

dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska prof. ucz.
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Recenzja pracy doktorskiej mgr Patrycji Korczago zatytułowanej *Piwnica na Wójtowskiej w Warszawie. Archiwum jako ślad praktyk artystycznych teatru małych form Ryszarda Ostromeckiego*

napisanej pod kierunkiem dr hab. Beaty Popczyk-Szczęsnej prof. UŚ

Patrycja Korczago dała się poznać jako autorka książki *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej* (Warszawa 2017), w której przedstawiła historię małej warszawskiej sceny powołanej do życia przez aktora i reżysera Ryszarda Ostromeckiego, prywatnie wuja Autorki. Zawarła w niej także wywiady z czternastoma twórcami występującymi na Wójtowskiej, m.in. z Olgierdem Łukaszewiczem, Magdaleną Umer, Włodzimierzem Nahornym. Spotkanie z cyklu „Książka w teatrze”, które odbyło się w roku 2019 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, było formą promocji *Niepowtarzalnych*. Przeprowadzona wówczas przez Autorkę rozmowa z wybranymi twórcami działającymi w Piwnicy ma swój zapis wideo. Książka, nagranie i kolejne wywiady stały się zaczynem do dalszych badań. Poddając się uwodzącej sile przeszłych zdarzeń, niedopowiedzianych opowieści, ale także mając poczucie obowiązku wobec krewnego i zostawionych przez niego archiwaliów, Patrycja Korczago postanowiła zebrać i ułożyć zachowany materiał – często w postaci wycinków gazetowych, fotografii, odręcznych notatek, czyli jak pisze Autorka: śladów i strzępków – w pełniejszą i opartą na naukowych metodach opowieść o scenie działającej przez trzydzieści lat.

Z jednej strony Patrycja Korczago może mówić o dużym szczęściu, ponieważ dostała do rąk materiał nieopracowany, nieprzebadany, a bardzo ciekawy, domagający się uporządkowania i analizy. Z drugiej strony – nikt jeszcze nie zajmował się historią Piwnicy i pozostawionym po niej archiwum. To zatem praca wymagająca czasu, cierpliwości badawczej, zaangażowania i pasji. Tych Autorce nie zabrakło. Przedstawiona rozprawa doktorska ma charakter nowatorski.

Dysertacja zawarta na ponad dwustu stronach składa się z wstępu, pięciu rozdziałów, bibliografii i spisu rycin. Jej tytuł został sformułowany poprawnie, wyraźnie określa podjętą tematykę i zakres badawczy. We wstępie Autorka przedstawia, skąd wzięło się jej zainteresowanie Piwnicą na Wójtowskiej (kontekst osobisty) oraz zarysowuje, co będzie badać w poszczególnych rozdziałach (wstęp mógłby być nieco bardziej rozbudowany i zawierać

pytania badawcze). W rozdziale pierwszym Patrycja Korczago dokonuje przeglądu dotychczasowych badań dotyczących pojęcia archiwum, jego zakresu i zmieniających się koncepcji związanych z przechowywaniem, odczytywaniem i wykorzystywaniem zasobów archiwalnych. Powołuje się na polskich i zagranicznych badaczy, czerpiąc m.in. z prac Magdaleny Rewerendy, Doroty Sosnowskiej, Philipa Auslandera i Stephena Greenblatta. Autorka postanowiła patrzeć na archiwum jako na pole gotowe „do rozczytywania w rozmaitych porządkach”, przestrzeń działania i oddziaływania na badacza i na świadków wydarzeń (można by, zwłaszcza jeśli Doktorantka myślałaby o publikacji pracy, dla klarowności wyводу podzielić treść tej części na co najmniej dwa podrozdziały).

W drugim rozdziale Patrycja Korczago na podstawie dostępnych materiałów przygląda się projektowi autorskiemu, jakim była działająca w latach 1980–2010 Piwnica na Wójtowskiej w Warszawie. Przybliża postać twórcy – Ryszarda Ostromęckiego – reżysera i aktora oraz jego dorobek artystyczny (na stronie elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego nie ma ról z lat 1968–1969, co może być dla Autorki kolejnym zadaniem), podaje koncepcję programową powołanej przez niego sceny artystycznej, a także szczegółowo opisuje miejsce, które od lat 80. stało się ważnym punktem na artystycznej mapie stolicy.

