



Kwiaty dla Marty Fik

Nadbitka z miesięcznika „Dialog” 1996, nr 12

Publikacja cyfrowa na łamach
Encyklopedii Teatru Polskiego
w 25. rocznicę śmierci Marty Fik

Warszawa 2020



Kwiaty dla Marty Fik

JS [Jacek Sieradzki] – [<i>Dwanaście miesięcy...</i>]	98
Teresa Bogucka – <i>Powinność</i>	98
Jerzy Timoszewicz – <i>Marta mistyczna</i>	100
Artur Domośławski – <i>Oczami ucznia</i>	104
Wojciech Majcherek – <i>Marta Fik, krytyk teatralny</i> . . .	106

KWIATY DLA MARTY FIK

Dwanaście miesięcy po chorobie i śmierci Marty Fik poprosiliśmy kilka osób o krótkie wspomnienia, o scenki z przeszłości, w których utrwaliła ją pamięć, o zdjęcia z domowych archiwów i refleksje z nimi wiązane. Autorzy bronili się: trudno pisać o kimś, z kim łączyły nas serdeczne i niewymuszone kontakty, nie wpadając w patos, którego ona sama nie znosiła i który budził w niej zażenowanie. Dziś oddalenie, szlifując kanty, scala w jej postaci coś, co za życia zdawało się nieomal nie do pogodzenia: roztrzępianie z rzetelnością, spontaniczność z głębokim namysłem, bezkompromisowość z życzliwością i cnotą przebaczenia, jasność spojrzenia z oglądaniem świata w jego sprzecznościach i w całym skomplikowaniu poszczególnych motywacji.

Na sąsiednich stronach Wojciech Majcherek kreśli sylwetkę Marty Fik jako krytyka teatralnego i zastanawia się, czy miara, jaką stosowała wobec teatru, nie zaczęła się w pewnej chwili dezaktualizować. Mogło tak być; teatr nie jest zjawiskiem wiecznotrwałym i niepodatnym na wstrząsy. Natomiast miara, jaką Marta Fik stosowała wobec życia, nie dezaktualizowała się ani przez chwilę. Jeśli do czegoś nie pasuje – to już nasza wina. Coraz większa wina. (JS)

Teresa Bogucka

POWINNOŚĆ

Zdjęcie na sąsiedniej stronie przedstawia spotkanie towarzyskie z okazji ukończenia drugiego tomu *Słownika biograficznego teatru polskiego*. Powstał on w Instytucie Sztuki, ten zaś Instytut, podobnie jak inne placówki Polskiej Akademii Nauk, był, pośród swoich innych zadań, także przechowalnią dla inteligentów, którzy bądź nie mieli serca do regulaminów obowiązujących

w placówkach bardziej przyfrontowych (jak uczelnie lub prestiżowe redakcje), bądź też zostali z nich odsunięci na tyły. Instytut przynależał – obok pewnych kawiarni, stołówek, wydziałów, redakcji – do archipelagu zasiedlonego przez wewnętrznych emigrantów. W latach siedemdziesiątych emigranci nie kryli się ani nie uciekali już od rzeczywistości, lecz zamienili się w widow-



Na zdjęciu Jerzy Timoszewicz, Marta Fik i Teresa Bogucka.

nią, która bacznie patrzyła władzy na ręce, recenzowała ją i surowo oceniała – być może w złudnej nadziei, że władza się poprawi. Powstało w ten sposób coś na kształt opinii publicznej, która trwale burzyła spokój rządzących i turbowała ich bardziej niż niepowodzenia w rolnictwie, hutnictwie i wszystkich pozostałych działach gospodarki.

W tych teatrologiczno-instytutowych kręgach poznałam Martę. Należała do osób, które budzą uśmiech i z którymi dobrze się rozmawia. Tyle że w tych rozmowach na ogół miałam poczucie niedosytu, bo Marta zawsze się spieszyła. Zrywała się nagle w pół słowa, zaczynała zbierać papiery, teczki, torby, sprawdzała, czy ma to, czego właśnie potrzebuje – i wybiegała.

