

## AUTOREFERAT

### 1. Piotr Władysław Rudzki

### 2. Posiadane dyplomy:

**1990** – dyplom magistra filologii polskiej (z wyróżnieniem) na podstawie rozprawy „*Jan Maciej Karol Wścieklica*” Stanisława Ignacego Witkiewicza, *problemy dramaturgii i inscenizacji* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Deglera, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

**2004** – dyplom doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na podstawie rozprawy *Recepcja teatralna dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w Polsce w latach 1956–1981*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego (promotor – prof. dr. hab. Janusz Degler, recenzenci: prof. dr. hab. Lech Sokół, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, oraz prof. dr. hab. Jacek Petelenz-Łukaszewicz, Uniwersytet Wrocławski).

### 3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych.

**1990** – asystent stażysta w Zakładzie Literatury po 1918 roku, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

**1991** – asystent w Zakładzie Literatury po 1918 roku, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

**1993** – asystent w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

**1995–2000** – a visiting lecturer w The Department of Slavonic and Finno-Ugrian Studies, Delhi University w New Delhi (Indie).

**2000–2001** – konsultant ds. nauki i kultury Ambasadora RP w Indiach (równolegle).

**Od 2005** – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

**2006–2016** – kierownik literacki w Teatrze Polskim we Wrocławiu (równolegle).

**2016** – kurator artystyczny w Teatrze Polskim – w podziemiu (równolegle).

**Od 2019** – kierownik literacki w Teatrze Polskim we Wrocławiu (równolegle).

4. Wskazanie osiągnięcia\* wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

a) tytuł osiągnięcia naukowego,

*Nie tylko o teatrze. Studia, rozmowy i szkice o kulturze współczesnej.*

b) (autor/autorzy, tytuł/tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa, recenzenci wydawniczy),

Piotr Rudzki, *Nie tylko o teatrze. Studia, rozmowy i szkice o kulturze współczesnej*, 2019, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków.

Recenzenci: dr hab., profesor Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie Krystyna Latawiec i Krzysztof Mroziewicz.

c) omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.

Monografia *Nie tylko o teatrze. Studia, rozmowy i szkice o kulturze współczesnej* zbiera ważne z punktu widzenia mojej drogi naukowo-badawczo-dydaktycznej artykuły opublikowane przeze mnie w czasopismach specjalistycznych („Didaskalia”, „Notatnik Teatralny”, „Studia Filmoznawcze” ), tomach zbiorowych (*Rekonstrukcje. Teatr Polski we Wrocławiu 1946–2011*, t. 1; *Zespół. Teatr Polski we Wrocławiu 1946–2011*, t. 2; *Między filmem a teatrem, Kulturowo-polityczny AVATAR? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych; Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych; Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego. Konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego; Nowy teatr (nie)porozumienia*) oraz dwóch programach teatralnych. Układają się one w całość dobrze dokumentującą ścieżkę naukową, która konsekwentnie kroczę, oraz moje najważniejsze zainteresowania, stawiane sobie cele badawcze oraz przywoływane szkoły i wykorzystywane metodologie badawcze.

Ta książka to mój dialog w formie monografii, i to zarówno na poziomie konstrukcji, jak i zawartych w niej treści. Rzecz łączy różne formy dyskursywne: studia, rozmowy oraz szkice dotyczące teatru i kultury XX i XXI wieku. I jeszcze jedna cecha tej, nazwijmy, „monografii performatywnej”: zaproszenie odbiorcy do dyskusji. Jestem przekonany, że

dzisiaj nie można myśleć o kulturze, w tym teatrze, bez kontekstu przekraczającego Europę. W dialogu powinna być uprawiana naukowa refleksja o kulturze, w tym o teatrze, i o demokracji, o poszukiwaniu jedności w różnorodności, jedności w wielości. Czego doświadczają się o wiele bardziej w sferze emocjonalno-cieleśnej, a więc na poziomie sieci neuronalnych, co trudno zawrzeć w *ratio* naukowego dyskursu. Co warto podkreślić i ciągle jeszcze unikatowe w kontekście uprawiania nauki w naszej rzeczywistości akademickiej, staram się łączyć w swych naukowych dociekaniach przynajmniej trzy perspektywy: historyka, teoretyka i praktyka, najczęściej w roli obserwatora uczestniczącego. Te trzy perspektywy świadomie lub mniej świadomie towarzyszą moim eksploracjom następujących obszarów badawczych: (a) współczesny teatr publiczny, (b) funkcje tego teatru w kulturze – wyrażane *expressis verbis* przez twórców lub wpisanej immanentnie w dzieła, (c) związki teatru z literaturą i (nie)możliwość zrozumienia dzieła teatralnego oraz (d) sposoby dokumentacji powstawania i recepcji dzieła teatralnego.

Badam i opisuję teatr w Polsce jako część teatru europejskiego, dla którego kontekstem są różne formy teatralne i parateatralne w Azji. Najbliższe stały mi się te związane z szeroko rozumianą tradycją subkontynentu indyjskiego, promieniującą na całą Azję Południowo-Wschodnią i Centralną. Ponad pięcioletnia praca jako *visiting lecturer* w The Department of Slavonic and Finno-Ugrian Studies w Delhi University w New Delhi stworzyła unikatową możliwość nie tylko doświadczenia – jako widzowi – różnych gatunków teatralnych, ale także – jako obserwatorowi uczestniczącemu – poznania technik, sposobów społecznego rozumienia oraz miejsca w kulturze/-rach dzieł sztuki widowiskowej. To tam intuicje o pozaestetycznym znaczeniu sztuki teatru, czy ogólniej – sztuk widowiskowych, znalazły mocne argumenty spoza europejskiego kontekstu kulturowego.

