

KATARZYNA WALIGÓRA

ARCHIWUM „PORAŻKI”, PORAŻKA ARCHIWUM

W 2010 roku na łamach „Dziennika. Gazety Prawnej” Łukasz Drewniak przedstawił zestawienie spektakli wyreżyserowanych przez Maję Kleczewską wraz z krótkim oceniającym komentarzem do każdego z nich. Za „największą porażkę w karierze” artystki uznał spektakl *Zbombardowani*, zrealizowany przez nią w 2007 roku w Narodowym Starym Teatrze (por.: Drewniak, 2010). Mało jest chyba przedstawień, co do których panuje tak pełna zapału zgodność opinii – spośród dwunastu recenzji, jakie ukazały się po premierze, tylko w dwóch znaleźć można pod adresem produkcji słowa nieco cieplejsze, choć i to przy zastrzeżeniu, że „daleko jej do teatralnego arcydzieła” (Detka, 2007). Pozostałych dziesięć recenzji zawiera bardzo ostrą krytykę. Z repertuaru Starego Teatru *Zbombardowani* zniknęli po ledwie czterech pokazach, w oficjalnych dokumentach archiwalnych zostawiając po sobie niewiele śladów. Chciałabym zbadać splot czynników, który zdecydował o tak mocnym, jednoznacznym uznaniu spektaklu za porażkę i o szybkim skreśleniu przedstawienia z repertuaru. Zamierzam na tym przykładzie zaprezentować moją metodę pracy, polegającą na stopniowym poszerzaniu archiwum o to, co nie zmieściło się w oficjalnych zbiorach instytucji; metodę zbierania rozproszonych materiałów i wspomnień, a następnie zestawiania ich ze sobą, a przede wszystkim odnajdowania archiwaliów również tam, gdzie nie przywykliśmy ich szukać. Celowo decyduję się przy tym na opowieść o spektaklu, którego nigdy nie widziałam w teatrze i którego zapis filmowy nie istnieje. Rezygnuję zatem z posługiwania się własną pamięcią, nie opieram się ani na swoich emocjach, ani na swoich opiniach czy ocenach. W całości zdaję się na archiwum.

Oficjalna dokumentacja *Zbombardowanych* jest ogólnodostępna, częściowo także za pośrednictwem Internetu. Na portalu e-teatr.pl znajdzie się zbiór wszystkich recenzji¹, a także liczne zdjęcia ze spektaklu i skan programu przedstawienia. Na stronie Cyfrowego Archiwum Starego Teatru umieszczono dodatkowo dziesięć fotografii autorstwa Bartłomieja Sowy oraz skan wkładki z obsadą. W Archiwum Dokumentacji Artystycznej, mieszczącym się w głównym budynku Starego Teatru przy ulicy Jagiellońskiej 5, przechowuje się ponadto papierową wersję programu, egzemplarz

inspicjencki z licznymi notatkami oraz raporty z prób i spektakli. Tych oficjalnych materiałów jest zatem niewiele, dlatego w pierwszej kolejności uzupełniłam je o rozmowy z osobami, które widziały przedstawienie lub przyczyniły się do jego powstania: aktorami Sandrą Korzeniak i Sebastianem Pawlakim, scenografką Katarzyną Borkowską, suflerką Joanną Monkiewicz, ówczesnym kierownikiem literackim Starego Teatru Grzegorzem Niziołkiem, a także z Martą Bryś i Moniką Kwaśniewską, które oglądały spektakl na pokazie premierowym. Znaczna część informacji, jakie prezentuję w niniejszym tekście, pochodzi właśnie od moich rozmówców – serdecznie dziękuję im za poświęcony mi czas. Podążałam też tropami rekwizytów, które pozostały po przedstawieniu, a następnie trafiły w różne zakątki Starego Teatru. Wzięłam pod uwagę również niewielkie prywatne archiwum udostępnione mi przez Katarzynę Borkowską. Scenografka gromadzi papierowe wersje projektów swoich scenografii oraz tworzy bazę fotografii; nie zachowuje projektów kostiumów. Mówi, że te materiały mają dla niej znaczenie sentymentalne i że od czasu do czasu przegląda swoje zbiory. Maja Kleczewska zdradziła mi w rozmowie telefonicznej, że stosuje strategię odmienną – wyrzuca wszystkie notatki i egzemplarze, nie gromadzi zdjęć ani innych materiałów.

Do wyreżyserowania *Zbombardowanych* Kleczewska została zaproszona po sukcesie jej pierwszego przedstawienia w Starym Teatrze, czyli *Snu nocy letniej* (premiera w 2006 roku). Spektakl na podstawie tekstu Sarah Kane został zaplanowany jako część festiwalu re_wizje/antyk, którego dyrektorem był Grzegorz Niziołek, ówczesny kierownik literacki teatru. Na wystawieniu dramatu Kane bardzo mu zależało. Chyba podobnie jak Mai Kleczewskiej, która już wcześniej planowała realizację *Zbombardowanych* w Wałbrzychu, do czego jednak nie doszło. Na podstawie zarchiwizowanych raportów można ustalić, że w Starym Teatrze od 3 stycznia do 26 kwietnia 2007 roku odbyło się sześćdziesiąt osiem prób. Nad inscenizacją pracowano zatem dość długo (do czego wlicza się mniej więcej dwutygodniowa przerwa w próbach, spowodowana chorobą reżyserki). W spektaklu wystąpiło troje aktorów (wszyscy wówczas byli etatowymi pracownikami Starego Teatru): Sandra Korzeniak zagrała rolę Cate, Krzysztof Globisz rolę Iana, a Sebastian Pawlak – Żołnierza. 23 kwietnia, na sześćdziesiątej drugiej próbie do udziału w spektaklu zaangażowano jeszcze czworo statystów: Juliana Kędziora, Elżbietę Bujak, Martę Kaczmarczyk oraz Mirosława Wiśniewskiego. Marta Kaczmarczyk zresztą pracowała przy przedstawieniu od początku jako inspicjentka. Pracowały przy nim także: scenografka – Katarzyna Borkowska, autorka muzyki – Maja Pietraszewska-Koper oraz dwie inspicjentki – Joanna Monkiewicz i Iwona Gołębiowska². Chociaż spektakl Mai Kleczewskiej grano na Scenie Kameralnej Starego Teatru przy ulicy Starowiślnej, to próby odbywały się w głównym budynku przy ulicy Jagiellońskiej. Było to spowodowane faktem, że równolegle z próbami do *Zbombardowanych* odbywały się prace nad *Factory 2* w reżyserii Krystiana Lupy, którego zespół nie tylko zajął, ale też przebudował na swój użytek

salę prób przy Starowiślnej. Maja Kleczewska dwie pierwsze próby poświęciła czytaniu tekstu, następnie od 5 do 13 stycznia odbywały się próby analityczne, a od 7 lutego – próby sytuacyjne. Zazwyczaj spotykano się dwa razy dziennie – od 10.00 do 14.00 i od 18.00 do 22.00. Zespół próbował albo w sali prób, albo na scenie. Co ciekawe, pod pojęciem „scena” w raportach rozumie się zarówno Dużą Scenę, jak i Scenę Kameralną, bo spotkania odbywały się w obu tych miejscach (nie zawsze wiadomo, w którym kiedy). Wiemy, że pierwsza próba na Scenie Kameralnej odbyła się już 10 kwietnia, kiedy scenografia nie mogła jeszcze być gotowa. Potem 11, 17 i 18 kwietnia korzystano z Dużej Sceny. Rozgrywanie prób na zmianę w trzech zupełnie różnych miejscach z pewnością nie poprawiało komfortu pracy i zmuszało aktorów do ciągłego adaptowania się do nowych przestrzeni. Próby utrudniał przy tym remont w budynku przy Jagiellońskiej. Wiemy o tym dzięki notatce w raporcie z dnia 17 kwietnia:

Nie można prowadzić próby – jest bardzo głośno na Sali Modrzejewskiej i w dolnym foyer. Panowie, którzy pracują przy konserwacji Sali Modrzejewskiej nie wiedzą, że jest próba na scenie³.

