

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.8

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Portret „teatrała”. Tadeusz Kudliński – krytyk...

„Człowiek teatru jest niejako ogniwem zamykającym samonapędzającego się układu: twórca – kreacja – widz – percepcja” – stwierdzał Andrzej Hausbrandt¹, otwierając sympozjum poświęcone działalności Tadeusza Kudlińskiego w 80 rocznicę jego urodzin. Działalność jubilata – konkludował – jest „wzorcowym przykładem” pracy „pisarza i krytyka, teatrologa i pedagoga, działacza społecznego i popularyzatora, organizatora i historyka, słowem – jak sam się określa – teatrała”².

„Teatrał” ... gatunek dziś już wymarły. Jakże się prezentuje w lustrach XXI wieku, ze swą nienasyconą pasją doświadczenia teatralnej magii, bezdyskusyjnym żądaniem estetycznego ładu, z niezachwianą wiarą w potęgę słowa? Ze swym żarliwym apelem do nazbyt powściągliwej w reakcjach publiczności, do której wołał: „na Jowisza! Krzyczcie! Nie spijcie! Teatr trzeba kochać namiętnie i wyżywać się do końca! Trzeba śmiało płakać, trzeba śmiać się głośno, a jeśli jest źle – protestować i jawnie wyrażać oburzenie”³. Czytając dziś *Pod teatralną szminką, Maskę i oblicze teatru, Vademecum teatromana, Rodowód polskiego teatru, Dawne i nowe przypadki teatrała* ma się wrażenie, że lata świetlne dzielą nas od tamtej szczęśliwej epoki, gdy teatr utwierdzał się w swoim jestestwie... Książki, w których krytyk zawarł *credo* na temat sztuki scenicznej, kryteriów jej wartościowania, artystycznych wobec niej oczekiwań, stanowią zarazem wyraziste świadectwo ścierających się w ubiegłym stuleciu poglądów na istotę teatru. Dokumentują przeobrażenia myśli estetycznej, własnym przykładem demonstrując ewoluowanie form krytycznej publicystyki, w przypadku Kudlińskiego podporządkowanej bez reszty poczuciu edukacyjnej misji. Czterokrotne wznowienie *Vademecum teatromana* dowodzi, że przynosiła rezultaty.

¹ A. Hausbrandt, *Człowiek teatru*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984, s. 16.

² Tamże, s. 18.

³ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957, s. 106.

Jaką metodą przewodnik po świecie sztuki starał się nakłonić przyszłego adepta, by ufnie za nim podążył? Gawędziarski talent pozwalał mu na prowadzenie migotliwej narracji, łączącej perspektywy: historyka i facecjonisty, badacza i krytyka, polemisty i apologety, nie kryjącego subiektywnych doznań, a często właśnie na nich budującego pożądany efekt. Była to „narracja jednego aktora”, choć „prawniczy” po trosze typ umysłowości wykonawcy nadawał jego wywodowi cenny ład. Lecz jeśli czytelnik, zwabiony obietnicą wnikięcia w mrok teatralnych sekretów, spodziewał się, że wejdzie za kulisy, czekał go pewien zawód. Pedantycznie uporządkowaną całość rozpoczynały bowiem *Początki i rozwój dramatu*, zaś kolejne rozdziały charakteryzowały dzieje gatunku w poszczególnych epokach. „Taki układ książki” miał pozwolić czytelnikowi „na poruszanie się w zwodniczym labiryncie, jakim stał się dziś niewątpliwie teatr, dzięki przeobrażeniom tak zasadniczym, jak nigdy dotąd”⁴. Paradoksalnie więc to wiedza o dramacie wyprowadzić miała zagubionych z labiryntu metamorfoz, jakim w XX wieku podległa sztuka teatru. Wprawdzie wydanie III zawierało obszerny wykład poświęcony Wielkiej Reformie oraz przegląd konwencji gry aktorskiej od starożytności po współczesność, lektura nie pozostawiała jednak wątpliwości, że kryterium wartościowania tych nowinek stanowił stosunek do tekstu literackiego i wyznaczanej przez tekst konwencji scenicznej. Tym sposobem autor *Vademecum teatromana* próbował zapanować nad niedającą się okiełznać, zaskakującą i nieokrzesaną materię teatralną współczesnych praktyk scenicznych.