#### (a) Współczesny teatr publiczny

Ten szeroki obszar badawczy został przeze mnie ograniczony do tych dzieł teatralnych wystawianych w teatrach publicznych, które nabierają charakteru transgresyjnego zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Z jednej strony probierzem stała się dla mnie koncepcja „liminoidalności” Victora Turnera, zgodnie z którą przestrzeń sztuki da się potraktować jako bezpieczną przestrzeń przekroczenia, nieinwazyjnego, bo w ramach fikcji scenicznej odbywającego się, naruszenia norm, w tym tabu kulturowych. W konsekwencji nabiera ona charakteru przestrzeni przemiany. Co więcej „liminoidalność” związana jest z wolną wolą uczestnika, jest to jego wybór, w odróżnieniu od „liminalności”, z którą wiąże się sankcja rytualnego obowiązku. Z drugiej zaś sentencja Adama Mickiewicza z *Lekcji XVI* dobitnie nazywająca cel sztuki teatru: „Przeznaczeniem tej sztuki [dramatu, teatru] jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno się tak wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale”. Tak więc poza

obszarem mojego zainteresowania znalazły się przedstawienia teatralne nastawione li tylko na rozrywkę, tworzone dla celów *stricte* komercyjnych.

Ponadto teatr traktuję za Hannah Arendt jako „sztuką polityczną *par excellence*”. Teatr, jej zdaniem, jest jedyną dziedziną sztuki reprezentującą „żywy przepływ” pomiędzy podmiotami w relacji. Z perspektywy performatywności (Richard Schechner, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte) teatr nie tylko reprezentuje ów żywy przepływ między jednostkami, ale także go aktualizuje, uobecnia. Teatr, stając się autoreferencyjny, wzmacnia swoją „prawdziwość”, albo innymi słowy: świat fikcyjny sceny nabiera takiej samej mocy, jak rzeczywisty, a nawet staje się od niego ważniejszy. Poza tym trwanie przedstawienia ma tę samą postać jak trwanie przeszłości świata rzeczywistego, czyli jako subiektywne wspomnienie uczestnika, który mówi i może podjąć działanie, także te wynikające z doświadczenia teatralnego.

Jako przykłady tak rozumianego dzieła teatralnego do analiz zostały wybrane m.in. następujące przedstawienia: *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w reżyserii Jana Klaty, *Hamlet* Williama Shakespeare’a w reżyserii Moniki Pęcikiewicz, *Tęczowa Trybuna 2012* Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki, *Filoktet* Sofoklesa w reżyserii Barbary Wysockiej, *Poczekalnia.0* w reżyserii Krystiana Lupy i *Cząstki elementarne* Michela Houellebecqa w reżyserii Wiktora Rubina.

#### (b) Funkcje teatru publicznego w kulturze współczesnej

Z definicji mojego pierwszego pola eksploracji wynikają wprost badania związane z rolą teatru publicznego we współczesnej kulturze. Rolą aktualnie wypełnianą i możliwą do odegrania, przyglądając się zarówno tradycji europejskiej, jak i pozaeuropejskiej w szczególności. To w Indiach, najpierw w Kerali, uczestniczyłem w całonocnych pokazach jednego z najbardziej znanych w Europie indyjskich gatunków *dance-drama*, czyli *kathakali*. Ukształtowany w pełni w wieku XVII odwołuje się do tradycji klasycznego teatru sanskryckiego opisanego detalicznie w dziele *Natjaśastra* przypisywanym Bharacie, a powstałym w znanej nam formie między IV w. p.n.e. a IV w. n.e. Przyjmuję za wnikliwym komentatorem i tłumaczem fragmentów *Natjaśastri* Marią Krzysztofem Byrskim, iż celem klasycznego teatru sanskryckiego było danie odbiorcy przeżycia jednego z ośmiu smaków estetycznych (*rasa*) przypominającego przeżycie mistyczne, a tym samym przekonanie go, że takie przeżywanie istnienia, bez związku ze swoją partykularną sytuacją – paradoksalnie – *hic et nunc*, jest także możliwe poza teatrem. Rzeczywistość sceniczna, która nie była właściwą rzeczywistością ani dla aktorów, ani dla widzów, ani dla bohaterów, stawała się modelem tej właściwej, prawdziwej rzeczywistości oczyszczonej z ludzkiej historyczności i niezmiennej.

Zresztą zawarty w *Natjaśastrze* opis powstania teatru wprost łączy tę sztukę z rytuałem i *dharmą*.

Potem w McLeod Gańdz, w stanie Himaćal Pradeś, gdzie swoją siedzibę ma XIV Dalajlama i tybetański rząd na uchodźctwie, uczestniczyłem w odbywających się od świtu do zmierzchu spektaklach opery tybetańskiej *lhamo*. Ukształtowany na przełomie wieków XV i XVI gatunek stanowi najbardziej wielowymiarowy i kompleksowy przykład sztuki widowiskowej Tybetu. I choć w legendzie o powstaniu tego gatunku brak bezpośrednich związków z rytuałem, to jego funkcja społeczna przekracza estetykę i, co najbardziej zaskakujące, wpisana w rozwinięte gatunki widowiskowe atrakcyjność fabularną. Kanon *lhamo* zawierał do roku 1999 tylko dziesięć opowieści, stanowiących rodzaj buddyjskich hagiografii porównywalnych do średniowiecznych mirakli. W przełomowym roku 1999 zespół związany z Tybetańskim Instytutem Sztuk Widowiskowych w McLeod Gańdz zaprezentował nową opowieść, traktującą o życiu Milarepy. Tak więc to nie nowe opowieści przyciągają odbiorców *lhamo*. Nic poza kunsztem wykonawców nie może ich zaskoczyć. Ale nie przychodzą tylko dla wrażeń estetycznych. *Lhamo* to ważny element ich życia jako wspólnoty, dlatego też zabierają ze sobą nawet małe dzieci, które na pewno niczego, co dzieje się na scenie, nie rozumieją. Tutaj wszyscy potwierdzają swą społeczną tożsamość. Jako pierwszy polski badacz uczestniczyłem w corocznym festiwalu Shotön, w czasie którego prezentują się zespoły *lhamo*. Mój pierwszy festiwal w roku 1998 zapowiadał się bardzo okazale, przyjechały wszystkie kompanie *lhamo* z Indii, a nawet z Nepalu. Było ich wtedy raptem osiem (jedna w Nepalu, a reszta w różnych stanach Indii). Ale mój pierwszy Shotön nie odbył się. Dzień przed uroczystą inauguracją Dalaj Lama odwołał festiwal. Powodem tej decyzji był trwający w New Delhi – wtedy już trzeci tydzień – głodowy strajk sześciu Tybetańczyków. Dopiero w czasie drugiego i trzeciego festiwalu miałem sposobność obejrzeć przedstawienia tak odległe od dominującego w Europie *mimesis* i doświadczyć jednocześnie świątecznego i jak najbardziej codziennego poczucia wspólnotowości razem z Tybetańczykami otaczającymi kolistą scenę, niemal grecką *orchestrę*.

