

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

„PRL. PRZEDSTAWIENIA”, CZYLI ŚWIAT NIEPRZEDSTAWIONY

Joanna Krakowska

PRL. PRZEDSTAWIENIA

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy
Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki Polskiej
Akademii Nauk, Warszawa 2016

Pamiętam, że zdarzyło się to podczas projekcji filmu *Obywatel Milk*, który wszedł do polskich kin w 2009 roku. Na kinowym ekranie zobaczyłem zrealizowaną trzydzieści lat po śmierci bohatera pracowitą rekonstrukcję klimatu lat siedemdziesiątych w San Francisco. Wszystko było tu wydobyte z magazynów albo podrobione: auta, krawaty, oprawki okularów, aparaty telefoniczne. Pojąłem nagle, że czasy mojej młodości podpadają już pod kategorię kostiumowego filmu historycznego. Czytając książkę Joanny Krakowskiej *PRL. Przedstawienia*, miałem podobne odczucie. Wprawdzie spośród dziesięciu kluczowych, „ikonicznych” przedstawień wytypowanych przez autorkę widziałem zaledwie cztery, niemniej zachowałem w pamięci spektakle, które miały premierę nawet przed 1968 rokiem, czyli ogarniam własnymi emocjami ostatnie dwie dekady PRL-u. Skromnie przyjmując jeden spektakl na miesiąc, łatwo policzyć, ile musiało być tych przedstawień. O obrazie teatru, jaki wyłania się w spojrzeniu z ukosa Joanny Krakowskiej, mogę więc powiedzieć to, co wyrwało się Władziowi ze *Ślubu* Gombrowicza na widok domu, w którym gościł w dzieciństwie: „podobny i niepodobny”.

Nie piszę recenzji, jedynie polemiczne sprawozdanie z lektury, dlatego pominię walory wydobyte już przez felietonistkę „Krytyki Politycznej” oraz recenzenta „Gazety Wyborczej” i skupię się na tym, co dyskusyjne. Książkę Krakowskiej, jak sądzę, należy podziwiać krytycznie (jak autorzy recenzji na łamach „Teatru” – Piekutowie, 2017). Teraz, gdy po informacji o wstrzymaniu dotacji na kontynuację serii „Teatr publiczny. Przedstawienia 1765-2015” (zob. Marek Beylin, 2017), tom *PRL. Przedstawienia* ma szansę stać się kultowym „podziemnym” podręcznikiem, tym bardziej trzeba dyskutować z autorką. Jak w PRL-u usiłowano ograniczyć pamięć o dwudziestolecu międzywojennym do Hanki Ordonówny



w telewizyjnym programie „W starym kinie”, tak obecnie sprowadza się PRL do filmów Stanisława Barei i pocztówek dźwiękowych sprzedawanych na Allegro. PRL-owi grozi dokładnie to samo, co PRL uczynił z międzywojniem – infantylnizacja w wersji *soft* bądź demonizacja w wersji *hard*. Książka Joanny Krakowskiej zachęca do poważnej rozmowy o czterdziestu pięciu latach z naszej najnowszej historii.

W przypadku historii teatru mamy do dyspozycji, jak pisze Krakowska, „źródło o paradoksalnym charakterze – trzeba je najpierw samemu sobie stworzyć” (s. 8), ale – jak przestrzegali Zbigniew Raszewski – może się zdarzyć, że zrekonstruujemy przedstawienie, którego już nie ma, ale i nigdy w tym kształcie nie było! Dlatego Krakowska nie rekonstruuje przedstawień, lecz emocje, jakie budziły, zarówno te, które dają się wyczytać, jak i (zwłaszcza) te, które nie zostały wysłowione (nie szkodzi, „źródło trzeba stworzyć”). Zatem nie: jak było, ale: jak wydawało się, że jest, a także: czego nie było widać, a co obecnie stało się widoczne. Poszczególne przedstawienia mniej interesują Krakowską same w sobie, to wybrane, emblematyczne służą raczej do „przepuszczania przez jego mechanizm pewnego wycinka rzeczywistości” (s. 562). W każdym rozdziale autorka ustanawia więc nową synekdochę, która pozwala na wejrzenie w pewną całość problemową, a to, co można zobaczyć w teatrze, *pars pro toto* odnosi się do PRL-u, z Idą Kamińską, Lidią Zamkową czy Wandą Laskowską, ale i ze Stalinem, Gomułką i Michnikiem. Ma to więc być „nie tylko możliwie rozległa historia teatru w PRL-u, ale także historia ówczesnego życia publicznego”, a tytuły rozdziałów nazywają rzeczy po imieniu: powstanie, Żydzi, terror, torsje, bohaterka, dziedzictwo, salon, konformizm, śmiech, marzenia. Otóż w tej „możliwie rozległej historii” nie ma jednak zbyt wiele miejsca dla najchętniej oglądanych dramatopisarzy (Sławomir Mrożek), a już szczególnie dla najbardziej światowych twórców (jak Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor czy Henryk Tomaszewski) i ich najgłośniejszych przedstawień. Takie jest właśnie autorskie założenie, Krakowska bowiem programowo oddala to, co kultywowane, zlegendyzowane, a choćby tylko utarte; woli dotrzeć do tego, co „niedowartościowane, potencjalnie konfliktowe, niesłusznie zapomniane, peryferyjne”.

