii Ernestowej) w adaptacji i reżyserii swojego wuja. Inne adaptacje radiowe Ryszarda Ostromeckiego to między innymi: *Spadek Guy de Maupassanta* (w tłumaczeniu Adolfa Sowińskiego), *Hiszpańskie romance*. Do adaptacji telewizyjnych należą natomiast: *Piotr i Aleksander* wg powieści Maksyma Gorkiego, *Artamonow i synowie* (w przekładzie Stanisława Strumpha Wojtkiewicza). Z kolei opowiadanie *Dwaj przyjaciele* Iwana Turgieniewa Ryszard Ostromecki zrealizował zarówno w adaptacji radiowej, jak i telewizyjnej.

⁸ *Pod włoskim niebem*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/64043/pod-wloskim-niebem-1-gracze-2-komunikatywnosc> [dostęp: 23.05.2022].



Ryc. 19. Plakat do *Wieczoru Czechowa* w Olecku z udziałem Ryszarda Waldecka (Ostromęckiego) z 1953 roku [AR]

W radiowej wersji, do której udało mi się dotrzeć w ramach indywidualnej kwerendy w Archiwum Teatru Polskiego Radia w Warszawie, reżyserię i narracją tego słuchowiska zajął się profesor Aleksander Bardini.

Pośród gromadzonych przez Ryszarda Ostromęckiego materiałów archiwalnych znajdują się też między innymi scenariusze filmowe jego autorstwa: *Wieczór z prezentami*, *Piękna praczka*; projekty scenariuszy baletowych: *Suita D-dur J.S. Bacha*, *Sny o Bachu*, *Taniec z ogniem*, *Korale*, *I symfonia klasyczna*, *Bardzo, bardzo zmęczeni*, *Soirée dansant*; a także: projekt libretta *Tematy koronacyjne*, projekt scenariuszy cyklu *Figury rytmiczne*, oraz słuchowisko *Cegły*.

2. Piwnica na Wójtowskiej – koncepcja programowa

Zainteresowania artystyczne Ryszarda Ostromęckiego, jak wynika z analizy jego dorobku zawodowego, oscylowały od odtwórczych działań na polu aktorskim do realizacji twórczych przedsięwzięć realizatorsko-reżyserskich. Zdobyte w obydwu obszarach doświadczenie mogło skłonić artystę do podjęcia tematu starań o własną przestrzeń artystyczną. Po okresie poszukiwań miejsca spełniającego kryteria koncepcji programowej autorskiego teatru małych form w lutym 1977 roku Ostromęcki wystąpił do naczelnika dzielnicy Warszawa-Śródmieście z prośbą o przyznanie pomieszczeń nieużywanej kotłowni w budynku przy ulicy Wójtowskiej w Warszawie. Po pozytywnym rozpatrzeniu jego prośby i uzyskaniu w 1978 roku zgody Wydziału Architektury Urzędu Dzielnicowego Warszawa-Śródmieście na wykonanie prac porządkowych i przygotowawczych, artysta przystąpił do remontu otrzymanego lokum na koszt własny. W styczniu kolejnego roku

zatwierdzono projekt pracowni artystycznej z małą salą teatralną, a w lutym rozpoczęto adaptację pomieszczeń. Na realizację budowy Ostromęcki starał się o przyznanie pożyczek gotówkowych, motywując swoją prośbę w następujący sposób:

(...) wiem, że mój wysiłek nie jest podobny do jakże ważnych dla każdego, na przykład potrzeb posiadania własnego domu. Dom, który ja buduję, będzie służył wszystkim. Takie jest jego zadanie. Jest to inwestycja trwała, którą przekażę kiedyś innym twórcom służącym polskiej kulturze. I dlatego też – nie ze względów egoistycznych czy po prostu osobistych, ale w poczuciu społecznego zadania, jakie przede mną stoi – uważam moją sprawę za sprawę społeczną. W pracowni – teatrze, który buduję, zamierzam stworzyć miejsce służące polskiej literaturze, muzyce i fotografii artystycznej. Moja inicjatywa jest inicjatywą osobistą, ale skala zamierzenia i dorobek twórczy, jak również gotowe cztery spektakle teatralne, które zamierzam wykonywać natychmiast po ukończeniu adaptacji, pozwalają mi wierzyć, że jest to działanie w wymiarze społecznym i w przyszłości służącym społeczeństwu. Od ponad półtora roku poświęciłem się całkowicie i wyłącznie tej budowie poprzez codzienny wysiłek organizacyjny i pracę fizyczną. Zaangażowałem w nią wszystkie moje środki jakie miałem, jak też pieniądze pochodzące z wyprzedaży moich ruchomości. Oddałem też na ten cel moje jedyne mieszkanie [APW].

W innym piśmie z 12 grudnia 1980 roku adresowanym z kolei do Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy, w którym artysta zwraca się prośbą o rozpatrzenie jakiegokolwiek formy udzielenia mu subwencji lub chociaż częściowego zwrotu poniesionych przez niego wydatków na remont i adaptację, czytamy także:

W ten sposób, po kilkuletnim niełatwym dla mnie – aktora – zmaganiu się z problemami inwestycyjno-budowlanymi, podarowałem miastu nową placówkę kulturalną w rejonie, który na mapie teatralnej Warszawy był dotychczas białą plamą. Piwnica włączyła się już w życie artystyczne stolicy. Po ukończeniu cyklu budowlanego otrzymałem propozycję patronatu Zakładu Widowisk Estradowych i podpisałem odpowiednią umowę na kierownictwo artystyczne [APW].

19 maja 1980 roku nastąpiło komisyjne odebranie budowy przez Wydział Architektury Urzędu Dzielnicowego Warszawa-Śródmieście i wydanie zezwolenia na użytkowanie lokalu. Wśród dokumentacji piwnicznej można odnaleźć maszynopis autorstwa Ryszarda Ostromęckiego stanowiący próbę określenia głównych założeń ideowych wykreowanej przez siebie pracowni scenicznej:

Czym w moim przekonaniu powinna być Piwnica na Wójtowskiej? Jaką rolę powinna spełniać w życiu kulturalnym Warszawy, by zgodnie ze specyfiką miejsca nie powtarzać form już istniejących, a raczej wypełnić lukę, która z całą pewnością istnieje.

Nie odpowiem na postawione pytanie – by nie było nieporozumień – chcę przypomnieć szczególne warunki miejsca. Otóż Piwnica na Wójtowskiej jest bardzo kameralnym miejscem, składającym się niejako z dwóch sfer: mała sala widowiskowa/lub, możemy to tak nazwać: działań artystycznych/i pozostałe pomieszczenia/barek, salka kominkowa, palarnia/pozwalające przenieść atmosferę „Widowiska” w sferę towarzyskiej wymiany zdań. Obie sfery stanowią jedność.

Ci, którzy animują „widowisko”, są także współuczestnikami/ośrodkiem zainteresowania/sjesty, spotkania, czy jakbyśmy to nazwali – w strefie drugiej. Dodatkowe pytanie: kto to są ci animujący? Pytanie to wiąże się z podstawowym pytaniem postawionym na wstępie: czym w moim przekonaniu powinna być Piwnica na Wójtowskiej.

Otóż powinna być ”Piwnicą artystów”. Prawdziwych, istniejących, zweryfikowanych swoją sztuką i opinią artystów (...), oglądani zwykle za szkłem ekranu telewizyjnego, lub w głębi odległej sceny – dają przybyszom do Piwnicy szansę intymnego, „towarzyskiego” kontaktu z nimi.

(...) A ludzie /publiczność powinna się garnąć/zakładając dobrze zorganizowaną na wstępie publiczności miejsca/ powodowana szlachetnym snobizmem. To miejsce powinno być ekskluzywne, trudno dostępne [APW].

Jak wynika z przytoczonego fragmentu, twórca przestrzeni teatralnej Piwnicy na Wójtowskiej miał jasno określoną koncepcję jej funkcjonowania. Podział na dwie strefy - działań artystycznych i biesiadno-kominkową miały stanowić w gruncie rzeczy jedną przestrzeń intymnego, towarzyskiego kontaktu widza z artystą. Taka forma komunikacji artysty z odbiorcą na kulturalnej mapie ówczesnej stolicy, a także, jak twierdził reżyser, całego kraju, miała być unikatowa. Miała powodować, by widownia, otrzymała niepowtarzalną ofertę uczestnictwa w tak pomyślanym wydarzeniu scenicznym⁹. Powstała niemałym wysiłkiem pracownia artystyczna, choć, jak zakładał Ostromecki, miała „nie powtarzać form już istniejących”, nawiązywała jednak przecież i wyrastała z tradycji teatru małych form.

Teatr małych form to nazwa wprowadzona na określenie scenicznych występów kameralnych ze względu na niewielkość, odrębność i pewną niezależność repertuarową tych przedstawień od produkcji teatrów instytucjonalnych¹⁰. Pierwsze tego typu inicjatywy artystyczne sięgają początków XX w. W latach 1912-1914 zaczęły się tworzyć w Polsce małe teatryki na wzorcach rosyjskich i hiszpańskich. Miały one stanowić konkurencję dla budzącej się do życia kinematografii. Organizatorem pierwszego teatru o tym charakterze – *Miniatury na Mokotowskiej* w Warszawie był Cyryl Danielewski. Z licznych inicjatyw tego typu wyłonił się Teatr

⁹ Więcej na ten temat pisałam w rozdziale: *The Spectator in Ryszard Ostromecki's Authorial Theatre in Warsaw*, [w:] *El cuerpo del espectador / El cuerpo del lector. Presencias reales del teatro y la literatura*, red.: C. Dimeo, A. Palion-Musioł, A. Głowacka, T.J. Benet, A. Hasior, Peter Lang, 2022, s. 264-275.

¹⁰ J. Ciechowicz, *Teatr małych form*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, pod red. M. Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000, s. 159-177.

Nowoczesny prowadzony przez Adolfa Nowaczyńskiego i Ryszarda Ordyńskiego. Od początku repertuar tych miniaturowych teatrów „miał skłonności do sceny lirycznej, komediooper monodramatu, bluetki, monologu (koncertowego i estradowego), jednoaktówki”¹¹, szkiców dramatycznych, a pod wpływem Rosyjskiego Nietoperza także jednoaktówek groteskowych. Do prywatnej warszawskiej sceny II Rzeczypospolitej należały m.in.: Szkarłatna Maska (1925), Rybałt (1925), Teatr im. Żeromskiego na Żoliborzu Ireny Solskiej (1931), Teatr Rozmaitości przy Kredytowej (1933)¹², Placówka Żywego Słowa (1928). W pozostałych regionach kraju warto wymienić Teatr Formistyczny Witkacego w Zakopanem (1925), Teatr Artystów Cricot w Krakowie (1933), który „próbował *comedii dell'arte*, surrealizmu, happeningu i demoralitetu scenicznego, szopki i opery komicznej”¹³. Z kolei okres II wojny światowej obfitował w wieczory słowno-muzyczne w ramach teatru konspiracyjnego małych form, lecz dużych tekstów. Do najświetniejszych scen tych czasów należały krakowski Teatr Rapsodyczny (1941) Mieczysława Kotlarczyka, Teatr Niezależny (1942) Tadeusza Kantora, Teatr Jednoaktówek (1943) Wiesława Goreckiego. Udało się na nich wystawić m.in. dzieła Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Norwida. Teatr Rapsodyczny był źródłem powstania w 1953 roku ogólnopolskich konkursów recytatorskich. Z kolei jednoosobowy teatr rapsodyczny Danuty Michałowskiej (1961 rok) był podwaliną dla teatru poezji. Po roku 1954 fundamentalną rolę na scenie teatrów małych form odegrał teatrzyk Zielona Gęś, zainicjowany przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w 1946 roku, a także Studencki Teatr Satyryków, Bim-Bom, T-38, STS (1954-1972), gdzie działał teatr jednego aktora Wojciecha Siemiona, Piwnica pod Jaszczurami, Teatr Osobny Białoszewskiego (1955), Co To (1956) oparty na gestach i przedmiotach. Rokiem rozkwitu teatru małych form był rok 1956. W Polsce był to także czas powstawania tzw. teatrów propozycji, których aktorzy czytali nowe, wybrane teksty dramatyczne. Popularnością cieszył się wówczas Teatr Propozycji Lesława Mazurkiewicza, gdański Teatr Rozmów czy olsztyński Margines. W Szczecinie, we Wrocławiu czy Katowicach zaczęto organizować ogólnopolskie przeglądy i festiwale teatrów małych form i teatrów jednego aktora. Przewodniczącym szczecińskiego festiwalu, nad którym patronat objął dwutygodnik „Teatr”, w 1967 roku był Konstanty Puzyna - propagator teatru alternatywnego. Był to również okres kolejnego rozkwitu teatru małych form o dużej samodzielności artystycznej i odmiennym od oficjalnego, często autorskim, otwartym na innowacje repertuarze. Dużą popularnością cieszyły się wówczas także przedstawienia jednoosobowe. W latach siedemdziesiątych wśród inicjatyw teatralnych małego formatu o charakterze zawodowym

¹¹ Tamże, s. 160.

¹² Tamże, s. 162.

¹³ Tamże.



Ryc. 20. Ryszard Ostromecki w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

warto wymienić Teatr Adekwatny (z siedzibą w Domu Kultury Nauczyciela w Warszawie) propagujący improwizacyjne techniki sceniczne, Teatr Ochoty Haliny i Jana Machulskich prowadzący obok artystycznej także pracę edukacyjną i Starą Prochownię (przy ul. Boleść 2 w Warszawie) - teatr kierowany przez Wojciecha Siemiona, goszczący znanych artystów z i spoza Warszawy. W latach dziewięćdziesiątych można „zaobserwować wyraźny regres teatru małych form. Chociaż – co paradoksalne – teatry repertuarowe, przyciśnięte do muru bezwzględными regułami rynku, wręcz poszukują sztuk małoobsadowych”¹⁴.

Historia teatrów małych form ma w Polsce bogatą tradycję. Z jednej strony rodzenie się tych miniaturowych scen wynikało z potrzeby redefinicji repertuaru w następstwie poszukiwań twórczych. Z drugiej strony chodziło o autonomiczną przestrzeń, wolną od instytucjonalnych czy politycznych nakazów. Ważną rolę odgrywała niewątpliwie niskobudżetowość nakładów finansowych potrzebnych do realizacji spektakli. Występy odbywały się przecież często w prywatnych domach, niewielkich klubach o minimalistycznej scenografii. Kameralność wydarzeń zapewniała z kolei bliski kontakt aktora z widzem, a tym samym inny odbiór proponowanych inscenizacji. Programy tworzone przeważnie dla jedno, dwu czy trzyosobowych występów. Jak pisał Jan Ciechowicz: „w małej formie dominował montaż czy raczej kolaż, oparty na lepieniu nowych jakości drogą adaptacji, wykrojów

¹⁴ Tamże, s. 174.

i zderzeń”¹⁵. Takie podejście do materii spektaklu otwierało drogę do eksperymentu i innowacji. Niewielka przestrzeń Piwnicy na Wójtowskiej, nastawienie na niekonwencjonalne podejście do rozwiązań artystycznych, poetyka montażu różnych materiałów literackich, muzycznych, wizualnych, wolność twórcza i bliskie spotkania aktora z publicznością najbardziej przesądzają o fakcie zaklasyfikowania przeze mnie tego miejsca do teatru małych form.

3. Piwnica jako miejsce teatralne – lokalizacja, aranżacja przestrzeni, cele projektu

Na lokalizację swojego kameralnego teatru jego twórca wybrał teren Nowego Miasta (na północ od Starego Miasta, w jego ścisłym sąsiedztwie) w dzielnicy Śródmieście, czyli w samym sercu Warszawy. Fakt ten nie jest bez znaczenia. Jak pisze bowiem Christopher Balme: „Od pozycji teatru w układzie (zazwyczaj) miejskim uzależniony jest w dużej mierze rodzaj kodu receptywnego, czyli z jednej strony zespół oczekiwań widza, z drugiej zaś rozpoznanie, jacy widzowie w ogóle chodzą do teatru”¹⁶. Na uwagę zasługuje zarówno zewnętrzne usytuowanie przestrzenne omawianego teatru na mapie kulturalnej stolicy, jak i – a może przede wszystkim – fakt adaptowania przestrzeni pierwotnie nieteatralnej na przestrzeń teatralną. Piwnica na Wójtowskiej powstała bowiem w 1980 roku w ruinach byłej, nieczynnej kotłowni w kamienicy przy ulicy Wójtowskiej¹⁷.

Pojęcie przestrzeni teatralnej jest jednym z ważnych zagadnień, którymi zajmuje się nauka o teatrze. Słowo „teatr” wywodzi się przecież od greckiego *théatron* i oznacza „miejsce do oglądania”¹⁸. Pierwotnie koncentrowano jednak uwagę badawczą na aspekcie architektonicznym i scenograficznym owego miejsca, owej przestrzeni teatralnej¹⁹. Współczesne badania skupiają się również na wzajemnej relacji pomiędzy widzem, sceną i widownią. Amerykański badacz Marvin Carlson wprowadził pojęcia „przestrzeni przedstawienia” (*performance space*) i „przestrzeni ludycznej” (*ludic space*) rozszerzając spektrum oglądu przedstawień do form teatru nie powiązanych na stałe z jakimś miejscem²⁰. Jak pisze Christopher Balme: „Przestrzeń teatralna albo przestrzeń przedstawienia rozumiana jest zatem przede wszystkim jako miejsce spotkania, które każe myśleć nie tylko o funkcjonalności budynku

¹⁵ Tamże, s. 171.

¹⁶ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 192.

¹⁷ Omawiałam tę kwestię w referacie *Non-theatrical – Theatrical Space of the Basement on Wójtowska in Warsaw* wygłoszonym podczas 1. Międzynarodowej Konferencji Akademickiej pod tytułem *Theatricality – Antitheatricality: Transdisciplinary and Scenological Studies on Contemporary Theatre* w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, która odbyła się w dniach 20-22 listopada 2019 r.

¹⁸ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 179.

²⁰ Tamże, s. 181.

albo o tymczasowych granicach pola gry, ale o wszystkich konotacjach, jakie się tu otwierają”²¹. W przestrzennym doświadczeniu teatru wyraża się najlepiej jego interakcyjny charakter, który może przybrać różne formy relacji pomiędzy widzem a aktorem²². W semiotycznych ujęciach przestrzeni teatralnej z lat osiemdziesiątych XX wieku, np. w pracach Eriki Ficher-Lichte, odnotowane zostały istotne różnice w zakresie miejsc gry. Badaczka podzieliła przedstawienia na te: „1) w specjalnie w tym celu wzniesionych budynkach teatralnych oraz 2) w przestrzeniach „spełniających inne praktyczne funkcje, ale przejściowo lub na stałe wykorzystywanych jako teatr”²³. Piwnica na Wójtowskiej powstała w nieczynnej kotłowni, a więc w miejscu wykorzystywanym pierwotnie do zupełnie innych celów. Dlatego też jest znakomitą przykładową tego drugiego rodzaju teatru. O genezie i realizacji przedsięwzięcia najlepiej zdaje się mówić sam jego autor w rozmowie z Ireną Długosz na łamach warszawskiego dwutygodnika „Stolica” z dnia 27 marca 1988 roku:

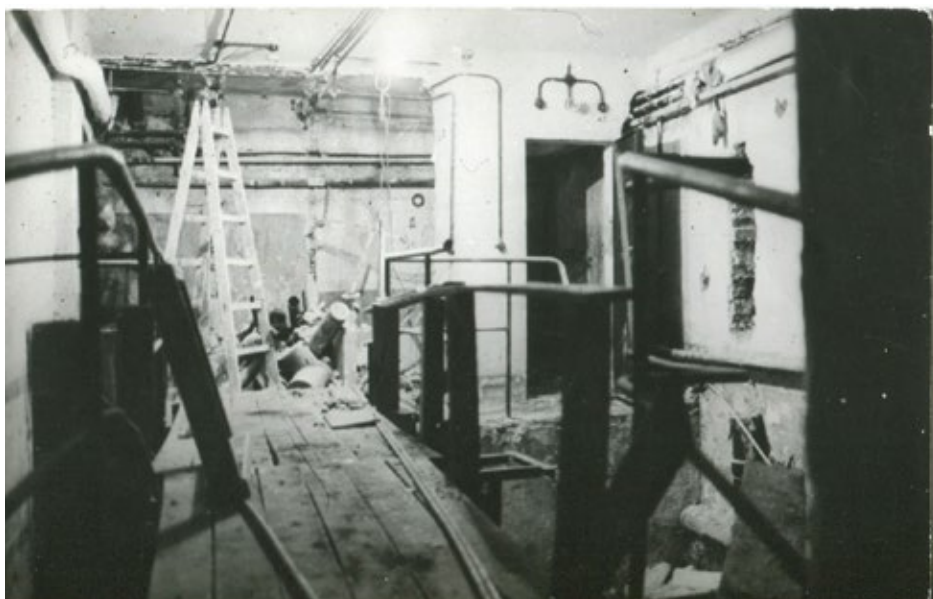
Skąd pomysł? Zawsze myślałem o własnym miejscu teatralnym. Dawniej, gdy jeszcze mieszkalem przy ulicy Brzozowej, otrzymałem lokalizację od Spółdzielni Mieszkaniowej „Starówka” na piwnicę kulturalną. Okazało się jednak, że pomieszczenia przeznaczonego na ten cel nie można pogłębić na tyle, aby dorosły człowiek mógł stać wyprostowany. Szukałem dalej. Znalazłem pomieszczenie po byłej nieczynnej od lat kotłowni przy ulicy Zakroczymskiej, a później wystąpiłem (w roku 1977) do władz dzielnicy Śródmieście o przyznanie mi tego pomieszczenia. Podjąłem się uporządkowania, wyremontowania i adaptacji pomieszczenia na własny koszt. To była ruina. Projekt Piwnicy wykonała moja koleżanka, pani inżynier Alicja Mokrzycka. No i się zaczęło... Skalę robót mogą uzmysłowić 92 tony gruzu, które wyciągnęliśmy oknem z panami Kazkami, Staszkami, Frankami z Ochotnicy Górnej i panem Tadkiem z Targówka za pomocą katapulty i dwóch beczek na linie. Powstała przestrzeń około 100 m², w której zaprojektowaliśmy salę widowiskową z zapleczem, czyli barek, kominek, salę „biesiadną” ze stołami i ławami. Budowa trwała dwa lata. Trapił mnie jednak cały ten czas problem wejścia do Piwnicy. Przyszli widzowie nie powinni wchodzić przez wspólną klatkę schodową z mieszkańcami kamienicy. Szukałem, myślałem... aż odkryłem. W tym samym domu, przez ścianę była pusta stróżówka, którą można było połączyć schodami z piwnicą. Wydział Spraw Lokalowych zgodził się przejąć moje mieszkanie na Mokotowie, a ja otrzymałem za to stróżówkę (...). I z tej wykonaliśmy wejście do Piwnicy nowopowstałą klatką schodową z pominięciem klatki lokatorskiej²⁴.

²¹ Tamże.

²² Więcej ten temat pisałam w rozdziale: *The Spectator in Ryszard Ostromecki's Authorial Theatre in Warsaw, [w:] El cuerpo del espectador / El cuerpo del lector. Presencias reales del teatro y la literatura*, red. C. Dimeo, A. Palion-Musioł, A. Głowacka, T.J. Benet, A. Hasior, Peter Lang, 2022, s. 263-275.

²³ E. Ficher-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983, s. 137.

²⁴ I. Długosz, „Stolica”, 1988, nr 13 [APW] – nie zawsze mogłam zrekonstruować pełny opis bibliograficzny źródła. Przedstawiam te informacje, które udało się zdobyć z wycinków prasowych zachowanych w Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej i oznaczam skrótem [APW]



Ryc. 21. Zdjęcia ilustrujące proces adaptacji kotłowni na piwnicę artystyczną [APW]



Ryc. 22. Brama z wejściem do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]



Ryc. 23. Brama z wejściem do Piwnicy na Wójtowskiej, nad nią balkon z afiszem reklamowym cyklu koncertów *Wieczery Jana Sebastiana Bacha* [APW]



Ryc. 24. Elewacja budynku i brama wejściowa do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Cytowany fragment dowodzi determinacji, uporu i wytrwałości Ryszarda Ostromęckiego w staraniach o znalezienie i przyznanie miejsca, odpowiadającego realizacji jego wizji artystycznej. Przyszły kierownik Piwnicy na Wójtowskiej czynnie zaangażowany był w pracę nad adaptacją przestrzeni dawnej kotłowni. Nie szczędził własnych sił fizycznych oraz prywatnych, niemałych nakładów finansowych, co potwierdzają także przeprowadzone przeze mnie wywiady pogłębione ze świadkami powstawania i działalności tej kameralnej sceny²⁵. Ostromęcki poświęcił na ten cel również własne lokum mieszkalne i szukał optymalnych rozwiązań konstrukcyjnych dla zapewnienia szczególnej intymności w swoim teatrze marzeń.

Poszukiwanie miejsc realizacji praktyk artystycznych poza tradycyjnym budynkiem teatralnym wiąże się z występującym w teatrze europejskim w latach 60. i 70. zwrotem performatywnym. Istotą tego zwrotu, w myśl koncepcji Richarda Schechnera, miało być rozwinięcie toposu „świata – teatru” i położenie akcentu na uczestnictwo i działanie²⁶. Przedstawienia powstające w konsekwencji tych poszukiwań to widowiska, jak pisze Juliusz Tysza: „ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, dodajmy, miejscu, które współkształtuje przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia”²⁷. Według Joanny Ostrowskiej z kolei: „Właśnie myśl o tym, by widz znalazł się „wewnątrz” świata spektaklowego, przyświecała pierwszym dość skromnym próbom przeorganizowania przestrzeni teatralnej w przestrzeń wspólną (...)”²⁸. Badaczka wskazuje na charakterystyczne dla „sporej części eksperymentatorów z drugiej połowy XX wieku” podejście do miejsca teatralnego jako tego, które mogłoby być gdziekolwiek. Jednocześnie zauważa, że przywiązywali oni wagę do aranżacji tego miejsca, w taki sposób, by umożliwiało budowanie relacji aktora z widzem²⁹. Model teatru z przestrzenią zmienną, będący podstawą działań artystycznych teatru eksperymentalnego, narodził się w Polsce, jak wskazuje Ostrowska znacznie wcześniej, w latach 30. XX wieku. Twórcą projektu takiego modelu teatru, mieszczącego się w kotłowni przy ul. Suzina 4 na warszawskim Żoliborzu, był Szymon Syrakus i Brunon Zborowski. W teatrze tym:

²⁵ P. Korczago, *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Bellona, Warszawa 2017, s. 17. W tym i kolejnych rozdziałach wielokrotnie odwołuję się do fragmentów mojej książki, która powstała jako zapis rozmów z artystami związanymi z Piwnicą na Wójtowskiej [Bellona 2017]. Rozmowy te układały się w afektywne historie mówione, a wspomniana publikacja stanowi istotny dla mnie etap w procesie pracy z archiwum. W dalszej części rozprawy oznaczam odwołania do książki skrótem [NPK] – *Niepowtarzalni* Patrycja Korczago, oraz numerem strony.

²⁶ T. Kubikowski, *Performatyka*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/364/performatyka> [dostęp: 11.06.2022].

²⁷ J. Tysza: *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 196.

²⁸ J. Ostrowska, *Teatr może być w byle kącie. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 109.

²⁹ Tamże, s. 114.



Ryc. 25. Wejście do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

można mówić o wspólnej przestrzeni gry i obserwacji – widzowie siedzieli na podestach, prawie okalając pole gry – zaledwie w jednym kącie znajdowało się wejście na „zaplecze” sceny. To co tradycyjnie nazywamy sceną, znajdowało się pośrodku, tak że widzowie oglądali akcję dziejącą się między nimi z różnych punktów widzenia, mogli również obserwować siebie nawzajem³⁰.

U podstaw zjawiska opuszczania tradycyjnej przestrzeni teatralnej, które osiągnęło swoje apogeum, jak już wspominałam, w latach 60. i 70., leżała zatem potrzeba „estetycznego przeorganizowania dotychczasowych przestrzeni”³¹, jak i „idea autentycznego spotkania między widzami a wykonawcami”³².

W nurt tego rodzaju poszukiwań teatralnych zdaje się wpisywać także Piwnica na Wójtowskiej. Na szczególną uwagę zasługuje konsekwencja w realizacji koncepcji programowej tej pracowni twórczej, której podporządkowano projekt

³⁰ Tamże, s. 117.

³¹ Tamże, s. 118.

³² Tamże.

budowy i aranżacji przestrzeni sceniczno-biesiadnej, dobór repertuaru, wybór współpracujących wykonawców. Przestrzeń teatralna Piwnicy na Wójtowskiej zorganizowana była w formie sceny pudełkowej, zakładającej konfrontacyjne ustawienie widzów w stosunku do wykonawców. Jednocześnie kameralność salki widowiskowej i usytuowanie pierwszych rzędów ustawionej amfiteatralnie widowni praktycznie na scenie narzucało bliski, a często wręcz intymny, mniej lub bardziej komfortowy kontakt z wykonawcami, przypominając w pewnym sensie z kolei układ sceny prosceniowej. Trudno jednak stwierdzić, czy to teren gry przedłużony został w stronę widowni, czy właśnie raczej tak jak napisałam wcześniej, widownia przedłużona w stronę sceny. Taki zamysł architektoniczny niwelował z pewnością granice między widzami a wykonawcą. Specjalnemu zanurzeniu odbiorcy w świecie fikcji teatralnej albo pełnemu skoncentrowaniu uwagi na dźwiękach muzyki, sprzyjało także oddzielenie salki od przestrzeni biesiadno-kominkowej przy pomocy zamykanych na czas przedstawienia solidnych, grubych, drewnianych drzwi. Pozostawały one jednak szeroko otwarte w drugiej części teatralnego wieczoru, kiedy to przestrzeń wzajemnego oddziaływania widzów i aktorów ulegała poszerzeniu o salkę biesiadno-kominkową. Warunki ówczesnej zabudowy nie przewidywały odrębnego miejsca dla aktorów czy muzyków przeznaczonego do przygotowania się do występu i krótkiego odpoczynku po spektaklu, zmiany kostiumu czy charakterystyki. Zamiast tego aktor-człowiek przechodził do innej przestrzeni nieteatralnej i jako człowiek-aktor towarzyszył widzom i jednocześnie sobie w procesie czy też może rytuale przejścia ze świata fikcji do codzienności.



Ryc. 26. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – widok na salkę widowiskową [APW]



Ryc. 27. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – amfiteatralna widownia widziana ze sceny [APW]



Ryc. 28. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – barek [APW]



Ryc. 29. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – jedna z salek biesiadnych [APW]

Walory aranżacji przestrzeni, domowy, swojski klimat doceniali zarówno artyści, jak i widzowie. W artykułach prasowych z lat osiemdziesiątych można przeczytać pochlebne opinie dotyczące wystroju, specyfiki i atmosfery miejsca, jak na przykład:

Od samego wejścia do piwnicy rozpoczęły się pierwsze wrażenia. Skromne wejściowe drzwi z bramy bez żadnego szyldu czy napisu. Wchodzi się w pół-mrok. Wąskie schody w dół i najpierw mała przestrzeń kawiarniana z prostymi stolikami, ławami i krzesłami. Z kawiarenki dalsze schody do samej piwnicy, urządzonej amfiteatralnie rozmieszczonymi skromnymi, ale solidnymi ławami na kilkadziesiąt osób i w dole widoczna mała przestrzeń sceniczna. Nieliczne i oszczędne rekwizyty w formie przydatnej dla różnych poetyckich spektakli. Bezpretensjonalne otoczenie nie rozprasza uwagi i pozwala lepiej skoncentrować się na treści przedstawienia³³ [APW].

Warto przywołać także refleksje goszczących w tym miejscu w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych artystów, jak na przykład piosenkarki Hanny Banaszak, która tak oto zapamiętała wnętrze i klimat tego teatru sztuki estrady:

To były wyjątkowe, nieco ascetyczne pomieszczenia. Dziś ktoś by to nazwał minimalizmem, ale w tamtym przypadku mieliśmy do czynienia z minimalizmem bardzo indywidualnym, jakimś osobistym, jakby wyjętym z lasu, z najszlachetniejszej prostoty, dobrej muzyki i znakomitej poezji, konsekwentnie dobieranej przez gospodarza [NPK:167].

³³ Marek Kołakowski, *Poetycka Piwnica*, „Niedziela”, 1984 [APW].

Przytoczone relacje są doskonałym komentarzem do przytoczonych wcześniej tez, świadczą o widzeniu przestrzeni jako miejsca spotkania, jak pisał cytowany Christopher Balme. Na spektakle, recitale, koncerty muzyki jazzowej i poważnej nie było łatwo dostać się z powodu braku miejsc. Fenomen tego teatru według świadków jego działalności polegał na starannych wyborach gatunkowych artystów, na wysokiej jakości prezentowanej sztuki. Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów pogłębionych wynika, iż o wyjątkowości tego miejsca stanowiła także panująca tam atmosfera. Erika Fischer-Lichte³⁴ w swoich rozważaniach na temat przestrzeni performatywnych, stworzonych na bazie przestrzeni architektoniczno-geometrycznych, wskazuje właśnie między innymi na szczególną atmosferę, w wyniku której następuje wyzwolenie afektów wśród uczestników. Za filozofem Gernotem Böhme badaczka przypisuje przestrzeni oddziaływanie na percepcję widza, umożliwiające specyficzne doświadczenie estetyczne. Atmosfera, wytwarzana w wyniku wzajemnych oddziaływań poszczególnych elementów przestrzeni – konkretnych przedmiotów, a także światła i rozchodzących się w niej zapachów oraz dźwięków, silnie wpływa na wkraczający w nią podmiot. Sprawia, iż zdają mu się one w wyrazisty sposób terazniejsze i przykuwają jego uwagę. Ten specyficzny modus terazniejszości rzeczy Böhme nazywa „ekstazą rzeczy”. Artyści i widzowie Piwnicy na Wójtowskiej wkraczali zatem w specyficzną przestrzeń atmosferyczną, dopełniając swą obecnością atmosferę przedstawienia i stając się jej ważną częścią. Gitarzysta Janusz Strobel tak na przykład postrzegał oddziaływanie tego miejsca teatralnego:

Po spektaklu były herbatki i tak dalej... Piwnica na Wójtowskiej była po prostu tak urokliwym miejscem i ten cały design, który Rysiek wymyślił, też był fenomenalny... Wspaniałe to było. Jak jeszcze w tym kominku się napaliło, można było tam siedzieć całymi wieczorami [NPK:271].

Według aktora Olgierda Łukaszewicza było to wyjątkowo magiczne miejsce. Artysta z sentymentem wspomina te „szczególne kąty”, z którymi się związał, emanujące nastrojem poetyckim i muzycznym, często kreowanym także przez niego samego. Do spektakli przynosił bowiem czasem własne rekwizyty, jak dywan z domu czy srebrną cukiernicę pożyczoną od sąsiadów. W recenzji redaktor Anny Retmianiak, która opowiadała o spektaklu *Zima w Antwerpii* Maurice’a Gilliamsa na antenie Programu I Polskiego Radia we wtorek 18 lutego 1986 roku o godzinie 14:55, można było usłyszeć:

Piwnica na Wójtowskiej (...) niewielka, z kominkiem, naftowymi lampami, stwarza nastrój ciepła tak potrzebny do snucia wspomnień i refleksji. Nie ma

³⁴ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 44.

w niej miejsca na wielkie dekoracje i pyszne rekwizyty. To też ograniczają się one do kilku zaledwie przedmiotów – stół, na którym stoi srebrna cukiernica i stalowy czajniczek, dwie filiżanki, naftowa lampa, a w głębi za pękniętą ścianą, na postumencie wieniec z pożółkłymi, zeschniętymi liśćmi³⁵ [APW].

Przytoczony powyżej szczegółowy opis rekwizytów wykorzystanych w monodramie, który na piwnicznej scenie zaprezentował znany aktor wyraźnie wydobywa walory projektowe przestrzeni teatralnej idealnie nadającej się do budowania refleksyjnych, pełnych symbolicznych gestów scen przy użyciu minimalnych rozwiązań scenograficznych.

Na podobne subtelności i rolę teatralnych rekwizytów i dekoru wskazuje także Temida Stankiewicz-Podhorecka w artykule *Łukaszewiczowskie duszy granie* zamieszczonym w „Sztandarze Młodych” w listopadzie 1986 roku, tak oto przedstawiając wystrój wnętrza w czasie *Wieczoru poezji Stanisława Grochowiaka* według scenariusza i w wykonaniu Olgierda Łukaszewicza:

W wypełnionej po brzegi sali „wolny” pozostał jedynie niewielki prostokąt tzw. sceny, której dekoracje stanowi wyklejona gazetami ściana (różnie można to interpretować: jako „gazetową” rzeczywistość byłego redaktora; jako druk – jest taki tytuł poematu Grochowiaka „Druk”; itd.), z boku, w kuflu od piwa – astry (ponoć nie lubił tych kwiatów poeta) zaś mniej więcej pośrodku, na białej kostce centralnie ustawiona szyba niczym stół (a może ołtarz?). Na niej palące się świece. Stojący w pobliżu i głośno tykający budzik przypomina o czasie, jego upływie, owym trochę psalmicznym *memento mori*, stale powtarzającym się motywie w twórczości Grochowiaka³⁶ [APW].

Olgierd Łukaszewicz w wywiadzie pogłębionym zwrócił uwagę na fakt, że Piwnica działała w czasach, w których się szukało azylu, miała charakter konspiracyjny, mimo że na mieście były plakaty informujące o odbywających się tam koncertach, recitalach i przedstawieniach [NPK:245]. Takie zaadaptowanie przestrzeni nieteatralnej na potrzeby przestrzeni teatralnej może też mieć więc swoje uzasadnienie w chęci „ukrycia”, niejako „zakamuflowania” owego teatru przed wzrokiem niepowołanych. Pamiętajmy, iż czas świetności Piwnicy na Wójtowskiej przypada na schyłkowy okres ustroju socjalistycznego w Polsce i jest czasem wzmożonej cenzury. Możliwe zatem, iż kierownik artystyczny nie zabiegający specjalnie o szeroki rozgłos swojego teatru starał się zapewnić w ten sposób odpowiednie, nieskrępowane warunki dla rozwoju wolnej myśli artystycznej. Równie prawdopodobne jest jednak i to, że tak mocno pochłaniała go realizacja tego przedsięwzięcia, iż nie przykładał po prostu większej wagi do akcji promocyjnych czy też dokumento-

³⁵ Anna Retmianiak o spektaklu *Zima w Antwerpii* Maurice’a Gilliamsa nadanej w Programie I Polskiego Radia o godzinie 14:55 we wtorek 18 lutego 1986 – notatka [APW].

³⁶ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Łukaszewiczowskie duszy granie*, „Sztandar Młodych”, 1986 [APW].

wania działalności teatru. Ważniejsza była koncentracja energii na pozyskaniu do występów ciekawych osobowości artystycznych, organizacja spotkań w domowej atmosferze i dbałość o dobre samopoczucie i interakcję zaproszonych do własnego teatru wykonawców i widzów. Etymologia samej nazwy - piwnica to przecież pomieszczenie pod budynkiem przeznaczone do przechowywania różnych rzeczy – może sugerować nam właśnie także przeznaczenie tej przestrzeni. Piwnica na Wójtowskiej mogła stanowić zatem kameralne, niedostępne miejsce, gdzie przechowywało się cenne pamiątki i prowadziło trochę skrytą działalność artystyczną.

Z kolei z relacji znanego polskiego muzyka jazzowego, Włodzimierza Nahornego, dowiadujemy się, iż przestrzeń piwniczna była udostępniana zaprzyjaźnionym artystom w rozmaitych celach - dla doskonalenia warsztatu muzycznego, jak to było w przypadku profesora Nahornego czy też umiejętności aktorskich – jak wspomina Olgierd Łukaszewicz. Przeprowadził on tam kiedyś wielogodzinną próbę z reżyserem Andrzejem Wajdą przed jednym z reżyserowanych przez niego spektakli. W przyjaznej przestrzeni teatralnej Piwnicy na Wójtowskiej organizowane były także premiery płyt, jak na przykład pierwszej płyty *Quasi Total* polskiego muzyka jazzowego, laureata nagrody Grammy z 2014 roku Włodka Pawlika. Z innych relacji wynika, iż odbywały się tam też imieniny przyjaciół muzyków, reżyserów, kompozytorów, profesorów z zaprzyjaźnionej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, spotkania międzynarodowych twórców kultury, ambasadorów, laureatów i jurorów konkursów chopinowskich. W repertuarze pojawiło się także miejsce na programy specjalne. W październiku 1980 roku w ramach prezentacji wybitnych osobowości twórczych mieli pojawić się w Piwnicy Krystyna Zachwatowicz i Andrzej Wajda. Piwnica była wreszcie miejscem inspiracji, wymiany idei, eksperymentu, improwizacji, świadectwem epoki i kultury słowa, niejako w kontraście do oficjalnej, zideologizowanej nowomowy.

Atmosfera, kameralność występów, bliskość widza i aktora, przyjaźnie i inne cechy charakteryzujące Piwnicę na Wójtowskiej porównać można z ważnym w polskim życiu teatralnym lat 80. XX wieku zjawiskiem teatru domowego, który był formą teatru podziemnego, zwanego też teatrem drugiego obiegu. Upowszechnił się on po wprowadzeniu w Polsce 13 grudnia 1981 stanu wojennego, w wyniku czego zawieszono działalność teatrów, zastrzono cenzurę, ograniczono prawa obywatelskie³⁷. Teatr domowy formułą nawiązywał do znanych z lat 60. i 70. XX wieku artystyczno-towarzyskich zgromadzeń w mieszkaniach prywatnych, gdzie odbywały się koncerty i wieczory poetyckie. Tym bardziej na uwagę zasługuje sam pomysł stworzenia prywatnego teatru. Jak wykazałam wcześniej, zrealizował go człowiek z zamiłowania i z wykształcenia predysponowany do uprawiania działalności ar-

³⁷ J. Krakowska, *Teatr domowy*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/265/teatr-domowy> [dostęp: 18.05.2020].

tystycznej. Naturalną konsekwencją takich zainteresowań oraz doświadczeń realizatorskich przy tworzeniu projektów artystycznych wydaje się być chęć stworzenia własnej pracowni teatralnej. Zastanawiający jest jednak wybór czasu realizacji tego przedsięwzięcia. Z przeprowadzonych przeze mnie pogłębionych wywiadów z naocznymi świadkami tamtych legendarnych, piwnicznych czasów wynika, iż realizacja tego typu przedsięwzięcia była zadaniem karkołomnym, a jak niektórzy twierdzą właściwie niemożliwym. Tak wynika chociażby z rozmowy z założycielem i dyrektorem Teatru Kamienica w Warszawie Emilianem Kamińskim:

(...) Piwnicę oczywiście pamiętam... Te ławy drewniane. Wnętrze trochę przypominało Kraków. On to w trudnych czasach prowadził. Teraz jest łatwiej, bo mamy już wolny kraj. Wtedy był PRL i na taką inicjatywę bardzo różnie patrzono. Wolność twórcza nie była po linii państwa. Ja też interesowałem się takim prywatnym teatrem, ale w PRL-u to było niemożliwe. Artystycznie to było niemożliwe. I organizacyjnie to było niemożliwe. Ja zacząłem dopiero w 2002 roku starać się o ten swój teatr. Próbowalem w latach osiemdziesiątych, potem w końcu lat dziewięćdziesiątych, ale nie udało mi się [NPK:281].

Emilian Kamiński w cytowanej wyżej wypowiedzi potwierdza wolnościowy charakter autorskiego teatru na Wójtowskiej w czasach zniewolenia systemowego. Aktor, choć jak przyznaje, w okresie stanu wojennego własnego teatru nie stworzył, chętnie brał udział w tworzących się wówczas teatralnych inicjatywach artystycznych drugiego obiegu. Był nawet wraz z Ewą Dałkowską, Andrzejem Piszczatowskim i Maciejem Szarym jednym z współtwórców tzw. Teatru Domowego, który został założony w 1982 r. Artyści tego teatru chętnie gromadzili się w kameralnych wnętrzach domów prywatnych (spektakl inauguracyjny miał miejsce w mieszkaniu Ewy Dałkowskiej), spektakle prezentowano także w salach parafialnych i w plenerze³⁸. Nic więc dziwnego, że Kamiński chętnie przyjął także zaproszenie Ryszarda Ostromęckiego. Występował w Piwnicy na Wójtowskiej kilkakrotnie w autorskim spektaklu *Cygan* oraz monodramie *Niejaki Piórko* według Henriego Michaux w reżyserii Zbigniewa Wróbla (piszę na ten temat szerzej w czwartym rozdziale niniejszej rozprawy). Ze wspomnień Emiliana Kamińskiego wyłania się postać wszechstronnie zaangażowanego w realizację artystycznego przedsięwzięcia kierownika Piwnicy, który był jednocześnie szefem i wykonawcą:

(...) był pasjonatem. Pamiętam, jak przyszedłem do niego kiedyś, na początku. Zapytałem: „Gdzie jest szef?”. A to on był. Tylko on był tak, jak ja tutaj, umorusany. Przenosił stary węgiel czy coś tam, bo pracował tam, sam tam pracował. Kotłownia tam była wcześniej [NPK:283].

³⁸ Tamże.

Taka postawa poczucia misji charakteryzowała, według Emiliana Kamińskiego, Ryszarda Ostromeckiego jako lidera, który swoim zaangażowaniem zapalał także innych do działania. Zdanie Dyrektora Teatru Kamienica potwierdzają i inni piwniczni artyści, jak na przykład światowej sławy muzyk jazzowy Włodek Pawlik, który z Piwnicą związany był od jej zarania:

On był pasjonatem. To było jego, on to tworzył, on tam mieszkał, tam był.
Dlatego miało sens... [NPK: 265]

Podobnie postawę Ostromeckiego widział wirtuoz gitary Janusz Strobel:

To nie do wiary po prostu, co on z tego miejsca zrobił. Jaka determinacja i zapal! Szczerze mówiąc, nikt nie wierzył, że mu coś z tego wyjdzie. Istotą jest nawet nie sam fakt, że Ryszard z tej ruiny zrobił coś fenomenalnego w kwestii materii, tylko jaką ideę sobie zbudował wokół tego miejsca. Ta katedra, którą sobie wymyślił. Ryszarda znałem od końca lat siedemdziesiątych. Wiedziałem, że miał duże ciągoty i skłonności recytatorsko-aktorskie, był nawet po szkole aktorskiej [NPK: 268-269].

Lata powstania Piwnicy na Wójtowskiej, a także jej trzydziestoletniej działalności (1980-2010) pod kierownictwem artystycznym Ryszarda Ostromeckiego, obejmują specyficzny pod względem politycznym i ekonomicznym okres w historii naszego kraju (schyłkowy okres PRL-u i etap transformacji ustrojowej, przejście do rynku kapitalistycznego), który to fakt miał niewątpliwy wpływ na charakter działalności tego i innych teatrów małych form. Dla Jacka Cygana, poety polskiej piosenki, Piwnica na Wójtowskiej to „najbardziej liryczne schody w Warszawie”, pamiętne miejsce scenicznej inicjacji, wolności twórczej w okresie napięć politycznych w Polsce u schyłku komunizmu:

Od początku uderzyła mnie niesamowita spójność gospodarza i miejsca, od początku pociągał nas klimat Piwnicy, która nawet pusta, była przyjazna i obiecująca. Co obiecywała? Prawie nic i aż... nic. To „nic” znaczyło wolność wypowiedzi, bliskość z tymi, którzy siedzą obok i czują podobnie, wreszcie wspólne nocne rozmowy przy szklaneczce czerwonego wina, którego tu nigdy nie brakowało. Rozmowy o tym, co będziemy robić na scenie, były krótkie. Pan Ryszard Ostromecki widział to mniej więcej tak: „Będziecie grać, mówić i śpiewać to, co chcecie” [NPK: 88].

We wspólnocie Piwnicy na Wójtowskiej chodziło o swobodę artystycznego działania na znak oporu wobec standardów ideologicznych komunistycznej Polski, ale - paradoksalnie - według Włodka Pawlika czasy socjalizmu były dla tego autorskiego teatru Ryszarda Ostromeckiego paradoksalnie łaskawe:

Artyści za dużo nie żądali, wszyscy mieli po równo, czyli nic, i dlatego to wszystko inaczej funkcjonowało. Inne było otoczenie, inne były nastroje. Artyści byli bardziej artystami niż pragmatycznymi często graczami rynkowymi [NPK: 261].

Jak wykazuje Marcin Kościelniak w swoim opracowaniu naukowym życie polityczne, społeczne i kulturalne lat 80. zorganizowane było wokół wartości religijnych i narodowych³⁹. Wartości te integrowały wspólnotę „my”, czyli naród i odróżniały od „oni”, czyli władz komunistycznych.

Pełny obraz życia społecznego PRL-u pierwszej połowy lat 80. musiałby jednak uwzględnić szereg zjawisk (...) – jak choćby takich, które socjologia opisywała w kategoriach „strategii przetrwania”, obejmujących działania w „szczelinach” i „szarych strefach” systemu, umożliwiających realizację tego, co nie było jednoznacznie zabronione⁴⁰.

Zdaniem Kościelniaka kultura związana z podziemną opozycją przyczyniła się do ukształtowania ideowych i etycznych zrębów naszej współczesności. W niektórych środowiskach zaobserwować można było „wątek kontestacji dominującego dyskursu publicznego”⁴¹. Znamiennym przykładem jest choćby praca krakowskiego artysty Adama Rzepeckiego *Matka Boska Częstochowska z domalowanymi wąsami*. Praca będąca świadomym nawiązaniem do dadaistycznego gestu Marcela Duchampa, który domalował wąsy Mona Lisie, „powstała jako odpowiedź na sytuację w jakiej znalazła się sztuka w stanie wojennym”⁴². Obraz znalazł się zresztą na okładce pierwszego numeru pisma „Tango”, wydawanego przez znaną z prowokacyjnych akcji grupę Łódź Kaliska, której Rzepecki był członkiem. Znalazła ona własną, niezależną od „czerwonych” (reżim) i „czarnych” (Kościół) drogę artystyczną. W przypadku teatru na Wójtowskiej nie chodziło natomiast o kontestację polityczną, wojującą. Jak wynika z piwnicznych archiwaliów, a także z przytoczonych wyżej fragmentów rozmów z twórcami tego teatru, stosowane przez Ostromęckiego praktyki oporu wobec reżimów moralnych komunistycznej Polski polegały w głównej mierze na stworzeniu teatru elitarnego, poetyckiego, opartego na literaturze klasycznej, która w scenicznej realizacji artystów Piwnicy w żadnej mierze nie była podporządkowana komunistycznej ideologii. Dla twórcy teatru małych form ważne były określone wartości artystyczne – w oddaleniu od założeń polityki władz komunistycznych, usiłujących produkować i kontrolować wiedzę o teraźniejszości. Jak powiedział Janusz Strobel:

³⁹ M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 27.

⁴⁰ Tamże, s. 28.

⁴¹ Tamże, s. 30.

⁴² K. Bik, *Spalcie mnie na stosie! - rozmowa z Adamem Rzepeckim*, [w:] www.wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,556788.html> [dostęp: 05.09.2021].

Ryszard bardzo ściśle chronił to miejsce od tak zwanej dzisiaj subkulturki... tego dziadostwa, które nas otacza zewsząd. Jak lew stał na straży wartości dla niego ważnych. Był szalenie konsekwentny i to mogło sprawiać wrażenie pewnego rodzaju... snobizmu. Dzisiaj patrzę na to zupełnie inaczej. Ryszard był niezwykle dokładny, trzymał poziom artystyczny. Niezależnie od tego, czy ludzi to interesowało, czy nie interesowało, on realizował tę swoją konsekwentną myśl natury artystycznej, natury literackiej [NPK: 269].

Pewnego rodzaju niezależność twórcza Ryszarda Ostromeckiego polegała zatem na tworzeniu w trudnych okolicznościach społeczno-politycznych własnego teatru jako enklawy wartości artystycznych i etycznych. Obca była mu „poetyka aluzji”, nawiązywania do systemu czy też „mruganie okiem” do widza. W repertuarze Piwnicy na Wójtowskiej pojawiły się za to spektakle patriotyczne, jak chociażby *Krajobraz polski*, który został zaprezentowany także w wielu krajach europejskich, a także za oceanem oraz spektakle religijne, czego zamiennym przykładem jest monodram *Psalm Dawida* w wykonaniu Olgierda Łukaszewicza.

W opinii widzów, dziennikarzy i recenzentów Piwnica na Wójtowskiej była swoistym azylem. Odwiedzali oni to miejsce chętnie zanurzając się w domową atmosferę, sprzyjającą nawiązywaniu bliskich kontaktów z artystami. Była to więc jakaś forma eskapizmu, ale w dobrym znaczeniu tego słowa. Jak zauważa także Emilian Kamiński, widz okresu socjalizmu nie tylko chętnie szukał ukojenia w teatrze, czuł się także przez swoją w nim obecność nobilitowany, wyjątkowy - podczas gdy w konwencjonalnych przejawach życia zbiorowego w czasie socjalizmu był jedynie jednym z wielu, podobnych sobie, niczym niewyróżniających się szarych obywateli:

Trudno tak oceniać widza. W PRL-u o tyle był lepszy, że był żądny teatru, ponieważ było zniewolenie, kłamstwo jedno wielkie. Widz szukał prawdy w teatrze i ją dostawał. Szukał aluzji i w związku z tym był bardziej spolegliwy [NPK: 284].

Tak naprawdę jedyną radą dla teatru jest to, żeby ludzie poczuli się nobilitowani, że mogą przyjść do teatru, bo wtedy to ma sens. Nie są nobilitowani, jeżeli oglądają telewizję, albo jeżeli idą do kina. To jest takie pospolite. Teatr powinien być czymś podniosłym i o to trzeba bardzo dbać [NPK: 284].

W oficjalnych, drukowanych repertuarach Piwnicy nie ma informacji o wszystkich spektaklach i wydarzeniach. Idąc tym tropem można sądzić, iż pozycje ideologicznie niewygodne nie były z wiadomych przyczyn w nich umieszczane. W tym przekonaniu utwierdza mnie Krzesimir Dębski:

Myślę, że w tych pani materiałach nie wszystko jest, bo wtedy papieru nie było, żeby sobie drukować programy. Taki program zbiorczy, historyczny musiał powstać już dużo później i nie wszystko jest w nim ujęte. Niektóre rzeczy

były w ogóle bez programu. Wiadomo, cenzura i jakieś tam odbiory. Domyślałem się, że wiele imprez odbywało się półlegalnie albo wręcz nielegalnie, bo tak wtedy było [NPK: 35].

W archiwum piwnicznym odnajdujemy kilka dokumentów z nieodłączną pieczęcią cenzora, jak chociażby program ramowy montażu słowno-muzycznego *Dla mnie Paryż...* według scenariusza Konrada Eberhardta, ze zdjęciami Jacques'a Namescha, w reżyserii i w wykonaniu Ryszarda Ostromęckiego. Cytowana wypowiedź pokazuje jednak, iż w archiwalnej dokumentacji są luki, miejsca puste, które można jedynie uzupełnić własną narracją. Niektórych, bardziej „opozycyjnych” wątków, czy też energii odbioru, która pewnie wtedy emanowała ze sceny piwnicznej, możemy się jedynie domyślać. Jak pisze Joanna Krakowska:

Patrzenie w przeszłość nie jest zajęciem dla obiektywnych obserwatorów, obojętnych arbitrów i asekurantów. Neutralność i deklarowany brak uprzedzeń? To chyba nieporozumienie, skoro mamy mówić o historii. Bezstronność? Żart. Patrzenie wstecz, oglądanie się w przeszłość to nie idealistyczne poszukiwanie mądrości, ale zbieranie argumentów i puent na potrzeby sporów o narrację. Sporów nie tyle historycznych, choć umocowanych w przeszłości, ile współczesnych. W przeszłość patrzymy bowiem stąd, a nie skądinąd⁴³.

W moim spojrzeniu, naznaczonym fascynacją śladami przeszłości, ale zarazem niepewnością i świadomością „ustanawiania” wiedzy o minionych praktykach artystycznych, mogę tylko domniemywać charakteru ówczesnej piwnicznej atmosfery, w której liczyła się wartość sztuki, a pośrednio – ujawnił się dystans artystów do kultury oficjalnej propagandy bądź taniej rozrywki. Praktykę artystyczną teatru na Wójtowskiej w kontekście praktyk oporu wobec standardów ideologicznych komunistycznej Polski można dziś czytać jako kontestację nie wprost. Jak dowodzą piwniczne dokumenty oraz świadkowie tamtych czasów, zamierzenie to Ryszard Ostromęcki zrealizował z sukcesem. Okazuje się, iż tworzenie na typowej, instytucjonalnej scenie teatralnej nie zawsze jest gwarancją jakości artystycznej. Można ją bowiem odnaleźć zupełnie niespodziewanie nawet na 100 m² piwnicy budynku w ruinach byłej kotłowni, zaadaptowanej na teatr w myśl jasno sprecyzowanej i konsekwentnie realizowanej autorskiej wizji artystycznej. Zastosowane rozwiązania architektoniczne, a także projektowe przestrzeni Teatru na Wójtowskiej uczyniły z miejsca pierwotnie nieteatralnego performatywną przestrzeń działań scenicznych, która dla wielu występujących na jej deskach twórców i odwiedzających ją widzów, jak sami podkreślają często w wywiadach pogłębionych, miała szczególne znaczenie. Sam twórca Piwnicy na Wójtowskiej tak kiedyś o niej napisał:

⁴³ J. Krakowska, *PRL Przedstawienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 7.

Piwnica to takie zagadkowe naczynie, zagadkowe nawet dla mnie – jej twórcy, które otwarte natychmiast napelnia się muzyką i poezją, tak jak coś w przyrodzie napelnia się pod wpływem podciśnienia [APW].

Nawiązując do przytoczonych wyżej słów Joanny Krakowskiej, można powiedzieć, że określenie przez Ryszarda Ostromęckiego Piwnicy jako „zagadkowego naczynia” do napelnienia – może stać się również metaforą procesu badania/uruchamiania archiwum, którego podjęłam się w kolejnych rozdziałach tej pracy.

ROZDZIAŁ III

Dzieje Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej

1. Zasoby archiwum

W skład archiwum rodzinnego, którym dysponuję, wchodzi dokumentacja dotycząca Piwnicy na Wójtowskiej, stanowiąca cenny, nieopracowany dotąd materiał wart zbadania. Analiza tego materiału, wykorzystująca najnowsze teorie archiwum, daje możliwość rozpoznania działalności Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie jako konkretnej praktyki scenicznej, podejmowanej w ściśle określonych warunkach społeczno-administracyjnych. Jest to przykład „praktyki, zdarzenia czy zachowania”¹ ściśle związanych z rzeczywistością zewnętrzną, a zarazem stanowiących przykład realizacji specyficznych dla teatru małych form konwencji estetycznych. Do uruchomienia archiwum i rozpoczęcia pogłębionej pracy naukowej nad zgromadzonym materiałem archiwalnym zainspirowały mnie słowa Barbary Lasockiej, której zdaniem: „Domowe archiwa aktorów, choć zastawiają badaczom niejedną pułapkę, wymagając od nich rozwagi i umiaru, zawierają bezcenne materiały”². Zachęcająca okazała się także opinia Olgierda Łukaszewicza, który jako jeden z wielu osobowości artystycznych występujących w Piwnicy na Wójtowskiej doceniał znaczenie tego małego teatru w rozwoju swoich umiejętności artystycznych i ubolewał nad tym, iż: „Piwnica na Wójtowskiej Ryszarda Ostromeckiego pozostaje stale teatrem nieodkrytym i niedocenionym”³. Uznałam, że warto zmienić ten stan rzeczy.

Odziedziczony po wuju różnorodny zbiór artefaktów Piwnicy na Wójtowskiej trafił do mnie w nieuporządkowanej postaci. Przechowywany był początkowo w rozlicznych pudłach tekturowych i kufrach wraz z innymi, należącymi do

¹ R. Schechner, *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 16.

² B. Lasocka, *Archiwa domowe aktorów Od dokumentu do interpretacji*, [w:] *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii : wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów, 9-11.10.1991 r., pod red. D. Kuźnickiej i H. Samsonowicz, Warszawa 1998, s. 40.

³ Opinią tą Olgierd Łukaszewicz podzielił się podczas jednego z naszych spotkań dnia 20.10.2020 r.

zmarłego dokumentami oraz pamiątkami z życia prywatnego. Niektóre elementy dokumentacji były zgromadzone w teczkach, na przykład wycinki prasowe, dotyczące wydarzeń piwnicznych. I tam jednak odnajdywało się inne, nie należące do tematycznego zbioru zdjęcia czy dokumenty. Trudno zatem ustalić, czy można mówić o próbie intencjonalnego uporządkowania zbioru przez Ostromęckiego, która została następnie udaremniona w trakcie pakowania archiwaliów przy opuszczaniu przez niego Piwnicy na Wójtowskiej. Na zrobionych przez wuja zdjęciach dokumentujących ten czas widać znaczący bałagan. Możliwe więc, że to właśnie wtedy podejmowane były decyzje o tym, które materiały uznane zostały przez twórcę Piwnicy za wartościowe, warte zachowania, a które wylądowały w koszu. Można także domniemywać, iż zabrane zostały wszystkie istniejące artefakty, a chaos w ich porządku powstał na skutek konieczności szybkiego przygotowania paczek do transportu i zwolnienia przestrzeni pod przewidywany z ramienia Staromiejskiego Domu Kultury remont. Wreszcie, nie można wykluczyć i teorii o pierwotnym nieusystematyzowaniu archiwaliów. Według Barbary Lasockiej⁴, aktorzy chętnie gromadzą świadectwa swojej działalności zawodowej, chcąc być może w ten sposób zrekompensować ulotność uprawianej sztuki i ocalić od zapomnienia siebie jako jednego z jej autorów. Proces ten nie zawsze jednak można określić jako staranny. Jedni oddają część materiałów za życia, resztę zapisując testamentalnie, inni przekazują je na bieżąco lub nie zajmują się tematem donacji wcale, bądź też pilnie strzegą swoich zbiorów. Zdarza się, że archiwalia docierają do pracowni dokumentacyjnych w przypadkowych, przedziwnych okolicznościach lub zostają wyrzucone przez rodzinę na śmietnik. Jak zauważa Lasocka, aktorzy gromadzą głównie egzemplarze ról, dopełniające je programy teatralne, afisze przedstawień, fotografie oraz wycinki prasowe recenzji, a także drobnych wzmianek. Charakterystycznym elementem zbiorów są listy od wielbicieli. Zdarzają się także prowadzone systematycznie lub dorywczo kroniki, pamiętniki czy zapisy w kalendarzach. W tym ostatnim typie dokumentów przeważają fakty dotyczące uprawianego zawodu, sfera sztuki jest natomiast raczej nieobecna. Pozostały zbiór stanowią dokumenty urzędowe, odznaczenia, legitymacje, zaproszenia, przemówienia, listy, a także inne materiały będące świadectwem indywidualnych zainteresowań i pasji.

Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej przypominało „ogród nie plewiony”⁵, pełen zarówno rzeczy ważnych, jak i przypadkowych. Warto w tym miejscu podkreślić fakt, iż całość materiału wchodzącego w skład tego zbioru nie tylko nie była dotąd badana w sposób naukowy, lecz również nie była dostępna nawet w wybranych fragmentach jako przekaz tworzony z myślą o potomności – w rozumieniu

⁴ B. Lasocka, *Archiwa domowe aktorów*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5832/archiwa-domowe-aktorow> [dostęp 24.02.2021].

⁵ Tamże.

Jakoba Buckhardta⁶. Stanowiąc on może zatem swoisty zbiór śladów, niezamierzonych, pozbawionych adresata i bezpośrednich świadectw minionego czasu. Pozostałości te są otwarte na interpretacje i konteksty. Nie wiadomo, czy Ostromęcki planował późniejsze uporządkowanie tych treści, w czym przeszkodziła mu śmiertelna choroba, pewne jest natomiast to, iż jako autor tego zbioru jako jedyny byłby w stanie tego dokonać w możliwie krótkim czasie. W moim przypadku, czyli osoby, która nie tylko nie uczestniczyła czynnie w pracy tego teatru małych form, ani też nigdy wcześniej w zawartość tego archiwum wtajemniczana nie była, zadanie to okazało się niezwykle czasochłonne, żmudne, a często i mocno frustrujące.