Hałas musiał w istotny sposób dezorganizować pracę, skoro inspicjentka zdecydowała się na pozostawienie notatki w raporcie. Niewiele natomiast wiadomo o tym, jak te trudności techniczne wpłynęły na postęp prac, bo nic z tych wydarzeń nie zapisało się w pamięci uczestników procesu twórczego. Wszyscy zapamiętali natomiast, że próby miały bardzo ciężki przebieg. Według opowieści Joanny Monkiewicz, Kleczewska stosowała dość bezwzględne metody prowokowania i drażnienia aktorów:

Moją niezgodę z Majką (bo między nami od pewnego momentu było dużo negatywnej energii) przypieczętowała jedna sytuacja. Na próbach jest jasny podział kompetencji – inspicjent jest tam dla reżysera, a sufler dla aktora. Przed jedną z prób Maja zabroniła mi podpowiadać tekst choćby nie wiadomo co się działo, czyli, de facto, zabroniła mi wykonywać moją pracę. Krzysiek Globisz ćwiczył wtedy bardzo trudny monolog, nie mógł go zapamiętać, męczył się aż wreszcie poprosił, żebym podała mu tekst. I ja to zrobiłam. Po próbie Maja ostro zwróciła mi za to uwagę. Podobnych sytuacji było więcej, wszyscy przychodziliśmy spięci, może tylko Sandra Korzeniak miała dobrą relację z reżyserką⁴.

Wspomniana przez Monkiewicz aktorka zapamiętała próby jako znacznie mniej drastyczne:

Nie przypominam sobie, żeby praca nad *Zbombardowanymi* różniła się jakoś szczególnie od pracy nad *Snem nocy letniej*. Maja reżyseruje w bardzo specyficzny sposób, który zawsze mi się podobał. Lubię to, że jest drapieżna w emocjonalności, którą pokazuje na scenie, że aktorstwo w jej spektaklach jest takie histeryczne⁵.

Sebastian Pawlak, który początkowo próbował w izolacji od Korzeniak i Globisza, opisuje natomiast, że fizyczna męka była mu w tym spektaklu potrzebna do wykreowania postaci. Swoje relacje z reżyserką uznaje w tamtym czasie za bliskie i pozytywne.

Wieczorem 18 kwietnia zespół ostatecznie przeniósł się na Scenę Kameralną, gdzie pozostał do premiery – w okresie przedpremierowym na scenie odbyło się dwanaście prób,

wszystkim skrupulatnie usuwając sygnały zdradzające narodowość bohaterów (wypadła, na przykład, informacja o tym, że Cate była na meczu United z Liverpooliem, albo pytanie Iana o to, kiedy bohaterka przyjedzie do Leeds). Reżyserka wykreśliła też niemal wszystkie didaskalia, za pomocą których Sarah Kane szczegółowo opisała przebieg akcji. Zapewne Kleczewska nie chciała, żeby aktorzy zbyt mocno się nimi sugerowali. Do dramatu nie dopisano ani słowa. Tekst zapisa-



w tym trzy próby generalne (wiezorami 24, 25 i 26 kwietnia). Z raportów wiemy też, że 25 kwietnia od godziny 10.00 kręceno zdjęcia dla telewizji – brakuje, niestety, informacji dla której telewizji albo do jakiego programu, co bardzo utrudnia poszukiwania jedynych fragmentów filmowych zapisów przedstawienia. Premiera odbyła się 27 kwietnia 2007 roku, następne pokazy miały miejsce 28 i 29 kwietnia oraz 4 maja.

Spektakl Mai Kleczewskiej trwał około dwóch godzin. To długo, jeśli weźmiemy pod uwagę, że wystawiany tekst obejmował zaledwie trzydzieści stron maszynopisu, a dialogi składały się w większości z jednozdaniowych fraz. Kleczewska dokonała niewielkich skrótów w tekście, przede

ny w egzemplarzu został natomiast podzielony na pięć „scen”, z których każda została dalej podzielona na krótsze fragmenty, w większości opatrzone tytułami. Dodatkowo w tekście sceny rozgrywającej się krótko po wejściu Żołnierza, który oznajmia, że on i jego ludzie przejęli miasto, graficznie wyróżniono słowo „eksplozja”. To prawdopodobnie ten moment w spektaklu Katarzyna Borkowska wspomina w następujący sposób:

Była w spektaklu scena, w której chodziło o wywołanie wstrząsu na widowni, więc z głośników puszczano potworny, głośny dźwięk. Chyba robiono wtedy wyciemnienie, technicy wpadali na scenę i ją demolowali. Byłam wtedy w ciąży

i z lęku o dziecko zawsze wybiegałam, kiedy próbowano ten fragment⁶.

Tytuły poszczególnych fragmentów często krótko nazywają sytuację (na przykład: „amnezja”, „Guantanamo”, „gwałt”, „oczy”), rzadziej zawierają intertekstualny kod do opisanie sekwencji (na przykład: „myszy i ludzie”, „ostatnie tango w Paryżu”, „urodzeni mordercy”). Sebastian Pawlak twierdzi, że takie dzielenie tekstu na sekwencje i nazywanie ich jest metodą często stosowaną przez Maję Kleczewską, że to pomaga jej w pracy.

Marta Kaczmarczyk na marginesach scenariusza sporządziła wiele notatek, które jednak, ze względu na swoją skrótowość, niewiele nam mówią o przebiegu spektaklu. Wiemy na ich podstawie, co zresztą wynika także z analizy fotografii i recenzji, że w przedstawieniu używano licznych rekwizytów, że robiono kilka zmian scenografii (przede wszystkim: niszczone przestrzeń gry oraz zalewano ją wodą), a Sandra Korzeniak kilkakrotnie zmieniała kostium. Egzemplarz potwierdza też, co często powtarzali recenzenci, że Kleczewska zdecydowała o rozgrywaniu większości brutalnych scen w ukryciu – przy wyciemnionych światłach, za fotelami.

Jak wspomniałam, po premierze ukazało się dość dużo recenzji i niemal wszystkie dekretowały jednoznaczną porażkę spektaklu. Najczęściej powracały dwa zarzuty: że przedstawienie nie oddziałuje na widzów oraz że dramat Sarah Kane nie zdał egzaminu, okazał się zbyt słaby w zderzeniu z materią teatru. Zaczniemy od przywołania kilku cytatów. Aneta Kyzioł, „Polityka”:

Dramat Kane pokazuje przemoc: w skali mikro – rodzącą się między dwójką bohaterów zamkniętych w hotelowym pokoju, i w skali makro – na hotel spada bomba, do pokoju wdiera się Żołnierz. Siłą tej wizji była antycypacja rodzącego się terroryzmu. Dziś wizja Kane staje się banalna (Kyzioł, 2007).