Bez autorytetu arcydzieł

Z założenia nie ma tu więc Grotowskiego i Kantora. Książka transparentnie i temperamentnie autorska, jawnie zaczepna nie została nazwana, powiedzmy, *PRL tak go widzę w teatrze*, lecz nosi tytuł zgoła monograficzny: *PRL. Przedstawienia* i ma jednak wszelkie znamiona nowoczesnego podręcznika, a przynajmniej dzieła, które – obok rewizji przeświadczeń – na jakiś czas narzuci kanon liczących się twórców i wydarzeń, toteż niektóre decyzje są trudne do zaakceptowania. Do czego bowiem prowadzi narracja z pominięciem *Apocalypsis cum figuris* oraz *Umarłej klasy*? Łatwo mówić o uwolnieniu się od „autorytetu arcydzieł” (co w języku Krakowskiej oznacza nieuchronnie opresję). Tylko że te arcydzieła (jeżeli naprawdę są arcydziełami, zawsze otwierają horyzont wolności i nie dają się użyć do przemocy symbolicznej) okazują się założycielskie dla wielu gorących dziś tematów. Na przykład wtedy, gdy mówimy o postreligii albo postpamięci czy usiłujemy powiedzieć coś o Holokauście. Przemilczane przez autorkę dokonania są wyjątkowo zasobne w antycypacje niedawnych zwrotów ku pamięci, ku rzeczom, ku afektom... Bez tych przedstawień nie sposób właściwie zrozumieć tego, co łączy obecną Polskę z Polską Ludową na głębokim poziomie, a bez ogarnięcia i bez zrozumienia tej głębokiej łączności nowe generacje będą skazane na politykę historyczną IPN i na naiwną dekomunizację (z ostatniej chwili, gdy to piszę: rzucono pomysł wyburzenia Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie!). Taka amputacja rewelatorskich przedstawień, jaką przeprowadziła Krakowska, zaciera też ewolucję języka teatru. Tupot bosych pięt Ryszarda Cieślaka słysząc przecież często we współczesnym teatrze fizycznym, ale nie tylko: nobilitacja podłogi, granie w parterze, odejście od logocentryzmu to powszechne dziś praktyki wywiedzione z tej jednej kreacji. Podobnie z *Walcem François*, którego nagranie Tadeusz Kantor poddał samplowaniu i był chyba jednym z pierwszych reżyserów-didżejów w teatrze (właśnie tak: Kantor, nie Jan Kłata).

Rzecz jasna, rozumiem doskonale, że Krakowska nie pisze historii linearnej, lecz nanizaną na oś czasu historię problemową. Każdy rozdział ma strukturę kłacza, z wypustkami w przeszłość i w przyszłość, a także w rozmaite zaułki. W lekturze jednak odnieść można wrażenie, że jest to historia fejsbukowa: przewijamy oś czasu i – niekiedy ze zdziwieniem – możemy zobaczyć, co kiedyś wrzuciliśmy od siebie, co polubiliśmy, z kim zawarliśmy znajomość, co udostępnialiśmy. W tym fejsbukowym archiwum nasza mikrohistoria przenika się z wydarzeniami o większej skali i z komentarzami „znajomych znajomych”, niemniej jest to izolowana bańka. Klikamy na Swinarskiego, wyskakuje nam Szczawińska. W toku lektury rozdziału o *Pluskwy* można odnieść wrażenie, że Krakowska więcej ma do powiedzenia o przedstawieniu Weroniki Szczawińskiej i Agnieszki Jakimiak *Geniusz w golfie* (2014) niż o inscenizacjach Swinarskiego. Nie do końca uczciwa jest ta konfrontacja spektaklu Szczawińskiej i Jakimiak z hagiograficzną legendą Swinarskiego w Starym Teatrze, a jednocześnie wybór do omówienia niedokończonych przecież

Pluskwy, która, po pierwsze, miała premierę nie w Krakowie, tylko w Teatrze Narodowym, po drugie – już po śmierci artysty, a po trzecie została właściwie przechwycona przez Tadeusza Łomnickiego. Dlaczego więc nie przyjrzeć się *Wyzwoleniu*, ostatniej autoryzowanej inscenizacji? Zwłaszcza że świadectw nie trzeba stwarzać, one po prostu istnieją: „Wrażenie wielkiej powagi: oglądałem i czułem, że to pomaga żyć mnie i może innym ludziom w Polsce, teraz, dzisiaj. Widziałem w tym jakiś ratunek dla siebie” (Szybist, 1974).

Socrealizm jako „dobra zmiana”

Najbardziej obrazoburczą konstatacją ma być zapewne przekonanie o „modernizacyjnym potencjale teatru socrealistycznego” – jak uważa Krakowska, rozwijając poniekąd sugestie Małgorzaty Jarmułowicz z jej książki *Sezony błędów i wypaczeń* (2003). Przesada, bo czy socrealizm wymusił odejście od teatralnej tandety, czy raczej zdławił awangardowe ambicje, jakie doszły do głosu zaraz po wojnie, zwłaszcza na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku? Socrealizm to doktryna estetyczna, jeden z przejawów stalinizmu, a stalinizm to między innymi polityka kulturalna spleciona z polityką historyczną. Podstawowym instrumentem tej polityki była cenzura prewencyjna (represyjna oczywiście również), i w tym znaczeniu stalinizm nie skończył się wraz z odwilżą, bo Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk był najdłużej (i, niestety, wciąż skutecznie) działającą instytucją stalinowską, zniesioną dopiero w 1990 roku (oczywiście, można przyjąć, że to właśnie dzięki cenzurze mieliśmy wspaniałe kabarety i drugi obieg wydawniczy). Czy socrealizm naprawdę „wprowadził estetyczny ferment”? Tak utrzymuje Krakowska, chociaż równocześnie napomyka o scenografach „zmuszanych do wystrzegania się abstrakcji” (s. 234). Chyba że za modernizacyjny wpływ uznać zablokowanie Schillerowskiej inscenizacji *Dziadów* z trzema krzyżami Andrzeja Pronaszki, dzięki czemu dostaliśmy uwolnione od mistycyzmu *Dziady* Aleksandra Bardinię z megafonami. W tym sensie socrealizm niewątpliwie zmodernizował teatr, tłamsząc na kilka lat tradycję romantyczną (której Krakowska wyraźnie nie lubi, podobnie zresztą jak Dejmek). Czy rzeczywiście socrealizm sprawił, że teatr włączył się bezpośrednio w życie publiczne? Owszem, ale przecież miał być tubą propagandy. Etycznie, a nie ideologicznie pojmowaną misję teatru ukształtowała raczej (raczej na pewno) przedwojenna Reduta Osterwy i okupacyjna Tajna Rada Teatralna. A próbę ambitnego ukierunkowania powojennego repertuaru stanowił już Ogólnopolski Konkurs Szekspirowski w roku 1947, jeszcze przed szczecińskim programem stalinowskiej ofensywy na polu kultury i sztuki. Czy socrealizm „podniósł rangę teatru w świadomości społecznej” i pozyskał nową widownię? No jak to można było zmierzyć? Przypuszczam, że raczej zrażał, w końcu sama Krakowska odnotowuje niską frekwencję i przytacza świadectwo z epoki, że lud żąda biletów na *Mirandolinę*, a nie na *Brygadę szlifierza Karhana* (swoją drogą, obecnie to *Mirandolina* chodzi przy pustawej widowni). Najbardziej dwuznaczną rolę w powojennym