Jak pisze Lasocka badacz tych różnych typów materiałów powinien postawić sobie przede wszystkim pytanie o zakres ich przydatności pod kątem wyrażnie określonego przedmiotu badań⁷. Jednocześnie należy zdawać sobie sprawę z tego, iż zachowane dokumenty, choć zawierają wiele elementów składowych realizacji scenicznych, nie układają się często w całość, która mogłaby stanowić ich wierny zapis. Bezcenny ze względu na swą wiarygodność materiał faktograficzny, zawiera w sobie także losy twórców, pozwalając przy takim jego odczytaniu usytuować teatr w szerszym kontekście ludzi i ich czasu.⁸ Domowe archiwa aktorów prowokują do podjęcia różnych metod naukowego postępowania, w zależności od przyjętego klucza. Na pierwszym etapie działań skupiałam się przede wszystkim na odrzuceniu niezwiązanych zupełnie z działalnością Piwnicy materiałów. Następnie wydzieliłam dokumentację dotyczącą edukacji i osiągnięć artystycznych Ryszarda Ostromęckiego. W tej kategorii znalazły się więc: recenzje prasowe przedstawień z udziałem Ryszarda Ostromęckiego od czasów liceum, aż do realizacji z okresu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie; artykuły prasowe dotyczące realizacji reżyserskich telewizyjnych przedstawień baletowych; zdjęcia, scenariusze i libretta przedstawień telewizyjnych i audycji radiowych w Teatrze Polskiego Radia i Teatrze Telewizji, inne dokumenty dotyczące współpracy z teatrem Polskiego Radia i Telewizji w Warszawie. Analiza tych dokumentów pozwoliła mi na opisanie sylwetki Ryszarda Ostromęckiego jako twórcy w rozdziale drugim niniejszej rozprawy.

Pozostałe materiały to dokumentacja stanowiąca archiwum teatru małych form Piwnicy na Wójtowskiej w latach jego prowadzenia przez Ryszarda Ostromęckiego (1980-2010). Udało mi się na tym etapie rozpoznania zawartości archiwum ustalić, iż w jego skład wchodzi między innymi: projekty adaptacji, materiały dokumentujące realizację poszczególnych etapów prac związanych z budową

⁶ A. Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 77.

⁷ B. Lasocka, *Archiwa domowe aktorów*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5832/archiwa-domowe-aktorow> [dostęp 24.02.2021].

⁸ Tamże.

i aranżacją wnętrza przestrzeni scenicznej, barowo-kawiarniano-biesiadnej, zaplecza gospodarczo-administracyjnego Piwnicy na Wójtowskiej – takie jak dokumenty budowlane, projektowe, fotograficzne, artykuły prasowe; koncepcja programowa Piwnicy na Wójtowskiej (autorstwa Ryszarda Ostromęckiego); takie dzieła Ryszarda Ostromęckiego, jak: maszynopisy librett baletowych (dla Telewizji Polskiej na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki); maszynopisy scenariuszy słuchowisk radiowych (realizowanych w Teatrze Polskiego Radia); maszynopisy dramatów; repertuary miesięczne, roczne, okazjonalne i zbiorcze; angielskie, niemieckie, francuskie, hiszpańskie i włoskie wersje folderów programowych niektórych spektakli i zaproszeń; plakaty, afisze wydarzeń artystycznych, a także ich fotografie; recenzje spektakli, materiały prasowe; maszynopisy projektów scenariuszy przedstawień, wieczorów muzyczno-słownych, muzycznych, konferansjerek; rękopisy, notatki, szkice; nagrania montażu słowno-muzycznych i niektórych spektakli na taśmach magnetofonowych oraz nośnikach cd; klisze, odbitki, slajdy dokumentujące życie artystyczne i zakulisowe piwniczian; bibeloty, elementy wystroju wnętrza oraz scenografii; płyty nagrane w Piwnicy na Wójtowskiej (przez Stanisława Sojkę, String Connection, itd.) oraz inne podarowane przez przyjaciół artystów (np. Włodka Pawlika, Andrzeja Kurylewicza, Barbarę Hesse-Bukowską, Włodzimierza Nahornego, Szabolcsa Esztényiego, Yuko Kawai z dedykacją dla Ryszarda Ostromęckiego); dokumenty potwierdzające przyjazne stosunki i współpracę Piwnicy na Wójtowskiej z Ambasadą Republiki Federalnej Niemiec, Kubańskim, Wenezuelskim i Meksykańskim Ministerstwem Kultury, Instytutem Kultury Austriackiej, Ambasadą Republiki Litewskiej, Polską Akademią Nauk w Rzymie, konsulatami polskimi w Brukseli, Lille, Madrycie, Sorboną; pamiątkowe wpisy, dedykacje, zaproszenia, papeterię firmową, wizytówki, pieczętki ozdobne, matryce logotypu, matryce z nazwą teatru do tworzenia charakterystycznych odbitek plakatów piwnicznych; fotografie artystyczne autorstwa Ryszarda Ostromęckiego, Zofii Nasierowskiej, Andrzeja Tyszko, Andrzeja Świetlika, Jerzego Kozaka, Konrada Karola Pollescha.

2. Klasyfikacja dokumentacji archiwalnej w świetle teorii archiwum

Po rozpoznaniu zawartości archiwum Piwnicy na Wójtowskiej pojawiło się pytanie o sposób jej klasyfikacji. W pierwszym etapie moich badań, mając jednak na uwadze dalsze zadania analityczne, zajęłam się zatem porządkowaniem dostępnych archiwaliów z perspektywy teatrologicznej. Przy wstępnej analizie dokumentów przyjąłam zatem tradycyjną optykę – podział źródeł nawiązujący do koncepcji Zbigniewa Raszewskiego jako badacza sztuki teatru. Pomocne okazały się jego rozważania, dotyczące definicji samego pojęcia dokumentacji teatralnej

oraz różnych jej podziałów. Zbigniew Raszewski wyróżnia dwa podstawowe zbiory dokumentów: te dotyczące życia teatralnego oraz te, które dotyczą charakteru poszczególnych przedstawień⁹. Pierwszy typ dokumentacji obfituje w różnego rodzaju spisy, w tym spisy przedstawień „odegranych przez jakiś teatr w określonym czasie”¹⁰, nazywane w języku potocznym repertuarami. Stanowią przejaw dokumentacji czynnej, nie wytwarzanej na skutek samej pracy teatru, lecz w wyniku zabiegów badawczych porządkujących materiał do celów służących jego interpretacjom¹¹. W przypadku spisu przedstawień Piwnicy na Wójtowskiej możemy mówić w głównej mierze o repertuarach zbiorczych przygotowanych przez Ryszarda Ostromęckiego w formie broszury rozdawanej następnie gościom zaproszonym na obchody kolejno dwudziesto- i dwudziestopięciolecia działalności tego teatru małych form. Z publikowanych z różną częstotliwością w formie plakatów repertuarów miesięcznych (drukowane na charakterystycznym dla stylistyki tego teatru papierze pakunkowym ze znakiem graficznym strzałki imitującej schody, skierowanej w dół) dowiadujemy się natomiast nierzadko o innych planowanych bądź też zrealizowanych występach nieujętych w później wydanych repertuarach zbiorczych. Jak wynika także z wywiadów pogłębionych przeprowadzonych przeze mnie z artystami występującymi w Piwnicy na Wójtowskiej nie wszystkie artystyczne wydarzenia były ujęte w programach miesięcznych, miały swoje plakaty czy jakiegokolwiek ślady dotyczące ich realizacji. Moi rozmówcy wskazują na trudną dostępność materiałów papierniczych i drukarskich w tamtych czasach, a także tłumaczą ten brak realizacją praktyk artystycznych półlegalnie, ze względu na istniejącą w tym okresie cenzurę. Na bazie wszystkich tych dokumentów i relacji próbowałam ustalić chronologię wydarzeń piwnicznych.

Wśród dokumentacji związanej z instytucjonalnym i organizacyjnym aspektem działalności Piwnicy na Wójtowskiej możemy wyróżnić także koncepcję programową teatru, dwustronną wizytówkę Piwnicy na Wójtowskiej z logotypem oraz danymi teleadresowymi oraz mapką lokalizacji; papeterię firmową, pieczętki ozdobne, matryce logotypu, matryce z nazwą teatru do tworzenia charakterystycznych odbitek plakatów piwnicznych; karteczkę z kilkoma wyszczególnionymi pozycjami menu barku w przestrzeni barowo-kawiarnianej Piwnicy; bilety wstępu z pieczętką Piwnicy na Wójtowskiej.

Do osobnej grupy zaliczyć można z kolei pamiątkowe wpisy i dedykacje, a także wszelkiego rodzaju dokumenty potwierdzające przyjazne stosunki i współpracę Piwnicy na Wójtowskiej z Ambasadą Republiki Federalnej Niemiec, Kubańskim, Wenezuelskim i Meksykańskim Ministerstwem Kultury, Instytutem Kultury

⁹ Z. Raszewski, *Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, z. 2, Warszawa 1991, s. 215.

¹⁰ Tamże, s. 216.

¹¹ Tamże, s. 217.

Austriackiej, Ambasadą Republiki Litewskiej, Polską Akademią Nauk w Rzymie, konsulatami polskimi w Brukseli, Lille, Madrycie, Sorboną.

Niemniej liczny zbiór stanowią pisma urzędowe, rachunki czy kosztorysy. Wyróżnić tu można również archiwalia dotyczące aspektów projektowo-budowlanych teatru, jak zdjęcia wykonane w czasie gruntownego remontu zaadoptowanych pomieszczeń po byłej kotłowni na pracownię artystyczną, archiwalne czarno-białe fotografie wnętrza po wykonanej adaptacji oraz te kolorowe wykonane kilkanaście lat po inauguracji działalności Piwnicy; zdjęcia fasady kamienicy, w której mieścił się teatr; fotografie prowadzącej do niego bramy oraz ustawionego przed nią po prawej stronie trójnożnego, drewnianego statywu z drewnianą deską, służącego do prezentowania aktualnych wydarzeń programowych teatru, w postaci wydruku na papierze pakunkowym w kolorze beżowym, opatrzonych charakterystycznym logotypem Piwnicy na Wójtowskiej (np. do montażu słowno-muzycznego *Żal po przyrodzie* z udziałem Hanny Banaszak, Tadeusza Czechaka, Olgierda Łukaszewicza, Ryszarda Ostromęckiego, Marcina Zalewskiego oraz kwartetu smyczkowego Camerata); kartkę z okna jednego z pomieszczeń administracyjnych teatru powstałych z byłej stróżówki, z jedyną widoczną z zewnątrz informacją dotyczącą nazwy miejsca oraz dni i godzin odbywania się spektakli.

Drugi rodzaj dokumentacji, czyli ten dotyczący konkretnych spektakli wymaga głębszego namysłu. Spektakl teatralny jako przedmiot badań wyróżnia bowiem się spośród innych artefaktów swą ulotnością. Teatrolodzy, jak pisał niegdyś Zbigniew Raszewski, badają dzieła, których nie ma (w sensie utrwalonego materialnie produktu artystycznego). Dlatego też istotną kwestią naukową pozostają refleksje teoretyczne na temat źródeł w pracy teatrologa i sposobów dokumentacji przedstawienia. Zainteresowanie przedstawieniem teatralnym jako przekazem wieloznakowym przyczyniło się do rozwinięcia w latach siedemdziesiątych XX wieku dyskusji na temat jego opisu lub zapisu oraz odtworzenia lub rekonstrukcji. Dużą rolę odegrała wówczas semiotyka i strukturalizm. Według Zbigniewa Raszewskiego w dokumentacji przedstawienia teatralnego należało wydzielić dokumenty pracy, czyli „ślady jakie pozostawia praca poprzedzająca premierę: tekst dramatyczny, scenariusz reżyserski, projekt dekoracji i kostiumów, spisy rekwizytów, protokoły prób itp.”¹² oraz dokumenty dzieła: „przekazy, które towarzyszyły rozmaitym fachowcom podczas przedstawienia, np. egzemplarz inspicjenta, egzemplarz suflera, zapisy oświetlenia, nuty, a także „dokumenty utrwalające przedstawienie”: fotografie, filmy, partytury reżyserskie”¹³. Dokumenty pracy mają dać „wgląd w przebieg pracy nad przedstawieniem”, a dokumenty dzieła „pozwalają odtworzyć gotowe przedstawienie”¹⁴. Raszewskiemu chodzi zatem o rekonstrukcję rozumianą jako

¹² Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., s. 232.

¹³ Tamże.

¹⁴ Z. Raszewski, *Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś*, op. cit., s. 215.

dotarcie do „wyglądu” spektaklu z przeszłości. Ważny głos w tym temacie zabrał także Tadeusz Kowzan, który wprowadził odróżnienie opisu jako „utrwalenia przebiegu przedstawienia dokonane z pozycji widza”¹⁵ od zapisu jako „utrwalenia przedstawienia przez jego twórców”¹⁶. Kowzan zaproponował także definicję rekonstrukcji jako próby opisu opartej wyłącznie na dokumentach. Analizy zaprezentowanych przez niego na łamach miesięcznika „Dialog” opisów współczesnych dzieł teatralnych dokonał w latach osiemdziesiątych w ramach tradycyjnego podejścia semiotycznego Grzegorz Sinko¹⁷. Zakładał on jednak badanie przedstawienia jako tekstu złożonego z wielu znaków pochodzących z różnych kodów semiotycznych. Jak pisze Ewa Wąchocka:

W początkowym okresie badań semiologicznych dość powszechna jednak jest wiara, że wystarczy zdefiniować znak teatralny lub wyróżnić najmniejszą jednostkę znaczenia, aby rzetelnie tzn. obiektywnie analizować przedstawienie. To miało być również podstawą umożliwiającą rekonstrukcję języka teatru¹⁸.

Badaczka wykazuje jednak, iż:

Mówienie o „języku” teatru wydaje się (...) sprzeczne samo w sobie, co uzasadniono już nieraz i dostatecznie obszernie. Wystarczy powiedzieć, że sztuka teatralna z braku własnego (jednego) systemu znakowego korzysta ze znaków innych sztuk, z których każda ujawnia wprawdzie właściwe sobie reguły, jednakże w spektaklu, rzecz jasna, ulegają one wzajemnemu dopasowaniu¹⁹.

Według Wąchockiej: „W opisie tak złożonej konstrukcji, jaką jest przedstawienie teatralne, więcej zdają się w związku z tym obiecywać „układy scalone” w postaci systemów scenicznych i kodów, a przede wszystkim większe całości znaczeniowe, makroznak i wreszcie tekst²⁰. Semiotycy zgadzają się jednak, jak utrzymuje badaczka, że praktyczną analizę przedstawienia należałoby zatem przeprowadzić: „wychodząc od określenia globalnego znaczenia, przechodzić następnie (...) na niższe piętra organizacji znaków, należące do warstwy powierzchniowej”²¹. Janusz Degler za jedno z dwóch głównych źródeł analizy inscenizacji uznaje nagrania wideo i osobiste obejrzenie spektaklu²². Jako drugie wskazuje notatki sporządzone podczas jednego lub większej ilości przedstawień. Dla Doroty Sosnowskiej rekonstrukcja spektaklu jest raczej specyficznym trwaniem tego minionego dzieła w po-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ E. Wąchocka, *Współczesne metody badań teatralnych*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2003, s. 8.

¹⁹ Tamże, s. 9.

²⁰ Tamże, s. 11-12.

²¹ Tamże, s. 18.

²² Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., s. 114-115.

wtórzeniu²³. Takie spojrzenie na dokumentację jest mi bliższe ze względu na rodzaj dostępnych archiwaliów oraz postawione zadanie badawcze w postaci odtworzenia w procesie analizy praktyk artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej. Sosnowska przywołuje spojrzenie Michaela Kirbyego z okresu młodej performatyki na dokumentację jako „surrogate performance” i w następujący sposób wyjaśnia to odniesienie: „Dokument pozwala wyjąć teatr z kontekstu recenzji i subiektywnej oceny, jaka jest wpisana w tę formę. Jest formą istnienia spektaklu w jego potencjalności. Jest dowodem na to, że zdarzenie miało miejsce ale i stanem, w którym spektakl czeka na możliwą aktualizację”²⁴. Jeśli zaś głównym zadaniem badacza teatru ma być rekonstrukcja spektaklu na podstawie dokumentacji to oznacza to, że celem jest „stworzenie swoistego tekstu, który z jednej strony jest zapisem działań, dekoracji, muzyki, historii powstawania spektaklu itd., z drugiej jednak stwarza możliwość – nawet jeśli wirtualną – powtórzenia. Rekonstrukcja jest więc i dokumentacją, i scenariuszem, podsumowaniem i otwarciem”²⁵. Rejestracja ma z kolei stanowić według Sosnowskiej zarówno dokumentację, jak i rekonstrukcję. Jednocześnie badaczka postuluje spojrzenie na każdy rodzaj zapisu jako na autonomiczną formę, będącą elementem teatralności, która wpisuje się w medialny charakter teatru i stanowi jedną z form trwania spektaklu:

Nie ma dobrych i złych zapisów, nie ma właściwych i niewłaściwych dokumentów. Jest raczej ciągle przywoływanie (niczym wywoływanie duchów), ruch pamięci i powtórzenie. (...) Zapis – ta resztką spektaklu – jest czytelny tylko w kontekście teatru i działania. Nie jest samym tekstem, zdjęciem, filmem (choć oczywiście jego medialna postać ma ogromne znaczenie dla analizy). Jest teatrem żyjącym w innych mediach i formach. I właśnie na tym przecięciu - własnej formy, kontekstu historycznego i żywego teatru – dopiero poddaje się analizie²⁶.

Ze względu na podjęty problem badawczy, za pomocny uznałam także podział dokumentacji na dokumenty z poziomu realizacji i z poziomu odbioru dzieła, zaproponowany przez Christophera Balme²⁷. Koncepcja ta uwzględnia nowe audiowizualne możliwości dokumentowania przedstawień i cyfrowe nośniki informacji, dopuszcza także inne źródła analizy. Do dokumentów z poziomu realizacji należą bowiem: zapis wideo, egzemplarz reżyserski lub wersja ze skreśleniami tek-

²³ D. Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Universitas, Kraków 2017, s. 267-279.

²⁴ D. Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] [www.academia.edu](https://www.academia.edu/12063452/Dokumentacja_w_teatrze_i_performansie_tekst_zapis_medium_Documentation_in_theatre_and_performance_studies_text_recording_medium), https://www.academia.edu/12063452/Dokumentacja_w_teatrze_i_performansie_tekst_zapis_medium_Documentation_in_theatre_and_performance_studies_text_recording_medium, s. 2. [dostęp: 12.10.2022].

²⁵ Tamże, s. 6.

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., s. 115.

stu, program teatralny, wywiady, projekty scenografii i kostiumów. Drugą grupę, czyli dokumenty z poziomu recepcji stanowią: notatki/zapis, obserwacje z prób, recenzje teatralne, zdjęcia z przedstawień, ankiety. Patrząc na materiały archiwalne Piwnicy na Wójtowskiej w oparciu o tę klasyfikację, wśród dokumentów realizacji można wyróżnić: repertuary polskie i obcojęzyczne wersje folderów programowych niektórych spektakli i zaproszeń; plakaty, afisze wydarzeń artystycznych i ich fotografie, maszynopisy projektów scenariuszy przedstawień, montaży muzyczno-słownych, muzycznych, konferansjerek, nagrania montaży słowno-muzycznych na nośnikach cd, płyty nagrane w Piwnicy na Wójtowskiej. Przykładem mogą być programy ramowe niektórych koncertów poetyckich z pieczęcią cenzora (np. *Dla mnie Paryż*); zdjęcia z realizacji niektórych propozycji programowych; scenariusze spektakli albo ich fragmenty (np. pierwsza strona scenariusza spektaklu poetycko-dokumentalnego pt. *Niepożegnany*, poświęconego pamięci Leszka Herdegena, aktora i poety - według scenariusza Tadeusza Śliwiaka, w reżyserii i wykonaniu Ireny Jun oraz Piotra Pawłowskiego czy też projekt scenariusza spektaklu inspirowanego twórczością Juliusza Słowackiego), plakaty do montaży słowno-muzycznych, koncertów, recitali czy też monodramów prezentowanych w Piwnicy oraz jako Piwnica na Wójtowskiej w innych placówkach kultury (np. Filharmonii Narodowej), a także różne rodzaje zaproszeń, jak na przykład: zaproszenia na koncert inaugurujący działalność artystyczną Piwnicy wydrukowane na papierze czerpanym; zaproszenia na konkretne wydarzenia artystyczne (np. na *Wieczór piosenek Romana Orłowa* w wykonaniu Ireny Santor i Janusza Senta z udziałem Wojciecha Młynarskiego z 17 marca 1990 roku) - drukowane, pisane na maszynie lub kaligrafowane, imienne lub ogólne. Wśród dokumentów z poziomu odbioru dzieła odnajdujemy z kolei: recenzje spektakli, materiały prasowe, zdjęcia, pamiątkowe wpisy, dedykacje, rękopisy, notatki i szkice. W archiwum znajdują się także inne ślady, pamiątki i materiały, nie poddające się tej klasyfikacji – na przykład płyty podarowane przez przyjaciół artystów, dedykacje, papeteria firmowa, wizytówki, pieczętki ozdobne, bibeloty, elementy wystroju wnętrza oraz scenografii, matryce logotypu, matryce z nazwą teatru do tworzenia charakterystycznych odbitek plakatów piwnicznych, klisze, odbitki, slajdy dokumentujące życie artystyczne i zakulisowe piwniczian.

Podsumowując chciałam jeszcze nawiązać do wspomnianej wcześniej teorii Philipa Auslandera, który zaproponował podział dokumentacji sztuk performatywnych uwzględniający dwa podstawowe jej aspekty: teatralny i dokumentacyjny. Terminu sztuki performatywne jak wskazuje Jacek Wachowski po raz pierwszy użył: „Lord Anthony Ashley Cooper Shaftesbury w roku 1711, w osobliwym dziele zatytułowanym *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*”²⁸.

²⁸ J. Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad. Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 16.

Pojęcie *performing arts* – które na język polski zostało przetłumaczone jako „sztuki wykonawcze” (...) – odnosiło się do działań artystycznych, w których wykonawca używał swojego ciała albo głosu (lub jednego i drugiego) po to, aby zaprezentować własną ekspresję zgromadzonej przed nim publiczności. Ujęcie takie miało wiele zalet. Przede wszystkim pozwalało na włączenie do repertuaru sztuk wykonawczych zarówno teatru, opery, tańca, baletu czy koncertów wszelkiej maści (...) ²⁹.

Obok tłumaczenia tego angielskiego pojęcia na język polski jako „sztuki wykonawcze” pojawiło się także inne, a mianowicie „sztuki performatywne”, co wywołało „na gruncie polskim zamieszanie terminologiczne”³⁰. Według Wachowskiego są to pojęcia synonimiczne. Jeśli potraktować teatr jako przykład sztuk performatywnych, to trzeba podkreślić, że najważniejszy jest aspekt dokumentacyjny a nie teatralny omawianych zbiorów. W świetle tej klasyfikacji w archiwum Piwnicy na Wójtowskiej dominuje kategoria materiałów dokumentalnych. Zbiór stanowią bowiem głównie źródła pisane, często także niekompletne, na których podstawie trudno wyobrazić sobie sceniczny kształt dawnych przedstawień. Jednym z najbardziej problematycznych działań, z jakimi musiałam się zmierzyć było de facto skompletowanie często pozbawionych paginacji scenariuszy przedstawień w kilku różnych wersjach. Niektóre z nich zachowały się tylko we fragmentach, stanowiąc jedynie ślad praktyki teatralnej. W zbiorze nie ma specjalnie spreparowanych/teatralizowanych artefaktów. Nie odnajdziemy³¹ tu również niestety zbyt wielu materiałów audiowizualnych. Wśród nich można wyróżnić nieliczne fotografie ze spektakli. Rejestracje stanowią natomiast najmniejszą procentowo część zbiorów (co wynika między innymi z faktu, iż mało kto – poza Telewizją Polską – mógł w latach osiemdziesiątych dokumentować spektakle w formie nagrań) i należą do nich głównie ślady audialne, takie jak nagrane w teatrze płyty z recitali i koncertów, a także wideo rejestracja montażu słowno-muzycznego *Żal po przyrodzie* i spektaklu muzycznego *O ćwierć wyżej*. Rekonstrukcja przedstawień na podstawie tych artefaktów jest zatem możliwa jedynie w kilku przypadkach. Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej to obfity zbiór fascynujących śladów, które jednak sprawiają niemałe trudności w ich klasyfikacji. Dominują w nim, tak jak już wspomniałam, materiały o charakterze dokumentalnym, nie ma zbyt wielu dokumentów teatralizowanych. Można zatem wysnuć wniosek, iż Ryszard Ostromecki skupiał się głównie na działaniu czyli pokazywaniu, nie dokumentowaniu działania, nie mógł zatem teatralizować tej dokumentacji.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 17.

³¹ Omawiałam tę kwestię w rozdziale: *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, tom 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 207.

3. Performowanie archiwum

3.1. Wywiady z artystami i praca nad książką jako etapy procesu performowania archiwum

Mając na uwadze koncepcje naukowe polskich i zagranicznych badaczy teatru i performansu, w mojej pracy nad archiwum Piwnicy na Wójtowskiej postanowiłam analizować dostępną dokumentację w kluczu obranej perspektywy performatycznej. Uruchomienie potencjału badawczego nie było jednak możliwe od razu, odziedziczony bowiem po wuju różnorodny zbiór artefaktów Piwnicy na Wójtowskiej, jak już wspominałam, trafił do mnie w nieuporządkowanej postaci. Pierwszym etapem były więc działania związane z konieczną klasyfikacją dokumentów według tradycyjnych podziałów teatrologicznych. Ze względu z kolei na wspomniane braki w dokumentacji piwnicznej pomyślałam, iż innym, cennym źródłem pozwalającym uzupełnić w pewnej mierze luki będą informacje pozyskane w drodze wywiadów pogłębionych z wykonawcami, realizatorami i widzami, czyli świadkami, a często i uczestnikami artystycznych wydarzeń Piwnicy na Wójtowskiej. Przeprowadzenie wywiadów okazało się być kolejnym niełatwym zadaniem, którego się podjęłam, z kilku powodów. Po pierwsze dotarcie do osób, których relację uznałam za istotną dla analizowanego problemu badawczego było, podobnie jak wcześniejsza systematyzacja dostępnej dokumentacji, przedsięwzięciem czasochłonnym. W przypadku znanych twórców stale czynnych zawodowo, kilka prób umówienia się na spotkanie zakończyło się niepowodzeniem ze względu na nieoczekiwane zmiany w ich grafiku artystycznym. Zdarzało się więc, iż moja podróż w ustalone miejsce (w różnych częściach kraju) była próżna. Postawione cele, ciekawość tematu i determinacja pozwoliły mi jednak nie ustępować w staraniach i przeprowadzić finalnie rozmowy, które zaplanowałam. Innym czynnikiem, który nie ułatwiał zadania był czas, który minął. Próbowałam przecież odtworzyć historię artystycznych działań sprzed czterdziestu lat. Artyści, których kariera potoczyła się wartko, w ciągu tego okresu mieli przecież bogate i różnorodne doświadczenia i wspomnienia z licznych występów, miejsc pracy i współpracy. Na spotkania jeździłam z wybranymi materiałami archiwalnymi w nadziei, iż przywołają one tamte odległe wydarzenia w teatrze małych form w Warszawie. Pomysł okazał się trafiony, miałam cenną możliwość, zaobserwowania z punktu widzenia badacza performerą jaką reakcję wywołuje kontakt z materiałem archiwalnym. Otrzymałam namacalny dowód na potwierdzenie stawianych przez badaczy archiwum tez dotyczących performatycznego podejścia do źródeł jako śladów przeszłości, a zarazem materiałów budzących różne afekty. Dostępne artefakty nie stanowiły jedynie kolekcji obiektów, lecz były materiałem wywołującym rozmaite napięcia i emocje u rozpo-

znających je odbiorców. Tak jak moje początkowe zetknięcie z nieuporządkowaną materią było doświadczeniem wywołującym z jednej strony frustrację, z drugiej zaś zachwyt i fascynację bogactwem i różnorodnością zasobów, tak i podobne reakcje zaobserwowałam u osób uczestniczących w kolejnych etapach porządkowania dokumentacji, a niezwiązanych w żaden sposób z tą pracownią twórczą i nieznaną jej działalności. Archiwum wywołało wreszcie rozmaite emocje artystów i widzów tego teatru małych form, którzy po latach zetknęli się z dokumentacją i wzbogacili ją swoją opowieścią, udzielając mi wywiadów pogłębionych i przedstawiając historię tego miejsca³². Wspomnienia wywoływały oglądane zdjęcia z samego remontu przestrzeni nieteatralnej, która teatrem się stała, pamiątkowe wpisy, dedykacje, plakaty, czy przeglądany, opracowany przeze mnie repertuar. Skrawki pamięci uzupełniały inne resztki i materialne ślady, dostarczały brakujących elementów, przypominając ostatecznie obraz układany z puzzli, którego wzoru nikt nie posiada. Kontakt z archiwaliami zaowocował także przekazaniem mi kilku nowych dokumentów, pamiątek będących w posiadaniu moich rozmówców. Innym, cennym doświadczeniem było przeprowadzenie wywiadu z dwiema artystkami Magdą Umer i Magdą Czapińską w Piwnicy na Wójtowskiej. Co prawda nowy administrator obiektu (Teatr przekazany został w akcie darowizny przez Ryszarda Ostromęckiego Urzędowi Miasta Warszawa, z ramienia którego sprawował na nad nim pieczę przez okres około sześciu lat Staromiejski Dom Kultury) dokonał wielu zmian w wystroju i kolorystyce wnętrza, to jednak układ pomieszczeń i obcowanie z rzeczoną przestrzenią wzbudziły silne afekty i liczne wspomnienia u obydwu rozmówczyń. Jak twierdziły, stawały im przed oczami sceny i postacie minionego czasu, przywołując ciepłe uczucia. Magda Umer chętnie odwołała się także do łacińskiego terminu *genius loci* w odniesieniu do Piwnicy na Wójtowskiej dzieląc się zapamiętanymi i poruszonymi w pamięci informacjami. Wywiadów pogłębionych udzielili mi: Krystyna Prońko, Olgierd Łukaszewicz, Włodzimierz Nahorny, Włodek i Jolanta Pawlik, Janusz Strobel i Anna Stankiewicz, Emilian Kamiński, Magda Umer i Magda Czapińska, Krzesimir Dębski, Wojciech Karolak, Stanisław Sojka oraz Karol Radziwonowicz. Swoją pisemną relację przesłali także Hanna Banaszak, Jacek Cygan oraz Dorota Falkowska-Adamiec.

Kolejnym etapem procesu performowania archiwum była praca nad książką *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej* o charakterze dokumentu fabularyzowanego na temat tego teatru. Działanie (z) dokumentacją, ujawniające jej performatywność, które stosowałam intuicyjnie, polegało na doborze wybranych archiwaliów i informacji pochodzących z nacechowanych afektywnie historii mówionych

³² Poruszałam ten temat w rozdziale *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele - archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 220-221.

do opisu poszczególnych działań artystycznych, a także wydarzeń o charakterze inspiracji twórczych - w celu rozpoznania i przypomnienia Piwnicy jako miejsca współpracy artystów różnych dziedzin³³. W publikacji tej, skupiając się na osobowościach artystycznych i wydarzeniach, przyjąłam następujący podział form artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej, które zostały omówione w poszczególnych, osobnych rozdziałach: *Teatr słowa* – dotyczący montażu słowno-muzyczno-fotograficznych, monodramów i małych form teatralnych; *Na wszystko piosenka* – na temat recitali poetyckich i piosenki estradowej; *Smells like jazz spirit* – o koncertach i recitalach zespołów i solistów jazzowych; *Na poważnie* – o koncertach, recitalach zespołów oraz solistów muzyki klasycznej i współczesnej muzyki poważnej.

4. Archiwum otwarte³⁴ – działania archiwizacyjne w Instytucie Teatralnym w Warszawie

Długo zastanawiałam się, w jakim miejscu zdeponować dostępne mi archiwum Piwnicy na Wójtowskiej. Pozostawienie tej dokumentacji w moim domu mogłoby z czasem doprowadzić do jej uszkodzenia czy zniszczenia. Podobny los mógłby zresztą czekać te archiwalia w samej Piwnicy na Wójtowskiej, gdzie po wydzieleniu na ten cel i tak małej przestrzeni teatru można by było je przechowywać i w ramach wystaw czasowych eksponować je w odpowiednich gablotach tematycznych. Nie mogąc przewidzieć dalszych losów Piwnicy na Wójtowskiej, która co prawda przekazana została przez Ryszarda Ostromeckiego w darze Urzędowi Śródmieścia Warszawy z zastrzeżeniem i wyrażeniem woli darczyńcy by pozostała miejscem działalności kulturalnej, lecz gwarancji co do intencji przyszłych kolejnych jej zarządców mieć przecież na wieczność nie można, zrezygnowałam z tego pomysłu. Pomyślałam, iż moje główne oczekiwania dotyczące odpowiedniego zabezpieczenia materiałów, mogą jedynie zostać spełnione przez wyspecjalizowane do tego celu placówki, dysponujące odpowiednimi środkami i technikami zabezpieczenia. Uznałam, iż najlepiej zajmie się tym Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, którego Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej prowadzi największe tematyczne archiwum teatralne w Polsce. Dział ten powstał w 1970 roku przy Zarządzie Głównym Związku Artystów Scen Polskich w Warszawie i gromadzi: „materialne świadectwa artystycznej działalności po pierwsze scen teatralnych wszystkich typów, po drugie wszystkich osób w jakikolwiek sposób z tą

³³ Efektem tego etapu pracy z archiwum jest książka *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Bellona, Warszawa 2017.

³⁴ Wprowadzam to pojęcie za członkami grupy roboczej pracującej w projekcie „Dorman. Archiwum otwarte”, „który został oparty na założeniu, że archiwum artysty to otwarte pole do rozczytywania w rozmaitych porządkach wyłaniających się z dialogu między pozostawioną przez niego spuścizną a doświadczeniami oraz wrażliwością uczestników grupy” [w:] www.dorman.e-teatr.pl, www.dorman.e-teatr.pl/dorman_archiwum_otwarte.html [dostęp: 15.03.2023].

działalnością związanych.”³⁵. Funkcja archiwum jako repozytorium danych splata się tu jednak z funkcją ośrodka informacji o współczesnym życiu teatralnym (tj. od 1945 roku) dzięki wprowadzeniu w życie pomysłu założycielki, kierowniczkii i patronki Pracowni Barbary Krasnodębskiej polegającym na zapisywaniu napływających źródeł w rozbudowanym systemie krzyżowych kartotek do 1991 roku wypełnianych ręcznie. Komputeryzacja umożliwiła z kolei stworzenie pięciu, wzajemnie zlinkowanych baz danych o szerokim zakresie, zawierających systematycznie digitalizowany analogowy zbiór Pracowni, udostępniany w Internecie.

Instytut Teatralny chętnie podjął współpracę i zajął się zabezpieczeniem i digitalizacją materiałów³⁶. Zdeponowane archiwum Piwnicy na Wójtowskiej można będzie także w przyszłości obejrzeć zatem nie tylko w podziemiach tej instytucji w wersji analogowej, ale także w wersji cyfrowej na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego - największej polskiej internetowej platformie teatralnej, której administratorem jest właśnie Instytut Teatralny. Wspólnie z dokumentalistami z Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego zdecydowaliśmy o sposobie katalogowania przekazanych materiałów. Całość archiwaliów będzie dostępna pod hasłem „Piwnica na Wójtowskiej”, a także w zakładce „Archiwa” jako osobny katalog z zakładkami dotyczącymi życiorysu i twórczości założyciela Ryszarda Ostromęckiego, teatru jako instytucji oraz poszczególnych realizacji, zgodnie z zaproponowanym przeze mnie podziałem na formy artystyczne, o których mowa będzie w kolejnym rozdziale niniejszej rozprawy. Wykonana przeze mnie praca archiwalna w znaczący sposób przyspieszyła działania w pracowni dokumentacji, otwierając archiwum nie tylko w stronę możliwości performatycznego podejścia badawczego do zgromadzonego materiału, lecz także w kierunku możliwości ciągłego uzupełniania informacji na drodze łączenia kolejnych faktów z dostępnych digitalnych baz danych oraz innych źródeł analogowych przekazywanych przez osoby będące w posiadaniu innych śladów, dokumentów przeszłości. W tych właśnie dwóch sensach archiwum Piwnicy na Wójtowskiej zostało ożywione, a jego historia wciąż się toczy, nadbudowuje z kolejnych resztek śladów i świadectw, łącząc ze sobą jednocześnie inne powiązane historie. Ten zapoczątkowany proces i jego ewaluacja, której mogę być świadkiem jest dla mnie nieocenionym źródłem satysfakcji nie tylko z rodzinnych, sentymentalnych powodów, lecz także, a może przede wszystkim, z powodów badawczych. Proces ten przypomina obserwację kiełkującego, zasianego uprzednio w odpowiedniej glebie ziarna.

Moja przygoda z archiwum – które odziedziczyłam – przebiegała i przebiega w kilku etapach: od zaciekawienia i stopniowej fascynacji, poprzez potrzebę upo-

³⁵ D. Buchwald, *Wirtualna dokumentacja teatralna*, [w:] www.e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/wirtualna-dokumentacja-teatralna-a5500> [dostęp: 14.10.2022].

³⁶ Proces ten rozpoczął się w 2018 roku.

rządkowania (w czym dużą rolę odegrały semiotyczne analizy sztuki teatru) aż po próbę odtworzenia w ramach pracy badawczej (i tu wielką inspiracją okazały się nowe definicje i teorie archiwum).

Wszelkie pozyskane informacje uzupełniające stanowią niemniej istotny ślad dotyczący tego teatru. Pierwszą próbę performatycznego podejścia do źródeł była praca nad wspomnianą już wcześniej książką mojego autorstwa pod tytułem *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*. Zagadnienia w niej opisane zostały zaprezentowane podczas spotkania w Instytucie Teatralnym w Warszawie, które odbyło się w ramach organizowanego tam cyklu „Książka w teatrze”. W wydarzeniu, które miałam przyjemność prowadzić wzięli udział zaproszeni przeze mnie goście związani niegdyś z Piwnicą na Wójtowskiej: Maja Komorowska, Olgierd Łukaszewicz, Włodek Pawlik i Szabolcs Esztenyi. Nagraną rozmowę można obejrzeć i odsłuchać w Instytucie Teatralnym oraz na jego kanale Youtube³⁷. Materiał ten wchodzi zatem także w skład historii mówionych, z którego treści będę korzystać przy dalszej analizie omawianego problemu badawczego.

Biorąc pod uwagę różnorodność dostępnych archiwaliów, a także fakt ich niekompletności narodziło się pytanie jak czytać/uruchamiać te źródła w procesie analizy badawczej. Ze względu na to iż moim celem nie jest ścisła rekonstrukcja przedstawień lecz ich omówienie/odtworzenie w trybie dostępu poprzez czytanie i analizę dokumentacji, w moich rozważaniach nie będę tych źródeł wykorzystywać w całości, posłużę się tymi, które wydają mi się w możliwie dokładny sposób przybliżyć zjawisko artystyczne, jakim była Piwnica na Wójtowskiej. Próba naukowego opisu praktyk artystycznych w Piwnicy na Wójtowskiej przedstawiona w kolejnym rozdziale niniejszej rozprawy bazuje na śladach, resztkach, pozostałościach, świadectwach artefaktów tego teatru małych form zawartych w archiwum oraz informacjach wynikających z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z jego twórcami i artystami.

³⁷ *Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”*, [w:] YouTube, Instytut Teatralny, Warszawa, 2 października 2019 roku, https://www.youtube.com/watch?v=xptlml-Fr_t8 [dostęp: 20.11.2020].

ROZDZIAŁ IV

Odmiany praktyk artystycznych w Piwnicy na Wójtowskiej

Repertuar Piwnicy na Wójtowskiej można określić jako różnorodny. Na podstawie samych tylko, wspomnianych już repertuarów zbiorczych przygotowywanych przez Ryszarda Ostromięckiego z okazji dwóch jubileuszy istnienia teatru, można zaobserwować przewagę pewnych rodzajów praktyk artystycznych w poszczególnych okresach jej działalności. Początkowo na piwnicznej scenie dominowały montaż słowno-muzyczny oparte na poezji polskich twórców oraz recitale i koncerty polskich artystów muzyki poważnej i jazzowej. W 1984 roku miał miejsce pierwszy koncert z cyklu występów laureatów Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Na piwnicznych deskach od kolejnego roku zaczęli dawać koncerty przyjeżdżający przy okazji udziału w tym konkursie muzycy zagraniczni. Z tego też powodu w repertuarze placówki w latach dziewięćdziesiątych przeważały koncerty muzyki poważnej. W 1984 roku inaugurowano także teatralne występy sceniczne monodramem zatytułowanym *Psalm Dawida* w reżyserii i wykonaniu Olgierda Łukaszewicza¹.

W archiwum zachowało się także kilka wersji dokumentu datowanego na 1979 oraz 1980 rok pod nazwą: Założenia ideowo-programowe (którego osobną część stanowi przytaczana już na wcześniejszych stronach niniejszej rozprawy Koncepcja programowa o różnych roboczych nazwach w tym: uwagi do założeń ideowo-programowych). W pierwszej wersji adresowanej do Stołecznego Biura Imprez Artystycznych w Warszawie Ostromięcki wyraża życzenie, aby przyznany na pracownię artystyczną przez Urząd Dzielnicowy Warszawa – Śródmieście decyzją z dnia 17.06.1978 roku, wyremontowany, zaadoptowany i wyposażony na własny koszt lokal „służył polskiej literaturze, muzyce i fotografii artystycznej”². Wspomina o przygotowanych przez siebie pierwszych planowanych propozycjach

¹ „Psalm Dawida”, wg scenariusza Olgierda Łukaszewicza

² Dokumenty pochodzące z archiwum Piwnicy na Wójtowskiej oznaczam, tak jak w poprzednim rozdziale skrótem [APW].

repertuarowych, do których należą: koncert poetycki *Krajobraz polski*, program poświęcony polskiej obecności w Paryżu *Dla mnie Paryż*, spektakl poetycki według średniowiecznej *Pieśni o Cydzie* oraz program według własnej sztuki *Pas de quatre* poświęconej baletowi. Twórca Piwnicy na Wójtowskiej zaznacza dalej, iż we wszystkich wymienionych programach wykorzystuje swoje wieloletnie doświadczenie radiowo-telewizyjne w dziedzinie techniki projekcji dźwięku i obrazu, w którym widzi jeszcze jedną szansę dla współczesnej literatury.

W innej wersji wspomnianego tekstu Ostromęcki rozwija swoje projekty zakładając, iż Piwnica na Wójtowskiej ma być placówką poświęconą małym formom estradowym, utrzymanym w konwencji poetyckiej. Argumentuje swoje stanowisko brakiem tego rodzaju estrady gwarantującej kameralny klimat spotkań artystycznych w Warszawie i potrzebą istnienia tego rodzaju placówki z uwagi na zauważalne powodzenie imprez poetyckich prezentowanych chociażby w okresie Warszawskiej Jesieni Poetyckiej [APW]. W tym samym dokumencie mowa jest także o planowanych występach wybitnych instrumentalistów, solistów i zespołów kameralnych połączonych ze słowem poetyckim. Jako przykład podaje projektowany cykl recitali uczestników aktualnie odbywającego się wówczas Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina i laureatów konkursów poprzednich - w tym Barbary Hesse-Bukowskiej i Janusza Olejniczaka. Przy okazji Jazz Jamboree Ostromęcki widział także możliwość zorganizowania występów wybitnych solistów jazzowych.

Uwzględniając te dokumenty oraz informacje pochodzące z wywiadów, będących podstawą książki *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej* o charakterze beletrystycznym przyjął w tej publikacji podział form artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej, które przedstawiłam w poprzednim rozdziale. W książce dominantą są osobowości artystyczne i wydarzenia. Naukowe podejście do praktyki artystycznej Ostromęckiego skłoniło mnie do ponownego przyjrzenia się zbiorom archiwalnym, z uwzględnieniem ich potencjału performatycznego w następujących aspektach: w jaki sposób świadczą o występach z przeszłości, jaki ślad stanowią; z jakimi tradycjami/konwencjami/gatunkami teatralnymi czy estradowymi można je skojarzyć/porównać; do jakich wniosków prowokują badacza, który je uruchamia w analizie. W niniejszej rozprawie dominantą jest poetyka widowisk i różnice gatunkowe. Proponuję zatem podział zbiorów wedle kategorii: tradycja rapsodyczna – montaż słowno-muzyczny; małe formy teatralne; żywioł muzyczny – koncerty, recitale.

W pierwszej grupie widowisk nawiązującej do tradycji rapsodycznej sytuuję montaż słowno-muzyczny oraz poezję w teatrze, w następnej kolejności zajmuję się małymi formami teatralnymi i monodramami, a na koniec analizuję koncerty i recitale. W Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromęckiego można zaobserwo-

wać różnorodność, na ogół kameralnych form widowiskowych i zjawisko przenikania się ich cech wyróżniających, dlatego lepiej mówić o różnorodnym, bogatym repertuarze form artystycznych niż o odrębnych gatunkach³.

1. Tradycja rapsodyczna – montaż słowno-muzyczny

Jednymi z najważniejszych działań artystycznych realizowanych w Piwnicy na Wójtowskiej były montaż słowno-muzyczny. W swoich założeniach formy te nawiązywały do tradycji teatru rapsodycznego definiowanego jako: „Teatr sztuki żywego słowa, dla którego najważniejszym środkiem wyrazu jest mowa sceniczna, a w repertuarze dominują utwory poetyckie, zarówno dramatyczne, jak epickie i liryczne, adaptowane na potrzeby sceny”⁴. Już w starożytnej Grecji popularne były występny rapsodów - recytatorów (etym. *rhaptein* – zszywać, *oide* – pieśń), a w polskich utworach model tradycji rapsodycznej można zauważyć w *Lekcji XVI* Adama Mickiewicza, a także utworach Juliusza Słowackiego, przede wszystkim w *Królu-Duchu*, który podzielony był na „rapsody”. Na przełomie lat 30. i 40. zbliżone koncepcje realizował Juliusz Osterwa („Żywosłowie”)⁵. Najbardziej charakterystyczne jednak były działania stworzonego w 1941 roku i kierowanego przez Mieczysława Kotlarczyka Teatru Rapsodycznego (najpierw działającego pod nazwą Teatr Nasz)⁶. Mottem tego teatru stał się wers biblijny *Na początku było Słowo*, gdyż właśnie Słowo spełniało w nim rolę dominującą⁷. Kotlarczyk wierzył w jego moc i zdolności kreacyjne, przypisując mu szczególne posłannictwo, wartości magiczne i sakralne oraz niezwykle oddziaływanie na odbiorcę⁸. „Słowo wyznaczało kierunki artystycznej drogi teatru i decydowało o scenicznym kształcie rapsodycznych przedstawień. Sile twórczej słowa, a nawet jego magii, Kotlarczyk poświęcał obszernie fragmenty swoich książek, artykułów, manifestów czy publicznych wypowiedzi”⁹. Pisał o słowie żywym, „wypowiadany głośno i z należyty artyzmem”¹⁰ oraz czystym czyli wypowiadany w warunkach pozbawionych „pozasłowa”: „nadmiernego ruchu scenicznego, rozbudowanej scenografii, bogatego kostiumu, wielości rekwizytów, zbytecznej charakteryzacji, a nawet rampy i kurtyny. Jak postulował – jego teatr dzięki słowu miał stawać się teatrem skupionym, uduchowionym, teatrem wną-

³ D. Ratajczakowa, *Gatunki (formy) widowisk kulturowych* [w:] *Galeria gatunków, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s.21.

⁴ *Teatr rapsodyczny*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/173/teatr-rapsodyczny> [dostęp: 10.12.2022].

⁵ Tamże.

⁶ *Mieczysław Kotlarczyk*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/7244/mieczyslaw-kotlarczyk> [dostęp: 15.12.2022].

⁷ K. Flader, *Promieniowanie rapsodyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2008, s. 9.

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ Tamże, s. 35.

trza”¹¹. Jako najistotniejszą cechę słowa wskazywał jego syntetyczność rozumianą jako zdolność wyrażania wszystkiego, co może oddać inny materiał artystyczny. „Żywa mowa może wywołać wizję zarówno linii, jak i kształtu, zarówno barwy, jak i dźwięku. O jej wyższości nad innymi środkami artystycznej ekspresji świadczy także fakt, że przynależy do idealnych, a nie do materialnych elementów artyzmu. Dzięki uduchowieniu słowo jest zdolne pełniej i głębiej wyrazić ludzkie życie, oddać pojęcia abstrakcyjne, myśli, idee i stany duszy”¹². Twórcy teatru słowa poszukiwali tekstów, które niosły jakąś ideę, problem i dramatyzm, służąc narodowi i jego kulturze. Istotna była także ich melodyjność. Rolą artysty natomiast było unikanie pompatozności i sztuczności, a czerpać prawdę, naturalność i prostotę „objawiając się w warstwie brzmieniowej sztuki żywego słowa”¹³. Aktor w Teatrze Rapsodycznym nie wciela się w postać lecz „niesie” problem, przekazuje informacje o wszystkich osobach dzieła i kreowanej przez siebie postaci. Realizacja tej misji wymagała od aktora nieustannego szkolenia swojego warsztatu czyli głosu, dykcji i techniki wymowy. Miał zapoznać się z dziełem i opracować koncepcję dramaturgiczną i inscenizacyjną, a następnie przedstawić ją reżyserowi, którego zadaniem z kolei było zespolenie jej z całością spektaklu. Aktor w teatrze Kotlarczyka „nie był samą postacią, ale dawał o niej „wyobrażenie za pomocą słowa”. „Był wypowiedczem tekstu, ale także fragmentów zapisanych w trzeciej osobie a opisujących daną postać”¹⁴. Każdy gest aktora, podobnie jak użyty rekwizyt musiał być uzasadniony, opracowany do perfekcji. Praca w metodzie aktorskiej Kotlarczyka osadzona była na sztuce interpretacji, pozostawiającej pole recytatorowi do indywidualnego potraktowania dzieła lirycznego. Charakterystyczna dla tego teatru była także recytacja zbiorowa opanowana do perfekcji pod względem dykcji, rytmu, oddechu i interpretacji. Odpowiednie przygotowanie aktora miało zapewnić Studio rapsodyczne, kształcące zespół Kotlarczyka. Zasady obowiązujące ten zespół zostały zebrane w *Dekalogu artysty Teatru Naszego*¹⁵ i stanowiły zbiór obowiązków i norm. Repertuar Teatru Rapsodycznego bazował na literaturze narodowej, a istotne miejsce zajmowały programy składające się z tekstów jednego bądź różnych twórców. Wyboru tekstów przede wszystkim z twórczości ośmiu autorów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Fredry, Wyspiańskiego, Kasprzowicza, Rostworowskiego i ich adaptacji według określonej koncepcji dokonywał dramaturg. Z czasem do repertuaru włączono także propozycje z literatury europejskiej i światowej. Wieczory poetyckie w okresie okupacji i pierwszych latach powojennych organizowane były na niewielkich scenach często w prywatnych mieszkaniach.

¹¹ Tamże, s. 36.

¹² Tamże, s. 37.

¹³ Tamże, s. 44.

¹⁴ Tamże, s. 49.

¹⁵ Tamże, s. 54.

Na tle ciemnych kotar artyści w „szatach rapsodycznych” (aktorki w długich ciemnych spódnicach i białych gładkich bluzkach z rozszerzonymi rękawami, aktorzy w czarnych spodniach i koszulach z kołnierzykiem w stylu Słowackiego) wypowiadali indywidualnie bądź zbiorowo teksty, wspierając się jedynie wystylizowanym, oszczędnym gestem. Pole gry zagospodarowywały kilkostopniowe podesty, symboliczny rekwizyt, a z czasem jeden znak plastyczny. Wszelkie działania podporządkowane były artystycznej ascezie, pozwalającej wybrzmieć słowu¹⁶.

Scena nie była ograniczona dolną rampą, była otwarta na widza, zapewniając w ten sposób jego bliższy kontakt z aktorem i słowem. Ważną funkcję sceniczną spełniały podesty umożliwiające akcentowanie poszczególnych postaci i symbolizowały także przestrzeń uświęconą. Scenografia była umowna, oparta często na jednym lub kilku symbolach, zmuszających widza do przejęcia optyki twórcy. Istotną kwestią było także miejsce ustawienia dekoracji jako nośnika znaczeń. Niewerbalne, mocno ograniczone środki wyrazu w teatrze Kotlarczyka stanowić miały muzyczną, choreograficzną, plastyczną i scenograficzną „ilustrację słowa”¹⁷.

Idee tego teatru zlikwidowanego przez komunistyczne władze w 1967 roku inspirowały różnych późniejszych twórców przykładających wagę do żywego słowa i ograniczania pozasłownych środków wyrazu. Podobne cele przyświecały Piwnicy na Wójtowskiej, którą również określić można jako teatr słowa. Ryszard Ostromięcki przyjmował, tak jak w teatrze rapsodycznym, rolę adaptatora decydującego o wyborze utworów, lub ich fragmentów skomponowanych w tematyczną całość, jedną „zsyta” opowieść. Obok narratora – konferansjera, który wprowadzał widzów w problematykę prezentowanego programu, występował często także w roli jednego bądź też jednego z aktorów – recytatorów. Jako narrator - opowiadacz nawiązywał więź z odbiorcami. Widzowie mieli nie tylko wrażenie pełnego obcowania ze światem przedstawionym, ale też poczucie przynależności do pewnej wspólnoty słuchających. W repertuarze Piwnicy na Wójtowskiej często pojawiały się koncerty poetyckie, które można dziś nazwać montażami słowno-muzycznymi, czy też rapsodami teatralnymi. W takiej konwencji zrealizowane zostały spektakle *Krajobraz polski*, *Dla mnie Paryż*, *Warszawa*, *Anhelli*, *Przesłanie Pana Cogito*, *Godzina Hiszpańska*, *Komu wzlatuje orzeł z godła*, *Za osiem godzin życia*, *Ja*, *Orfeusz wg Juliusza Słowackiego*, *Mickiewicz – O roku ów*, *Uwiedziony*, *Karol Szymanowski i poeci jego czasu*, *Monologi romantyczne*, *Żal po przyrodzie*, *O ćwierć wyżej*.

Pierwsze dwa z wymienionych montaży składały się z trzech elementów: poezji, muzyki i projekcji fotografii artystycznej, trzeci wzbogacony został także o fragmenty prozy oraz dźwiękowe materiały reporterskie, pozostałe bazowały głównie na poezji i odpowiednio dopasowanym do jej treści komentarzu muzycznym.

¹⁶ Tamże, s. 77.

¹⁷ Tamże, s. 83.

Krajobraz polski

W swoim założeniu *Krajobraz polski* miał propagować ideę ocalenia oraz ochrony polskiej przyrody i krajobrazu. Powstał 1974 roku i został wówczas zaprezentowany w siedzibie Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie przy placu Zamkowym, a następnie stał się często wystawianą pozycją repertuarową Piwnicy na Wójtowskiej. Składał się z polskiej poezji współczesnej, polskiej muzyki i projekcji fotografii artystycznej – przyrodniczej i krajobrazowej – autorstwa Mirosława Wiśniewskiego, a w kolejnych wersjach także Ryszarda Ostromeckiego i Włodzimierza Łapińskiego.

W archiwum Piwnicy na Wójtowskiej zachowały się ślady z poziomu realizacji dzieła, do których należą: uwagi o powstaniu spektaklu Ryszarda Ostromeckiego w postaci konferansjerki/ słowa wstępnego, opis spektaklu, scenariusz, zaproszenia, plakaty (w tym ten z 1988 roku autorstwa Andrzeja Pągowskiego), a także zaproszenia, plakaty i obcojęzyczne wersje *Krajobrazu polskiego* oraz ślady z poziomu odbioru dzieła takie jak: recenzje zawarte w księdze pamiątkowej i recenzje prasowe.

Pomysł na spektakl, o czym świadczy pierwszy z wymienionych powyżej dokumentów z poziomu realizacji dzieła czyli zachowany tekst konferansjerki/ słowa wstępnego wygłaszanej każdorazowo przez twórcę montażu przed jego prezentacją, narodził się podczas pobytu Ryszarda Ostromeckiego w Szwecji – niewielkiej osadzie w województwie koszalińskim, niedaleko Mirosławca. Spędzając czas w tamtejszej leśniczówce, w bliskim kontakcie z przyrodą, twórca Piwnicy na Wójtowskiej, mieszkający na stałe w Warszawie – ruchliwym, zindustrializowanym sercu Polski – rozważał: „A może by tak jeszcze raz lepiej powtórzyć to, co już bezpowrotnie minęło?”¹⁸ Powtórzeniem miało być przywołanie piękna natury i nie dotkniętego ręką ludzką krajobrazu. Kontakt z naturą i powrót do tego co rdzenne, to ratunek dla ludzi żyjących w betonowej, uprzemysłowionej i często alienującej rzeczywistości. Wspomnienie urokliwych, rodzimych krajobrazów to często także ukojenie dla tych, którzy zostali zmuszeni przez okoliczności gospodarczo-polityczne do życia na obczyźnie. Ocalenie piękna wobec zmieniających się realiów Ostromecki upatrywał w uwieczniającą go fotografii, poezji i muzyce. Innowacyjność powtórzenia miała polegać na zestawieniu tych elementów sztuki i ich wzajemnym przenikaniu i oddziaływaniu. Dzisiaj powiedzielibyśmy o intermedialności tego spektaklu, oczywiście na miarę tamtych czasów. Rzeczywiście, jak zauważa Patrice Pavis wykorzystanie mediów audiowizualnych w latach 80. XX wieku postawiło „prawdziwe wyzwanie żywemu spektaklowi”¹⁹. Według Pavisa:

¹⁸ Słowo wstępne do montażu – [APW]

¹⁹ P. Pavis, *Media na scenie*, [w:] *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 179.

Obecność mediów audiowizualnych na scenie wywiera określony wpływ na percepcję, zarówno w perspektywie długo-, jak i krótko falowej. Zmiana wielkości prezentowanych przedmiotów - efekt typowy dla fotografii i kina - prowadzi w szczególności do bardziej lub mniej przyjemnej dezorientacji przestrzennej i korporalnej widza. Triki dostarczają zaś niekiedy wypróbowanej przyjemności obcowania z tym, co cudowne - zupełnie jak w czasach filmów Meliesa.

Wybierając między wideo i aktorem, między obrazem i rzeczywistą obecnością, widz niekoniecznie opowiada się za tym, co żywe, i odrzuca to, co nieżywione. Wręcz przeciwnie! Wybiera to, co najbardziej widoczne, co nieustannie ewoluuje, przyciągając i zatrzymując jego uwagę. Oto stawka w konflikcie między żywym aktorem a obrazem, oto wyzwanie rzucone teatrowi: domagać się od aktora, aby na nowo odnalazł swoją obecność i siłę uobecniania. Jean François Peyret, pisząc o wideo w swoich spektaklach, zauważa: „Ustawcie na scenie aktora, a następnie wyświetlcie na scenie jakiś obraz. Widz skieruje swój wzrok w stronę tego obrazu”²⁰.

Godzimy się więc na wielość perspektyw, uznając jednocześnie słuszność stwierdzenia iż: „Inscenizacja jako semiologiczny system znaków kontrolowanych przez jedno spojrzenie nie przetrwa”²¹. Zamiast stawać w opozycji do zmieniających się potrzeb i oczekiwań Ostromecki wykorzystał nowe narzędzie technologiczne w postaci projekcji fotografii dostrzegając jej wartość w poszerzaniu perspektyw odbioru, interpretacji tekstu, transponowania istotnych treści czy znaków. Skierowanie w stronę form abstrakcyjnych, zmediatyzowanego obrazu, gęstości znaków, a także ich umuzyycznianie wprowadza w świat scenicznego kolażu, którego odbiór staje się wyzwaniem dla widza. Konsekwencją jest nadanie dynamiki inscenizacji i przesunięcie jednocześnie środka ciężkości z dzieła na zdarzenie. Jest to związanie z odmiennym użyciem znaków w teatrze akcentujących obecność, dzielenie się doświadczeniem czy proces²². Inscenizacja ulega zatem przewartościowaniu, nie chodzi już bowiem o tłumaczenie bądź ilustrowanie tekstu, a raczej o tworzenie układu przestrzennego, który narzuca tekstowi sens w akcie performatywnym. Jak pisze Patrice Pavis: „Użycie mediów nie wiąże się tylko z prostym pytaniem o formę. Dotyczy całościowej wizji inscenizacji. Nie traktujemy więc tej kwestii po macoszemu i nie sprowadzamy wszystkiego do rozważań o użyciu techniki w teatrze!”²³ Akcent pada na praktykę odbioru. Idąc w ślad za wezwaniem Bernarda Dorta można dostrzec stopniową emancypację elementów przedstawienia i zmianę

²⁰ Tamże, s. 187.

²¹ P. Pavis, *Konkluzje. Dokąd zmierza inscenizacja?*, [w:] *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 372.

²² H. – T., *Lehmann Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Kraków 2004, s. 132. Ten aspekt spektaklu był podkreślany w teorii Hansa-Thiesa Lehmana, a także w teorii Eriki Fischer-Lichte – zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

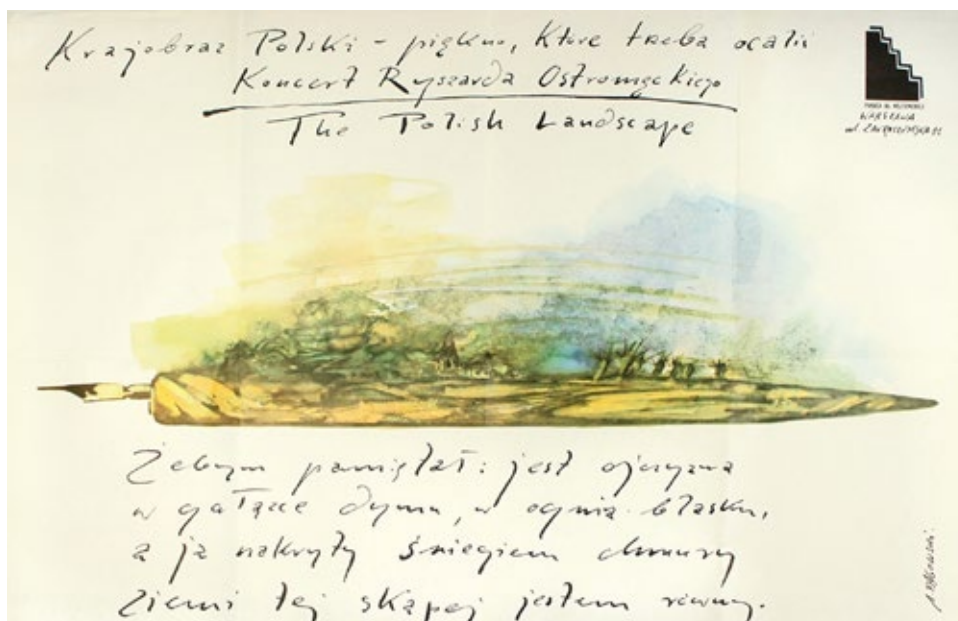
²³ P. Pavis, *Media na scenie*, op. cit., s.210.

jego struktury. Jest to „odejście od organicznej, założonej *a priori* jedności i uznanie faktu teatralnego za znaczącą polifonię, otwartą na widza”²⁴. Zastosowanie różnych form, konwencji i symboli dla dopełnienia sensu ukrytego w słowach, niweluje hierarchizację i otwiera przestrzeń gry na wieloperspektywiczność. Ostromięcki zdaje się także wykorzystywać symultaniczność do usprawnienia systemu odbioru, jednocześnie jednak nakłada na widza dodatkowe zadania interpretacyjne. Takie rozwiązania intermedialne potwierdza drugi z wymienionych dokumentów z poziomu realizacji dzieła – opis spektaklu pióra Janusza Maciejewskiego zamieszczony w programie w wersji polskiej i wszystkich powstających kolejno jego wersjach obcojęzycznych. W opisie tym czytamy między innymi:

Jak można wyrazić krajobraz? Oczywiście środkami plastycznymi (taka odpowiedź nasuwa się w pierwszej chwili niemal automatycznie). Obrazem statycznym w malarstwie czy fotografice, obrazem ruchomym w filmie. Ale można go przekazać i innym, uniwersalnym środkiem wyrazu: słowem. Spektakl, który nas oczekuje, to koncert trzech elementów: słowa, obrazu i muzyki – wspierających się nawzajem. Złożą się nań utwory kompozytorów polskich XIX i XX wieku, współczesna fotografia artystyczna i przede wszystkim – wiersze poetów polskich. Najważniejszy składnik spektaklu. Znajdują się wśród nich najwybitniejsi poeci – tacy, bez których trudno sobie wyobrazić literaturę polską naszego stulecia. Znajdują się też może mniej znaczący, ale czytywalni. Lubiani przez duże kręgi odbiorców, wnoszący także swój wkład w paletę możliwości poetyckich naszej współczesności. Reprezentują oni bardzo różne szkoły, postawy, pokolenia. [...] Cóż łączy tak odmiennych poetów? To, że wszyscy uprawiali lirykę krajobrazową. Wyrażała ona ich związek z ziemią, na której się urodzili, tęsknotę za krajem jeśli losy rzucały ich na obczyznę. Bywała ucieczką przed ruchem i zgiełkiem wielkiego miasta, w którym na ogół przypadało im żyć. A także ucieczką przed „innymi”, przed alienacjami, jakie człowiek tworzy i jakie przeciw niemu się obracają. Wiersze zawarte w tym spektaklu, w mniejszym lub większym stopniu wyrażają wszystkie te odczucia i dzięki temu decydują one o ich głębi, mimo różnorodności poetyki stylów wiążą się w całość, tworząc wspólny nastrój i wywołując wizję niepowtarzalnego krajobrazu polskiego [APW].