Tadeusz Nyczek, „Przekrój”:

Bo co tu kryć, Kane nie Szekspir, choć i takie porównania dało się słyszeć, zwłaszcza po samobójczej śmierci pisarki w 1999 roku. Szekspir to orkiestra, Kane to sonata na trąbkę i kontrabas. Szekspirowskie zło i okrucieństwo zawsze bądź niszczyło jakiś zastany porządek, bądź zostawało zmuszane do ucieczki przed nowym porządkiem. W dramatach Sarah K. nie ma, nie było i nie będzie żadnego porządku. Wojna, krew, gwałt i najwyżej chora miłość są tam jedyną istotą natury świata (Nyczek, 2007).

Paweł Głowacki, „Dziennik Polski”:

Łudzi ono, że u Kane kiedyś było inaczej – mocniej, głębiej, porażająco. Otóż – nie. [...] I tylko dzięki jednemu te Kane tomiki dramaturgicznej nieudolności zobaczyły światła scen. Zadziałał stary tik nawiedzonych krytyków,

tik uwznioślenia papierowego bólu, wszelkiej maści tortur podanych na surowo – realnym bólem autorki, prawdziwymi jej ciemnościami, smołą mózgu, czernią śmierci potwornej. Tak oto niepoczytalne zlepianie frazy kulawej z bólem ciała piszącego na długie lata zmieniło niektóre studentki UJ w wiecznie pyskujące na nas kapłanki Kane i feminizmu (Głowacki, 2007).

Magda Huzarska, „Gazeta Krakowska”:

[...] następnym razem dyrekcja teatru pójdzie o krok dalej i zgodzi się, by aktor już nie tylko sikał na scenie, ale zrobił kupę. Będzie pewnie tak pięknie śmierdziało, że nie będą już nikomu potrzebne płatki róż, a ja może wreszcie zrozumieć dlaczego Sarah Kane jest „Szekspirem naszych czasów” (Huzarska, 2007).

Justyna Nowicka, „Kraków”:

Wydaje się, że problem *Zbombardowanych* tkwi po prostu w samym tekście – bełkotliwym, histerycznym, papierowym, nieprzekonywującym. Nie wzrusza historia zmagania między niedorożwiniętą kurewką a śmiertelnie chorym, cynicznym dziennikarzem. Wplątujący się w tę chorą relację wątek konfliktu globalnego zaskakuje bezczelnością uproszczenia, żenuje raczej, niż przeraża (Nowicka, 2007).

Zacytowane powyżej oskarżenia pod adresem Sarah Kane brzmią histerycznie, a liczba epitetów, jakimi obrzucona zostaje twórczość pisarki, oraz temperatura tych oskarżeń każą co najmniej podać je w wątpliwość. Jeśli krytyków zupełnie nie poruszył angielski dramat, dlaczego aż tyle energii poświęcają na jego dyskredytowanie? Uderza też pisanie o Kane w taki sposób, jakby jej twórczość była już dobrze przez teatr przyswojona. Tymczasem spektakl Kleczewskiej był zaledwie drugim wystawieniem *Zbombardowanych* w Polsce, przy czym pierwsza realizacja była spektaklem niszowym⁷. Co prawda w 2001 roku premierę miało głośnie przedstawienie *Oczyszczeni* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, wciąż jednak trudno bronić tezy, że w 2007 roku polski teatr był oswojony z twórczością Sarah Kane. O tym, że *Zbombardowani* byli tekstem prawie zupełnie nieznanym, świadczy choćby fakt, że niemal wszystkie recenzje zawierają streszczenie fabuły dramatu. Cytowana wyżej reakcja krytyków, połączona z głębokim przekonaniem, że spektakl Kleczewskiej „nie działa”, mogła stanowić odpowiedź na teksty zawarte w programie przedstawienia. Przedrukowano w nim bowiem, między innymi, cytaty z recenzji brytyjskich krytyków, które ukazały się po prapremierze *Zbombardowanych* i które są świadectwem ogromnego wstrząsu, jaki wywołał dramat. Dalej zamieszczono tekst Grzegorza Niziołka, problematyzujący twórczość Sarah Kane i oburzenie, jakie wywołała pisarka. Program zamyka (wyróżniony graficznie) cytat z rozmowy z Marią Janion, w której profesorka tłumaczy zainteresowanie

angielską dramatopisarką „potrzebą przywrócenia ludziom prawa do bólu i umiejętności przeżywania bólu odbieranego nam przez kulturę masową” (Janion, 2002). Program zatem, jak się wydaje, próbował przygotować grunt pod odbiór spektaklu, z jednej strony dając posmak zbliżającego się skandalu, z drugiej zawczasu rozbijając emocje i wieńcząc całość nieco dydaktycznym gestem przywołania uznanej badaczki. Cytowani krytycy brytyjscy dokonywali linczu na Sarah Kane, ale przynajmniej przyznawali się do szoku, jaki wywołało w nich przedstawienie. Polscy krytycy także nie szczędzili autorce obraźliwych komentarzy, ale ich odbiór dramatu zdominowało, jak się wydaje, poczucie zwycięskiej wyższości i ulgi. Oto okazało się, że *Zbombardowani* nie działają, że są tekstem słabym i papierowym, że nie wywołują szoku i poruszenia. Krytycy brytyjscy byli wściekli i zniesmaczeni, ale krytycy polscy, wolni od obowiązku oceniania nowego talentu, lepiej rozpoznali, z czym mają do czynienia, więc z przedstawienia wyszli znudzeni i co najwyżej zażenowani. Takie przynajmniej chcieli zrobić wrażenie.

Drugi często powtarzający się zarzut to ten, że spektakl pozostawiał widzów obojętnymi. Zwykle wiązano to z faktem, że Kleczewska wycofała się z pokazywania scen przemocy i okrucieństwa zapisanych w dramacie. Ponownie chciałabym przywołać kilka cytatów. Agnieszka Fryz-Więcek, „Didaskalia”:

I nie chodzi o to, by aktorzy na naszych oczach się onani-
zowali, gwałcili i uprawiali kanibalizm, ale o to, by zabiegi
inscenizacyjne – ostentacyjnie przerysowane i sztuczne – nie
niweczyły ich wysiłków, nieustannie przypominając nam,
że jesteśmy w teatrze. [...] Na scenie Starego Teatru historia
powołana do życia przez Kane ubrana została w modny,
krzykliwie kiczowaty, „nowoczesny” inscenizacyjny
kostium. Nie można jednak przejść się dramatem wzajem-
nego psychicznego i fizycznego okaleczania się bohaterów
o pokręconych osobowościach, jeżeli całość rozgrywa się
w wykreowanej na potrzeby spektaklu kompletnie sztucznej
przestrzeni, gdzie wszystkie chwytaki są dozwolone, a krew
to po prostu farba (Fryz-Więcek, 2007).