Opatrzność nie obdarzyła jej pedanterią ani systematycznością, raczej prze-

ciwnie. I Marta potrafiła bawić nas opowieściami o tym, co zgubiła, pomyliła, zapomniała. Krążyły one potem niczym świetne anegdoty, a przecież zarazem wszystko, czego Marta się podjęła, było wykonane porządnie i w terminie.

Niemniej gdy w stanie wojennym spotkałam ją pierwszy raz na konspiracyjnym zebraniu jakiejś struktury, wysypującą torebkę, by znaleźć karteczkę z zaszyfrowanym adresem – odczułam cień niepokoju. Okazał się on w dodatku uzasadniony: u Marty zrobiono rewizję i znaleziono między innymi coś absolutnie sprzecznego z zasadami bhp, mianowicie podanie redaktora *Almanachu Humanistycznego* o dotację na jakies opracowanie, co dla SB oznaczało, że Marta była nie tylko konsumentem

bibuły, ale o czymś decydowała lub wiedziała, kto decyduje.

– Dobry Boże! Mogłaś pójść siedzieć! Dlaczego ty to od niego wzięłaś? A jeżeli już, to dlaczego od razu nie wyrzuciłaś?

– Macie rację, powinnam, ale on to traktował tak poważnie, że nie umiałam mu tego zrobić.

Delikatna w stosunku do innych, siebie traktowała z ironią, jak bohaterkę pogodnych dowcipów o konspirowaniu. Polegało ono przede wszystkim na bieganiu, noszeniu i spotykaniu się, co w połączeniu z ciągłą obawą i z nieuniknioną dozą bałaganiarstwa i ludzkiej nieodpowiedzialności składało się na męczącą codzienność. Marta tę wymuszoną mitręgę traktowała jak nieunikniony koszt wydania książki lub kolejnego numeru pisma. Owcześnie na-

zewnictwa typu „łączniczka”, „punkt przerzutowy”, „kocioł” używała w cudzysłowie i nie lubiła, gdy ktoś, zapominając o różnicy w cenie płaconej niegdyś za prawdziwą konspirację i za tę naszą, zaczynał wpadać w ofiarniczomartyrologiczny ton.

Podobnie cierpko traktowała kiczowate formy, jakie czasem przybierał ówczesny opór: wzmógłony patos, patriotyczne pustostłowie, jednoznaczne kontrasty. Zwłaszcza że ta poetyka, właściwa demonstracji, marnie sprawdzała się w literaturze, piśmiennictwie, teatrze, plastyce.

Marta – tak uważna w stosunkach z ludźmi – dla choćby najwznioślejszej łatwizny i choćby najśluszniejszej tandety w ich dziełach nie miała żadnego zrozumienia. Złe przedstawienie, licha książka, nędzne piśmko nie mogły liczyć u niej na okoliczności łagodzące. Płaszów chromego tancerza nic nie usprawiedliwia, nawet to, że mu ZOMO nogę przetrąciło – mawiała.

Obecność Marty w ówczesnym podziemiu była czymś krzepiącym i pomocnym, bo miała do niego stosunek ciepło-ironiczny, a zarazem stanowczo pilnowała miary rzeczy. Choć miewałam poczucie, że – jak zwykle w historii – dziwnie wykorzystujemy talenty.

Kiedyś, patrząc, jak upycha pod swetrem matryce, poprawia pieniądze w bucie, a do siatki obok kapusty ładuje dwie ryzy papieru wyżebrane dla jakiejś gazetki, powiedziałam: wiesz, że nie musisz tego robić, zupełnie by wystarczyło, gdybyś pisała.

– Czy chcesz mi dać do zrozumienia, że muszę się odchudzić, bo inaczej te matryce sterczą?

– Chcę powiedzieć, że dźwigać może każdy, a pisać nie.

– Po prostu, tak jak wszyscy, boisz się, że zgubię pieniądze i popłaczę adres skrzynki.

– Boję się, że szkoda twojego czasu.

– Przecież nie mogę nikogo prosić, żeby robił coś, czego sama nie robię.