Dokument stanowi zapowiedź spektaklu. Sugestywność tej zapowiedzi umożliwiałaby w zasadzie odtworzenie atmosfery montażu w wyobraźni. Mowa jest w niej o sposobie doboru różnorodnych, uzupełniających się środków wyrazu – wierszy, fotografii, ścieżki dźwiękowej, którymi autor spektaklu opisuje krajobraz polski. Dokument ten można zanalizować jako przykład „mowy pochwalnej” ku czci poezji i krajobrazu Polski. Widać tu bowiem wyraźnie intencję patriotyczną realizatorów spektaklu. Interpretacja tego artefaktu jest przykładem rewizji materiału archiwalnego z punktu widzenia badacza, w myśl ustaleń Magdaleny Rewerendy:

²⁴ P. Pavis, *Konkluzje. Dokąd zmierza inscenizacja?*, op. cit. s.373.



Ryc. 30. Plakat do spektaklu *Krajobraz polski* autorstwa Andrzeja Pągowskiego [APW]

(...) krytyczne ujęcie archiwum nie definiuje go jako źródła wiedzy o przeszłości, ale jako zmienną i podatną na rozmaite wpływy konstrukcję, swoiste – jak napisał Thomas Osborne – centrum interpretacyjne. Oznacza to, że materiał zgromadzony w archiwum nie opisuje minionych zdarzeń, ale sposób naszego obcowania z nim określa nasz model widzenia świata. Krytyczny namysł nad archiwum zmierza do tego, by dowartościować fakt nieuniknionej szczątkowości archiwalnego materiału – dostrzegać w niej interpretacyjną i narracyjną atrakcyjność, a zarazem wyczuć na produkowany przez te szczątki brak, niewystarczalność i nieobecność²⁵.

Innym śladem z poziomu realizacji dzieła są zaproszenia, które opisano w artykule zamieszczonym w czasopiśmie „Zorza” z 1974 roku. Mamy tu zatem do czynienia z kopią kopii w postaci opisu jednego z dokumentów:

Na pięknym, czterostronicowym zaproszeniu – dwa kolorowe zdjęcia, nie jakieś drukarskie reprodukcje, ale autentyczne odbitki o ślicznych barwach. Jedno przedstawia słoneczną polanę wśród wysokopiennych sosen, wspomnienie letniego urlopu, przywołujące na pamięć organowy śpiew złocistych pszczoł, drugie – płonące o zachodzie niebo. Zdjęcia jak chorał i poemat razem, a do tego fragment poematu „Noc” Tadeusza Gajcego [APW].

W dokumencie tym przejawia się afektywny, sprawczy wymiar archiwum. Zarówno forma zaproszenia jak i jego opisu w artykule miała zachęcić widza do obejrzenia spektaklu. Podobną funkcję spełniał wspomniany plakat Andrzeja Pągowskiego.

²⁵ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s. 26.

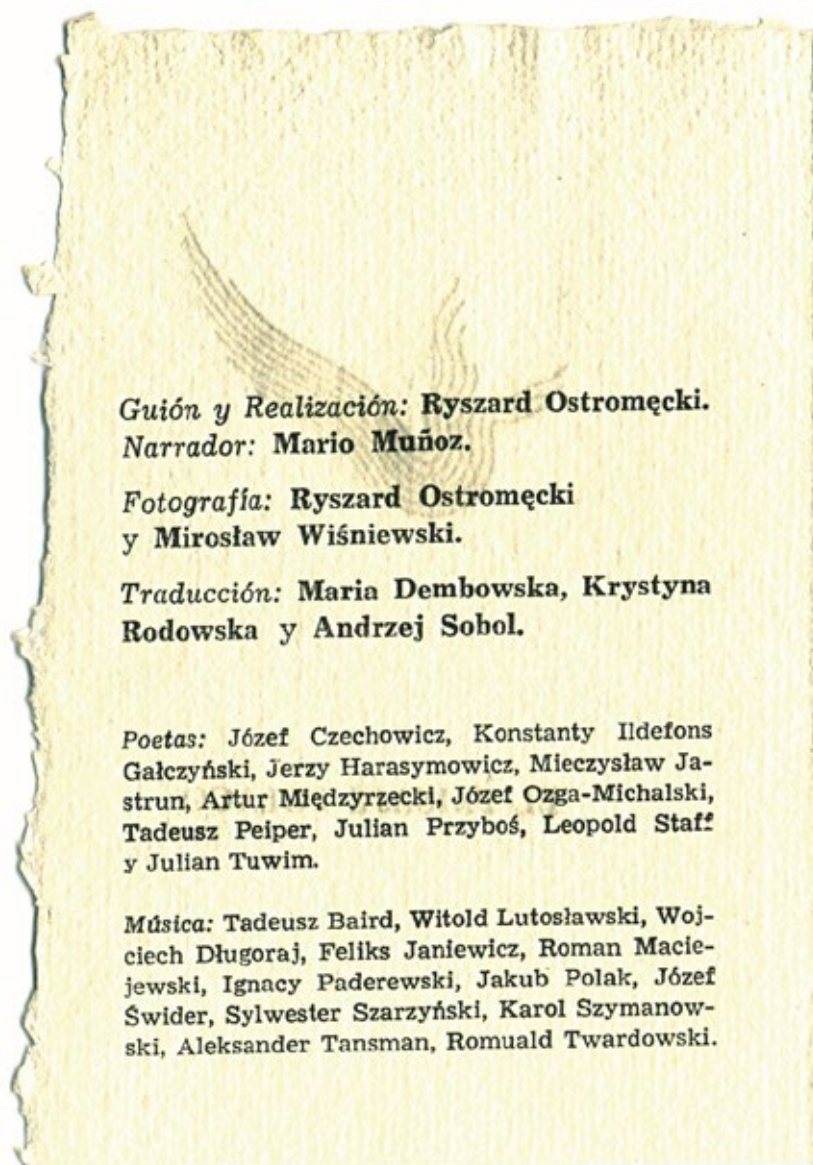
Na jasnym, czystym tle widniało duże wieczne pióro i namalowany akwarelą fragment sielskiego, wiejskiego krajobrazu, którego piękno utrwalono w najbardziej soczystej porze roku. Widoczne były wierzby i wiejskie chaty. Odpowiednio dobrane barwy i ich odcienie tworzące niepowtarzalny nastrój malunku mogły działać kojąco na odbiorcę i tym samym stanowić obietnicę podobnych doznań przyszłym uczestnikom spektaklu. Zapisany na plakacie, niby wiecznym piórem, fragment wiersza Tadeusza Gajcego pod tytułem *Noc – (...) Żebym pamiętał: jest ojczyzna w gałązce dymu, w ogniu blasku, a ja nakryty śniegiem chmury ziemi tej skąpej jestem równy (...)* był zapowiedzią tematyki spektaklu.

Archiwum zawiera także liczną dokumentację dotyczącą organizacji spektaklu we współpracy z zagranicznymi ośrodkami kultury. Zaproszenia, plakaty i obcojęzyczne wersje *Krajobrazu polskiego* stanowią dowody tej kooperacji i tych realizacji. Na ich podstawie dowiadujemy się, iż koncert poetycki zobaczyli widownie w trzynastu krajach Europy i Ameryki Północnej (między innymi w Kanadzie, Wenezueli, Meksyku i na Kubie) zaproszeni do ambasad i konsulatów polskich w Brukseli, Lille, Madrycie, Rzymie oraz do paryskiej Sorbony, Polskiego Instytutu w Wiedniu i Polskiej Akademii Nauk w Rzymie.

Dokumentacja stanowi także źródło wiedzy na temat zmian koncepcyjnych w realizacji tego spektaklu w poszczególnych krajach, gdzie do polskich artystów dołączali też często zagraniczni wykonawcy: na przykład w hiszpańskiej wersji *Krajobrazu polskiego* Ostromięckiemu towarzyszył Mario Muñoz, a w angielskiej – Bengt Scotland. Polska wersja recytowana była wówczas przez twórcę Piwnicy, jej tłumaczenie natomiast przez artystę z kraju, w którym odbywał się koncert. Być może chodziło o upowszechnienie tematyki montażu także wśród potomków emigrantów urodzonych już za granicą oraz towarzyszących im znajomych autochtonów. Dobre przyjęcie spektaklu na emigracji świadczy o zapotrzebowaniu na tematykę związaną z polskością. Pisze o tym Dobrochna Ratajczakowa w rozdziale pt. *Światło duszy i lampy rozumu*, analizując literaturę emigracyjną:

Podziały polityczne, światopoglądowe i artystyczne, wznoszące mur między dramaturgią emigracyjną i krajową, narzucały autorom i tekstom szczególne opcje. Tekst emigracyjny sięgał najczęściej po utrzymane w tradycyjnej poetyce „dramaty domowe”, w różnym stopniu współtworzone przez protest przeciwko istniejącej rzeczywistości.(...) W kraju z kolei nie tyle wystawiano utwory emigrantów, ile niekiedy je drukowano, zarówno te „zabezpieczone” przez czynnik formalnego nowatorstwa (Pankowski, Kuncewiczowa), jak politycznie obojętne (Cwojdzński)²⁶.

²⁶ D. Ratajczakowa, *Światło duszy i lampy rozumu* [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej, J. Wachowskiego, Wydawnictwo Acarus, Poznań 1994, s.266.



Ryc. 32. Zaproszenie/program na spektakl *Krajobraz polski* w języku hiszpańskim [APW]

cji montażu. W tamtym okresie były jednak przejawem innowacyjności i zaangażowania obu stron – otwarcie nastawionych gospodarzy i kreatywnego podejścia twórców. Świadectwem takiej współpracy podczas trasy koncertowej na Kubie są wspomnienia Ostromęckiego:

Umożliwienie programowi poetyckiemu, który realizuję, dotarcia do środowisk twórczych, spotkania z poetami, dramaturgami i całym światem ludzi piszących – wszystko to pozwala mieć nadzieję, że duży obszar poezji, jaki proponuje scenariusz „Krajobrazu polskiego”, a także nowa dla moich słuchaczy konwencja programu, przybliżyły im polską literaturę. Nawiązane przeze mnie kontakty z wybitnymi twórcami mogą owocować już w niedalekiej przyszłości na zasadzie wymiany interesujących obie strony materiałów literackich [APW].

Montaż słowno-muzyczny o charakterze pochwały polskości, polskiego krajobrazu i piękna natury zapadł w pamięć zarówno widzom, jak i artystom występującym w Piwnicy na Wójtowskiej. Świadczą o tym dokumenty z poziomu odbioru dzieła czyli wpisy zawarte w księdze pamiątkowej i recenzje prasowe. Spektakl często pokazywany był młodemu ludziom ze względu na dostrzeżone przez nauczycieli jego walory edukacyjne. Księga pamiątkowa utworzona została specjalnie dla tego koncertu poetyckiego i zawiera wpisy wyłącznie na jego temat. Obfituje w liczne pochlebne recenzje, wyrażane przez władze oświatowe, grona pedagogiczne czy wreszcie samą młodzież, a podkreślające głębokie wartości wychowawcze i ideowe *Krajobrazu polskiego*, takie jak na przykład ta następująca:

Krajobraz polski dowodzi wytrwałości związków pomiędzy człowiekiem i naturą, związku, jaki przetrwał mimo bardzo wielkich zmian, które dokonały się na przestrzeni dziejów od chwili, gdy ludzie zdecydowali się na stworzenie swojej odrębnej kultury, stojącej w opozycji do przyrody [...]. Zastanawiające jest właśnie to, że spektakl odbiera się jako myśli człowieka wewnętrznie scalonego dopiero w kontakcie z naturą, pewnego jedynie tego, co dotyczy jego stosunku z przyrodą, tego bowiem można być jedynie pewnym w świecie, który dawno zatracił wartości człowieka jako jednostki, odrębnej i niezależnej duchowo istoty. Przyroda kreowana jest w tej sytuacji na rodzaj azylu psychicznego mającego zapewnić to, co zabrało społeczeństwo – osobność i możliwość odczuwania nieskażonego niczym piękna [APW].

Pochlebne recenzje koncertu czytamy też na łamach „Literatury” w artykule Konrada Eberhardta *Obraz, słowo, muzyka* z 30 maja 1974 roku:

[N]ajciekawsze w owym „Krajobrazie polskim” było zderzenie ekranowego, fotograficznego naturalizmu z poezją i muzyką. [...] Można było obserwować metamorfozy rzeczy podanych w całej dosłowności, które w zetknięciu się ze słowem i dźwiękiem przekraczały granice tej dosłowności. [...] Pomysł jest znakomity. Niby taki zwykły temat w zasięgu ręki – a trzeba go odkryć [APW].

Sam tytuł artykułu przywołuje na myśl łacińską frazę *ut pictura poiesis* czyli „poezja powinna być jak malowidło”, które pojawia się w *Ars Poetica* Horacego. Mario Praz²⁹ pisze o podobieństwie struktury w obrębie literatury i sztuk plastycznych, istniejącego niezależnie od zróżnicowanych środków wyrazu. Wskazuje na synestezję w przypadku odnalezienia jednakowej intencji ekspresywnej i jednakowej poetyki. Recenzja eksperta w wyraźny sposób koreluje z recenzją uczniowską, gdy omawiana jest kwestia intencjonalności przekazu dzieła. Obrazy przyrody zestawione z odpowiednio dobranym opisem słownym i ilustracją muzyczną pozwalają według relacji odbiorców na wielowarstwowe i różnorodne odkrywanie znaczeniowego potencjału dzieła. Styl odbioru charakteryzuje tradycyjne, sentymentalne wręcz rozumienie przyrody – jako pięknego widoku, jakże różne od naszego współczesnego podejścia ekologicznego, gdzie dominuje nie zachwyt lecz troska. Inna opinia zanotowała w artykule zatytułowanym: „Polska w soczewce serca” opublikowana po premierze montażu w „Życiu Warszawy” potwierdza także spójność doboru środków artystycznych, określanych jako warstwy:

Te fotografie nie wiszą na ścianie. Wyświetla się je na ekranie. (...) Zdjęciom krajobrazu polskiego towarzyszą wiersze naszych poetów i utwory naszych kompozytorów. Jest to rapsod, którego warstwy – słowna, muzyczna i obrazowa – układają się w imię Polski. (...) Rzadko można spotkać imprezę tak szlachetną w prostocie i tak efektowną [APW].

Innym rodzajem świadectw z poziomu odbioru dzieła są relacje występujących w Piwnicy na Wójtowskiej artystów, którzy brali też udział w spektaklach jako widzowie. W przeprowadzonych przeze mnie wywiadach pogłębionych często wspominają oni słynne wersy Juliana Przybosia z wiersza *Słońce wschodzące*, od których zwykł się rozpoczynać omawiany spektakl: „Szaro było, słowo kryło się za ciszą”. Według rozmówców cytat ten odnosił się nie tylko do opisywanego krajobrazu, lecz także – a może przede wszystkim – do szarej, siemiężnej rzeczywistości PRL-u, w której montaż powstał i był prezentowany. Widać tu zatem wyraźny związek z teorią Stephena Greenblatta, dla którego „interpretacje przeszłości są nasycone kontekstem wartości i opinii czasu i miejsca”³⁰. Ze względu na pozytywne recenzje i wzrastającą popularność koncertu, wielokrotnie pokazywano go na terenie całego kraju. Z prowadzonych przez Ryszarda Ostromięckiego zestawień wynika, iż tylko do 1988 roku w czasie trzystu wieczorów zobaczyło go około stu tysięcy młodych widzów. Przeznaczony był bowiem szczególnie dla młodzieży

²⁹ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jakiel, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

³⁰ St. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006, s. XXV.



PIWNICA NA WÓJTOWSKIEJ

Gmina Warszawa - Centrum
Ministerstwo Kultury i Sztuki RP
Instytut Kultury Austriackiej

Scenariusz - **Ryszard Ostromęcki**
Współpraca - **Aleksander Opalski**
Zdjęcia - **Bogdan Winnicki i Ryszard Ostromęcki**

EUROPA PIĘKNO KTÓRE TRZEBA OCALIĆ POLSKA - AUSTRIA

koncert poetycki

Poeeci - **Ingeborg Bachmann, Władysław Broniewski,
Peter Baier-Kreiner, Andrzej Bursa, Georg Bydliński,
Erich Fried, Tadeusz Gajcy, Konstanty Ildefons Gałczyński,
Jerzy Harasymowicz, Artur Międzyrzecki, Andreas Okopenko,
Maria Pink, Władysław Sebyła.**

WYSTĄPIĄ:
KATJA THOST I RYSZARD OSTROMĘCKI

Ryc. 35. Plakat spektaklu *Europa – piękno, które trzeba ocalić* zrealizowanego we współpracy z Instytutem Kultury Austriackiej [APW]

szkół średnich. Świadczy to o istotnym dla twórcy Piwnicy na Wójtowskiej aspekcie edukacyjnym prowadzonej przez niego działalności artystycznej.

Kontynuacją współpracy z europejskimi placówkami dyplomatycznymi i instytutami był nowy cykl koncertowy zatytułowany *Europa – piękno, które trzeba ocalić* przygotowany w 1997 roku wspólnie z Instytutem Kultury Austriackiej i ambasadą Republiki Litewskiej. Nowy pomysł, realizowany po 2003 roku, doskonale wpisywał się w założenia projektów łączących się z programem Unii Europejskiej *Kultura 2000*, promującym dialog kulturowy między narodami Europy³¹. Doku-

³¹ O współpracy zagranicznej pisałam w rozdziale: *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie* [w:] *Performatyka*.



Miasto Stołeczne Warszawa
Gmina Warszawa-Centrum
Ministerstwo Kultury i Sztuki RP
Ambasada Republiki Litewskiej

Scenariusz - **Ryszard Ostromęcki**
Współpraca - **Rasa Rimickaitė**
Zdjęcia - **Ryszard Ostromęcki i Selemonas Paltanavičius**

EUROPA PIĘKNO KTÓRE TRZEBA OCALIĆ POLSKA-LITWA

koncert poetycki

Poeci - **Kazys Binkis, Władysław Broniewski, Andrzej Bursa, Tadeusz Gajcy, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jerzy Harasymowicz, Antanas A. Jonynas, Justinas Marcinkevičius, Marcelijus Martinaitis, Artur Międzyrzecki, Saloméja Nėris, Tadeusz Nowak, Julian Przyboś, Władysław Sebyła, Paulius Širvyys, Balys Sruoga.**

WYSTĄPIĄ:
MONIKA BIČIŪNAITĖ I RYSZARD OSTROMĘCKI

30 listopada i 1 grudnia 1997, godzina 19.00
Piwnica na Wójtowskiej 00-225 Warszawa ul. Zakroczymska 11
(róg ulicy Wójtowskiej) tel. 831 63 43

Ryc. 36. Plakat spektaklu *Europa – piękno, które trzeba ocalić* zrealizowanego we współpracy z Ambasadą Republiki Litewskiej [APW]

menty archiwalne w postaci afiszy i plakatów są cennym źródłem wiedzy na temat modyfikacji tych realizacji w stosunku do pierwowzoru. W każdym koncercie brało udział co prawda także dwoje wykonawców czyli Polak i obcokrajowiec lecz recytowane teksty literackie były tym razem nie tylko polskie, ale też zagraniczne. Przekaz został podkreślony dzięki ilustracji muzycznej, na którą składały się także kompozycje polskich i zagranicznych twórców. Identyfikacja przedstawiała się kwestia autorstwa i tematyki prezentowanych fotografii.

Poza kanonem, t. 1: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 220.

Dla mnie Paryż

Na podobnych założeniach koncepcyjnych osadzony został także inny rapsod teatralny według scenariusza Konrada Eberhardta w reżyserii i wykonaniu Ryszarda Ostromięckiego noszący tytuł: *Dla mnie Paryż*. Montaż ten powstał prawdopodobnie w 1978 roku, o czym świadczy wykonane przez Ryszarda Ostromięckiego zdjęcie plakatu koncertu, na którym widnieje ten właśnie rok. Na tym świadectwie znajdują się także nazwiska francuskich kompozytorów, których utwory wykorzystano w ilustracji muzycznej montażu, należą do nich: Gilbert Bécaud, Francais Lai, Paul Mauriat, André Previn i Jean Bernard. Z tego dokumentu można także odczytać, iż o oprawę fotograficzną zadbał Jacques Namesch. Napis na plakacie informuje w skrócie o idei spektaklu i sposobie jego realizacji:

Paryż widziany oczami najwybitniejszych polskich poetów – Paryż widziany oczami francuskiego fotografa – „polski Paryż” [APW].

W stopce plakatu umieszczone jest logo Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, być może zatem był on prezentowany w jego siedzibie lub też realizowany przy jego współpracy. W piwnicznych archiwaliach zachował się także plakat bez daty promujący przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne zarówno koncert poetycki: *Dla mnie Paryż*, jak i omówiony przeze mnie wcześniej *Krajobraz polski*, zawierający te same informacje dotyczące tego spektaklu co na omówionym wyżej plakacie. Możemy zatem przypuszczać, na podstawie tych dwóch oraz pozostałych istniejących śladów, iż w kolejnych realizacjach montażu nie dokonywano żadnych zmian.

Kolejnym dokumentem pracy jest program ramowy widowiska datowany na słabo widocznej pieczęci prawdopodobnie cenzora na 27.05.1980 rok. Program zawiera listę 19 wybranych tekstów poetyckich Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia, Antoniego Słonimskiego, Marii Pawlikowskiej, Mieczysława Jastruna, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jana Brzękowskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Witolda Zechentera.

Jedynym śladem realizacji montażu *Dla mnie Paryż* w Piwnicy na Wójtowskiej jest natomiast plakat reklamujący wydarzenia zaplanowane na styczeń 1981 roku, wśród których znajduje się ów koncert poetycki, a także potwierdzający ich realizację zapis w repertuarach zbiorczych. Niestety wśród archiwalnych dokumentów zachowało się niewiele świadectw umożliwiających odtworzenie czy chociażby pełniejszą analizę tego montażu. Można jedynie przypuszczać, iż zamysł kreacji czasu i przestrzeni był podobny jak w przypadku *Krajobrazu polskiego*, który odniósł wyraźny sukces odbiorczy. Spektakl oparto również na bazie trzech składników: obrazu, słowa i muzyki. W zachowanym projekcie konferansjerki, którą Ryszard Ostromięcki wygłaszał przed spektaklem widać tradycyjne myślenie o Paryżu jako sercu polskiej emigracji:

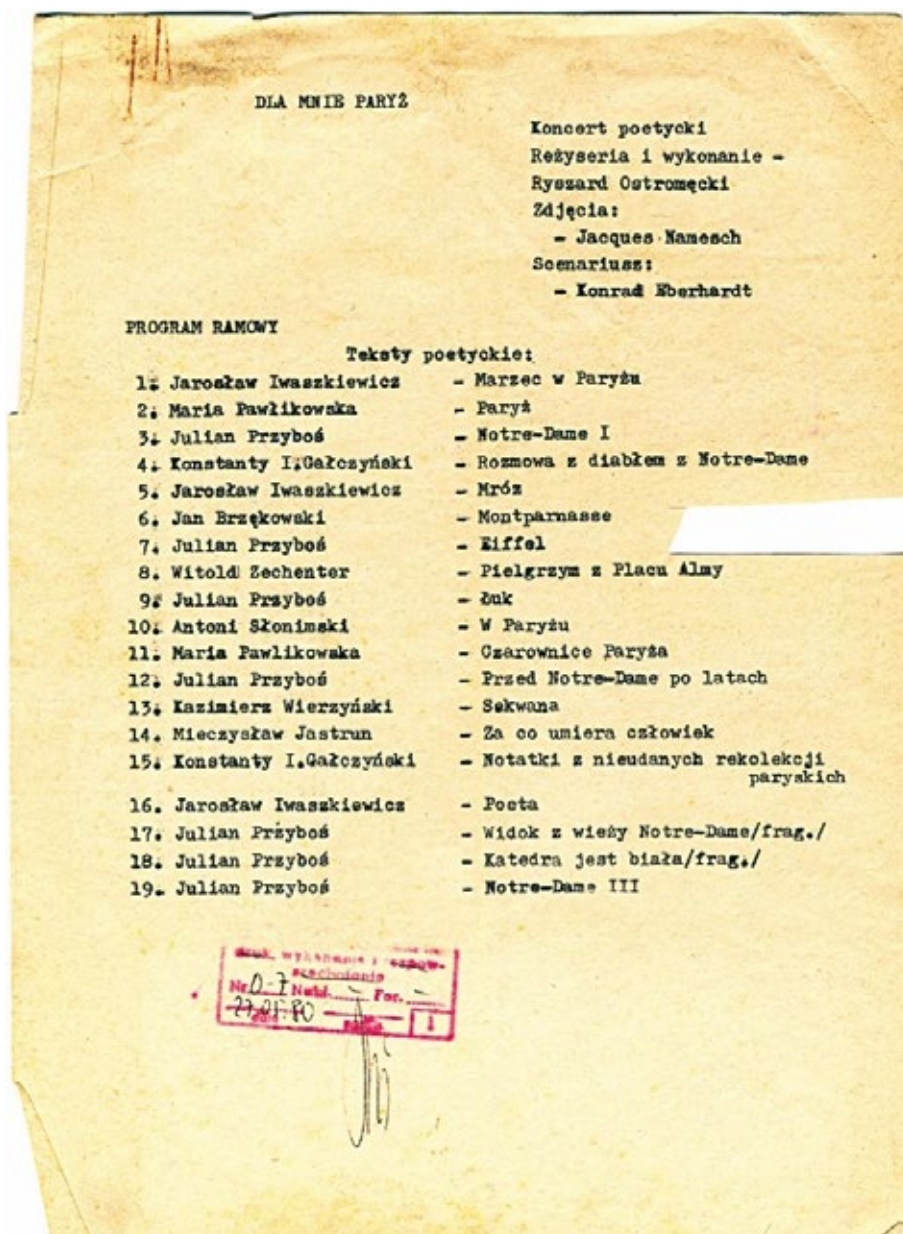


Ryc. 37. Plakat do spektaklu *Dla mnie Paryż* [APW]

Dla tych wszystkich ludzi było to miasto własne, w którym czuli się jak u siebie, w którym żyli, tworzyli i umierali. Dlatego też, dzięki tej nieustannej i intensywnej obecności Polaków ten Paryż, który Państwo za chwilę zobaczą, jest dla nas /nie tylko najbardziej „paryskim”, ale także bardzo polskim Paryżem³² [APW].

Z przywołanego fragmentu wynika, iż autorom zależało na przedstawieniu Paryża, jako miasta, w którym zaznaczyła się wyraźna obecność Polaków w okresie emigracji politycznej, stwarzającej im jednocześnie możliwość kontynuowania działalności twórczej, a także miejsca inspirującego do częstych wizyt artystycznych.

³² Omawiałam tę kwestię w referacie zatytułowanym *Creations of Time and Space in the Artistic Practices of The Basement on Wójtowska* wygłoszonym podczas 3. Międzynarodowej Konferencji Akademickiej pod tytułem *Theatricality– Antitheatricality: Transdisciplinary and Scenological Studies on Contemporary Theatre* w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, która odbyła się w dniach 4-7 kwietnia 2022 r.



Ryc. 38. Program ramowy spektaklu *Dla mnie Paryż* [APW]

Warszawa

Pod patronatem Rady i Zarządu Dzielnicy Śródmieście gminy Warszawa-Centrum w 1998 roku Ryszard Ostromecki zrealizował w Piwnicy koncert o nazwie *Warszawa*. Dokumentem z poziomu realizacji tego dzieła jest wpis w repertuarze zbiorczym. Dowiadujemy się z niego, że w montażu wykorzystano fragmenty prozy poetyckiej Magdaleny Tulli *Sny i kamienie* oraz zdjęcia Roberta Kresy i Ryszarda Ostromeckiego. Oprawą dźwiękową zajęła się Magdalena Górecka-Balcer, komentował Dariusz Bartoszewicz z „Gazety Wyborczej”, a na piwnicznej scenie pojawili się: Ewa Kobus i Ryszard Ostromecki. Innym dokumentem z poziomu

realizacji tego montażu jest list Ryszarda Ostromeckiego do redaktora Warszawskiego Ośrodka Telewizyjnego, w którym autor scenariusza pisze:

Niełatwe to zadanie – określenie charakteru naszej kochanej stolicy. A będzie to próba ukazania jej temperamentu, dynamiki jej rozwoju jako powiększającej się substancji nieożywionej, ludzi tu przebywających i ich zachowań. Program został zbudowany na zasadzie przenikania słowa, obrazu i dźwięku. Składają się nań cztery elementy:

- proza poetycka, poświęcona stolicy jako zjawisku architektoniczno-kulturowemu i jej mieszkańcom oraz wzajemnemu spleceniu ich losów
- materiały reporterskie (dźwiękowe) opowiadające o Warszawie słowami jej mieszkańców, od elity obywatelskiej do bezdomnych
- zdjęcia (w formie projekcji) przedstawiające zmieniające się oblicze miasta i jego mieszkańców w sytuacjach typowych i nietypowych (portrety, zdarzenia)
- muzyka wspierająca słowo poetyckie, dźwięk-efekt i obraz. Na podstawie scenariusza nie da się streścić tego programu, aczkolwiek każdy widz, który weźmie w nim udział, będzie mógł go po swojemu opowiedzieć. Koncert ma bowiem charakter otwarty. Daje zarysowany (ale nie – narysowany) portret stolicy. Każdy widz zaproszony jest do wzbogacenia tego portretu własną wyobraźnią [APW].

Tym razem w montażu zastosowano cztery formy przekazu do zilustrowania charakteru stolicy kraju. Pierwszy z nich stanowiły wybrane fragmenty opublikowanej w 1995 roku i docenionej przez krytyków prozy poetyckiej Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*, będącej wieloznaczną, pełną metafor, uniwersalną refleksją o nienazwanym mieście, życiu, przemianie i śmierci. Obok recytacji w spektaklu pojawiły się też reporterskie materiały dźwiękowe, których zapis niestety nie zachował się w żadnym dokumencie. Jak autor podaje w cytowanym liście ich treść stanowiły wypowiedzi różnych mieszkańców stolicy na temat tego miasta. Nie wiadomo jednak czy były one nacechowane pozytywnie czy negatywnie, ani jak uzupełniały prezentowane fragmenty prozy. Niedostępne są także wykorzystane jako trzeci element montażu fotografie. Wiemy jedynie, na podstawie przytoczonego wyżej dokumentu, że również i one miały dotyczyć zarówno Warszawy jak i żyjących w niej mieszkańców. Czwartym elementem była muzyka nieznanego autorstwa. Z połączenia różnych środków wyrazu miał powstać w wyobraźni każdego widza inny, uzależniony od jego własnych skojarzeń, doświadczeń i przeżyć obraz stolicy.

Anhelli

W 1980 roku w teatrze na Wójtowskiej wystawiono spektakl zrealizowany przez Włodka Pawlika, który według muzyka inaugurował działalność artystyczną placówki. Informacja o nim nie została jednak ujęta w żadnym z programów i repertuarów Piwnicy na Wójtowskiej. Jedynym śladem tego wydarzenia jest

wspomnienie Włodka Pawlika, które zostało przywołane w wywiadzie pogłębionym i stanowi jedyny dokument z poziomu realizacji dzieła³³ [NPK:259]. Spektakl poetycki, o którym mowa to *Anhelli*, zrealizowany przez Pawlika w wyniku jego fascynacji twórczością Juliusza Słowackiego. Artysta, przejęty wydarzeniami burzliwego okresu Polski lat osiemdziesiątych, zinterpretował w swojej wyobraźni poemat mistyczny romantycznego wieszcza i „przełożył go na język eksperymentu muzycznego” [NPK: 259].

Poezja w aktorskim wykonaniu determinowała muzyczną improwizację na fortepian, instrumenty perkusyjne, kontrabas, skrzypce. I wzajemnie – muzyka stawiała się inspiracją dla poetyckiego wykonania tekstu. Pierwszy spektakl z Tadeuszem Chudeckim odbył się w klubie studenckim Hybrydy jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego. W okresie zawirowań politycznych w Polsce inscenizacja ta miała bardzo mocny wydźwięk. *Anhelli* był bowiem lekturą zakazaną w PRL i usuniętą z bibliotek. Na tym podziemnym antysystemowym spektaklu pojawił się właśnie Ryszard Ostromecki, zaproszony przez swoją przyjaciółkę profesor Barbarę Hesse-Bukowską. To był ten kontakt, ten łącznik. Strasznie mu się spodobało. A myśmy nie mieli więcej możliwości występów. Ja jeszcze studiowałem... to było wszystko takie na wariata... i on zapytał, czy byśmy tego nie wystawili u niego w Piwnicy, jak tylko Piwnica zacznie funkcjonować. Tego nie ma tu w programie, ale to był jeden z pierwszych spektakli. I tak się stało. Mielśmy u niego próby, byliśmy naprawdę wyjątkowo dobrze przygotowani, może dwa razy spektakl się odbył. Mam chyba gdzieś plakat w szpargałach, musiałbym odgrzebać. To było studenckie, naiwne, idealistyczne, całymi siłami chciało się pogonić komucha. Był to element pewnego wyzwania, takiego buntu, wadzenia się z Bogiem: co się tu dzieje?! i *Anhelli*. Ryszard w to wszedł i fajnie to zrobiliśmy [NPK: 259].

Jak wynika z wypowiedzi artysty spektakl był także formą montażu słowno – muzycznego. Pawlik zwraca uwagę na charakterystyczny rodzaj współpracy w realizacji tego programu opartej na improwizacji i to zarówno muzycznej jak i recytatorskiej. Wskazuje na wzajemne przenikanie się i inspirację tych dwóch środków przekazu. Wygłaszanemu słowu towarzyszyła improwizacja muzyczna na wiele instrumentów, recytator wsłuchując się z kolei w tony proponowanego akompaniamentu muzycznego w odpowiedni sposób kształtował ton swojej wypowiedzi. Piwniczną premierę poprzedziły próby i rzetelne przygotowanie materiału artystycznego. Można zatem przypuszczać, iż w pracy nad spektaklem poczyniono pewne, istotne ustalenia dotyczące oczekiwanych efektów przekazu, ostatecznie jednak o kształcie poszczególnych sekwencji montażu decydowała improwizacja. Każde kolejne wystawienie było zatem odmiennie zrealizowaną inscenizacją, oddziałującą w nieco inny sposób na widza. O emocjonalnym stylu nie tylko odbioru, ale i re-

³³ W tym rozdziale rozprawy, podobnie jak w poprzednich oznaczam odwołania do książki skrótem [NPK] – *Niepowtarzalni* Patrycja Korczago, oraz numerem strony.

alizacji przesądza polityczny wydzźwięk spektaklu, będącego dziełem zakazanym w czasach komunizmu. Można podejrzewać, iż przywołanie tego utworu podczas wieczoru w Piwnicy na Wójtowskiej musiało wzbudzać silne reakcje publiczności. Z relacji Pawlika wyłania się wiara artystów w misyjne posłannictwo przekazywanego słowa.

Przesłanie Pana Cogito

Na piwnicznej scenie wystawiono także *Przesłanie Pana Cogito* Zbigniewa Herberta. Wyboru poezji dokonał Janusz Maciejewski, a program zaprezentowany został przez Maję Komorowską, Daniela Olbrychskiego i Włodzimierza Nahornego w 1980 roku. Nie dysponuję niestety żadnym dokumentem świadczącym o stylu odbioru tego dzieła. Do dokumentów z poziomu realizacji tego dzieła należą repertuary zbiorcze, w których znajdujemy informacje o grudniowej premierze, plakat z tego wydarzenia oraz przeprowadzona przeze mnie rozmowa z Mają Komorowską na spotkaniu w Instytucie Teatralnym w 2019 roku³⁴. Aktorka wspominając ten wieczór z 1980 roku przypominała, iż po spektaklu wykonawcy dostali list od Herberta z podziękowaniem. Według artystki kameralna przestrzeń prowokowała, bo wszyscy artyści i muzycy i jazzmani i aktorzy tam występujący byli obserwowani z bliska. Jest zadania, iż podobnie działają na artystów inne małe sceny, ze względu na nieprawdopodobną bliskość z widownią, na którą wykonawca musi być otwarty³⁵. Rzeczywiście jak pisze Dorota Jarząbek, nieśmiertelna kariera monodramu „pozostaje w ścisłym związku z tryumfem sztuki aktorskiej, wirtuozerskim popisem, którego osią jest samowystarczalność i metamorficzność wykonawcy oraz bliski kontakt z widownią - bo monodramy częściej niż zwyczajne spektakle objeżdżają gościńce”³⁶. Siła rażenia kameralnych widowisk, małej przestrzeni jest zupełnie inna. Maja Komorowska właśnie z tego powodu sztuki o Sarze Bernhardt (John Murrell *Mimo wszystko* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza), którą gra od 15 lat na małej scenie Teatru Współczesnego nie zagrałaby na większej przestrzeni. Aktorka nazwała Ryszarda Ostromeckiego „szaleńcem Bożym” o niebywałej odwadze i harcie³⁷. Uznała za wspaniałe, iż skupiał wokół siebie, muzyków i artystów, brał wszystkie ich przemyślenia i uczucia i jakby darował je ludziom. Nazwała to miejsce wraz z Piwnicą pod Baranami i warszawskim Teatrem Prezentacji, miejscem historycznym.

³⁴ *Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”*, op. cit.

³⁵ Tamże.

³⁶ D. Jarząbek, *Sam niczym Bóg*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/146165/sam-niczym-bog> [dostęp: 04.03.2022]

³⁷ *Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”*, op. cit.



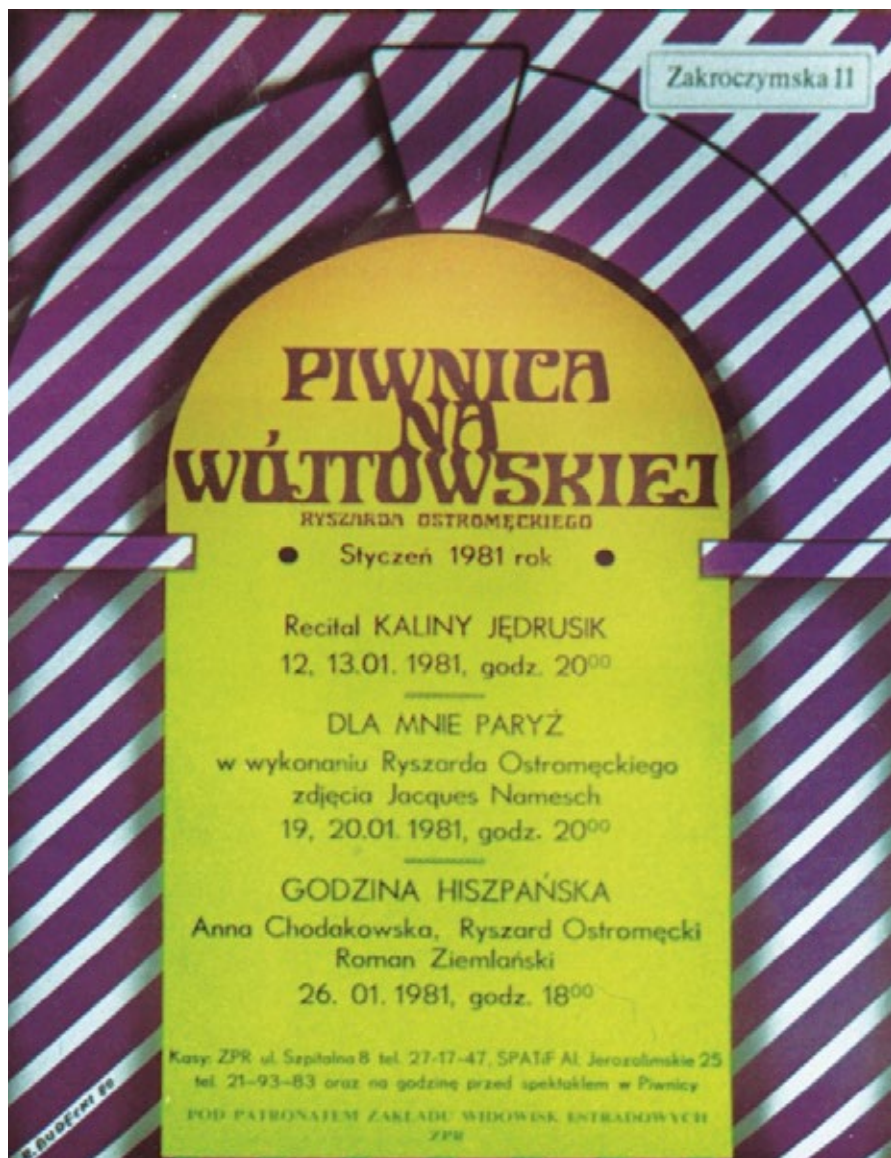
Ryc. 39. Plakat do spektaklu *Przesłanie Pana Cogito* [APW]

Godzina Hiszpańska

Repertuarowe ślady prowadzą także do takich realizacji jak *Godzina Hiszpańska*. Na zachowanych w piwnicznym archiwum dwóch stronach maszynopisu, stanowiących prawdopodobnie wstęp do całego rozpisanego programu montażu (dokument z poziomu realizacji dzieła) został on opisany jako: poezje Federico Garcii Lorki i romance hiszpańskie w wyborze Ryszarda Ostromęckiego. Twórca programu był także wymieniony dalej jako jeden z wykonawców obok Anny Chodakowskiej i Romana Ziemiańskiego. W repertuarze zbiorczym *Godzina Hiszpańska* w takim składzie wykonawczym ujęta została w programie na styczeń 1981 roku. Na dwóch innych dokumentach z poziomu realizacji dzieła czyli plakatu i jego fotografii, wykonanej jak ich większość przez Ryszarda Ostromęckiego, widnieje jednak już tylko nazwisko Ostromęckiego jako recytatora i pianistki Barbary Hesse-Bukowskiej. Podano nazwiska kompozytorów granych przez nią



Ryc. 40. Plakat do spektaklu *Godzina Hiszpańska* [APW]

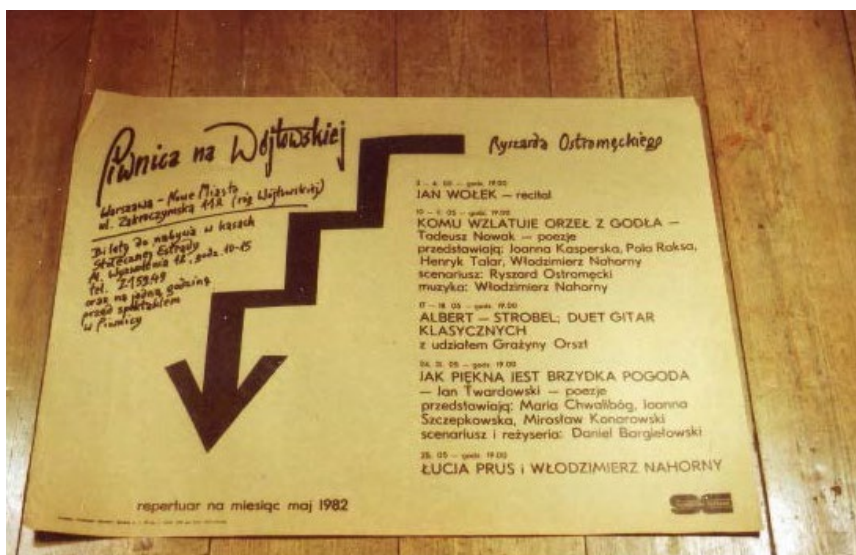


Ryc. 41. *Godzina Hiszpańska* w repertuarze miesięcznym na styczeń 1981 roku [APW]

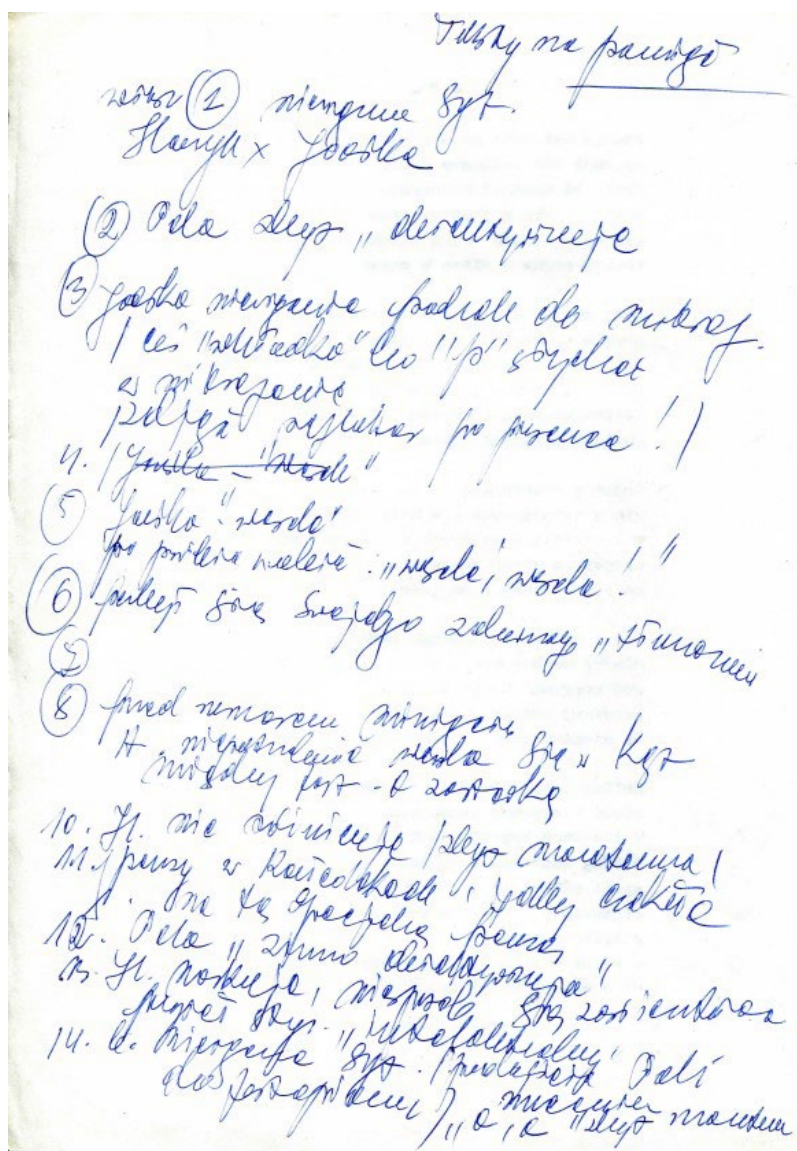
w montażu utworów, byli to: Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Haendel, Isaac Albéniz, Claude Debussy, Maurice Ravel. Z następującego pod nimi wpisu dowiadujemy się jednak, że w programie prezentowane były: Utwory anonimowe VIII–XII w.: *Opowieści o sławnych Cyda wyprawach* i *Romance Hiszpańskie*. Plakat nie ma oznaczenia daty. Zapowiedź jednak dotyczy programu planowanego do zaprezentowania, jak informuje napis na plakacie, w Filharmonii Narodowej. Prawdopodobnie zatem dotyczył on innego spektaklu o tej samej nazwie. Nie został on ujęty w repertuarze zbiorczym, ale to nie daje jednak pewności co do braku jego realizacji w Piwnicy na Wójtowskiej, wiadomo bowiem, że nie wszystkie propozycje wykonawcze znalazły w nim swoje odzwierciedlenie. Wśród dokumentów roboczych pojawia się wiele śladów innych propozycji planowanych do realizacji, nie ujętych w repertuarach zbiorczych, takich jak, między innymi: *Wieczór Miłosa* według scenariusza Artura Międzyrzeckiego z Zofią Mrozowską, Mają Komorowską, Tadeuszem Łomnickim i Włodzimierzem Nahornym; *Listy Julii de Lespinasse i encyklopedystów* w wykonaniu Beaty Tyszkiewicz i Jerzego Zelnika; *Dzienniki Gombrowicza* w interpretacji Gustawa Holoubka; poezja Anny Achmatowej w wykonaniu Niny Andrycz i Zofii Mrozowskiej; a także wieczór *Psalmów* Tadeusza Nowaka w wykonaniu Anny Dymnej [NPK: 34-35].

Komu wlatuje orzeł z godła

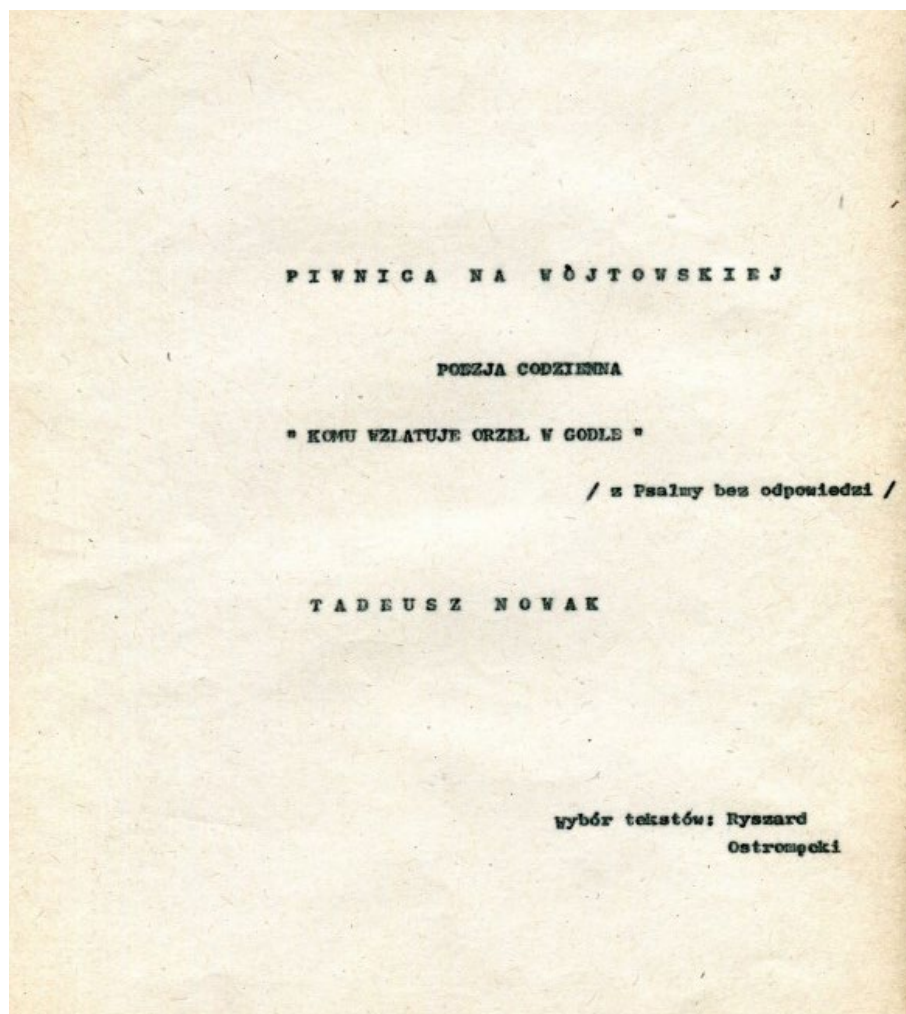
W repertuarze zbiorczym zaznaczono natomiast w maju 1982 roku piwniczną premierę inscenizacji *Komu wlatuje orzeł z godła* według Tadeusza Nowaka. W innym dokumencie stanowiącym również ślad z poziomu realizacji dzieła – maszynopisie strony tytułowej czytamy, iż montaż dotyczyć miał poezji codziennej inspirowanej *Psalmami bez odpowiedzi* Tadeusza Nowaka, a wyboru tekstów dokonał Ryszard Ostromięcki. Na plakacie repertuarowym wymienione zostają z kolei nazwiska wykonawców: Joanny Kasperskiej, Poli Raksy, Henryka Talara oraz muzyka Włodzimierza Nahornego. Wśród archiwaliów zachował się także ciekawy dokument z poziomu realizacji dzieła w postaci odręcznej notatki Ryszarda Ostromięckiego. Zawiera on 14 punktów, być może dotyczących 14 wybranych utworów składających się na montaż. Nie wskazano niestety ich tytułów, ani w tym ani też innym dokumencie. Trudno jest też odczytać treść uwag na nim sporządzonych ze względu na mało czytelny charakter pisma jego autora i sposób prawdopodobnie szybkiego, roboczego zapisu. Na górze strony można przeczytać jedynie: „Teksty na pamięć”, a także kilkakrotnie wymienione imiona wykonawców: Pola, Henryk i Jaśka (mowa prawdopodobnie o Joannie Kasperskiej), i kilka innych słów dotyczących stylu recytacji jak: „zbyt dramatyzuje” [APW].



Ryc. 42. Zdjęcie repertuaru miesięcznego z zapowiedzią spektaklu *Komu wlatuje orzeł z godła* [APW]



Ryc. 43. Notatka odręczna dotycząca spektaklu *Komu wlatuje orzeł z godła* [APW]



Ryc. 44. Strona tytułowa spektaklu *Komu wlatuje orzeł z godła* [APW]

Za osiem godzin życia

Z czasem barwne fotografie przestały się pojawiać w montażach. Bazowały one już raczej tylko na poezji i muzyce lub jak w przypadku spektaklu *Za osiem godzin życia* na poezji, śpiewie i muzyce. Repertuary miesięczne stanowią dokumenty z poziomu realizacji tego dzieła. Montaż zaprezentowany był w Piwnicy na Wójtowskiej po raz pierwszy w czerwcu 1982 roku, a następnie w sierpniu i październiku tego samego roku. Potem ślady repertuarowe informują o inscenizacjach w kwietniu 1983 roku, oraz wrześniu 1993 roku. Na fortepianie grał Bernard Matracki swoje własne utwory oraz kompozycje Romana Ziemiańskiego. Od października 1982 roku miejsce przy fortepianie zajmował Robert Kucharski. We wszystkich inscenizacjach piosenki Jacka Cygana śpiewała Ewelina de Tusch-Lec, a jego wiersze czytał sam autor.

Innym dokumentem z poziomu realizacji dzieła jest relacja Jacka Cygana, którą napisał na moją prośbę do książki *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*.

Znany autor wierszy i piosenek pojawił się w Piwnicy na Wójtowskiej za sprawą Eweliny de Tusch-Lec [NPK: 87-89]. Pierwsze rozmowy z Ostromeckim dotyczące tego, co będzie się działo na scenie wspomina jako krótkie, lecz „pełne otwartości, pobłażliwości dla naszego zapалу, by poezją i piosenką opisywać, odkrywać świat. A świat, jaki wtedy był, każdy wie” [NPK: 87-88]. Ze swoich wczesnych wierszy i pierwszych piosenek (pisanych wraz z Jurkiem Filarem dla zespołu „Nasza Basia Kochana”) Jacek Cygan ułożył program zatytułowany: *Za osiem godzin życia*. Inspiracją był fragment tekstu piosenki *Spokojniejszy o kolejny dzień*: „Stańmy raz po stronie serc, W końcu coś należy się Za osiem godzin życia...” Jacek Cygan czytał swoje wiersze, a Ewelina de Tusch-Lec śpiewała piosenki jego autorstwa z towarzyszeniem pianisty.

Pomysł na ten wieczór był taki, że ja będę czytał swoje wiersze, a Ewelina Lec będzie śpiewać moje piosenki z towarzyszeniem pianisty. Ewelina przypro-wadziła wtedy muzyków, których nie znałem: Bernarda Matrackiego, Roberta Kucharskiego i Tomka Bajerskiego. Byli to nie tylko znakomici instrumental-iści, ale także zdolni kompozytorzy. Tomek Bajerski skomponował przepiękną muzykę do mojego wiersza o niewiele mówiącym tytule *By*, którym Ewelina kończyła program. Jakiś czas później napisałem tekst o sytuacji, która była jakby odwróceniem tej, opisaniej w piosence *Pamiętasz, była jesień*. Ta moja wersja nazywała się *Przyjechałam powtórzyć jesień* i tu także muzykę napisał Tomek, a Ewelina włączyła piosenkę do programu. Dzisiaj, z perspektywy lat mogę powiedzieć, że *By* wzięła później na płytę Edyta Geppert, a *Przyjechałam powtórzyć jesień* – uwaga! – Sława Przybylska. Więc jednak w Piwnicy na Wójtowskiej było dobre źródło [NPK: 88].

Z programem *Za osiem godzin życia* Jacek Cygan po raz pierwszy wystąpił przed publicznością. Znany dziś autor wierszy i ponad tysiąca piosenek wykonywanych przez popularnych wykonawców, przywołuje i podkreśla ten fakt. Do Piwnicy na Wójtowskiej przychodził nie tylko występować w swoim programie, „było to miejsce, które przyciągało”, gdzie „było dobre źródło”. Poezje czytane wówczas w Piwnicy tworzyły w dużej mierze pierwszy tomik wierszy Jacka Cygana wydany kilka lat później w krakowskim wydawnictwie Oficyna Literacka. Publikację opatrzył wstępem Tadeusz Nyczek, pisząc między innymi: „Świat tych wierszy nie jest okrutny ani agresywny. Jacek Cygan nie chce poezją walczyć, zmieniać natury ludzkiej ani podpowiadać moralistom co robić, żeby było lepiej. Raczej upomina się o ciekawość życia, jego niebanalność. O ciepłą prawdziwość między ludźmi” [NPK: 89]. Według Jacka Cygana komentarz ten oddaje: „sens piwnicznego obco-wania z poezją i ze sobą” [NPK: 89].

Tytuł montażu słowno-muzycznego nawiązuje do ośmiogodzinnego wymia-ru pracy w instytucji państwowej. W czasach PRL-u w Polsce osiem godzin pra-cy pozwalało na niezbyt wyszukaną egzystencję, mocno odbiegającą od standar-

dów państw zachodu tamtych lat. Wobec ograniczeń finansowo-bytowych, a także wszechobecnej cenzury czasów komunistycznych, artyści gromadzili się chętnie w kameralnych przestrzeniach przypominających warunki domowe, dzieląc się własną twórczością przy kominku, lampce wina, tworząc niejako wspólnotę jednego czasu i przeżyć.

W piwnicznych archiwaliach zachowała się także płyta zespołu „Nasza Basia Kochana” z dedykacją Jacka Cygana z 1 czerwca 1982 roku dla Ryszarda Ostromęckiego o następującej treści: „Dla Pana Ryszarda, że tak cierpliwie znosi te nasze „pierwsze koty za płoty”. Płyta jest opatrzona także komentarzem autorstwa Jana Poprawy, w którym czytamy, iż piosenki zespołu „są głosem przyjacielskiej grupy. A jednak są przecież też czymś więcej. Dla nas, słuchaczy – są oczekiwaną szansą odczucia takiej samej, jak łączy artystów – wspólnoty prywatności” [APW]. Wpisy te bardzo dobrze oddają afektywny wymiar archiwum. Zarówno piosenki zespołu, jak i montaż słowno-muzyczny, który powstał na bazie wybranych utworów nagranych wcześniej na płycie długogrającej tej grupy, oscylują wokół poetyckich, prostych przekazów odnoszących się do uroków życia, radosnego i prawdziwego obcowania z innymi z dala od hałasu i siemieżnej, szarej socjalistycznej rzeczywistości. Zdają się nawiązywać do toposu *carpe diem*, czyli „chwytaj dzień” ze znanej sentencji w poezji Horacego, która stała się dekalogiem człowieka szczęśliwego.



Ryc. 45. Płyta zespołu Nasza Basia Kochana z dedykacją Jacka Cygana dla Ryszarda Ostromęckiego [APW]

Ja, Orfeusz wg Juliusza Słowackiego/ Komu ty jedziesz?

W repertuarze zbiorczym czytamy informację o premierze montażu słowno-muzycznego *Ja, Orfeusz wg Juliusza Słowackiego* w styczniu 1983 roku w wykonaniu: Ewy Decówny, Barbary Skorb-Stadnickiej, Mariusza Lecha, Marka Obertyna, Tomasza Stockingera przy akompaniamencie Janusza Stokłosa. Na zdjęciach repertuarów na styczeń, luty oraz marzec 1983 roku znajduje się z kolei informacja o prawdopodobnie tym samym spektaklu lecz nieco zmienionym tytule: *Juliusz Słowacki – Ja Orfeusz*. Wymienieni zostali tam ci sami wykonawcy, dołączona została jednak nota o Ryszardzie Ostromęckim, Jacku Pozdro i Tadeuszu Żółcińskim jako autorach scenariusza, a także reżyserii Jacka Pozdro. W styczniowym repertuarze liczba wykonawców była ograniczona do trzech: Ewy Decówny, Tomasza Stockingera i Marka Obertyna. W materiałach archiwalnych zachował się także maszynopis strony tytułowej spektaklu pod nazwą *Ja, Orfeusz* z informacją o tych samych, podanych już wyżej autorach wyboru poezji i realizacji scenariusza, a także jego strony od 3 do 14. Zawiera on wskazówki dotyczące sposobu wykonania akompaniamentu muzycznego np.: „Muzyka – pianissimo, jak dalekie wspomnienie, motyw kolędy/motyw ten będzie klamrą i motywem przewodnim spektaklu/”, czy też: „Muzyka – spokojnie, ciepło, pogodnie.” albo: „Muzyka – zawodząco, modlitewnie”, „Muzyka – przerywnik muzyczny, spokojny, refleksyjny.”, „Muzyka – smutno, nostalgicznie” [APW]. Dodatkowo zapisane zostały nieliczne sugestie na temat deklamacji poezji względem tego czy strofy mają być wypowiadane na muzyce czy też w ciszy, oraz minimalistyczny opis scenografii i postaci: „Ciemność. Z ciemności wyłania się osoba Poety – spędzającego daleko od kraju, w samotności Wigilię. Małeńka choinka. (...) W głębi widoczny zespół muzyczny oraz Głos I /kobieta/ i Głos II /mężczyzna/” [APW]. Być może inne uwagi zostały zapisane na brakujących dwóch stronach scenariusza. Liryki Juliusza Słowackiego wybrane do montażu spaja postać pogrążonego w smutku i tęsknocie za ojczyzną człowieka na emigracji. W swojej samotności zwraca się do Boga, jako powiernika swojego cierpienia. Pogodzony z losem sięga jednak pamięcią do bliskich jego sercu wspomnień z lat dziecięcych, matki, przywołuje obrazy natury, pięknych, stworzonych przez Boga krajobrazów. Wśród recytowanych fragmentów pojawia się hymn Słowackiego *Smutno mi, Boże* będący gorzką skargą – modlitwą. W znanym utworze emocje podmiotu lirycznego ukazane zostają dzięki użyciu powtarzalnych zwrotów wzmacniających siłę przekazu i zastosowaniu licznych metafor, epitetów, porównań i wykrzyknień. Kontrastowe ich zestawienie mogło być w podobny sposób uzupełniane muzyką, której dokładnego repertuaru przygotowanego na potrzeby tego spektaklu nie znamy. Wiemy jedynie jakie wskazówki co do sposobu jej wykonania nakreślone zostały w omówionym wyżej scenariuszu. Montaż zamyka-

ją pełne niepokoju i świadomości zbliżającego się końca życia strofy pochodzące z utworu zapisanego ręką poety w „Raptularzu z lat 1843-1849”:

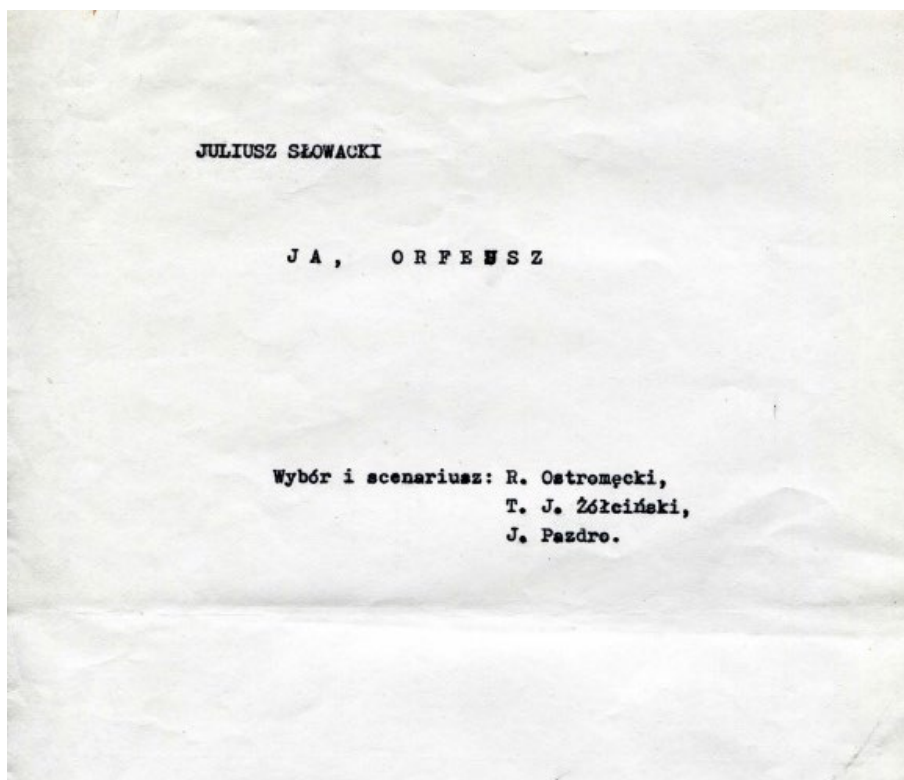
Przez furie jestem targan ja, Orfeusz,
Mówią mi, abym wyrzekł się rozumu,
A będę latał niebem – jak Perseusz,
A piękność z wody najbielszego szumu
Przy bladym różu jutrzeńki wytryśnie
I da mi otchnąć się – Płomieniem gorę –
Tam Parnas... coraz coś w ciemnościach błysnie
I tę srebrzystych oliw białą korę
Ubiera w złote pancerze. - O jędze,
Jeśli jesteście w tym lesie czerwone
Płomieniskami... pokażcie mi przędze
Żywota, jeśli pasmo uprzedzi one
Z łez mych - boleści - targań się samotnych,
Epileptycznych skoków mego serca –
Bliskie już końca...