Łukasz Drewniak, „Dziennik”:

Kleczewska nigdy nie unikała drastyczności, z całą bez-
względnością pokazywała krach moralności, triumf prze-
mocy, atrakcyjność zła. A jednak pierwsze wrażenie widza
to absolutny brak głębi wypowiedzianych na scenie fraz, emo-
cjonalnego dna, psychologicznego echa. Aktorzy wygłaszają
papierowe słowa, wyzymają je z emocji jak mokre ręczniki.
Słowa brzmią płasko, bo ich kotwicami były w oryginale
dosłowność i drastyczność. Jednak Kleczewska świadomie
stonowała wizualną przemoc *Zbombardowanych*. Założyła,
że niewiele staje się tu naprawdę [...] Nic więc dziwnego,
że słowa Kane zerwały się ze smyczy konkretności i zamiast
polecieć – spadły na pysk. [...] Publiczność jest uwolniona

od strachu i zagrożenia. Uwięziony w trzecim rzędzie
na widowni nie boję się świata Kane, a chyba powinienem
(Drewniak, 2007).

Anna Róża Burzyńska, „Tygodnik Powszechny”:

Teatralne spotkanie najgłośniejszej dramatopisarki ostatniej
dekady i równie kontrowersyjnej reżyserki dało efekt zaska-
kujący: ugrzeczniiony, pozbawiony energii i napięcia spek-
takl, który nie stawia żadnych istotnych pytań. [...] Szokujące
sceny przemocy zostały wprawdzie pokazane bardzo kultu-
ralnie: Żołnierz (Sebastian Pawlak) wstydliwie znika z Ianem
a to za fotelem, a to za zasłonką, publiczność zaś domyśla się,
że oto miały miejsce sceny brutalnego gwałtu i oślepienia.
Budzą one co najwyżej lekki niesmak [...] (Burzyńska, 2007).

Joanna Targoń, „Gazeta Wyborcza”:

Spektakl Mai Kleczewskiej to bezpieczna wycieczka po słyn-
nym na całym świecie dramacie Sarah Kane. [...] Unikanie
naturalizmu byłoby może zabiegiem słusznym, gdyby nie to,
że Kleczewska nie potrafiła znaleźć w zamian takich środ-
ków scenicznych, które wywołałyby równie silną reakcję
widowni jak prapremiera. [...] Dramat Kane został rozłożony,
zinterpretowany i podany. Tyle że zabrakło w nim najważ-
niejszego – spektakl nie niepokoi, nie zastanawia, nie poru-
sza, nawet nie wywołuje sprzeciwu. Szkoda (Targoń, 2007).

Cytowani tym razem krytycy nie obrażali w swoich
tekstach Sarah Kane i nie obarczali jej winą za porażkę
przedstawienia Kleczewskiej. Ich recenzje wypełnione
są nie poczuciem ulgi, a rozczarowaniem. Wydaje się jed-
nak, że znalezienie jednej odpowiedzi na pytanie o to,
w jaki sposób *Zbombardowani* oddziaływali na widzów,
jest niemożliwe. Archiwum spektaklu ponownie zaczyna
się dzielić na sprzeczne narracje i wikłać w niemożliwe
do udowodnienia przypuszczenia. Przywołani powyżej kry-
tycy (i to jest pierwsza hipoteza na temat przyczyn porażki
Zbombardowanych) stwierdzili, że przedstawienie nie zadzia-
łało – zamiast poruszyć i szokować, wywołało obojętność.
Brak komunikacji z widownią odczuli też aktorzy. Sandra
Korzeniak opowiada mi w rozmowie:

Pamiętam, że pod koniec prób miałam dużo wątpliwości.
Rozmawiałam nawet z Mają o tym, że może powinnam
grać zupełnie inaczej – zamiast ujawniać emocje, ukryć
je w sobie, zamknąć graną postać. Wydawało mi się, być
może słusznie, że te wręcz wyrzygiwane emocje nie działają,
nie dotykają... Pamiętam, że w recenzjach pojawiły się opi-
nie, że nasza gra jest w tym przedstawieniu bez kontekstu
i dlatego nie trafia do widza. Ktoś nawet napisał, że w cza-
sie braw widać, że aktorzy są wykończeni, ale że to nic nie
daje, bo widz nie rozumie, po co się tak męczą. Grając też
miałam poczucie, że to, co robimy na scenie, nie przenosi się
na publiczność⁸.

Sebastian Pawlak wspomina natomiast:

W realizację tego spektaklu byłem całkowicie zaangażowany i nie było w tej pracy momentów zawahania. Ale potem wiedziałem, że coś się nie udało... Czułem to nawet w energii bankietu popremierowego. Ten bankiet był taki spokojny, atmosfera była jakby kwaśna, w ogóle nie było tam radości i święta⁹.

Jednak już na przykład Beata Guczalska, która także zarzuca w swoim tekście Kleczewskiej nadmierne eksponowanie kiczu i nieumiejętność znalezienia ekwiwalentu dla ukrytej brutalności, kończy recenzję w następujący sposób:

Zbombardowani udowodnili, że zetknięcie ze światem Kane nie jest bezkarne, ale pozostawia bliznę. Najbardziej dramatycznym dla mnie obrazem premierowego spektaklu były twarze aktorów wychodzących do okłasków. Widać było jakieś krańcowe wyczerpanie, śmiertelne zmęczenie, brak sił na oczekiwanie aprobaty publiczności. Parę dni później, na zwykłym spektaklu, obserwowałam widownię. Najpierw długo cisza, następnie fala dziwnego poruszania się w krzesłach, jakby ktoś fizycznie dotykał patrzących. Potem wyjścia, po kilka osób w różnych momentach. [...] Po spektaklu część widzów szybko opuszczała salę, a inna grupa w euforii klaskała na stojąco kilka minut. Miałam wrażenie, że coś się jednak zdarzyło, że nie wszystkich spektakl pozostawił w obojętności (Guczalska, 2007).

Przebiegi zatem różniły się od siebie, a spektakl być może nabierał życia w kontakcie z widownią inną niż premierowa. Być może więc to krytycy uruchomili w sobie mechanizmy obronne, które nie pozwoliły przedrzeć się emocjom generowanym przez przedstawienie. Możliwe też, że *Zbombardowani*, po impasie pierwszych pokazów, zaczęli coraz lepiej funkcjonować na scenie, a przedstawienie potrzebowało czasu na rozwinięcie się.