życiu teatralnym odegrały, jak sądzę, zakładowe autobusy – trudno orzec, czy zbliżały do teatru, czy raczej zapewniały wycieczkę integracyjną na podobieństwo kolektywnego grzybobrania... Trudno uwierzyć, że wykształcił się nawyk chodzenia do teatru, bo zaprzeczają temu chociażby raporty kasowe Teatru 13 Rzędów w Opolu, które swego czasu wydo był na jaw Zbigniew Osiński (1997). Mam wrażenie, że pierwszym dramaturgim, który naprawdę przyciągnął do teatru niezorganizowaną publiczność, był Sławomir Mrożek. Od swego debiutu w 1958 roku aż do 1968 (gdy Mrożek ogłosił na łamach „Le Monde” protest przeciwko inwazji „sił sprzymierzonych” Układu Warszawskiego na Czechosłowację w sierpniu 1968, cenzura zdjęła mu ze sceny wszystkie sztuki) miał widownię porównywalną z samym hrabią Aleksandrem Fredrą (a wtedy sztuki Fredry były na frekwencyjnym szczycie). No, ale Mrożka z lat sześćdziesiątych w narracji Krakowskiej prawie nie ma.

Teza, że socrealizm zreformował teatr polski, jest trudna do utrzymania, wszak wszystko wskazuje na to, że proces modernizacji potoczyłby się samoistnie, bez szkód, jakie doktryna socrealizmu poczyniła w biografiiach twórczych (sama Krakowska w innym miejscu pisze o przemocy symbolicznej). Z większym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że socrealizm przyczynił się do emancypacji kobiet, portretując je na traktorach. Gwoździem do trumny socrealizmu (i tezy o jego modernizacyjnym efekcie) stanie się Teatr Dramatyczny, otwarty w Pałacu Kultury i Nauki w 1955 roku (jeszcze pod nazwą Teatru Domu Wojska Polskiego). Jego w istocie mieszczański model architektoniczny, a zwłaszcza hierarchiczny układ i salonowy wystrój widowni nie będzie odzwierciedlać nowego socjalistycznego społeczeństwa. Paradoksalnie, nowy teatr okazał się restytucją teatru „burżuazyjnego”, który miał powalać widzów wielkością kryształowych żyrandoli. Przekaz był jednak prawdziwie rewolucyjny: popatrzcie, kiedyś dostęp do takich wspaniałości miały tylko elity, a teraz możecie i wy zasiąść w tych pałacowych łóżach ze złoceniami na tapicerowanych krzesłach. Czy zatem socrealizm był zmianą na dobre, czy tylko „dobrą zmianą”?

Inne spojrzenie

Kolejnym celem Krakowskiej ma być „zauważenie w teatrze motywów nieheteronormatywnych” – autorka śledzi je na przykładzie inscenizacji angielskiego dramatu Harolda Pintera *Dawne czasy* (1972), szwedzkiej *Nocy Trybunału* P. O. Enquista (1976) oraz węgierskiego filmu *Inne spojrzenie* (1982) z udziałem polskich aktorek, Jadwigi Jankowskiej-Cieślak i Grażyny Szapołowskiej. Niepojęte w tym kontekście wydaje mi się pominięcie autorskiego przedstawienia Henryka Tomaszewskiego *Przyjeżdżam jutro* (1974), w którym została zaprezentowana – chyba po raz pierwszy na polskiej scenie, i to w pełnym świetle – niemal cała gama nieheteronormatywnych relacji. Co więcej, Tomaszewski obnażył tancerzy, przełamując tabu męskiej nagości na długo przed Krzysztofem Warlikowskim. W ogóle twórca Wrocławskiego

Teatru Pantomimy to wielki nieobecny w rewindykacyjnym projekcie Joanny Krakowskiej. Przypomnę jeszcze *Menażerię cesarską Filissy* (1972) z brawurową kreacją Danuty Kisiel – przedstawienie odwracające relację męskiej dominacji, śmiało stawiające w centrum kobiecą seksualność. „Poprzez przybraną w cyrkowy kostium antologię fantazji seksualnych Tomaszewski opowiedział historię kobiecego ciała od XVIII wieku do współczesności”, jak to streściła Jolanta Kowalska (zob. *Teatr swój widzę kuliście*, 2016, s. 90). Podobnie *Spór* (1978), swobodną adaptację Pierre’a de Marivaux, można by zinterpretować jako zwiastun perspektywy genderowej. Tomaszewski niby ma swoje muzeum we Wrocławiu i swoich oddanych uczniów (jak Mikołaj Mikołajczyk, autor re//mixu *Henryk Tomaszewski*), ale w świadomości krytycznej wciąż nie funkcjonuje tak, jak na to zasłużył swymi prekursorskimi przedstawieniami.

Przebadalbym też monodramatyczną adaptację *Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego w wykonaniu Danuty Michałowskiej, gwiazdy Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka. Michałowska podjęła próbę aktorskiej emancypacji i znalazła dla siebie formę teatru jednoosobowego, a pierwszą premierą były właśnie wyreżyserowane przez nią samą *Bramy raju*, grane od czerwca 1961 roku (tak!) w gościnnej Piwnicy pod Baranami u Piotra Skrzyneckiego. Ciekawe, jak zostały potraktowane obecne w opowiadaniu wątki homoerotyczne? Swoją drogą, zadziwiające, że Krakowska nie dostrzegła w Michałowskiej kolejnej zmarginalizowanej bohaterki, może najbardziej samodzielnej artystki teatru w PRL-u: w swoim „teatrze jednej aktorki” (tak chyba wypada to ująć?) sama sobie była i dramaturżką, i reżyserką. Szkoda by było, gdyby zapisała się w pamięci głównie jako bliska przyjaciółka Jana Pawła II, jak można było przeczytać w artykułach po jej śmierci.