Następnie Doktorantka przechodzi do najważniejszej części swoich badań zawartej w dwóch rozdziałach. W rozdziale trzecim analizuje pozostawione po działalności Piwnicy na Wójtowskiej archiwum, dokonuje klasyfikacji archiwaliów, dzieli zasoby za Zbigniewem Raszewskim na dwie główne grupy: dokumenty dotyczące życia teatralnego i dokumenty dotyczące poszczególnych przedstawień. Te drugie zamyka ponownie w dwóch zbiorach: świadectwach pracy i świadectwach odbioru. Na ich podstawie będzie starała się odtworzyć praktyki artystyczne i atmosferę miejsca.

Bardzo ciekawe jest spojrzenie na dokumentację Piwnicy jako na archiwum otwarte, które na różne sposoby można performować. Autorka zakłada za Magdaleną Rewerendą, że archiwum nigdy nie stanowi kompletnego, obiektywnego obrazu przeszłości. To raczej zmienna konstrukcja, której kształt nadaje na przykład badacz. „Ze względu na to, że moim celem nie jest ścisła rekonstrukcja przedstawień – pisze Patrycja Korczago – lecz ich omówienie/odtworzenie w trybie dostępu poprzez czytanie i analizę dokumentacji, w moich rozważaniach nie będę tych źródeł wykorzystywać w całości, posłużę się tymi, które wydają mi się w możliwie dokładny sposób przybliżać zjawisko artystyczne, jakim była Piwnica na Wójtowskiej” (s. 69). Z różnych zarysowujących się scenariuszy podziału materiałów archiwalnych Autorka wybrała taki, który pozwala pogrupować zbiór na trzy główne działy: spektakle Piwnicy nawiązujące do tradycji rapsodycznej, w których dominowały słowo i

muzyka, małe formy teatralne oraz koncerty i recitale. Poszczególne formy z przywołaniem ich genealogii i historii omawiane są w rozdziale czwartym. To empiryczna, najobszerniejsza część pracy (s. 70–195).

Ostatni rozdział, który Autorka traktuje jako podsumowanie analiz (nie ma tradycyjnego zakończenia), jest też zarysowaniem perspektyw dla archiwum i dorobku artystycznego Piwnicy, propozycją scenariusza przyszłości. Autorka podaje możliwe rozwiązania, jakie mogłyby zostać zastosowane do zachowanego materiału archiwalnego, m.in. ponowne wykorzystanie scenariuszy teatralnych, artystyczne remiksy, tworzenie nowych scenariuszy na podstawie dokumentów archiwum. Patrycja Korczago proponuje, by ewentualne projekty realizować zarówno tradycyjnie, poprzez zapraszanie do Piwnicy artystów i widzów, jak i z zastosowaniem nowych technologii nieznanych za czasów działalności warszawskiego teatru małych form. Pojawia się jednak wątpliwość, czy rodzaj teatru, który tworzył Ostromecki – kameralny, intymny, mały – jest podatny na takie propozycje. Siłą Piwnicy były spotkanie, bliskość aktora i widza, relacja osobowa, bezpośredni dialog, któremu sprzyjała architektura sali teatralnej i sali kominkowej. Nawet jeśli okulary VR czy kamera GoPro pozwalają odczuwać, że jesteśmy w danym miejscu, w danej rzeczywistości, to w moim przekonaniu nie oddają atmosfery bezpośredniego współuczestnictwa (zwyczaj prowadzenia dialogu z widzami przed spektaklem i po nim podtrzymuje Teatr Nowe Formy, który przejął przestrzeń na Wójtowskiej).