To tylko dwa przykłady z na pewno dziesiątków gatunków sztuk widowiskowych, setek przedstawień, występów tancerzy i pieśniarzy, które oglądałem w Indiach, Tajlandii, Malezji, Indonezji (wyspa Bali), Kambodży i na Sri Lance. Cechą charakterystyczną każdego z tych spektakli był specyficzny rodzaj powagi zarówno po stronie wykonawców, jak i odbiorców. Ale nie powagi rozumianej jako antyteza komizmu, ale raczej nastroju zaangażowania zbliżonego do tego, jaki mamy, dając się pochłoniąć całkowicie zabawie. W europejskim teatrze, w którym dominuje reprezentacja nad obecnością, „zajmująca” fabuła i „popisy” aktorskie nad doświadczeniem spotkania w czasowej wspólnocie, coraz rzadsze stają

się te momenty „poważnej zabawy” czy „zabawnej powagi”. Kiedy teatr traci siłę wehikułu przemiany, staje się tylko kosztowną rozrywką dla turystów i wehikułem ekonomicznym dla właścicieli.

(c) Związki teatru publicznego z literaturą i (nie)możliwość zrozumienia dzieła teatralnego

Trudne relacje sztuki teatru z literaturą wiązać trzeba z pojawieniem się w drugiej połowie XIX wieku potrzeby naukowej refleksji o dziele teatralnym jako niezależnym i odrębnym tworze artystycznym. Wyłaniająca się historia teatru i teatrologia stawiały sobie za cel zdefiniowanie swojego unikatowego pola badawczego. Równoległe następujące zmiany w sposobach tworzenia dzieła teatralnego oraz z czasem uznanie za jego niezależnego autora reżysera powodowały rozchodzenie się literatury i teatru. Dzisiaj, żeby nie opisywać całego skomplikowanego procesu, ten „antagonizm” stracił na znaczeniu. Nikt ze współczesnych badaczy poważnie zajmujących się czy to literaturoznawstwem, czy teatrologią nie może traktować teatru jako sztuki służebnej wobec literatury, jako wehikułu do wystawiania literatury. O wiele bardziej interesujące i istotne są badania skoncentrowane na różnorodnych relacjach dzieła teatralnego i dzieła literackiego, stylach czytania zaproponowanych przez reżyserów, kwestie przekładów intersemiotycznych i praktykowanie w procesie powstawania dzieła teatralnego strategii apokryfizacji (pozwalam sobie wykorzystać termin Ryszarda Nycza). Tutaj rozumiem ją jako uzupełnianie przez twórców spektakli luk, „miejsz pustych” w dziele literackim. Praktykę taką jako pierwszy – jak się wydaje – w naszym teatrze rozpoczął już w latach dziewięćdziesiątych Krystian Lupa, nazywając wprost dodane fragmenty „apokryfami”. W mojej monografii dobrymi przykładami na wykorzystanie takich strategii są spektakle Moniki Pęcikiewicz (*Hamlet*) i Jana Klaty (*H., Ziemia obiecana* i *Utwór o Matce i Ojczyźnie*). W takim kontekście unieważniony zostaje, moim zdaniem, problem wierności czy niewierności dzieła teatralnego wobec dzieła literackiego.

Utrata fundamentu reprezentacji dzieła scenicznego, jakim był tekst literacki, otwiera je na wielość możliwości interpretacyjnych i związanych z nimi kontekstów kulturowych, społecznych i politycznych. Dzieło powstaje i zaczyna znaczyć w świadomości odbiorcy. Jak trudny to proces nawet dla – wydawałoby się – obdarzonych największymi kompetencjami, czyli krytyków teatralnych, badałem na przykładzie recepcji spektaklu *Poczekalnia.0* w reżyserii Krystiana Lupy. Emergenca znaczeń (Erika Fischer-Lichte), jak się okazało, to proces niemający kulminacji w postaci jednorazowego odbioru przedstawienia, kolejne takie doświadczenie wywołuje odmienne, czasem diametralnie, rozumienie i wynikającą z niego ocenę dzieła teatralnego.