Jednocześnie w repertuarze zbiorczym Piwnicy na Wójtowskiej widnieje zapis o planowanym do realizacji w kolejnych latach montażu słowno – muzycznym *Komu ty jedziesz?* W dokumentach archiwalnych jest też maszynopis datowany na 15.05.1999r. podpisany własnoręcznie przez Ryszarda Ostromęckiego *Projekt wstępny scenariusza wieczoru Juliusza Słowackiego*. W tym świadectwie z poziomu planowanej realizacji dzieła przeczytamy między innymi:

Zamiar przybliżenia nieuchwytnego świata poezji do rzeczywistości astralnej na jaką powołuje się poeta. To księżyc i gwiazdy są jego przewodnikami, to w gwiazdach i księżycu widzi siebie i matkę, to im nadaje cechy osobiste. Obok księżyc/ który może być rodzaju żeńskiego, Selene, Atremida, Diana/ bliskimi poecie są gwiazdozbiór Łabędzia, Syriusz, Skorpion i najbardziej ulubiona konstelacja Oriona podobna do lutni. Ten niezmienny, gwiazdny świat Słowackiego, bliższy nam jest poprzez zdobycze współczesnej astronomii. „Astronomiczny” wieczór Słowackiego to też poetycka wizja wszechświata wsparta współczesnym poznaniem.

Kosmos – współczesny – materialny to bliskość materialnego konkretnego – techniki kosmicznej i kosmicznych odkryć i one właśnie przybliżą publiczności / szczególnie tej młodej / zamiar poetycki i astralną symbolikę poety [APW].

Jak wynika z tego samego dokumentu w programie mieli wziąć udział zarówno aktorzy, jak i przedstawiciele polskiej astronomii, w których gestii było przygotowanie odpowiednich informacji z tego obszaru nauki oraz materiałów archiwalnych do projekcji. Nie ma niestety innych śladów wskazujących na dobór wykorzystanych w montażu utworów. Opis zawarty w cytowanym projekcie scenariusza i inny tytuł spektaklu wskazują jednak na odmienny klimat i charakter przedstawienia w nawiązaniu do twórczości Juliusza Słowackiego.



Ryc. 46. Strona tytułowa spektaklu *Ja, Orfeusz* [APW]

Adam Mickiewicz – O roku ów!

W recenzji spektaklu *Mickiewicz – O roku ów* zwrócono uwagę na fakt, iż w Piwnicy na Wójtowskiej „poezja zawsze sąsiadowała z muzyką” [APW]. Przywiązanie do tradycji i celebrowanie polskości wybrzmiewa na piwnicznej scenie także i w tym spektaklu, opartym między innymi na strofach z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Jak wynika z repertuarów miesięcznych, spektakl był wystawiany kilkakrotnie w 1985 roku (w kwietniu, maju, czerwcu, październiku i listopadzie). Na afiszach z kwietnia i maja widnieją nazwiska następujących wykonawców: Barbara Hesse-Bukowska, Włodzimierz Nahorny, Daria Trafankowska, Aleksander Kalinowski, Włodzimierz Bednarski, Krzysztof Kumor, Andrzej Piszczatowski i Maciej Orłoś. Na afiszu z czerwca zamiast Barbary Hesse-Bukowskiej pojawia się Maciej Piotrowski. Taki sam skład wykonawców widoczny jest na afiszach z października z tym, że wśród wymienionych aktorów nie ma jednak już Macieja Orłosa. Aktor nie bierze także udziału w listopadowym widowisku, podobnie jak Andrzej Piszczatowski, do trupy aktorskiej dołącza natomiast wówczas Aleksander Trąbczyński. Z afiszy dowiadujemy się także, iż autorem scenariusza i reżyserem wszystkich inscenizacji był Daniel Bargiełowski.

Jedynym dokumentem z poziomu odbioru tego dzieła jest wycinek z recenzją prasową montażu zatytułowaną: „Mickiewicz na Wójtowskiej”, autora o inicjałach „pe” z 100. numeru „Ekspresu Wieczornego”. Recenzja opisuje strukturę

i atmosferę spektaklu, który rozpoczyna pianistka Barbara Hesse-Bukowska (w innych inscenizacjach przy fortepianie zasiada jej syn Maciej Piotrowski) utworami Fryderyka Chopina. Według recenzenta porusza na samym wstępie „tkliwą, narodową, ojczystą strunę” i „buduje klimat tego wieczoru”³⁸. Montaż wybranych tekstów z poematu Adama Mickiewicza stwarza wrażenie pogawędki w gronie najbliższych, przywołujących różne, przychodzące im na myśl wspomnienia z „kraju lat dziecińczych”³⁹. Aktorzy, dla których „całym theatrum będzie ten kawałek podłogi”⁴⁰ ubrani są na czarno. Stonowany kolor podkreśla doniosłość programu, buduje atmosferę skupienia i nie rozprasza uwagi widzów. Część z nich siedzi na krzesłach czy raczej piwnicznych taboretach, część stoi. Aktorzy nie mają przypisanych ról, tak jak w teatrze rapsodycznym są raczej medium, przekazują treści, malują obrazy, recytują poezję. Na fortepianie swoje kompozycje gra także muzyk jazzowy Włodzimierz Nahorny uwspółcześniając niejako przekaz, łącząc przeszłość z teraźniejszością. W wycinku prasowym zachowanym w archiwaliach przeczytamy także między innymi:

Jest przytulnie, jest kameralnie, nastrojowo. Pełgające światło, zgrzebne ławy, cisza. Widomo, że Poezja tu przyjdzie. Że będzie się mówić soczysty, arcy-polski wiersz, pisany „na paryskim bruku” z tęsknoty, z miłości, z nienasyconego pragnienia. I będzie się natężyć słuch, czasem czoło pokryją zmarszczki zadumy, częściej twarz rozświetli uśmiech. „Pan Tadeusz”. Księga jedenasta, dwunasta – we fragmentach, ale inkrustowane wyimkami z innych ksiąg – wielobarwnymi opisami przyrody ojczystej. (...) Widzimy teatr poetycki, teatr rapsodyczny, teatr prostego przekazu [APW].

Recenzent podkreśla kameralność wydarzenia, a także nastrojową scenografię. W przytulnym, małym wnętrzu i niczym niezmaconej ciszy swobodnie recytowane strofy poematu Mickiewicza wywołują silne reakcje widzów. Można przypuszczać na podstawie słów autora notatki, że widzowie są zasłuchani w treść odpowiednio dobranych fragmentów utworów opisujących piękno ojczystej ziemi. Ich twarze zastygają czasem w zadumie, a czasem maluje się na nich uśmiech, wywołowany być może własnym wspomnieniem przywoływanym przez kreślone słowem poetyckim obrazy. Styl odbioru jest emocjonalny, uwypuklający doniosłość chwili. Autor zwraca uwagę także na pięknie powiedziany przez Darię Trafankowską Koncert Jankiela.

³⁸ „Mickiewicz na Wójtowskiej”, O roku ów... [APW]

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.



"I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie. I do piosenki rzucał mi nie słowo za słowem".

Mickiewicz na Wójtowskiej

O roku ów...

JEST przytulnie, jest kameralnie, nastrojowo. Pośgające światło, zgrzebne ławy, cisza. Wiadomo, że Poezja tu przyjdzie. Że będzie się mówić soczysty, arcyński wiersz, pisany „na paryskim bruku” z tęsknoty, z miłości, z nienasyconego pragnienia.

I będzie się nateżać słuch, czasem czoło pokryją zmarszczki zadumy, częściej twarz rozświetli uśmiech. „Pan Tadeusz”. Księga jedenasta, dwunasta — we fragmentach, ale inkrustowane wyimkami z innych ksiąg — wielobarwnymi opisami przyrody ojczystej...

A najpierw jest Chopin. Preludium do wiersza, który popłynie. Popłynie wartko ślężony, poruszający śliwa struną narodową, oczyszczającą. Barbara Hesse-Bukowska buduje klimat tego wieczoru. Inni też już tu są. Aktorzy, dla których całym teatrum będzie ten kawałek podłogi. Ubrani w zgrzebną czerń. Skupieni, stonowani.

Strofy Epilogu wyjaśnia zamiast inscenizatora: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie...”. Reżyser Daniel Bargielowski pomyślał to spotkanie tak właśnie — jak wspomnienie „kraja i ludzi”, pisane w gronie najbliższych.

To dlatego usprawiedliwione są przykrawania tekstu, przekładanie, cięcie. Jak w pogawędce, w której każdemu na myśl przyjdzie inne zdarzenie, inne wspomnienie. To dlatego aktorom nie są — w zasadzie — przypisane role. Widzimy teatr poetyczny, teatr rapsodyczny, teatr prostego przekazu.

A odciska się w nim i Soplicowa, i słowo Jędrzeja Dąbrowskiego, i Wolskiego trójkę, i Koncert Jankiela pięknie powiedziany przez Darię Trafankowską. Poemat Mickiewicza żywe, tu cały czas, nuda szczepocięta. Chciałoby się rzec: słuchajcie młodzi... Słuchajcie recytacji Krzysztofa Kumera, Włodzimierza Bednarskiego, Aleksandra Kalinowskiego, Macieja Orleśa, Andrzeja Piszczałowskiego... Słuchajcie Mickiewicza.

W Piwnicy na Wójtowskiej poezja zawsze sąsiadowała z muzyką. A więc jest Chopin. Ale jest też muzyka Włodzimierza Nahornego, nasilający się głos współczesności.

Teatr przemawiać może w różny sposób. Dobrze kiedy ma coś do powiedzenia. Miło, kiedy ważyć się naćwicz poprzek Mickiewicza, nie urci niczego, a przysporzy wzruszeń...

(pe)



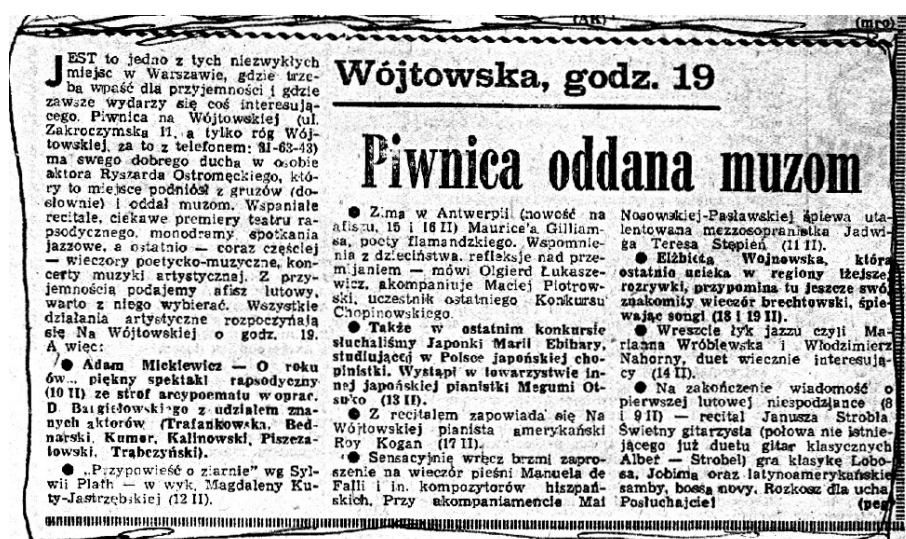
Jestem kobietą, rzędy nie należa do mnie... — Daria Trafankowska i Maciej Orleś.

Fot. Grażyna Wójcik

Ryc. 47. Artykuł prasowy dotyczący spektaklu *O roku ów...* [APW]



Ryc. 48. Spektakl *O roku ów*.. w repertuarze na kwiecień 1985 roku [APW]



Ryc. 49. Wzmianka o spektaklu *O roku ów* w artykule prasowym [APW]

Uwiedziony

W programie poetyckim *Uwiedziony* wg Jeremiego Przybory, w reżyserii Jana Zelnika wystąpił Jerzy Zelnik z Jackiem Sobieskim o czym świadczy jedynie informacja w repertuarze na kwiecień 1985. Nie została ona powielona w repertuarze zbiorczym. Znajduje się w nim natomiast ślad zapisu programu z 1998 roku według scenariusza Jerzego Zelnika zatytułowanego: *Idę z daleka, nie wiem, z piekła czyli z raju... Koncert w 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza* z muzyką Wojciecha Konikiewicza. Program ten powtórzono w 1999 roku, jako jeden ze spektakli i koncertów zaproponowanych z okazji 20-lecia Piwnicy na Wójtowskiej. Jedyne zachowane ślady z poziomu realizacji dzieła jest plakat zapowiadający ten występ oraz zapisy repertuarowe.



Rada i Zarząd
Dzielnicy Śródmieście
Gminy Warszawa-Centrum

20-lecie Piwnicy na Wójtowskiej

W 200-setną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza

*Idę z daleka, nie wiem,
z piekła czyli z raju...*

scenariusz i wykonanie

JERZY ZELNIK

muzyka

Wojciech Konikiewicz

4, 5, 6 i 8 października 1999 r.
godz. 19.00

Piwnica na Wójtowskiej Ryszarda Ostromeckiego
ul. Zakroczyńska 11. (róg Wójtowskiej), 00-225 Warszawa
informacja tel. 831 63 43

Ryc. 50. Plakat reklamujący spektakl *Idę z daleka, nie wiem z piekła czyli z raju...* w ramach obchodów 20-lecia Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Karol Szymanowski i poeci jego czasu

W repertuarze zbiorczym we wrześniu 1987 roku zaznaczony jest program zatytułowany: *Karol Szymanowski i poeci jego czasu*. Innymi dokumentami z poziomu realizacji dzieła są zachowany w archiwaliach program zawierający szczegółową listę recytowanych przez aktorkę Annę Wesołowską utworów poetyckich Jana Lechonia, Jana Kasprowicza i Jarosława Iwaszkiewicza oraz muzycznych Karola Szymanowskiego wykonywanych przez Jana Kadłubińskiego, a także maszynopis tego samego programu w wersji rozszerzonej o treść dzieł poetyckich. Obydwie wersje programów opatrzone zostały także podtytułem o następującym brzmieniu: 50 lecie śmierci kompozytora. Wybrane wiersze Jana Lechonia to: *Niebo*, *Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną*, *Nieczystość* oraz *Zazdrość*. Pierwszemu z nich towarzyszyły dźwięki *Szczeherezady*, z cyklu miniatur fortepianowych *Maski* op.34. Tytułowa Szecherezada to główna postać literacka z arabskiej *Księgi tysiąca i jednej nocy*, która przez 1001 nocy opowiadała baśnie swojemu mężowi

sułtanowi, unikając w ten sposób z jego ręki śmierci. Kompozycję cechuje dramatyzm przeplatany liryczną melodyką. Zastosowane kontrasty przywołują na myśl złożoność ludzkiej natury. W wierszu malującym słowami pejzaż wiejski przyroda gra śpiewem skowronka, cykaniem świerszcza, szumem bocianich skrzydeł, i przypominającym organy szumem buków i jaworów. Wśród odgłosów przyrody rozbrzmiewają także dźwięki utworu Karola Szymanowskiego *Źródło Arteuzy* grane go w wierszu przez Pawła Kochańskiego wraz z pojawieniem się rozświetlającego gruzi greckiego Akropolu księżycy. Drugi utwór muzyczny to *Błazen Tantris* op.34 z tego samego cyklu *Maski* Karola Szymanowskiego. Tytułowy bohater to przebrany Tristan ze średniowiecznej opowieści o Tristanie i Izoldzie, który w tej masce pragnie dostać się do zamku o zmroku na spotkanie z Izoldą. Utwór o podobnym zabarwieniu dramatycznym co poprzedni, choć nieco bardziej skoczny zawiera liczne wolniejsze, nostalgiczne fragmenty, ilustruje drugi z wymienionych wierszy Jana Lechonia. Kontrastowość muzyki współgra z kontrastowym zestawieniem życia i śmierci, smutku duszy i rozkoszy ciała w wierszu. Kolejna melodia to trzeci z cyklu *Maski* utwór *Serenada don Juana*. Tytułowy bohater sztuk dramatycznych uwodził i porzucał kobiety. Muzyka również o kontrastowym brzmieniu, jak dwa poprzednie utwory cyklu, o zabarwieniu wywołującym skojarzenia z melodiami hiszpańskimi, wtóruje recytacji wiersza *Nieczystość* opowiadającego o niespełnionej miłości i upojonej nocy z kochanką. Utwór ten też stanowi ilustrację muzyczną dla ostatniego z deklamowanych wierszy Jana Lechonia *Zazdrość*, dotyczącego pogrążonego w rozpacz i smutku człowieka niemogącego przebywać z miłością swojego życia. Strofy poezji Jana Lechonia charakteryzują się melodycznością, wybrany akompaniament muzyczny autorstwa Karola Szymanowskiego wydaje się idealnie z nimi współgrać. Podobnie rzecz się ma z dziełami Jana Kasprowicza, które zgrabnie uzupełniają z kolei *Mazurki* op.50, (1-4; 6; 15; 16;) o podobnie kontrastowych brzmieniach i wielości nastrojów z nawiązaniem do oberka i kujawiaka. Recytowane były dwa wiersze: *Z księgi ubogich* o powrocie do wiejskich krajobrazów górskich oraz pieśni górskiego lasu, *Czarnodunajecka* w charakterze przyśpiewki góralskiej, *Modlitwa wędrownego grajka* z podziękowaniem Bogu za niewielki dar muzyczny ubogiego grajka, który uklęknął przy wiejskiej kapliczce. Montaż słowno - muzyczny zamyka wiersz autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza *Album tatrzański* recytowany także przy akompaniamencie *Mazurków* op.50, 12; 13; 14. Z utworu poetyckiego wyłania się zagubiony, samotny człowiek szukający drogi powrotnej w górach, rozliczający się ze swoim życiem w obliczu świadomości nieuchronności śmierci.

<u>KAROL SZYMANOWSKI I POeci JEgo CZASu</u>		
50-lecie śmierci Kompozytora		
wykonawcy: ANNA WESOŁOWSKA recytacja JAN KASPROWICZ fortepian		
<u>P r o g r a m</u>		
Jan Lechoń	Niebo	
Karol Szymanowski	Szechererada /Maski, op. 34/	
Jan Lechoń	Pytanie, co w moim życiu /Srebrna i Szarna/	
Karol Szymanowski	Blazen Tantris /Maski, op. 34/	
Jan Lechoń	Nieczystość /Siedem grzechów głównych/	
Karol Szymanowski	Berenada Don Juana /Maski, op. 34/	
Jan Lechoń	Ładność /Siedem grzechów głównych/	
Jan Kasprowicz	Kosmizowała się na dźwięk /Księża Ubogich/	
	Witajcie kochane góry	
	Przynoszę ci kilka pieśni	
Karol Szymanowski	4 Mazurki op. 50 /nr 1-4/	
Jan Kasprowicz	Czarnodunajeczka	
Karol Szymanowski	3 Mazurki op. 50 /nr 6, 13, 16/	
Jan Kasprowicz	Modlitwa wędrownego gajka	
Karol Szymanowski	3 Mazurki op. 50 /nr 12, 13, 14/	
Jacobi Iwanickiewicz	Album Tatarski /4, 5, 9/	

Ryc. 51. Program spektaklu *Karol Szymanowski i poeci jego czasu* [APW]

Monologi romantyczne

Dokumentem z poziomu realizacji innego montażu słowno-muzycznego zatytułowanego *Monologi romantyczne* w wykonaniu Jana Englerta przy akompaniamencie Marioli Cieniawy lub Jerzego Stryniaka są wpisy w repertuarach zbiorczych oraz miesięcznych. Spektakl po raz pierwszy przedstawiony był na piwnicznej scenie w kwietniu 1988, a następnie w maju tego samego roku oraz w marcu i maju 1989 roku. Wydarzenie skupiło uwagę prasy. Dokumentem z poziomu odbioru tego dzieła jest recenzja zatytułowana *Englert w Piwnicy* autorstwa Krystyny Gucewicz zamieszczona w „Ekspresie Wieczornym” z 19 maja 1988 roku, w której można było przeczytać:

I oto z zaproszenia Ostromieckiego skorzystał Jan Englert, aktor wybitny i lubiany, choć dla swoich obowiązków w szkole teatralnej rzadko teraz oglądany na scenie. Przyszedł z monodramem myśli, ułożonym w dzieła wielkich: Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego. Przyszedł, ażeby wzniecić pożar poezji, uczyć piękna i wzruszeń, wersy, sylabizowane często w zestawach lektur szkolnych, połączyć w muzykę wiersza, świat arcypolskich uniesień. (...) Szkieletem konstrukcyjnym tej prezentacji, która przerasta ramy recytatorskiego spotkania, jest intelektualna świadomość formy scenicznej. Englert kontroluje emocje, de-

monstruje obiektywizm, swoją rolę jako medium, pośrednika. Jakby starał się nie zasłonić tekstu nadmiernie zarysowaną formą. Mówi wspaniale, pozwalając wybrzmieć każdej frazie, zdyscyplinowany, wyrazisty, przekonywający. Ten ciąg monologów, złożonych na podobieństwo spowiedzi bohaterów wielkiej polskiej literatury puentuje muzyka Chopina w wykonaniu Marioli Cieniawy [APW].

Recenzja prasowa rzuca światło na ważny aspekt charakteryzujący nawiązania do tradycji rapsodycznej w Piwnicy na Wójtowskiej, a mianowicie ideę aktora – opowiadacza, który nie wciela się w postać, nie odgrywa roli, nie nasycy słów nadmierną emocją, lecz staje się jedynie pośrednikiem niosącym problem, przekazującym założenia recytowanego tekstu. Słowo poetyckie wybrzmiewa na czystym tle, niezaburzonym innymi scenicznymi środkami wyrazu jak scenografia czy ruch. Jedynym uzupełnieniem staje się wykonywana na żywo, odpowiednio dobrana do budowanego nastroju muzyka. Autorka recenzji odbiera ten program jako „opowieść o potrzebie rozumu i potrzebie uniesień”⁴¹. Montaż składa się wybranych, „w logiczną całość ułożonych fragmentów”⁴² dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego spojonych postacią bohatera romantycznego kilku imion: „czterdzieści i cztery”, Gustaw-Konrad, Kordian, Konrad. Słowami zaczerpniętymi z wielkiej polskiej literatury nakreślony zostaje portret kochanka-filozofa, następnie przywódcy, niespełnionego spiskowca, „cierpiącego na niemoc czynu”⁴³ czy wreszcie ślepcę wiodącego spór z Maskami (będącymi ucieleśnieniem różnych postaw polityczno-społecznych Polaków) i podejmującego walkę z Geniuszem. Narodowa muzyczna i literacka nuta stanowi również typowe nawiązanie do repertuaru cechującego tradycję rapsodyczną. Dokument podkreśla wagę wypowiedzianego na scenie słowa, dbałość o formę sceniczną, intelektualne spotkanie z odbiorcą, edukacyjną rolę prezentowanego programu. Styl odbioru uchwycony przez recenzentkę jest wyraźnie nacechowany emocjonalnie, mowa jest o wzruszeniach i uniesieniach czy też wzniesieniu wręcz „pożaru poezji”⁴⁴ przez Jana Englerta jako wybitnego aktora „wielkiego repertuaru”, który „potrafi mądrze do tej literatury wracać”⁴⁵.

W przywołanym świadectwie odbioru zarysowana została także inna konkluzja dotycząca przestrzeni teatralnej, w której montaż został zaprezentowany. Krystyna Gucewicz przywołuje słowa polskiego reżysera teatralnego Macieja Prusa, który „powiedział kiedyś, trawestując poetę: „teatr mój widzę kameralny”” by podkreślić spełnienie owego proroctwa na podstawie obserwacji polskiej sceny teatralnej tamtego okresu, na której „kwitną małe teatry, gdzie warto kusić się o burzenie rampy”⁴⁶. To właśnie ten brak rampy jako symbolicznej granicy oddzielającej

⁴¹ Krystyna Gucewicz, *Englert w Piwnicy*, „Ekspres Wieczorny” z 19 maja 1988 roku [APW].

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

aktora od widza charakteryzowało Teatr Rapsodyczny Kotlarczyka. Tak było i na Wójtowskiej. Nie dziwi więc, że zarówno ten, jak i inne montaże nawiązujące do tradycji teatru żywego słowa wpisywały się w tą „osobliwą scenę”⁴⁷ idealnie. Istotnym wydaje się jeszcze inne spostrzeżenie recenzentki, częściej bywalczyni Teatru na Wójtowskiej, odnoszące się do repertuaru tego kameralnego teatru. Określa je jako prowadzone z artyzmem miejsce, gdzie Ryszard Ostromecki miesza „w tygłu jazz i teatr, Mozarta z Ewą Bem”⁴⁸, wskazując tym samym na zamiłowanie do eksperymentu i innowacji poszukiwań twórczych.

Z teatru
Krystyna Gucewicz

Englert w Piwnicy

Monologi romantyczne. Wieczór Jana Englerta. Piwnica na Wójtowskiej — Warszawa.

MACIEJ Prus powiedział kiedyś, trawestując poetę: „teatr, mój widzę kameralny”. Ostatnie sezony każą twierdzić, że było to proroctwo i że to proroctwo się spełnia. Coraz więcej off-scen, ciekawych dokonań trup aktorskich, zawiązujących się dla sztuki. Kwitną małe teatry, gdzie warto kusić się o burzenie ramy.

Po bardzo długiej przerwie i — z tego powodu — z wyrzutami sumienia odwiedziłam Piwnicę na Wójtowskiej. Kto dziś nie wie, co zaczął, ten traci niemało. Ryszard Ostromecki prowadzi tę osobliwą scenę lata całe, mieszając w tygłu jazz i teatr, Mozarta z Ewą Bem. A mierzyć to wszystko można jedną miarą: artyzmu.

I oto z zaproszenia Ostromeckiego skorzystał Jan Englert, aktor wybitny i lubiany, choć dla swych obowiązków w szkole teatralnej rzadko teraz oglądany na scenie. Przyszedł z monodramem myśli, ułożonym z dzieła wielkich: Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego. Przyszedł, aby wzniecić pożar poezji, uzyć piękna i wzruszeń, wersy, sylabizowane często w zestawach lektur szkolnych, połączyć w muzykę wiersza, świat arcy polskich uniesień.

Jest prywatnie. To aktor mówiący wiersz. Chociaż z tych, w logiczną całość ułożonych fragmentów wyziera wspomnienia: Gustaw w „Dziadach” wileńsko-kowieńskich, we Współczesnym czy jeszcze nie tak dawno u Dejmka Konrad w „Wyzwoleniu”. Englert był aktorem wielkiego repertuaru. Był...

Szczęśliwie teraz potrafi do tej literatury mądrze wracać. Oto opowieść o potrzebie rozumu i potrzebie uniesień. O bohaterze romantycznym, którego imię — być może — jest „czterdzieści i cztery”, a czasem tylko Gustaw-Konrad, Kordian, Konrad, Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański. Tak ułożył Englert rytm wieczoru. Z części IV „Dziadów” portret kochanka-filozofa. Potem „nie na tus est”. Kordian. Przywódca, nie spełniony spiskowiec cierpiący na niemoc czynu. Wreszcie Konrad wśród Masek — ironia i żaloba.

Szkieletem konstrukcyjnym tej prezentacji, która przerasta ramy recytatorskiego spotkania, jest intelektualna świadomość formy scenicznej. Englert kontroluje emocje, demonstrowa obiektywizm, swoją rolę jako medium, pośrednika. Jakby starał się nie zasłonić tekstu nadmiernie zarysowaną formą. Mówi wspaniale, pozwalając wybrzmieć każdej frazie, zdyscyplinowany, wyrazisty, przekonujący.

Ten ciąg monologów, złożonych na podobieństwo spowiedzi bohaterów wielkiej polskiej literatury puentuje muzyka Chopina w wykonaniu Marioli Cieniawy.

Zaproszenie na Wójtowską

Kolejne dwa wieczory z Janem Englertem w monologiach romantycznych są zaplanowane w Piwnicy na Wójtowskiej 23 i 24 bm. o godz. 20. Aktorowi towarzyszy pianista z Krakowa Jerzy Stryjański.

25 i 26 bm. także o godz. 20 Piwnica zaprasza na wieczór we dwoje, czyli recital Hammy Banaszk i Janusza Sirobela. (ww)

Ryc. 52. Recenzja prasowa spektaklu *Monologi romantyczne* [APW]

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

Żal po przyrodzie

W repertuarze zbiorczym w sezonie na rok 1993 w październiku wpisany został spektakl *Żal po przyrodzie*. Jak wynika z tej adnotacji w programie miały znaleźć się teksty Józefa Czechowicza, Jana Kochanowskiego, Juliana Przybosia i Tadeusza Nowaka, muzyka Stanisława Moniuszki, Karola Szymanowskiego, Jerzego Satanowskiego, wykonawcami spektaklu natomiast mieli być: Hanna Banaszak, Olgierd Łukaszewicz, Ryszard Ostromecki oraz Kwartet Camerata. Na zachowanym w piwnicznej dokumentacji zdjęciu fragmentu plakatu reklamowego widnieją z kolei dwie daty 5 i 6 października tego samego, wskazanego w repertuarze zbiorczym roku 1993. Sugerowałoby to, że spektakl mógł być planowany do wystawienia, bądź też wystawiony dwa razy. Kompozycja repertuaru zbiorczego oparta jest wyłącznie na układzie miesięcznym danego roku kalendarzowego. Nie jest to więc dokument, który potwierdzałby w pełni ślady zawarte w innych dokumentach dotyczących wydarzeń piwnicznych. Niektóre informacje stanowią uzupełnienie, brak innych powoduje niepewność co do ostatecznego kształtu wydarzeń. Na rzeczonym plakacie reklamującym wydarzenie wśród wykonawców wymieniony został także Tadeusz Czechak i Marcin Zalewski, dodano do nazwisk poetów, których utwory recytowano w programie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, a usunięto Józefa Czechowicza i Tadeusza Nowaka, do autorów muzyki dodano także Grażynę Bacewicz. Dołączono także informację: Eseje o przyrodzie Janusza Janeckiego. W piwnicznych archiwaliach odnajdujemy maszynopis eseju zatytułowanego: *Żurawie* prawdopodobnie z własnoręcznym podpisem autora – Janusza Janeckiego. Być może był on jednym z utworów wykorzystanych w montażu.

Obok plakatu zachowało się także zdjęcie przedstawiające elewację budynku, w którym mieści się Piwnica na Wójtowskiej. Przed bramą wejściową widać ustawiony drewniany trójnóg, na którym umieszczono deskę z plakatem reklamującym ten spektakl o nieco innym układzie graficznym. Informacje zawarte na plakacie są trudne do odczytania. Dobrze widoczny jest właściwie tylko tytuł. Obok trójnogu, przy ścianie budynku ustawiono konar drzewa z liśćmi i brzozy pień. Dekoracje mogły być czasowe, zaaranżowane specjalnie na potrzeby reklamy tego spektaklu.

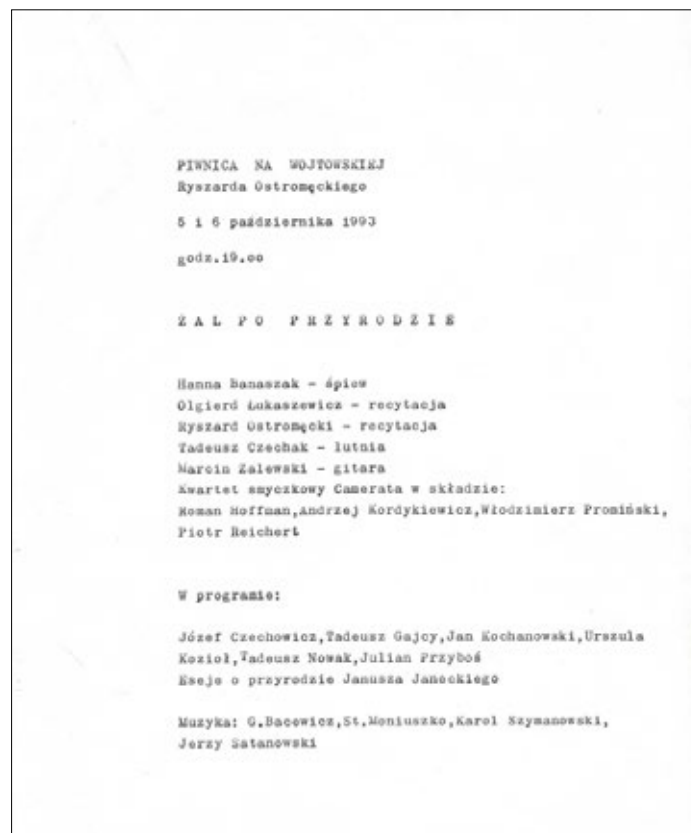
Żal po przyrodzie jest spektaklem zarejestrowanym przez telewizję polską. Nie jest to jednak nagranie pełnego spektaklu zrealizowane na żywo podczas występu z jednej kamery ustawionej w określonym miejscu na widowni. Materiał audiowizualny zatytułowany *Strażnicy przyrody* [APW] stanowi jedynie 30-minutowy montaż składający się z ujęć zbliżeń występujących artystów i instrumentalistów kwartetu smyczkowego Camerata oraz widowni podczas spektaklu. Dodatkowo kompilacja fragmentów widowiska uzupełniona jest wypowiedziami dwójki widzów i eksperta w zakresie ochrony środowiska. Wypowiedzi widzów nagrane

zostały w jednej z salek barowo-kominkowych i dotyczyły świadomości proekologicznej młodych ludzi. Jeden z nich wyraził także swoją opinię na temat obejrzanego spektaklu, materiał ten stanowi zatem dokument zarówno z poziomu realizacji, jak i odbioru dzieła. Opinia była pochlebna, młody człowiek był wyraźnie poruszony spektaklem, docenił tego typu inicjatywę i chętnie w nim uczestniczył. Zaangażowanie widzów było także doskonale widoczne na zbliżeniach twarzy w nagraniu wideo. Wypowiedź eksperta docenta Krzysztofa Jakubowskiego nagrana została z kolei w salce widowiskowej, gdzie geolog siedząc na taborecie blisko sceny zwrócony był do słuchających go widzów prawdopodobnie przed albo po spektaklu. Mówił on o związkach między poszczególnymi ożywionymi i nieożywionymi elementami ekosystemu, nie wypowiadał się natomiast o widowisku.

Montaż utrzymany jest w nostalgicznym tonie zarówno w warstwie muzycznej jak i słownej. Nagranie rozpoczyna się od krótkiego fragmentu instrumentalnego zagrane przez kwartet Camerata, następnie *Pieśń I.* Jana Kochanowskiego ze zbioru *Fragmenta albo pozostałe pisma* do muzyki Jerzego Satanowskiego śpiewa z przejściem Hanna Banaszak. Olgierd Łukaszewicz deklamuje wiersze rozpoczynając od *Krajobrazu* Juliana Przybosia. Na nagraniu zarejestrowano także recytację w wykonaniu Ryszarda Ostromięckiego („Szaro było”).



Ryc. 53. Drewniany trójnóg z deską i umieszczonym na nim plakatem reklamowym spektaklu *Żal po przyrodzie* przed piwniczną bramą [APW]



Ryc. 54. Program spektaklu *Żal po przyrodzie* [APW]



Ryc. 55. Zdjęcie plakatu reklamującego spektakl *Żal po przyrodzie* [APW]

O ćwierć wyżej

W Piwnicy na Wójtowskiej zrealizowana został także w 2003 roku montaż poetycko-muzyczny w wykonaniu Szábolcsa Esztényi'ego i Ryszarda Ostromęckiego zatytułowany: *O ćwierć wyżej*. Wykonawcą muzyki na fortepian totalny był polski pianista, kompozytor, improwizator i pedagog węgierskiego pochodzenia. Dokumentami z poziomu realizacji dzieła jest plakat tego wydarzenia, wpis do repertuaru zbiorczego, relacja Szábolcsa Esztényi'ego podczas spotkania w warszawskim Instytucie Teatralnym oraz płyta cd z nagraniem wideo skrótu i całości spektaklu [APW]. Rejestracja rozpoczyna się od ujęcia zatrzymanego w kadrze fortepianu marki Steinway and Sons z nałożonym na nie małym zdjęciem dwóch mężczyzn siedzących przy drewnianej ławie prawdopodobnie w salce biesiadnej Piwnicy na Wójtowskiej. Pod zdjęciem widnieje napis „film” i tej planszy tytułowej towarzyszy podkład muzyczny w postaci improwizacji fortepianowej *Walcza Barbary* z filmu *Noce i dnie* kompozycji Waldemara Kazaneckiego. Po około trzech minutach mała fotografia zostaje ożywiona i widzimy jak jeden z mężczyzn podnosi do ust kieliszek czerwonego wina. Następnie w kadrze pojawia się groźna twarz mężczyzny w średnim wieku, po nim zbliżenie łagodnie spoglądającej do góry z nad okularów kobiety. Kadrami tym towarzyszy improwizacja fortepianowa, do której dołącza po chwili odgłos kroków. Kamera podąża za nogami ubranej w eleganckie czarne buty postaci schodzącej w dół po drewnianych stopniach aż do sceny. Wreszcie widzom przed obiektywem ukazuje się cała postać jednego z wykonawców polskiego pianisty i kompozytora węgierskiego pochodzenia Szábolcsa Esztényi'ego w czarnej koszuli, spodniach i marynarce. Muzyk wygłasza krótki monolog po węgiersku, a gdy klaszcze na ekranie pojawiają się kolejne migawki filmowe ukazujące inne zbliżenia postaci z widowni w tym kobiety palące papierosy i dwie inne schodzące w dół po piwnicznych schodach i zajmujące miejsca obok innych widzów na amfiteatralnej widowni. Na zatrzymanych kadrach ukazują się napisy dotyczące tytułu montażu i wykonawców. Następnie widzimy muzyka zasiadającego do fortepianu i odkrywającego klapę nad klawiszami. Kompozytor przelatuje po nich energicznym gestem obydwu dłoni, które następnie unosi w górę. Przez krótką chwilę salę widowiskową wypełnia wywołane w ten sposób dość niespodziewanie ostre brzmienie. Kompozytor załamuje ręce wypowiada po polsku słowa: „Jezus Maria!”, kilka innych zdań po węgiersku i zmyka klapę. Wstaje zniechęcony i dostrzega zawieszony na wieszaku czarny kapelusz z flagami różnych krajów umieszczonymi równomiernie wokół główki kapelusza. Odnajduje flagę węgierską i wskazuje na nią i zakłada kapelusz na głowę. Spogląda potem na fortepian i zaczyna wokół niego chodzić i ostukiwać palcami jego boki. W końcu odkrywa klapę nad strunami i zaczyna na nich grać i wystukiwać różne rytmy pal-

camy lub przyrządem do regulacji kołków. Na scenę wchodzi druga postać (Ryszard Ostromięcki) ubrana w ciemne spodnie, czarną koszulę i taki sam kapelusz. Prosto do kamery wygłasza krótki tekst następującej treści:

Wszystko zaczęło się 17 stycznia przed milionem lat. Pewien człowiek wziął do ręki suchą gąbkę i zanurzył ją w wiadrze wody. Nieważne kim był ów człowiek. On umarł, a sztuka żyje, dajmy więc spokój nazwiskom. Jak mówiłem, przed milionem lat, a mniej więcej o godzinie 10 rano pewien człowiek siedział nad strumieniem i pomyślał: dokąd płyną strumienie i po co? To znaczy po co płyną? Albo po co płyną tam gdzie płyną? Tak sobie pomyślał. Sam kiedyś przyglądałem się piekarzowi przy pracy, a potem kowalowi i szewcowi przy pracy i spostrzegłem, że woda jest im niezbędna. Choć może nieważne co spostrzegłem. W każdym razie po siedemnastym jest osiemnasty, po osiemnastym dziewiętnasty, dwudziesty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci, czwarty, piąty, szósty, dwudziesty siódmy, dwudziesty ósmy, dwudziesty dziewiąty, trzydziesty i trzydziesty pierwszy stycznia. I tak płynie czas [APW].

Następnie improwizację na strunach fortepianu gra drugi wykonawca. Po chwili przechodzi jednak również do improwizacji fortepianowej. Gdy dźwięki klawiszy ustają Ryszard Ostromięcki recytuje wiersz zaczynający się od słów: „Szaro było”. W trakcie recytacji muzyk kilkakrotnie podkreśla zagranym krótko na fortepianie akordem zakończenia poszczególnych strof. Po recytacji następuje kolejna improwizacja fortepianowa tym razem o nieco żywszym charakterze niż poprzednia zagrana w tonie raczej nostalgicznym. W dalszej kolejności Ryszard Ostromięcki powraca do splatającej całość montażu opowieści:

Sto tysięcy lat temu, 17 lutego w samym środku zimy pewien człowiek schylił się i podniósł garść śniegu. Nieważne kim był ów człowiek. On umarł, a sztuka żyje, dajmy więc spokój nazwiskom. Jak mówiłem, sto tysięcy lat temu pewien człowiek podniósł garść śniegu przytknął ją do ucha i z całej siły ścisnął i usłyszał... Wy też możecie spróbować. Weźcie do prawej ręki butelkę octu, do lewej kawałek kredy, skropcie kredę octem i zobaczycie co się stanie. Choć może nieważne co zobaczycie. W każdym razie po siedemnastym jest osiemnasty, dziewiętnasty, dwudziesty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci, czwarty, piąty, szósty, dwudziesty siódmy i dwudziesty ósmy, a co cztery lata dwudziesty dziewiąty lutego. I tak płynie czas [APW].

Po kolejnej improwizacji na strunach fortepianu, recytowane są dwa fragmenty *Pieśni o Cydzie* opisujące bitwę kastylijskiego rycerza z Maurami oraz postać samego bohatera i jego orszaku podczas spotkania z królem Kastylii Alfonsem. Recytacje tych fragmentów kończą znamienne słowa: „Poezja ma wartość tylko w takim stopniu w jakim wyraża wzniosłe uczucia ogółu. A zwłaszcza patriotyzm.” Muzycznym komentarzem do utworów poetyckich jest improwizacja fortepianowa

na temat różnych utworów muzycznych, w tym charakterystycznej *Ody do radości*. Następnie Ryszard Ostromecki wraca do opowieści-klamry:

17 marca dziesięć tysięcy lat temu pewien człowiek kupił sobie butelkę piwa. Nieważne kim był ów człowiek. On umarł, a sztuka żyje. Dajmy więc spokój nazwiskom. I jak mówiłem, 17 marca dziesięć tysięcy lat temu pewien człowiek kupił sobie butelkę piwa, otworzył ją i wypił i pomyślał, że butelka jest pusta, ale czy rzeczywiście? czy nie ma w butelce? Tak sobie pomyślał. Spacerując we mgle moja żona często się zastanawia czym jest mgła. A kiedy patrzy na chmury zastanawia się czym są chmury. Często mi o tym mówi. Choć może nieważne co mi mówi moja żona. W każdym razie po siedemnastym jest osiemnasty, po osiemnastym jest dziewiętnasty, dwudziesty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci, czwarty, piąty, szósty, dwudziesty siódmy, dwudziesty ósmy, dwudziesty dziewiąty, trzydziesty i trzydziesty pierwszy marca. I tak płynie czas [APW].

Krótką improwizacją fortepianową tym razem to powtórzenie motywu *Walca Barbary* z filmu *Noce i dnie*. Muzyka nie ustaje, na jej tle Ryszard Ostromecki recytuje po francusku fragment poezji opisujący między innymi nocny krajobraz nieba. Kolejny recytowany utwór wybrzmiewa ponownie w języku polskim i dotyczy krajobrazu miejskiego oraz refleksji nad pojęciem piękna. W dalszych częściach montażu słowno-muzycznego przeplatają się dwie opowieści-klamry, recytacje w języku niemieckim o ciszy, hiszpańskim o księżycu, włoskim o śnie, rosyjskim o nocy miłosnej oraz improwizacje fortepianowe strunowo-klawiszowe.

Przedostatnia opowieść-klamra kończy się dodatkowym zdaniem dotyczącym spostrzeżenia Marcela Prousta:

17 kwietnia tysiąc lat temu pewien człowiek poszedł do rzeźnika i kupił świeżą kość. Przyniósł ją do domu i ugotował. Spostrzegł, że się zmieniła. Wy też możecie spróbować. Rozsmarujcie na podłodze klej a obok kleju smołę. Obok smoły dżem owocowy i ciasto biszkoptowe i popatrzcie na to co zrobiliście. Choć może nieważne co zrobiliście... W każdym razie po siedemnastym jest osiemnasty po osiemnastym jest dziewiętnasty, dwudziesty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci, czwarty, piąty, szósty, dwudziesty siódmy, dwudziesty ósmy, dwudziesty dziewiąty, trzydziesty i trzydziesty pierwszy marca. I tak płynie czas.

W jednym ze swoich esejów Marcel Proust mówi, że z każdym dniem coraz mniejszą wagę przywiązuje do intelektu [APW].

Ostatnia opowieść klamrowa osadzona jest już nie w kolejnym miesiącu, tak jak było do tej pory, ale następuje przeskok do miesiąca lipca:

17 lipca trzysta lat temu pewien człowiek postanowił sobie mierzyć co rano gorączkę do końca miesiąca. Nie ważne kim był ów człowiek. On umarł,

a sztuka żyje. Dajmy więc spokój nazwiskom. Jak mówiłem trzysta lat temu 17 lipca pewien człowiek postanowił sobie mierzyć gorączkę co rano. Zapisywał wyniki na kartce. Pod koniec miesiąca pomyślał: narysuję wykres temperatury i dowiem się czegoś o własnym zdrowiu. Wy też możecie spróbować. Zmierzcie powierzchnię waszego ciała. Czy ma mniej czy więcej niż półtora metra kwadratowego? Jakie wytrzyma ciśnienie? Choć może nieważne jakie ciśnienie wytrzyma wasze ciało. W każdym razie po siedemnastym jest osiemnasty po osiemnastym jest dziewiętnasty, dwudziesty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci, czwarty, piąty, szósty, dwudziesty siódmy, dwudziesty ósmy, dwudziesty dziewiąty, trzydziesty i trzydziesty pierwszy marca. I tak płynie czas [APW].

Głos zabiera ponownie pianista, który improwizując na fortepianie mówi wiersz po węgiersku. Ryszard Ostromecki czyta następnie przekład tekstu, jaki wygłosił kolega przed koncertem, wyjaśniając tym samym w ostatnim wersie tytuł montażu:

Co to za schody! Można się zabić! Pogłos to najokrutniejszy wróg pianisty, ale grać trzeba. A pociąg z Budapesztu miał cztery godziny opóźnienia. Tak witają Europę. I jeszcze grypa mnie dopadła. Najgorszemu wrogowi nie życzę. Na drugi raz o!... (wykonuje gest cmoknięcia zamkniętej pięści) tyle się zgodzę. No i teraz ta poezja czy jest jakiś popyt na poezję? Kaktus mi tu wyrośnie jeżeli my kogoś przekonamy! A fortepian strojony o ćwierć tonu wyżej [APW].

Kompozytor wstaje podchodzi do recytatora. Obydwaj ściągają z głów identyczne kapelusze i kłaniają się publiczności. Następnie stają naprzeciwko siebie i podają sobie w geście podziękowania prawe dłonie, a chwilę potem także i lewe i zaczynają skacząc obracać się wkoło, jak to często robią w zabawie dzieci. Zatrzymują się po krótkiej chwili, ściągają z głów ponownie kapelusze i schodzą ze sceny. Na ekranie na tle pustej sceny z fortepianem pojawiają się napisy końcowe. Dowiaduje się, iż autorem zdjęć i montażu filmu był Józef Romasz, za dźwięk odpowiadał Jacek Jurgiel, reżyserował Ryszard Ostromecki, realizacją zajął się Tomasz Langren, a producentem wykonawczym był TOP-ART FILM. Rok produkcji wideo rejestracji to 2007.

Wpis repertuarowy nie odsyła do konkretnej daty realizacji tego spektaklu w Piwnicy na Wójtowskiej. Z relacji moich rodziców wiem natomiast, że był on prezentowany na jednej ze scen w Zabrze lub Bytomiu prawdopodobnie w 2003 roku, byli wówczas na niego zaproszeni i opowiadali, że wieczór prowadziła Jolanta Fajkowska. Ile razy był wystawiany w Piwnicy trudno na podstawie archiwalnej dokumentacji ustalić. Nagranie, o czym świadczy data w napisach końcowych filmu zostało zrealizowane więc kilka lat później.

Spektakl w moim odbiorze ma charakter ponadczasowy. Dla mnie samo nagranie ma naturalnie z oczywistych względów powiązań rodzinnych wartość

sentymentalną. Jest w zasadzie jedynym pełnym, ożywionym śladem obecności Ryszarda Ostromięckiego na scenie i tym samym ważną pamiątką rodzinną. Stara-
jąc się jednak patrzeć, na ile to możliwe, obiektywnie na treść i wykonanie widzę
w tej scenicznej realizacji z jednej strony omawiane już na wcześniejszych przy-
kładach nawiązanie do tradycji rapsodycznej w postaci typowej dla tego rodzaju
teatru recytacji, z drugiej innowacyjność rozwiązań muzycznych i teatralnych. Nie
chodzi tylko o zastosowanie improwizacji fortepianowej w aranżacjach wybranych
utworów. Na improwizacji bazowała bowiem rozpowszechniona już w tym cza-
sie muzyka jazzowa. Nowością było granie na tak zwanym fortepianie totalnym
przez Szabolcsa Esztényi'ego, który wykorzystał inne niż klawiatura fortepianu
elementy instrumentu takie jak jego obudowa, struny czy kołki do wystukiwania
rytmu i wydobywania rozmaitych dźwięków przy tworzeniu ilustracji muzycznej
do prezentowanego spektaklu. Myślę, że aranżacje te mogły by zainteresować także
i współczesnego widza, podobnie jak uniwersalny przekaz płynący z treści przed-
stawienia. Nie bez powodu, sądzę, tytułem preludium muzycznego zaprezentowa-
na została interpretacja motywu *Walca Barbary* z filmu *Noce i dni*, który zresztą
jak wspomniałam wcześniej został mniej więcej w połowie montażu przywołany
w powtórzeniu. Tematem spektaklu jest bowiem życie człowieka czyli właśnie jego
noce i dni. W szarej, zwykłej codzienności ludzkich spraw dokonywane są próby
odkrywania mechanizmów rządzących światem, praw fizyki. „Pewien człowiek” to
symboliczna, anonimowa postać przewodnia montażu, która na przestrzeni milio-
nów lat, aż do czasów dzisiejszych zadaje istotne i trywialne pytania, przeprowadza
różne obserwacje i eksperymenty. W gruncie rzeczy wobec nieuchronności śmierci
stają się one nieistotne. Przemijają podobnie jak jego życie. Jedyną wartością jaka
pozostaje, która jest nieśmiertelna jest sztuka, co za każdym razem recytator- opo-
wiadacz podkreśla słowami: „On umarł, a sztuka żyje.” Do tej, „żywej” kategorii
zalicza się także poezję, której strofy prezentowane są w różnych językach między
przywoływaną opowieścią o „pewnym człowieku.” Twórcy spektaklu z pewnością
zdawali sobie sprawę, że nie wszyscy jego odbiorcy będą w stanie dotrzeć ze wzglę-
du na barierę językową do jego treści w wersji obcojęzycznej. Prawdopodobnie
chodziło o umożliwienie widzowi obcowania z samą warstwą brzmieniową języ-
ków obcych i zwrócenie uwagi na nastrój wypowiedzianych słów, ich intensywność
lub stonowanie oraz melodię. Zamiar autorów montażu potwierdzać mogą użyte
w spektaklu konstatacje: „Poezja nie dąży do znaczenia. Poezja dąży do piękna.
Fonetyka i semantyka to prawie to samo. Czy mówienie trzech poematów w trzech
językach naraz nie jest próbą polifonii jak u Platona czy Dostojewskiego?” [APW].
Dodatkowo użycie obcojęzycznych strof oraz symbolicznych flag różnych krajów
umieszczonych na teatralnym rekwizycie w postaci kapelusza podkreśla między-
narodowy zasięg tematyki spektaklu. Jedyna translacja jaka zostaje przedstawi-

na w montażu to przekład słów muzyka wypowiedzianych na początku spektaklu. Widz zostaje jednak zapoznany z jej treścią nie zaraz po wypowiedzi pianisty lecz na samym końcu spektaklu. Zabieg ten przypomina filmowy suspens, kiedy to, podobnie jak w kinie, wyjaśnia się w zaskakujący sposób zagadka. Rzeczywiście pozostawienie bez tłumaczenia węgierskich słów wstępu, może powodować u widza pewien niedosyt czy nawet frustrację. Gestykulacja i ton wypowiedzi mogą sugerować nastrój. Wymieniona nazwa węgierskiej stolicy i identycznie brzmiące w obydwu językach czyli węgierskim i polskim słowo „kaktus” przy jednoczesnym geście wskazującym na środek otwartej dłoni daje pewne odniesienie. Coś, o czym mowa na początku mogło być związane z Budapesztem, a wspomniana później roślina i gest mogły kojarzyć się z popularnym powiedzeniem: „kaktus mi tutaj wyrośnie” wyrażającym wątpliwość co po powodzenia planowanej akcji. Jaki jednak był cel ich zastosowania w wypowiedzi muzyka pozostawało do końca montażu niewiadomą. Zabieg ten mógł wręcz wywołać w widzu pewien rodzaj napięcia związany z oczekiwaniem na tłumaczenie czy jakiegokolwiek wyjaśnienie, trop, ślad. Szybkie wprowadzenie następujących po sobie treści w języku polskim mogło spowodować utratę nadziei na rozwiązanie dylematu. Wygłoszenie kolejnych utworów w różnych językach obcych również bez stosownego przekładu, mogło utwierdzać widza w przekonaniu, że pewne treści pozostaną jedynie w sferze domysłów. Tym większe uczucie zaskoczenia i zadowolenia mogło wywołać końcowe tłumaczenie wstępu. Przy tej okazji wyjaśnia się także źródło inspiracji tytułu montażu *O ćwierć wyżej* zaczerpnięte z nastrojonego nieodpowiednio, o ćwierć tonu wyżej stojącego na scenie i używanego w spektaklu fortepianu.

Przetłumaczone słowa wstępu kontrastują ze wzniosłymi czy też refleksyjnymi treściami recytowanych w spektaklu utworów. Ukazują wykonawcę jako człowieka, który boryka się z niedogodnościami w pracy i problemami zdrowotnymi obniżającymi jakość jego życia. Wyrażają różne, poruszające nim emocje, jak złość, zniecierpliwienie czy zniechęcenie, a także obawy artysty o pozytywny odbiór spektaklu z powodu wątpliwego zainteresowania poezją we współczesnym świecie. Codziennność toczącego się życia podkreślana jest także za pomocą wyliczania kolejnych dni każdego miesiąca w opowieściach – klamrach. Tu także na zasadzie kontrastu rozważania o zwykłym człowieku odróżniają się wyraźnie od zestawionych z nimi słów poezji czy myśli Prousta, Dostojewskiego czy Ciorana. Z jednej strony podkreślana jest powtarzalność spraw codziennych, przemijalność życia, z drugiej ponadczasowość sztuki, która nadaje mu sens. Dynamika wypowiedzi poetyckich lub ich melancholijność i nostalgia kontrastują z monotonnym rytmem mijającego czasu. Muzyka i poezja wywołuje bowiem rozmaite emocje, może być zatem odpowiednią propozycją dla tych, którzy ich poszukują, chcą się zatrzymać i oderwać od jednostajności. Ponadczasowość akcji podkreślona zostaje

przez osadzenie jej w różnych okresach od milionów do trzystu lat temu. Styl odbioru wymaga od widza zaangażowania. Choć, tak jak wspomniałam, nie zakłada się znajomości języków obcych, ale proponuje różne innowacyjne rozwiązania muzyczne i konstrukcyjne. Dodatkowo widz zostaje zachęcany do udziału w spektaklu przez użycie bezpośrednich do niego zwrotów i instrukcji działania, jak na przykład: „Wy też możecie spróbować”.

Scenografia spektaklu jest minimalistyczna. Stanowi ją standardowy wystrój Piwnicy, fortepian ustawiony na środku sceny oraz wieszak na ubrania stojący z jej lewej strony. Filmowe migawki przedstawiające widzów schodzących się na spektakl czy oczekujących na jego rozpoczęcie w sali biesiadno-kominkowej z kieliszkiem wina lub papierosem w dłoni wskazują na luźną, klubową atmosferę miejsca i nieprzypadkowy jego wybór. Świadectwem z realizacji tego dzieła jest rozmowa z pianistą Szabolcsem Esztényi przeprowadzona podczas spotkania w Instytucie Teatralnym. O działalności Piwnicy współtwórca spektaklu Szabolcs Esztényi dowiedział się z mediów, a konkretnie z radia i telewizji. Zainteresowała go informacja o dynamicznej działalności miejsca oraz to, że jego twórca zajmuje się każdym gatunkiem muzyki w tym autentycznym folklorem polskim i jazzem i promuje go w znakomitym wykonaniu. Na zaproszenie Ryszarda Ostromęckiego pianista wziął udział w projektach związanych z muzyką polską i muzyką współczesną opartą na improwizacji. Uważa, iż można mistrzowsko improwizować nawet kilkunastoma tylko dźwiękami, nasyconymi pauzami. Na tym gruncie powstał spektakl, któremu to właśnie występujący w nim kompozytor nadał tytuł *O ćwierć wyżej*⁴⁹.



Ryc. 56. Plakat do spektaklu *O ćwierć wyżej* [APW]

⁴⁹ *Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”, op. cit.*



Ryc. 57. Szábolcs Esztényi i Ryszard Ostromęcki w spektaklu *O ćwierć wyżej* [APW]



Ryc. 58. Szábolcs Esztényi w spektaklu *O ćwierć wyżej* [APW]



Ryc. 59. Szabolcs Esztényi w spektaklu *O ćwierć wyżej* [APW]



Ryc. 60. Plakat do spektaklu *O ćwierć wyżej* na słupie reklamowym [APW]

Wśród piwnicznych propozycji, o których planowanej realizacji świadczy jedynie zapis w repertuarze zbiorczym znalazły się między innymi programy słowno-muzyczne *Europa – piękno, które trzeba ocalić: Polska – Francja; Polska – Węgry; Polska – Niemcy; Osoba* – program poświęcony Barbarze Hesse-Bukowskiej; *Życie – zły gust materii* według Emila Michaela Ciorana. Tytuły (w przypadku tych pierwszych nawiązujące do wcześniejszych zrealizowanych montaży) oraz znajomość twórczości znanej polskiej pianistki (w przypadku spektaklu *Osoba*), a także dzieł radykalnego sceptyka Emila Ciorana mogą jedynie sugerować nastrój i wartość spektakli.

Podobnie jak w Teatrze Rapsodycznym Kotlarczyka w Piwnicy na Wójtowskiej widz istniał w samym sercu świata przedstawionego. W nastrojowo urządzonym, ascetycznym wnętrzu, pozbawionym nadmiernego dekoru czuł się swobodnie, jak w prywatnym domu. Uwagi nie rozpraszała ani przesadna scenografia, ani wyszukany kostium aktorski. W przestrzeni pozbawionej rampy, nie istniały granice między aktorem i widownią. Dzięki doskonałej akustyce, o którą przy budowie swojego teatru zadbał Ryszard Ostromęcki idealnie roznosiły się dźwięki instrumentów muzycznych i dźwięki wypowiedzianych z pietyzmem i należytą artykulacją słów. Położenie akcentów na warstwę brzmieniową, a nie wizualną prezentowanych w Piwnicy na Wójtowskiej spektakli sprzyjało uruchamianiu wyobraźni widza i pełnemu odbiorowi propozycji teatru żywego słowa. Według Karola Wojtyły, jak pisze Katarzyna Flader „przewaga słowa nad gestem (...) wskazuje na filozoficzne ujęcie człowieka i świata; przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem, a nawet odruchem człowieka. Myśl, posiadając swoją własną dynamikę, która objawia się w żywym słowie, dopomina się spowolnienia gestu. Dzięki temu człowiek – tak aktor, jak i widz może osiągnąć pewną harmonię wewnętrzną, zachwianą w życiu codziennym nadmiernym aktywizmem, ruchem, gestem”⁵⁰. O ile w Teatrze Rapsodycznym Kotlarczyka przywoływanie poetyckiego słowa wieszczów narodowych miało być rodzajem swoistej walki z okupantem, a przede wszystkim stanowić oparcie w trudnej wojennej rzeczywistości, o tyle w Teatrze na Wójtowskiej artyzm słowa, połączony z muzyką poważną, a często improwizacją jazzową stanowił przejaw wolności twórczej w czasie zniewolenia przez system socjalistyczny. Cenzura i zakazy limitowała mocno artystów tego okresu, tym chętniej przyjmowali zaproszenia Ryszarda Ostromęckiego do udziału w piwnicznych przedsięwzięciach, zapewniających kontinuum twórcze, szansę wymiany idei, doskonalenie warsztatu i nawiązanie wyjątkowego kontaktu z publicznością w trakcie trwania spektaklu, a także po nim. Klimat niewielkiego wnętrza, akcentowanie słowa mówionego łączonego z muzyką i obrazem sprzyjały zaangażowaniu

⁵⁰ K. Flader, *Promieniowanie rapsodyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2008, s.117.

widzów i artystów w wspólne tworzenie nowych, improwizowanych jakości artystycznych. W wywiadach pogłębionych odnajdujemy ślady stanowiące dokumenty z poziomu realizacji dzieł, będące jednocześnie świadectwem ich odbioru. Muzyk jazzowy Wojciech Karolak zaznacza swój ogromny entuzjazm i przyjemność grania improwizacji instrumentalnych do wygłaszanych na scenie tekstów podczas wernisażu książki Juliusza Erazma Bolka. Informacja o tym wydarzeniu nie pojawia się, w żadnym innym dokumencie archiwum piwnicznego. Należy więc do tej sfery wiedzy o widowiskach Piwnicy na Wójtowskiej, która albo pozostanie odkryta dzięki uzupełnianiu archiwum przez kolejnych uczestników tych dawnych spotkań, albo pozostanie niewypowiedzianą tajemnicą i zniknie na zawsze wraz z ich odejściem z tego świata.

Rapsodycy mówili o magicznym wpływie żywego słowa na odbiorcę. Wspomnienie Wojciecha Karolaka wydaje się na taki właśnie wpływ wskazywać. Muzyk przyznający się do braku jakiejkolwiek wrażliwości na poezję, podczas tego spotkania literackiego poczuł się wyraźnie zainspirowany recytacją do improwizacji muzycznej:

Poezja... Ja się przyznam szczerze... (...) Jestem człowiekiem oznaczonym straszliwym kalectwem. Ja jestem zupełnie niewrażliwy na poezję, ja nie rozumiem poezji, ja nie czuję poezji, a na Wójtowskiej jednak w dużej mierze ona była. Tam, gdzie mamy kombinację aktorstwa i piosenki, w zasadzie wszystko się kręci wokół jakiejś poezji... albo w okolicach. Jednak to, co czytał pan Juliusz Bolek, było na tyle dla mnie... jakby to powiedzieć... No, właśnie tu wychodzi mój brak wyczucia poezji, bo ja rozumiem każde słowo dosłownie i poezja nie układa mi się w jakąś melodię myślową. To, co czytał pan Bolek, inspirowało do grania, chwytalem poszczególne frazy. Zagrzewały do akcji. Z ogromną frajdą graliśmy w trio z Czesławem Bartkowskim, i już nie pamiętam z kim na kontrabasie, no i było bardzo fajnie [NPK: 314].