Autorka szukając tradycji, do której mogłaby przypisać działania twórcy Piwnicy, dostrzega związek między poszukiwaniami artystycznymi Ostromeckiego a praktyką rapsodyczną Mieczysława Kotlarczyka. To m.in. wystawianie poezji, łączenie słowa poetyckiego z muzyką, realizacja tekstów autorów należących do kanonu polskiej literatury: Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, czy prezentacja utrzymanych w konwencji rapsodycznej montaży poetycko-muzycznych: *Wieczoru hiszpańskiego* lub *Karola Szymanowskiego i poetów jego czasu*. To ważne połączenie i warto docenić, że zostało dostrzeżone. Zgadza się, że ten nurt miał niekiedy podobny jak u Kotlarczyka cel, na przykład odkryć wartość brzmieniową tekstów, wystawić twórczość o wysokiej wartości literackiej i muzycznej, wywołać emocje widza, uruchomić jego wyobraźnię. Trzeba jednak pamiętać, że założenia Kotlarczyka, które przywołuje Autorka – prymat słowa, ograniczenie niewerbalnych środków wyrazu artystycznego, odpowiednia kompozycja przestrzeni, metoda aktorska polegająca na przekazywaniu myśli i problemów dzieła, a nie na wcielaniu się w postać – w swej kanonicznej postaci odnoszą się głównie do okresu okupacyjnego i pierwszych sezonów

powojennych. Z biegiem czasu doktryna rapsodyczna rozwijała się i nieco ewoluowała, co zarzucali zresztą Rapsodykom niektórzy krytycy i widzowie. Programy poetyckie i te oparte na prozie czasem były wypierane przez realizacje dramatów. Zmieniało się zagospodarowanie przestrzeni scenicznej. A sztuka żywego słowa nie zawsze osiągała szczyty na rapsodycznej scenie, zwłaszcza kiedy Kotlarczyk musiał tworzyć swój teatr na nowo w roku 1957 i kiedy odeszli Danuta Michałowska i Tadeusz Malak. Z drugiej strony należy uwzględnić, że dyrektor Rapsodyków miał stały zespół, przez pewien czas Studio, w którym przygotowywał aktorów do pracy na własnej scenie, wystawiał wieloobsadowe spektakle. Inaczej wyglądała praktyka artystyczna Piwnicy.

Autorka notuje na s. 123: „O ile w Teatrze Rapsodycznym Kotlarczyka przywoływanie poetyckiego słowa wieszczów narodowych miało być rodzajem swoistej walki z okupantem, a przede wszystkim stanowić oparcie w trudnej wojennej rzeczywistości, o tyle w Teatrze na Wójtowskiej artyzm słowa, połączony z muzyką poważną, a często improwizacją jazzową stanowił przejaw wolności twórczej w czasie zniewolenia przez system socjalistyczny”. To prawda, ale warto spojrzeć również na powojenne premiery Kotlarczyka. Nieraz były one przecież wyrazem sprzeciwu wobec władzy i narzuconego przez nią socrealizmu. To z powodu repertuaru i wyznawanego przez twórcę światopoglądu krakowski teatr zamknięto w roku 1953, a potem zlikwidowano go ostatecznie w roku 1967. Myślę, że Patrycja Korczago mogłaby i tu poszukać analogii między teatrami i w przyszłości dać się porwać kolejnemu performowaniu archiwum.

Ciekawe są też różnice między sceną krakowską i warszawską, które tym mocniej uwypuklają oryginalny rys Piwnicy Ostromeckiego. Kotlarczyk nie wprowadzał na scenę ani najnowszej poezji, ani muzyki jazzowej. Pozwolił na to jedynie Tadeuszowi Malakowi, który wystawił utwory Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza, a muzykę do jego tytułów przygotował Andrzej Kurylewicz, występujący wiele lat później na scenie Piwnicy. Ostromecki wniósł więc własny wkład do teatrów poezji. A są to niewątpliwie, co podkreśla Autorka, muzyka jazzowa łączona ze słowem poetyckim, improwizacja słowno-muzyczna (niemożliwa u Kotlarczyka, który planował dokładnie każdą wypowiedź: jej rytm, tempo, intonację, i nie pozwalał niczego zmieniać w ustalonej interpretacji) czy dodawanie do programów projekcji fotografii artystycznej.

Autorka, opierając się na pracach Jana Ciechowicza czy Tadeusza Malaka, umieszcza wiele premier Piwnicy wśród małych form teatralnych, rozwijających się prężnie w XX wieku, szczególnie w drugiej połowie. Patrycja Korczago widzi tu przede wszystkim monodramy, z tak ważnymi dla tego gatunku tytułami jak *Psalmy Dawida* w wykonaniu Olgierda

Lukaszewicza czy *Żmija* Doroty Stalińskiej. Mieszczą się tu również spektakle „dwo lub trzyosobowe o egzystencjalnych treściach” (s. 162).