Komentatorzy sposobu uprawiania przez jubilatę jego pisarstwa z zakresu historii, krytyki, a po trosze też teorii teatru, którzy uczcili go sesją w 1984 r., nie kryli przygany, że używa on terminów „dramat” i „teatr” wymiennie⁵. Historia teatru była dla niego w istocie dziejami dramatu. Ubolewając nad nieobecnością w kulturze europejskiej polskiej literatury dramatycznej, określał ją bez wahania mianem „teatru”: „Poza granicami Polski teatr Wyspiańskiego – mimo pewnych, sporadycznych poczynań – pozostaje nadal obcy, podobnie jak i teatr naszych romantyków”⁶ – pisał. Świadomie dystansował się od konstatacji nauki o teatrze, gdyż jego byt warunkowała w oczach Kudlińskiego literatura. Omawiając z rezerwą hasło autonomii sztuki teatralnej, formułował zarazem pogląd fundamentalnie sprzeczny z przywołanymi skądinąd w książce „radykalnymi” ideami Craiga. Ten, jak wiadomo, jedynie reżyserowi przyznawał tytuł „artysty teatru”, dramatopisarza zaś traktował jak uzurpatora, który wtargnął na cudzy teren. Z perspektywy wyznawanych przez Kudlińskiego przekonań był to postulat wprost niewyobrażalny i niemożliwy do zaakceptowania, gdyż odwracał – a w skrajnym przypadku zrywał – zależność między literaturą i teatrem. Skoro dramat jest Ingardenowskim gatunkiem „granicznym”, którego „konkretyzacja” następuje dopiero na scenie, przedstawienie – zdaniem Kudlińskiego

⁴ T. Kudliński, *Vademecum teatromana*, wyd. 3, Warszawa 1978, s. 12.

⁵ J. Michalik, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego*, [w:] *Lekcja teatru...*, s. 34.

⁶ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 267.

– powinno być „twórczą deformacją dramatu, jego sceniczną formą, którą odbiera widz teatralny, by przeżyć dramat – bodziec – ideę przedstawienia”⁷.

Sąd ten przywoływany był niezmiennie i kategorycznie w jego wypowiedziach, recenzjach i publikacjach książkowych. A ponieważ pojęcie „deformacja” budzić mogło odczucia ambiwalentne, wielokrotnie uspokajał czytelnika, że mimo podejmowanych przez teatr „deformujących” literaturę zabiegów „istnieje [...] niepisana granica deformacji”⁸. Wprawdzie dystansował się od zasady „wiernego odtworzenia” utworu, uznając ją za skrajną, ale natychmiast przestrzegał przed popadaniem w drugą skrajność, jaką stanowiło stworzenie przedstawienia, „które przez przeróżne zdrożne operacje tekstu zmienia podstawowy sens dramatu i komunikuje widzowi nie to, co pisarz zamierzył”⁹. Niebezpieczeństwo traktowania dramatu jako pretekstu dla scenicznej wypowiedzi reżysera dotyczyło zwłaszcza klasyki, dzieł powstałych „na przestrzeni 25 wieków w najróżniejszych układach społeczno-kulturalnych”, których „historyzm” nie powinien być naruszany. „Toteż granicą swobody reżysera jest faktura utworu, ów historyzm”¹⁰ – dowodził. Następstwem tego była konsekwentna odmowa zgody na tzw. „aktualizację” dawnego dzieła, która „nie może polegać na przekształceniu jego problemu i struktury, ale na uwypukleniu [...] rdzennych wartości ponadczasowych”¹¹.