Widzowie po spektaklu czy koncercie w Piwnicy na Wójtowskiej mieli również okazję do nawiązania rozmowy z artystami. Dokumentem z poziomu odbioru nieznanego spektaklu, będącego jednak świadectwem ogólnej, charakterystycznej praktyki piwnicznej, jest relacja Magdy Czapińskiej w jednym z wywiadów pogłębionych. Artystka uczestnicząca w piwnicznych wydarzeniach zawsze jako widz przypomina sobie pewien wieczór, podczas którego Andrzej Poniedziałki w czasie konferansjerki wygłosił wierszyk *Leżę pod gruszą* nawiązujący do piosenki jej autorstwa. Poetka, po spektaklu w Piwnicy poprosiła go, żeby zapisał jej ten wierszyk w kalendarzu „na wieczną rzeczy pamiątkę” [NPK: 291]. Podczas wywiadu, który miał miejsce we wnętrzach Piwnicy na Wójtowskiej poetka doświadczała niejednokrotnie wizji przeszłości, co dowodzi silnego afektywnego wpływu propozycji artystycznych tego teatru, jak sama bowiem przyznała:

(...) teatr to jest inne medium. Siedzimy naprzeciwko i widzimy, jak artyście grdyka chodzi. Ja strasznie lubię z bliska widzieć ten trud, taki organiczny... To jest dla mnie bardzo ważne. Dla mnie to najlepsza recenzja tych rzeczy, które mi się podobają... Kiedy czuję... kiedy mam ciarki... A to się tak rzadko zdarza. I jeśli tęsknię za czymś, to za tymi dreszczami, które miałam w takim miejscu jak ta Piwnica... czy na jakiś koncertach... czy czytając coś... czy słuchając czegoś po raz pierwszy, bo wtedy w człowieku się dzieją rzeczy najważniejsze [NPK: 301].

Istotnym elementem w rozpatrywaniu wagi czy też mocy słowa jest wspólne przeżywanie recytowanych treści. Jak zauważa Katarzyna Flader: „Objawia się tu znacząca różnica między oralnym a piśmiennym aspektem kultury. Pismo, druk oddziela czytelnika od autora, odbiorcę od nadawcy, podczas, gdy wypowiedź oralna łączy audytorium z mówcą”⁵¹. Nie sposób pominąć także faktu, iż propozycje teatru na Wójtowskiej, podobnie jak Teatru Rapsodycznego skierowane były do elitarnego widza, odpowiednio przygotowanego do odbioru specyfiki repertuaru. Miały prowokować jego wyobraźnię i skłaniać do dopowiadania sensów. W teatrze Kotlarczyka słowo miało przybliżać do sacrum, Absolutu, w teatrze Ostromięckiego wielu takich odniesień raczej nie odnajdziemy, nie znaczy to jednak, że zamysł ideowy nie oscylował wokół przeżyć duchowych czy egzystencjalnych odbiorcy żywego słowa tego teatru. Ryszard Ostromięcki, podobnie jak to miało miejsce w Teatrze Rapsodycznym, dokonywał wyboru i adaptacji utworów ułożonych w tematyczną całość. Był recytatorem, a często pełnił także rolę narratora – konferansjera, wprowadzającego widzów w problematykę prezentowanych montażu. Podobna wydaje się być symboliczna lub abstrakcyjna scenografia obu teatrów, jednakże Kotlarczyk odwoływał się chętnie do symboli religijnych i symboliki prawostronnego podziału przestrzeni scenicznej, czego nie stosował Ostromięcki. Widoczne są zatem pewne podobieństwa i inspiracje zaczerpnięte z tradycji rapsodycznej, podporządkowane jednak zostały innej koncepcji programowej i celom twórcy Piwnicy na Wójtowskiej. Fenomen tych piwnicznych propozycji zdają się opisywać słowa angielskiego poety Basila Buntinga odnalezione w artykule *Punkt widzenia poety* zamieszczonym w numerze 5–6 miesięcznika „Literatura na Świecie” z 2001 roku:

Poezja, jak muzyka, powinna być słuchana. Ma do czynienia z dźwiękami, mocnymi akcentami i słabymi akcentami, relacjami tonów samogłosek, wzajemnym stosunkiem spółgłosek, które są jak barwa instrumentów w muzyce. Na kartce papieru poezja jest martwa, jest martwa, dopóki jakiś głos nie zbudzi jej do życia, podobnie muzyka tkwiąca na podstawie pod nuty jest jedynie instrukcją dla wykonawcy [APW].

⁵¹ K. Flader, *Promieniowanie rapsodyzmu*, op. cit. s. 124.

Z materiałów stanowiących archiwum Piwnicy na Wójtowskiej wynika, iż poezja zestawiana była później już tylko z muzyką jako środkiem przekazu w kilku innych spektaklach czy też montażach słowno-muzycznych. Pozostałe realizacje stanowią natomiast małe formy teatralne oraz monodramy, a także liczne recitale i koncerty muzyki jazzowej i poważnej.

2. Małe formy teatralne

Jedną z odmian teatralnej sztuki przekazu, chętnie uprawianych w Piwnicy na Wójtowskiej, był teatr jednego aktora. Genealogia tego rodzaju teatru sięga pieśni aoidów przekazujących słuchaczom eposy homeryckie⁵². Także w początkach teatru greckiego, wprowadzony na scenę pierwszy aktor wcielał się w różne postacie. Właściwie w prawie każdym okresie rozwoju kultury zaobserwować można było występowanie teatru jednoosobowego. Także w Polsce tego rodzaju praktyki znane były od XII wieku, kiedy to Kronika Galla Anonima recytowana była przez samego jej autora. W XIX wieku grający na estradzie aktorzy prezentowali na scenie tekst recytowany w postaci fragmentów ról, monologów czy wierszy. Często objeżdżali kraj i występowali z teatralizowanymi utworami w różnych salonach i salonikach. Następnie sztuka recytacji zaczęła się oddzielać od sztuki grania i powszechne stały się koncerty recytatorskie i sporadyczne występy teatru jednego aktora. Jednoosobowy teatr stał się bardziej popularny dopiero w latach sześćdziesiątych. Bardziej rozpowszechniony był on jednak w Polsce niż za granicą, choć i tam nie brakowało artystów specjalizujących się w tej dziedzinie lub uprawiających ten gatunek okazjonalnie. Warto wymienić choćby słynnego angielskiego aktora Michaela Redgrave czy programy *One man show* amerykańskiego aktora Roberta Antona, aktorki Liv Ullman na scenie amerykańskiej (w słynnym monodramie *Głos człowieka* Jean'a Cocteau) czy Anouk Aimé na scenie francuskiej. Podobnie rzecz się miała w Związku Radzieckim, gdzie znana była forma koncertów- recitali takich aktorów jak Sergiej Jurski z Leningradu recytujący program oparty na fragmentach *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, *Krokodyla* Dostojewskiego i wierszach Pasternaka albo też Suren Koczarian, który realizował na przykład *Witezia w tygrysiej skórze* Szoty Rustawelego siedząc na krześle czy fotelu⁵³.

W Polsce początki teatru jednego aktora sięgają 1777 roku, kiedy to wystawiony został *Pigmalion* Jeana-Jacques'a Rousseau w przekładzie Kajetana Węgerskiego⁵⁴.

⁵² T. Malak, *Teatr jednego aktora*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985, s.7.

⁵³ T. Malak, *Teatr jednego aktora*, op. cit., s. 7-14.

⁵⁴ J. Ciechowicz, *Sam na scenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1984, s. 24.

Pigmalion w całości właściwie napisany na głos i działanie jednego aktora, stanowił niezwykle atrakcyjny materiał dla aktorskiej improwizacji. Jednocześnie wymagał bardzo szerokiego wachlarza środków wyrazu, projektował aktora na miarę romantyczną; wyprzedzał tu niejako swój czas. Monologista wspierany przez muzykę był alfą i omegą spektaklu. Zmierzamy do stwierdzenia, że *Pigmalion* Rousseau – Węgierskiego zawiązuje w Polsce nowy rodzaj widowisk, któremu na imię: teatr jednoosobowy. Monosylabiczna wypowiedź Galatei: „Ja ...ja to nie ja ...ja jeszcze”, nie zmienia istoty zjawiska⁵⁵.

Według Doroty Jarząbek – Wasyl: „Przebudzenie Galatei nie tylko w geście, ale i w słowie rodzącym się wobec oniemiałego Pigmaliona, z nieświadomej siebie materii – można metaforycznie uznać za załazek osobnego tematu, to znaczy kobiecego monodramu”⁵⁶. Na przełomie XVIII i XIX wieku zaczęto wystawiać na deskach polskich teatrów adaptacje mitu Safony, Agar, Hero i Medei. Choć nie były to sztuki jednoosobowe, widoczna była bowiem epizodyczna obecność innych postaci na scenie, to role żeńskie „dawały poznać jakoś warsztatu aktorek i dojrzałość w pojmowaniu postaci tragicznej”⁵⁷. Monodram dopiero wyłaniał się z innych gatunków scenicznych, monologi bohaterek, jak pisze Jarząbek-Wasyl, „wyjęte z kontekstu fabularnego, mogły zyskać status takich popisowych miniatur”⁵⁸.

Bujny rozkwit formy jednoosobowego przekazu teatralnego jest związany z monologiem scenicznym i estradowym epoki *fin de siècle*’u i międzywojnia. Autorem większości monodramatów XIX wieku był Aleksander Ładnowski⁵⁹. Uprawiany był wówczas monodramat salonowy (mieszczkański) i monodramat tragiczny (dramatyczny). Ten pierwszy dopuszczał pojawienie się na scenie postaci epizodycznych nie burząc przy tym podstawowej zasady gatunku czyli występowania jednego aktora na scenie⁶⁰. „Monodramat tragiczny, (...) odrzuca niemal zupełnie cały sztafaż teatralny. Monologisty nie wspierają już głosy ze sceny, do minimum zostaje zredukowana oprawa, znacznie ograniczony jest ruch sceniczny. Niedopuszczalne są transformacje i przebieranki, jak również „rozmowy” z publicznością”⁶¹. W latach sześćdziesiątych XX wieku rozwój formy jednoosobowej wypowiedzi scenicznej łączy się z postacią Wojciecha Siemiona, który w 1959 roku wystąpił w warszawskim STS-ie w spektaklu *Wieża malowana* oraz Danuty Michalowskiej, która w krakowskiej Piwnicy w 1961 roku przedstawiła *Bramy raju* wg Jerzego Andrzejewskiego⁶². Podobne występy proponowali też inni aktorzy, tacy

⁵⁵ Tamże, s. 34.

⁵⁶ D. Jarząbek-Wasyl, *Sama na scenie. Przygody siostr Galatei* [w:] www.e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/sama-na-scenie-przygody-siostr-galatei-38873> [dostęp: 02.07.2023]

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ J. Ciechowicz, *Sam na scenie*, op. cit., s. 66.

⁶⁰ Tamże, s. 112.

⁶¹ Tamże, s. 115.

⁶² T. Malak, *Teatr jednego aktora*, op. cit., s. 11.

jak: Halina Mikołajska, Kalina Jędrusik, Irena Jun, Ryszarda Hanin, Andrzej Łapicki, Leszek Herdegen. Warto zauważyć, iż niektórzy inspiratorzy teatru jednego aktora w Polsce „wywodzili się z ruchu recytacji artystycznej, byli sprawnymi recytatorami bądź też przeszli przez szkołę teatru poezji czy teatru słowa (Teatr Rapsodyczny)”⁶³. Stopniowo jednak do czystej recytacji dodawano środki pozasłownej ekspresji w postaci gestu, mimiki, ruchu, rekwizytu czy sytuacji. Recytator stawał się działającym na scenie aktorem jednoosobowego teatru. Innym źródłem teatru jednego aktora „były tzw. teatry propozycji, teatry przy stoliku, teatry czytane”⁶⁴, które zapoznawały widza z nowymi, często awangardowymi tekstami dramatycznymi za pomocą słowa czytanego. Rozwojowi teatrów jednoosobowych sprzyjało zapotrzebowanie na tę formę popularyzacji kultury. Istniało bowiem wówczas wiele małych scen i klubów sprzyjających indywidualnej wypowiedzi artysty. Duży wpływ na rozwój tego zjawiska miała także organizacja ogólnopolskich festiwalu teatrów jednego aktora. Pierwszy tego typu festiwal zorganizował Wiesław Geras w 1966 roku we Wrocławiu w Piwnicy Świdnickiej, kolejnym był szczeciński Festiwal Teatrów Małych Form, a następnie Ogólnopolskie Spotkania Amatorskich Teatrów Jednego Aktora w Zgorzelcu z inspiracji Mariana Szałeckiego⁶⁵.

Jak pisze Dorota Jarząbek :

To, że wykonawca monodramu bywa najczęściej jeden, nie wyklucza prezentacji mnogości figur ludzkich; monodram może być formą polifoniczną, „rozpisany na głosy dramatem jednostki”, jak to podkreślają autorzy słownika terminów teatralnych pod redakcją Jean Pierre’a Sarrazaca. Najistotniejsze napięcie związane z monodramem polega na zogniskowaniu w jednej osobie wielu ról (granych przez tego samego aktora) i wielu postaci (podporządkowanych świadomości centralnego Ja). Monodram, nazywany „teatrem jednego aktora”, to gatunek, w którym wykonawca przybiera w błyskawicznym tempie kolejne role, dając popis mistrzowskiej sztuki przeobrażenia, ale także dowodząc społecznej różnorodności typów ludzkich, temperamentów, języków (...)”⁶⁶.

Podobną genezę wydają się mieć projekty teatru małych form w Piwnicy na Wójtowskiej. Pierwszym przykładem jest jeden z wystawionych na piwnicznych deskach monodramów, *Psalmy Dawida*, w tłumaczeniu (z języka hebrajskiego) Romana Brandstaettera i wykonaniu Olgierda Łukaszewicza. Spektakl wystawiany był początkowo tylko w Piwnicy na Wójtowskiej, potem także na scenach ogólnopolskich, a za wizję poetycką i scenografię monodramu Olgierd Łukaszewicz otrzymał drugą nagrodę na XX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 12.

⁶⁵ Tamże, s.13.

⁶⁶ D. Jarząbek, *Sam niczym Bóg*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/146165/sam-niczym-bog> [dostęp: 05.05.2023].

w Toruniu. Informacje repertuarowe i plakaty stanowią cenny materiał źródłowy, a zarazem dokumenty z poziomu realizacji dzieła. Informacje na temat przebiegu spektaklu, didaskaliów, elementów muzycznych oraz gry aktorskiej zawiera z kolei relacja prasowa Marka Kołakowskiego, zatytułowana *Poetycka piwnica* i opublikowana w listopadzie 1984 roku na łamach katolickiego tygodnika „Niedziela”:

Ławy wypełnione, a z głośników rozbrzmiewa dyskretna muzyka klasyczna. Oczekiwanie! I wreszcie niespodziewanie, ale naturalnie zjawia się artysta ubrany w czarny, spokojny i nie rzucający się w oczy garnitur bez jakiegokolwiek stylizacji. Muzyka milknie. Głosem wyraźnym, równym, pełnym przekonania i żaru rozpoczyna Olgierd Łukaszewicz od wielbienia Pana słowami psalmów. Czuje się przeżycie i głębię wiary przejęcie człowieka słowem objawionym i natchnionym. Widownia zasluchana i przejęta. Nienaganna dykcja, spokojna akcentacja ukazuje piękno i siłę przekazywanych słów. Akustyka znakomita – zarówno cichy szept czy też podniesiony i nabrzmiały uczuciem głos artysty dociera wyraźnie do wszystkich. W pewnym momencie ton monodramu ulega zmianie. W bohaterze monodramu rodzą się wątpliwości i dochodzi on do wstrząsającego momentu rozpacz. Wije się w rozterce i walczy z nierozsądnymi myślami. Jego głos zmienia się w krzyk, twarz rosi pot, a autentyczne łzy spływają z oczu. Pada na ziemię, przytłoczony ciężarem swej rozterki i rozpacz. Prawdziwy dramat słabego i ułomnego człowieka. Potem zalega zupełna cisza, widowni zapiera dech w piersiach. Cisza przedłuża się... Po chwili artysta wstaje, coś się w nim przełamało, prawda zwycięża. Zmęczony, upokorzony i pokonany człowiek [...] przeżywa na nowo odrodzenie swej głębokiej wiary i słowami pochwalnych psalmów oddaje się Panu, wielbi Go i chwali, niosąc prawdę o nim ludziom [APW].

W cytowanym świadectwie odbioru dyskursywne medium, język recenzenta, przejmuje to przedstawienie, próbując stworzyć je w wyobraźni czytelnika. Z ogromnym pietyzmem odmalowany zostaje w tej recenzji każdy szczegół solidnie przygotowanego przez Olgierda Łukaszewicza monodramu opartego na literaturze sakralnej. Panująca podczas spektaklu atmosfera niezwykłego skupienia osiągnięta została według recenzenta dzięki intymnemu kontaktowi aktora z widzem i odpowiedniej artykulacji słów – ich brzmieniu czy akcentowaniu znaczeń, kontrastowanych i pauzowanych za pomocą ciszy jako ważnego środka artystycznego wyrazu. Występujący artysta potrafił nie tylko dostrzec, ale i umiejętnie wykorzystać walory kameralnego miejsca o świetnej akustyce dla wykreowania ekspresyjnej, zapadającej w pamięć postaci człowieka poddanego rozterkom, dylematom i próbom wiary. Aktor wyłania się na scenie z mroku i zaczyna odmawiać bez większego przekonania codzienną modlitwę dziękczynną. Zmienia się ona wkrótce w żarliwe błaganie o pomoc w chwili przeżywanego cierpienia. Pustka, brak odzewu, głuche wręcz milczenie ze strony niebios wywołują u ziemskiego cierpiénika bolesne i gorzkie

rozczarowanie. Widownia asystuje jednak w końcu także wewnętrznej przemianie człowieka i momentowi odrodzenia głębokiej wiary.

Recenzja, która ukazała się na łamach „Niedzieli” stanowi swoisty pean, dowód mitologizującego wręcz stylu odbioru. Intencje autora są bardzo wyraźne – chodzi o pochwałę takiego egzaltowanego aktorstwa oraz obcowania ze sztuką jako formą niemal religijnego uniesienia. Informacje znajdujące się w dalszej części cytowanego artykułu przesądzają także o takiej właśnie funkcji tego dokumentu jako świadectwa z poziomu odbioru dzieła:

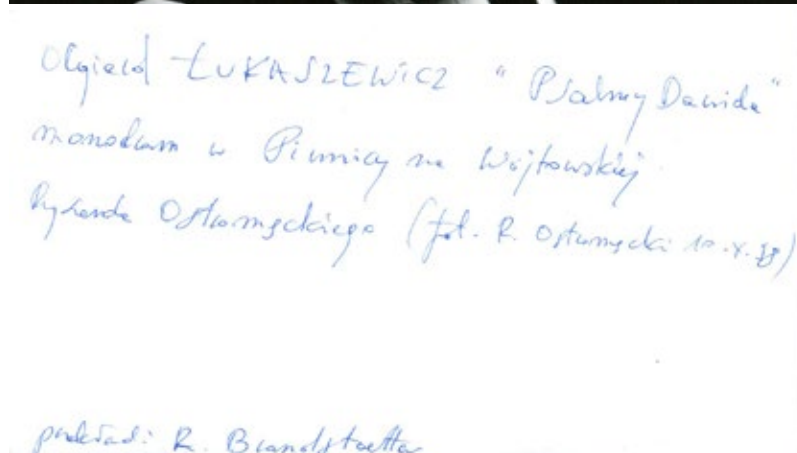
Ten poetycki wspaniały wieczór trwał około 1 godziny. Artysta odniósł w nim wielki sukces, a widownia, porwana i przejęta wspaniałą grą, dramaturgią, hucznymi oklaskami podziękowała O[lgierdowi] Łukaszewiczowi za jego wybór, sztukę i piękne wykonanie, tak naturalne i wyważone, przez co tym bardziej wzruszające i trafiające do przekonania. [...] Widziałem to jasno, patrząc na widzów opuszczających spokojnie Piwnicę. Twarze miały jakiś szczególnie wyraźny rys zamyślenia i powagi. Dowodziło to niezwyklej głębi przeżycia i obudzenia niepowtarzalnych i niecodziennych refleksji [APW].



Ryc. 61. Afisz reklamowy do spektaklu *Psalm Dawida* [APW]



Ryc. 62. Zdjęcie plakatu reklamowego do spektaklu *Psalmy Dawida* [APW]



Ryc. 63. Zdjęcie Olgierda Łukaszewicza autorstwa Ryszarda Ostrowskiego wykonane podczas spektaklu *Psalmy Dawida* jak zanotowano na odwrocie fotografii [APW]



Ryc. 64. Recenzja prasowa spektaklu *Psalm Dawida* [APW]

CO DZIENNIK LUDOWY W KULTURZE ?

Słowa oczyszczenia

TEAR



Nie wiem, kogo najbardziej zachęcać do wizyty w „Piwnicy na Wójtowskiej” Bogdana Ostroręckiego? Tych, którzy wierzą ciągle w sens słowa w teatrze, czy tych, którzy zwątpili? Tych, którzy szukają w życiu drogowskazów, czy zadufków, wierzących fanatycznie wyłącznie we własną genialność? Ci pierwsi znajdą tam potwierdzenie swoich przemyśleń. Ci drudzy? Może pretekst do rozmowy z samym sobą?

A stanie się to za sprawą Olgierda Łukaszewicza i prezentowanych przez niego „Psalmów Dawidowych” w przekładzie Romana Brandstaettera.

Przedsięwzięcie to zaiste karkołomne: stanąć przed publicznością ze słowem osamotnionym, bez taktu choćby muzyki, bez jakiegokolwiek dodatkowych efektów. Spróbować opowiedzieć historię ludzkiego zwątpienia, nadziei i wiary tylko z pomocą mowy wierszowanej, ułożonej w psalmy pochwalne, błagalne i dziękczynne. Prawie niemożliwe. A może?

Oto w mroku pojawia się człowiek, odmawiający codzienną modlitwę. Raczej należałoby powiedzieć — odklepujący, bardziej z przyzwyczajenia niż z przekonania. Zwyczajowo dziękuje za łaski, zwyczajowo prosi o następne, zwyczajowo chwali harmonię w przyrodzie. Właściwie na odzew nie liczy — życie i tak toczy się ustalonym trybem. Może tak naprawdę nie zastanawia się, czy go ktośkolwiek słucha? Bo właściwie mówi do siebie. By zachwycić się własną pokorą, skromnością, upajać melodią własnych, a pięknych, prawie królewskich słów? By raz jeszcze przed samym sobą potwierdzić prawo do twórczego istnienia, do panowania na ziemi? Tak, w interpretacji Łukaszewicza pewnie także dlatego.

Zmieni się to, kiedy człowiek zacznie cierpieć. Wtedy pojawiają się prawdziwe łzy i błaganie szczerze jak złoto. Dopiero wtedy zacznie go niepokoić, denerwować, boleć, że tam w niebie panuje głuche milczenie, że nikt nie odpowiada, nie śpieszy z odsieczą, by pognać krzywdzicieli, by z tym, co przeleża tak gorąco stawiał sprzymierzyć się przeciw innym.

Zjawia się wątplenie, bunt, bluźnierstwa, gorycz, strach. Przekonanie, że jeśli tam — w niebie jest pusłko, to tu — na ziemi żyć niepodobna. I gonitwa myśli i uczuć. I nadzieja, że może jednak, bo przecież człowiekowi ziemskiemu i tak nie innego nie pozostało: i tak skazany jest na wieczną tułaczkę. Na poszukiwanie i nienasyceń.

To może być historia każdego z nas. To może być psychologizny aneks do biografii wielkich egzystencjalistów. To może być akt samoczyszczenia generacji, która bardziej niż inne musiała sobie uświadomić, że człowiek jest tylko myślącą trzciną, przeżył erę niekontrolowanego wzlotu, karkołomnego lądowania i teraz z trudem prostować pogru-chotane kości.

Rytm tych starotestamentowych słów nie jest sprzeczny z rytmem myśli żadnego chyba humanisty, szukającego uzasadnienia dla godnego życia według przykazań skodyfikowanych na ziemi.

JANINA KOŹBIEŁ

Piwnica na Wójtowskiej, Psalmy Dawidowe, monodram Olgierda Łukaszewicza do tekstu w przekładzie Romana Brandstaettera.

Kolejne tego typu świadectwa możemy odnaleźć w innych materiałach prasowych na przykład w tekście *Król w Piwnicy* opublikowanym w 21. numerze „Polityki” 25 maja 1985 roku:

Nasze życie kulturalne obfituje w paradoksy. Jeden z nich to niewspółmier-
na kariera dwu spektakli, które mają ten wspólny mianownik, że występu-
je w nich Olgierd Łukaszewicz (pamiętany z „Brzeziny”, „Lekcji martwego
języka”, „Pułapki”). Mam na myśli „Wieczernik” według [Ernesta] Brylla
w inscenizacji [Andrzeja] Wajdy oraz „Psalmy” według króla Dawida, zaaran-
żowane i zagrane przez Łukaszewicza. O rozgłośnym „Wieczerniku”, po do-
świadczeniach [Daniela] Passenta, wolę się nie wypowiadać (widziałam). Ale
można chyba zauważyć bez narażenia głowy i honoru, że „Psalmy Dawidowe”
mają niejaką przewagę, artystyczną i moralną, nad rymami Brylla. Zaś pre-
zentowany przez Łukaszewicza monodram na kanwie „Psalmów” zasługuje
na uwagę, której mu jakoś poskąpiono. Czy dlatego, że nie ma tu natrętnej
publicystyki, a słucha się Króla Dawida nie w żadnym strojnym przybytku,
tylko w kameralnej salce Piwnicy przy Wójtowskiej? A przecież ten skromny,
jednoosobowy spektakl pozwala obcować z wielką literaturą sakralną [...] po-
 prostu z wielką, ludzką poezją, która niesie treści ponadczasowe, a więc też
aktualne. Łukaszewiczowi udało się na czcigodnych tekstach ukazać zawsze
ten sam proces dojrzewania człowieka: od buńczucznej, zadufanej, euforycz-
nej młodości, poprzez klęskę, trud, gniew, rozpacz, zgnębienie – aż po
cichą mądrość. I to wszystko niezwykle prostymi środkami, bez efektów, ka-
dzideł, gier pod jakąkolwiek publiczność [APW].

Innym przykładem jest podsumowanie zawarte przez Temidę L. Stankiewi-
czównę w recenzji spektaklu zatytułowanej *Chwila refleksji...*, opublikowanej na
łamach „Sztandaru Młodych” 31 stycznia 1984 roku: „Zaiste, piękny to wieczór.
Warto wybrać się do Piwnicy na Wójtowskiej, by zatrzymać się – choć na czas
trwania spektaklu – nad refleksją o życiu, jego przemijalności, o nas...” [APW].

Rytm starotestamentowych słów wyraźnie przemawia do widzów szukają-
cych wytchnienia od codzienności, skłania ich do zadumy nad sensem i wartością
życia. Przytoczone fragmenty tekstów są niewątpliwie świadectwem odbioru po-
twierdzającym kunszt artystyczny Olgierda Łukaszewicza. Recenzenci zwracają
uwagę na bogactwo środków wyrazu teatru poezji stworzonego przez aktora, kon-
trastujące wyraźnie z kameralnością przestrzeni widowiskowej, prostotą – a nawet
surowością – wystroju wnętrza nierozpraszanego uwagi czy wreszcie oszczędno-
ścią rekwizytów użytych w monodramie. Doceniają walory misternie opracowane-
go i profesjonalnie zagrane przez artystę spektaklu.

Jak pisze Tadeusz Malak: „Teatr docieka pewnych prawd i tajemnic wspól-
nych wszystkim ludziom, by następnie ujawnić je w akcji scenicznej wypowiedzi
żywego człowieka. Teatr jednego aktora jest potwierdzeniem tej podstawowej
prawdy; zdaje się mówić, że najważniejszym momentem sztuki teatru jest chwila,

gdy jeden człowiek staje przed grupą ludzi i dokonuje spowiedzi”⁶⁷. Słowa te idealnie ilustrują występy Olgierda Łukaszewicza na piwnicznej scenie nie tylko ze względu na dobór repertuaru, ale także na sposób jego potraktowania przy wykorzystaniu dogodnych warunków przestrzennych i okoliczności społeczno-politycznych. Wypowiedź samego Olgierda Łukaszewicza potwierdza tezy proponowane przez Malaka:

To był czas bojkotu, telewizji itd. więc była ucieczka. Graliśmy *Wieczernik* równolegle Brylla w reżyserii Wajdy w kościele na Żytniej. Więc Ryszard dał taki azyl. Tam można było po prostu poprosić swoich znajomych i...no człowiek sobie nie zdawał sprawy, że... dzisiaj, z perspektywy widzę jakie to było niezwykle. To było niezwykle, bo można się było z tej bliskości z widzami spowiadać⁶⁸.

Interesujące są spostrzeżenia zawarte w cytowanych wyżej świadectwach odbioru tego montażu odnoszące się do interpretacji aktorskiej i dramaturgii spektaklu, wykonywanego przez jednego człowieka na scenie, bez partnera dialogu. Rzeczywiście forma aktorskiego monologu to forma specyficznie oddziałująca na widza, który ulega zarówno sugestiom słownym, jaki i ruchowym. To właśnie te dwa czynniki decydują o wzroście lub spadku napięcia poprzez ciągłą zmianę nastrojów, tempa czy rytmu. Celem jest wzbudzenie silnego zainteresowania widza i spowodowanie prowadzenia przez niego wewnętrznego dialogu z bohaterem. Kluczowym jest zatem zasygnalizowanie konfliktu postaw przeciwnych. Przeciwnicy takiego monologowania na scenie zarzucają tej formie sztuczność. Tadeusz Malak dowodzi, że ograniczona ilość środków do dyspozycji aktora monodramu, choć zwiększa stopień wysiłku ze strony odbiorcy, nie limituje możliwości oddziaływania dramatycznego⁶⁹. Bohater monologu dyskutuje z własnymi myślami i tą sytuację podgląda widz, asystując w walce wewnętrznej, która się dokonuje w postaci. Postać sceniczna może zwracać się także bezpośrednio do widowni w przypadku wypowiedzi w formie kazań, wykładów i tym podobnych. Sceniczne działanie aktora i wypowiedziane przez niego słowa pobudzają wyobraźnię widza, stąd teatr jednego aktora często nazywany jest także teatrem wyobraźni. „W teatrze jednego aktora, to co odbieramy, czyli widzimy i słyszymy, nie może być traktowane jako realne życie. Rzeczywiste jest tylko wrażenie, które odbieramy. Jeśli najważniejsze wrażenie ma dokonać się „w planie” wyobraźni odbiorcy, to w ogóle nie jest potrzebna jakakolwiek działalność, mająca uprawdopodobnić realia miejsca i czasu akcji”⁷⁰. W teatrze jednego aktora akcja „może dziać się tak długo, jak długo trwa

⁶⁷ T. Malak, *Teatr jednego aktora*, op. cit., s.21.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 23.

⁷⁰ Tamże, s. 27.

wypowiedź sceniczna lub może być ona rozgrywana w czasie umownym rozłożonym na całe lata”⁷¹, inaczej niż w teatrze dramatycznym, gdzie stosuje się odpowiednie zabiegi sceniczne dla zaznaczenia tego upływu czasu.

Innym istotnym aspektem jednoosobowego teatru jest autonomia wyboru rozwiązań scenicznych. Tą ważną zaletę podkreśla sam Olgierd Łukaszewicz, a także inni występujący w Piwnicy na Wójtowskiej w takich formach aktorzy. Niezależność łączy się jednak z dużą odpowiedzialnością jednego aktora za spektakl, którego jest pomysłodawcą, realizatorem i wykonawcą. Twórca Piwnicy na Wójtowskiej, jak już wspomniałam we wcześniejszych rozważaniach, postawił na sprawy/tematy bardziej egzystencjalne/ duchowe, a nie polityczne. Antidotum na komunistyczną rzeczywistość, swoistą formą ucieczki był przede wszystkim piwniczny teatr poezji. Przykładem może być przygotowany przez Olgierda Łukaszewicza wieczór poezji Stanisława Grochowiaka. Pierwsza część spotkania była monodramem przygotowanym i wykonanym przez aktora, druga natomiast w swoim zamyśle miała mieć formę dyskusji. Uczestniczyło w nim wielu zaproszonych przez wykonawcę znamienitych gości, którzy wypełnili niewielką, ułożoną amfiteatralnie widownię. Część z nich brała czynny udział w spektaklu zajmując miejsca na scenie tuż przy aktorze⁷². Charakterystyczną scenografię stanowiła oklejona gazetami ściana, na której tle wystąpił artysta i jego goście – polscy poeci i pisarze (Marian Grzeszczak, Tadeusz Nowak, Teodor Krupkowski, Janusz Krasiński, Jacek Łukasiewicz), jeszcze długo po występie aktora dyskutujący o twórczości Grochowiaka. Dokumentem z poziomu realizacji dzieła jest wpis do repertuaru zbiorczego datowany na październik 1985 roku, marzec 1986 roku, oraz wrzesień i listopad 1987 roku. Zachowały się natomiast tylko dwa plakaty repertuaru na wrzesień oraz listopad 1987 roku z informacją o zaplanowanym spektaklu zapisanym jako: Stanisław Grochowiak *Epilog w stearynie*. O realizacji tego dzieła wspomina także sam autor podczas spotkania w Instytucie Teatralnym w Warszawie, na którym pojawił się z przygotowaną do zaprezentowania i zdeponowania w Instytucie dokumentacją zdjęciową z tej realizacji, oraz w wywiadzie pogłębnym:

(...) obchody śmierci Stanisława Grochowiaka, na które udało się zaprosić jego przyjaciół, profesorów i księdza Jana Twardowskiego. Zostawił mi wtedy bardzo piękną dedykację. Ksiądz Twardowski również odkrył dla siebie tę Piwnicę. Także ja zapraszałem swoich ludzi, dziennikarzy... Wpraszałem się w redakcję telefonami, w ten sposób szerząc wieści o Piwnicy. (...) myśmy byli jeszcze pokoleniem, które ceniło poezję. Dzisiaj tak zdominował wszystko film... (...) Dzisiaj nie wiadomo, co jest poezją. Teksty, które powstają, nie nadają się do takich monologów [NPK:46].

⁷¹ Tamże, s. 28.

⁷² *Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”*, op. cit.

Wydarzenie nie pozostało bez echa, zostało zrecenzowane na łamach stołecznej prasy w artykule Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej, który stanowi dokument z poziomu odbioru dzieła:

I owo Łukaszewiczowskie „duszy granie” znalazło wreszcie swoją teatralną egzemplifikację w warszawskiej Piwnicy na Wójtowskiej. (...) Znakomicie oddaje Olgierd Łukaszewicz owo pochylenie się gorzko rozumiejącego świat poety nad tym, co brzydkie, biedne, upokorzone, pochylenie się nad człowiekiem w chwili jego małości. Muzycznym przerywnikiem, a jednocześnie łącznikiem między wierszami – tematami jest gra Włodzimierza Nahornego na saksofonie (...) Wrażliwość, delikatność, wielka kultura i emocjonalny odbiór świata przez Łukaszewicza jako człowieka pomaga mu bardzo jako aktorowi. Bardzo utalentowanemu. Wciąż zadziwia bogactwem środków wyrazu. Dał tego dowód już wielokrotnie. Wieczór poświęcony Grochowiakowi jest już trzecią poetycką prezentacją aktora (po „Psalmach Dawida” i „Zimie w Antwerpii”) tworzącą Łukaszewiczowski teatr poezji w Piwnicy na Wójtowskiej. Wszystkie te spektakle aktor sam wymyślił, sam opracował i sam wykonuje. Grochowiakowski wieczór składał się z dwóch części. Po pierwszej, będącej monodramem w wykonaniu Olgierda Łukaszewicza (większość wierszy pochodzi z poematu „Epilog w stearynie”), gospodarz programu zaprosił gości na część drugą, tzw. dyskusyjną, w której wzięli udział poeci, krytycy, przyjaciele Stanisława Grochowiaka. Padło wiele mądrych prawdziwych słów. Niezapomniany to, wzruszający, a zarazem pouczający wieczór w Piwnicy na Wójtowskiej⁷³.

Także i w tej recenzji zwraca się uwagę na profesjonalizm aktora, bogactwo zastosowanych środków wyrazu, oddziaływanie na widownię. Doceniono zamysł organizacji dyskusji tematycznej po występie Łukaszewicza z udziałem zarówno widzów jak i zaproszonych ekspertów. Archiwum jest świadectwem komunikacji z widownią i żywej reakcji, jaką budził ten teatr. Zachowanie przez aktora pamiątkowych zdjęć i wspomnienia budzące afekty świadczą w mojej ocenie o wadze przedsięwzięcia. Świadectwa realizacji i odbioru są także dowodem zapotrzebowania na tego typu projekty w tamtych czasach. Monodramy i spotkania klubu poezji idealnie wpisywały się w kameralne przestrzenie teatralne.

⁷³ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Łukaszewiczowskie duszy granie*, Sztandar Młodych, 7-9 listopada 1986 r.- [APW]

Lukaszewiczowskie duszy granie

„Grochowiak to jest to, co mi od dawna gdzieś głęboko w duszy gra” — powiedział mi kiedyś Olgierd Łukaszewicz. I owo Łukaszewiczowskie „duszy granie” znalazło wreszcie swoją istotną egzemplifikację w warszawskiej Piwnicy na Wójtowskiej.

W wypełnionej po brzegi salce Piwnicy „wojny” pozostał jedynie niewielki prostokąt tzw. sceny, której dekorację stanowiły wyklejona gazetami ściana (różnie można to interpretować: jako „gazetowa” rzeczywistość byłego redaktora; jako druk — jest taki tytuł poematu Gro-

chowiaka — tematem jest gra Włodzimierza Nahornego na saksofonie (przyzwyczajaliśmy się dotychczas, że jak poezja to fortepian, a tu mamy saksofon).

Wrażliwość, delikatność, wielka kultura i emocjonalny odbiór świata przez Łukaszewicza



Olgierd Łukaszewicz

Fot. ARCHIWUM

chowiaka „Druk”: itd.), z boku, w kufiu od piwa — astry (pamięć nie lubi tych kwiatów poety), zaś mniej więcej pośrodku, na białej koscie centralnie ustawiona szybka niczym stół (a może ołtarz?). Na niej palące się świece. Stojący w pobliżu i głośno tykający budzik przypomina o czasie, jego upływie, owym trochę psalmicznym memento mori, stale powtarzającym się motywem w twórczości Grochowiaka.

I oto w tym nieco zaduszkowym klimacie wchodzi on, najważniejszy dzisiejszego wieczoru, mówiący słowo poety Aktor, ubrany w białą koszulę z czarnym pogrzebowym krawatem, w czarne spodnie i tutek białej bazy prezentuje elegancję kogoś, kto przed chwilą wrócił z konduktu. Ustawiony za owym stołem-ołtarzem rozpoczyna wieczór, w którym będzie mówił słowami poety o śmierci i życiu, o odchodzeniu, o chorobach, o miłości do kobiety, o kulturze i znów o śmierci. O śmierci we wszystkich aspektach — o tej cmentarnej, o tej, której nadejście oczekuje chory człowiek; wreszcie o śmierci, która jako memento mori wisi nad nami wszystkich. A z tego — z kolei — wynika pewien system reguł etycznych: stosunek do kobiety, do miłości, do kraju, a także do tego wszystkiego, co — za Przybyszem — nazywamy kultem brzydoty.

Znakomicie oddaje Olgierd Łukaszewicz owo pochylenie się gorzko rozumiejącego świat poety nad tym, co brzydkie, błędne, upokorzone, pochylenie się nad człowiekiem w chwili jego małości. Muzycznym przerwaniem, a jednocześnie łącznikiem

jako człowieka pomaga mu bardzo jako aktorowi. Bardzo talentowanemu. Wciąż zadziwia bogactwem środków wyrazu. Dał tego dowód już wielokrotnie. Wieczór poświęcony Grochowiakowi jest już trzecią poetycką prezentacją aktora (po „Psalmach Dawida” i „Zimie w Antwerpii”) tworzącą Łukaszewiczowski teatr poezji w Piwnicy na Wójtowskiej. Wszystkie te spektakle aktor sam wyreżyżował, sam opracował i sam wykonuje.

Grochowiakowski wieczór składał się z dwóch części. Po pierwszej, będącej monodramem w wykonaniu Olgierda Łukaszewicza (większość wierszy pochodzi z poematu „Epilog w stearynie”), gospodarz programu zaprosił gości na część drugą, tzw. dyskusyjną, w której wzięli udział poeci, krytycy, przyjaciele Stanisława Grochowiaka. Padło wiele mądrych prawdziwych słów.

Niezapomniany to, wzruszający a zarazem pouczający wieczór w Piwnicy na Wójtowskiej.

TEMIDA STANKIEWICZ-
-PODHORECKA

Piwnica na Wójtowskiej w Warszawie: Wieczór poezji Stanisława Grochowiaka. Scenariusz, dekor. i wykonanie: Olgierd Łukaszewicz. Na saksofonie gra Włodzimierz Nahorny.

WYDANIE NIEDZIELNE

7—9 listopada 1986 r.



"S2 TANDAR MŁODYCH"

Ryc. 66. Recenzja prasowa spektaklu
Epilog w stearynie [APW]

W lutym 1986 roku, jak czytamy w repertuarze zbiorczym, Olgierd Łukaszewicz zrealizował w Piwnicy na Wójtowskiej także spektakl zatytułowany: *Zima w Antwerpii według Maurice'a Gilliamsa*. Wzmianki o spektaklu zachowały się także w innym dokumencie z poziomu realizacji dzieła – afiszach teatralnych tego spektaklu firmowanych przez Piwnicę na Wójtowskiej wystawianego w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku w dniach 17-18 maja 1986 roku (a także zdjęcia drugiej wersji tego samego afisza) oraz w Teatrze „Stu” w Krakowie w dniach 26-27 stycznia 1987 roku. Zachowała się także druga strona afisza z inscenizacji w Białymstoku z maszynopisem fragmentu wywiadu z Olgierdem Łukaszewiczem opublikowanym w gazecie „De Standaard”:

- Zima ma tu wiele znaczeń. Jest zima jako pora roku, zima jako biała kartka przed pisarzem, zima jako źródło inspiracji i przygody poetyckiej, zima i biel szpitalnego pokoju, lodowata zima zapowiadająca i przynosząca śmierć oraz zima, w której serce jest zamrożone atmosferą rygorystycznej tradycji chrześcijańskiej, w której odnajduję zresztą coś z polskiego katolicyzmu z mojego dzieciństwa.
- Bardzo często wciela się pan w postaci o wysokiej wrażliwości!
- Jako aktor lubię odgrywać samego siebie i ukazywać publiczności całą gamę portretów bogatych we wszelkiego rodzaju uczucia, często delikatnych, lecz których trochę obsesyjny charakter pozwala lepiej je zrozumieć i odkryć.
- Czy istnieje jakieś podobieństwo między „Kafką”, którego grał pan również w teatrze, a „Gilliams'em”?
- Tak, zwłaszcza w ich stosunku do „ojca”. I w jednym i w drugim przypadku ojciec jest odbierany jako ktoś zimny; jako ktoś, kto ma zawsze rację lub przynajmniej, którego zdanie jest nieodwołalne; jak ktoś, komu chciałoby się wyrazić swą czułość, lecz kto jednocześnie paraliżuje samą swą obecnością i jest ciągle psychicznie obecny.
- Czy ma pan jakieś marzenia związane z „Zimą w Antwerpii”?
- Chciałbym pewnego dnia zagrać w autentycznym salonie rodziny flamandzkiej! [APW]

W przytoczonej wypowiedzi aktor wyjaśnia metaforę „zimy” w wybranej prozie flamandzkiego pisarza. Aktor – narrator to postać starszego mężczyzny leżącego w szpitalu. Wracając myślami do czasów dzieciństwa przywołuje w pamięci między innymi surową, niedostępną emocjonalnie sylwetkę ojca. To właśnie pierwsze znaczenie użytego w tytule powieści słowa „zima” odnoszące się do zamrożonej, chłodnej atmosfery domu, wynikającej z ortodoksyjnego rygoru tradycji chrześcijańskiej. Ten motyw jest Łukaszewiczowi szczególnie bliski, odnosi go bowiem do własnych doświadczeń. Zima staje się też zapowiedzią nieuchronnej śmierci dla człowieka na ostatniej, szpitalnej ścieżce swojego życia. I wreszcie biel śniegu związana z tą porą roku wskazuje na czystość myśli, stanowi inspirację twórczą siadającego przed białą kartką pisarza. Aktor przyznaje, że z odgrywanych przez niego na scenie postaci

emanuje wysoka wrażliwość i delikatność. Posiadając sam takie cechy może łatwiej oddać przypisywane odgrywanym rolem uczucia i zachowania.

W tym samym artykule gazety „De Standaard” wydanym w Brukseli 4 kwietnia 1986 roku o znaczącym tytule: *Jeden z najlepszych monodramów ostatnich lat. Maurice Gilliams w polskim teatrze* można było przeczytać między innymi:

Dekorację stanowi wnętrze salonu, z którego emanuje trochę mieszczańska atmosfera, nie pozbawiona niuansu „retro”, w którym fortepian i stół zapraszają do rodzinnego spotkania, do gry, do zadumy, marzeń i przeżyć artystycznych⁷⁴ [APW].

Flamandzka gazeta jasno klasyfikuje poziom artystyczny spektaklu, jako jednego z najlepszych na tle innych wystawianych w podobnym okresie. Z części dokumentu stanowiącego świadectwo odbioru dzieła dowiadujemy się o minimalistycznej scenografii, ograniczonej do instrumentu muzycznego i stołu, kojarzącego się z domową atmosferą spotkania.

W recenzji redaktor Anny Retmianiak⁷⁵ na temat tego spektaklu można było przeczytać szczegółowy opis didaskaliów, który potwierdza surowość dekoru i użycie rekwizytów budujących mieszczańską, domową, sprzyjającą przywoływaniu wspomnień atmosferę. W tym świadectwie odbioru zwrócono uwagę także na dopracowanie scen. Percepcja widza obserwującego spadające na ziemię białe kartki łączy się z jego wyobraźnią wywołując skojarzenia ze spadającym śniegiem.

Spektakl ma wiele pięknych scen, np. spadanie na podłogę kartek z tekstem autora. Padają na podłogę jedna za drugą niczym płatki śniegu. Po chwili scena jest biała – jak śnieg. Zima jest zresztą głównym bohaterem książki Gilliamsa i tego spektaklu. Zima rozumiana dosłownie i w przenośni – ta za oknem i ta w nas, w literaturze, poezji i w klimacie śmierci [APW].

⁷⁴ Materiał z archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w moim tłumaczeniu z języka francuskiego

⁷⁵ Anna Retmianiak o spektaklu *Zima w Antwerpii* Maurice’a Gilliamsa nadanej w Programie I Polskiego Radia o godzinie 14:55 we wtorek 18 lutego 1986 – notatka [APW]



Ryc. 67. Plakat reklamowy do spektaklu *Zima w Antwerpii* [APW]

- Zima ma tu wiele znaczeń. Jest zima jako pora roku, zima jako biała kartka przed pisarzem, zima jako źródło inspiracji i przygody poetyckiej, zima i biel szpitalnego pokoju, lodowata zima zapowiadająca i przynosząca śmierć oraz zima, w której serce jest zamrożone zimną atmosferą rygorystycznej tradycji chrześcijańskiej, w której odnajduję zresztą coś z polskiego katolicyzmu z mojego dzieciństwa.

- Bardzo często widział się pan w postaci o wysokiej wrażliwości!

- Jako aktor lubię odgrywać samego siebie i ukazywać publiczności całą gamę portretów bogatych we wszelkiego rodzaju uczucia, często delikatnych, lecz których trochę obsesyjny charakter pozwala lepiej je zrozumieć i odkryć.

- Czy istnieje jakieś podobieństwo między "Kafką", którego grał pan również w teatrze, a "Gilliams'em"?

- Tak, zwłaszcza w ich stosunku do "ojca". I w jednym i w drugim przypadku ojciec jest odbierany jako ktoś zimny; jako ktoś, kto ma zawsze rację lub przynajmniej, którego zdanie jest nieodwołalne; jak ktoś, komu chciałoby się wyrazić swą ozuiłość, lecz kto jednocześnie paraliżuje samą swoją obecnością i ciągle psychicznie obecny.

- Czy ma pan jakieś marzenia związane z "Zimą w Antwerpii"?

- Chciałbym pewnego dnia zagrać w autentycznym salonie rodziny flamandzkiej!

Z rozmowy z Olgierdem Łukaszewiczem w "De Standaard",
Bruksela, 4 kwietnia 1986r.

ZAM. B-STOK 369/86 LP. WAT. 150 zł. R-2

Ryc. 68. Odwrotna strona plakatu reklamowego do spektaklu *Zima w Antwerpii* [APW]



Ryc. 69. Plakat reklamowy do spektaklu *Zima w Antwerpii* [APW]

Innym aktorem, który chętnie przyjął zaproszenie Ryszarda Ostromięckiego, był Emilian Kamiński. Występował w Piwnicy na Wójtowskiej kilkakrotnie w autorskim spektaklu *Cygan*. Świadcą o tym wpisy w repertuarach zbiorczych i miesięcznych. Jak wynika z wywiadu pogłębionego z nieżyjącym już Dyrektorem Teatru Kamienica w Warszawie Emilianem Kamińskim był to przygotowany przez niego monodram muzyczny, przy wtórze gitary. Inspiracją do podjęcia tematu w obronie społeczności cygańskiej, z którą aktor był sentymentalnie związany od czasów dzieciństwa, był lincz na Cyganach, który miał miejsce w Koninie [NPK: 280].

Z innym z kolei spektaklem zrealizowanym w Piwnicy w 1989 roku aktor jeździł także po kraju, zdobywając, jak twierdził w wywiadzie, dużo nagród [NPK:280]. Mowa o monodramie *Niejaki Piórko* według Henriego Michaux'a w reżyserii Zbigniewa Wróbla. Świadectwem z poziomu realizacji dzieła obok wywiadów są też wpisy w repertuarze zbiorczym oraz na afiszach miesięcznych.

Repertuar na marzec 1989

15 środa i 16 czwartek
Magda Umer – recital z udziałem **Wojciecha Borkowskiego i Andrzeja Borzysa**

17 piątek
Henri Michaux „NIEJAKI PIÓRKO” w wykonaniu **Emiliana Kamińskiego**

18 sobota i 19 niedziela
Kalina Jędrusik – recital z udziałem **Anny Płoszaj-Dejmek i Marka Barbasiewicza**

20 poniedziałek
Muzyka XX wieku Jadwiga Kotnowska – flet
Barbara Halska – fortepian
w programie: **Bela Bartok-Paul Arma, Pierre Boulez, Joanna Bruzdowicz, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Elżbieta Sikora**

21 wtorek i 22 środa
Jan Englert – Monologi romantyczne
utwory Fryderyka Chopina gra **Jerzy Strujniak**

Początek koncertów – godzina 19.00



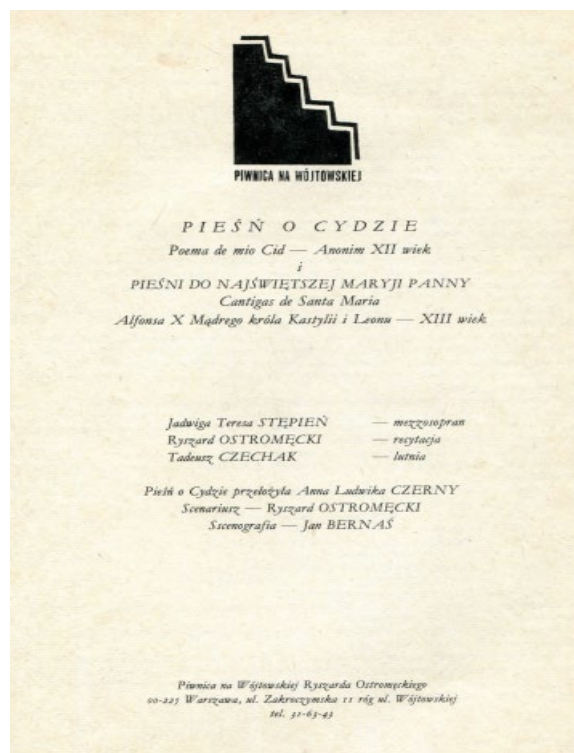
Ryc. 70. Monodram *Niejaki Piórko* w wykonaniu Emiliana Kamińskiego w repertuarze na marzec 1989 roku [APW]

Według informacji zawartych w repertuarze zbiorczym w czerwcu 1982 roku w Piwnicy na Wójtowskiej wystawiono spektakl w wykonaniu Ryszarda Ostromęckiego zatytułowany: *Pieśń o moim Panu (Cantar de mio Cid)*, anonim XII w. Zafascynowany dwunastowiecznym dziełem poetyckim Ryszard Ostromęcki przemierzył Hiszpanię śladami średniowiecznej postaci czego świadectwem jest list przewodni informujący o tym, że jego posiadacz znajduje się w Hiszpanii na historycznym szlaku Cyda w celu zdobycia materiału fotograficznego i dokumentalnego do zaplanowanego do realizacji w Polsce spektaklu. List sporządzony był przez Ambasadę Hiszpanii w 1977 roku (w języku hiszpańskim). W dokumencie attaché kulturalny José Pons zwraca się do wszystkich osób i władz, do których Ryszard Ostromęcki może być skierowany, z prośbą o poświęcenie mu największej uwagi i udzielenie mu wszelkiej możliwej pomocy w realizacji tej podróży o dużym znaczeniu w propagowaniu hiszpańskiej kultury i historii w Polsce⁷⁶.

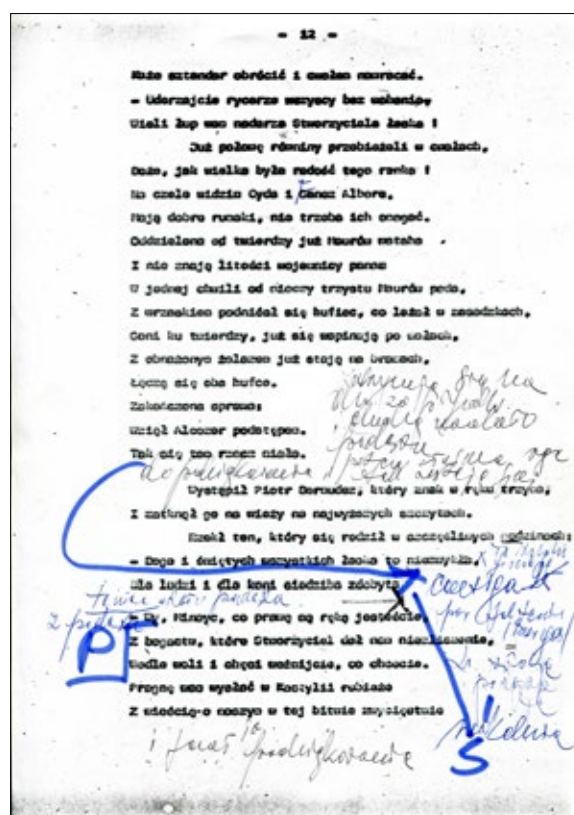


Ryc. 71. List attaché kulturalnego José Ponsa reprezentującego Ambasadę Hiszpanii [APW]

⁷⁶ Materiał z archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w języku hiszpańskim



Ryc. 72. Plakat reklamowy do spektaklu
Pieśń o Cydzie [APW]



Ryc. 73. Notatki odręczne Ryszarda
Ostromeckiego na jednej ze stron maszynopisu
spektaklu Pieśń o Cydzie [APW]

Spektakl powrócił na deski piwnicznej sceny w marcu 1992 roku. W repertuarze zbiorczym wpisany został pod tytułem: *Pieśń o Cydzie (Cantar de mio Cid)*, anonim XII w. Dekoracje i kostiumy przygotował Jan Barnaś. W spektaklu wystąpiła mezzosopranistka Jadwiga Teresa Stępień, Ryszard Ostromięcki oraz Tadeusz Czechak. Zachował się także plakat z tego wydarzenia uzupełniający informacje zawarte w repertuarze zbiorczym. Obok *Poema de mio Cid* przełożonego przez Annę Ludwikę Czerny w spektaklu wykorzystano także *Pieśń do Najświętszej Maryji Panny (Cantigas de Santa Maria)* Alfonsa X Mądrego i Leonu z XIII wieku. Akompaniament muzyczny zagrany został na lutni przez Tadeusza Czechaka. Wśród piwnicznych archiwaliów dostępne są także dwie wersje programu tego spektaklu, różniące się rodzajem papieru wykorzystanego do druku i czcionką, a także dodatkową informacją widniejącą na jednym z nich, która dotyczy godziny planowanego widowiska, podane są także dwie daty 4 i 5 lutego wspomnianego roku 1992. Obydwa programy opatrzone są logotypem Piwnicy na Wójtowskiej oraz zapisem w stopce pierwszej strony zawierającym nazwę teatru i dane teleadresowe. Druga strona obydwu dokumentów zawiera krótki rys historyczny dotyczący oryginału i późniejszych kopii poematu *Cantar de mio Cid* oraz opis jego treści – czynów wojennych kastylijskiego rycerza, pogromcy Maurów Cyda. Dalsza część poświęcona jest utworowi *Cantigas de Santa Maria* napisanemu przez króla Kastylii i Leonu Alfonsa X Mądrego, który tworząc liczne dzieła w tym traktaty o astronomii, historii czy prawie i między innymi ową *Pieśń do Najświętszej Maryji Panny* czynił starania o tytuł cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego. W dalszej kolejności autor scenariusza Ryszard Ostromięcki podaje szczegółowy wybór 7 utworów spośród ponad 400 *Cantigas* poświęconych kultowi Maryi i opowiadających o cudach, jakie sprawiła. Według twórcy tej propozycji scenicznej *Cantigas* „oddają w najlepszy sposób klimat kultury muzycznej Hiszpanii XIII w. , owo współistnienie wpływów religijnych, świeckich, ludowych i orientalnych” [APW]. Wśród dokumentów odnajdujemy także jedną stronę maszynopisu scenariusza z odręcznymi notatkami Ryszarda Ostromięckiego, niemożliwymi jednak do odczytania z uwagi na charakter pisma. Śladem odbioru dzieła są także kolorowe fotografie tego spektaklu nieznanego autorstwa. Można na nich zaobserwować ograniczającą się do imitującego średnio-wieczną zabudowę tła w postaci powielającego się niczym rozwinięty parawan motywu namalowanego prawdopodobnie na dużej płycie lub kartonie okna gotyckiego w ciemnobrązowych barwach. Na drewnianej ławeczce po lewej stronie sceny siedzi w książęcym stroju muzyk grający na lutni. Dwójka aktorów – mezzosopranistka i recytator stoją na jej środku. Śpiewaczka ubrana jest w zdobną żółtopomarańczową suknię z epoki, włosy są upięte do tyłu, prawdopodobnie w niewielki kok. Głowę zdobi złota cienka opaska, a także przymocowany do niej delikatny kawałek materiału, spływający po niej w tył. Postać ta, stojąca po prawej stronie sceny zwrócona jest do swojego scenicznego partnera i uniesioną prawą dłonią trzyma go małym palcem za



Ryc. 74. Plakat reklamowy do spektaklu *Pieśń o Cydzie* [APW]

jego mały palec uniesionej lewej dłoni. Stojąca tuż obok postać recytatora, przebrana w rycerski strój z kolczugą, odwzajemnia promienny uśmiech i zalotne spojrzenie.

W piwnicznych archiwaliach zachował się także artykuł autorstwa Haliny Kowalskiej z 10 lutego 1992 opublikowany na łamach „Słowa Powszechnego”, w którym możemy przeczytać między innymi:

(...) pomysłodawca, autor scenariusza i recytator w jednej osobie podkreślał, że historia Cyda to historia ludzka, a więc dla ludzi, nie tylko dla smakoszy. A dramat Cyda, człowieka o wyrazistym temperamencie i cechach, które są w nas wieczne, może zostać zrozumiany w każdych czasach i przez każdego człowieka. Cyd to przecież typowy człowiek czynu, zdobywający świat i pokonujący przeciwności losu. Do spektaklu wybrano 7 cantigos z „Pieśni do Najświętszej Marii Panny” autorstwa króla Kastylii i Leonu Alfonsa X Mądry (XIII w.), które wspaniale oddają klimat kultury muzycznej XIII-wiecznej Hiszpanii, współistnienie wpływów religijnych, świeckich, ludowych i orientalnych⁷⁷ [APW].

Recenzentka zastanawia się nad powodem wyboru średniowiecznego utworu do prezentowanego projektu w teatrze małych form przypisując go ponadczasowym walorom dzieła doskonale odzwierciedlającego klimat ówczesnej Hiszpanii i dramatu głównego bohatera. Połączenie tego tematu z pieśniami autorstwa uczonego króla Alfonsa X, założyciela najstarszego uniwersytetu w Hiszpanii, Salamance uznana za świetnie skomponowane i jednorodne.

⁷⁷ Halina Kowalska, „Słowo Powszechne”, 10 lutego 1992 – [APW]

"Słowo Powszechne"
10. II. 1992

LITURA • KULTURA • KULTURA • KULTURA

Klimat średniowiecznej Hiszpanii

w warszawskiej Piwnicy na Wójtowskiej

Pieśń o Cydzie

"PIEŚŃ O CYDZIE" — anonimowy poemat opiewający wiekopomne czyny wojenne Cyda, sławnego historycznego wojownika z II połowy XI w., oraz „Pieśni do Najświętszej Maryi Panny” autorstwa Alfonsa X Mądrego, króla Kastylii i Leonu, powstałe w XIII w., złożyły się na oryginalny spektakl przygotowany przez warszawską Piwnicę na Wójtowskiej. Jej gospodarz Ryszard Ostromecki od lat nosił się z zamiarem zrealizowania podobnego spektaklu. Zafascynowany XII-wiecznym arcydziełem poetyckim, jakim jest „Pieśń o Cydzie”, w latach siedemdziesiątych dwukrotnie przemierzył Hiszpanię szlakiem średniowiecznego bohatera, przywołując z tych podróży ogromny materiał zdjęciowy.

Co skłoniło go do sięgnięcia po dzieło tak dawne? To samo zapewne, co przez wieki fascynowało w nim znawców literatury na całym świecie — doskonale oddany klimat ówczesnej Hiszpanii, przenikanie się kilku kultur i nacji, a przede wszystkim postać bohatera, jego ludzki dramat.

— Do jakiego typu odbiorcy adresuje Pan swój spektakl? — pytam Ryszarda Ostromeckiego, pomysłodawcę, autora scenariusza i recytatora w jednej osobie. — Trzeba mieć sporą wiedzę historyczno-literacką, aby w pełni odebrać i właściwie ocenić walory prezentowanego dzieła.

— Historia Cyda to historia ludzka, a więc dla ludzi. I — jak sądzę — nie tylko dla smakoszy. Myślę, że dramat Cyda, człowieka o wyrazistym temperamentie i cechach, które są w nas wieczne, może zostać zrozumiany w każdych czasach i przez każdego człowieka. Dziś nawet bardziej niż kiedykolwiek. Przecież Cyd to typowy człowiek czynu, zdobywający świat, pokonujący przeciwności losu i formujący go...

Znakomite dopełnienie poematu stanowią w spektaklu dawne hiszpańskie pieśni w wykonaniu

światowej sławy śpiewaczki Jadwigi Teresy Stępień (mezzosopran). Na lutni gra Tadeusz Czechak. Odrzuwają się w tej muzyce echa różnych kultur — kościelnej, dworskiej, arabskiej, żydowskiej, ludowej. „Pieśni do Najświętszej Maryi Panny” (Cantigas de Santa Maria) wspólnie oddają klimat kultury muzycznej XIII-wiecznej Hiszpanii, owo współistnienie wpływów religijnych, świeckich, ludowych i orientalnych. Uczony król Alfons X, autor traktatów o astronomii, historii, ekonomii, prawie, założyciel najstarszego uniwersytetu w Hiszpanii, działającego do dziś w Salamance, stworzył ponad 400 pieśni poświęconych kultowi Maryi i opowiadających o cudach, jakie sprawiła.

Do spektaklu wybrano 7 cantigas. Utwory te, napisane w języku gallo-portugalskim, stanowią wielkie wyzwanie dla współczesnego wykonawcy, wymagają od niego wiele inwencji, znajomości stylu i epoki. Talent Jadwigi Teresy Stępień pozwolił doskonale sprostac tym wymaganiom.

Arcydzieło poetyckie, jakim jest „Pieśń o Cydzie”, połączone z mistrzowsko wykonanymi „Pieśniami do Najświętszej Maryi Panny” złożyły się na jednorodną, świetnie skomponowaną całość. Spektakl został zagrany w Warszawie dwukrotnie — 4 i 5 lutego. Potem to arcydzieło poetyckie będzie można oglądać w kilku ośrodkach kulturalnych w Polsce. A po pewnym czasie spektakl wróci do Piwnicy na Wójtowskiej. Tego warto posłuchać!