Imponujące są programy tworzące trzecią część rozdziału (*Żywiol muzyczny – koncerty, recitale*). Ich historia zaczyna się od koncertu inauguracyjnego, w którym udział wzięli ważni twórcy, jak Wanda Warska czy Janusz Strobel, i recitalu Kaliny Jędrusik. Ale największe zdumienie wywołuje obecność na Wójtowskiej uczestników i jurorów Konkursu Chopinowskiego, co też mówi o randze tego miejsca. Na małej scenie występowali wielcy muzycy. Grano Bacha i Chopina, śpiewały głosy operowe o światowej sławie, uznani twórcy nagrywali płyty.

Przybliżając czytelnikowi kolejne premiery, Autorka raz ma do dyspozycji dużo świadectw z poziomu realizacji dzieła i odbioru dzieła, a kiedy indziej musi opierać się na ulotnym wspomnieniu artysty. Ostromęcki skupiał się bowiem na działaniu twórczym, a nie na dokumentowaniu działalności (s. 64). Tak było w przypadku spektaklu *Anhelli*, z którego nie zachowały się żadne recenzje, zapisy w repertuarze czy notatki, a program przetrwał jedynie w pamięci Włodka Pawlika. Ale i to ma oczywiście swoją poznawczą wartość. Pozostawia też miejsce na następne poszukiwania i uzupełnienia. Może Autorka będzie powracać do archiwum, które wciąż zachęca do odczytywania? Dzięki przedłożonej dysertacji także tego doświadczyłam. Patrycja Korczago na s. 155 pisze o spektaklu *Niepożegnany* z 1983 roku, poświęconym pamięci Leszka Herdegena – aktora i poety. Grali w nim Irena Jun i Piotr Pawłowski. W roku 1984 „pojawia się wzmianka o występie Ireny Jun, zatytułowanym *O nieobecny* [...]. Czy był to spektakl w okrojonym składzie dotyczący pamięci tego samego aktora i poety? Pozostaje póki co pytaniem bez odpowiedzi” – stwierdza Autorka. Udało mi się zadać to pytanie Irenie Jun. Aktorka odpowiedziała, że z całą pewnością spektakl poświęcony był pamięci Leszka Herdegena i na pewno jego scenariusz różnił się od scenariusza spektaklu *Niepożegnany*. Dodała też, że nie było drugiego takiego miejsca w Warszawie jak Piwnica, gdzie wystawiano by spektakle poetyckie i recitale poetyckie. Jej zdaniem Piwnica miała wyjątkową atmosferę, a Ostromęcki umiał ją bardzo sprawnie prowadzić (wywiad przeprowadzony z aktorką 27 stycznia 2024, archiwum własne).

Napisaną dobrym językiem rozprawę doktorską Patrycji Korczago wzmacnia bardzo bogaty materiał ikonograficzny. Autorka dołączyła zdjęcia dokumentujące dorobek artystyczny Ostromęckiego sprzed 1980 roku, fotografie Piwnicy (z zewnątrz i od wewnątrz, w trakcie remontu i po nim), kadry ze spektakli i spotkań artystycznych, wycinki z prasy, zapiski Ostromęckiego, zaproszenia, plakaty, repertuary.

Zastosowane w pracy metody badawcze pozwoliły dobrze przeanalizować postawiony problem. Autorka posługiwała się przede wszystkim metodą analizy krytycznej (rozdział pierwszy), metodą krytycznej interpretacji źródeł (następne rozdziały) oraz wywiadami pogłębionymi. Praca ma poprawną strukturę, każda kolejna część, będąca niezależną całością, rozwija badany temat, zarazem pogłębia go i realizuje. Literatura polska i anglojęzyczna pogrupowana została na bibliografię (książki, artykuły) oraz netografię. Można zaproponować inny podstawowy podział: na źródła i opracowania lub źródła, literaturę przedmiotu i literaturę pomocniczą. Wówczas archiwalia zostałyby także uwzględnione w źródłach badawczych, których analizie Doktorantka poświęciła wiele czasu.