Hipoteza druga: krytycy czuli się rozczarowani, bo oczekiwali innego spektaklu niż ten, jaki dostali. W recenzjach wielokrotnie powtarza się stwierdzenie, że Kleczewska zdawała się idealną reżyserką do wystawienia Sarah Kane, dziwi więc porażka spektaklu. Po artystce, która wystawiając *Sen nocy letniej*, odsłoniła brutalność Szekspira, spodziewano się, że świetnie odnajdzie się w radykalnych odcieniach *Zbombardowanych*. Sebastian Pawlak komentuje to w następujący sposób:

Po *Zbombardowanych* spodziewano się torpedy, mocnych efektów. Myślano, że pokażemy wszystko to, co Kane opisała, a tam w ogóle nie było typowej estetyki Mai, jej znaków firmowych. Myślę, że ona celowo wycofała się z brutalności. Być może był to początek radykalnych zmian w jej teatrze. Takie początki często są trochę nieudane...¹⁰

Pawlak podsuwa zatem trop mówiący o poszukiwaniach nowego języka, które zderzają się z krytykami niechętnymi

do zmiany swoich przyzwyczajęń. Kiedy przeglądam zdjęcia ze *Zbombardowanych*, uderza mnie jedna fotografia: Korzeniak i Globisz siedzą na fotelach, ona w karnawałowym przebraniu, on z zakrwawionymi oczami, gwizdkiem w ustach i brokatowym kapeluszu na głowie. Za nimi jeleń z przytroczonymi kolorowymi balonikami i trójka statystów w kostiumach aniołów, z ujmująco smutnymi minami. W ciepłym świetle wiruje srebrne konfetti. Ta zatrzymana scena ma w sobie wywrotową energię, absurdalność, która – być może – na nowo funkcjonalizuje tekst Sarah Kane. Przychodzi mi na myśl, że Kleczewska celowo nie stawiała na szok, że dramat interesował ją na zupełnie innym poziomie. Nie odważyłabym się w oparciu o jedną fotografię pisać o swoich przypuszczeniach, gdyby nie rozmowa z Moniką Kwaśniewską, która powiedziała:

Podobało mi się właśnie zakończenie. Było dezorientujące, przepełnione efektami, nadmiarowe, kuriozalne. Miałam wrażenie, że tekst Kane właśnie w tym zakończeniu znajduje właściwą ramę. Ten spektakl nie wydał mi się szokujący, raczej kampowy. Może właśnie szokujący w swojej kampowości¹¹.

Hipotezę trzecią wysuwa Grzegorz Niziołek, który ciężar odpowiedzialności za porażkę przedstawienia przenosi na widzów:

Na premierze atmosfera była ciężka. Pojawił się wtedy rodzaj bariery nie do przekroczenia w komunikacji między aktorami i widzami. Publiczność ani nie pokazywała, że jest zgorszona tym, co widzi, ani nie reagowała w jakiś wyraźny sposób. Dawała natomiast jasno znać, że odcina się od tego, co ogląda. Mam poczucie, że to wciąż jest skutek rażącej siły dramatu Sarah Kane. Moc dialogów i sytuacji w jej tekstach jest tak silna, że publiczność na wszelki wypadek się od niej dystansuje. Siedzenie na widowni premierowego pokazu *Zbombardowanych* było fizyczną torturą¹².

Hipoteza o psychicznym nieprzygotowaniu widzów do odbioru przedstawienia korespondowałaby z łatwością, z jaką część krytyków formułowała zarzuty wobec Sarah Kane. Grzegorz Niziołek dodaje też, że *Zbombardowani* zostali bardzo dobrze przyjęci na próbach generalnych, wzbudzili nawet entuzjazm dyrektora Mikołaja Grabowskiego. A potem zderzyli się z obojętnością premierowej publiczności.

Tę hipotezę potwierdzały też opowieści Joanny Monkiewicz. Rozmowę ze mną suflerka rozpoczyna od przyznania, że praca nad *Zbombardowanymi* była dla niej osobistą traumą. Początkowo twierdzi też, podobnie jak część recenzentów, że Kleczewskiej nie udało się wywołać emocji wśród widzów, bo do okrucieństwa, które pokazała, wszyscy byli już przyzwyczajeni. Opowiada:

Miałam wrażenie, że Kleczewska interesuje się tym dramatem właśnie ze względu na okrucieństwo, że ona lubi

to rozbabrywać, że jakoś jej się to podoba. Potrafiła być okrutna także wobec aktorów, miałam wrażenie, że lubi patrzeć, jak oni męczą się z tym tekstem. Nie podobało mi się też, że Majka na pytania i wątpliwości aktorów odpowiada „nie wiem”. „Nie wiem” w znaczeniu „jeszcze o tym podyskutujemy, pomęczymy się”¹³.

Szybko jednak okazuje się, że emocjonalnych uwikłań, jakie wywoływał spektakl Kleczewskiej, nie da się łatwo zamknąć w stwierdzeniu o wyczerpaniu się potencjału dramatu Sarah Kane:

Zostałam kiedyś zapytana o to, czy przeżywam pracę nad przedstawieniami, przy których pracuję, czy okrucieństwo, o którym mówi się na scenie, na mnie oddziałuje. Wtedy mogłam bez wahania odpowiedzieć, że nie, że tekst jest dla mnie przede wszystkim zestawem słów – ja pilnuję, żeby zostały wypowiedziane w zapisanej kolejności. Ale kilka lat później pracowałam przy *Zbombardowanych* i cała moja pewność zniknęła. Doskonale pamiętam monolog Sebastiana – czułam się chora za każdym razem, kiedy go słyszałam. Za każdym razem byłam w sytuacji, o której mówił. Nagle straciłam dystans. Zdarzyło mi się to tylko przy tej jednej produkcji, mimo że w teatrze pracowałam wiele lat¹⁴.

Im dłużej rozmawiamy, im mocniej wracają wspomnienia, tym bardziej Joanna Monkiewicz zmienia swoje zdanie o przedstawieniu:

Teraz patrzę na ten spektakl inaczej, zwłaszcza jeśli odniosę go do produkcji, które w Starym Teatrze powstały później. *Zbombardowani* nieśli w sobie jakieś wartości, mieli coś do powiedzenia. Maja była przygotowana, zaangażowana, wiedziała, czego chce. Jeśli coś robiła, to robiła to celowo. Potem spotkałam wielu niekompetentnych reżyserów, ale ona na pewno taka nie była¹⁵.

Początkowo zatem suflerka odrzuciła powstające przedstawienie, a tekst Kane uznawała za niepotrzebnie okrutny, ale przede wszystkim nieaktualny. Kiedy przyznała się do swoich emocji, zaakceptowała ich działanie, zaczęła zmieniać opinię o *Zbombardowanych*. Joanna Monkiewicz zaznacza jednak, że poruszył ją tylko monolog Pawlaka, próbuje też zdiagnozować, dlaczego nie podzielał na widzów aż tak radykalnie, jak na nią:

Ten monolog utonął w różowych fotelach, w lejącej się wodzie... Na scenie działo się dużo rzeczy, które przyciągały uwagę i powodowały, że monolog się rozmył, zniknął. Ja słyszałam go wielokrotnie, na sali prób, wtedy brzmiał naprawdę mocno¹⁶.

W ten sposób dochodzimy do czwartej hipotezy na temat przyczyn porażki *Zbombardowanych*: nie zadziałała scenografia. Przedstawienie Mai Kleczewskiej początkowo planowane

było jako spektakl kameralny, studyjny. W tym czasie z osobistych powodów reżyserka nie planowała współpracy z Katarzyną Borkowską. Grzegorz Niziołek opowiada:

Maja chciała głównie pracować z aktorami, na małej scenie¹⁷, z ograniczoną scenografią, którą zresztą miał robić Paweł Wodziński. Potem jednak zdecydowała się na współpracę z Katarzyną Borkowską. I wtedy dużo się zmieniło. Pojawił się pomysł, żeby zagrać spektakl w hotelu Forum, ale okazał się niemożliwy w realizacji, nie pamiętam z jakich powodów. Katarzyna Borkowska namówiła jednak Maję, żeby nie rezygnować z aspektu wizualnego i zrobić przedstawienie na Scenie Kameralnej¹⁸.