Wreszcie tropem nie do zlekceważenia jest nie tak dawny spór korespondencyjny Leszka Kolankiewicza z Agatą Adamiecką-Sitek po jej artykule *Grotowski, kobiety i homoseksualiści* w „Didaskaliach” nr 112 (grudzień 2012), upubliczniony w numerze 114 (kwiecień 2013), odsyłający do czasów sprzed roku 1980. Także *Hamlet*, nad którym Konrad Swinarski nie dokończył pracy w Starym Teatrze; eksplikacja reżyserska sytuowała się w horyzoncie nieheteronormatywnych tożsamości. W książce Józefa Opalskiego Jerzy Radziwiłowicz opowiada o „nieokreśloności seksualnej” *Hamleta*, którego miał kreować, a także o drastycznej scenie „z fletem” w relacji z Rozenkrancem i Gildensternem. Swoją drogą styl, w jakim odtwórcy ról mówią o „tych ludziach, gdzieś moralnie czystych (co może brzmieć paradoksalnie, jeśli weźmie się pod uwagę ich skłonności erotyczne)” (1988, s. 173), wart jest osobnej uwagi.

„Świat nieprzedstawiony”, czyli tematy bez narracji

Skoro Joanna Krakowska deklaruje, że interesuje ją przede wszystkim to, co niedowartościowane, to zwróciłbym jednak uwagę, że największym nieobecnym historii teatru PRL jest, paradoksalnie, robotnik, proletariat, „szary człowiek”.

Nie potrafię sobie przypomnieć żadnego przedstawienia, w którym pojedynczy, konkretny przedstawiciel „klasy robotniczej” byłby bohaterem (w nawias biorę rzecz jasna propagandowe sztuki produkcyjne sprzed odwilży). Przecież „roboł” XX z *Emigrantów* Mrożka jest raczej konstrukcją sobowtórą, tylko lustrem dla „inteligenta” AA, nie w pełni samoistną postacią. Owszem, Swinarski wprowadzał na scenę Starego Teatru pracowników technicznych, którzy na oczach widzów rozmontowywali dekoracje w *Nie-Boskiej komedii*, i był to, jak się miało okazać, nie tylko znak ironii, tak charakterystycznej dla tego reżysera wadzącego się z dylematami romantyzmu, ale i zadziwiające przeczucie roli, jaką wkrótce odegrają „zakłady pracy” w rozprawie z *Dziadami* Dejmka. Teatr miał swój „świat nieprzedstawiony” w stopniu nawet większym niż literatura. Polski socjalistyczny robotnik raczej nie miał okazji, by publicznie przemówić swoim głosem, a choćby tekstem dramaturga i głosem aktora ze sceny. Z pewnością robotnik to najbardziej zmistyfikowana kondycja w PRL-u, zastąpiona przez „klasę robotniczą”. Niekiedy ten plakatuowy, pierwszomajowy wizerunek proletariatu naruszany był w filmie dokumentalnym, jak *Rok Franka W.* Kazimierza Karabasa (ale Krakowska woli napisać o eksperymentalnym filmie animowanym). Czy znalazłby się spektakl teatralny o takim epickim rozmachu jak *Człowiek z marmuru* Wajdy albo o takiej sile wyrazu jak *Amator* Kieślowskiego? Niestety, przypominam sobie jedynie grane w Teatrze Wybrzeże *Morze dalekie, morze bliskie* Hebanowskiego i Okopińskiego (1970), oparte na pamiętnikach „ludzi morza” neoprodukcyjniak o marynarzach, którzy uchodzili raczej za krezusów socjalistycznego świata pracy. Najlepszym przedstawieniem o zakładzie pracy, jakie widziałem w PRL-u przed Sierpniem '80, była *Kuchnia* Arnolda Weskera we wrocławskim Teatrze Polskim (1973), w reżyserii Wandy Laskowskiej (co powinno zresztą ucieszyć Krakowską), tyle że nie był to zakład socjalistyczny.

Drugim nieobecnym tematem w książce Krakowskiej jest lud, chłop, ludowość. W przeciwieństwie do kondycji robotnika akurat lud było żywo i w różnych odmianach obecny na scenie. Wystarczy wspomnieć ludowo stylizowane inscenizacje Kazimierza Dejmka i Andrzeja Stopki, lalkowe przedstawienie *Bo w Mazurze taka dusza* Natalii Gołębskiej, występy Wojciecha Siemiona, bez kompleksu eksponującego chłopskie pochodzenie, *A jak królem, a jak katem będziesz* Tadeusza Nowaka w reżyserii Janusza Nyczaka, sceniczne adaptacje prozy Edwarda Redlińskiego (*Konopielka* i *Awans*) aż po zespół Włodzimierza Staniewskiego, który osiadł w podlubelskiej wsi Gardzienice, gdzie zainicjował program poszukiwań teatralnych w oparciu o lokalnych mieszkańców (to nie Strzępka z Demirskim odkryli wieś dla teatru, jak zdarzało się pisać niektórym co młodszym recenzentom po premierze *W imię Jakuba S.*). Było nieokrzesane chłopstwo w *Studium o „Hamlecie”* Grotowskiego, była na przemian w letargu bądź niepokojąco agresywna gromada ludu w *Dziadach* Swinarskiego, był parobek Waluś jako antyheroiczny bohater *Do piachu* Różewicza. Byłoby o czym pisać.

Szczególnie interesujący splot ludowości z religijnością ukazują dokumentalny film *Pamiętka z Kalwarii*, zrealizowany w 1958 roku przez Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Ta filmowa rejestracja Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej stanowiła, można przypuszczać, jedną z podstawowych inspiracji Grotowskiego na drodze do *Apocalypsis cum figuris*. Według Jana Błońskiego, Chrystus był mniej czy bardziej jawnie główną figurą w przedstawieniach Teatru Laboratorium. I to jest właśnie trzeci temat, którego dojmująco brakuje w książce Joanny Krakowskiej: sacrum, święto, Kościół. Zdajemy się dziś zapominać, jaki był ludowy kontekst dla inteligenckiego „teatru absurdu” w latach sześćdziesiątych. A był to czas obchodów milenijnych, przy czym w języku sprawującej władzę partii świętowano tysiąclecie państwa polskiego, a w języku episkopatu – tysiąclecie chrztu Polski. Element kościelnych uroczystości stanowiła wędrówka obrazu jasnogórskiego przez całą Polskę i był to jeden z najważniejszych performansów PRL-u, udratyzowany jeszcze przez „aresztowanie” obrazu przez Milicję Obywatelską w połowie 1966 roku. W stosunki między władzą państwową a Kościołem osobliwie wpisał się Kazimierz Dejmek. Wystawiona przez niego *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim* nie podobała się episkopatowi za laicyzowanie dramatu religijnego, z kolei jego *Dziady* partia potępiła za religianctwo (co było z pewnością niepiętnować niż całkowicie niedopuszczalną antyradzieckość).