Szczególne intermedialność dzieła teatralnego i jego ciągłe z każdym przedstawieniem tworzenie i percepcja otwiera je na wszelkie dyskursy współczesności odbiorcy i twórcy, dominujące czy marginalne. W moim przekonaniu nie ma „właściwych” czy „niewłaściwych” dyskursów i kontekstów, tutaj raczej znaczenie ma ich funkcjonalność i efektywność w procesie wyłaniania się poszczególnych subiektywnych znaczeń wytworzonych przez odbiorcę w trakcie procesu powstawania/odbioru. Dlatego badam również zależności dzisiejszego teatru od kultury popularnej, wykorzystywanie jej jako tworzywa spektaklu albo w świecie scenicznym przywoływanie proponowanych przez nią wzorców zachowań, stereotypów, „sposobów życia”. Wśród możliwych kontekstów pojawiają się także tematy związane ze stosunkiem do Innego (antysemityzm w Polsce), z mniejszościami (kobiety z plemienia Karen żyjącego na północy Tajlandii, rytuały nawiedzenia kultywowane przez Chińczyków mieszkających na wyspie Phuket), z kulturowymi uwarunkowaniami naszych „naturalizowanych” relacji (stosunek do nagości).

Ewentualne możliwości interpretacyjne czy zakładane znaczenia dzieła teatralnego daje się wyłowić z wypowiedzi reżyserów, aktorów i – przede wszystkim dzisiaj – dramaturgów odgrywających zasadniczą rolę w ukierunkowaniu komunikacji pomiędzy sceną i widownią. Ponadto żadne „czytanie teatru” (Anne Ubersfeld) nie jest przeźroczyste: ani to udostępniane przez krytyka/recenzenta, ani to stające się częścią dyskursu naukowego. Nie można zapominać, że „współczynnik humanistyczny” Floriana Znanieckiego dotyczy w równym stopniu twórców artefaktów kulturowych, jak i komentatorów.

#### (d) Sposoby dokumentacji powstawania i recepcji dzieła teatralnego

Niematerialność dzieła teatralnego, brak oryginału, ciągle powtarzany proces tworzenia/percepcji przedstawienia, szczególna podatność na przypadek oraz unikatowość jednorazowych czasowych wspólnot nadawców i odbiorców wymagają szczególnej troski związanej z dokumentacją pracy i dokumentacją dzieła. W związku z rozwojem technologii ułatwiających detaliczną rejestrację dzieła zyskujemy dostęp do jego konstrukcji, do dużej części „znaczącego” dzieła. Drogę do (re)konstrukcji „znaczonego” albo – jednego z możliwych „znaczonych” odnajdujemy w archiwach dzięki zachowanej korespondencji, egzemplarzom, notatkom.

Ślady krótkotrwałego pobytu Stanisława Ignacego Witkiewicza na Cejlonie (Sri Lanka) zostały w jego dramatach, powieściach, obrazach. Rozmowa ze Stefan Arczyńskim dowodzi, że korzeni Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego szukać trzeba także w studiu fotograficznym przy ulicy Jedności Narodowej we Wrocławiu. Zachowany przez Zdzisława Grywałda list, jaki do niego napisał Juliusz Osterwa, daje wgląd nie tylko w partykularną biografię dyrektora-kolekcjonera, ale dopełnia obraz funkcjonowania

prowadzonych przez niego teatrów. Badania dotyczące roli, jaką pełnili dramaturdzy (nie dramatopisarze) w dzisiejszym Teatrze Polskim we Wrocławiu na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, dały asumpt do krytyki instytucji jako takiej, demaskując różne formalne i nieformalne ośrodki władzy wewnątrz teatru. I choć czasy się zmieniły, teatry funkcjonują dzisiaj w innej rzeczywistości społeczno-politycznej opisane mechanizmy formalnego i nieformalnego zarządzania teatrami publicznymi powtarzają się.

## 5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych.

Duża część z obszarów pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych pokrywa się z czterema sferami wymienionymi przeze mnie wyżej, stanowiąc ich dopełnienie jako inne tematyczne konkretyzacje. Wśród nich wymienić specjalnie pragnę następujące kręgi zainteresowania: (a) polską recepcję teatralną dramatopisarstwa poszczególnych autorów, (b) historie teatrów publicznych, w tym szczególnie Wrocławia i Dolnego Śląska, (c) epistolografię twórców teatralnych jako dokumenty historii teatru i kultury współczesnej.

(a) Polska recepcja teatralna dramatopisarstwa poszczególnych autorów, a w szczególności:

1. Monografia: Piotr Rudzki, 2013, *Witkacy na scenach PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Acta Universitatis Wratislaviensis No 3441, seria: Dramat–Teatr, s. 672 + fotografie (badania do 13 grudnia 1981 roku zostały zawarte w pracy doktorskiej, tutaj uzupełniono je do 4 czerwca 1989 roku i zaproponowano nowy porządek opisu). Recenzenci: prof. dr. hab. Lech Sokół, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, oraz prof. dr. hab. Jacek Petelenz-Łukaszewicz, Uniwersytet Wrocławski.

Monografia *Witkacy na scenach PRL-u* zbiera i omawia moje badania nad powojenną recepcją teatralną dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza, dokumentuje ponadto ponadtrzydziestoletni okres powojennej historii polskiego teatru. Zostały tutaj również wykorzystane moje ustalenia zawarte w doktoracie, jednak cały materiał inaczej uporządkowano. Na chronologiczny układ, to znaczy lata 1956–1963, lata 1964–1970, lata 1971–1981 i lata 1982–1989 nałożono drugi porządek – tematyczny. Linearna opowieść respektująca chronologię krzyżuje się z innym przebiegiem wyznaczanym przez spektakle artystów, którzy dla recepcji Witkiewicza odegrali istotną rolę. To przedstawienia Tadeusza Kantora, Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Macieja Prusa i Krystiana Lupy tworzyły nowe style inscenizacyjne oraz proponowały nowe interpretacje jego dramaturgii. Dlatego też każdy z nich ma swój osobny porządek. Naruszenia chronologii i wyprawy w przyszłość pozwalają zarówno prześledzić osobną drogę teatralną tych twórców, jak i budują kontekst dla pozostałych inscenizacji przywoływanych zgodnie z porządkiem czasowym.