Ogromna, złożona przede wszystkim z luster i różowych foteli, wypełniona licznymi rekwizytami scenografia Borkowskiej, zdaniem wielu, na przedstawienie zadziałała niekorzystnie. Sandra Korzeniak opowiada:

Nie chcę szukać winnych ani wskazywać, że w tej pracy zaistniało coś, co spowodowało, że spektakl był tak krótko grany. Pamiętam jednak, że kiedy przeszliśmy z sali prób na scenę, kiedy znaleźliśmy się w tej wielkiej scenografii, z kuriozalnymi różowymi fotelami i błyszczącymi lustrami... pamiętam, że wtedy miałam poczucie, że ta przestrzeń nas zjada. Wydawało mi się, że tracę kontakt z Sebastianem, że przestało być dla mnie jasne to, co on przekazuje, choć przecież na próbach to, jak grał, tak mocno na mnie działało. Jednak podkreślam – nie sądzę, żeby to scenografia zadecydowała o klęsce spektaklu. Takie postawienie sprawy byłoby szukaniem kozła ofiarnego, to byłoby zbyt proste¹⁹.

Spostrzeżenia Korzeniak potwierdza Marta Bryś, która widziała premierowy pokaz *Zbombardowanych*:

Z całego przedstawienia pamiętam głównie te różowe fotele, które ukradły całe pole gry. Aktorzy po nich chodzili, nie mieli dla siebie miejsca, bo przedmioty rozpanoszyły się w przestrzeni²⁰.

Co ciekawe, pewności co do swojej scenografii nie ma nawet Katarzyna Borkowska:

Przy *Zbombardowanych* jedyny raz w życiu zdarzyło mi się poczucie, że powinnam była zrobić zupełnie inny projekt, prostszy, kreujący miejsce bardziej intymne. Miałam go w głowie, pamiętam go nawet teraz, choć nie będę o nim opowiadać. Ten projekt był radykalnie inny, ale pojawił się, kiedy tamten już był pod koniec realizowania, więc nie dało się wprowadzić zmian... Aktorzy próbowali w małej przestrzeni i kiedy weszli do tej ogromnej (jak na warunki Sceny Kameralnej) scenografii, to się z nią rozminęli²¹.

Różowe fotele zaprojektowane przez Katarzynę Borkowską stały się jednak – przewrotnie – najmocniejszym znakiem

spektaklu. To one właśnie widnieją na każdym zdjęciu, to ich fotografia zdobiła okładkę programu i wreszcie to fotele przeżyły samo przedstawienie. Przez długie lata stały we foyer Dużej Sceny, potem przeniesiono je do Biura Obsługi Widzów, teraz stoją w korytarzach teatru. Od chwili zdjęcia spektaklu z afisza przemieniły się w zwykłe użytkowe przedmioty. Z przedstawienia przetrwał także wykonany na jego potrzeby jelen. Katarzyna Borkowska opowiada o tym rekwizycie:

Ten jelen to moja największa teatralna trauma. Bardzo chcieliśmy taki rekwizyt, więc teatr znalazł mężczyznę w Jeleniej Górze, który jest taksydermistą, ale też wykonuje repliki zwierząt z tworzyw sztucznych. I zamówiliśmy właśnie taką replikę. A potem okazało się, że wykonawca nas okłamał i zabił jelenia specjalnie do tego spektaklu²².

Śmierć jelenia poniekąd nie poszła jednak na marne – rekwizyt odżył po objęciu dyrekcji przez Jana Klatę; najpierw był główną ozdobą Strefy Be przy ulicy Jagiellońskiej, a następnie zagrał w przedstawieniu *Król Ubu*. Ostatnio wystąpił natomiast w telewizyjnym serialu *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego – Katarzyna Borkowska od razu rozpoznała go po charakterystycznym skrucie głowy. Przedmioty ze *Zbombardowanych* w nowych rolach nabrały nowych znaczeń. To palimpsestowe zapisywanie mogłoby zacierać pamięć o przedstawieniu Kleczewskiej. Tak się jednak nie stało – w różnych rozmowach z pracownikami teatru *Zbombardowani* właśnie za pośrednictwem rekwizytów powracają do mnie nieustannie i uparcie. Krótko grany spektakl zakleszczył się w ten sposób w przestrzeni teatru i w pamięci pracujących w nim ludzi. Dyskretnie zawirusował też powstające równolegle *Factory 2*. Sebastian Pawlak i Sandra Korzeniak zostali zwolnieni z prób u Krystiana Lupy²³, żeby mogli zagrać w u Mai Kleczewskiej. Kiedy pytam, czy coś ze *Zbombardowanych* przeniosło się do *Factory 2*, oboje zaprzeczają – świat Lupy był zupełnie odmienny i bardzo zawłaszczający. Sandra Korzeniak dodaje jednak:

Pamiętam, że następnego dnia po jednym z pokazów *Zbombardowanych* przyszedłem na próbę do *Factory* i brałem udział w improwizacji ze Zbyszkim Kaletą; jej fragment został zresztą wykorzystany w spektaklu. Przypominam sobie, że przyszedłem na tę próbę z jakimś takim smutkiem, bo już czułem, że coś niedobrego dzieje się ze *Zbombardowanymi*... Nawet Krystian zwrócił uwagę na ten mój smutek. Robiliśmy ze Zbyszkim improwizację i ja w niej użyłem gadżetu, który miał zagrać w *Zbombardowanych*, ale ostatecznie nie został wykorzystany, a ja go spakowałem go do torby i dzięki temu mogłem wykorzystać właśnie w czasie próby u Krystiana²⁴.

Materia, w której bodaj najmocniej zapisała się pamięć o przedstawieniu, wcześniej sabotowała prace. Sandra Korzeniak opowiada:

Na początku spektaklu, kiedy jeszcze widzowie zajmowali miejsca, ja tańczyłam na scenie. Miałam w tym przedstawieniu dużo różnych rekwizytów, jednym z nich było małe lusterko. W dniu premiery, właśnie na początku spektaklu, otworzyłam to lusterko i zobaczyłam, że jest popękane... Przeszło mnie to, ten znak, który wysłała materia²⁵.

Fakt, że *Zbombardowani* zostali zagrani tylko cztery razy, wydaje się niedorzeczny. W powstanie spektaklu zespół włożył wiele pracy, a próby i przedstawienia wymagały od aktorów pełnego zaangażowania psychicznego i emocjonalnego. Na budowę scenografii i systemu, który pozwalał na odprowadzanie wody wykorzystywanej obficie w jednej ze scen, przeznaczono duże środki finansowe. Spektakl Kleczewskiej nie zakończył się aż taką klęską, by nie można było pokazać go jeszcze kilkanaście razy. Choćby po to, żeby częściowo zwróciły się koszty produkcji, a aktorzy, suflerka i inspicjentka mogli zyskać gratyfikację finansową adekwatną do włożonego wysiłku. Historia *Zbombardowanych* nie kończy się wyraźną ingerencją dyrektorską, to też nie przypadek jawnych działań cenzorskich, wymuszeń czy nacisków władzy. Kiedy pytam o przyczyny tak krótkiego żywota spektaklu, niezmiennie słyszę, że „to się tak rozeszło”.