Postawa ta wpłynęła na układ pierwszej książki, *Pod teatralną szminką*, gdzie recenzje ze spektakli wystawianych w różnych stołecznych i prowincjonalnych teatrach posegregowane zostały podług kryterium historycznego. Najpierw realizacje dzieł starożytnych, potem średniowiecze, czasy odrodzenia itd. aż po teatr współczesny, z uwzględnieniem „teatru rewolucji” i „małych form teatralnych”. Charakterystyka artystycznej konwencji epoki oraz wykładnia literacka inscenizowanego utworu poprzedzały opis każdego z recenzowanych spektakli. Pikanterii nadawał sprawie fakt, że przegląd teatralnych wydarzeń dotyczył przełomu lat 55/56, którego znaczenie jako polityczno-kulturowej cezury autor podkreślał w przedmowie, lecz nie w opisie konkretnych realizacji scenicznych. Tu nawiązania do sytuacji bieżącej były całkowicie nieobecne. Pisząc np. o spektaklu *Hamleta*, w reżyserii Zawistowskiego, z Leszkim Herdegenem w roli duńskiego księcia, krytyk, chwalił więc wykonawcę za rysunek postaci, podkreślając „dworne maniere dziedzica korony”, „szczerść uczuć”, „młodzieńcze oburzenie i protest”, by ostatecznie podsumować, że był on „Hamletem nowym i świeżym [...], nie budzącym zbyt wielu refleksji”¹². Gdyby czytelnik nie znał słynnego szkicu Jana Kotta o tym przedstawieniu, które znany szekspirológ nazwał *Hamletem* po XX zjeździe, to po przeczytaniu recenzji Kudlińskiego, nigdy by się znaczenia tej inscenizacji w historii

⁷ T. Kudliński, *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 3, s. 25.

⁸ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 12.

⁹ Tamże.

¹⁰ T. Kudliński, *Czwarta ściana awangardy*, „Dialog” 1961, nr 5, s. 159.

¹¹ Tamże.

¹² T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 60–61.

współczesnego teatru nie domyślił, tak konsekwentnie przestrzegał autor ustalonej przez siebie zasady: „Dajmy pokój poddawaniu dramatopisarstwa naciskowi wymogów aktualnego teatru”¹³.

Można by się zgodzić z żartobliwym fragmentem wystąpienia Jana Michalika ze wspomnianej sesji, kiedy charakteryzując jubilata stwierdzał: „Z tego wszystkiego, co dotąd powiedziano, zdaje się wyłaniać sylwetka zacierzewanego tradycjonalisty zapatrzonego w przeszłość, odmawiającego prawa do życia zjawiskom nowym, eksperymentom, awangardzie”¹⁴. Byłoby to jednak niesprawiedliwe; w wielu swoich publikacjach (zwłaszcza w *Dawnych i nowych przypadkach teatrała*) krytyk z dużym zainteresowaniem i atencją opisywał np. przedstawienia Grotowskiego, z sympatią odnosił się też do krakowskiego Teatru 38. W uporządkowanym przez siebie krajobrazie teatralnym przewidywał bowiem możliwość eksperymentu. Wyznaczał mu natomiast określone miejsce (w żadnym wypadku nie w teatrze powszechnym!) oraz pewne granice (poszukiwać, weryfikować środki wyrazu, lecz nie „infekować” rezultatami tych odkryć scen „reprezentacyjnych”, przeznaczonych dla szerokiej publiczności). Tę najszerszą, „przeciętną” publiczność uważał za „niedojrzałą do obcowania z trudnym nowatorstwem”, przeznaczonym jedynie dla nielicznej grupy „wybranych”¹⁵. Do nich właśnie skierowany był „teatr reżysera”, dezorganizujący przyjętą przez krytyka koncepcję estetycznego ładu, bezkarnie panosząc się tam, gdzie nie miał prawa! Na czele niesubordynowanych znalazł się Adam Hanuszkiewicz, ze swoimi realizacjami *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Nie-Boskiej*, *Kordiana* i *Balladyny*. „Są to przedstawienia, w których śmiały i bezceremonialny stosunek do problematyki i poetyki utworów – dowodził Kudliński – kwalifikuje je na scenę awangardową, a nie na reprezentacyjną”¹⁶. I dalej, nikogo nie oszczędzając, dołączał do listy sprawców teatralnych wykroczeń nazwiska: Lidii Zamkow, Andrzeja Wajdy, Konrada Swinarskiego, Józefa Szajny oraz „innych reżyserów pracujących na scenach konwencjonalnych”¹⁷. Doborowe grono „wywrotowców”, zważywszy na pierwszoplanową pozycję, jaką zajmują dziś w kulturze polskiej...