W bibliografii pracy Joanny Krakowskiej znajdziemy dwa tomy dzienników politycznych Mieczysława F. Rakowskiego i cztery tomy dzienników Mariana Brandysa (co tłumaczę sobie jako odprysk pracy nad monografią Haliny Mikołajskiej), ale nie ma dziennika Jerzego Zawieyskiego, który jako poseł Znak i członek Rady Państwa, a równocześnie autor żądny scenicznych sukcesów stale dreptał pomiędzy pierwszym sekretarzem Gomułą, prymasem Wyszyńskim i dyrektorem Dejmkiem. No i nie ma w ogóle pism prymasa Wyszyńskiego, któremu, podobnie jak Gomułce, zdarzało się występować i w roli krytyka teatralnego, i w roli cenzora.

Czego nie widać (ze stolicy)

Kolejny wątek, którego brak dojmująco odczuwam: alternatywa, kontrkultura, nisze. Krakowska wprawdzie ciepło pisze o gdańskim Bim-Bomie i o warszawskim STS, ale nie ma większego zainteresowania dla teatru studenckiego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pokpiwa nawet z Konstantego Puzyny, który „wycierając podłogi na festiwalach teatrów alternatywnych w grudniu 1970 roku” – „dawał się wmanewrowywać w sytuacje wspólnego trzymania się za ręce i patrzenia w płomień zniczy” (s. 522-523). Krakowska nie podąża jednak śladem książki Aldony Jawłowskiej *Więcej niż teatr*, mimo że nigdy wcześniej i nigdy później nie było w PRL-u podobnego teatru generacyjnego na taką skalę, tylu samorządnie powstających grup twórczych o zróżnicowanej stylistyce ekspresji, ale połączonych wspólną ideą kontrkultury, czerpiących energię z pokoleniowego doświadczenia studenckiego Marca '68

i najżywiej reagujących na tragedię Grudnia '70. Rzecz jasna, wspólnota pokoleniowa, jaką wytworzyły teatry studenckie, była utopią ograniczoną w czasie – losy poznańskich Ósemek i krakowskiego Teatru STU to dwie drogi, warte chwili uwagi: Krzysztof Jasiński ze STU poszedł w stronę sceny zawodowej, wykorzystując przy tym festiwalową popularność Maryli Rodowicz i Marka Grechuty (*Szalona lokomotywa*, 1977), natomiast Lech Raczak z zespołem wybrał ścieżkę jawnej opozycji politycznej. „Teatr Ósmego Dnia był dla «generacji 68» teatrem, który artykułował to, co było najbardziej ukrytą duchową prawdą tego pokolenia inteligencji polskiej – pisał Adam Michnik. – Ten teatr był rekordową liczbą razy likwidowany, zakazywany i właściwie chyba tylko interwencją Opatrzności tłumaczyć można to, że przetrwał. Aktorzy Teatru Ósmego Dnia składali kwiaty pod gdańskim pomnikiem w epoce stanu wojennego, rozpowszechniali podziemną bibułę, prowadzili otwartą korespondencję z ludźmi uwięzionymi” (1992).

Trudno nie zauważyć, że rola kabaretu w PRL-u, mimo rozsianych tu i ówdzie wzmianek, również pozostaje niedowartościowana. Kulturotwórcza rola Piwnicy pod Baranami, z którą związani byli i Zygmunt Konieczny (nieobecny w indeksie autor kongenialnej muzyki do *Wyzwolenia*), i Stanisław Radwan (w ogóle książka Krakowskiej jest mało „akustyczna”), ale niewątpliwie to kobiety grały tu pierwsze skrzypce: nie tylko Ewa Demarczyk, ale i Krystyna Zachwatowicz, współtwórczyni nieoficjalnej krajowej premiery Gombrowiczowskiego *Ślubu*, no i Janina Garycka, pozostająca wciąż w cieniu Piotra Skrzyneckiego, malowniczego freaka, który „małej stabilizacji” nadawał niepowtarzalny koloryt. Podobnie jak działania nonkonformistycznych performerów: Jerzego Beresia czy Krzysztofa Niemczyka.

Krakowska bowiem uwzględnia niemal wyłącznie repertuarowe teatry dramatyczne, a przy tym przeważają sceny stołeczne (w tym dwukrotnie Teatr Dramatyczny). Poza Łodzią, Krakowem i Wrocławiem pomija właściwie teatr na prowincji, jak Jelenia Góra, gdzie u Aliny Obidniak eksperymentował Krystian Lupa, bądź Kielce (do których jeszcze przyjdzie wrócić). Pomija teatry niszowe, jak domowy teatr Mirona Białoszewskiego, ale też nie zauważa Ryszarda Majora, który z sukcesem wprowadzał tegoż Białoszewskiego na sceny teatrów repertuarowych. W gruncie rzeczy wywrotowe zapowiedzi ze wstępu nie znajdują pokrycia w rozwinięciu. Krakowska rozumie teatr i przedstawienie zaskakująco konwencjonalnie, zachowawczo, homogenicznie, instytucjonalnie. Inaczej niż Ewa Partyga w tomie *Wiek XIX. Przedstawienia* (2017), gdzie czytelnik otrzymuje całą paletę form dramatyczno-teatralnych, takich jak opera, teatr ogródkowy, teatr plenerowy, operetka komiczna, krotkowiła. Tymczasem cechą teatru drugiej połowy XX wieku jest właśnie nowa hybrydyczność, rozmaite rodzaje montażu, mniej czy bardziej heterogenicznego (*Dialogus de passione* Dejmka, *Sennik polski* w Teatrze STU), partytury „pisane na scenie” (*Apocalypsis cum figuris*), choreogramy Henryka Tomaszewskiego, scenariusze adaptacyjne Jerzego Grzegorzewskiego, dramatyzacje materii w przedstawieniach