Najpierw odwołano kilka przedstawień, bo Krzysztof Globisz w szkole teatralnej poważnie zranił sobie rękę siekierą. Kiedy wydobrał, nie wrócono jednak do *Zbombardowanych*. Mówi się, że Globisz nie chciał grać tego spektaklu, a w teatrze podobno proponowano nawet Romana Gancarczyka na jego miejsce. Sebastian Pawlak wspomina:

Czułem jakiś taki opór ze strony pana Globisza. Mimo że on był bardzo miły i pozytywnie nastawiony do tej pracy, miałem wrażenie, że w relacji scenicznej z nim nie mogę przekroczyć pewnej granicy, że on się cofa przed ryzykiem. To było widoczne w różnych drobnych gestach. Nie oceniam tego, nie chcę też tego demonizować²⁶.

Grzegorz Niziołek opowiada natomiast:

Wiem, że Maja miała kłopot z Krzysztofem Globiszem w czasie prób. To chyba polegało na tym, że on nie pracował tak, jak ona by oczekiwała; nie szedł w psychologiczną drastyczność postaci, włączył aktorskie mechanizmy ochronne. Ale też Globisz nie zrezygnował z tej pracy, czyli pewnie widział w niej dla siebie jakąś szansę²⁷.

Jeśli Krzysztof Globisz z jakiegoś powodu nie lubił grać w *Zbombardowanych*, to niechęci tej nabrał po premierze. W czasie prób udzielił bowiem wywiadu, w którym mówił:

Kleczewska, podobnie jak Kane, ma w sobie wielką wrażliwość i jest przenikliwa. Chce za wszelką cenę zrozumieć tekst, wgryźć się w jego wszystkie tajemnice.

[*Zbombardowani*] to dla mnie bardzo ważna przygoda teatralna. Zobaczyłem, że reżyserka doskonale rozumie, że centrum przedstawienia są aktorzy. Że tylko poprzez nas może opowiedzieć tę historię naprawdę. Wydaje mi się nawet, że Kleczewska stara się ograniczać w pomysłach, żeby nie przeszkadzać aktorom. Kleczewska mnie inspiruje. Rozumiem, o czym mówi i czego wymaga. [...] a z drugiej strony ta sama Kleczewska ma mnóstwo wątpliwości. Nie udaje, że jest prymuską w teatralnej szkółce niedzielnej. Nie pozuje na wielką specjalistkę od Kane, szuka i błądzi – jak aktorzy. Głównie rozmawiamy, szukamy tajemnicy postaci. To przynosi efekty. [...] Im dłużej wczytuję się w ten tekst, tym więcej znajduję w nim dla siebie (Globisz, 2007).

Mówi się też, że w czasie premiery *Zbombardowanych* doszło do wypadku – woda, której używano w jednej z sekwencji, zalała podscenie; osuszanie i oczyszczanie było kłopotliwe i kosztowne. „To jakaś bzdura. Nic takiego się nie wydarzyło. Woda się lała, ale wszystko było dobrze zabezpieczone i scena przebiegła zgodnie z planem” – kwituje tę opowieść Katarzyna Borkowska. Jej słowa potwierdza brak jakiegokolwiek notatki o wypadku w raportach z przedstawień.

Kiedy *Zbombardowani* mieli premierę, Grzegorz Niziołek zrezygnował z pracy w Starym Teatrze. Konflikty wewnątrz instytucji nasilały się, a Mikołaja Grabowskiego namawiano, żeby zmienił kształt narodowej sceny. Teraz miał to być teatr, który robi porządne, długo grane spektakle. Chociaż przedstawienie Kleczewskiej, we wspomnieniu Grzegorza Niziołka, wywołało entuzjazm dyrektora artystycznego, szybko zaczęło być kojarzone z porzuconą już, progresywną linią programową. Być może więc *Zbombardowani* powstał w złym momencie. Sandra Korzeniak mówi:

Na pewno pytałam w teatrze, czy będziemy jeszcze grać ten spektakl, bo zawsze dopytuję o takie rzeczy, ale nie wiem, co mi odpowiadano. Prawdę mówiąc moje wspomnienia tutaj się urywają. Ale to, że ten spektakl nie był więcej grany, było dla mnie jakąś tragedią i bardzo to przeżyłam²⁸.

Jeśli zawiniła zmiana dyrektorskiej wizji prowadzenia teatru, to inscenizacja Kleczewskiej była jej jedyną ofiarą. Inne spektakle powstałe w czasie re_wizji przyjęły się, niektóre były nawet bardzo długo grane.

Czy spektakl Kleczewskiej naprawdę był porażką? Joanna Monkiewicz odpowiada:

Nie nazwałabym tego spektaklu porażką... To było raczej dziwne zjawisko. To był wybuch. Właśnie! Jakby to, co wydarzało się na sali prób, emocje, które się gromadziły i tłoczyły, wreszcie wybuchły, a jak już to się stało, to nie dało się spektaklu pozbierać. Może teraz aktorzy chętnie by do *Zbombardowanych* wrócili, może dziś to byłby sukces...²⁹

Sandra Korzeniak mówi natomiast:

Wydaje mi się, że coś w tym spektaklu zostało zepsute. Nie chcę go bronić, mówić, że zrobiliśmy wybitne dzieło i nie zostaliśmy docenieni, to chyba nie był ten przypadek. Coś nam się nie udało, choć nie umiem wskazać, co, i nie chcę powiedzieć, że gdybyśmy zmienili tę czy tamtą rzecz, to nagle wszystko skończyłoby się sukcesem. Bo sama nie wiem, myślę, że nawet powód wycofania spektaklu leżał zupełnie w czym innym³⁰.

W archiwum *Zbombardowanych* wątpliwości i hipotezy można mnożyć w nieskończoność. Spoglądając na zgromadzone przeze mnie sprzeczne narracje, zachowane materiały, które nie pozwalają na uzgodnienie wspólnego stanowiska, dostrzec można jedną prawidłowość: choć udaje się odzyskać liczne informacje o pracach nad przedstawieniem, częściowo otworzyć emocjonalną aurę, jaka im towarzyszyła, oraz zarysować historię recepcji, to sam spektakl nadal pozostaje zagadką. Przebieg przedstawienia mieści się jakby w płamce ślepej, a opowieść prowadzona może być tylko wokół niego, ale nie o nim samym. W moich rozmowach często powracają słowa: „świetnie pamiętam ten spektakl”. Ale kiedy stawiam konkretne pytania na temat jego kształtu, niezmiennie słyszę odpowiedzi: „nie wiem”, „nie pamiętam”, „to było tak dawno temu”. Wspomnienia przy próbie nazwania okazują się zmurszałe i fragmentaryczne. Porażka spektaklu, raz skonstatowana, jest więc właściwie niemożliwa do weryfikacji, bo porażkę ponosi także archiwum, które obnaża niemoc i brak. Być może jest to skutek przekonania, że nie wszystko warto dokumentować z równą starannością. W archiwum *Zbombardowanych* zapisały się silne emocje, opowieści o zachwytach, konfliktach i zmarnowanym zaangażowaniu. Spektakl rozplątał się, niemal niezauważalnie zniknął po kilku pokazach. Ale te ślady, które po sobie zostawił, okazują się też bardzo trwałe. Ciekawi mnie, że ten krótko grany, zanegowany, wyśmiany spektakl nie został zapomniany. Że po dziesięciu latach od jego premiery i śmierci słyszałam o nim dziesiątki razy, że powracał niewzywany zaskakujących momentach. Ciekawi mnie też, że choć w odniesieniu do *Zbombardowanych* słyszę słowa takie jak „trauma” czy „osobista tragedia”, choć dowiaduję się, że o przedstawieniu po premierze starano się nie rozmawiać, zapomnieć, to jednocześnie tak namacalnie, mocno i jednoznacznie wdarło się ono w przestrzeń teatru. Tak jakby przedmioty udało się ośwoić, mimo że osiadły w nich wspomnienia o porażce.