HALINA KOWALSKA

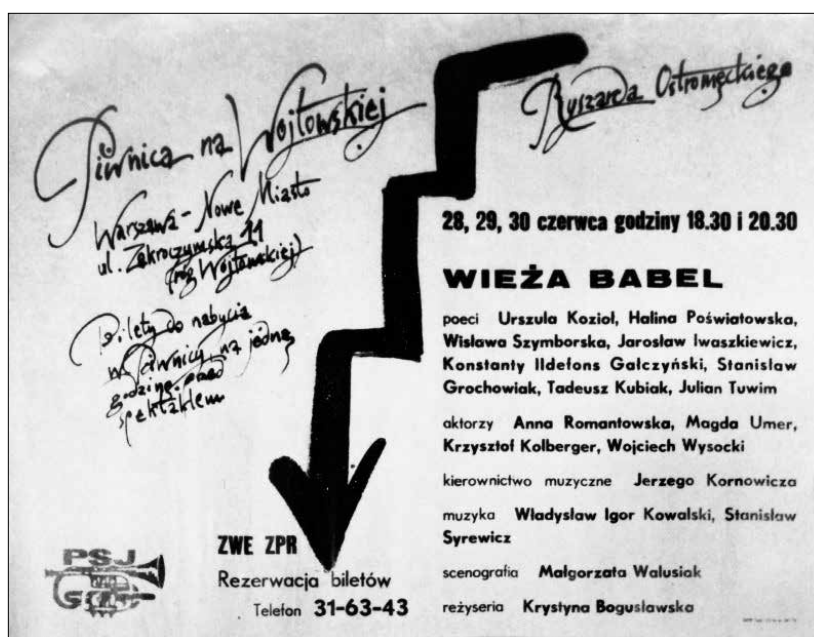
Ryc. 75. Recenzja prasowa spektaklu *Pieśń o Cydzie* [APW]



Ryc. 76. Fotografia ze spektaklu *Pieśń o Cydzie* [APW]

Innym spektaklem zrealizowanym w Piwnicy na Wójtowskiej była: *Wieża Babel*. Zachowane ślady z poziomu realizacji dzieła to afisz teatralny, jego zdjęcie i wpis do repertuaru zbiorczego datowany na kwiecień 1983 roku. Na afiszu teatralnym podany jest natomiast 28, 29 i 30 czerwca bez oznaczenia roku. Jak wynika z rozmowy z Magdą Umer [NPK: 292], mogło chodzić o rok 1985, gdyż wspominająca to przedstawienie piosenkarka była wówczas w ciąży. Obydwa ślady potwierdzają natomiast udział takich wykonawców jak: Anna Romantowska, Magda Umer, Krzysztof Kolberger, Wojciech Wysocki. Kierownictwo muzyczne objął Jerzy Kornowicz. W spektaklu wykorzystano muzykę Władysława Igora Kowalskiego i Stanisława Syrewicza, a także utwory poetyckie Urszuli Koziół, Haliny Poświatowskiej, Wisławy Szymborskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Stanisława Grochowiaka, Tadeusza Kubiaka i Juliana Tuwima. Scenografię opracowała Małgorzata Walusiak, a reżyserii podjęła się Krystyna Bogusławska. Magda Umer zapamiętała natomiast, że reżyserią zajął się także Michał Bogusławski. Ani z relacji artystki, ani z materiałów archiwalnych nie

dowiadujemy się niestety o wyborze konkretnych utworów, ani też o zamyśle czy też przebiegu spektaklu. Wymowny tytuł widowiska mógłby sugerować nawiązanie do mitycznej, sięgającej nieba budowli, o której mowa w Księdze Rodzaju Starego Testamentu. Przedsięwzięcie zostało udaremnione przez boga Jahwe, który pomieszał budowniczym języki i podzielił ludzi na narody. Zamiast zjednoczenia nastąpiło podzielenie. Czy w spektaklu wykorzystano wiersze bezpośrednio odnoszące się do nazwy budowli (np. *Na Wieży Babel* Wisławy Szymborskiej) czy też kryteria doboru dotyczyły raczej motywu jednoczenia się ludzi, realizacji wspólnych projektów, a może chodziło bardziej o uwypuklenie problemów z komunikacją międzyludzką we współczesnym świecie... pozostanie jedynie w sferze domysłów.



Ryc. 77. Plakat reklamowy do spektaklu *Wieża Babel* [APW]



Ryc. 78. Zdjęcie plakatu reklamowego do spektaklu *Pieśń o Cydzie* [APW]

Archiwalia piwniczne zawierają także nieliczne ślady dotyczące spektaklu: *Kuszenie Ewy*. Nie odnajdujemy niestety żadnych wpisów repertuarowych ani w zestawieniu zbiorczym, ani na afiszach czy w repertuarach miesięcznych. Zachowało się za to pismo Ryszarda Ostromeckiego datowane na 28 czerwca 1969 roku, zaadresowane do Jana Siekiery z Zespołu do spraw teatru i muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w którym informuje o rozpoczętych pracach nad pisaniem pełnospektaklowej komedii. Treścią dzieła miały być „perypetie dwóch konkurencyjnych gangów /krajowych/ usiłujących wykraść pewien wartościowy portret z galerii muzeum. /”portret dziewczyny” i tak się właśnie będzie nazywała komedia/” [APW]. Jak wyjaśnia w dalszej części autor sztuki, gangsterzy są niepewnymi i nieporadnymi amatorami - pechowcami, którzy w serii zabawnych sytuacji walczą z przeciwnościami losu. Ich język to rodzaj slangu z charakterystyczną serią powtarzanych pytań i rozkazów zastosowanych przez twórcę w ich wypowiedziach. Owo przejaśkrawienie w warstwie językowej miało budować komizm postaci, który obok komizmu sytuacyjnego miał wywołać u odbiorcy śmiech. W sztuce nie zaplanowano żadnych postaci epizodycznych.

Inny dokument dotyczący, jak wynika z jego treści, tej samej komedii jest recenzją ukończonego już tekstu Ryszarda Ostromeckiego. Autor recenzji złożył u jej dołu odręczny podpis, niestety mało czytelny. Z dokumentu dowiadujemy się, że chodzi o farsę w dwóch aktach, której akcja rozgrywa się w muzeum. Postaci jest jednak więcej w „renesansowej sali kręci się kilka osób: facet, tajniak, kustosz i aktorka”[APW] zajętych swoimi sprawami. Pozostają oni zamknięci w muzeum przez milicję, która wyjaśnia sprawę dokonanej właśnie kradzieży cennego obrazu. Okazuje się jednak, iż pracownicy muzeum są w rzeczywistości przebranymi złodziejami, który to fakt zostaje ostatecznie ujawniony przez milicję. Recenzent ocenia pomysł fabularny za bardzo zabawny, uznaje także kilka wątków za innowacyjne, jak na przykład „wątek aktorki przygotowującej się do występu, próba z przypadkowymi partnerami, warszawski cwaniak w roli Otella” [APW]. Postacie choć w mniemaniu recenzenta zostały interesująco naszkicowane są „nie dość plastyczne” [APW], a ich dialog zbyt mało dowcipny, a zastosowana w nim gwara warszawska zbyt konwencjonalna. Sugeruje dopracowanie tekstu, który nie wydaje się jeszcze w jego opinii gotowy do wystawienia na scenę. Proponuje albo rozbudowanie akcji, albo jej skondensowanie na potrzeby realizacji telewizyjnej, ze szczególnym uwzględnieniem korekty języka postaci.

W dokumentacji piwnicznej zachował się także opis groteski autorstwa Ryszarda Ostromeckiego zatytułowanej *Ogon węża*. Z treści opisu wywnioskować można, iż chodzi o tą samą sztukę, być może zmienioną wedle sugestii recenzenta, bądź też o inną wcześniejszą jej wersję, co sugeruje jej zmieniony tytuł. Miejsce akcji stanowi również sala muzealna, jak podaje autor sztuki renesansowa, na

czwartym piętrze wielkiego gmachu muzeum, gdzie trójka bohaterów znajduje się „w pułapce, którą zastawił na nich przypadek” [APW]. W pustej oddalonej sali kryjówki szukają w popłochu kolejno dwaj złodzieje portfeli. Wreszcie wchodzi tam kustosz z aktorką mającą się przygotować do występu w planowanym do wystawienia w owej sali wieczorze szekspirowskim. Rozmawiają o kradzieży cennego obrazu *Kuszenie Ewy* zamknięciu gmachu przez przeszukującą go policję. Z ukrycia wychodzą kolejno dwaj mężczyźni, a aktorka przekonana, że ma do czynienia z kolegami po fachu, rozpoczyna z nimi próby Otella. W czasie przebiegu akcji okazuje się, że zarówno kustosz jak i aktorka są kieszonkowcami. Skradziony obraz odnajduje się w koszu z ubraniami aktorki.

W archiwaliach zachowały się także cztery czarno-białe fotografie, prawdopodobnie autorstwa Ryszarda Ostromeckiego, wykonane w Piwnicy na Wójtowskiej. Wykonane zostały być może albo podczas jednego z występów, który nie został zapisany w żadnym z repertuarów, lub też podczas prób. Charakterystyczny rekwizyt w postaci jabłka, a także postać kobiety mogą sugerować realizację spektaklu związanego z tytułem *Kuszenie Ewy*. Biorąc jednak pod uwagę wcześniej omówione ślady trudno raczej przypisać tej inscenizacji cechy poprzednich realizacji w tym ich treści. Zachowane fotografie sugerują raczej prace nad innym spektaklem, który przywodzi na myśl wspomniany tytuł, być może powstałym przy okazji realizacji omówionej wcześniej koncepcji farsy o różnych tytułach roboczych. Pierwsze zdjęcie jest zbliżeniem młodej aktorki ubranej w białą płócienną sukienkę na ramiączkach siedzącą na kolanach na drewnianej podłodze sceny. Patrzy z uśmiechem w stronę obiektywu aparatu trzymając w prawej dłoni jabłko. Tło zdjęcia jest ciemne, przestrzeń za aktorką jest więc niewidoczna. Drugie zdjęcie to portret aktorki. Kobieta pochyla głowę w stronę trzymanego w prawej dłoni i zagłębieniu lewego łokcia jabłka. Ułożenie to kojarzy się ze sposobem trzymania małego dziecka. Aktorka patrzy na jabłko z zainteresowaniem i czułością. Trzecia fotografia to ujęcie z dołu sceny, przedstawiające jej fragment oraz tylną ścianę z charakterystycznym dla Piwnicy na Wójtowskiej tłem w postaci wiszących paneli z grubego lnu, a także ścianę boczną z elementami drewnianych wykończeń i ustawione tam dwa świecące małe reflektory. Aktorka siedzi na kolanach, jest jednak lekko pochylona do przodu w geście zwijania kawałka białego materiału, który leży tuż przed nią, podobnie jak rozsypane dookoła niego jabłka. Wydaje się być zamyślona, spogląda gdzieś daleko w przestrzeń. Po prawej stronie zdjęcia w dolnym jego rogu widoczna jest krawędź drabiny albo rusztowania, być może wykorzystywanego w spektaklu. Ostatnia, czwarta fotografia to ujęcie sceny wykonane z jednego z pierwszych rzędów widowni z prawej strony. W centralnym jej punkcie widoczna jest ta sama aktorka również siedząca na kolanach, których fragment przykrywa rozłożony przed postacią kawałek białego, kwadratowego płótna. Wokół niego równomiernie rozłożone

są jabłka. Z boku po lewej stronie sceny znajduje się czwórka muzyków. Flecistka i wiolonczelistka siedzą zwrócone do siebie, za nimi stoi kontrabasista i prawdopodobnie śpiewaczka, nie ma bowiem żadnego instrumentu, przekłada natomiast nuty umieszczone przed kontrabasistą i sobą na drewnianej podstawce na nuty.



Ryc. 79. Zdjęcie ze spektaklu *Kuszenie Ewy* [APW]



Ryc. 80. Zdjęcie ze spektaklu *Kuszenie Ewy* [APW]

Zachowane ślady dotyczące poszczególnych etapów powstawania spektaklu o zmiennych nazwach: *Portret dziewczicy*, *Kuszenie Ewy* czy wreszcie *Ogon węża* oraz skromna dokumentacja zdjęciowa z pracy nad spektaklem, którego użyty rekwizyt może jedynie sugerować odwołania do tematu biblijnego o podobnym tytule do opracowywanego wcześniej spektaklu to dokumenty, które w performatycznym ujęciu projektują rozmaite interpretacje, brak innych śladów wywołuje jednak uczucie niedosytu i pewnego rodzaju frustracji. Jak pisze Magdalena Rewerenda:

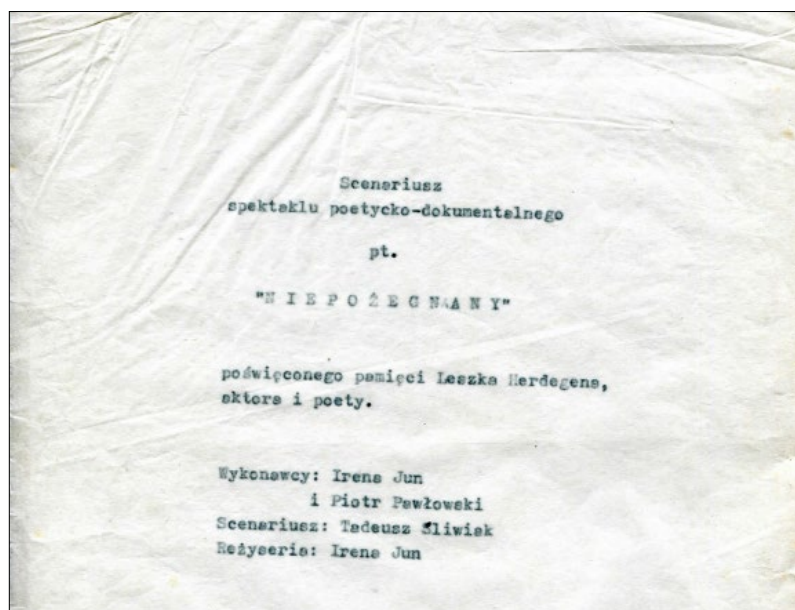
Nowe rozumienie konceptu archiwum, (...) zakłada zatem, że luki, nieprzejrzystość oraz kulturowe czy polityczne uwikłanie są jego integralną częścią i mają lub mogą mieć performatywny – a więc twórczy, a nie ograniczający – charakter. Okazuje się, że archiwum jest szczególnie bliskie właśnie teatrowi, ponieważ podobnie jak teatr zawsze dysponuje jedynie szczątkami wydarzenia i operuje nie tyle faktami, ile określonym imaginariem. Te szczątki stają się re-prezentacją wydarzenia, a ona – rozumiana jako ponowne przedstawienie – uruchamia nową historię i – jak napisała Julie Louise Bacon – „ustanawia parametry percepcji”. W szystko to sprawia, że kreacyjną moc posiada w zetknięciu z archiwalnym materiałem nie tylko artysta, ale także każdy badacz, mający do dyspozycji nie neutralny preparat, lecz „scenariusz”, który wypełnia własną interpretacją, kulturowym багаżem i pamięcią, a tym samym „produkuje” pewną wiedzę przez swoją kreacyjną praktykę⁷⁸.

W nawiązaniu do koncepcji archiwum performatywnego Magdaleny Rewrendy można potraktować zbiór artefaktów Piwnicy na Wójtowskiej jako przestrzeń za-

⁷⁸ M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s.37.

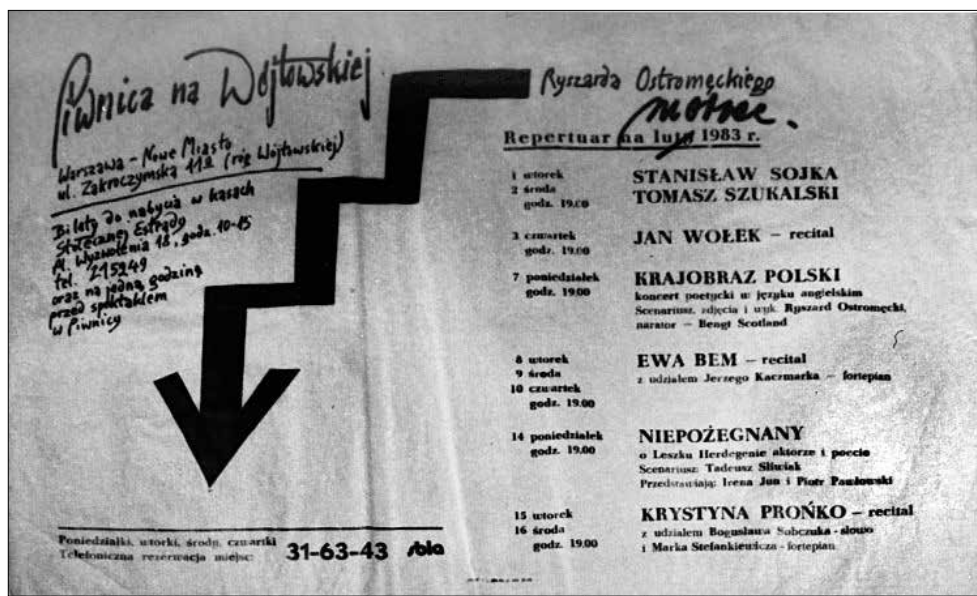
wierającą świadectwa materialne dokumentujące „sprzeczne wersje jednego wydarzenia, fantazmat czy stratę i oscylującą między widzia(l)nym a wyobrażonym, ale także wytwarzającą kolejne dokumenty- pełnoprawne i wiarygodne mimo luk i nieścisłości (...)”⁷⁹.

Podobnie jest w przypadku innych spektakli. Zachowane resztki w postaci jedynie strony tytułowej czy wpisu w repertuarze pobudzają wyobraźnię badacza. W połączeniu z wiedzą o charakterystycznych rozwiązaniach koncepcyjnych realizowanych w Piwnicy na Wójtowskiej otrzymujemy przybliżony obraz możliwych scenariuszy. Tak jak w przypadku spektaklu poetycko-dokumentalnego (jak zanotowano na pierwszej i jedynej zachowanej stronie scenariusza) pt. *Niepożegnany* poświęconego pamięci Leszka Herdegena, aktora i poety. Spektakl, według scenariusza Tadeusza Śliwiaka wyreżyserowała Irena Jun. Wykonawcami byli Irena Jun i Piotr Pawłowski. Premiera miała miejsce, jak głosi z kolei wpis w repertuarze zbiorczym w styczniu 1983 roku. Wśród wykonawców pojawia się także nazwisko scenarzysty. Spektakl oznaczony jest także w repertuarach na luty, kwiecień i czerwiec tego samego roku, o czym nie ma już mowy w repertuarze zbiorczym. W repertuarze na kwiecień 1984 roku pojawia się wzmianka o występie Ireny Jun, zatytułowanym *O nieobecny* - również nie odnotowanym w repertuarze zbiorczym. Czy był to spektakl w okrojonym składzie dotyczący pamięci tego samego aktora i poety? Pozostaje póki co pytaniem bez odpowiedzi. Jaki był zamysł spektaklu *Niepożegnany*, czy składał się z wierszy autorstwa Leszka Herdegena, czy może także wspomnień innych artystów, możemy się jedynie domyślać dopóki nie zostaną odnalezione inne materialne resztki, ślady dotyczące tej i innych realizacji oraz ich odbioru.



Ryc. 81. Pierwsza strona maszynopisu scenariusza spektaklu *Niepożegnany* [APW]

⁷⁹ Tamże, s.40.



Ryc. 82. Spektakl *Niepożegnany* w repertuarze na marzec 1983 roku [APW]

W kwietniu 1984 roku na piwnicznej scenie wystąpiła Dorota Stalińska ze spektaklem *Żmija* według Aleksego Tołstoja. Wydarzenie zostało wpisane zarówno do repertuaru zbiorczego, jak i miesięcznego, gdzie zapowiada się go na 25 i 26 kwietnia. Uzupełnieniem archiwalnych śladów w tym przypadku jest nagranie wideo fragmentu tego spektaklu pochodzące z tego samego roku oraz to zarejestrowane w 2009 roku, udostępnione przez Dorotę Stalińską na jej oficjalnym kanale Youtube⁸⁰. Nie wiadomo, czy nagranie wykonane zostało podczas występu w Piwnicy na Wójtowskiej, czy też w innym teatrze, w którym wówczas występowała. Aktorka po ukończeniu w 1976 roku Warszawskiej Szkoły Teatralnej w latach 1976-1981 była aktywną członkinią zespołu artystycznego warszawskiego Teatru na Woli. Jak opowiada w krótkim filmie wideo z okazji 40-lecia swojej pracy artystycznej (również udostępnionym na oficjalnym kanale Youtube artystki⁸¹) równoległe z występami w Teatrze na Woli przygotowywała swoje monodramy. Pierwszym był spektakl *Tabu*, drugim powstałym w 1976 roku *Żmija* - tworzony praktycznie w garderobie między próbami do innych spektakli i występów. Pierwszym odbiorcą była przyglądająca się przez przypadek wprawkom artystki teatralna garderobiana. Stalińska przyjęła jej ogromne poruszenie sztuką za dobry znak i od tej pory grała ją przez 42 lata ponad 4 tysiące razy. Monodram opowiada historię młodej, samotnej dziewczyny „uwikłanej w sieć dziejowych zdarzeń rosyjskiej rewolucji z pierwszej połowy XX wieku”⁸². Wśród dokumentów archiwum Piwnicy na Wójtowskiej nie

⁸⁰ Dorota Stalińska – *Żmija* wg Aleksego Tołstoja, [w:] YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iOSuEsL8C2s> [dostęp: 2 czerwca 2022].

⁸¹ Tamże.

⁸² *Żmija – Monodram Doroty Stalińskiej*, [w:] www.empik.com, <https://www.empik.com/pasje/zmija-monodram-doroty-stalinskiej,951,a> [dostęp: 02.06.2023].

znajdziemy niestety świadectwa jego odbioru. Można je natomiast odszukać w cytowanym na stronie internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego artykule Tomasza Miłkowskiego z 17 numeru Przeglądu (28 kwietnia 2010), który pisze o fenomenie tego spektaklu teatru jednoosobowego:

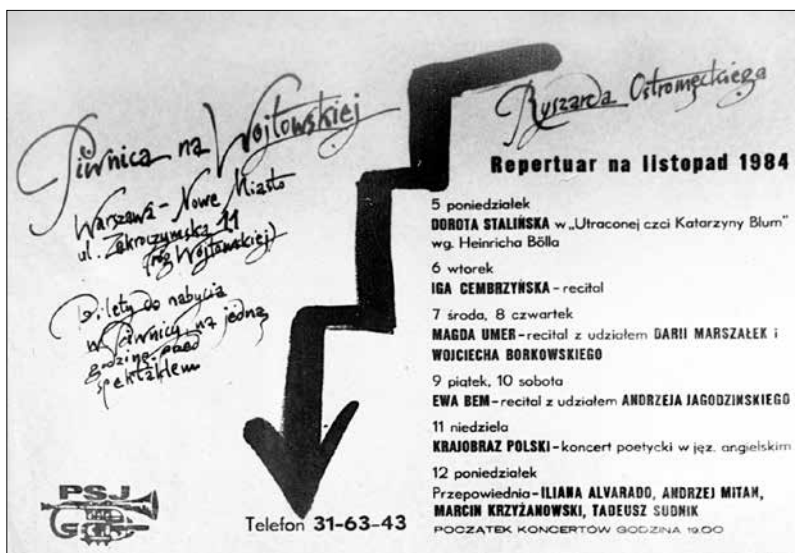
Gdyby więc ktoś pokusił się o sporządzenie listy jednoosobowych przebojów teatralnych, „Żmija” znalazłaby się na pierwszym miejscu, co więcej - a warto to podkreślić - spektakl przez te lata wcale nie „rozsypał się”, przeciwnie, urósł, wzmacnił, toteż kilka lat temu Paweł Głowacki pisał o nim w zachwyceniu: „Pół własnego życia spowiadała się z tego, przez Tolstoja napisanego, lichego życia ruskiej baby wścieklej, topornej, schłopiałej, w której kuliła się tęsknota za ciepłem. I pewnie zawsze w finale monodramu było, jak w czwartek wieczorem na scenie ŚOK-u przy Mikołajskiej 2. Po ostatnim słowie Stalińskiej, mówiącej o dziurawionej twarzy, było tak, jak musiało być w sekundzie po ostatniej dziurawiącej kuli. Ciemność i cisza. Nic więcej”⁸³.

Jak wynika z powyższej recenzji oraz innych, zamieszczonych na oficjalnej stronie internetowej aktorki⁸⁴ spektakl cieszył się sukcesem przez wiele lat działalności artystycznej Doroty Stalińskiej. Można sądzić, że i piwniczne wieczory wypełnione tą artystyczną propozycją wzbudzały zainteresowanie widzów. Spektakl mógł tak samo „wzruszać liryzmem, śmieszyć grubiańskością i przerażać autentyzmem kobiety, która najszcześniejszy okres swego życia spędziła walcząc podczas Rewolucji u boku swego ukochanego mężczyzny”⁸⁵. Dorota Stalińska jest laureatką Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu i Toruniu, gdzie w 1977 zdobyła nagrodę za wspomniany autorski monodram: *Tabu* wg Jacka Bocheńskiego, w 1978 za monodram *Żmija* wg opowiadania Aleksego Tolstoja, a także w 1979 za *Utraconą cześć Katarzyny Blum* wg Heinricha Bölla, który to spektakl zagrała także w Piwnicy na Wójtowskiej w kwietniu 1984 roku (wpis w repertuarze zbiorczym oraz w repertuarze miesięcznym informacja o dodatkowym spektaklu w listopadzie 1984 roku, a także styczniu 1985 roku).

⁸³ T. Miłkowski, *Teatr jednoosobowy – nowe rozdzanie?*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/93065/teatr-jednoosobowy-nowe-rozdzanie> [dostęp: 30.09.2020].

⁸⁴ *Ta żmija*, [w:] www.dorotastalinska.pl, www.dorotastalinska.pl/preview.php?xid=1197 [dostęp: 30.09.2020].

⁸⁵ Tamże.



Ryc. 83. Monodram *Utracona część Katarzyny Blum* w wykonaniu Doroty Stalińskiej w repertuarze na listopad 1984 roku [APW]

W dokumentacji piwnicznej zachował się także plakat autorstwa Andrzeja Pągowskiego zaprojektowany do programu *Nadzieja* Doroty Stalińskiej przedstawiający portret artystki wkomponowany w białoczarne klawisze fortepianu. Na drugiej stronie plakatu czytamy:

Program, który chcę Państwu przedstawić złożony jest z utworów starych i nowych, odgrzebanych przeze mnie, wyproszonych, wychodzonych, wyblaganych i dostanych od naszych wybitnych autorów i kompozytorów takich jak: M. Czapińska, A. Osiecka, A. Jarecki, J. Kaczmarski, J. Kofta, W. Młynarski, J. Abramow-Newerly, A. Poniedziałski, W. Korcz, S. Krajewski, J. Satanowski, J. Sent... oraz moich własnych, które z dużą nieśmiałością prezentuję Państwu. Wierzę, iż zarówno wyżej wspomniani autorzy jak i Państwo odnajdziecie w tym programie swoje własne prawdy; zarówno te duże – ważne jak i te małe – codzienne. Program ten zatytułowałam „Nadzieja”, ponieważ w moim przekonaniu ona właśnie – mimo wielu tragedii prawdziwych i pozornych, nieodwracalnych i chwilowych, właściwych istnieniu każdego człowieka – pozwala nam żyć i wierzyć w sens tego istnienia [APW].

Oprawą świetlną zajął się Mieczysław Koziół, na fortepianie zagrał Zbigniew Łapiński. W dole drugiej strony odręcznym pismem zapisany został wierszyk autorstwa Wojciecha Młynarskiego z jego podpisem następującej treści:

Wierszyk pod piórem się pali,
Nie gaśnie upał czy słońce,
Charakter jak w nazwisku – ze stali
Serce i talent – ze złota!
W sumie – STALIŃSKA DOROTA
Co stwierdza jej ulubieniec
Wojtek Młynarski [APW].

Z programem powstałym w 1987 roku artystka wystąpiła na 8 Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu⁸⁶. Nie wiadomo, czy widowisko miało miejsce w Piwnicy na Wójtowskiej, czy plakat jest pamiątką Ryszarda Ostromeckiego z występu Doroty Stalińskiej, w którym uczestniczył, czy też podarunkiem aktorki.



Ryc. 84. Plakat do spektaklu *Nadzieja* [APW]

⁸⁶ *Nadzieja*, [w:] www.dorotastalinska.pl, www.dorotastalinska.pl/nadzieja.html [dostęp: 30.09.2020].

Inne spektakle ujęte w repertuarze zbiorczym to: *Po drugiej stronie mowy-trawy* Adama Ważyka (z Marią Chwalibóg, Jolantą Fijałkowską, Krzysztofem Kumorem i Janem Tomaszewskim datowany na wrzesień 1982 roku), *Przypowieść o ziarnie* na podstawie tekstu Sylwii Plath w tłumaczeniu Jana Roztworowskiego, w reżyserii Jacka Wierzbickiego, w wykonaniu Magdaleny Kuty-Jastrzębskiej z udziałem Anny Błaszczuk, Małgorzaty Kuty, Tadeusza Wieleckiego, Hanny Kulenty, do muzyki Hanny Szmydyngier-Kulenty (maj, czerwiec, październik i listopad 1985), *Portret kobiety, Wisławy Szymborskiej* (w wykonaniu Ireny Jun wystawiany w listopadzie 1987 roku i marcu 1988 roku), *Apelacja* Jerzego Andrzejewskiego według scenariusza i w aktorskiej kreacji aktora teatru Juliusza Słowackiego w Krakowie Jerzego Nowaka, *Miłość i życie kobiety* Roberta Schumanna (styczeń 1988 roku) z Jolantą Radek, Krzysztofem Kolbergerem i Maciejem Paderewskim. Niestety w archiwum nie ma żadnej innej dokumentacji poza wspomnianym wpisem w repertuarze zbiorczym czy też repertuarze miesięcznym bądź afiszu teatralnym, które mogłyby rzucić światło na przebieg czy formę tych realizacji.

W 1994 roku została zaproponowana widzom *Pas de quatre*, sztuka w dwóch aktach Ryszarda Ostromeckiego w wykonaniu Bożeny Dykiel, Małgorzaty Niemirskiej, Krystyny Tkacz, Artura Barcisia, Jana Matyjaszkiewicza, Marcina Sosnowskiego⁸⁷. Także w przypadku tego spektaklu jedynym śladem pozostaje wpis w repertuarze oraz afisz teatralny.



Ryc. 85. Zdjęcie plakatu do spektaklu *Pas de quatre* [APW]

⁸⁷ Tamże, s. 55.

Drogi!
 Prezydent Twoją sztukę, jest napisana
 z talentem i bardzo ciekawa. Naprawdę
 można by o niej powiedzieć wiele;
 będzie powiedziaw, tylko ja w obecnym
 momencie mojego reżyserkiego reżysera
 kręję wokół materiału skrajnie realisty-
 cznego - zmyślnego. Myślę, że właśnie
 w tym jestem silniejszy i stąd trudno
 mi rozprawy się szerzej o reżerach, których
 raczej potrafię się domyśleć, niż wyrazić
 moim reżyserem reżyserem.
 Zwracam uwagę na to, że naprawdę będzie
 go potrafił sobie wyobrazić
 iść sukcesu -

Andrzej Wajda

Warszawa 12.5.1975

Ryc. 86. List Andrzeja Wajdy do Ryszarda Ostromeckiego z recenzją spektaklu *Pas de quatre* [APW]

Wybrane materiały archiwalne pozwalają nakreślić obraz preferowanych przez Lidera Piwnicy, jak nazwał Ryszarda Ostromeckiego Emilian Kamiński, form artystycznych o zabarwieniu dramaturgicznym w Piwnicy na Wójtowskiej. Niewielka przestrzeń sprzyjająca bliskiemu kontaktowi aktora z widzem sprawdzała się w organizacji rozpowszechnionych w ówczesnym czasie występów przede wszystkim jednoosobowego teatru. Zapraszani przez Ostromeckiego aktorzy dostrzegali walory kameralnego miejsca o bardzo dobrej akustyce i wykorzystywali je do tworzenia pełnych ekspresji kreacji scenicznych. Chętnie sięgali przede wszystkim do takich form teatralnych jak monodram. Przychylność kierownika artystycznego Piwnicy umożliwiała tworzenie autorskich spektakli według własnego scenariusza, a nierzadko i w reżyserii występujących na deskach teatru na Wójtowskiej aktorów. Proponowane monodramy opierały się na indywidualnych wyborach tekstów literatury polskiej adoptowanych na potrzeby małej formy. Wykonawcy, o czym świadczą archiwalne wycinki gazetowe i relacje pochodzące z historii mówionych, na tle minimalistycznej scenografii i przy użyciu niewielkiej ilości rekwizytów demonstrowali swój ak-

torski warsztat. Dominowała tematyka egzystencjalna i metafizyczna, która miała być rodzajem ucieczki od komunistycznej rzeczywistości. Warto w tym momencie przywołać metodę szerokiego opisu Stephena Greenblatta⁸⁸, którą przyjął także w oglądzie archiwaliów. Greenblatt: „W praktycznych analizach kultury próbuje (...) zbadać zakres, w jakim teksty uczestniczą w tworzeniu kulturowej chwili, z której pochodzą lub w której je odczytano”⁸⁹. Badacz patrzy także na „teksty pochodzące z przeszłości” jako na te nie tylko w niej zagłębione, ale „jednocześnie wyrywające się z tego [miejsca i czasu]”⁹⁰. Dla Greenblatta:

analiza kulturowa dzieła literackiego wymaga zazwyczaj odwołania się do zjawisk leżących poza badanym tekstem. Zjawiska te jednak nie mogą być interpretowane tylko poprzez odwołanie się do świata zewnętrznego, lecz także poprzez analizę samych tekstów literackich, których kulturowość polega na wchłonięciu i przyswojeniu społecznych wartości i kontekstów⁹¹.

W takim ujęciu piwniczna dokumentacja jest więc świadectwem swego czasu i dowodem na splot praktyk artystycznych z kontekstem społecznym i politycznym. Jak pisał Marcin Kościelniak można było zaobserwować organizację życia kulturalnego w Polsce lat 80. wokół wartości religijnych i narodowych⁹², które integrowały naród i odróżniały w ten sposób od władz komunistycznych. Przykładem monodramu opartego na literaturze sakralnej zrealizowanego Piwnicy na Wójtowskiej są omówione wyżej *Psalmy Dawida* według scenariusza, w wykonaniu i reżyserii Olgierda Łukaszewicza. Nieprzypadkowo pozytywne recenzje sztuki pojawiają się w tym okresie w czasopiśmie katolickich. Podkreśla się w nich nie tylko kunszt aktorski wykonawcy lecz także możliwość obcowania ze sztuką jako formą religijnego uniesienia. Inscenizacje teatru na Wójtowskiej ukazują także zamiłowanie do poezji i literatury klasycznej. Wybór tekstów opiewających piękno polskiej ziemi to narodowy, patriotyczny przejaw działalności tej stołecznej sceny.

Inne realizacje piwniczne, obok przeważających w repertuarze monodramów, to jedno, dwu lub trzyosobowe spektakle o egzystencjalnych treściach. Performowane ślady w postaci wpisów repertuarowych, fragmenty scenariuszy i programów, wycinki prasowe otwierają raczej pole do rozmaitych interpretacji i domysłów niż odpowiadają wprost na stawiane w oglądzie archiwaliów pytania. Emilian Kamiński porównał Ryszarda Ostromęckiego do Krzysztofa Jasińskiego - lidera stworzonego w 1966 roku krakowskiego Teatru STU. Krzysztof Jasiński, jak można przeczytać na stronie polskiego wortalu teatralnego:

⁸⁸ St. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006.

⁸⁹ Tamże, s. XXV.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. LIX.

⁹² M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s.27.

Jest twórcą głównych przedstawień grupy, która w połowie lat siedemdziesiątych należała do najważniejszych polskich teatrów awangardowych. Znakiem rozpoznawczym przedstawień Jasińskiego był inscenizacyjny rozmach, prosta i poruszająca symbolika, a przede wszystkim społeczno-polityczny przekaz, będący wyrazem buntu wobec rzeczywistości⁹³.

Choć charakter teatralnych propozycji dyrektora Teatru STU był nieco odmienny niż ten dominujący w Piwnicy na Wójtowskiej, to wspólna wydaje się idea teatru jako enklawy wolności w czasach zniewolenia systemowego: „Wcześniej kultura i sztuka to były substytuty wolności. Wieczorami w teatrze wydawało nam się, że jesteśmy wolnymi ludźmi, ale nazajutrz okazywało się, że to nieprawda”⁹⁴. Jasiński, podobnie jak Ostromecki wierzył w sprawczość sztuki teatru i miał świadomość wagi słowa:

Teatr, odkąd wyszedł z misterium greckiego, zawsze pełnił taką funkcję, tzn. że jest potrzebny publiczności. A przy tym jest sztuką elitarną. Szczególnie taki, który operuje dobrą literaturą i niesie mądre przesłanie. Nie ma bowiem teatru bez dramaturgii, nie ma teatru bez metafizyki, nie ma metafizyki bez słowa⁹⁵.

3. Żywiół muzyczny – koncerty, recitale

Trzecią, niemniej istotną praktyką artystyczną uprawianą w Piwnicy na Wójtowskiej były koncerty i recitale. Ich początki sięgają koncertu inauguracyjnego, otwierającego pierwszy sezon działalności tej małej sceny 13 czerwca 1980 roku. Repertuar zbiorczy dostarcza informacji o wykonawcach tego koncertu. W programie wystąpili: Wanda Warska, Elżbieta Wojnowska, Henryk Alber, Janusz Strobel i Włodzimierz Nahorny. Świadczenia dotyczące występów muzycznych w Piwnicy na Wójtowskiej to w głównej mierze właśnie wpisy w repertuarze zbiorczym, plakaty i afisze. Na podstawie tych szczątkowych, ale jednak „twardych danych” można określić przede wszystkim rodzaj i częstotliwość wydarzeń muzycznych proponowanych na deskach teatru na Wójtowskiej w poszczególnych okresach jej działalności. Analizując repertuar zbiorczy można na przykład odnotować, iż koncerty muzyki estradowej i jazzowej miały miejsce w Piwnicy na Wójtowskiej do 1989 roku i odbywały się z różną regularnością. Dane te pozwalają ustalić jacy artyści, reprezentujący określony gatunek muzyczny koncertowali lub prezentowali swoje recitale

⁹³ Krzysztof Jasiński, [hasło w:] www.dziennikteatralny.pl, <https://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/krzysztof-jasinski-1943-1.html> [dostęp: 29.04.2021].

⁹⁴ L. Bogdan, *Legenda Teatru STU zaczęła się od „Spadania”*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/217613/legenda-teatru-stu-zaczela-sie-od-spadania> [dostęp: 29.04.2021].

⁹⁵ Tamże.

sporadycznie lub wielokrotnie. Wyliczenie nazwisk daje obraz nie tylko skali przedsięwzięcia, ale także jego różnorodności. We wspomnianym okresie koncertowali na piwnicznej scenie kilku lub jednokrotnie między innymi: Elżbieta Wojnowska, Tomasz Szukalski, Sławomir Kulpowicz, Andrzej Dąbrowski, Krzysztof Sadowski, Wojciech Karolak i Grupa Osjan, Elżbieta Adamiak, Leszek Długosz, Ewa Bem, Daria Marszałek i Wojciech Borkowski, Zbigniew Namysłowski, Włodzimierz Pawlik, Jarosław Śmietana, Marianna Wróblewska, Krystyna Prońko, Iga Cembrzyńska, Leszek Długosz i Jan Wołek, Stanisław Sojka, Roy Kogan, Krzysztof Zgraja, Magda Umer, Hanna Banaszak, Grażyna Orszt, Łucja Prus, Henryk Alber, Justyna Holm.



Ryc. 87. Hanna Banaszak i Janusz Strobel podczas koncertu w Piwnicy [APW]

Pierwszy recital na Wójtowskiej to występ Kaliny Jędrusik w styczniu 1981 roku. Piosenkarka koncerty solowe na piwnicznej scenie miała kilkakrotnie, podobnie jak wielu innych wykonawców prezentujących się z recitalem solo lub w duecie, takich jak: Elżbieta Adamiak z udziałem Andrzeja Poniedziałkiego, Ewa Bem z udziałem Wojciecha Karolaka, Marii Czubaszek i Jerzego Kaczmarka lub Andrzeja Jagodzińskiego, Leszek Długosz, Włodzimierz Nahorny, Krystyna Proń-

ko z udziałem Bogusława Sobczuka i Marka Stefankiewicza lub Pawła Serafińskiego i Jerzego Fedorowicza, Łucja Prus, Stanisław Sojka, Elżbieta Wojnowska z udziałem Wojciecha Borkowskiego i Darii Marszałek lub Włodka Pawlika, Doro Stalińska, Vismaya Hagelberg, Andrzej Jagodziński i Zbigniew Namysłowski, Miłosz Magin, Tomasz Szukalski, Sławomir Kulpowicz i Andrzej Olejniczak, Grażyna Auguścik z udziałem Bogdana Halickiego i Janusza Prynkiewicza, Włodzimierz Pawlik, Magda Umer z towarzyszeniem Wojciecha Borkowskiego, Iga Cembrzyńska, Alberto Zuckermann Bello, Halina Frąckowiak z towarzyszeniem Romana Ziemiańskiego, Agnieszka Kaćma, Grażyna Alber z udziałem Henryka Albera, Artur Dutkiewicz, Krzysztof Zgraja, Leo Witoszynskij, Anna Faber.



Ryc. 88. Miłosz Magin podczas jednego z koncertów w Piwnicy [APW]

Repertuary zbiorcze, plakaty i afisze są źródłem wiedzy o przewadze koncertów muzyki poważnej i recitali różnych wykonawców w latach dziewięćdziesiątych. Na podstawie tych szczątkowych śladów da się ustalić, że Ryszard Ostromecki zaczął zapraszać także zagranicznych wirtuozów fortepianu, jak i artystów grających na różnych instrumentach. Jak wynika z repertuarów zbiorczych oraz afiszy

i programów miesięcznych piwniczne koncerty to zarówno pojedyncze realizacje, jak i cykle. I tak, w 1990 roku zainaugurowano cykl koncertów ***Grać Chopina!***, którego pierwszymi wykonawcami byli uczestnicy XII Konkursu Chopinowskiego. W 1991 roku kompozycje Fryderyka Chopina w Piwnicy zagrali między innymi: Elżbieta Karaś-Krasztel, Edward Wolanin, Nancy Casanova, Maciej Piotrowski, Kamil Grabowski.

W 1995 roku w cyklu pod tą samą nazwą zorganizowano węgierski, czeski, kanadyjski, francuski, niemiecki i austriacki wieczór narodowy, a także wieczór jurorów XIII Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina. W 2000 roku



Ryc. 89. Plakat do koncertu *Grać Chopina!* na słupie reklamowym [APW]


**Ambasada Japonii
i
Klub Japoński w Polsce**
Japanese Club of Poland

GRAĆ CHOPINA !

Wieczory narodowe z udziałem pianistów japońskich, uczestników
**XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego
im. F. Chopina w Warszawie**
14 i 16 października 2000 - godz. 19⁰⁰

14.X.2000r. **MAKO OKAMOTO**
NAMI EJIRI

Pisownia na Wągrowieckiej Rynek Chopinowski,
80-223 Warszawa, ul. Zakroczyńska 117 (dłg Wągrowiecką),
informacje i bilet: tel. 331 63 43




wieczory narodowe
GRAĆ CHOPINA !

z udziałem uczestników
XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina
4-16 października 2000 - godz. 19⁰⁰

4.10.2000 środa	JULIJ BLINOV	Białoruś
6.10.2000 piątek	FEDOR AMIROV LIDIA REZNIKOVA	Rosja
7.10.2000 sobota	YUKI NEGISHI RIKTER NIMI	Japonia
8.10.2000 niedziela	BRENDA HUANG NING AN	USA
9.10.2000 poniedziałek	LJESBY YU JUSTYNA MAJ KYO YANAGITANI	Kanada
10.10.2000 wtorek	RAN DANK DANIEL VAIMAN	Izrael

Koncerty zorganizowane przy wsparciu finansowym Miasta Stołecznego Warszawy
z udziałem ambasad: Białoruś, Polska Izrael, Japonia, Kanada,
Federacji Rosyjskiej, Stanów Zjednoczonych Ameryki.

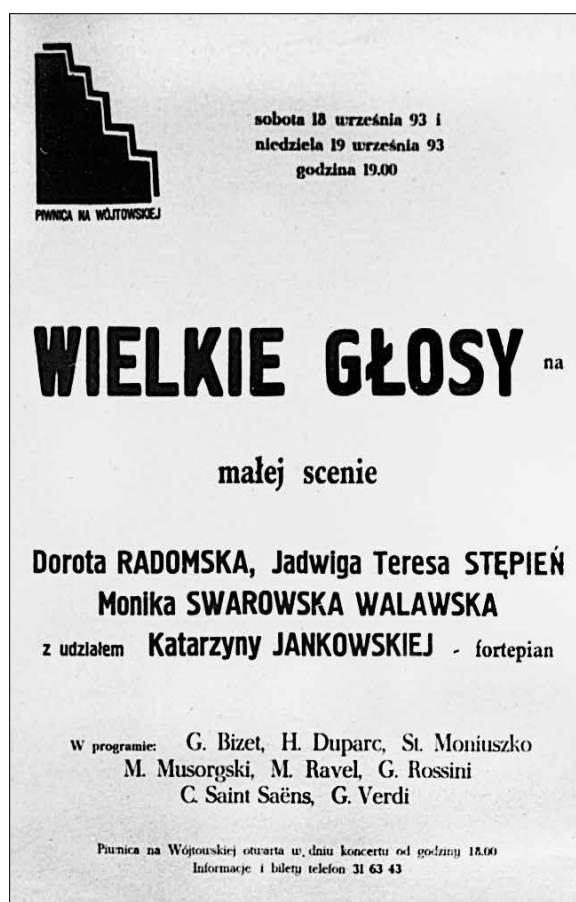
Pisownia na Wągrowieckiej Rynek Chopinowski,
80-223 Warszawa, ul. Zakroczyńska 117 (dłg Wągrowiecką), informacje i bilet: tel. 331 63 43

Ryc. 90. Program koncertu *Grać Chopina!* [APW]

w ramach tego cyklu piwnicznej publiczności Ryszard Ostromięcki zaproponował koncerty z udziałem uczestników XIV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego. W Piwnicy wystąpili wtedy z koncertami: Jurij Blinov (Białoruś), Fedor Amirov, Ksenia Apalko (Rosja), Yuki Negishi, Mitsue Nimi (Japonia), Brenda Huang, Hiroko Kunitake (USA), Libby Yu, Justyna Maj, Ryo Yanagitani (Kanada) oraz Rank Dank, Daniel Vaiman (Izrael). Wieczory zorganizowano, jak wynika z afiszy, przy wsparciu finansowym Miasta Stołecznego Warszawy, z udziałem ambasad: Białorusi, Państwa Izrael, Japonii, Kanady, Federacji Rosyjskiej i Stanów Zjednoczonych Ameryki⁹⁶. W innym cyklu, zgodnie ze wskazaniami repertuarowymi, pod nazwą **Warszawa gości**, organizowanym przy współudziale Miasta Stołecznego Warszawa, Ministerstwa Kultury i Sztuki Rzeczypospolitej Polskiej, Ambasady Republiki Litewskiej, Ambasady Niemiec, Szwajcarii, Instytutu Kultury Austriackiej, British Council w 1996 roku wystąpili: Robert Lehrbaumer i Michael Langer z Austrii, Audrone Kisieliute z Litwy, Richard Jacobowski ze Stanów Zjednoczonych i Zoe Martlew z Wielkiej Brytanii.

Kolejną propozycją był także cykl koncertów o nazwie **Wielkie głosy na malej scenie**, który zapoczątkowano w 1993 roku. W Piwnicy na Wójtowskiej zaśpiewały wtedy Dorota Radomska, Monika Swarowska-Walawska, Jadwiga Teresa Stępień, Urszula Kryger, a także Olga Szwajgier z towarzyszeniem zespołu. Rok później można było tu także usłyszeć Joannę Borowską – solistkę Staatsoper w Wiedniu z towarzyszeniem Katarzyny Jankowskiej grającej na fortepianie oraz Avivy Many Lacterman z Kanady. W kolejnych latach na piwnicznej scenie wystąpili między innymi: Sophia Bart z Niemiec, Anna Dzionek-Kwiatkowska, Jolanta Wrożyna, Ewa Iżykowska, Zdzisława Donat, Anna Karasińska, Elżbieta Zapolska, Krystyna Szostek-Radkova, Leszek Zawadka. Warto także wspomnieć o zaproponowanej przez Ryszarda Ostromięckiego serii występów zatytułowanej **Wieczór komplementów**. Kolejne koncerty współtworzyli wówczas: Beatriz Blanco (Wenezuela), Monika Rosca, Francisco Jose Perez Sanchez (Hiszpania), Jadwiga Teresa Stępień, Zdzisława Donat, Elżbieta Gajewska, Anna Malewicz-Madej, Maja Nosowska, Katarzyna Jankowska, Elżbieta Neuman i Kwartet Camerata.

⁹⁶ Tamże, s. 116.



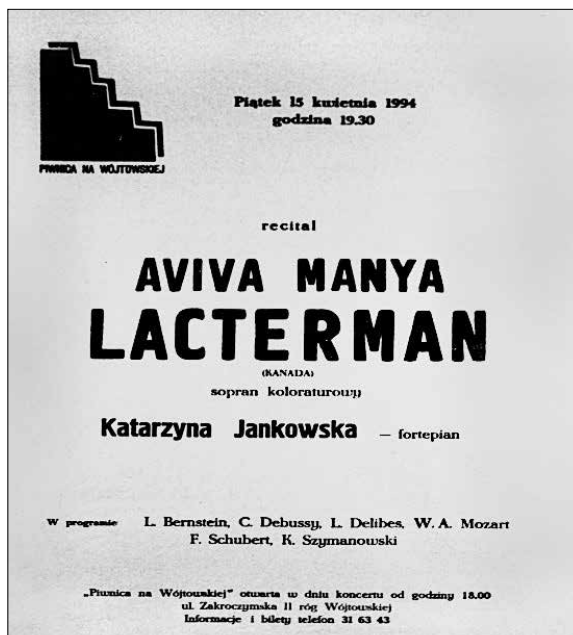
Ryc. 91. Afisz reklamowy do koncertu
Wielkie głosy na małej scenie [APW]



Ryc. 92. Afisz reklamowy do koncertu Urszuli Kryger
w ramach cyklu *Wielkie głosy na małej scenie* [APW]



Ryc. 93. Plakat reklamujący recital Joanny Borowskiej [APW]



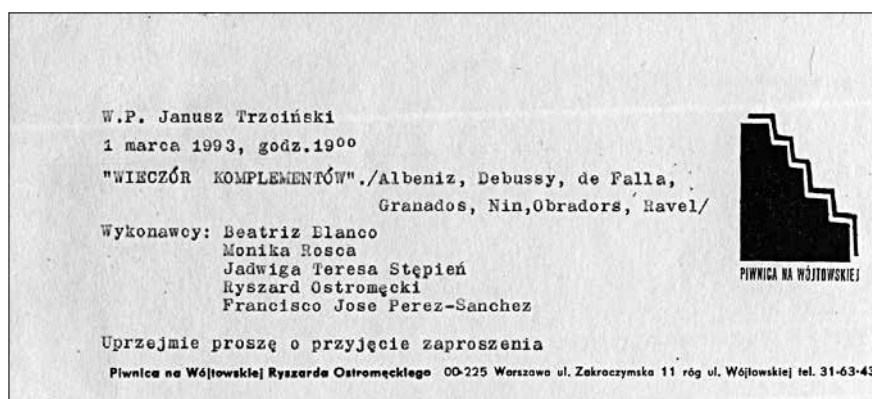
Ryc. 94. Plakat reklamujący recital Avivy Many Lacterman [APW]



Ryc. 95. Plakat reklamujący recital Olgi Szwajgier [APW]



Ryc. 96. Plakat reklamujący recital Olgi Szwajgier [APW]



Ryc. 97. Imienne zaproszenie na *Wieczór komplementów* [APW]

Kolejny cykl o nazwie *Nokturn* zrealizowany został w Piwnicy na Wójtowskiej 1997 roku. W trzech koncertach wystąpili: Barbara Hesse-Bukowska, Lidia Kozubek, Małgorzata Olkis, Marzanna Rudnicka, Maciej Piotrowski, Halina Czerny-Stefańska, Krystyna Szostak-Radkowa, Małgorzata Góra, Kazimierz Dzierżgod, Leszek Zawadka. Występom muzycznym towarzyszyły także recytacje w wykonaniu Krzysztofa Kolbergera i Ryszarda Ostromeckiego.

W koncertach *Bach – różne oblicza* z interpretacjami utworów Jana Sebastiana Bacha wystąpiła wielokrotnie profesor Elżbieta Tarnawska. W 2000 roku dla uczczenia 250. rocznicy śmierci kompozytora zorganizowany został cały cykl koncertów pod nazwą *Wieczery Jana Sebastiana Bacha*. W *Wieczery I* udział wzięli: Anna Karasińska (sopran), Maja Nosowska (fortepian), Agata Sapiecha (skrzypce barokowe), Liliana Stawarz (klawesyn), Piotr Orawski (słowo o Bachu); w *Wieczery II*: Krzysztof Jakowicz (skrzypce), Waldemar Malicki (fortepian), Tomasz Strahl (wiolonczela); w *Wieczery III*: Włodzimierz Nahorny (fortepian) Janusz Strobel (gitara).



Rada i Zarząd
Dzielnicy Śródmieście
Gminy Warszawa - Centrum

wieczery

JANA SEBASTIANA

BACHA

grudzień 2000

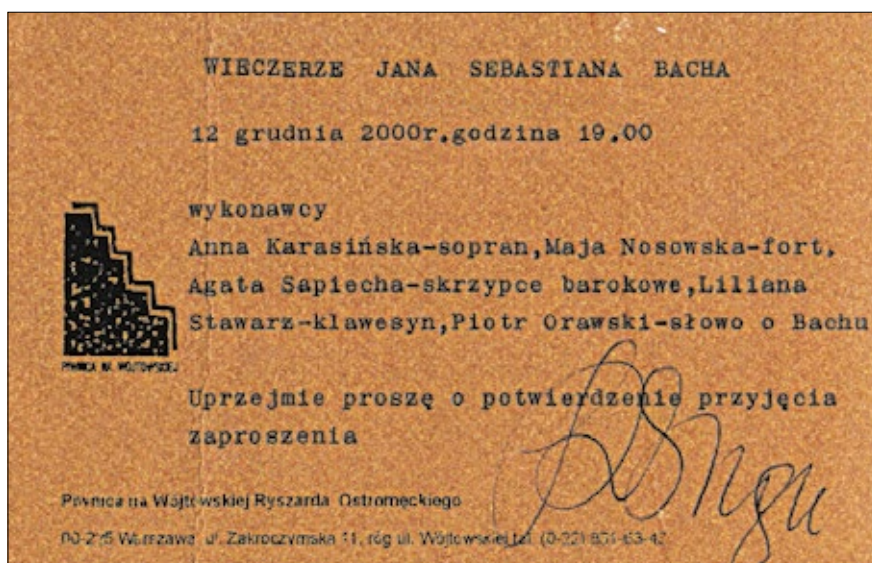
12.XII.	Anna Karasińska Maja Nosowska Agata Sapiecha Liliana Stawarz Piotr Orawski	- sopran - fortepian - skrzypce barokowe - klawesyn - słowo o Bachu
13.XII.	Krzysztof Jakowicz Waldemar Malicki Tomasz Strahl	- skrzypce - fortepian - wiolonczela
15.XII.	Włodzimierz Nahorny Janusz Strobel	- fortepian - gitara

Początek wieczery - godz. 19⁰⁰

Piwnica na Wójtowskiej Ryszarda Ostromeckiego
00-225 Warszawa, ul. Zakroczyńska 11/ róg Wójtowskiej
Informacje i bilety tel. 831 63 43




Ryc. 98. Afisz do koncertu *Wieczery Jana Sebastiana Bacha* [APW]



Ryc. 99. Zaproszenie na koncert *Wieczernie Jana Sebastiana Bacha* [APW]



Ryc. 100. Plakat reklamujący recital Josefa Niederhammera [APW]

Inny cykl wieczorów fortepianowych i koncertów odbywających się w Piwnicy, nosił nazwę **Białe i czarne**. Jak dowiadujemy się z repertuaru zbiorczego oraz afiszy i repertuarów miesięcznych w latach 1993–1997 wystąpili w nich między innymi: Andrzej Jasiński, Beata Bilińska, Joanna Domańska, Barbara Hesse-Bukowska i jej uczniowie, a także Andrzej Kurylewicz, Iwona Mironiuk, Maciej Grzybowski, Janusz Olejniczak, Elżbieta Tarnawska. Słowo o muzyce do kilku koncertów z tego cyklu wygłosił w Piwnicy znany dziennikarz muzyczny, kompozytor i dyrygent – Janusz Cegieła. Wojciech Michniewski z kolei wziął udział w koncercie o nazwie *Dyrygent przy fortepianie* i jako tytułowy dyrygent zagrał wraz Januszem Olejniczakiem. We wspomnianym koncercie wystąpiła również mezzosopranistka Anna Radziejewska. W recitalu fortepianowym w Piwnicy na Wójtowskiej można było także podziwiać pianistkę Monikę Roskę. W ramach wspomnianego wyżej cyklu melomani mieli okazję wysłuchać wielu wyjątkowych koncertów, między innymi: Szabolcsa Eszteni'ego, Karola Radziwonowicza, duetu fortepianowego Katarzyna/Agnieszka, czyli pianetek Agnieszki Kozło i Katarzyny Ewy Sokołowskiej, Grażyny Zbijowskiej czy Lecha Dzierżanowskiego.

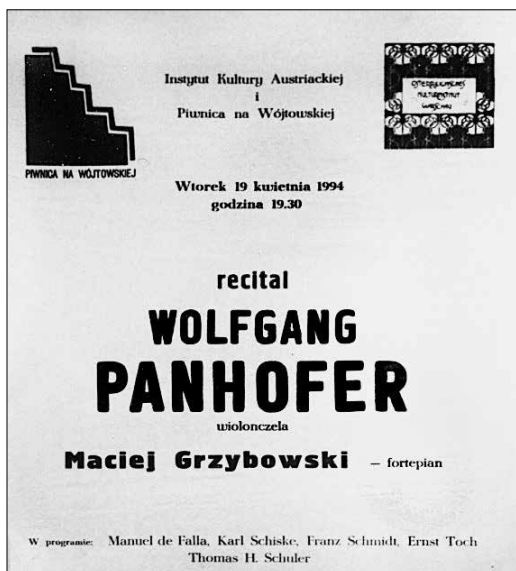


Ryc. 101. Monika Roska podczas jednego z koncertów w Piwnicy [APW]

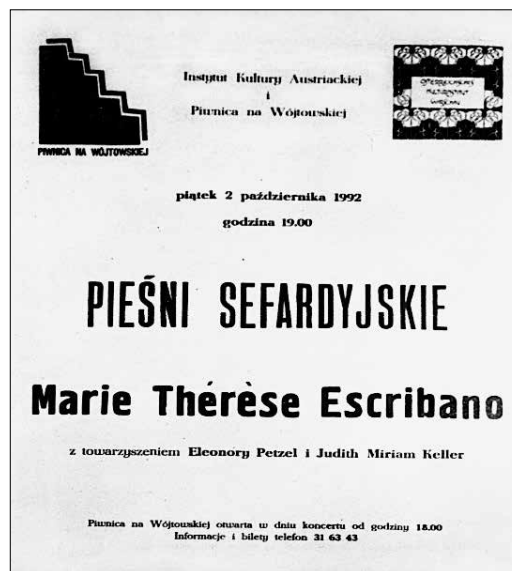


Ryc. 102. Afisz reklamowy z planem koncertów fortepianowych w ramach cyklu *Białe i czarne* [APW]

Na piwnicznej scenie można było usłyszeć zarówno utwory kompozytorów klasycznych: Fryderyka Chopina, Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, jak i współczesnych: Karola Szymanowskiego czy Krzysztofa Pendereckiego. W 1985 roku w Piwnicy na Wójtowskiej po raz pierwszy wystąpiła profesor Barbara Hesse-Bukowska – wybitna pianistka, jedna z najlepszych odtwórczyń dzieł Fryderyka Chopina, laureatka II nagrody IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie i wielu nagród międzynarodowych, występująca w salach koncertowych największych ośrodków muzycznych świata, pomysłodawczyni i współorganizatorka Międzynarodowego Festiwalu Lato z Chopinem w Busku-Zdroju, artystka prowadząca kursy mistrzowskie w Warszawie, Helsinkach, Hawanie, Sydney, członkini jury wielu konkursów pianistycznych na świecie, w tym Konkursu Chopinowskiego w Warszawie.



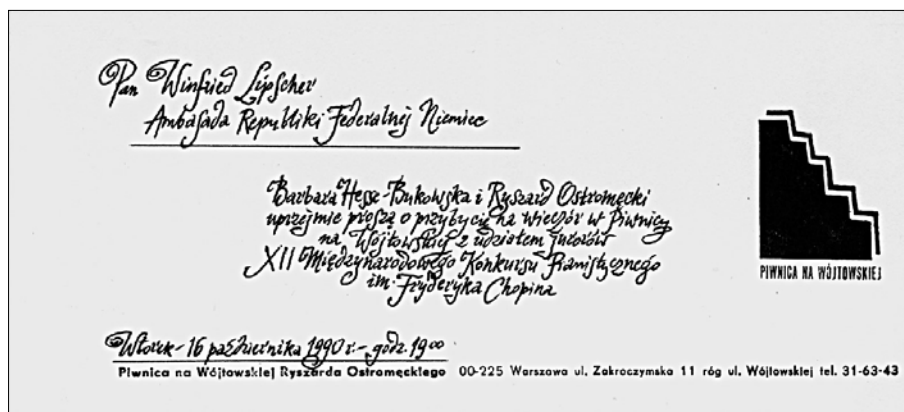
Ryc. 103. Plakat reklamujący recital Wolfganga Panhofera [APW]



Ryc. 104. Plakat reklamujący *Pieśni Sefardyjskie* w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]



Ryc. 105. Plakat reklamujący występ argentyńskiego zespołu Duo Arcon [APW]

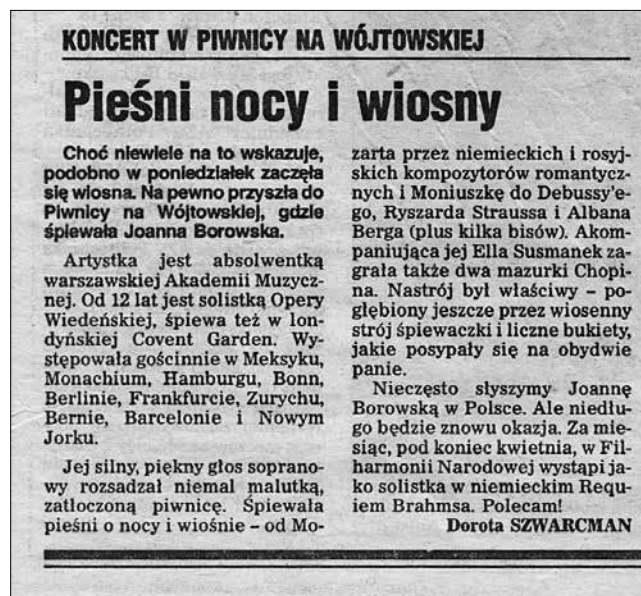


Ryc. 106. Imienne zaproszenie na koncert muzyki chopinowskiej [APW]

Obok repertuarów i afiszy piwniczne archiwalia zawierają jeszcze inne materiały jak zaproszenia na poszczególne koncerty, programy, wycinki prasowe czy wreszcie pamiątkowe zdjęcia. Dokumenty te pozwalają w jakimś stopniu uzupełnić informacje dotyczące niektórych wydarzeń, przede wszystkim jednak snuć domysły dotyczące ich przebiegu, organizacji, a nawet odbioru czy panującej atmosfery. Na przykład można zauważyć, że pierwsze zaproszenia z okazji koncertu inauguracyjnego drukowane były na papierze pergaminowym. Widnieje na nich data 13 i 14 czerwca 1980 roku, co sugeruje, iż otwarcie działalności Piwnicy na Wójtowskiej organizowane mogło być dwukrotnie. Możliwe, że powodem zastosowania takiego rozwiązania była ograniczona ilość miejsc w stosunku do liczby zaproszonych gości. Możliwe też, że istotny był klucz doboru gości na poszczególne inauguracje np. jedna miała być bardziej formalna, druga mniej. Z zaproszeń dowiadujemy się, że w wieczorze otwarcia Piwnicy miał wystąpić gospodarz czyli Ryszard Ostromecki oraz zaproszeni goście-wykonawcy. W programie miała znaleźć się poezja i muzyka. Późniejsze zaproszenia imienne bądź ogólne drukowane były już na innym rodzaju papieru i zawierają więcej szczegółów dotyczących organizowanych wydarzeń.

Innych informacji dostarczają zachowane wycinki prasowe. Jedne stanowią rodzaj zapowiedzi i prezentacji solistów klasy światowej mających wystąpić w Piwnicy na Wójtowskiej. Dowiadujemy się z nich na przykład o walorach występów w kameralnej przestrzeni u Ostromeckiego i różnorodności propozycji repertuarowych. Inne mają formę wywiadu z wykonawcami lub z twórcą Piwnicy, który zachęcając do jej odwiedzenia powiedział na przykład: „Wieczory u nas to ucieczka od zgiełku wielkiego miasta, nasza Piwnica jest jak pudło rezonansowe, które umiejętnie użyte daje rewelacyjne rezultaty”⁹⁷.