Monografia potwierdza, że to zmiany społeczno-polityczne w zasadniczym stopniu kształtowały dzieje sceniczne dramaturgii Witkiewicza, ich obecność w procesie historycznoteatralnym zależała najczęściej od zmieniającej się polityki kulturalnej, określanej przez kolejne kierownictwa partyjne w kraju. Dopiero „odwilż” i Październik przyniosły zniesienie całkowitego zakazu wystawiania jego sztuk, który obowiązywał w latach 1950–1955. Data pierwszej po wojnie premiery, *Mątwy* w Teatrze Cricot 2 (12 V 1956), wyznacza początek okresu opisanego w monografii, jego koniec to 16 marca 1989 roku, dzień, kiedy odbyła się ostatnia Witkiewiczowska premiera przed wyborami 4 czerwca 1989 roku. Ważną cezurę stanowi też data wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, ale nie tyle dla uzależnionej we wcześniejszych okresach od polityki recepcji teatralnej dramaturgii Witkiewicza, gdyż żadnych zakazów nie wprowadzono, a swoistym przebojem stanu wojennego stały się inscenizacje *Szewców* – w sezonie 1982/83 na drugim miejscu po *Panu Tadeuszu*, ale dlatego, że była to data zamykająca pewien etap w powojennych dziejach kultury polskiej.

Część pierwszą – „Pierwsze powojenne inscenizacje (1956–1963)” – otwiera rozdział „Witkacy Tadeusza Kantora”, w którym przedstawiono pięć Witkiewiczowskich spektakli Teatru Cricot 2: od *Mątwy* z roku 1966 po *Nadobnisie i koczkodany* z roku 1973. Dalej w porządku chronologicznym pojawia się dziewięć opisów następujących przedstawień, po których ukazały się recenzje lub jakiegokolwiek inne artykuły na ich temat: *Szewców* Zygmunta Hübnera, *W małym dworku* oraz *Wariata i zakonnicy* Wandy Laskowskiej i Jozefa Szajny, *W małym dworku* Hieronima Konieczki, *Szewców* Janusza Marca i *W małym dworku* Janusza Kilarskiego, *W małym dworku* Jerzego Golińskiego, drugą inscenizację *W małym dworku* Hieronima Konieczki, *ONYCH* Jadwigi Marso i Krzysztofa Pankiewicza.

W części drugiej – „Trudna stabilizacja (1964–1970)” – najpierw pojawia się rozdział „Witkacy Jerzego Jarockiego” opisujący następujące inscenizacje reżysera: prapremierową *Matki* z roku 1964, *Szewców* z roku 1971 oraz drugą *Matki* z roku 1972. Dalej również w porządku chronologicznym opisano dwadzieścia dziewięć wybranych inscenizacji, w tym wszystkie prapremierowe, z tym samym jednak zastrzeżeniem, co dla części pierwszej – o ile opublikowano jakieś teksty ich dotyczące. Prapremiery to oprócz *Matka* Jarockiego: *Szalona lokomotywa* Jana Güntnera, *Sonata Belzebuba* Jerzego Zegalskiego, *Gyubal Wahazar* Jowity Pieńkiewicz, *Nadobnisie i koczkodany* Studenckiego Teatru „IWG” oraz *Bezimienne dzieło* Bronisława Dąbrowskiego. Aby ustrzec się przed zarzutem arbitralności i nie podążać tylko za ocenami recenzentów, pozostałe przedstawienia, które opisano, wybierałem zgodnie z następującymi kryteriami: po pierwsze – potwierdzone przez literaturę przedmiotu znacznie określonego spektaklu dla dziejów scenicznych dramaturgii Witkiewicza (np.: *Kurka Wodna*

oraz *Mątwy* i *Jan Maciej Karol Wścieklica* Laskowskiej, *Szewcy* Włodzimierza Hermana, *Sonata Belzebuba* Zegalskiego, wrocławscy *ONI* Witolda Skarucha i Franciszka Starowieyskiego czy *Jan Maciej Karol Wścieklica* Macieja Prusa); po drugie – kontynuacja pewnych zarysowanych wcześniej konwencji inscenizacyjnych (np.: *ONI – Nowe Wyzwolenie* Józefa Szajny; *Jan Maciej Karol Wścieklica* Krystyny Berwińskiej i Pankiewicza czy *Pragmatyści – W małym dworku* Pankiewicza; *Sonata Belzebuba* Stanisława Bielińskiego czy *Matka* Tadeusza Minca); po trzecie – nowe propozycje stylistyczne (komediowo-farsowy, np. *Jan Maciej Karol Wścieklica* Zbigniewa Bogdańskiego, warszawscy *ONI* Skarucha i Starowieyskiego czy *Sonata Belzebuba* Laskowskiej). Osobny „Witkacy Jerzego Grzegorzewskiego” poświęcono dwóm inscenizacjom tego reżysera, kolejny trzem inscenizacjom, które zostały zdjęte przez cenzurę: *Gyubalowi Wahazarowi* Hermana, *Gyubalowi Wahazarowi – Janowi Maciejowi Karolowi Wścieklicy* Laskowskiej i *Bezimiennemu dziełu* Bogdańskiego.