Józefa Szajny. Partyga postrzega teatr publiczny jako teatr w większej mierze popularny (uwzględnia również ruch amatorski), w którym przeważają gatunki komediowe. Partyga liczy, że dzięki zmianie optyki „uda się zobaczyć w dziewiętnastowiecznym teatrze coś, co arcydzieła i wielkie nazwiska często nam przesłaniają” (2017, s. 27). Pytanie jednak, na ile te lżejsze gatunki są w stanie kształtować indywidualną i zbiorową tożsamość, skoro komedia w większym stopniu operuje wypróbowanym stereotypem? Generalnie chodzi przecież autorce o „odczarowanie” „wielkiego stulecia Polaków” przez obniżenie stylu, o uchylenie „hegemonii heroizmu ofiary”. Partyga chce dać „świadełstwo wielotonalności i pluralizmu polskiej tradycji dramatyczno-teatralnej” (2017, s. 514). Krakowska też pragnie zerwać z paradygmatem romantycznym modelującym XX-wieczne działania, zwłaszcza z mesjańskim przesłaniem, ale niepotrzebnie tak dużo uwagi i miejsca przeznaczają na kompromitację *Rzeczy listopadowej*, mimo że w rozprawianiu się z Bryllem nie wnosi nic, czego nie powiedzieli wcześniej Miłosz czy Barańczak. Tym bardziej więc szkoda, że nie proponuje nowego spojrzenia ani na Grotowskiego, ani na Kantora, ani na Grzegorzewskiego, ani na Helmuta Kajzara, może pierwszego w Polsce freelancera.

Raczej zdawkowo Krakowska traktuje Teatr Telewizji, chociaż dostrzega obie telewizyjne realizacje *Kartoteki* – Swinarskiego z 1967 i Kieślowskiego z 1979 roku. Tymczasem Teatr Telewizji to jedno z największych, niekwestionowanych osiągnięć PRL-u. Tego sukcesu, gdy cała Polska zasiadała co tydzień w poniedziałkowy wieczór przed małym ekranem, aby oglądać, na przykład, Kazimierza Opalińskiego i Aleksandra Dzwonkowskiego w *Chłopcach* Grochowiaka (1966), nigdy już po 1989 roku nie udało się powtórzyć. To nie socrealizm zmodernizował polski teatr, ale Teatr Telewizji: trudno wyobrazić sobie bardziej egalitarną widownię i nawet jeśli nie była to „cała Polska”, to naprawdę każdy uzyskał dostęp do teatru nie gorszy niż do Wyścigu Pokoju, i to teatru zawsze na najwyższym poziomie aktorskim, a jednocześnie o zróżnicowanym repertuarze, w którym nie brakowało przecież przedstawień tak ostrych jak *Kłątwa* w reżyserii Konrada Swinarskiego, przeniesiona ze Starego Teatru. W ujęciu Krakowskiej teatr publiczny jest bardziej elitarny, inteligencki, salonowo-kawiarniany, co, rzecz jasna, może wskazywać na awans intelektualny – od popularnego *Kościuszki pod Racławicami*, o którym rozpisuje się Ewa Partyga, do wyrafinowanego *Snu o Bezgrzesznej*. Co najmniej trzy rozdziały tomu Krakowskiej – *Dziedzictwo*, *Salon* i *Konformizm* – traktują jednak o konformizmie elit. Nie, to jest właściwie dominujący motyw całej narracji. Krakowska lustruje większość środowiskowych autorytetów i można odnieść wrażenie, że przygotowuje grunt pod afirmację teatru, który dopiero nastanie. Píše o salonie PRL-u z punktu widzenia nowego salonu. Więcej tu trzykrotnie cytowanego Pawła Demirskiego (który debiutował już w nowym stuleciu) niż, powiedzmy, Janusza Głowackiego, współautora *Rejsu* i *Psychodramy* Marka Piwowskiego, ale przede wszystkim autora *Kopciucha*, sztuki, w której chyba jako pierwszy

dramatopisarz podjął dzisiejsze „topowe” tematy biowładzy, gdy *Nadzorować i karać* Foucaulta nie było jeszcze przyswojone, a metafora poprawczaka dla dziewcząt jako modelu opresji odczytywana była jednoznacznie jako model reżimowego PRL-u. Zamiast więc pytać o nieobecną Bohaterkę *Kartoteki*, pewnie ciekawiej byłoby przyjrzeć się właśnie bohaterkom *Kopciucha*, zwłaszcza że sztuka grana była w kilku autorskich wersjach z różnych „epok” (podobnie jak *Kartoteka*), ale cóż, Głowacki występuje w *PRL. Przedstawieniach* jedynie w roli „salonowo-kawiarnianego” felietonisty. Gdy z kolei nadarza się okazja, by przywołać *Portret* Mrożka z 1987 roku i dwie jego niemal równoległe premiery – *Dejmka* w warszawskim Teatrze Polskim (listopad 1987) i *Jarockiego* w Starym Teatrze z kreacjami Jerzego Radziwiłowicza i Jerzego Treli (styczeń 1988), a więc przedstawienia, które *avant la lettre* puentują kończącą się dekadę i kres władzy PZPR (ale też drogę twórczą *Dejmka* od *Brygady szlifierza Karhana* do *Gombrowicza*), Krakowska robi klik – i wyskakuje... Weronika Szczawińska, a fantazmat zakochania w portrecie Stalina zostanie objaśniony cytatem z Rolanda Barthes’a (za Lacanem, rzecz jasna). Bo Krakowska w ogóle minimalizuje wkład Mrożka, bez wątpienia najbardziej wziętego dramatopisarza w okresie PRL-u (na dobrą sprawę jedynie dla *Pieszka* znajduje trochę miejsca). Nie ma więc *Tanga*, bodaj najczęściej granej polskiej sztuki współczesnej; od jej krajowej premiery w 1965 roku w ciągu trzech sezonów doczekała się siedemnastu realizacji, a po kilkuletniej cenzuralnej banicji pozostaje w repertuarze teatrów po dziś dzień. Nie ma też Agnieszki Osieckiej (chciałoby się krzyczeć: autorka! autorka!) z montażem *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, a był to jeden z największych teatralnych hitów PRL-u. *Jabłonie*, grane nieprzerwanie od 1964 roku przez dziesięć lat jak Polska długa i szeroka, stanowiły alternatywę dla *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego czy dla rewii Teatru Syrena (w zadziwiającej poetyce soc-kampu). A przecież niesklamany sukces frekwencyjny każe zastanowić się, jakie oczekiwania zaspokajały (bądź przykrywały) te trzy tak odmienne widowiska.