Tekst jest rozwiniętą wersją referatu wygłoszonego 21 października 2017 roku na sympozjum „Kantor-Archiwum. Konteksty i transformacje” w Cricotece (link do rejestracji wystąpienia: <http://www.cricoteka.pl/pl/sympozjum-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/>).

¹ Recenzje można znaleźć też w elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego.

² 18 kwietnia Iwona Gołębiowska zastąpiła chorą Joannę Monkiewicz. Po powrocie do zdrowia Monkiewicz, jak twierdzi, chciała wrócić na próby, ale Kleczewska stwierdziła, że woli pracować z Gołębiowską. Sprawa trafiła do dyrektora Grabowskiego, bo sufle-rzy, podobnie jak aktorzy, dostają niewielką pensję podstawową oraz dodatek (tak zwaną normę) za każdy prowadzony spektakl. Monkiewicz poprowadziła pięćdziesiąt cztery próby i w tym czasie nie pracowała przy żadnej innej premierze, odsunięcie jej od spektaklu na tym etapie oznaczałoby pozbawienie jej dochodów. Dyrektor stanął po stronie suflerki. Monkiewicz nie wróciła jednak na próby, tylko zamieniła się z Gołębiowską prowadzonymi spektaklami tak, żeby żadna nie straciła swoich norm.

³ Raport z prób do spektaklu *Zbombardowani* z dnia 17 kwietnia 2007 roku, zbiory Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru.

⁴ Niepublikowana rozmowa z Joanną Monkiewicz z 20 września 2017 r.

⁵ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

⁶ Niepublikowana rozmowa z Katarzyną Borkowską z 15 października 2017 r.

⁷ Mowa o spektaklu wyreżyserowanym w 1999 roku przez Pawła Wodzińskiego i Pawła Łysaka, wyprodukowanym przez Towarzystwo Teatralne, a zagranym w Fabryce Norblina. Było to pierwsze wystawienie Sarah Kane w Polsce.

⁸ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

⁹ Niepublikowana rozmowa z Sebastianem Pawlakiem z 14 października 2017 r.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Niepublikowana rozmowa z Moniką Kwaśniewską z 8 października 2017 r.

¹² Niepublikowana rozmowa z Grzegorzem Niziołkiem z 12 października 2017 r.

¹³ Niepublikowana rozmowa z Joanną Monkiewicz z 10 września 2017 r.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ To częściowo tłumaczy, dlaczego próby do spektaklu odbywały się w budynku przy ulicy Jagiellońskiej.

¹⁸ Niepublikowana rozmowa z Grzegorzem Niziołkiem z 12 października 2017 r.

¹⁹ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

²⁰ Niepublikowana rozmowa z Martą Bryś z 29 września 2017 r.

²¹ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

²² Niepublikowana rozmowa z Katarzyną Borkowską z 15 października 2017 r.

²³ Sebastian Pawlak brał udział w próbach do *Factory 2*, ale zrezygnował z nich w związku z podjęciem etatowej pracy w teatrze TR Warszawa i przyjęciem proponowanej mu tam roli w *Hamlecie*.

²⁴ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

²⁵ Tamże.

²⁶ Niepublikowana rozmowa z Sebastianem Pawlakiem z 14 października 2017 r.

²⁷ Niepublikowana rozmowa z Grzegorzem Niziołkiem z 12 października 2017 r.

²⁸ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

²⁹ Niepublikowana rozmowa z Joanną Monkiewicz z 10 września 2017 r.

³⁰ Niepublikowana rozmowa z Sandrą Korzeniak z 10 października 2017 r.

Bibliografia:

Burzyńska, Anna Róża, *Krew i sacharyna*, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 19, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/krew-i-sacharyna-139253> [dostęp: 4 I 2018].

Detka, Gabriela, *Ranne dusze*, Nowa Siła Krytyczna, 5 V 2007, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38642.html> [dostęp: 17 X 2017].

Drewniak, Łukasz, *Bestialskie zniszczenie holu*, „Dziennik” dodatek „Kultura” 11 V 2007, nr 109, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/38903/bestialskie-zniszczenie-holu> [dostęp: 20 X 2017].

Tenże, *Siedmiomilowe kroki*, „Dziennik Gazeta Prawna” 29 X 2010 nr 212, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/105213.html> [dostęp: 17 X 2017].

Fryz-Więcek, Agnieszka, *Krew to farba*, „Didaskalia” 2007 nr 79/80, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/238977.html?josso_assertion_id=1485F0D27B6A8D6C [dostęp: 4 I 2018].

Globisz, Krzysztof, *Nie-Oczyszczony Krzysztof Globisz*, rozmowa z Ł. Maciejewskim, „Dziennik” 27 IV 2007, nr 99, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38399.html> [dostęp: 20 X 2017].

Głowacki, Paweł, *Pistolecik na wodę*, „Dziennik Polski” 4 V 2007 nr 103, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38577.html> [dostęp: 4 I 2018].

Guczalska, Beata, *Bezpieczni w ohydzie*, „Teatr” 2007 nr 7-8, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43615.html> [dostęp: 4 I 2018].

Huzarska, Magdalena, *Samogwałt i róże*, „Gazeta Krakowska” 30 IV 2007 nr 101, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/238974.html> [dostęp: 4 I 2018].

Janion, Maria, *Żyjąc tracimy życie*, rozmowa z K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” 30 III 2002, dodatek „Wysokie Obcasy”, cyt. za:

Zbombardowani, program do spektaklu, Narodowy Stary Teatr w Krakowie 2007.

Kyzioł, Aneta, *Przemoc za szybko*, „Polityka” 2007 nr 20, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/39137.html> [dostęp: 4 I 2018].

Nowicka, Justyna, *Od jelenia na rykowisku po epos w sanskrycie*, „Kraków” 11 VI 2007 nr 5, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/40309/od-jelenia-na-rykowisku-po-epos-w-sanskrycie> [dostęp: 20 X 2017].

Nyczek, Tadeusz, *Znikąd ratunku*, „Przekrój” 2007 nr 19, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38896.html> [dostęp: 4 I 2018].

Targoń, Joanna, *Kręgi piekielne z przewodnikiem*, „Gazeta Wyborcza” 30 IV/1 V 2007, nr 101, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38465.html> [dostęp: 4 I 2018].

Abstract:

Katarzyna Waligóra, *The Archive of “Failure”/The Failure of the Archive*

The Archive of „Failure”/The Failure of the Archive analyzes archival materials on the play *Blasted*, directed by Maja Kleczewska, which premiered in 2007 at the National Stary Theater in Krakow. The performance was only held four times and was nearly unanimously declared a failure by the critics. The aim of this text is to supplement the official, institutional archive of the play with a conversation with people involved in the production and its audiences, to discover what caused the play's highly negative reception.

Keywords: archive, failure, kleczewska, kane, stary theater