⁹⁷ Artykuł zatytułowany: „Kameralny rezonans wielkiego miasta” [APW]



Ryc. 107. Prasowa zapowiedź występu Joanny Borowskiej w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]



Ryc. 108. Materiał prasowy dotyczący występów Marianny Wróblewskiej i Włodzimierza Nahornego w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Kameralny rezonans wielkiego miasta

PIWNICA NA WÓJTOWSKIEJ. Najbliższe plany

Recitalem mezzosopranistki niemieckiej Sophi Bart po sześciu miesiącach wznowiła działalność Piwnica na Wójtowskiej.

Artystka śpiewała pieśni Brahmsa, Schuberta i Wagnera. Akompaniowały jej pianistki Alina Hoffman i Maja Nosowska.

Piwnica na Wójtowskiej (oficjalny adres Zakroczyńska 11) powstała 18 lat temu. Jej założycielem i animatorem jest Ryszard Ostromecki. W Piwnicy organizowano najrozmaitsze kon-

certy – od jazzowych po poezję Herberta i recitale Hanny Banaszak.

– Nie mamy stałych dotacji, więc Piwnica działa nieregularnie – mówi Ryszard Ostromecki. – Wieczory u nas to ucieczka od zgiełku wielkiego miasta, a nasza Piwnica jest jak pudło rezonansowe, które umiejętnie użyte daje rewelacyjne rezultaty.

W najbliższym miesiącu organizatorzy przygotowali dwa cykle wieczorów. Pierwszy – „Warszawa gości 1997” i drugi – „Białe i czarne”. 8 czerwca odbędzie się recital skrzypcowy; wystąpią

Anna Wódka-Janikowska – skrzypce i Tadeusz Chmielewski – fortepian. 9 czerwca na wiolonczeli zagra Michael Flaksman z Niemiec, a na fortepianie towarzyszyć mu będzie Maja Nosowska.

– Od 12 czerwca zaczynamy festiwal fortepianowy „Białe i czarne” – mówi Ryszard Ostromecki. Będzie to muzyka poważna niekoniecznie w konwencji poważnej. Chcemy, żeby były to spotkania bardziej towarzyskie, kameralne. Wybraliśmy repertuar rzadko grywany. Początek koncertów o godz. 19.30. AGNES

Ryc. 110. Materiał prasowy dotyczący Piwnicy na Wójtowskiej i jej planowanego repertuaru [APW]

Recital Olgi Szwajgier

Na recital sopranistki Olgi Szwajgier z towarzyszeniem Kazimierza Pyzika (kontrabas) i Sławomira Zubrzyckiego (fortepian) zaprasza dziś o godz. 19 Piwnica na Wójtowskiej (ul. Zakroczyńska 11, róg ul. Wójtowskiej).

Olga Szwajgier, absolwentka Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie (dyplom w 1970 r.), laureatka konkursów wokalnych w Gdańsku (1970 r.) i w Krynicy (1973 r.), występowała na najważniejszych festiwalach muzyki współczesnej w Polsce, Włoszech, Francji, Grecji, Niemczech i Meksyku. Międzynarodowe Centrum Biograficzne w Cambridge nadało jej tytuł International Woman of the Year 1991/1992. W ubiegłym roku Ame-

rican Biographical Institute uhonorował artystkę tytułem Woman of the Year 1992.

Artystka wykonuje każdy rodzaj muzyki wokalne. Ćwiczeniami własnego pomysłu rozszerzyła skalę głosu do ponad 5 oktaf. Ma w swoim dorobku kilkakrotnie prawykonań światowych i polskich: od oper, musicali i mszy, po utwory Ivesa, Stockhausena i Schaeffera.

W programie koncertu utwory Olgi Szwajgier, Konstantego Raga Meyera, Piotra Lacherta, Kazimierza Pyzika, Sławomira Zubrzyckiego oraz Noy Aina, która swą operę „Painted Opera” napisała dla polskiej śpiewaczki.

(mm)

KOMUNIKAT

Ryc. 111. Recenzja prasowa dotycząca recitalu Olgi Szwajgier w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

LG
LG

KONCERT

Jan Sebastian na Wójtowskiej

Piwnica na Wójtowskiej Ryszarda Ostromeckiego zaprasza publiczność od dziś do stylowego wnętrza (przy rogu ul. Zakroczymskiej 11 i Wójtowskiej) na trzy wieczory z muzyką Jana Sebastiana Bacha.

Znany z artystycznego smaku poeta i aktor Ryszard Ostromecki tym razem pomyślał o największym z wielkich — Janie Sebastianie, którego rocznicę 250-lecia śmierci obchodzimy w tym roku. Jak przystało na charakter i wielkość piwnicznych komnat, muzyka Kantora z Lipska nie przytłoczy wielkością brzmienia. „Wieczorne Jana Sebastiana Bacha” 12, 13 i 15 grudnia o godz. 19 będą uczelniami duchowymi o charakterze kameralnym, za to z wyjątkowo dobranym gronem wykonawców.

Dzisiejszego wieczoru znakomita sopranistka Anna Karasińska i Maja Nosowska, wybitna pianistka-kameralistka, zaprezentują pięć pieśni Bacha. Agata Sapiecha, specjalistka w dziedzinie muzyki barokowej, na stylowych skrzypcach zagra Sonatę a-moll i IV Partię D-dur. Solistką towarzyszy świetna klawesynistka Liliana Stawarz. Słowo o Bachu powie słuchaczom Piotr Orawski.

W środę, o godz. 19 usłyszymy króla wiolinistów Krzysztofa Jakowicza, który zagra jedną z sonat skrzypcowych patrona „wieczoru”, oraz Tomasza Strahla, wybitnego wiolonczeliste. Zagra on solowe fragmenty sonat oraz słynną Arię na strunie „G”.

Ostatnią, piątkową wieczórę również wypełnią panowie. Włodzimierz Nahorny, słynny jazzman, jak zapowiada pan domu i pomysłodawca muzycznych spotkań Ryszard Ostromecki, będzie „krążył” wokół Jana Sebastiana. Janusz Strobel, znakomity gitarzysta, zachwyci Chaconną.

Wszystkich zainteresowanych kierujemy pod nr tel. 831-63-43, gdzie można zarezerwować bilety. Radzimy się pospieszyć!

SOL

Ryc. 112. Zapowiedź prasowa koncertu *Wieczorne Jana Sebastiana Bacha* [APW]

Fotograficzne ślady dają z kolei obraz wnętrza wypełnionego publicznością podczas koncertów, dokumentują wydarzenia muzyczne, ale czasem odkrywają też obecność innych uczestników i wykonawców nie wymienionych w repertuarach czy zaproszeniach. Przykład mogą stanowić kolorowe fotografie z koncertu inauguracyjnego. Na zdjęciach uwiecznieni zostali muzycy grający na gitarach klasycznych, fortepianie i stojące przy mikrofonie piosenkarki. Na zdjęciu, na którym przy mikrofonie stoi Elżbieta Wojnowska, przy pianinie ustawionym z prawej strony sceny nie siedzi, jak wpisano w repertuarze, Włodzimierz Nahorny lecz inny muzyk. Po lewej stronie sceny na drewnianym krzeselku widoczna jest z kolei młoda kobieta trzymająca w rękach wiolonczelę. Nie udało mi się do tej pory dotrzeć do jej danych osobowych. Ponadto inne zdjęcie przedstawia także grającego na gitarze i śpiewającego do ustawionego przed nim mikrofonu innego młodego wykonawcę, którego nazwiska także nie udało mi się do tej pory ustalić.



Ryc. 113. Wanda Warska, Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel, Henryk Alber podczas koncertu inauguracyjnego [APW]



Ryc. 114. Wanda Warska, Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel podczas koncertu inauguracyjnego [APW]



Ryc. 115. Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel, Henryk Alber podczas koncertu inauguracyjnego [APW]



Ryc. 116. Elżbieta Wojnowska podczas koncertu inauguracyjnego [APW]

Inne fotografie przedstawiają zgromadzoną na amfiteatralnie zaprojektowanej widowni publiczność. Część widzów siedzi na schodkach po lewej stronie widowni, na dostawionych kilku drewnianych taboretach, stoi lub zagląda do wnętrza sali widowiskowej przez otwarte drzwi z sali biesiadno-kominkowej. Na dwóch fotografiach widać także gospodarza spotkania Ryszarda Ostromęckiego ubranego elegancko, w czarne spodnie, białą koszulę i czarną, prawdopodobnie aksamitną marynarkę, w której kołnierz wpięta jest jedwabna bordowa róża. Stoi tuż za domykanyymi przez Włodzimierza Nahornego drewnianymi drzwiami. Być może przystanął tam na chwilę w drodze na scenę. Na innych fotografiach widzimy go z kolei stojącego na scenie przodem do widowni. Można sądzić, że wita zgromadzoną publiczność, otwiera spotkanie i zapowiada zaplanowane na tę okoliczność występy, może recytuje jakiś wiersz. Wśród uczestniczących w spotkaniu widzów można rozpoznać między innymi Kalinę Jędrusik, Włodzimierza Nahornego, Olę Lipińską, Jerzego Derfla.

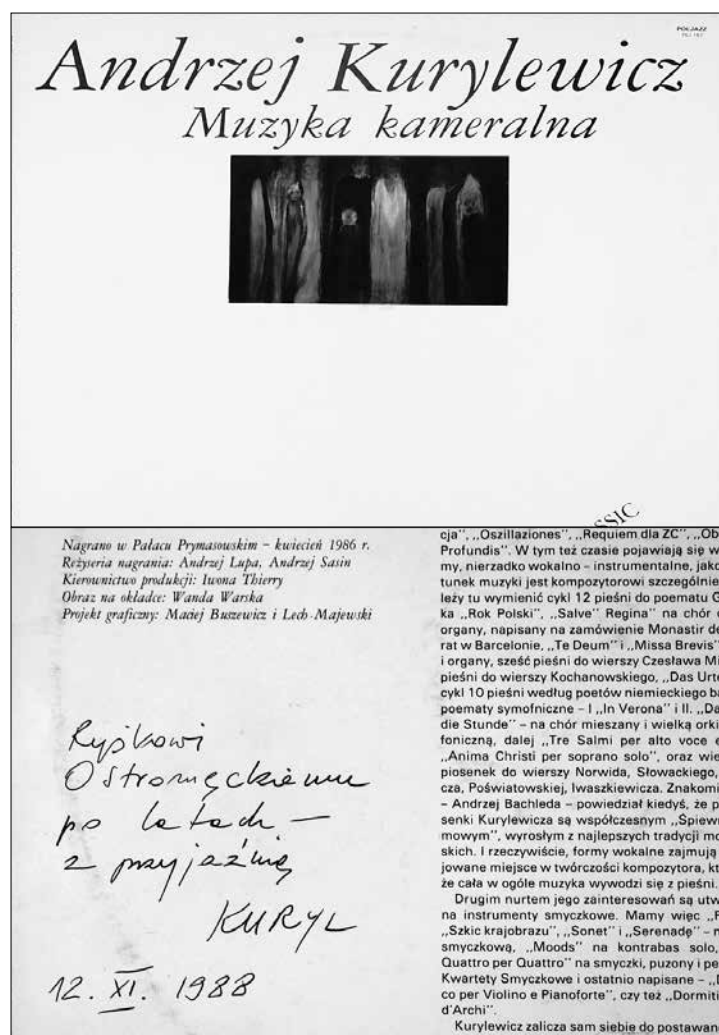


Ryc. 117. Ryszard Ostromęcki na widowni w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]



Ryc. 118. Ryszard Ostromecki na scenie w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Można przypuszczać, że fotografie zrobione były w różnych momentach trwającego spotkania, także tuż przed nim lub w przerwach. Niektórzy goście na widowni zmieniają bowiem swoje miejsca. W jednych ujęciach są skupieni, w innych widać, że żywo dyskutują i są wyraźnie rozbawieni. Wspomniane fotografie są nie tylko świadectwem wydarzenia, ale również katalizatorem wspomnień uczestniczących w tym koncercie wykonawców Włodzimierza Nahornego i Janusza Strobla, z którymi przeprowadziłam wywiady. Ich pomoc okazała się przydatna w identyfikacji osób na tych i innych zdjęciach dokumentujących działalność artystyczną Piwnicy na Wójtowskiej. Pozwoliła także dotrzeć do kulis realizacji i odbioru różnych koncertów i spektakli. Włodzimierz Nahorny na przykład wspominał o bardzo dobrej akustyce miejsca, w odróżnieniu od Piwnicy Kurylewiczów prowadzonej przez Wandę Warszawską i Andrzeja Kurylewicza na Starym Mieście w Warszawie, w której również koncertował. Z relacji innego mojego rozmówcy- Wojciecha Karolaka dowiedziałam się, iż mąż Wandy Warszawskiej Andrzej Kurylewicz przyjaźnił się z Ryszardem Ostromeckim i był częstym bywalcem jego teatru w charakterze widza i wykonawcy. Wpisy w repertuarze zbiorczym potwierdzają jego udział w 1994 roku w koncercie zatytułowanym *Steinway – mój fortepian* wraz z Szabolcsem Esztényi, Januszem Olejniczakiem i Karolem Radziwonowiczem oraz w małym festiwalu fortepianowym *Białe i czarne* tego samego roku w towarzystwie Iwony Mironiuk i Macieja Grzybowskiego. W programie koncertu znalazły się wówczas utwory Andrzeja Panafiuka, Arnolda Schoenberga, Antona Weberna, Karola Szymanowskiego. Wśród dokumentów piwnicznych zachował się także maszynopis wierszyka autorstwa Andrzeja Kurylewicza *Odkryj – zbadaj (do siebie)* z dedykacją dla Ryszarda Ostromeckiego, a także płyta *Andrzej Kurylewicz, Muzyka kameralna* również z dedykacją dla Ryszarda Ostromeckiego. Świadczy to o przychylnym nastawieniu zarówno do twórcy Piwnicy na Wójtowskiej jak i o panującej tam atmosferze.



Ryc. 119. Okładka płyty Andrzej Kurylewicz, *Muzyka kameralna* z dedykacją dla Ryszarda Ostrońskiego [APW]

Historie mówione, nasycone emocjami ujawniają szereg istotnych szczegółów dotyczących „życia” piwnicznej sceny podczas koncertów. Artyści w bliskim kontakcie z publicznością chętnie eksperymentowali zarówno na płaszczyźnie muzycznej jak i przełamywali panujące standardy i własne bariery, odkrywali nowe umiejętności. Koncerty łączyły artystów reprezentujących różne gatunki muzyczne, na przykład wybitną polską pianistkę kameralistkę Maję Nosowską, jazzmana Włodzimierza Nahornego i gitarzystę Janusza Strobla. Twórca Piwnicy na Wójtowskiej promował stale innowacyjne rozwiązania, nakłaniał do mieszania gatunków i eksperymentów muzycznych, co potwierdzają słowa Włodzimierza Nahornego:

(...) co ciekawe, Rysio jakoś wymuszał też na nieśpiewających aktorach i aktorkach, żeby jednak zaśpiewali. Pamiętam na przykład, jak Pola Raksa pierwszy raz zaśpiewała. Pamiętam dokładnie, że to był wieczór poezji Tadeusza Nowaka. Ja do tych psalmów pisałem muzykę. Wykonawcy śpiewali je w krótkich fragmentach. To było przepiękne. Ze dwa psalmy Łucja Prus wzięła do swojego repertuaru. A miały być tylko na jeden raz. Ryszard wychodził z takimi pomysłami, które wtedy były jeszcze, powiedziałbym, dość nowatorskie [NPK: 254].



Ryc. 120. Zbigniew Namysłowski podczas koncertu [APW]



Ryc. 121. Janusz Strobel podczas koncertu [APW]



Ryc. 122. Włodzimierz Nahorny podczas koncertu [APW]



Ryc. 123. Zbigniew Wegehaupt podczas koncertu [APW]



Ryc. 124. Andrzej Olejniczak (pierwszy od lewej) podczas jednego z koncertów [APW]

Domowo-klubowa atmosfery Piwnicy sprzyjała improwizacjom. Według pianisty Karola Radziwonowicza:

Sala była mała, ale dzięki temu nawiązywał się lepszy kontakt z publicznością i myśmy to wyczuwali, na przykład jak były jakieś bisy to myśmy pytali: „Co mam zagrać? Paderewskiego? A mazurka czy walca?”. Nawet z Januszem⁹⁸ tak się wygłupialiśmy, jeden mówił: „Ja zagram mazurka!”, a drugi no to: „Ja walca!” [NPK: 333].

Karol Radziwonowicz przypomniał sobie także, że Waldemar Malicki formułę prowadzenia muzycznych spotkań z publicznością, w której znany muzyk występował w roli dowcipnego komentatora⁹⁹ zaproponował po raz pierwszy odbiorcom właśnie w Piwnicy na Wójtowskiej [NPK: 332]. Malicki, jak dowiadujemy się z repertuarów, w pracowni Ostromięckiego występował w koncertach z Yuko Kawai i Iwoną Mironiuk zatytułowanych *Fortepian to instrument mistyczny*, a także z Iwoną Kubicz, Niną Kuźmą-Sapiejewską, Ewą i Mają Wójcik z programem nazwanym *Humor i mistyka fortepianowa po rosyjsku* w 1997 roku.

Od Włodka Pawlika uzyskujemy z kolei informację, że również w Piwnicy na Wójtowskiej powstał pomysł Andrzeja Jagodzińskiego na opracowanie utworów

⁹⁸ Mowa o Januszu Olejniczaku

⁹⁹ Waldemar Malicki – znany polski pianista i satyryk, od 2007 roku wspólnie z reżyserem Jackiem Kręcikiem i dyrygentem Bernardem Chmielarczykiem kieruje projektem *Filharmonia Dowcipu*. Projekt jest oryginalną propozycją połączenia muzyki poważnej i rozrywkowej oraz skeczy.



Ryc. 125. Karol Radziwonowicz (pierwszy od lewej) i Szabolcs Esztényi (na środku) po jednym z koncertów [APW]

Fryderyka Chopina w jazzowych aranżacjach [NPK: 264]. Po sukcesie nagranej w 1993 roku płyty *Chopin* (trio z Adamem Cegielskim – gitara basowa i Czesławem Bartkowskim – perkusja) jazzowe interpretacje muzyki Fryderyka Chopina nagrali także między innymi Krzysztof Herdzin, Leszek Możdżer oraz Włodzisław Nahorny.

Eksperymenty i innowacje miały miejsce także podczas pamiętnego koncertu w Piwnicy na Wójtowskiej, którego świadkiem był w Olgierd Łukaszewicz:

Przyszli jurorzy Konkursu Chopinowskiego, których zaprosiła niewątpliwie profesor Barbara Hesse-Bukowska. Była cała polska reprezentacja: Tadeusz Żmudziński, Halina Czerny-Stefańska... już nie pamiętam, czy profesor Andrzej Jasiński też był... różni międzynarodowi... Na scenie były wystawione dwa fortepiany. Raptem do jednego z zagranicznych pianistów, który grał utwór Chopina, podchodzi drugi pianista i gra lewą rękę, podczas gdy tamten gra prawą... (...) Nie byli umówieni, grali tak dla przyjemności. Wreszcie odkryto kolejny fortepian, który tam stał. Podszedł do niego kolejny artysta, potem jeszcze jeden i w sumie czterech pianistów wykonywało jeden utwór Chopina! Patrzyłem, obserwowałem naszych profesorów i czekałem, kiedy też wejdą i będą się bawić, bo tamci mieli ewidentnie zabawę z tego. Ale nie. Nasi byli zgorzeleni, nikt z naszych nie dotknął świętej klawiatury... ale to był niezwykle wieczór... [NPK: 243]

Wśród widzów na piwnicznej widowni pojawiali się też twórcy, kompozytorzy, aktorzy i inni artyści. W opinii przyjaciółki Ryszarda Ostromeckiego Haliny

Kowalewicz, współpracującej przez pewien okres czasu przy organizacji koncertów w Piwnicy na Wójtowskiej i uczestniczącej chętnie w tych wydarzeniach jako widz:

To było bardzo klimatyczne miejsce, dobra lokalizacja i sam wystrój. W tej naszej siermiężnej, szarej rzeczywistości uczestnictwo w takim życiu kulturalnym, to była forma jakiejś nobilitacji dla ludzi i chętnie się garnęli do tego typu przedsięwzięć. Teraz też teatry są pełne, chociaż nie zasługują na to zupełnie. A kiedyś jak w Piwnicy pojawiały się takie nazwiska nośne jak Hania Banaszak czy Magda Umer to wiadomo było, że publiczność na ich koncerty przychodziła tłumnie. Piwnica nie była mocno rozreklamowana, zresztą w tamtych czasach tego się jakoś tak w ogóle mocno nie praktykowało. Nie było chyba nawet takiej większej potrzeby. Propozycje Piwnicy trafiały do określonego kręgu osób. Cudowne było też to, że po koncercie można było zostać i wspólnie zintegrować się przy kominku, przy żywym ogniu. Wyjątkowo właśnie w stosunku do innych miejsc. Takie miejsce było bardzo potrzebne, dawało zupełnie inną możliwość spędzenia czasu. To było też inne tempo życia, ludzie mieli zupełnie inną motywację działań, zupełnie inaczej się żyło. Rysiu przyjaźnił się z Mają Komorowską, z Andrzejem Kurylewiczem. Artyści nie tylko występowali, ale bywali na koncertach w Piwnicy. Pamiętam Olbrychskiego na jakimś koncercie, Ewę Sałacką. To oczywiście podkreślało atmosferę na widowni [NPK: 23].

Podobnie o atmosferze i roli miejsca myślał Jacek Cygan:

Do Piwnicy na Wójtowskiej przychodziłem, rzecz jasna, nie tylko występować w swoim programie. To było miejsce, które przyciągało. Zapamiętałem dwa magiczne wieczory. Pierwszy to recital Łucji Prus z Włodzimierzem Nahornym. Wtedy pierwszy raz usłyszałem śpiewany wiersz Szymborskiej *W rzece Heraklita ryba łowi ryby*.... Byłem wstrząśnięty, nie wiedziałem, że tak można. Drugi wieczór to jeden z pierwszych recitali Staszka Sojki, kiedy już zaczął śpiewać mój tekst *Czas nas uczy pogody* z muzyką Krzesimira Dębskiego. Stasiu, kiedy przyszedł do mnie z pytaniem, czy może śpiewać ten utwór, napisany przecież dla Grażyny Łobaszewskiej, powiedział: „Ja zrobię z tego Georgię!”. Pamiętam, siedzimy w Piwnicy i Staszek zaczyna: Widziałem wiatr o siwych włosach... I po tej jednej linijce rozlegają się brawa! – „Dotrzymał słowa” – pomyślałem [NPK: 89].

Jak wspomina w rozmowie ze mną polska poetka, autorka tekstów piosenek i scenarzystka Magda Czapińska nie łatwo było dostać się na koncerty do Piwnicy:

Początki były straszne. Próbowалам się tu dostać i nie mogłam, z braku miejsc. Przyszłam kiedyś na recital Ewy Bem pół godziny przed spektaklem. Okazało się, że dawno nie ma biletów. Potem wybrałam się na kilka innych spektakli i było dokładnie to samo. To mnie utwierdziło w przekonaniu, że to dla jakiś wybrańców, którzy potrafią sobie załatwić bilet [NPK: 292].

Przytoczone wypowiedzi są świadectwem piwnicznej atmosfery, która wyraźnie zachęcała widza do uczestnictwa w organizowanych w tej kameralnej przestrzeni wydarzeniach artystycznych. Proponowany repertuar trafiał do określonej grupy osób, co oznacza, iż widz decydujący się na spędzenie wieczoru w Piwnicy nie przychodził do tego teatru nieprzygotowany. Możliwość bliskiego kontaktu z artystami o ugruntowanej pozycji w świecie kultury stanowiła niewątpliwie wartość przyciągającą wielu. Nie chodziło tylko o uczestnictwo w spektaklu konkretnego artysty, ale i obcowanie z innymi artystami zasiadającymi na widowni, obserwowanie ich reakcji czy wreszcie dzielenie biesiadnego stołu oraz wymianę opinii i wrażeń przy kominku. Erika Fischer-Lichte¹⁰⁰ za filozofem Gernotem Böhme przypisuje atmosferze w danej przestrzeni silne oddziaływanie na percepcję widza, który w nią wkracza. Uważa, iż atmosfera, wytwarzana w wyniku wzajemnych oddziaływań poszczególnych elementów przestrzeni powoduje wyzwolenie afektów wśród uczestników. Widzowie Piwnicy na Wójtowskiej wkraczając w specyficzną przestrzeń atmosferyczną, stawali się jej częścią. Znamionym okazuje się być nie tylko fakt wytwarzania specyficznej atmosfery w teatrze małych form Ryszarda Ostromęckiego lecz także wydarzeniowość cechująca piwniczne przedstawienia. Jak twierdzi Erika Fischer-Lichte¹⁰¹ to właśnie owa wydarzeniowość otwiera przed widzami możliwość specyficznych doświadczeń. Z jednej strony współtworzą oni bowiem przebieg przedstawienia, z drugiej pozwalają się przez niego kształtować. Według badaczki uwaga widza „przechodzi od porządku obecności do porządku reprezentacji i z powrotem”¹⁰². Rodzi się wówczas „poczucie niestabilności i odgraniczenia, doświadczane jako wydarzenia”¹⁰³. Tworząca się między przeciwieństwami (podmiot autonomiczny i zdeterminowany) przestrzeń oddziela je od siebie i tworzy próg, który prowadzi od jednego do drugiego. W podmiotach, których doświadczenia progowe stają się udziałem, mogą wywoływać pewne stany psychiczne, afektywne czy energetyczne. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy widzowie stają się aktorami, albo na odwrót – kiedy aktorzy stają się widzami. Fazę progu (wyróżnioną jako drugą z trzech faz w strukturze rytuałów przez Arnolda van Gennepa) Victor Turner nazwał, od łacińskiego słowa *limen* oznaczającego właśnie próg, stanem liminalności. Ten stan labilnej egzystencji otwierał według badacza pole eksperymentom i innowacjom. Świadectwem wchodzenia widzów Piwnicy na Wójtowskiej w pierwszą fazę wyłączenia z nurtu codzienności są recenzje prasowe piwnicznych spektakli pochodzące z lat 80.:

Kiedy po niepozbowionym trudów dniu, popychana przez krzykliwych współpasażerów autobusu dotarłam do „Piwnicy na Wójtowskiej” odniosłam wra-

¹⁰⁰ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia, Podstawowe pytania*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s.44.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże.

zenie, że znajduję się w zupełnie innym świecie. Tu wszyscy byli uprzejmi, uśmiechali się. Gospodarz zapraszał do nastrojowo urządzonej kawiarenki, której atmosfera przysposabia do obcowania ze sztuką. Przeważnie (jak się okazało) sztuką przez duże S¹⁰⁴ [APW].

Godzina skupienia w zagonionym, hałaśliwym, zaciętrzewionym świecie pozorów, tak pełnym szczęku, wśród którego „milkną Muzy”. Piwnica – schronem skupienia?¹⁰⁵ [APW]

Redaktorzy tych artykułów jawią się tu jako uczestnicy wydarzeń artystycznych chętnie poddający się procesowi wyłączenia i transformacji czyli rytuałowi przejścia. Odcinając się od hałaśliwej rzeczywistości, kontrastującej mocno z przestrzenią atmosferyczną Piwnicy na Wójtowskiej, zanurzają się w zupełnie innym świecie. W bezpiecznym otoczeniu, który nazywają schronem są gotowi na doświadczenie przemiany poprzedzonej stanem destabilizacji siebie, świata i innych. Przemianie towarzyszą często zmiany stanu somatycznego. Przede wszystkim chodzi o cielesną transformację, która ma różną naturę. Objawia się w postaci zmian fizjologicznych, afektywnych, energetycznych i motorycznych ciała. Zmiany należą do tymczasowych. Znikają bowiem po zakończeniu przedstawienia. O takich zmianach mówi np. Magda Czapińska:

Tak, teatr to jest inne medium. Siedzimy naprzeciwko i widzimy, jak artyście grdyka chodzi. Ja strasznie lubię z bliska widzieć ten trud, taki organiczny... To jest dla mnie bardzo ważne. Dla mnie to najlepsza recenzja tych rzeczy, które mi się podobają... Kiedy czuję... kiedy mam ciarki... A to się tak rzadko zdarza. I jeśli tęsknię za czymś, to za tymi dreszczami, które miałam w takim miejscu jak ta Piwnica... (...) [NPK:301]

(...) myśmy potrzebowali czegoś jasnego, czegoś, co nas poruszy... Pięknego słowa, pięknego słowa połączonego z piękną muzyką... Jakichś wzruszeń, wspólnych przeżyć [NPK:296].

Tu było ciepło, tu było domowo. (...) Jednocześnie w tym skromnym miejscu pojawiali się... No, po prostu giganci! [NPK:290]

Przywoływana w powyższych cytatach domowa atmosfera okazuje się być nadrzędnym elementem występującego w polskim życiu teatralnym lat 80. XX wieku zjawiska teatru domowego, który był formą teatru podziemnego, zwanego też teatrem drugiego obiegu. Taka forma, nawiązująca formułą do znanych z lat 60. i 70. artystyczno-towarzyskich zgromadzeń w mieszkaniach prywatnych, upowszechniła się po wprowadzeniu w Polsce 13 grudnia 1981 stanu wojennego, w wyniku czego zawieszono działalność teatrów, zaostrzono cenzurę, i ograniczono pra-

¹⁰⁴ Krystyna Kaszuba, „Kobieta i życie”, 1984, nr 18 – [APW]

¹⁰⁵ „Polityka”, 1985, nr 21 – [APW]

wa obywatelskie¹⁰⁶. Zarówno we wspomnieniach Magdy Czapińskiej jak i Magdy Umer Piwnica na Wójtowskiej pojawia się jako niemalże święte miejsce, w którym wszyscy się lubili i szanowali w niedobrym czasie stanu wojennego i zaraz po nim. W tym okresie odczuwało się potrzebę, jak twierdzą artystki, wspólnych przeżyć, jakiś wzruszeń, pięknego słowa połączonego z piękną muzyką. Także związana z Piwnicą na Wójtowskiej piosenkarka Hanna Banaszak podkreśla jej kameralną, domową atmosferę. W jej relacji mowa jest także o bliskim kontakcie aktora i widza, których spotkanie wzbudzało silny, czasem niemal traumatyczny afekt:

Lubiłam to miejsce, bo było połączeniem salki koncertowej i domu. To tam testowałam swoje nowe recitale, tam też uczyłam się łapania bliskiego kontaktu z publicznością. A było to tym łatwiejsze, że odcinek od moich śpiewających ust do oczu pierwszego rzędu widzów wynosił około 50 cm. Salka służąca występom była mała, ustawiona amfiteatralnie. Przygotowana na około osiemdziesięciu odbiorców. Jednak na niektórych koncertach musiała ich pomieścić znacznie więcej. Do dziś wraz z gitarzystą Januszem Stroblem śmiejemy się z sytuacji, gdy mój siedzący nisko, wpatrzony w instrument, akompaniator nagle podniósł głowę, po czym w minimalnej odległości spotkał się z twarzą i oddechem jednego z widzów. Jak twierdzi muzyk, było to przeżycie prawie traumatyczne [NPK: 167].

Z relacji mówionych dowiadujemy się także o wieloletniej przyjaźni i współpracy artystycznej Ryszarda Ostromeckiego z pianistką, profesorką Barbarą Hesse-Bukowską. Owocem tej współpracy była realizacja wielu interesujących koncertów w jej wykonaniu, a także innych wybitnych przedstawicieli świata muzyki, jurorów oraz laureatów i uczestników Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Uczniowie profesorki Barbary Hesse-Bukowskiej chętnie spotykali się także w Piwnicy, by świętować wspólnie jej imieniny. Włodek Pawlik niejednokrotnie uczestniczył w takich spotkaniach:

Raz do roku spotykaliśmy się w czasie imienin profesorki Barbary Hesse-Bukowskiej. To był taki obyczaj, że wszyscy bliscy pani profesorki, jej studenci, przychodzili do niej z życzeniami imieninowymi [NPK: 261].

Uroczystości te wspominał także Karol Radziwonowicz:

Do Piwnicy przychodziła też Barbara Hesse-Bukowska, nasza wybitna pedagog. (...) była później dosyć częstym gościem i wiem, że lubiła atmosferę Piwnicy. Zawsze tam były jakieś ciasteczka, zawsze siadaliśmy za stołem, tam się też odbywały jej imieniny [NPK: 332].

¹⁰⁶ Hasło *teatr domowy* [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/265/teatr-domowy> [dostęp: 18.05.2020].

Wśród dokumentacji zachowały się pamiątkowe zdjęcia przedstawiające zgromadzonych na piwnicznej scenie wokół fortepianu gości imieninowych profesor Barbary Hesse-Bukowskiej wraz z solenizantką.

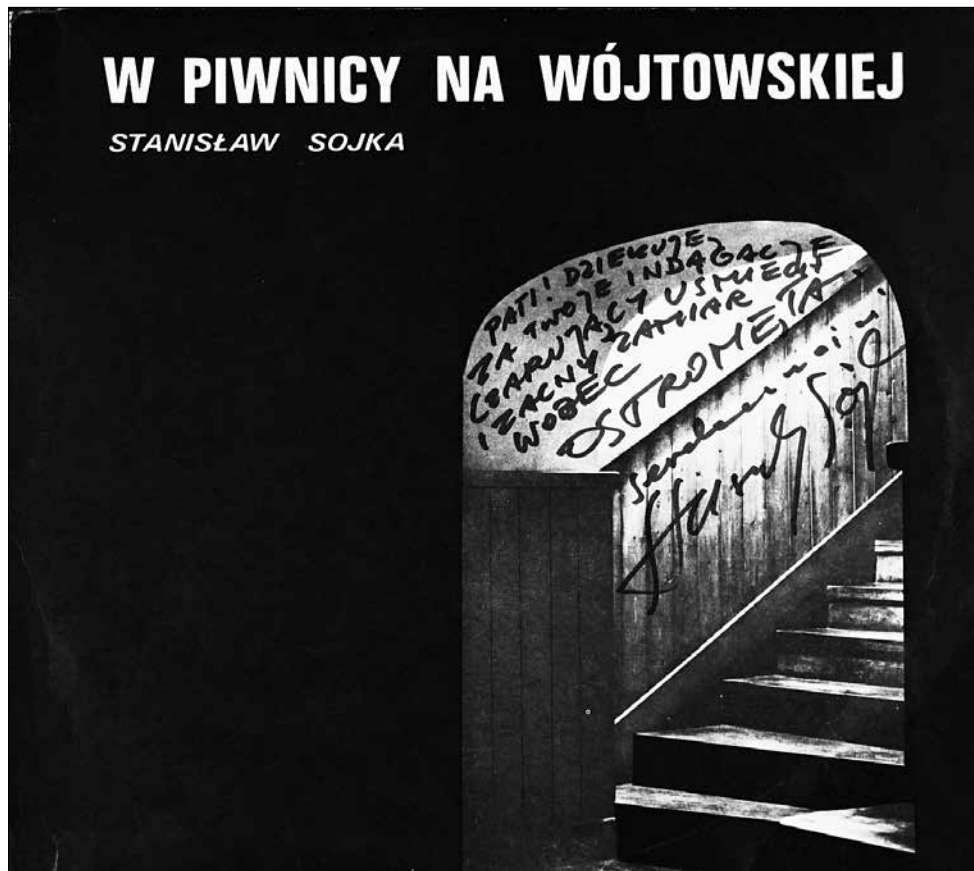


Ryc. 126. Goście na imieninach profesor Hesse-Bukowskiej (na środku w okularach) w Piwnicy [APW]

W Piwnicy na Wójtowskiej nagrano także kilka płyt. Jedną z nich jest nagrana w 1986 roku płyta Stanisława Sojki, zatytułowana *W Piwnicy na Wójtowskiej*. W dokumentacji piwnicznej zachował się jej egzemplarz, na którego okładce Stanisław Sojka dokonał wpisu z dedykacją dla mnie po jednym z naszych spotkań w trakcie przeprowadzania wywiadów pogłębionych. To właśnie z jego relacji dowiadujemy się szczegółów dotyczących realizacji tej płyty. Sojka przyjął zaproszenie Ostromęckiego w trudnym momencie swojej kariery, kiedy to poszukiwał własnej drogi twórczej po rozstaniu z jazzmanami, z którymi wcześniej koncertował.

Mnie się wydaje, że płyta została nagrana w 1986 roku, ale nie jestem pewien. Być może nagrana w 1985 roku, a wydana przez PolJazz w następnym. (...) To było uzupełnienie poprzednich albumów: pierwszy koncertowy album nagrałem w Filharmonii Narodowej w 1979 roku, w 1980 była płyta *Blublula* już z triem Wojtka Karolaka, mainstream jazzowa, w 1982 roku nagrałem dwie płyty, jedną monograficzną Elingtonowską i jedną z pieśniami sakralnymi z kręgu żywego Kościoła, z kręgu oazowego. Przyszedł 1983 i 1984 rok. Nic się nie działo. Miałem utwory, które znajdowały się w moim repertuarze od 1977 roku, ale nie były nagrane, i znalazłem dobry pretekst, żeby zaproponować Ryszardowi nagranie któregoś z recitali. Rzeczywiście w Piwnicy grywa-

łem często. Więc ileż to było – wziąć i przygotować ekwipunek do nagrywania. Miejsce było doskonałe pod względem akustycznym. Mimo że małe, to bardzo dobre dla dźwięku. Fortepian bardzo przyzwoity [NPK:323].

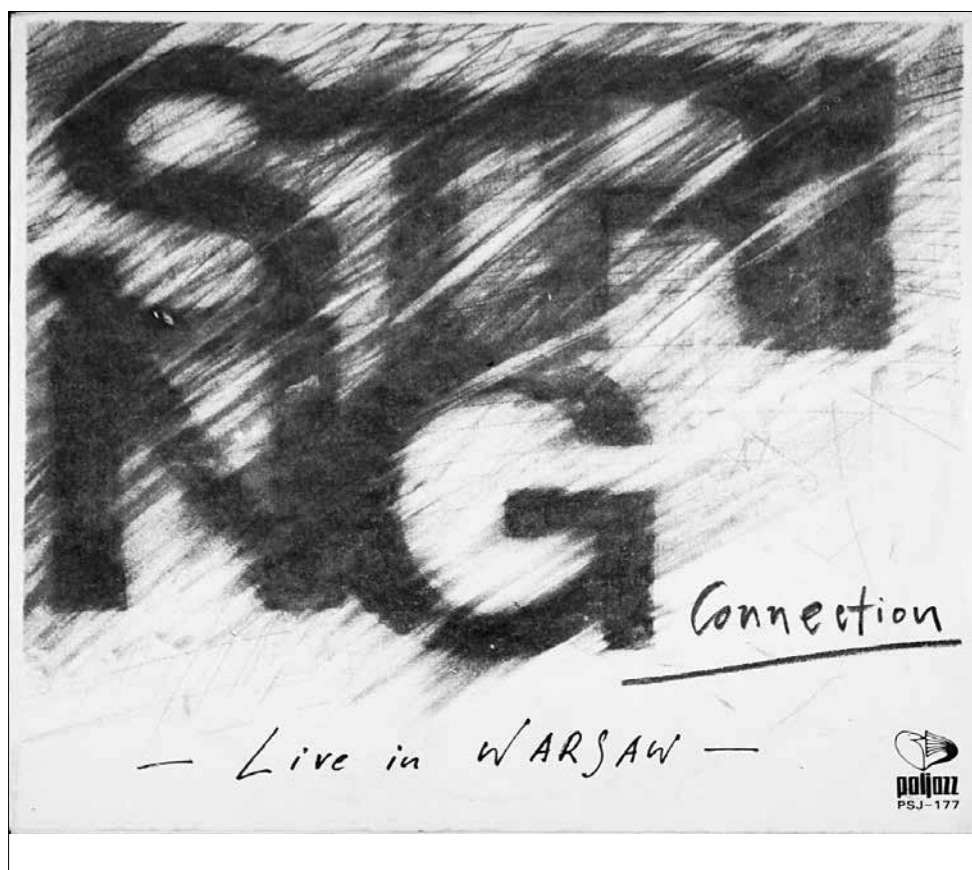


Ryc. 127. Okładka płyty Stanisława Sojki nagranej w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Inna nagrana w Piwnicy płyta to ta zespołu String Connection podczas koncertu live w Piwnicy. Śladem z poziomu realizacji tego dzieła jest zachowana w archiwum płyta pod nazwą *Live in Warsaw*. Koncert zarejestrowany został w 1986 roku dla wytwórni PolJazz. Zespół String Connection zagrał wówczas w następującym składzie: Krzesimir Dębski – skrzypce, instrumenty klawiszowe, Andrzej Jagodziński – waltornia, pianino, Zbigniew Wrombel – bezprogowa gitara basowa, Krzysztof Przybyłowicz – perkusja. O szczegółach tego wydarzenia opowiedział mi w rozmowie Krzesimir Dębski:

To było małe pomieszczenie i w zasadzie się nie nadawało na takie głośne granie na wpół jazzowe, choć miało dobrą akustykę. Amfiteatralna widownia, bardzo to fajne było, natomiast troszeczkę mało miejsca. I brakowało sprzętu do nagrywania. Domyślałam się, że tam nagrywano jakieś rzeczy, ale kameralne i akustyczne, a my graliśmy z dużym składem instrumentów elektronicznych, głośnych, w związku z tym przywoziliśmy sprzęt specjalny, mieliśmy ekipę

zajmującą się nagrywaniem, taki wóz transmisyjny. Wóz stał na ulicy i podłączało się go kablami. (...) To była pierwsza płyta w nowym składzie. Jeden dzień prób i od razu zagraliśmy. Nagraliśmy tę płytę – koncert i ciach! Jak teraz słyszę, że się płyty nagrywa dwa albo trzy tygodnie... albo że produkcja płyty trwała dwa miesiące i bardzo się namęczyli... To jest bardzo śmieszne, bo gdy sobie pomyślę, jak się nagrywało w Piwnicy na Wójtowskiej – trzask, błysk i koniec. Jak wyszło, tak wyszło. Jakie tam poprawki?! A w tym nowym składzie graliśmy tak naprawdę po raz pierwszy [NPK: 305].



Ryc. 128. Okładka płyty *Live in Warsaw* zespołu String Connection nagrana na żywo, podczas jednego z koncertów Piwnicy na Wójtowskiej [APW]

Relacje artystów dotyczą dwóch różnych rodzajów nagrań. Obydwaj muzycy zwracają uwagę na kameralność miejsca, która nie sprzyjała organizacji koncertów dużych zespołów. Ze względu na te właśnie warunki przy nagraniu płyty zespołu String Connection potrzebny był wóz transmisyjny, stojący z odpowiednim sprzętem na ulicy i ekipa techniczna. Mało sprzyjające okoliczności nie stanowiły jednak problemu. Muzycy, którym odpowiadała atmosfera Piwnicy na Wójtowskiej, szukali najzwyczajniej po prostu rozwiązań umożliwiających realizację zaplanowanego projektu. Interującym świadectwem czasów jest uwaga Krzesimira Dębskiego, dotycząca czasu przeznaczanego do realizacji tego nagrania. Poprzedzone

było ono jedynie jednym dniem prób i zrealizowane od razu podczas koncertu na żywo. W dzisiejszych realiach nie dość, że kładzie się nacisk na odpowiednie warunki przestrzenne, aranżacyjne i techniczne, to i sam czas realizacji nagrania bywa wielokrotnie dłuższy niż ten przeznaczony na to działanie w Piwnicy. Nagranie płyty Stanisława Sojki to przykład nagrania kameralnego, gdzie występował jeden artysta przy fortepianie. Choć sama jakość nagrania być może nie należy do najlepszych, pomimo podkreślanych przez obu muzyków walorów akustycznych przestrzeni Piwnicy na Wójtowskiej, dla Sojki moment nagrania płyty okazał się być przełomowym w rozwoju jego kariery muzycznej. Artysta uznaje Piwnicę za ważne miejsce spotkań w nieprzyjemnych czasach, kiedy: „niby nie było już czołgów na ulicach, ale smród i smutek stanu wojennego cały czas się gdzieś tlił” [NPK:321]. Jak twierdzi: „ten cały PRL to był świat niezwykle trudny. Wbrew swoim deklaracjom zakłamany i niesprawiedliwy. Ale jednocześnie ludzie starali się być, na ile to tylko możliwe, normalni” [NPK: 321].

W klubowej, przyjaznej atmosferze artyści swobodnie wymieniali poglądy, czerpali inspirację, nie bali się eksperymentów artystycznych i testowania ich przed wąskim, przychylnym gronem publiczności. Twórca i kierownik artystyczny Piwnicy na Wójtowskiej Ryszard Ostromięcki koncentrował swoją uwagę na pozyskaniu do występów ciekawych osobowości artystycznych, organizacji spotkań w domowej atmosferze i dbałości o dobre samopoczucie i interakcję zaproszonych do własnego teatru widzów i wykonawców. Przedstawienia proponowane przez ten kameralny teatr małych form wprowadzały widza, jak dowodzą cytowane wyżej wypowiedzi, w stan wyłączenia z codziennego otoczenia. Zachodzącej podczas spektaklu tymczasowej transformacji towarzyszyły często zmiany fizjologiczne, takie jak „gęsia skórka” na ciele widza, śmiech czy łzy wzruszenia. Zachodziły one w sposób widoczny w trakcie trwania wieczoru i znikwały po jego zakończeniu. Udział w wydarzeniu artystycznym niejednokrotnie stanowił jednak dla widza doświadczenie progowe. W wielu przypadkach, o ile nie wszystkich, nie pozostawał on jedynie biernym obserwatorem rzeczywistości, lecz uczestniczył czynnie często nawet w roli aktora w przedstawieniu albo przynajmniej dyskusji, biesiadzie przy kominku po zakończeniu spektaklu. Ciało widza stanowiło zatem integralną część wydarzenia artystycznego, a jego żywe, aktywne uczestnictwo było wręcz pożądane dla wypełnienia piwnicznych założeń ideowych.

Repertuar Piwnicy na Wójtowskiej zawiera wiele propozycji muzycznych oraz takich, w których muzyka stanowi ilustrację wypowiadanego na scenie słowa. Według Krystyny Prońko nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego ludzie upodobili sobie muzykę. Artystka wskazuje jednak na zaspakajanie potrzeb emocjonalnych i estetycznych: „dlatego potrzebne są też takie miejsca, które spra-

wiają, że chcemy się od wszystkiego oderwać albo właśnie zidentyfikować z tym, co się dzieje” [NPK: 239]. W opinii Włodzimierza Nahornego z kolei:

nie ma niczego piękniejszego niż muzyka. Czasami jest ratunkiem, pomaga zawsze! Jak jest człowiekowi bardzo wesoło, pomaga się wyładować, jak człowiekowi jest bardzo źle, to albo sam gra albo puszcza sobie płytę i słucha. Prostuje to życie jakoś. Niezależnie od tego, w jakiej się jest formie, muzyka pozwala się doprowadzić przynajmniej do stanu używalności [NPK: 256].

Warto zatem pochylić się jeszcze nad dźwiękowym aspektem piwnicznych widowisk, biorąc pod uwagę performatywny wymiar muzyki. Jak pisze Erika Fischer – Lichte dźwięk:

Mimo swej ulotności, oddziałuje na odbiorcę bezpośrednio, a często również *post factum*. Daje mu nie tylko odczuć relacje przestrzenne (w tym kontekście trzeba przypomnieć, że zmysł równowagi mieści się w uchu). Wnika też w ciało, często wywołując reakcje fizjologiczne i afektywne. Ten, kto go słyszy ma dreszcze, dostaje gęsiej skórki, jego puls i oddech przyspieszają. Widz wpada w melancholię, albo - wręcz przeciwnie - w euforię, zaczyna tęsknić za czymś nieokreślonym, nachodzą go wspomnienia itd. Dlatego też dźwiękowość kryje w sobie ogromny potencjał oddziaływania¹⁰⁷.

Magdalena Figzał za Sussane K. Langer zwraca uwagę na podobieństwo struktur dźwiękowych do struktury ludzkich uczuć¹⁰⁸:

Proponowana przez Langer koncepcja znaczenia muzycznego opiera się na założeniu, że muzyka zdolna jest do wyrażania, czy też przedstawiania, ogólnej struktury uczuć, a zatem stanowi ich „symboliczną formę”. Rzeczywista konkretyzacja znaczeń owego symbolu odbywa się jednak na poziomie indywidualnej percepcji słuchającego, który narzuca mu postrzegalną formę muzyczną odczytać może za każdym razem jako wyraz innych uczuć¹⁰⁹.

Jak pisze Figzał proces ten uruchamia przez „analogię do pewnych przeżyć i reakcji psychicznych (...) w wyobraźni słuchacza określone znaczenia”¹¹⁰. Przytacza także opis tego procesu zaproponowany przez Langer:

Przypisywanie znaczeń jest zmieniającą się, kalejdoskopową grą, prawdopodobnie poniżej progu świadomości, z pewnością zaś poza granicami myślenia dyskursywnego. Wyobraźnię, która reaguje na muzykę, cechuje indywidualizm, kojarzenie i logika, poddaje się ona wzruszeniu, rytmowi ciała, marze-

¹⁰⁷ E. Fischer-Lichte, *Co to jest przedstawienie?*, [w:] *Teatr i Teatroligia, Podstawowe pytania*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s.53.

¹⁰⁸ M. Figzał, *Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s.190

¹⁰⁹ Tamże, s. 191.

¹¹⁰ Tamże.

niu [...]. Ponieważ żadne z przypisywanych znaczeń nie jest konwencjonalne, żadne nie trwa dłużej niż dźwięk, który mija – to krótkotrwałe przelotne skojarzenie jest jednak błyskiem zrozumienia¹¹¹.

Wydaje się zatem, iż nieprzypadkowo Ryszard Ostromecki opierał piwniczne programy o słowo jako nośnik emocji i refleksji, lecz także o muzykę. Budował dzięki tym środkom przekazu specyficzne nastroje, uruchamiając indywidualne skojarzenia wpływające na rozmaite reakcje widzów. Ciekawym tego przykładem mogą być organizowane w Piwnicy na Wójtowskiej koncerty muzyki współczesnej, w tym występy Szabolcsa Esztényi'ego – wykonawcy utworów muzycznych na fortepian totalny. Pianista w swoich improwizacjach używał bowiem nie tylko klawiatury tego instrumentu, lecz także strun i jego obudowy. Analogiczny mechanizm oddziaływania dźwiękiem i słowem mógł stać też u podstaw akompaniamentu muzycznego. Jak zauważa Włodek Pawlik: „Poezja w aktorskim wykonaniu determinowała muzyczną improwizację (...) I wzajemnie – muzyka stawała się inspiracją dla poetyckiego wykonania tekstu [NPK: 259]. Włodzimierz Nahorny podkreśla także, iż: „akompaniament głównie polega na współgraniu. Nacisk należy położyć na to, że samemu się nie jest tą główną postacią, tylko trzeba wydobyć walor albo słowa, albo śpiewu. Jeżeli potrafi się słuchać, to łatwiej jest wejść, łatwiej jest stać się współuczestnikiem, a nie głównym bohaterem” [NPK: 251].

Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej stanowi niepełny zbiór dokumentów, który pozwala wyciągnąć wnioski, ale przede wszystkim snuć domysły oparte na wspomnieniach uczestników wydarzeń. Realia tamtych czasów, a także i charakter występów scenicznych spowodowały zgromadzenie głównie źródeł pisanych. Dziś odtworzenie czy interpretacja spektakli teatrów zinstytucjonalizowanych jest o tyle łatwiejsze, że dokumenty gromadzone na ich temat tworzone są intencjonalnie i przekazywane w pełnym pakiecie do instytucji takich jak chociażby przywoływany na kartach niniejszej rozprawy kilkakrotnie Instytut Teatralny w Warszawie, zajmujących się profesjonalnie ich archiwizacją. Zabezpieczone zostają tam w odpowiedni sposób i przechowywane w przeznaczonych do tego miejscach w stanie fizycznym, a ich wirtualna, wysokiej jakości dodajmy, digitalna wersja, skatalogowana systemowo i udostępniana jest w sieci w tematycznych sekcjach portali teatralnych. Analiza praktyk artystycznych na podstawie „pełnej” dokumentacji w postaci rejestracji wideo z prób czy spektakli daje możliwość precyzyjniejszej interpretacji niż ta dokonywana na bazie nielicznych świadectw materialnych. Rejestracje widowisk w pierwszych latach działalności Piwnicy na Wójtowskiej nie były możliwe, a jeśli się zdarzały to wykonywane były jedynie na zlecenie telewizji polskiej. Tak też się stało w przypadku realizacji omówionego wcześniej programu

¹¹¹ Tamże.

Żal po przyrodzie. Drugie nagranie zachowane w archiwum to wideorejestracja spektaklu *O ćwierć wyżej*, która powstała już w czasach kapitalistycznych.

Analiza śladów, materialnych resztek dla badacza performerów z jednej strony jest motywującym i inspirującym wyzwaniem, z drugiej droga ta naznaczona jest dużą niepewnością i frustracją. Badania śladów przypominają pracę detektywistyczną opartą trochę na faktach, trochę na poszlakach. I tak jak w przypadku niektórych spraw, które trafiają na wokandę po wielu latach, ze względu na pojawienie się nowego śladu, tak może dzięki pojawieniu się innych archiwalnych dokumentów czy relacji świadka uda się kiedyś dowiedzieć więcej na temat poszczególnych spektakli realizowanych w Piwnicy na Wójtowskiej. Na to liczę i z tą myślą podjęłam się tego tematu. Ruch pamięci, który spowodowałałam przyczynił się do pozyskania wiedzy chociażby od nieżyjących już dziś artystów, takich jak Wojciech Karolak czy Emilian Kamiński. Materiałami ze swoich prywatnych zbiorów zechcieli podzielić się także inni twórcy, jak Olgierd Łukaszewicz, który dostarczył na spotkanie w Instytucie Teatralnym dokumentację dotyczącą wieczoru poezji Stanisława Grochowiaka pod tytułem *Epilog w stearynie*, a także inne artefakty związane z działalnością Piwnicy, które również zdeponowałam w Instytucie Teatralnym. Możliwe więc, że stanie się tak w przypadku innych artystów. Ślady, materialne świadectwa pokazywane w trakcie wywiadów pogłębionych przywoływały wspomnienia uczestników artystycznych spotkań, bez relacji których nie dowiedzielibyśmy się być może nigdy o szczegółach dotyczących ich własnych oraz innych występów. Warto zatem podkreślić podwójną rolę, jaką w tym procesie odegrały archiwalia. Stanowią ślad działań sam w sobie, a także spełniły rolę medium, przywołującym wspomnienia działań. Dzięki relacjom uczestników wydarzeń możliwe było dotarcie do wiedzy dotyczącej nie tylko rodzajów praktyk artystycznych uprawianych w Piwnicy na Wójtowskiej z poziomu zarówno ich realizacji jak i odbioru lecz także do informacji dotyczących charakteru samego teatru i jego roli w powstaniu innowacyjnych jak na owe czasy przedsięwzięć i rozpoczęciu karier znanych dziś i cenionych artystów. To tu muzycy i piosenkarze nagrywali swoje pierwsze płyty, to tu mieli pierwszy bliski kontakt z publicznością, tu doskonalili w tym kontakcie swój aktorski lub muzyczny warsztat. Przyglądając się estetyce piwnicznych spektakli można by się natomiast zastanowić nad tym, czy ich forma przebrzmiała bo stanowi przede wszystkim świadectwo swego czasu, czy też byłyby szanse na przypomnienie spektakli, na ich rekonstrukcję w sytuacji innych oczekiwania/przyzwyczażeń odbiorców.

ROZDZIAŁ V

Archiwum jako ślad praktyki scenicznej i źródło innowacyjnych poszukiwań twórczych

Podstawą mojej pracy badawczej jest koncepcja archiwum performatywnego, w myśl której archiwum przestaje być statycznym zbiorem dokumentów, zostaje wprowadzone w ruch i może wytwarzać nowe scenariusze przyszłości. Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej będące w mojej dyspozycji wchodziło w skład archiwum rodzinnego. Pierwszy etap mojego projektu, jak już wspominałam w początkowych rozdziałach niniejszej rozprawy, stanowiła żmudna praca nad rozpoznaniem tego zbioru w możliwie precyzyjny sposób. Odróżnienie treści świadczących o życiu prywatnym Ryszarda Ostromeckiego od tych, które dotyczyły jego działalności zawodowej, było zadaniem wymagającym zagłębienia się w odległą dla mnie historię dziejów rodziny, rozpoznania osób na zdjęciach, ustalenia faktów. Odziedziczone archiwum wymagało następnie uporządkowania i kategoryzacji dokumentacji. Ten etap prac ze względu na zawartość archiwum w postaci materialnych resztek i śladów w przypadku wielu realizacji artystycznych sprawił również niemałą trudność dotyczącą chociażby ustalenia chronologii wydarzeń. Niepełność zbiorów dawała o sobie znać zatem i na tym etapie ich opracowywania. Dokumentację uzupełniłam o relacje uczestników wydarzeń. Zgodnie z przekonaniem Wandy Świątkowskiej, że:

Resztki historii osadzają się w ciele, to właśnie ono jest medium i archiwum.
Mimo że przekaz ustny może się wydawać kulawy, to proces „pamiętania”,
trwanie tego cielesnego archiwum, przekazywanie doświadczeń – nie ustają¹.

Wywiady jako historie mówione nacechowane afektywnie stały się obok archiwaliów podstawą do pracy nad książką *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtow-*

¹ W. Świątkowska, *Teatr wobec archiwum. Strategie ożywiania i profanowania na przykładzie wybranych spektakli ostatniej dekady*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, tom 1: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 252.

skiej. W publikacji tej, o charakterze dokumentu fabularyzowanego, stosowałam już intuicyjnie performatyczne ujęcie źródeł – niejako *avant la lettre*, czyli przed poznaniem teorii, którą wykorzystalam w niniejszej rozprawie. Następnie w momencie wyselekcjonowania poszczególnych dokumentów realizacji i odbioru dzieła przystąpiłam do omówienia praktyk artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej zgodnie z obraną performatyczną perspektywą. Kolejny etap pracy z archiwum, czyli zdeponowanie archiwaliów w Instytucie Teatralnym zaowocowało ich odpowiednią konserwacją i rozpoczęciem procesu digitalizacji. Dzięki tym działaniom możliwe będzie wzbogacenie zasobów cyfrowych na platformach Instytutu Teatralnego: e-teatr.pl oraz encyklopediateatru.pl. Tak jak nadmieniałam wcześniej mam nadzieję, że dzięki tej decyzji i temu działaniu uda się uzupełnić dane dotyczące działalności tego teatru małych form, a przede wszystkim rozpowszechnić informacje, które zostały zebrane do tej pory. Wiedza na temat istnienia Piwnicy na Wójtowskiej jest dostępna jak się okazuje szerokiemu gronu warszawskiej i zagranicznej elity kulturalnej, która w jej działalności chętnie uczestniczyła. Pamiętajmy jednak o tym, że są to osoby z pokolenia, które siłą rzeczy, ze względu na osiągnięty wiek, powoli odchodzi. Dopóki żyją, jest szansa na uzupełnienie zbiorów i ocalenie od zapomnienia tego, co w mojej ocenie na uwagę zasługuje. Z tą myślą właśnie podjęłam się tego zadania i cieszy mnie fakt, iż dzięki determinacji udało mi się do tej pory dotrzeć do wielu artystów, którzy dali świadectwo dotyczące wkładu w polską kulturę działalności teatru Ryszarda Ostromęckiego.

Archiwalia posłużyły także do zaktywizowania pamięci. Z wyselekcjonowanymi materiałami jeździłam przecież do różnych miejsc w Polsce na umówione wywiady. Warto w tym momencie rozważyć zwrócić uwagę na ten właśnie aspekt archiwum Piwnicy na Wójtowskiej jako archiwum afektywnego. W takim ujęciu nie stanowi ono bowiem jedynie kolekcji obiektów, lecz jest materiałem wywołującym rozmaite napięcia i emocje u rozpoznających je odbiorców. Po ponad trzydziestu latach artyści zetknęli się ponownie z dokumentacją dotyczącą Piwnicy na Wójtowskiej i wzbogacili ją swoją opowieścią, udzielając mi wywiadów pogłębionych i przedstawiając historię tego miejsca. Także i moje początkowe zetknięcie z nieuporządkowaną materią było doświadczeniem wywołującym z jednej strony frustrację, z drugiej zaś zachwyt i fascynację bogactwem i różnorodnością zasobów. Podobne reakcje zaobserwowałam u osób uczestniczących w kolejnych etapach porządkowania dokumentacji, a niezwiązanych w żaden sposób z tą pracownią twórczą i nieznających jej działalności².

² O archiwum afektywnym pisałam w rozdziale: *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie* [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 220.

Rozpoznanie praktyk artystycznych Piwnicy na Wójtowskiej i ich opis w performatycznym geście badacza jest jednak, w mojej ocenie, jednym z działań, do jakich archiwum otwarte inspiruje. Performatywność dokumentacji archiwalnej może znaleźć swoje kontinuum w rozmaitych innych projektach z nią związanych. Jednym z moich niezrealizowanych do tej pory pomysłów było utworzenie w Piwnicy na Wójtowskiej pamiątkowej gabloty upamiętniającej działania tego teatru. Jak pamiętamy, Ryszard Ostromięcki przekazał placówkę w geście darowizny władzom Dzielnicy Śródmieście Miasta Warszawa. W dokumencie tym wyraził wolę zachowania wystroju miejsca i przeznaczenia jej na placówkę kulturalną o linii programowej, będącej w zgodzie z koncepcją ideową Piwnicy na Wójtowskiej. Teatr dostał się pod kuratelę Staromiejskiego Domu Kultury, który przekazał z kolei pieczę nad miejscem w ręce wyznaczonego przez siebie kierownika artystycznego. Piwnica zachowała swoją nazwę, ale wiadomo również było, że jest Filią Staromiejskiego Domu Kultury. Dzięki uprzejmości zarządców Piwnicy mogłam to miejsce po dokonanym remoncie zobaczyć i przeprowadzić tam jeden z wywiadów pogłębionych z Magdą Umer i Magdą Czapińską. W Piwnicy na Wójtowskiej zorganizowano także spotkanie wspomnieniowe przy okazji wydania mojej książki *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, które poprowadzone zostało przez Jolantę Fajkowską, bywalczyńnię tego teatru. Na spotkaniu w luźnej rozmowie po prezentacji treści książki swoimi prywatnymi wspomnieniami podzielili się dawni piwniczni widzowie. Z uwagi na charakter spotkania nie zostały one jednak zapisane. Sam fakt licznego uczestnictwa, zainteresowania wydarzeniem oraz treść wypowiedzi widzów zainspirowały mnie do pomyślenia o jeszcze innym wykorzystaniu archiwum. Miałam nadzieję na zainicjowanie cyklu spotkań dawnych twórców piwnicznych z promowanymi przez nich młodymi twórcami wybranego, reprezentowanego przez nich gatunku. Podczas spotkań można by było zaprezentować na przykład w postaci prezentacji czy rotacyjnie zmieniających się treści gabloty pamiątkowej dokumenty związane z danym twórcą i okresem działalności Piwnicy. Koncepcję tę przedstawiłam kilku wybranym artystom, z którymi pozostaję w stałym kontakcie po przeprowadzeniu wywiadów pogłębionych, są to: Włodek Pawlik, Janusz Strobel, Włodzimierz Nahorny, Karol Radziwonowicz, Stanisław Sojka czy Magda Umer. Pomysł zyskał ich zainteresowanie i aprobatę. Pomyślałam, że uruchomione w ten sposób dokumenty i żyjący oraz czynnie działający artyści mogą tworzyć swoisty pomost łączący dawne praktyki z nową rzeczywistością. Koncepcję tę przedstawiłam także ówczesnym zarządcom placówki. Nie wzbudziła ona jednak żywego zainteresowania. Powodem miał być brak dostępnych środków finansowych na rozszerzenie działalności miejsca i ryzykowność powodzenia przedsięwzięcia. A przecież, przyjmując darowiznę z rąk Ryszarda Ostromięckiego, miasto zobowiązało się do uszanowania zawartej w dokumencie woli darczyńcy. Koncepcja w mojej ocenie

nie stanowiłaby zatem rozszerzenia działalności placówki, lecz właśnie kontynuację założeń ideowo-programowych jej twórcy. Do współpracy nie doszło, a okres wymuszanej izolacji w okresie pandemii wywołanej wirusem Covid-19 przyczynił się do konieczności całkowitego zawieszenia działalności Piwnicy na Wójtowskiej jako Filii Staromiejskiego Domu Kultury z powodu jej nierentowności.