Ostatnie kluczowe przedstawienie, *Sen o Bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego, miało premierę w 1979 roku, a więc końcowe dziesięć lat władzy ludowej zostało potraktowane po macoszemu (dziesięć z czterdziestu pięciu, bagatela!). Zgrabnie ujęła to w swojej recenzji Kinga Dunin, bo nie wiadomo, komu czyni zarzut – książce czy twórcom teatru po 1980: „Ciekawe, że autorka stawia tutaj cezurę w końcu lat 70., nie znajdując nic istotnego w dokonaniach teatru z czasów Solidarności czy stanu wojennego” (2017). Sama Krakowska tak kwituje ten okres: „Teatr milczał, bo wyczerpał się zestaw starych formuł”. Skłaniałbym się raczej ku tezie Jeana Duvignaud, że w okresach intensywnych zrywów społecznych teatr staje się zbędny, a przynajmniej schodzi na dalszy plan, gdyż „społeczeństwo samo się sobie przedstawia”, spontanicznie teatralizując swoją publiczną aktywność (zob. 1981, s. 124-136). Nie bez powodu mówi się o teatralizacji sierpniowego strajku 1980 i o karnawale „Solidarności”. W październiku ’56 przemawiał Władysław

Gomułka na Placu Defilad, w sierpniu ’80 mówił (tak, mówił, a nie przemawiał) do ludzi Lech Wałęsa. „Świat nieprzedstawiony”, o którego literacką reprezentację upominali się Julian Kornhasuer i Adam Zagajewski w swojej książce z 1974 roku, nagle znalazł swoją formę ekspresji pod postacią strajkowej społeczności, swój język w wystąpieniach Wałęsy. W sierpniu 1980 w Stoczni Gdańskiej starły się bowiem dwa teatry: teatr partyjnorządowej propagandy, wspomagany przez telewizję, i strajkowy teatr rewolucji, wspierany farbą na murze. Wałęsa, który w teatrze chyba wcale nie bywał, miał niezwykle, iście teatralnie wyczucie „sceny strajku”. Otóż Wałęsa jako główny performer lat osiemdziesiątych w ogóle nie istnieje dla Krakowskiej. Krakowska opisuje mechanizm uwodzenia wizerunkiem Stalina, ale nie potrafi zdobyć się na opis dekonstrukcji, jaką przeprowadził Lech Wałęsa, destruując teatr władzy, jej rytualną nowomowę, jej gesty i pozy. Na gorąco opisała to Maria Janion: „Wałęsa pojawił się jako pan własnego głosu. Nie ten, kto przejmuję i naśladuję cudze mówienie, ale ten, kto posługuje się swoim niepowtarzalnym tonem”, a robotnicy „rozpoznali w nim swoje rysy, ale jakby magicznie wzmocnione, wyolbrzymione” (*Wałęsa*, 1981, s. 126-133.) Jak dotąd, fenomen Wałęsy najwszechstronniej, bo w alternatywnych wariantach narracji, przedstawił Janusz Głowacki w książce *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy* (2013). Podobnie jak teatr jako medium przegrał z Wałęsą, tak Grotowski jako guru u schyłku lat siedemdziesiątych w jakimś sensie przegrał z Janem Pawłem II. Pielgrzymki papieskie jako widowiska opisał z kolei Andrzej Kijowski w eseju *Papież i lud* (2005). Nie zapominajmy, że nabożeństwa były transmitowane przez telewizję, co było w PRL-u całkowitą nowością – ludzie zaskoczeni tym wejściem obrazu eucharystii w domowe pielesze klękali przed ekranami telewizorów (pokażał to Wajda w filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei*).

Chór kobiet

Lidia Zamkow, ta „furiatka”, jak w niekonwencjonalny sposób pisze o niej Krakowska, w 1969 roku w rozmowie z Andrzejem Hausbrandtem mówiła: „Kiedyś powiedziano o mojej reżyserii, że wyraźnie tkwi w niej element kobiecości. Nie uważam tego za ujmę – od swej płci nie można ani nie trzeba szukać wyzwolenia. Ale właśnie afirmując płęć można w niej znaleźć wartości konstruktywne. Każda kobieta ma w sobie głęboko zakorzenioną wiarę w kreacyjną moc życia, afirmując je [...]. Dzięki mej płci nie jestem sceptyczką, wierzę w życie. Moja afirmacja życia manifestuje się poprzez moralistykę” (1973, s. 158).

Takiej afirmacyjnej postawy trochę brakuje w *PRL. Przedstawieniach*. Gdy Krakowska pisze o ograniczeniu ról kobiecych do matki i kochanki, powiela jedynie stereotypy krytyki feministycznej, zapominając na przykład o *Balladynie*: „Na niebie jest Bóg, zapomnę, że jest, / Będę żyła tak jakby nie było Boga” – przecież to jedna z najbardziej wyzywających i emancypacyjnych kwestii w polskiej dramaturgii, o ileż mocniejsza niż Mickiewiczowskie