W części trzeciej – „Dramaturg na usługach (1971–1981)” – dwa pierwsze rozdziały – „Festiwal Szewców” i „Karuzela z *Wścieklicami*” – dokumentują polityczne, aktualizujące odczytywanie sztuk Witkiewicza. Opis prapremierowej inscenizacji *Janulki, córki Fizdejki*, wyreżyserowanej przez Józefa Parę w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, wydzieliłem w osobnym rozdziale nie tylko dlatego, że to jeden z ważniejszych dramatów w dorobku Witkiewicza, który długo czekał na pierwsze wystawienie. Bardziej istotne wydało mi się to, że artystyczna porażka, jaką poniosło przedstawienie, jasno dowiodła iluzoryczności przekonania, iż inscenizacja respektująca literę tekstu sztuki Witkiewicza umożliwi zaistnienie wpisanych w nią znaczeń na scenie. Sensy wybrzmiały, ale autor okazał się anachroniczny, nudny i niebezpiecznie bliski konwencjom, którym się przeciwstawił. W dwóch ostatnich rozdziałach omówiłem tendencje inscenizacyjne niemal nieobecne w przeszłości. W „Witkacym Krystiana Lupy” przedstawiono wszystkie Witkiewiczowskie inscenizacje tego reżysera. W zamykającym tę część rozdziale „Witkiewicz rozrywkowy” opisano prapremierę odnalezionego po pięćdziesięciu trzech latach libretta do operetki *Panna Tutli-Putli* oraz musical *Szalona lokomotywa* – pierwszą Witkiewiczowską inscenizację przygotowaną z myślą o masowym odbiorcy i komercyjnym sukcesie.

Część czwarta – „Końcówka (1982–1989)”, której tytuł oznacza koniec recepcji dramaturgii Witkiewicza w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, a nie koniec obecności tego autora w polskich teatrach – zawiera dwa rozdziały: w pierwszym „*Szewcy* na wojnie”, omówiono wszystkie inscenizacje dramatu, jakie przygotowano w okresie stanu wojennego, drugi opisuje ostatnią prapremierę, czyli inscenizację *Niepodległości trójkątów*. W „Zakończeniu” omawiam znaczenie dziejów scenicznych dramaturgii Witkiewicza w historii

naszego teatru tamtych lat oraz nazywam reżyserskie style czytania tej dramaturgii. Dowodzę, że poszukiwanie stylu Witkiewiczowskich inscenizacji jest niemającą końca przygodą teatralną, której dominanty wyznaczały wyraziste realizacje reżyserów potrafiących nadać im barwę własnych poszukiwań artystycznych i ton interpretacyjny wynikający z oglądu rzeczywistości społecznej i politycznej, na tyle, na ile pozwalała cenzura. Im bliżej roku 1989, tym coraz mniej opresyjnych decyzji władz dotyczących sztuki. Reżyserzy mogli, ale przecież nie musieli podążać za domniemaną konwencją teatralną wpisaną w tekst sztuki. Dwudziestowieczna historia teatru to proces trudnego uwalniania się z narzuconej roli wehikułu do wystawiania literatury i wybijania się na praktyczną, nie tylko deklarowaną, od czasów Wielkiej Reformy, autonomię. Szczególny kłopot z niezależnością teatru miała większość krytyków przyzwyczajona do literackiego czytania i ciągle rozważająca problem wierności i zdrady realizatora wobec dramatu. Największą popularnością, biorąc pod uwagę cały okres PRL-u, sztuki naszego najmłodszego wtedy klasyka cieszyły się po 13 grudnia 1981 roku. Witkiewicz niespodziewanie stał się dramaturgiem stanu wojennego. Brak restrykcji cenzury wywołał lawinę inscenizacji *Szewców*. Potem, gdy UNESCO dedykowało rok 1985 jego pamięci, w polskich teatrach przygotowano aż 39 inscenizacji. Ale radość z tak szerokiej obecności klasyka na scenach PRL-u była gorzka. W większości te „zadane” inscenizacje nie wniosły niczego nowego poza rocznicową nudą i rozczarowaniem. Teatr po raz kolejny dowiódł swej wolności i niezależności od partyjnie zadekretowanych zadań.

2. Piotr Rudzki, 2013, *Magia (trucizny?) kina: „Miłość na Madagaskarze” Petera Turriniego w reżyserii Waldemara Krzystka*, [w:] *Sztuka szkodzi. Demaskacje Petera Turriniego*, red. K. Huszcza, Wydawnictwo Quaestio, s. 129–151
3. Piotr Rudzki, 2016, *Peter Turrini's Plays in Polish Theatre. With a special regard to Zbigniew Brzoza*, [w:] *Ein romantischer Realist. Peter Turrinis Leben, Werk und Wirkung*, A. Rußegger, E. Białek, K. Huszcza (Hrsg.), StudienVerlag, Innsbruck, s. 247–252

Inscenizacja sztuki Petera Turriniego *Miłość na Madagaskarze* w reżyserii Waldemara Krzystka z roku 2000 to druga i jak do tej pory ostatnia telewizyjna realizacja dramatu tego autora w Polsce. Została przygotowana w oddziale wrocławskim Telewizji Polskiej, w głównych rolach wystąpili Marta Klubowicz jako Aktorka (w adaptacji Krzystka – Kobieta) oraz Janusz Gajos jako Ritter, „pozbawiony fantazji”, jak sam o sobie mówi, właściciel podupadającego kina, mieszczącego się w XIV dzielnicy Wiednia. Tę rolę, o ile mogę się tak wyrazić, zagrało Kino Ognisko, które znajdowało się przy Skwerze Obrońców Helu 1, na Karłowicach, i mogło pomieścić 321 widzów. Dodać trzeba, że trzy lata po premierze *Miłości*

na Madagaskarze Kino Ognisko zamknięto. Stał się więc ten spektakl także swego rodzaju *requiem* dla tego miejsca, które zniknęło z filmowej mapy Wrocławia, nie wytrzymując konkurencji z multipleksami.