Piwnica ponownie została oddana miastu, które dwukrotnie rozpisało przetarg na jej wynajem. Po pierwszym z nich placówka dostała się ku mojemu wielkiemu zdziwieniu w ręce Związku Sportowego Polonia. Jakie miało być jej przeznaczenie w związku z tym faktem... pozostaje poza moją wiedzą. Nowi najemcy zrezygnowali jednak z kontynuacji umowy i w drugim przetargu miejsce zostało pozyskane przez Fundację młodych artystów, działającą pod nazwą Nowe Formy. Prezes Fundacji, z wykształcenia aktor i reżyser zgłosił się do mnie z prośbą o wsparcie starań o miejsce we wspomnianym przetargu w postaci wystosowania do władz dzielnicy Śródmieście listu intencyjnego w tej sprawie. Artyści tworzący Fundację zainteresowani dorobkiem Piwnicy na Wójtowskiej i jej historią, na której temat pozyskali dostępne w internecie informacje, zobowiązali się do dołożenia wszelkich możliwych starań, aby zachować pamięć o Piwnicy na Wójtowskiej i kontynuować linię programową w dziedzinie sztuki teatru. Zadeklarowali także chęć współpracy z współtwórcami Piwnicy i ze mną. Plany młodego pokolenia artystów Teatru Nowe Formy budzą nadzieję na realizację tych zobowiązań, czy tak się jednak stanie, czas i realia życia pokażą. Piwnica na Wójtowskiej została póki co gruntownie wyremontowana i przystosowana do planowanych działań w zakresie edukacji teatralnej założycieli Fundacji. W projekcie tym nie udało się niestety zachować, jak chciał Ryszard Ostromięcki, dawnego wystroju Piwnicy na Wójtowskiej. Przestrzeń została zaaranżowana w nieco inny niż kiedyś sposób już przy okazji pierwszego remontu przeprowadzonego z ramienia Staromiejskiego Domu Kultury. Z pomieszczeń piwnicznych wykorzystywanych przez Ryszarda Ostromięckiego do przechowywania rozmaitych podręcznych sprzętów, w tym pomp służących do osuszania zalewanej często Piwnicy czy też dekoracji i elementów scenografii, stworzono szatnię oraz garderobę i magazyn. Zlikwidowano działający za czasów Ostromięckiego kominek ze względów bezpieczeństwa i konieczności dostosowania wnętrza Piwnicy do wymogów przepisów przeciwpożarowych. Za sceną znalazło swoje miejsce wyjście ewakuacyjne. Pojawiły się zamiast jednej dwie toalety kosztem zmniejszenia przestrzeni barku. Stworzono miejsce dla operatora czuwającego nad nagłośnieniem i oświetleniem salki widowiskowej, której przestrzeń doposażono na tyle, by można było tam dokonywać profesjonalnych nagrań. Miejsce, choć zaaranżowane w odmienny sposób, zyskało zatem dodatkowe atuty. W wywiadzie pogłębionym z ówczesnym jego kierownikiem dowiedziałam

się, że drewniane stoły i ławy były dość mocno uszkodzone przez korniki i część z nich po prostu się rozpadała³.

Rzeczywiście, nie sposób w myśl woli twórcy Piwnicy walczyć z niszczącą na skutek upływu czasu materią. Ryszard Ostromięcki w miarę swoich możliwości dbał o zachowanie tego, co stworzył, nie biorąc pod uwagę opcji jakiegokolwiek, wynikającej z różnych czynników, zmiany wystroju wnętrza. Dziś na tego rodzaju przywiązanie do dzieła swojego życia być może spojrzelibyśmy jak na przejaw swojego rodzaju dziwactwa i tak właśnie chyba postrzegali je kolejni zarządcy Piwnicy. Ze względu na planowanie organizacji różnego rodzaju imprez artystycznych zdecydowali się na zmiany aranżacji przestrzeni⁴. Ryszard Ostromięcki według relacji uczestników wydarzeń o Piwnicę dbał jak gospodarz o własny dom. Jak powiedziała na przykład Magda Umer:

On zdobywał fortepiany, a jako gospodarz sam dbał o to miejsce, także w sensie estetycznym. Pilnował, żeby był czysty parapet, czysty kaloryfer. Żeby było pięknie i schludnie [NPK: 289].

Podobną opinią podzielił się także Olgierd Łukaszewicz:

Ryszard zawsze przestrzegał rytuałów. Zapalał ogień w kominku albo zapraszał na herbatę. Szalenie musiał dopłacać do tego, żeby ludziom było miło, przyjemnie... [NPK: 243]

Kierownik Piwnicy z ramienia Staromiejskiego Domu Kultury zdawał się dostrzegać walory odpowiednio zaprojektowanej przestrzeni scenicznej i biesiadnej Piwnicy na Wójtowskiej. Przejął nawet rytuał podejmowania gości ciastem i herbatą, ale pytanie o dawną atmosferę, pamięć i spuściznę miejsca przekierował na dokonania podczas jego zarządu, gdyż jak sam powiedział, z legendą „nie zamierzał się mierzyć” [NPK:190]. Na ideę stworzenia artystycznego mostu między przeszłością a teraźniejszością odpowiedział tymi słowami:

Mosty pomiędzy dziedzinami sztuki są łatwe do przerzucenia. Teatr tym się zajmuje. Ale pomiędzy dwoma czasami mostu się nie da przerzucić. Jeden czas jest od tego, żeby odciąć się od drugiego. Gdy przychodzi nowe, to odcina się od starego. Rzucanie tych mostów powoduje, że oba nurty stają się nijakie [NPK: 190-191].

Natomiast pomysł odtworzenia dawnego repertuaru uznał za niemożliwy do zrealizowania ze względów finansowych, a także z powodu domniemanego braku zainteresowania dawnych artystów piwnicznych współpracą w tym zakresie. Uznał, że:

³ P. Korczago, *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Bellona, Warszawa 2017, s. 185.

⁴ Tamże, s. 191. Kolejne cytaty – wypowiedzi moich rozmówców zaznaczam zgodnie z przyjętym wcześniej skrótem [NPK – *Niepowtarzalni* Patrycja Korczago]

tu się przewinęła wierchuszka, która bardzo sobie ceniła to miejsce i je uwielbiała. Ale to był specyficzny czas. I mówimy tu o ludziach, którzy obecnie mają taką pozycję, że w dół nie patrzą. Dla nich czas Piwnicy już minął. Teraz zajmują się niby tym samym, ale w innym celu [NPK:190].

Trudno się przynajmniej częściowo z tym ostatnim spostrzeżeniem nie zgodzić. Okres działalności Piwnicy, jak już pisałam, przypadał na specyficzny czas zmiany ustroju w Polsce. Teatr Ryszarda Ostromięckiego był inicjatywą prywatną, dzięki czemu jego twórca mógł realizować w okresie wielu ograniczeń artystycznych, wynikających z polityki państwa, własną koncepcję programową. Wolność twórcza przyciągała aktorów i muzyków, zwłaszcza że różnorodność repertuarowa, jak wynika z analizy archiwum i relacji uczestników wydarzeń, była bardzo duża. Zmieniająca się rzeczywistość, przejście do systemu kapitalistycznego zweryfikowały także i możliwości organizacyjne Piwnicy na Wójtowskiej. Ostatnie lata jej działalności pod egidą Ryszarda Ostromięckiego były naznaczone walką o utrzymanie placówki, czy to ze względu na zainteresowanie współpracą na określonych warunkach finansowych występujących tam artystów, czy też z powodu widowni, której akces w wydarzeniach piwnicznych był mniejszy ze względu na konkurencyjne już wówczas wydarzenia w zdominowanej przez komercyjne występy stolicy. Trudno się dziwić, że nowi najemcy przystosowali placówkę do swoich potrzeb i możliwości pod względem wystroju czy też repertuaru. Ówczesny kierownik Piwnicy na Wójtowskiej z ramienia Staromiejskiego Domu Kultury uznał, że tak mała przestrzeń nadaje się przede wszystkim do organizacji spektakli dla dzieci z grup przedszkolnych oraz Konkursu Piosenki Kabaretowej im. Jeremiego Przybory.

Kiedyś to była scena, którą zawiadywał pewien artysta wedle własnego rytmu prywatnego, to mógł sobie robić, co chciał. Ja, jako pracownik domu kultury, musiałem wymyślić formułę, w której upowszechnianie kultury to jest duży segment tego, co ja robię [NPK:189].

Doszedłem do wniosku, że jako kierownik artystyczny, mam prawo nie starać się robić tego, co się spodoba ludziom, tylko to ma się podobać mnie [NPK:186].

W opinii Olgierda Łukaszewicza jednak:

(...) Dopiero z perspektywy czasu widzimy jakąś sumę i muszę powiedzieć, że nic nie zrozumieli ci, którzy otrzymali ten lokal, którzy co prawda doprowadzili do wspaniałego remontu... Ale, że ten fenomen polegał na gatunku, na *Qualität*, tego w ogóle nie zrozumieli, nie zostało to pojęte. Występy upowszechnieniowe, że tak powiem, dziecięce, zdominowały to miejsce, zinfantylizowały tę przestrzeń... [NPK:247]

Członkowie Fundacji Nowe Formy przeprowadzili kolejny gruntowny remont Piwnicy na Wójtowskiej. Zniknęły z jej przestrzeni już bezpowrotnie stare drewniane ławy i stoły, a także ułożona amfiteatralnie widownia na rzecz jednolitej płaskiej przestrzeni. Zyskano w ten sposób miejsce spełniające wiele funkcji. Planowana tam jest bowiem zarówno organizacja warsztatów dla kandydatów do szkół teatralnych, jak i realizacja widowisk teatralnych. Nowi najemcy chcą także skierować swoją ofertę, podobnie zresztą jak poprzedni, do młodzieży szkolnej i licealnej. Myślę, że słuszną rzeczą jest, by każdy zarządca mógł realizować własny pomysł na dostępną przestrzeń działań artystycznych. Biorąc pod uwagę realia związane z utrzymaniem teatru o niewielkiej ilości miejsc na widowni, to jeśli finansowanie przez instytucje kultury okazuje się być niewystarczające, pozostaje rzeczywiście korzystanie z funduszy z realizacji projektów komercyjnych. Upowszechnianie teatru dla dzieci od wieku przedszkolnego wydaje się z kolei być zgodne z nazywanym w psychologii „prawem pierwszego połączenia”, jak powiedziała Magda Czapińska dodając, iż:

młodzi muszą znaleźć własny język, własny sposób wyrażania tego wszystkiego, co im w duszy gra. Teraz te nasze dzieci chowają się w takim chłampie, bylejakości... Musimy dbać o to, czego te dzieci słuchają, jakiej im się strawy duchowej dostarcza [NPK:300].

Dobór repertuaru i sposób finansowania przedsięwzięć teatralnych mogą stanowić temat innych rozważań naukowych. Przedmiotem badań niniejszej rozprawy jest archiwum, przywołane wyżej treści mają na celu jedynie określenie potrzeb i możliwości wykorzystania performatywnego potencjału omawianej dokumentacji przy tworzeniu scenariuszy przyszłości. Nie sposób w toku tych rozważań pominąć jednak warunków, celów i nastawienia współczesnych czy obecnych zarządców do treści czy potencjału omawianych archiwaliów. Piwnica na Wójtowskiej wydaje się być najlepszym miejscem do performatycznego uruchamiania zawartości archiwum. Myślę jednak, że niektóre piwniczne spektakle, montaż słowno-muzyczne, takie chociażby jak *O ćwierć wyżej*, *Krajobraz Polski* czy monodramy mogłyby zaistnieć i zaciekać publiczność innych małych scen stolicy czy kraju, wliczając w to scenę samego, wspomnianego już Instytutu Teatralnego. Stanowią one, w mojej ocenie materiał gotowy do scenicznej inscenizacji, ze względu na ponadczasowość ich przekazu. Performatywne czytanie fragmentów monodramów lub związanych z nimi dokumentów z poziomu realizacji czy odbioru dzieła mogłoby stanowić nowy scenariusz oparty o dostępne archiwalia, tym bardziej, że podejmuje się teraz często takie inicjatywy użytkowania archiwum. Jak pisze Wanda Świątkowska przywołując teorie Rebecki Schneider, które omawiałam w początkowych rozdziałach niniejszej rozprawy:

W analizowanych przez Schneider praktykach rekonstrukcyjnych transmisja doświadczeń odbywa się z ciała do ciała, to właśnie ono umożliwia dostęp do przeszłego doświadczenia, współuczestnictwo i poznanie. Właśnie dlatego Schneider postuluje praktykę *re-enactment*, która polega nie na dyskursywnym, lecz cielesnym sposobie uprawiania historii. Według badaczki rekonstrukcje to metody podtrzymywania żywej pamięci, a ponowne odegranie daje możliwość przeniesienia doświadczenia przeszłości w teraźniejszość właśnie przez medium ciała⁵.

Przykładem mogą być podane przez Świątkowską realizacje sceniczne, takie jak: spektakl dotyczący okoliczności śmierci Andrzeja Leppera: *Tu Wersalu nie będzie!* w reżyserii Rabiha Mroué (w którym twórcy „jako materiał do swej opowieści wybrali relacje medialne dotyczące samej postaci Leppera i okoliczności jego śmierci”⁶), *Mała narracja* w reżyserii Wojtka Ziemilskiego („Forma spektaklu (...) – to wykład performatywny. Ziemilski siedzi na scenie za pulpitem, czyta monotonnym głosem tekst, a na ekranie za nim wyświetlane są materiały wizualne i komentarze”⁷), a także *Nigdy więcej wojny* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej („Punktem wyjścia w pracy nad spektaklem stało się nagranie wojennych opowieści dziewięćdziesięcioletniej Adeli Sztamborskiej, prywatnie babci artystki. Jej wspomnienia jednak nie tyle zostały w spektaklu zaprezentowane, ile utworzyły jego specyficzną ścieżkę dźwiękową”⁸) oraz *Dobrze ci tego nie opowiem* w reżyserii Anny Karasińskiej (Karasińska w spektaklu „nie ujawnia żadnych źródeł, dokumentów, wyników archiwalnego researchu. Artystka wzięła na warsztat (...) repozytorium wyobrażeń kulturowych na temat drugiej wojny światowej, mechanizmy pamięci zbiorowej, sposób, w jaki wojna powraca w doświadczeniu kolejnych pokoleń, urodzonych długo po jej zakończeniu”⁹).

Zbiory artefaktów Piwnicy na Wójtowskiej mogłyby także zostać ponownie ożywione w realizacji performansów, remiksów czy montaży. Według Tomasza Platy remiks:

To taka praca artysty, która wchodzi w istotny dialog z pracą kogoś innego, wcześniejszą; przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków ukrytych, czasami podważenia¹⁰.

Podobne rozwiązania zaproponowano także w Projekcie „Dorman. Archiwum otwarte”, zainicjowanym w 2016 roku przez zespół badawczy pod kierownictwem naukowym Marzenny Wiśniewskiej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa

⁵ W. Świątkowska, *Teatr wobec archiwum. Strategie ożywiania i profanowania na przykładzie wybranych spektakli ostatniej dekady*, op. cit., s. 241.

⁶ Tamże, s. 243.

⁷ Tamże, s. 246.

⁸ Tamże, s. 248.

⁹ Tamże, s. 250-251.

¹⁰ *Re//mix. Performans i dokumentacja.*, pod red. T. Platy i D. Sajewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 9.

Raszewskiego w Warszawie¹¹. Archiwum Jana Dormana, reżysera, dramaturga, scenografa, założyciela i wieloletniego dyrektora Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie¹² zostało przekazane pod opiekę Instytutu Teatralnego przez córkę artysty Iwonę Dowsilas. Dzięki otwartemu dostępowi do zbiorów grupa robocza, w której skład wchodziły „teoretyczki, dramaturżki, reżyserki i reżyserowie, aktorzy i aktorki, pedagodżki teatru, twórcy niezależni”¹³ opracowała wykłady i warsztaty zainspirowane potencjałem archiwum Jana Dormana. „Podsumowaniem trzech lat projektu jest strona internetowa jandorman.pl, która systematycznie udostępnia zdigitalizowane i opisane zbiory Archiwum Dormana oraz opracowania problemowe (...)”¹⁴, a także Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Teatr Jana Dormana – poszukiwania, inspiracje, refleksje” zorganizowana w Instytucie Teatralnym w 2019 roku.

Wykorzystanie nowoczesnych technologii mogłoby z kolei sprzyjać wprowadzeniu innowacji na wielu polach. Badając teatr rozumiany jako medium¹⁵, czyli system komunikacyjny, nie sposób pominąć wielości sygnałów, splotów i gęstości znaczeń w zastosowanych środkach przekazu umożliwiających kreowanie wymiarów czasu i przestrzeni. Obecne oczekiwania widza teatralnego koncentrują się na odbiorze treści artystycznych prezentowanych w formie przekazu multimedialnego, wykorzystującego nowoczesne technologie bazujące na massmediach¹⁶. Konsekwencją tych przemian jest anektowanie do teatru jako sztuki live nowych środków wyrazu, związanych z kulturą medialną. Może warto zatem zastanowić się nad propozycją możliwości przeniesienia treści artystycznych autorskiego teatru małych form w Warszawie Piwnicy na Wójtowskiej w przestrzeń cyfrową, umożliwiającą interaktywny udział widza w sztukach performatywnych i projektach edukacyjnych. Realizacja tej formy przekazu pozwala na innego rodzaju zaangażowanie widza w dialog poszerzając jednocześnie siłę i zakres oddziaływania sztuki teatralnej.

Pracownia twórcza Ryszarda Ostromięckiego, jak wynika z wcześniejszych rozważań niniejszej rozprawy, była miejscem znanym i rozpoznawalnym w elitarnych kręgach artystycznych stolicy kraju i chętnie odwiedzających go gości i twórców zagranicznych, zapisując się w pamięci odbiorców jako legendarne. W repertuarze Piwnicy na Wójtowskiej widać było konsekwencję w doborze występujących

¹¹ M. Wiśniewska, *Otwarte archiwum Dormana: Dorman's Open Archives*, „Pamiętnik Teatralny”, 68(3/4), Warszawa 2019, s. 7–12.

¹² Jan Dorman [hasło w:] *Elektroniczna encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/4567/jan-dorman> [dostęp: 15.03.2023].

¹³ Grupa robocza, [w:] www.jandorman.pl, <https://www.jandorman.pl/s/39/grupa-robocza> [dostęp: 15.03.2023].

¹⁴ M. Wiśniewska, *Otwarte archiwum Dormana: Dorman's Open Archives*, op.cit., s. 7–12.

¹⁵ P. Pavis, *Media na scenie*, [w:] *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2011, s. 177.

¹⁶ O cyfrowej przestrzeni teatru pisałam w rozdziale *Digital Space of the Basement of Wójtowska Theatre in Warsaw – New Forms*, [w:] *Divadlo a rozhrania*. red. E. Knopová, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, Banská Bystrica 2022, s. 114–127.

tam artystów i jakości propozycji. Fenomen miejsca oferującego wolność twórczą w burzliwym okresie przemian ustrojowo-społecznych przyciągnął do tego teatru ponad 150 słynnych artystów polskich i zagranicznych. Po trudach dnia i wobec trudów życia w siermiężnej, szarej rzeczywistości komunistycznej Polski wchodząc do mrocznych, piwnicznych podziemi widzowie z chęcią uczestniczyli w proponowanym przez Ostromęckiego wydarzeniach artystycznych. Wchodzili jakby w inny świat, pełen inspiracji, wzruszeń, niecodziennych przeżyć. Wymyślona przez Ostromęckiego idea takiego trybu angażowania widza sprawdziła się idealnie. Nawiązywała do kultywowanej w okresie stanu wojennego formy domowego teatru podziemnego. Twórca Piwnicy na Wójtowskiej wyszedł naprzeciw potrzebom konkretnego czasu, konkretnej społeczności, tworząc pracownię sprzyjającą eksperymentom artystycznym, improwizacji i innowacji. Założenie bliskiego kontaktu widza z aktorem w specjalnie zaprojektowanej do tego celu kameralnej przestrzeni wyznaczało niewątpliwie wyjątkową atmosferę spotkania, jednocześnie jednak ograniczając jego dostęp do wąskiego grona odbiorców. Rozważania nad zastosowaniem nowych form w Piwnicy na Wójtowskiej mogą poprowadzić nas przede wszystkim więc w stronę znaczącego poszerzenia forum odbiorców odpowiednio przygotowanych do tego celu inscenizacji. W ujęciu Patrice’a Pavisa inscenizacja jest to: „teatr na swoim miejscu, na właściwym miejscu; teatr, który udostępniono publiczności w danym momencie. Pozostaje jeszcze ustalić, co oznacza „udostępnić”!”¹⁷ Pavis zastanawia się także nad tym: „Dokąd zmierza inscenizacja? A my, widzowie, czy mamy w niej swoje miejsce?”¹⁸ Podążając za tymi pytaniami, można poszukać odpowiedzi bazującej na nowo ujętej percepcji widza, w pełni zanurzonego w silnie oddziałującym na niego świecie cyfrowej rzeczywistości, w której przyszło mu żyć.

Przyglądając się zastosowanym już przez współczesnych twórców nowoczesnym technikom inscenizacyjnym nie dziwi fakt, iż niektóre sceny spektaklu są komponowane za pomocą kamer na wzór reportażu filmowo-telewizyjnego. Przyzwyczajeni jesteśmy już do tego, że aktorzy i projekcje audiowizualne zbliżeń ich twarzy, fragmentu lub całej sylwetki pojawiają się często jednocześnie na scenie. Są oni bowiem filmowani przez widocznego dla odbiorcy kamerzystę lub z własnej ręki. Obraz transmitowany jest w czasie rzeczywistym, bądź nagrany i wyświetlany na tylnej ścianie przestrzeni scenicznej lub też emitowany w odpowiednim momencie na ekranach telewizorów stanowiących część scenografii. Tylina ściana sceny wykorzystywana jest także często do projekcji fotografii bądź napisów. Nagrany wcześniej fragment utworu muzycznego może zostać odtworzony z widocznego dla widza źródła, na przykład ustawionego przed aktorem dyktafonu. Mikrofon z kolei

¹⁷ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 361.

¹⁸ Tamże, s. 360.

może być wykorzystany także do wzmacniania lub zniekształcenia głosów aktorów, aż do ich całkowitego stopienia się z tłem muzycznym spektaklu. Przykładem mogą być realizacje teatralne Krzysztofa Warlikowskiego. Reżyser stosując zabiegi kompilacyjne bądź dekompozycyjne, rozbija porządek inscenizowanych tekstów, ukazuje je w nowych odsłonach i otwiera pole do podjęcia przez widza pracy interpretacyjnej opartej o indywidualne doświadczenia. W przypadku spektakli realizowanych w dużych przestrzeniach zastosowanie gęstości znaków audiowizualnych włączających widza w czynny udział interpretacyjny wydaje się być zabiegiem łatwiejszym do zrealizowania, aniżeli w przypadku tych prezentowanych na scenach kameralnych. Podobnie dzieje się w przypadku zapośredniczeń medialnych praktykowanych w innych sytuacjach odbiorczych w postaci transmisji na żywo na wielkich ekranach telewizyjnych koncertów czy meczy sportowych, gdzie widzowie ostatnich rzędów oglądają „zaledwie część tego, w czym przyszli wziąć udział”¹⁹. Okazuje się, że: „w teatrze często oglądamy dziś telewizję, nawet jeśli bierzemy udział w wydarzeniu na żywo, a widzowie wręcz oczekują przedstawień przypominających widowiska medialne”²⁰. Jak jednak transponować te zapośredniczenia na grunt teatru małych form w realizacji spektakli czy montażu, inspirowanych materiałem archiwalnym? Podstawowym, możliwym do zastosowania zabiegiem wydaje się być przeniesienie tych działań na platformę internetową umożliwiającą oglądanie spektakli nagranych bądź też streamingowanych. Jak pisze Patrice Pavis:

Rzeczywista obecność aktora na scenie nie jest niezbędna dla widza i w żadnym razie nie jest dowodem na „ontologiczną” wyższość teatru nad mediami audiowizualnymi. (...) *Cyberteatr* eliminuje pojęcie sceny i widza wpisanego w stałą przestrzeń analizowaną dotykiem. Widz nie staje już wobec reprezentacji zewnętrznej i istniejącej rzeczywistości, ale znajduje się w sercu symulacji wirtualnego teatru. Opuszcza bezpieczne pudełko sceny i sali i zwraca się w stronę ekranu - miejsca projekcji (kino) lub emisji (video cyfrowe)²¹.

Kluczową dla moich rozważań wydaje się być teza Christophera Balmego, że teatr: „należy rozumieć jako pierwszy przykład hipermedium, które zawsze potrafiło inkorporować, przedstawiać, a czasem nawet czynić swoim tematem inne media”²², „a jego szczególną właściwością jest otwarcie na intermedialność”²³. Autorzy wstępu do tomu *Teatr wśród mediów*, podążając tropem wspomnianego wyżej naukowca, przyjmują perspektywę, w której:

¹⁹ Ph. Auslander, *Na żywo czy...?*, [w:] „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, No 107/2012, s. 18.

²⁰ Tamże.

²¹ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, op. cit., s. 188-189.

²² Ch. Balme, *Zastępcze sceny: teatr, performans i wyzwania nowych mediów*, [w:] „Dialog” 2007, nr 12, s. 164.

²³ A. Duda, M. Wiśniewska, *Teatr wśród mediów – wyzwania i propozycje badawcze*, [w:] „Teatr wśród mediów”, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 24.

w centrum zainteresowań teatru jako medium znajduje się już nie tylko człowiek, ale wszelkie tworzywa, obiekty, rzeczy, które należą do obszaru performansu materii (material performance)²⁴ i wytwarzają teatr w rozmaitych jego odmianach, a nierzadko hybrydują go²⁵.

Przejawy intermedialności widoczne były już w montażach słowno – muzycznych realizowanych przez Ryszarda Ostromeckiego. Zastosowanie kilku form przekazu zmieniało sposób odbioru. Współcześnie, korzystając na przykład z platformy internetowej widz zyskałby także wprowadzoną niegdyś przez twórcę Piwnicy na Wójtowskiej wieloperspektywiczność. Miałby na przykład możliwość wykupienia wirtualnego miejsca teatralnego, z którego oglądałby spektakl lub też obraz z kilku kamer umieszczonych na scenie. Jak pisze Auslander: „Dzięki rejestracji i za pośrednictwem medialnemu wartość przedstawienia ulega akumulacji. Przedstawienie na żywo nadal istnieje w ramach ekonomii powtórzenia głównie dlatego, że pomaga promować sztukę produkowaną na skalę masową (...)”²⁶. Biorąc pod uwagę względy ekonomiczne, których z punktu widzenia teatru jako instytucji nie sposób pominąć, ten rodzaj finansowania znacznie wzmocniłby budżet ograniczonej niewielką ilością miejsc placówki. Dla widza korzyści wydają się również być jasne, zyskuje on dostęp do wybranego spektaklu w dogodnym dla siebie czasie i miejscu. Z kolei poszerzenie perspektywy w postaci oglądania nagranych spektakli lub w wersji na żywo z różnych kamer stanowić może interesującą alternatywę dla tradycyjnego miejsca na widowni. Piwnica na Wójtowskiej była inicjatywą prywatną, finansowaną w dobie systemu socjalistycznego przez jednego człowieka przy zmiennym udziale dotacji państwowych. Ryszard Ostromecki jako jej twórca i kierownik artystyczny konsekwentnie rezygnował z dodatkowych, powszechnie stosowanych w dzisiejszym, kapitalistycznym świecie sposobów płatnego wykorzystania przestrzeni teatralnej. Inaczej niż dzisiaj także, zaprzyjaźnieni artyści chętnie przyjmowali zaproszenia na występy w teatrze małych form Ostromeckiego zadając jedno tylko pytanie: „Kiedy?” [NPK:334]. Współcześni artyści zadają inne pytanie: „Za ile?” [NPK:334], które znacząco wpływa na sposób podejścia do możliwości i sposób finansowania tej piwnicznej, kameralnej przestrzeni twórczej. „Najnowszy trend, który – jak można przewidywać – przesądzi o obliczu przyszłości, sprowadza się do tego, że posiadający znaczne zabezpieczenie finansowe producenci kultury częściej opracowują „projekty” możliwe do realizacji w wielu różnych formach (...) niż pojedyncze realizacje. Nawet jeśli zmieniające się warunki wymuszają przeniesienie punktu ciężkości z jednej formy realizacji projektu na inną, żadna z nich nie bę-

²⁴ D.M. Posner, *Introduction: Material Performance(s)*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, Routledge London 2014, s. 5-7.

²⁵ Tamże, s. 25.

²⁶ Ph. Auslander, *Na żywo czy...?*, op. cit., s. 19.

dzie musiała przynosić dochodów tak długo, dopóki dochodowy będzie cały projekt”²⁷. Przedstawienie na żywo mogłoby być zatem tak przygotowane, żeby możliwa była jego reprodukcja, oczywiście z wykorzystaniem technologii nowych mediów.

Innym rozwiązaniem, wyraźnie nastawionym na partycypację widza, byłoby oglądanie spektaklu z perspektywy wybranego aktora, którego perspektywa oglądu byłaby widoczna dzięki kamerze go-pro przymocowanej do jego głowy lub ciała. Rozwiązania takie znane są ze spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego, w których widz „jako badacz nieoswojonego terytorium – wchodzi w przestrzeń spektaklu”²⁸. Reżyser sytuując widzów w środku nierozpoznawalnych dla nich wydarzeń stosował strategię, którą: „można nazwać sytuowaniem każdej perspektywy obieranej przez widza, próbującego stworzyć (albo odnaleźć) mapę poznawczą – in medias res (...) każdej podejmowanej akcji (...)”²⁹. Zastosowanie przywołanej technologii z użyciem kamery go-pro byłoby rozwinięciem tej strategii w postaci rzeczywistego przeniesienia widza na nieznany dotąd obszar sceny, co umożliwiłoby mu eksplorację z perspektywy wybranej postaci. Idąc dalej, można by stworzyć model przestrzeni scenicznej teatru małych form na Wójtowskiej stanowiący swoistą mapę poznawczą do oglądania spektaklu w wirtualnych okularach, czyli tak zwanych goglach VR. Ta forma przekazu, nawiązująca z kolei do wirtualnej rzeczywistości środowiska gamingowego, odsłania niedostrzegalne z fotela widza terytoria, umożliwiając pełne śledzenie tempa przebiegu akcji scenicznej. Okulary VR dają możliwość wniknięcia w świat spektaklu i oglądania go w technologii 3D w zakresie nawet 360 stopni. Stuprocentowo angażując wszystkie zmysły, pozwalają na immersję w wirtualnej rzeczywistości. Wieloperspektywiczność i zoomowanie przestrzeni scenicznej mogłoby zaspakajać potrzebę bliskości niezależnie od wielkości dystansu fizycznego, jaki dzieli wirtualnego widza od miejsca realizacji oglądanego spektaklu. „Nawet najbardziej kameratealne performanse, kiedy od wykonawców dzieli nas zaledwie kilka metrów, bardzo często oferują szansę na jeszcze większą intymność, pozwalając obserwować zbliżenia aktorów na monitorach, jakbyśmy prawdziwej bliskości mogli doświadczyć tylko za sprawą telewizji”³⁰. Dzięki zastosowaniu najnowszych osiągnięć teletransmisyjnych możliwy byłby wirtualny udział zagranicznych aktorów na scenie w formie projekcji filmowych nagranych uprzednio w scenerii innego teatru bądź w bezpośredniej relacji streamingowej. Interaktywny udział w spektaklu opracowanym w konwencji serialowej polegałby natomiast na umożliwieniu widzowi wpływu na wybór rozwoju akcji w kolejnych odsłonach inscenizacji w drodze głosowania online.

²⁷ Tamże, s. 20.

²⁸ J. Jopek, *Medium albo terytorium. Medialność w spektaklach Krzysztofa Garbaczewskiego*, [w:] „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, nr 108, s. 82.

²⁹ Tamże, s. 83.

³⁰ Tamże, s. 24.

Użycie najnowszych technik multimedialnych przejawiać by się mogło na przykład także w oglądaniu wybranych fragmentów spektaklu z udziałem aktorów będących za parawanem, których obecność ujawnia się dopiero dzięki kamerom termowizyjnym dając efekt zbliżony do postaci widocznych w teatrze cieni, stanowiąc niejako jego digitalną alternatywę. Podobny przykład podaje Auslander opisując spektakl *Pôles* grupy Pps Danse of Montreal gdzie: „Dwóch tancerzy na żywo występowało w nim na tle holograficznej projekcji własnych ciał w ruchu”³¹. Inscenizacja mogłaby być także ubogacona przez efekty dotąd niedostępne na rzeczywistej scenie teatralnej, jak powódź, pożar, czy różnego rodzaju eksplozje. Warto byłoby także rozważyć możliwość oglądania spektakli w łączonej wersji animacji i spektaklu na żywo.

Media rozdzielają i na nowo łączą widza i jego ciało w konkretnej sytuacji w świecie. Nowe media nie zniszczyły inscenizacji, ale ją zreformowały, stworzyły na nowo i dodały jej życia. Inscenizacja sama znajduje swoje miejsce w połowie drogi między spektaklem (żywym, ale nie kodyfikowalnym) a technologią (reprodukowalną, ale bezwładną)³².

Prestiż działalności Piwnicy na Wójtowskiej podnosiły występy zagranicznych twórców, możliwe dzięki współpracy Ryszarda Ostromięckiego z ambasadami i konsulatami zaprzyjaźnionych państw. Twórca teatru małych form dbał także o rozpowszechnianie działalności swojego autorskiego teatru za granicą organizując liczne trasy objazdowe tłumaczonych do tego celu na różne języki sztuk pomimo niesprzyjających uwarunkowań ówczesnego systemu politycznego. W dzisiejszych czasach, gdy zagraniczne podróże są popularne i przede wszystkim możliwe udział w spektaklu, koncercie czy to po stronie wykonawcy czy widza, umożliwienie oglądania inscenizacji na żywo czy w wirtualnej przestrzeni platformy cyfrowej z transkrypcją w wybranym języku obcym wydaje się być najbardziej naturalnym wykorzystaniem nowych technologii. Takie podejście do kwestii językowych przyczyniłoby się do znacznego rozszerzenia zasięgu grupy odbiorców. Podobnie jak organizacja wywiadów online z twórcami i aktorami widowisk scenicznych na platformie teatru nowych form Piwnicy na Wójtowskiej.

Nowi najemcy Piwnicy na Wójtowskiej przygotowali ofertę w obszarze edukacyjnym, obejmującym kształcenie przyszłych adeptów szkół teatralnych w oparciu o pakiet usług i warsztatów kierunkowych. Według mnie oferta ta mogłaby być także wzbogacona o formę przekazu multimedialnego, a także o formę cyklicznych spotkań, uzupełniających program nauczania szkół różnych szczebli w zakresie wiedzy o teatrze i technikach realizacyjnych. Wirtualna platforma pozwalałaby także

³¹ Tamże, s. 25.

³² P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, op. cit., s. 2.

na prezentację własnej twórczości artystycznej we wzajemnym gronie lub przed wybranym mentorem. Zaproszeni do współpracy w przedsięwzięciu znawcy sztuki teatralnej zyskaliby z kolei możliwość wyłonienia wyróżniających się jednostek do udziału w swoich projektach. Kameralność tej formy kontaktu przyczynić by się mogła do zniwelowania krępujących barier charakterystycznych dla wstępujących w arkana sztuki, minimalizując jednocześnie zjawisko destrukcyjnego hejtu. W nawiązaniu do koncepcji programowej twórcy Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromęckiego, w myśl której pracownia artystyczna miała być tygłem relacji sprzyjających swobodnemu rozwojowi artystycznego potencjału młodych wykonawców, cyfrowa platforma mogłaby stanowić miejsce wirtualnych i transmitowanych spotkań intermentorskich. Występujący cyklicznie na piwnicznej scenie mistrzowie sztuk teatralnych i muzycznych zapraszaliby do udziału w wieczorach artystycznych promowanych w ten sposób przez siebie wybranych twórców młodego pokolenia. W każdym ze spotkań można by wykorzystać także materiały archiwalne.

Wachlarz możliwości zastosowania nowych technologii w teatrze i sztukach performatywnych stale się poszerza. Umiejętne ich wykorzystanie do nawiązania dialogu z odbiorcą stanowi wyzwanie dla współczesnych twórców. Zmianie uległy jednak oczekiwania zarówno widza w stosunku do kreacji teatralnych, jak i ich twórców w stosunku do widza. Odbiorca, żyjący w świecie multimedialnych obrazów, spodziewa się odnaleźć je także w przestrzeni scenicznej. Stosujący je artyści upominają się z kolei o widza aktywnego, zdolnego do poszerzania własnego potencjału interpretacyjnego. Takie zreformowanie relacji aktor - widz rodzi większe oczekiwania wobec aktora, który będzie musiał sprostać nowym wyzwaniom. Opanowanie tej formy przekazu wartości artystycznych pozwoli na kontynuację działalności twórczej zespołu aktorskiego w czasach ograniczonego kontaktu społecznego, jak to miało miejsce w czasie izolacji będącej konsekwencją pandemii. Ponadto wykorzystanie narzędzi cyfrowych umożliwi dostęp do spektakli tym widzom, dla których do tej pory z przyczyn ekonomicznych czy społecznych wyjście do teatru było poza zasięgiem. Z kolei zachęcenie widza do interaktywnego uczestnictwa w artystycznych projektach, zbliżonych do świata wirtualnych gier, może przyciągnąć do teatru i tych, którzy tym rodzajem rozrywki nie interesowali się wcale lub marginalnie. Myśląc o współczesnym teatrze, dla którego kultura uczestnictwa jest cechą dystynktywną, powinniśmy brać pod uwagę również i fakt, że intermedialność jest dziś jednocześnie i siłą napędową globalnego społeczeństwa informacyjnego. Intermedialność nie jest już jedynie modą, stała się podstawowym narzędziem komunikacji. Tym samym przemianom uległa także płaszczyzna komunikacji teatralnej. „Przekonanie, że połączenie sceny z ekranem pozwoli pełniej

oddać sens tego, co to znaczy być człowiekiem, niż każde z nich z osobna, zakłada współpracę na równych prawach i wzajemne uzupełnianie się”³³.

Archiwum otwarte Piwnicy na Wójtowskiej inspiruje do odkrywania swojego potencjału, zaprasza do kolejnych badań, uruchamiania nowych narracji, spojrzenia z wielu perspektyw. Stanowi przede wszystkim ślad praktyk artystycznych realizowanych w konkretnej przestrzeni i konkretnym czasie. W tym ujęciu patrzymy na nie jako zbiór dokumentów stanowiących świadectwo określonych działań. Niepełność tego zbioru uniemożliwia rekonstrukcję, skłania raczej do wytwarzania narracji. Badacz stąpa niepewnie po śladach przeszłości, rozwija wątki ze świadomością niedopowiedzeń. Performatyczne podejście do archiwum jako forma jego rozpoznania i użytkowania oznacza rezygnację z traktowania zbioru jako statycznego magazynu dokumentów przeszłości. Archiwum widziane jako żywe skłania do refleksji nad spotkaniem odbiorcy z dokumentacją, nad samym sposobem tworzenia archiwum oraz nad tym, jakie scenariusze może ono wytwarzać.

W przypadku mojego przedmiotu badań można wyróżnić kilka płaszczyzn działania (z) archiwum. Pierwszą może stanowić proces jego wytworzenia w postaci gromadzenia dokumentów przez Ryszarda Ostromęckiego, moje ich wyselekcjonowanie spośród dokumentacji rodzinnej, a także ich systematyzacja. Następnie przeprowadzenie wywiadów jako przykład użycia dokumentacji i wreszcie jej konserwacja i digitalizacja w Instytucie Teatralnym. Drugą płaszczyznę może stanowić moja praca badawcza nad dokumentacją, inspirowana nowymi teoriami archiwum. Trzecią płaszczyzną jest możliwość wykorzystania zbiorów do realizacji performansów, remiksów czy montażu w tradycyjnym kontakcie z widzami lub na platformie internetowej przy użyciu nowych technologii. Czwartą płaszczyzną (a zarazem płaszczyzną łączącą wszystkie wcześniejsze) jest afektywny wymiar archiwum Piwnicy na Wójtowskiej: kontakt z dokumentami wywołuje rozmaite emocje osób zaangażowanych w ten projekt. Postrzeganie archiwum jako otwartego zbioru daje nowe życie dokumentom. Odbiorca archiwum, jak pisał Auslander, staje się jego aktualną widownią³⁴.

Relacja z dokumentacją nie jest tylko odzyskiwaniem informacji o zdarzeniu z przeszłości, ale intersubiektywną relacją wytwarzającą w wyobraźni autonomiczny performans³⁵.

Żywię ogromną nadzieję, że dzięki ocaleniu przeze mnie tych zbiorów, uznaniu ich wartości i potencjału udało mi się przede wszystkim je ożywić i uruchomić proces, który zaowocuje jeszcze niejednym projektem z tym archiwum związanym i zyska niejednego widza-odbiorcę.

³³ Tamże, s. 24.

³⁴ Ph. Auslander, *On the Performativity of Performance Documentation*, [w:] „*A Journal of Performance and Art*” nr 84, Nowy Jork 2006, s. 1-10.

³⁵ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

Alphen E. van, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014.

Assmann A., *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią*, Wydawnictwo Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Auslander Ph., *Na żywo czy...?*, [w:] „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, nr 107/2012.

Auslander Ph., *On the Performativity of Performance Documentation*, [w:] „*A Journal of Performance and Art*” nr 84, Nowy Jork 2006.

Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Balme Ch., *Zastępcze sceny: teatr, performans i wyzwania nowych mediów*, [w:] „Dialog” 2007, nr 12.

Baluch W., *Archiwum*, [w:] *Performatyka terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Ciechowicz J., *Sam na scenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1984.

Ciechowicz J., *Teatr małych form*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, pod red. M. Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000.

Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

Duda A., Wiśniewska M., *Teatr wśród mediów – wyzwania i propozycje badawcze*, [w:] *Teatr wśród mediów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.

Fischer-Lichte E., *Co to jest przedstawienie?*, [w:] *Teatr i Teatrologia, Podstawowe pytania*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fischer-Lichte E., *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983.

Figzał M., Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.

Flader K., *Promieniowanie rapsodyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2008.

Greenblatt St., *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006.

Jones A., *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, [w:] „Art Journal” 56, College Art Association, Nowy York 1997.

Jopek J., *Medium albo terytorium. Medialność w spektaklach Krzysztofa Garbaczewskiego*, [w:] „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, nr 108.

Korczago P., *Digital Space of the Basement of Wójtowska Theatre in Warsaw – New Forms*, [w:] *Divadlo a rozhrania*, ed. Elena Knopová, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, Banská Bystrica 2022.

Korczago P., *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Bellona, Warszawa 2017.

Korczago P., *The Spectator in Ryszard Ostrołęcki's Authorial Theatre in Warsaw*, [w:] *El cuerpo del espectador / El cuerpo del lector. Presencias reales del teatro y la literatura*, red.: C. Dimeo, A. Palion-Musioł, A. Głowacka, T.J. Benet, A. Hasior Peter Lang, 2022.

Korczago P., *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie*, [w:] *Performatyka. Poza kano-nem*, tom 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021.

Kościelniak M., *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Krakowska J., *PRL Przedstawienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Kurz I., *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz- Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

Lasocka B., *Archiwa domowe aktorów Od dokumentu do interpretacji*, [w:] *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii : wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów, 9-11.10.1991 r., pod red. D. Kuźnickiej i H. Samsonowicz, Warszawa 1998.

Lehmann H. – T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Malak T., *Teatr jednego aktora*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985.

Ostrowska J., *Teatr może być w byle kącie. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.

Pavis P., *Konkluzje. Dokąd zmierza inscenizacja?*, [w:] *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Pavis P., *Media na scenie*, [w:] *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Phelan P., *Ontologia performansu. Reprezentacja bez produkcji*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.

Pinchevski A., *Archive, Media, Trauma*, [w:] *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, red. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg, Palgrave Macmillan, New York 2011.

Posner D.M., *Introduction: Material Performance(s)*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, Routledge, London 2014.

Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jakiel, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Raszewski Z., *Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, z. 2, Warszawa 1991.

Ratajczakowa D., *Gatunki (formy) widowisk kulturowych*, [w:] *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Ratajczakowa D., *Splot czasów. Teatr, performans i odtworzenia*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, nr 70, Warszawa 2021.

Ratajczakowa D., *Światło duszy i lampy rozumu*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej, J. Wachowskiego, Wydawnictwo Acarus, Poznań 1994.

Re//mix. Performans i dokumentacja, pod red. T. Platy i D. Sajewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Rewerenda M., *Performatywne archiwum teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.

Schechner R., *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Schneider R., *Performing Remains: Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London 2011.

Schneider R., *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Sosnowska D., *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Alter Studio, Białystok 2017.

Sosnowska D., *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Universitas, Kraków 2017.

Świątkowska W., *Teatr wobec archiwum. Strategie ożywiania i profanowania na przykładzie wybranych spektakli ostatniej dekady*, [w:] *Performatyka. Poza kano-nem*, tom 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropek, Kraków 2021.

Taylor D., *Archiwum i repertuar: performance i performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] „Didaskalia” 2014, nr 120.

Tyszka J., *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010.

Wachowski J., *O performatywności sztuk performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*. red. L. Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.

Wąchocka E., *Współczesne metody badań teatralnych*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2003.

Wiśniewska M., *Otwarte archiwum Dormana: Dorman's Open Archives*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, 68(3/4), Warszawa 2019.

NETOGRAFIA

Bik K., *Spalcie mnie na stosie!- rozmowa z Adamem Rzepeckim*, [w:] www.wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,556788.html> [dostęp: 05.09.2021].

Bogdan L., *Legenda Teatru STU zaczęła się od „Spadania”*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego* <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/217613/legenda-teatru-stu-zaczela-sie-od-spadania> [dostęp: 29.04.2021].

Buchwald D., *Wirtualna dokumentacja teatralna*, [w:] www.e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/wirtualna-dokumentacja-teatralna-a5500> [dostęp: 14.10.2022].

Dobrowolski K., *Performans i performatyka*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36221/performans-i-performatyka> [dostęp: 11.01.2023].

Dorota Stalińska - *Żmija wg. Aleksego Tolstoja*, [w:] YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iOSuEsL8C2s> [dostęp: 02.06.2022].

Godziny nadziei, [hasło w:] www.filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/film/Godziny+nadziei-1955-5869/cast/actors> [dostęp: 02.04.2023].

Grupa robocza, [w:] www.jandorman.pl, <https://www.jandorman.pl/s/39/grupa-robocza> [dostęp: 15.03.2023].

Jan Dorman, [hasło w:] *Elektroniczna encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/4567/jan-dorman> [dostęp: 15.03.2023].

Jarząbek D., *Sam niczym Bóg*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/146165/sam-niczym-bog> [dostęp: 04.03.2022].

Jarząbek-Wasyl D., *Sama na scenie. Przygody sióstr Galatei*, [w:] www.e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/sama-na-scenie-przygody-siostr-galatei-38873> [dostęp: 02.07.2023].

Krakowska J., *Teatr domowy*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/265/teatr-domowy> [18.05.2020].

Krzysztof Jasiński, [hasło w:] www.dziennikteatralny.pl, <https://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/krzysztof-jasinski-1943-1.html> [dostęp: 29.04.2021].

Książka w teatrze: „Niepowtarzalni. Fenomen piwnicy na Wójtowskiej”, [w:] YouTube, Instytut Teatralny, Warszawa, 2 października 2019 roku, https://www.youtube.com/watch?v=xptlmlFr_t8 [dostęp: 20.11.2020].

Kubikowski T., *Performans*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/363/performans> [dostęp: 03.01.2023].

Kubikowski T., *Performatyka*, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/364/performatyka> [dostęp: 11.06.2022].

Lasocka B., *Archiwa domowe aktorów*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5832/archiwa-domowe-aktorow> [dostęp 24.02.2021].

Mieczysław Kotlarczyk, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/7244/mieczyslaw-kotlarczyk> [dostęp: 15.12.2022].

Miłkowski T., *Teatr jednoosobowy – nowe rozdanie?*, [w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/93065/teatr-jednoosobowy-nowe-rozdanie> [dostęp: 30.09.2020].

Nadzieja, [w:] www.dorotastalińska.pl, www.dorotastalinska.pl/nadzieja.html, [dostęp: 30.09.2020].

Pod włoskim niebem, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/64043/pod-wloskim-niebem-1-gracje-2-komunikatywnosc> [dostęp: 23.05.2022].

Ryszard Waldeck-Ostromecki, [hasło w:] www.fototeka.fn.org.pl, [https://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Waldeck Ostromecki+Ryszard&search_type_in=osoba&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=14731&lastResult%5B%5D=14731&pageNumber=1&howmany=50&view_id=1&hash=1694969230](https://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Waldeck%20Ostromecki&Ryszard&search_type_in=osoba&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=14731&lastResult%5B%5D=14731&pageNumber=1&howmany=50&view_id=1&hash=1694969230) [dostęp: 02.04.2023].

Ryszard Waldeck-Ostromecki, [hasło w:] www.scenografiapolska.pl, <https://scenografiapolska.pl/osoby/5466/ryszard-waldeck-ostromecki> [dostęp: 15.03.2022].

Sosnowska D., *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] [www.academia.edu](https://www.academia.edu/12063452/Dokumentacja_w_teatrze_i_performansie_tekst_zapis_medium_Documentation_in_theatre_and_performance_studies_text_recording_medium), https://www.academia.edu/12063452/Dokumentacja_w_teatrze_i_performansie_tekst_zapis_medium_Documentation_in_theatre_and_performance_studies_text_recording_medium, s.2. [dostęp: 12.10.2022].

Ta zmija, [w:] www.dorotastalińska.pl, www.dorotastalińska.pl/preview.php?xid=1197 [dostęp: 30.09.2020].

Teatr rapsodyczny, [hasło w:] *Elektroniczna Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/173/teatr-rapsodyczny> [dostęp: 10.12.2022].

Zmija – Monodram Doroty Stalińskiej [w:] www.empik.com, <https://www.empik.com/pasje/zmija-monodram-doroty-stalinskiej,951,a> [dostęp: 02.06.2023].

SPIS RYCIN

Ryc. 1. Książka z pamiątkowym wpisem Jerzego Zawieyskiego, autora sztuki <i>Mąż doskonały</i> i zdjęciami przedstawienia z udziałem nastoletniego Ryszarda z 1948 roku [AR]	21
Ryc. 2. Ryszard Ostromęcki. Zdjęcie z czasów studenckich [AR]	22
Ryc. 3. Fragment artykułu ze zdjęciem ze spektaklu <i>Maturzyści</i> [AR]	23
Ryc. 4. Plakat do <i>Ślubów panieńskich</i> Aleksandra Fredry wystawianych w Państwowej Szkole Teatralnej w Krakowie – Ryszard w roli Gustawa – 1954 rok [AR]	23
Ryc. 5. <i>Śluby panieńskie</i> (PWST Kraków 1954 rok) [AR]	23
Ryc. 6. <i>Śluby panieńskie</i> (PWST Kraków 1954 rok) [AR]	23
Ryc. 7. Zdjęcie z inscenizacji <i>Ballad i romansów</i> Aleksandra Maliszewskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu [AR]	24
Ryc. 8. Ryszard Ostromęcki w roli Mielnikowa w sztuce <i>Wassa Żeleznowa</i> Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]	24
Ryc. 9. Ryszard Ostromęcki w roli Mielnikowa w sztuce <i>Wassa Żeleznowa</i> Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]	25
Ryc. 10. Ryszard Ostromęcki w roli Mielnikowa w sztuce <i>Wassa Żeleznowa</i> Maksyma Gorkiego (PWST Kraków 1954 r.) [AR]	25
Ryc. 11. Zdjęcie z planu filmowego <i>Trzy opowieści – Jacek</i> (1953 r.) – Ryszard pierwszy z prawej [AR]	26
Ryc. 12. Zdjęcie z planu filmowego <i>Trzy opowieści – Jacek</i> (1953 r.) – Ryszard pierwszy z lewej [AR]	26
Ryc. 13. Artykuł z tygodnika „Ekran” (23 sierpnia 1965 roku) ze zdjęciem Ryszarda w studiu telewizyjnym [AR]	28
Ryc. 14. Ryszard Ostromęcki (po prawej) w trakcie realizacji cyklu pod tytułem <i>Figury rytmiczne</i> [AR]	28
Ryc. 15. Ryszard Ostromęcki (w środku) w studiu Telewizji Poznań [AR]	29
Ryc. 16. Zaproszenie i program widowiska <i>Balety królewskie</i> w Wilanowie [AR]	30
Ryc. 17. Artykuł prasowy dotyczący widowiska <i>Balety królewskie</i> [AR]	30
Ryc. 18. Karta wolnego wstępu dla Ryszarda Ostromęckiego do Parku w Wilanowie [AR]	31
Ryc. 19. Plakat do <i>Wieczoru Czechowa</i> w Olecku z udziałem Ryszarda Waldecka (Ostromęckiego) z 1953 roku [AR]	32
Ryc. 20. Ryszard Ostromęcki w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	36
Ryc. 21. Zdjęcia ilustrujące proces adaptacji kotłowni na piwnicę artystyczną [APW]	39
Ryc. 22. Brama z wejściem do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	40
Ryc. 23. Brama z wejściem do Piwnicy na Wójtowskiej, nad nią balkon z afiszem reklamowym cyklu koncertów <i>Wieczery Jana Sebastiana Bacha</i> [APW]	40
Ryc. 24. Elewacja budynku i brama wejściowa do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	40
Ryc. 25. Wejście do Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	42

Ryc. 26. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – widok na salkę widowiskową [APW]	43
Ryc. 27. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – amfiteatralna widownia widziana ze sceny [APW]	44
Ryc. 28. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – barek [APW]	44
Ryc. 29. Wnętrze Piwnicy na Wójtowskiej – jedna z salek biesiadnych [APW]	45
Ryc. 30. Plakat do spektaklu <i>Krajobraz polski</i> autorstwa Andrzeja Pągowskiego [APW]	78
Ryc. 31. Zaproszenie/program na spektakl <i>Krajobraz polski</i> w języku polskim [APW]	80
Ryc. 32. Zaproszenie/program na spektakl <i>Krajobraz polski</i> w języku hiszpańskim [APW]	81
Ryc. 33. Wpisy z książki pamiątkowej spektaklu <i>Krajobraz polski</i> [APW]	82
Ryc. 34. Artykuły prasowe dotyczące spektaklu <i>Krajobraz polski</i> [APW]	82
Ryc. 35. Plakat spektaklu <i>Europa – piękno, które trzeba ocalić</i> zrealizowanego we współpracy z Instytutem Kultury Austriackiej [APW]	85
Ryc. 36. Plakat spektaklu <i>Europa – piękno, które trzeba ocalić</i> zrealizowanego we współpracy z Ambasadą Republiki Litewskiej [APW]	86
Ryc. 37. Plakat do spektaklu <i>Dla mnie Paryż</i> [APW]	88
Ryc. 38. Program ramowy spektaklu <i>Dla mnie Paryż</i> [APW]	89
Ryc. 39. Plakat do spektaklu <i>Przesłanie Pana Cogito</i> [APW]	93
Ryc. 40. Plakat do spektaklu <i>Godzina Hiszpańska</i> [APW]	94
Ryc. 41. <i>Godzina Hiszpańska</i> w repertuarze miesięcznym na styczeń 1981 roku [APW]	94
Ryc. 42. Zdjęcie repertuaru miesięcznego z zapowiedzią spektaklu <i>Komu wlatuje orzeł z godła</i> [APW]	96
Ryc. 43. Notatka odręczna dotycząca spektaklu <i>Komu wlatuje orzeł z godła</i> [APW]	96
Ryc. 44. Strona tytułowa spektaklu <i>Komu wlatuje orzeł z godła</i> [APW]	97
Ryc. 45. Płyta zespołu Nasza Basia Kochana z dedykacją Jacka Cygana dla Ryszarda Ostromęckiego [APW]	99
Ryc. 46. Strona tytułowa spektaklu <i>Ja, Orfeusz</i> [APW]	102
Ryc. 47. Artykuł prasowy dotyczący spektaklu <i>O roku ów...</i> [APW]	104
Ryc. 48. Spektakl <i>O roku ów...</i> w repertuarze na kwiecień 1985 roku [APW]	105
Ryc. 49. Wzmianka o spektaklu <i>O roku ów</i> w artykule prasowym [APW]	105
Ryc. 50. Plakat reklamujący spektakl <i>Idę z daleka, nie wiem z piekła czyli z raju...</i> w ramach obchodów 20-lecia Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	106
Ryc. 51. Program spektaklu <i>Karol Szymanowski i poeci jego czasu</i> [APW]	108
Ryc. 52. Recenzja prasowa spektaklu <i>Monologi romantyczne</i> [APW]	110
Ryc. 53. Drewniany trójnóg z deską i umieszczonym na nim plakatem reklamowym spektaklu <i>Żal po przyrodzie</i> przed piwniczną bramą [APW]	112
Ryc. 54. Program spektaklu <i>Żal po przyrodzie</i> [APW]	113
Ryc. 55. Zdjęcie plakatu reklamującego spektakl <i>Żal po przyrodzie</i> [APW]	113
Ryc. 56. Plakat do spektaklu <i>O ćwierć wyżej</i> [APW]	120
Ryc. 57. Szabolcs Esztényi i Ryszard Ostromęcki w spektaklu <i>O ćwierć wyżej</i> [APW]	121
Ryc. 58. Szabolcs Esztényi w spektaklu <i>O ćwierć wyżej</i> [APW]	121
Ryc. 59. Szabolcs Esztényi w spektaklu <i>O ćwierć wyżej</i> [APW]	122
Ryc. 60. Plakat do spektaklu <i>O ćwierć wyżej</i> na słupie reklamowym [APW]	122
Ryc. 61. Afisz reklamowy do spektaklu <i>Psalmy Dawida</i> [APW]	130
Ryc. 62. Zdjęcie plakatu reklamowego do spektaklu <i>Psalmy Dawida</i> [APW]	131

Ryc. 63. Zdjęcie Olgierda Łukaszewicza autorstwa Ryszarda Ostromeckiego wykonane podczas spektaklu <i>Psalm Dawida</i> jak zanotowano na odwrocie fotografii [APW]	131
Ryc. 64. Recenzja prasowa spektaklu <i>Psalm Dawida</i> [APW]	132
Ryc. 65. Recenzja prasowa spektaklu <i>Psalm Dawida</i> [APW]	133
Ryc. 66. Recenzja prasowa spektaklu <i>Epilog w stearynie</i> [APW]	138
Ryc. 67. Plakat reklamowy do spektaklu <i>Zima w Antwerpii</i> [APW]	141
Ryc. 68. Odwrotna strona plakatu reklamowego do spektaklu <i>Zima w Antwerpii</i> [APW]	142
Ryc. 69. Plakat reklamowy do spektaklu <i>Zima w Antwerpii</i> [APW]	142
Ryc. 70. Monodram <i>Niejaki Piórko</i> w wykonaniu Emiliana Kamińskiego w repertuarze na marzec 1989 roku [APW]	143
Ryc. 71. List attaché kulturalnego José Ponsa reprezentującego Ambasadę Hiszpanii [APW]	144
Ryc. 72. Plakat reklamowy do spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	145
Ryc. 73. Notatki odręczne Ryszarda Ostromeckiego na jednej ze stron maszynopisu spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	145
Ryc. 74. Plakat reklamowy do spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	147
Ryc. 75. Recenzja prasowa spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	148
Ryc. 76. Fotografia ze spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	149
Ryc. 77. Plakat reklamowy do spektaklu <i>Wieża Babel</i> [APW]	150
Ryc. 78. Zdjęcie plakatu reklamowego do spektaklu <i>Pieśń o Cydzie</i> [APW]	150
Ryc. 79. Zdjęcie ze spektaklu <i>Kuszenie Ewy</i> [APW]	153
Ryc. 80. Zdjęcie ze spektaklu <i>Kuszenie Ewy</i> [APW]	154
Ryc. 81. Pierwsza strona maszynopisu scenariusza spektaklu <i>Niepożegnany</i> [APW]	155
Ryc. 82. Spektakl <i>Niepożegnany</i> w repertuarze na marzec 1983 roku [APW]	156
Ryc. 83. Monodram <i>Utracona cześć Katarzyny Blum</i> w wykonaniu Doroty Stalińskiej w repertuarze na listopad 1984 roku [APW]	158
Ryc. 84. Plakat do spektaklu <i>Nadzieja</i> [APW]	159
Ryc. 85. Zdjęcie plakatu do spektaklu <i>Pas de quatre</i> [APW]	160
Ryc. 86. List Andrzeja Wajdy do Ryszarda Ostromeckiego z recenzją spektaklu <i>Pas de quatre</i> [APW]	161
Ryc. 87. Hanna Banaszak i Janusz Strobel podczas koncertu w Piwnicy [APW]	164
Ryc. 88. Miłosz Magin podczas jednego z koncertów w Piwnicy [APW]	165
Ryc. 89. Plakat do koncertu <i>Grać Chopina!</i> na słupie reklamowym [APW]	166
Ryc. 90. Program koncertu <i>Grać Chopina!</i> [APW]	166
Ryc. 91. Afisz reklamowy do koncertu <i>Wielkie głosy na małej scenie</i> [APW]	168
Ryc. 92. Afisz reklamowy do koncertu Urszuli Kryger w ramach cyklu <i>Wielkie głosy na małej scenie</i> [APW] ..	168
Ryc. 93. Plakat reklamujący recital Joanny Borowskiej [APW]	169
Ryc. 94. Plakat reklamujący recital Avivy Many Lacterman [APW]	169
Ryc. 95. Plakat reklamujący recital Olgi Sz wajgier [APW]	169
Ryc. 96. Plakat reklamujący recital Olgi Sz wajgier [APW]	169
Ryc. 97. Imienne zaproszenie na <i>Wieczór komplementów</i> [APW]	169
Ryc. 98. Afisz do koncertu <i>Wieczerze Jana Sebastiana Bacha</i> [APW]	170
Ryc. 99. Zaproszenie na koncert <i>Wieczerze Jana Sebastiana Bacha</i> [APW]	171

Ryc. 100. Plakat reklamujący recital Josefa Niederhamemera [APW]	171
Ryc. 101. Monika Rosca podczas jednego z koncertów w Piwnicy [APW]	172
Ryc. 102. Afisz reklamowy z planem koncertów fortepianowych w ramach cyklu <i>Białe i czarne</i> [APW]	172
Ryc. 103. Plakat reklamujący recital Wofganga Panhofera [APW]	173
Ryc. 104. Plakat reklamujący <i>Pieśni Sefardyjskie</i> w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	173
Ryc. 105. Plakat reklamujący występ argentyńskiego zespołu Duo Arcon [APW]	173
Ryc. 106. Imienne zaproszenie na koncert muzyki chopinowskiej [APW]	174
Ryc. 107. Prasowa zapowiedź występu Joanny Borowskiej w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	175
Ryc. 108. Materiał prasowy dotyczący występów Marianny Wróblewskiej i Włodzimierza Nahornego w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	175
Ryc. 109. Wycinek prasowy dotyczący planowanych koncertów i spektakli w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	175
Ryc. 110. Materiał prasowy dotyczący Piwnicy na Wójtowskiej i jej planowanego repertuaru [APW]	176
Ryc. 111. Recenzja prasowa dotycząca recitalu Olgi Szwajgier w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	176
Ryc. 112. Zapowiedź prasowa koncertu <i>Wieczere Jana Sebastiana Bacha</i> [APW]	177
Ryc. 113. Wanda Warska, Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel, Henryk Alber podczas koncertu inauguracyjnego [APW]	178
Ryc. 114. Wanda Warska, Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel podczas koncertu inauguracyjnego [APW]	178
Ryc. 115. Włodzimierz Nahorny, Janusz Strobel, Henryk Alber podczas koncertu inauguracyjnego [APW]	178
Ryc. 116. Elżbieta Wojnowska podczas koncertu inauguracyjnego [APW]	179
Ryc. 117. Ryszard Ostromecki na widowni w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	179
Ryc. 118. Ryszard Ostromecki na scenie w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	180
Ryc. 119. Okładka płyty <i>Andrzej Kurylewicz, Muzyka kameralna z dedykacją</i> dla Ryszarda Ostromeckiego [APW]	181
Ryc. 120. Zbigniew Namysłowski podczas koncertu [APW]	182
Ryc. 121. Janusz Strobel podczas koncertu [APW]	182
Ryc. 122. Włodzimierz Nahorny podczas koncertu [APW]	182
Ryc. 123. Zbigniew Wegehaupt podczas koncertu [APW]	182
Ryc. 124. Andrzej Olejniczak (pierwszy od lewej) podczas jednego z koncertów [APW]	183
Ryc. 125. Karol Radziwonowicz (pierwszy od lewej) i Szabolcs Esztényi (na środku) po jednym z koncertów [APW]	184
Ryc. 126. Goście na imieninach profesor Hesse-Bukowskiej (na środku w okularach) w Piwnicy [APW]	189
Ryc. 127. Okładka płyty Stanisława Sojki nagranej w Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	190
Ryc. 128. Okładka płyty <i>Live in Warsaw</i> zespołu String Connection nagrana na żywo, podczas jednego z koncertów Piwnicy na Wójtowskiej [APW]	191