„Odezwijsię, bo strzelę przeciw twej naturze”. A już mówienie o androcentryzmie przy okazji Różewiczowskiej *Kartoteki* jest o tyle krzywdzące, że to właśnie Różewicz w kolejnych sztukach będzie torować drogę feministycznemu horyzontowi. Ostatecznie w *Białym małżeństwie* mężczyźni są właściwie już tylko penisami, a to kobiety mają swoje historie – i są to krytycznie napisane historie upokorzenia, ale nie są to upokarzające role. Bo to właśnie Różewicz napisał najlepsze role dla aktorek w polskiej dramaturgii współczesnej: Stara kobieta Mai Komorowskiej, Pelasia Ryszardy Hanin, Ewa (*Wyszedł z domu*) Ewy Lassek, Tłusta kobieta Wandy Łuczyckiej, potem Bohdany Majdy. Notabene nazwiska Mai Komorowskiej w ogóle nie znajdziemy w tej książce (choć za prawem fejsbuka zjawia się Marcin Pempuś, rocznik 1984, osesek PRL-u). I właśnie pominięciem Komorowskiej sprawiła mi autorka największą przykrość. Szkoda wielka, bo rozległa biografia artystyczna (współpraca z Grotowskim, Jarockim, Wajdą, Zanussim i Lupą), a także działalność obywatelska tej wybitnej, a jak najdalszej od gwiazdorstwa aktorki w wyjątkowo przykładowy sposób wpisuje się w deklarowany zamysł książki. Uobecnienie Mai Komorowskiej w jej rolach scenicznych, ale i pozascenicznych przełamywałoby androcentryczny obraz opozycji, jaki dość zaskakująco w teatrologicznej edycji utrwala fotografia (tak, tak...) Adama Michnika. Niestety, mimo bogactwa ilustracji, młody czytelnik nie dowie się również, jak wyglądała Lidia Zamkow, nie tylko przecież reżyserka, ale i aktorka (dobrą ilustracją byłaby kreacja w *Matce Courage* albo w monodramie *Urodziła się jak wróbel*). A Bohdana Majda pojawia się wprawdzie na zdjęciach z *Pluskwy*, ale całkiem anonimowo.

Bo to nieprawda, że jest to książka o przedstawieniach: premiera *Meira Ezofowicza* jest tu pretekstem, by opowiedzieć niemal pełną biografię twórczą Idy Kamińskiej (to właściwie szkic monografii, konspekt kolejnej, po *Mikołajskiej*, książki biograficznej). Efekt jest taki, że jedni twórcy, jak właśnie Ida Kamińska czy Kazimierz Dejmek, ukazani są niemal w całej pełni swojej artystycznej i dyrektorskiej biografii, inni natomiast zostali poszatkowani bądź utrwaleni w jednym tylko epizodzie, a już szczytem lapidarności jest dosłownie jednozdaniowa wzmianka o Irenie Byrskiej, która pojawia się na moment, gdy Krakowska przy okazji *Pluskwy* (nie)Swinarskiego napomyka o polskiej prapremierze w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego z 1955 roku. Pojawia się i znika. Jedną z najbardziej niezłomnych postaci polskiego teatru, działająca w parze z mężem Tadeuszem Byrskim w Kielcach (później w Gorzowie) – razem w godny sposób przeprowadzili teatr, którym kierowali, przez socrealizm i należeli do inicjatorów odwilży, ale Gombrowicz patriarchalnie odmówił im zgody na wystawienie *Ślubu* w „provincialnym teatrze”. Chciałoby się powiedzieć, że Irena Byrska była najpełniejszym uosobieniem etosu zawodowego – ostatnie przedstawienie wyreżyserowała w wieku osiemnastu lat i do końca życia wymieniała listy z Jerzym Grotowskim (zob. Osiński, 2005).

„Idy Kamińskiej nie ma z reguły nawet w indeksach nazwisk” – ubolewa Krakowska (s. 114). Niestety, okazuje się, że zarzut dyskryminacji można obrócić w stronę autorki. W podsumowaniu wymienię, kogo mi brakuje nie tyle w indeksie tomu *PRL. Przedstawienia*, ile w dziesięciu opowieściach. Wzorem Krakowskiej, ograniczę się do nieobecnych kobiet. Niektóre już zostały przywołane (Irena Byrska, Danuta Michałowska, Agnieszka Osiecka, Danuta Kisiel, Maja Komorowska, Ewa Lassek), dorzucę tylko kilka nazwisk spośród tych, o które jeszcze należałoby z różnych powodów wspomnieć: Danuta Baduszkowa, Natalia Gołębska, Janina Jarzynówna-Sobczak, Rena Mirecka, Alina Obidniak, Róża Ostrowska, Anna Polony, Ewa Wójciak, Ewa Wycichowska, Zofia Wierchowicz... Jak widać, z wykluczeń Joanny Krakowskiej, zdeklarowanej feministki podważającej patriarchalną historię teatru polskiego, można by uformować cały Chór Kobiet. Jak znam Krakowską, spodziewam się, że jeszcze o tym chórze usłyszymy. ■

Bibliografia:

- Adamiecka-Sitek, Agata, *Grotowski, kobiety i homoseksualiści*, „Didaskalia” 2012 nr 112.
- Adamiecka-Sitek, Agata; Kolankiewicz Leszek, *Korespondencja*, „Didaskalia” 2013 nr 114.
- Beylin, Marek, *Polo-pitolo górą nie będzie*, „Gazeta Wyborcza”, 4-5 XI 2017.
- Dunin, Kinga, *Teatr w PRL, PRL w teatrze*, „Krytyka Polityczna” 21 II 2017. <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/teatr-prl-krakowska/> [dostęp: 21 XI 2017].
- Duvignaud, Jean, *Maj 1968: teatr święta*, „Punkt” 1981 nr 13, s. 124-136.
- Głowacki, Janusz, *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*, Świat Książki, Warszawa 2013.
- Hausbrandt, Andrzej, *Rozmowy z ludźmi teatru. Inscenizatorzy*, Kraków 1973.
- Jarmułowicz, Małgorzata, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Kijowski, Andrzej, *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Michnik, Adam, *Legenda Teatru Ósmego Dnia*, „Gazeta Wyborcza” 1992 nr 58.
- Opalski, Józef, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Osiński, Zbigniew, *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959-1964. Kronika – bibliografia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997.
- Tenże, „Nazywał nas bratnim teatrem”. *Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Partyga, Ewa, *XIX wiek. Przedstawienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.
- Piekutowie, Małgorzata i Marek, *Teatr w PRL, czyli manipulacja*, „Teatr” 2017 nr 4.
- Szybist, Maciej, *Wyzwolenie*, „Echo Krakowa” 1974 nr 130.
- Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, Wrocław 2016.
- Wałęsa*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981.