Autorka, co przy pracach o dużej objętości jest nieuniknione, popełniła drobne błędy językowe czy interpunkcyjne (na przykład: rozdzielenie przecinkiem zwrotu „pomimo iż”, s. 14; literowa pomyłka w zapisie nazwiska Włodzisława Ziemiańskiego, jest Ziemiański, s. 22; „minie” zamiast „mnie”, s. 55; „boga Jahwe” zamiast „Boga Jahwe”, s. 150; „dwo lub trzyosobowe spektakle”, powinno być „dwo-” s. 162; użycie pleonazmu „okres czasu”, s. 185; niezaznaczenie w bibliografii kilku tytułów kursywą). Nie wpływają one jednak na wartość merytoryczną pracy.


Podsumowując, Patrycja Korczago, opierając się na bogatym materiale archiwalnym, który sama uporządkowała i przeanalizowała, dowiodła, że Piwnica była miejscem szczególnym, oryginalnym pośród warszawskich i polskich propozycji tamtego okresu. Gromadziła wyjątkowych twórców, często wybitnych muzyków i aktorów. Najpierw w czasach PRL-u i działającej cenzury artyści szukali tu możliwości wolnego wypowiedzania się przez sztukę, potem w okresie transformacji i wolnego rynku proponowano na Wójtowskiej niekomercyjny, a wartościowy repertuar. Piwnica dawała możliwość obcowania z wysokiej jakości literaturą i kompozycjami. Stawała się, jak podkreślali artyści, domem twórczym. Ciekawe, że Jan Ciechowicz, pisząc swą książkę o Teatrze Rapsodycznym, zatytułował ją *Dom opowieści* (pewnie i tu znaleźlibyśmy analogie).

Zdumienie wzbudza fakt, że Piwnica na Wójtowskiej była dziełem jednego człowieka, który wyremontował ją od podstaw, zaprojektował wnętrze, układał programy, zapraszał artystów, sam pisał scenariusze, reżyserował, był dramaturgiem, konferansjerem, aktorem. To cecha charakterystyczna dla twórców, którzy mają wyraźnie zarysowaną ideę artystyczną i tylko sami mogą ją w pełni zrealizować. Ostromecki do prywatnego teatru przyciągał zarówno artystów, jak i osoby odpowiedzialne za wspieranie i promowanie sztuki, o czym świadczą wykazane przez Doktorantkę pozytywne relacje z instytucjami kultury czy ambasadami. Trudno już dziś dotknąć fenomenu Piwnicy i oddać siłę osobowości jej twórcy. Niewątpliwie,

jak wynika z archiwum, Ostromecki interesował się nie tylko poezją czy muzyką, baletem i operą, ale także mediami – radiem, telewizją. Pociągała go różnorodność i możliwość wypowiadania się poprzez odmienne języki sceniczne. Nie mógł wszystkiego realizować na małej scenie Piwnicy, ale mógł zapraszać twórców z różnych dziedzin sztuki, reprezentujących różne style i przedstawiających różne gatunki.

Po lekturze pracy nasuwa się kilka pytań, wypływających z ciekawości badacza. Dlaczego w latach 1970–1997 Ryszard Ostromecki nie grał? Czy dlatego, że realizował widowiska baletowe i pisał libretta? Czy zupełnie poświęcił się prowadzeniu Piwnicy? I czy można przeczytać archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w jeszcze innym porządku, stworzyć alternatywny scenariusz „wprawiania w ruch” archiwaliów?

Dostrzegając duży trud, jaki musiała włożyć Autorka w opracowanie archiwum Ryszarda Ostromeckiego i archiwum Piwnicy oraz doceniając zastosowaną koncepcję performatywnego archiwum teatru, przedłożoną mi do oceny rozprawę doktorską mgr Patrycji Korczago zatytułowaną *Piwnica na Wójtowskiej w Warszawie. Archiwum jako ślad praktyk artystycznych teatru małych form Ryszarda Ostromeckiego* oceniam pozytywnie. Niewątpliwie wnosi ona wkład do badań humanistycznych i do historii teatru. Stwierdzam, że dysertacja spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim, a tym samym wnioskuje o dopuszczenie mgr Patrycji Korczago do dalszych etapów przewodu doktorskiego.


dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska prof. ucz.

Warszawa, 05.02.2024