Przeciwstawiał im twórców „zachowujących umiar w przeobrażeniu scenicznym dzieła dramatycznego”¹⁸, takich jak Kazimierz Dejmek (co trochę zaskakujące), Aleksander Bardini, Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski czy Bronisław Dąbrowski. Ten wartościujący wybór wiele mówi o autorze *Maski i oblicza teatru...* Mimo oczywistych różnic stylistycznych wspólne było dla wymienionych artystów dążenie, aby widz skupiał się na ideowo-artystycznych walorach inscenizacji, zapominając o niewidzialnej ręce animatora, która prowadzi spektakl. Dzięki temu drażliwe pytanie „kto jest autorem inscenizacji – twórca dramatu czy reżyser?” można było

¹³ Tamże, s. 27.

¹⁴ J. Michalik, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego...*, s. 41.

¹⁵ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 293.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 294.

uchylić, skoro ten ostatni nie demonstrował nadmiernie swojej omnipotencji. Nie był to wprawdzie przypadek Dejmka, ale Kudliński skłonny był dać mu fory, z uwagi na realizacje staropolskie, których był admiratorem.

Założenie niepodważalnej spójni dramatu z teatrem stanowiło pułapkę myślową, prowadzącą do licznych nieporozumień i żarliwych polemik z częścią krytyków teatralnych, a także teatrologów. Ci ostatni wskazywali na odrębność natury teatru, jako sztuki, która posługuje się zespołem wielotworzywowych znaków, wśród których słowo było zaledwie jednym z elementów teatralnego komunikatu. Apologeta literatury (mający za sobą kilkuletnie serdeczne, choć niekiedy burzliwe, relacje z Teatrem Rapsodycznym) uznał za herezję zapoznanie „kardynalnej funkcji komunikatywności” słowa. „Twierdzi się, że nie semantyka, ale wartości rytmiczno-dźwiękowe – obok ruchu i gestu – są najsilniejszym środkiem wyrazu aktorskiego”¹⁹ – pisał z oburzeniem, ignorując poniekąd fakt, iż w teatrze owa „semantyka” jest przecież wypadkową wiązki wszystkich znaków, nie zaś tylko literackich. Wygłaszał namiętne filipiki przeciw tzw. teatrowi plastików, widząc w nim kolejną inkarnację idei „czystego teatru”, którą przecież – tryumfował – sam jej twórca, S. I. Witkiewicz uznał za mrzonkę²⁰. Jednak akceptował pewne założenia estetyki Witkacego, przyznając, że proces aktorskiego przeobrażenia nie musi dotyczyć tylko wymiaru realistycznego, bo to zawężyłoby sztukę teatru. Aktor – czyli staropolski „łudarz”, a używając dzisiejszego języka, „udawacz” – „może wyjść poza granice realizmu”²¹. Z drugiej strony odsłanianie przed widzem tego procesu (np. Witkiewiczowski antynaturalizm czy brechtowski model gry epickiej) było w mniemaniu krytyka błędem. Aktorstwo nie mające na celu „przeobrażenia się w postać sceniczną, ale jej ukazanie z osobistego dystansu, nie pobudza dostatecznie wyobraźni widza – twierdził – Żłuda teatralna nie da się wykluczyć z obiegu”²².

„Żłuda”... Teatrologia operuje przy jej charakteryzowaniu kategoriami fikcji, iluzji, reprezentacji, nietożsamymi z sobą znaczeniowo. Kudliński również się nimi posługiwał, często wymiennie, czasem nadając im własny sens. Uzależnienie teatru od tekstu powodowało bowiem, że „żłuda” bądź „iluzja” miały dla autora szczególną wagę; za ich sprawą ukryty w literackim zapisie Logos uzyskiwał w i d z i a l n y byt! A podstaw bytu się nie podważa. Nie wykluczało to efektów „cudowności” czy fantastyki (jeśli były składnikiem konwencji prezentującej świat sceniczny), lecz natura tego świata winna być na wskroś werystyczna! Także i w tym znaczeniu, by rządziły nią „życiowe” prawa „zdrowego rozumu”, psychologizmu i prawdopodobieństwa, nie zaś logika metafory. Po co Kordianowi Hanuszkiewicza drabina w scenie monologu na Mont Blanc, przecież można nadmierną egzaltację bohatera pokazać środkami aktorskimi! Jakim cudem Dziad z *Wesela* Zamkow wstaje nagle z kolan jako Szela, skoro przed chwilą był sparaliżowany? Jeżeli złoty róg jest

¹⁹ T. Kudliński, *Czwarta ściana awangardy...*, s. 159.