Wspomniałem, że *Miłość na Madagaskarze* Krzystka była drugą telewizyjną realizacją sztuki Turriniego w Telewizji Polskiej. Warto przypomnieć tę pierwszą, gdyż od niej zaczyna się teatralna recepcja dramaturgii austriackiego pisarza w Polsce. Pod koniec roku 1990, niemal tuż przed Sylwestrem, telewizja pokazała *Józefa i Marię* w reżyserii Tomasza Zygadły. Do dzisiaj natomiast przygotowano dwadzieścia przedstawień sztuk Turriniego w polskich teatrach, wliczając w to jedną realizację radiową *Józefa i Marii*. Szczegółowo wyglądało to następująco: trzykrotnie inscenizowano *Józefa i Marię* oraz *Alpejskie zorze*, dwukrotnie: *Miłość na Madagaskarze*, *Nareszcie koniec*, *Sługę dwóch panów* oraz *Grillparzera w sklepie porno* (razem z jednoaktówką Gabriela Barylliego *Burdel* – pod tytułem *Love Boutique* oraz samą tę jednoaktówkę także pod tytułem *Love Boutique*), a jednokrotnie wystawiono: *Szatana i śmierć* (pod tytułem *Pasja*), *Mojego Nestroya*, *Połowanie na szczury* i *Dzieciobójstwo*. To ostatnie przedstawienie to jedyna jak do tej pory realizacja w teatrze lalek, a w zasadzie na Wydziale Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku.

Tylko dla jednego spośród reżyserów wymienionych wyżej przedstawień, czyli Zbigniewa Brzozy, sztuki Turriniego nie były jedynie pojedynczym epizodem w ich twórczych poszukiwaniach, ale stanowiły inspirujący materiał do inicjowania dialogu z publicznością i diagnozowania współczesnych problemów. W czasie swojej dziesięcioletniej dyrekcji w Teatrze Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie (1997–2007) zrealizował aż trzy inscenizacje. Nie dziwi więc, że zyskał miano „największego polskiego fana-reżysera” austriackiego dramaturga.

Dramatopisarstwo Turriniego, obok twórczości innych Austriaków z kręgu pisarzy „das eigene Nest beschmutzen”, jak Werner Schwab, Thomas Bernhard i Elfriede Jelinek, pozwalało naszym reżyserom w latach dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych, podejmować problematykę wtedy jeszcze nieopisaną przez polskich dramaturgów: mitologie ofiary i ofiarnictwa, (współ)odpowiedzialności za zbrodnie nazistów, hipokryzję dwudziestowiecznego katolicyzmu, i rzadko podejmowaną w teatrach publicznych.

(b) Historie teatrów publicznych, w tym szczególnie Wrocławia i Dolnego Śląska, jak na przykład:

1. Piotr Rudzki, 2011, *Święto Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „Dolny Śląsk”, nr 16 s. 83–95.
2. Piotr Rudzki, 2012, *Teatr w Sudetach po roku 1945 r.*, „Dolny Śląsk”, nr 17, s. 35–42.

3. Piotr Rudzki, 2017, *Wrocławski „Proces” w Warszawie*, [w:] Program przedstawienia: *Proces*, wg F. Kafki, przeł. J. Ekier, reż., adap., scen., światła K. Lupa, kostiumy P. Skiba, premiera 15.11.2017 r., Nowy Teatr w Warszawie, red. prog. P. Gruszczyńska, A. Lewandowska, P. Rudzki, s. 126–132.
4. Piotr Rudzki, 2018, *Przemoc w teatrze, teatr wobec przemocy, czyli Od Teatru Polskiego we Wrocławiu do Teatru Polskiego – w podziemiu*, [w:] *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, pod red. A. Korzeniowskiej-Bihun, Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, s. 11–37.
5. Piotr Rudzki, 2018, *Towards the Polish Theatre in the Underground*, [w:] <https://thetheatretimes.com/towards-polish-theatre-underground/> [dostęp 27.03.2018].
6. Piotr Rudzki, 2018, *The Jewish Theatre in Warsaw: Tradition with a Modern Attitude*, [w:] <https://thetheatretimes.com/jewish-theatre-warsaw-tradition-modern-attitude/> [dostęp 27.03.2018].

Podejmowane przeze mnie próby włączenia się do dyskursu historiograficznego dotyczącego opisu przeszłości teatrów zawsze mają na celu ich teraźniejsze trwanie i kształt. Próby rekonstrukcji dotyczą albo scen działających w określonym regionie (np. Dolny Śląsk), albo w wybranym mieście (np. Wrocław, Warszawa). Zdając sobie sprawę, że to „wytwarzanie” historii oparte jest o dostępne dokumenty, wcześniejsze opisy czy istniejące monografie, staram się łączyć w swoich opisach spojrzenie „nowego historyzmu” (Stephen Greenblatt) z teorią dyskursu historycznego Haydena White’a. Obok tekstów skoncentrowanych na ogólnie rozumianym trwaniu wybranej instytucji teatru dziś o wiele ciekawsze wydaje mi się ujęcie „międzyinstytucjonalne” związane z kryzysem dotyczącym teatru publicznego nie tylko w Polsce przecież i związanym z nim procesem wyłaniania się inaczej zorganizowanych instytucji.

(c) Epistolografia twórców teatralnych jako dokumenty historii teatru i kultury współczesnej, jak na przykład:

1. Piotr Rudzki, 2005, „*Polskie głębie pełne dymów i jadów*”. *Korespondencja Erwina Axera i Sławomira Mrożka*, „Notatnik Teatralny”, nr 36–37, s. 211–279 [wstęp i opracowanie].
2. Piotr Rudzki, 2005, „*Chciałbym się z Tobą naprawdę zaprzyjaźnić*”. *Korespondencja Erwina Axera i Jarosława Iwaszkiewicza*, „Notatnik Teatralny”, nr 36–37, s. 175–200 [wstęp i opracowanie].

3. Gustaw Holoubek, 2009, „Przejsć do Warszawy”. *Korespondencja ze Zdzisławem Grywaldem*, oprac. P. Rudzki, „Notatnik Teatralny”, nr 52–53, s. 200–203.
4. Piotr Rudzki, 2010, *Opowieści o teatrze polskim w listach. Korespondencja do Zdzisława Grywalda 1945–1975*, Wstęp, układ i opracowanie P. Rudzki, [w:] *Rekonstrukcje. Teatr Polski we Wrocławiu 1946–2011*, t. 1, red. J. Minałto, P. Rudzki, M. Sadocha, Teatr Polski we Wrocławiu, s. 214–341.