²⁰ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, s. 276.

²¹ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 21.

²² T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 353.

przywidzeniem, to dlaczego Jasiek wyrusza rozsyłać wici: „Czy wszyscy dostali bzi-ka pod wpływem Gospodarza”?²³

Komentowanie rzeczywistości przedstawionej przez metaforę, skonkretyzowaną w działaniu teatralnym, rozmijało się z oczekiwaniem przez widza efektu realności, a ten typ odbioru Kudliński preferował, uznając go zresztą za najpowszechniejszy. Znamienne, że zarzucając reżyserom ich „natrętnie materialistyczne i naturalistyczne ujęcie”²⁴, z podobną natrętnością wytykał b r a k naturalistycznego prawdopodobieństwa i psychologicznego realizmu tym właśnie scenom, w których środki właściwe budowaniu iluzji zastąpiono jawnym użyciem teatralnych narzędzi. Tego rodzaju postępowanie odsłaniało fikcjonalność teatralnego aktu. Demistyfikowało aktorów jako wykonawców pewnego zadania, nie zaś przybyszy „z innego wymiaru”, którzy „wzbudzają w widzach złudzenie osób i okoliczności rzeczywistych, choć wszystko, co czynią na scenie, dzieje się w świecie nierzeczywistym”²⁵. Czerpanie satysfakcji estetycznej z ujawniania kreatywnego procesu, ze swoistego igrania na scenie efektami mistyfikacji i demistyfikacji było wrażliwości krakowskiego „teatrała” głęբoko obce.

Rola „teatrała”, którą sobie upodobał, obejmowała kontakty ze scenami amatorskimi, dyskusje z widzami, współpracę z Klubem Miłośników Teatru, regularne recenzowanie teatralnego życia, popularyzację wiedzy o przedmiocie swojej adoracji. I choć w wielu kwestiach jego książek uderza ich anachroniczność, to dzięki emocjonalności komentatora, jego sentymentom i resentymentom, wspominkom i anegdotom – wciąż dobrze się je czyta. Może nawet z nutką nostalgii do czasów, które dopuszczały ten rodzaj dyskursu, czasów w których serio można było rozpatrywać możliwość stworzenia polskiego „stylu” teatralnego w oparciu o staropolskie źródła ludowe, tezy Mickiewiczowskiej Lekcji XVI i *Studium o Hamlecie*.

A przecież – przy całej miłości do romantyków i Wyspiańskiego – w przyjętej i z pasją pełnionej roli „teatrała” był Kudliński zatwardziałym klasykiem! Ceniącym umiar i równowagę, oczekującym przestrzegania konwencji, żądającym stylistycznej jednolitości w spektaklu, choćby jej złamanie stanowiło świadome posunięcie inscenizatorskie, nie zaś wynik nonszalancji realizatorów. Był krytykiem niechętnym przejawom subiektywizmu czy nadmiarowi ekspresywności; nie odmawiał teatrowi prawa do pewnej swobody, byle nie zagrażała suwerenności dramatu. Desperacko próbował uregulować wzburzone wody nurtów teatralnych ostatnich dekad XX wieku. Chciał być wyrazicielem głosu publiczności, dbałym o komunikatywność, aby widz nie zagubił się w zawiłościach przedstawienia, choć niejednokrotnie „prawomocność” środków teatralnego przekazu zajmowała go bardziej, niż jego sens. Tymczasem sens ów bywał często intuicyjnie odgadywany i głęբoko przeżywany przez „nieprzygotowanego” widza, którego świadomość i gusta tak bardzo chciał krytyk ukształtować na własny obraz i podobieństwo.

²³ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*, „Życie Literackie” 1972, nr 8.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 309.