Korespondencja między dramatopisarzami i inscenizującymi ich sztuki reżyserami daje wgląd w proces twórczy niemal *in statu nascendi*. To nieoceniony przywilej zarówno dla historyka teatru, jak i teoretyka szukającego prawidłowości w subiektywnym i intersubiektywnym akcie twórczym. Listy, ale także niewymienione tutaj jako osobny obszar badawczy, rozmowy z artystami pozwalają dotrzeć do inspiracji, reżimu pracy artystów, zainteresowań, ważnych dla nich tekstów kultury, ich wszelkich uwikłań w codzienność życiową i ówczesny/dzisiejszy kontekst polityczno-społeczny.

### **Działalność dydaktyczna**

Zdefiniowane wyżej obszary naukowej eksploracji w zasadniczy sposób warunkują moją działalność dydaktyczną. Tematyka moich autorskich zajęć w Uniwersytecie Wrocławskim jest koherentna z tymi kręgami naukowo-badawczymi. Przykładowo wymienimy następujące **konwersatoria**: „Czytanie teatru. Teatr współczesny” dla studentek i studentów Specjalności teatrologicznej, „Języki współczesnego teatru”, zajęcia fakultatywne dla studentek i studentów studiów licencjackich, „Rozumienie dzieła teatralnego” dla studentek i studentów specjalności „Twórcze pisanie – warsztat pisarski, analityczny i translologiczny”, „Film i teatr” dla studentek i studentów kierunku „Kultura i praktyka tekstu” czy „Teatr na styku kultur” i „Antropologia kultury” dla studentek i studentów kierunku „Antropologia literatury, teatru i filmu”, **wyklady**: „Wybrane gatunki teatralne Azji Południowej” i „Dramat w perspektywie konwencji teatralnych” dla studentek i studentów Specjalności teatrologicznej, „Teatr w kulturze współczesnej” dla studentek i studentów I roku filologii polskiej oraz **seminaria**: „Teatr jako narzędzie poznania”, seminarium magisterskie dla studentek i studentów kierunku „Antropologia literatury, teatru i filmu” oraz „Teatr w kulturze współczesnej”, seminarium licencjackie dla studentek i studentów specjalności Sztuki widowiskowe.

Oprócz tego brałem udział w powstawianiu programów Specjalności teatrologicznej oraz specjalności Sztuki widowiskowe i Teatrologia. Sprawowałem naukową opiekę nad studentami z zagranicy, recenzowałem prace magisterskie i licencjackie, byłem kopromotorem prac magisterskich oraz promotorem pomocniczym doktoratu.

### **Dorobek popularyzatorski**

Moje dokonania w zakresie popularyzacji nauki obejmują: 14 wystąpień na konferencjach i kolokwiach o zasięgu krajowym i 4 o zasięgu międzynarodowym, w tym 3 za granicą (Argentyna, Niemcy); 39 wykładów gościnnych w Polsce i 8 za granicą (Finlandia, Słowacja, Japonia, Kanada i Niemcy); udział w 24 debatach o zasięgu krajowym i 9 o zasięgu międzynarodowym, w tym 2 w Japonii; współredakcję 42 programów teatralnych i 1 opracowania książkowego; przeprowadzenie 18 lekcji o teatrze; przeprowadzenie 2 warsztatów pisania recenzji; udział w 2 filmach dokumentalnych i 38 audycjach radiowych; opublikowanie 19 fotografii o charakterze dokumentacyjnym; 6 wywiadów ze mną opublikowanych w prasie i Internecie; 5 przekładów z języka angielskiego na polski i z polskiego na angielski (w tym poezji).

### **Zaawansowane plany naukowo-badawcze**

Praca w Teatrze Polskim we Wrocławiu na stanowisku kierownika literackiego dała mi unikatową możliwość obserwacji uczestniczącej w procesie powstawania kilkunastu ważnych spektakli. Jednemu z nich poświęcę swoją następną monografię, której roboczy tytuł brzmi „*Poczekalnia.0*” *Krystiana Lupy – próba (re)konstrukcji procesu twórczego*. Moim celem naukowo-badawczym była próba uchwycenia procesu powstawania dzieła sztuki teatru, który ma charakter kolektywny, a składają się nań poszukiwania estetyczno-epistemologiczne zarówno reżysera, jak i uczestniczących w pracy, a potem w przedstawieniu aktorów. Tutaj sytuacja była o tyle szczególna, że do pracy przystąpiono bez żadnego tekstu literackiego, miał on powstać *post factum* na podstawie improwizacji aktorskich. Moja monografia procesu powstawania *Poczekalni.0* składa się z trzech zasadniczych części: wiernego zapisu prób, które były zawsze nagrywane przez urządzenia zapisujące głos i bardzo często rejestrowane kamerami, mojego dziennika obserwacji uczestniczących oraz moich artykułów *stricte* naukowych analizujących i interpretujących proces twórczy i spektakl.

W sumie na mój dorobek naukowy składają się 2 monografie, 41 artykułów, w tym 5 obcojęzycznych, z czego 3 online, liczne recenzje teatralne i literackie, rozmowy z twórcami, polemiki, notatki, współredakcja 3 tomów zbiorowych i 1 wydania dramatu współczesnego, 47 numerów „Notatnika Teatralnego”, wielu programów teatralnych. Poza tym czynny udział w 21 konferencjach naukowych, z tego w 8 o zasięgu międzynarodowym, oraz udział w 6 komitetach organizacyjnych międzynarodowych i krajowych konferencji naukowych.