Okropnie mnie złościł – młodą, świeżo upieczoną studentkę polonistyki, zafascynowaną tymi akurat spektaklami, które z nieustępliwą zasadniczością atakował. I wiele mnie – przez niezgodę na proponowane pojmowanie sztuki teatru – nauczył, choć zapewne nie takich rezultatów swojej misji oczekiwał...Broniąc zaciekle samostności dzieła literackiego nie pozwalał uznać za rozstrzygniętą relacji teatr – tekst. Apelując o zachowanie poetyckich walorów dramatu (przy upodobaniu do tradycyjnych środków ich wyrażania) wymuszał redefiniowanie kategorii „poetyckości” w mieniącym się różnymi barwami tygłu ówczesnej praktyki teatralnej. Żądając poszanowania literackiej i scenicznej konwencji epoki, pośrednio uświadamiał odbiorcy, jaki typ gry z konwencją prowadzony jest w danej inscenizacji, czym mimowolnie prowokował pytanie, czemu owa gra służy? Domagając się przestrzegania w spektaklu spójności estetyczno-ideowej, wbrew własnej intencji, budził chęć zwerifikowania tej wartości i wypróbowania jej przeciwieństwa. Postulując stworzenie „polskiego stylu teatralnego”, prowokował do refleksji nad rolą tradycji narodowej w estetyce teatralnej i nad sposobami korzystania z tej tradycji.

Wyłożonych racji bronił zapamiętałe i do upadłego, z temperamentem nieprzejednanego polemisty: „Dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia, ale także utworem literackim, którym rządzą właściwe mu prawidła i który posiada swoje odrębne wartości”²⁶. Skłaniało to zwolenników „autonomii” do równie zdecydowanych reakcji: „W dramat wpisana jest określona wizja scenicznego mikro i makro kosmosu, ale wizja ta nie jest „scenariuszem przedstawienia”, bo ten tworzony jest dopiero przez reżysera”²⁷. „Nie ma zgody!”²⁸ – odpowiadał. Odbiór przedstawienia, wedle wyznawanej przez niego hierarchii wartości, determinowany był koniecznością zachowania porządku obecnego w dziele literackim. „Jeśli poeta rozsnuwa konflikt wewnętrzny postaci (zastępując monolog dialogiem) – dowodził – a [...] reżyser skasuje [...] dialog na rzecz monologu, to redukuje tym samym funkcjonalność sceniczną i sytuacyjność tekstu”²⁹. „Powtórna zmiana dialogu na monolog – replikowała druga strona – niekoniecznie redukuje [...] funkcję sceniczną [...], słowo [...] można zastąpić obrazem, sytuacją, inną formą przekazu. [...], na scenie [...] jedność strukturalno-kompozycyjną budują [...] inne [niż w dramacie] jakości”³⁰.

Gdy zawodziły argumenty merytoryczne, pozostawały prawnicze: „Pycha autonomii ogarnęła już teatr tak przemożnie, że zanikło poczucie integralności i odrębności struktur literackich, nie mówiąc o zaniku odpowiedzialności wobec prawa autorskiego [...]”³¹. Lecz był to głos wołającego na puszczy: „Walka o metodę podejścia do tekstu z pozycji obrońcy literatury jest sprawą całkowicie przegraną [...] Literatura działa na swoim polu, na polu słowa; teatr wypracowuje swoisty system

²⁶ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*...

²⁷ E. Łubieniewska, *Bo ja orzę grunt i basta!*, „Życie Literackie” 1972, nr 13.

²⁸ T. Kudliński, *Nie ma zgody!*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.

²⁹ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*...

³⁰ E. Łubieniewska, dz. cyt.

³¹ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 350.

sposobów oddziaływania. Twórca teatralny [...] ma prawo czuć się gospodarzem na swoim terenie. Bo ja orzę grunt i basta – jak mówi w *Weselu Czepiec*³².

Ze skrucą wyznając, że w cytowanym sporze z zasłużonym komentatorem teatralnego życia młodą krnąbrną proklamatorką „ery reżysera”, była autorka niniejszego artykułu... „Mógłbym te słowa mojej antagonistki nazwać również pro-actami”³³ – ripostował Kudliński, niezłomnie zapowiadając odwrót od postawy „czystego teatru”, nadejście fali „protestu przeciw samowoli reżyserskiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej”³⁴ i wieszcząc: „wcześniej czy później teatr powróci do literatury, jak biblijny syn marnotrawny”³⁵.

Dotąd jednak nie powrócił... Okazałam się więc rzeczniczką współczesności – i tak mi z tym dobrze, że dobrze mi tak! Obeszła się ona bowiem równie bezceremonialnie z marzeniem autora *Dawnych i nowych przypadków teatrała* o renesansie literatury w teatrze, co z moją fascynacją teatrem, manifestującym swoją tożsamość przez metaforę. Oba pojęcia – „dramatyczność”, „teatralność” – odeszły do lamusa wraz z pojęciem „całości”, nieadekwatnym już do świata kultury ponowoczesnej, eksponującej chaos, przypadkowość, brak podmiotowości. Teatr postdramatyczny nie tylko ma nad dramatem „władzę całkowitą”, dowolnie go dekonstruując, ale oderwał się od tekstu tak dalece, że coraz częściej w ogóle go nie potrzebuje. Kategoria „teatralności” zaś stała się synonimem kłamstwa – nie kreacji, lecz udania, oszustwa sztuki, której współcześni nowatorzy przeciwstawiają realność. Spostponowaną fikcję zastępuje performatywna „obecność” aktora, epatującego widza swoją cieleśnością. Przed tym pędem ku demontowaniu dawnej estetyki przestrzegала nieżyjąca już Ruta-Rutkowska, nazywając go „mitologią absolutnego nowatorstwa”³⁶.

Prawo do niego było niegdyś tematem sporów mojego pokolenie ze starej daty „teatralnym”, lecz gdyby sędziwy wychowawca świadomego widza doczekał obecnych czasów, pod ostrzeżeniem przed ową absolutyzacją nowatorstwa – podpisali byśmy się oboje...

Bibliografia

- Kudliński T., *Czwarta ściana awangardy*, „Dialog” 1961, nr 5.
 Kudliński T., *Dawne i nowe przypadki „teatrała”*, Kraków 1975.
 Kudliński T., *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*, „Życie Literackie” 1972, nr 8.
 Kudliński T., *Maska i oblicze teatru. Zarys wiadomości o teatrze*, Warszawa 1963.
 Kudliński T., *Nie ma zgody!*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.
 Kudliński T., *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957.
 Kudliński T., *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972.

³² E. Łubieniewska, dz. cyt.

³³ T. Kudliński, *Nie ma zgody!*...

³⁴ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*...

³⁵ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 350.

³⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

Kudliński T., *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 3.

Kudliński T., *Vademecum teatromana*, Warszawa 1973.

Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.

Łubieniewska E., *Bo ja orzę grunt i basta!*, „Życie Literackie” 1972, nr 13.

Ruta-Rutkowska K., *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

The portrait of a ‘theatre man’ – Tadeusz Kudliński – a critic...

Abstract

Tadeusz Kudliński remained in the memory of Cracovians, above all, as a theatre critic and the author of books dedicated to this topic, which have been republished many times. Serving the function of an educational mission, they combined a harmonious perspective of a historian, researcher, critic, polemicist and apologist, who was also a great story-teller. The role of a ‘theatre man’, which he assumed, also included contacts with amateur theatre, discussions with audience and cooperation with the Theatre Lovers Club. Views on art which had clashed in the preceding century, were clearly reflected in the monographs and collections of reviews written by the author, for whom the history of the theatre was, in fact, the history of drama. For years, Kudliński consistently carried out his ‘theatre lesson’. It revolved around numerous issues – from the description of various theatrical aesthetics, through the search for ‘a Polish style’ of performance, to the characterisation of experimental groups (e.g. Grotowski’s or student theatre). The critic placed experiment on the side of cultural life, on no account in the popular theatre, therefore, he criticised all Polish directors from the second half of the 20th century who staged ‘experimentally’, especially classics. Being a traditionalist and a supporter of theatrical illusion, he attacked Brecht’s model of epic performance, glorifying “the process of actor transformation”, although he emphasised that it doesn’t have to “concern only reality.” He provoked, irritated – and taught, which can be confirmed by the fact that his books about theatre are still widely read nowadays.

Key words: Kudliński, traditionalism, drama, a polemic, experiment, postmodernity