Wielu z nas uważało, że podziemne zajęcia – to wieczne zagonienie – zwalnia z wysiłku dodatkowego. Tymczasem, jak się potem okazało, Marta nie czuła się z niczego zwolniona i napisała *Kulturę polską po Jalcie*. Może było też tak, że tworzenie tej niezwyklej książki było dla Marty usprawiedliwieniem dźwigania ryz papieru na jakieś podpunkty. Nie porzucała bowiem pracy intelektualnej dla kontestacji: gestów, nie dokonywała wyboru między pasją twórczą a wiernością sprawie przegranej. Jednym i drugim wykonywała po prostu inteligencją powinność.

Jerzy Timoszewicz

MARTA MISTYCZNA

Na początku lat sześćdziesiątych można było spotkać na Krakowskim Przedmieściu smukłą dziewczynę w okularach, świetnie ubraną i noszącą znakomite kapelusze. Zwracała uwagę,

nawet patrzących z okien autobusu. Dokąd mogła podążać ta śliczna istota? Do kawiarni w „Europejskim”? Do domu mody „Telimena”? Bywała tam zapewne, ale ku mojemu zaskoczeniu za-

cząłem ją także widywać wysiadującą całymi godzinami w czytelni Biblioteki Uniwersyteckiej, obłożoną stertami starych czasopism i pilnie notującą. Był to widok dość intrygujący. Pewnego razu wywołał ją przystojny młodzian (obecny dyrektor Teatru na Wólce), więc nie wytrzymałem i niedyskretnie zajrzałem do rozłożonego tomu, który się okazał tygodnikiem pod tytułem (nomen omen) *Niewiasta* z roku 1862, otwartym na na artykule Michała Bałuckiego *Rozbiór „Księdza Marka”*. (Dziś wspomina się czasem ten artykuł, bo cenzura austriacka pozwoliła drukować cytowaną tam pieśń konfederatów barskich „Nigdy z królami nie będziem w aliansach” tylko w postaci „Nigdy z k... nie będziem w aliansach”.) Zadziwiłem się wielce: takie uroczę młode stworzenie i mistycyzmy Słowackiego, i to jeszcze w interpretacji autora *Grubych ryb!* Zaraz zasięgnąłem języka na polonistyce. Dowiedziałem się, że to córka Ignacego Fika, która skończyła parę lat temu studia u Jana Kotta. Zapytałem Kotta. – Bardzo ładna dziewczyna – powiedział – zdolna i piekielnie inteligentna. Robi w IBLu doktorat u Stefana (to znaczy profesora Żółkiewskiego).

Dalej wspomnienia się mącą, bo całkiem zataił mi się w pamięci moment, kiedy poznałem Martę Fik osobiście. Chyba jednak trochę wcześniej, nim zjawiła się w redakcji *Pamiętnika Teatralnego*, by prosić Zbigniewa Raszewskiego o konsultacje w trakcie pisania rozprawy doktorskiej poświęconej dziejom scenicznym mistycznych dramatów Słowackiego. Pamiętam, że na jakimś zebraniu w *Pamiętniku* czytała wtedy rozdział o *Śnie srebrnym Salomei* w inscenizacji Krystyny Skuszanki. To chyba wówczas zamówiliśmy u niej



Marta Fik przed przystąpieniem do pisania artykułu dla *Pamiętnika Teatralnego*.

artykuł. Niedawno znalazłem przypadkiem w domowej stajni Augiasza kilka zdjęć (zrobił je pewno Bogdan Augustyniak), które są tu reprodukowane z podpisami pochodzącymi z 1962 czy 1963 roku. Sceny ukazanej na czwartej fotografii nie było, bo nie było artykułu, więc też żadnej „decyzji redakcji”.

Rozprawa doktorska Marty liczy ponad pięćset stron maszynopisu zawierającego pełną dokumentację (do 1965 roku) wszystkich inscenizacji sześciu mistycznych dramatów Słowackiego, opatrzoną licznymi adnotacjami autorki. Wstępną część pracy stanowi omówienie poglądów badaczy i krytyków, charakterystyka kariery teatralnej tych sztuk do roku 1939 oraz dokładna analiza powojennych inscenizacji. O tej części dysertacji pisał Zbigniew Raszewski: „na pewno można w niej stwierdzić oczywiste dyspozycje krytyczne autorki, nawiasem mówiąc nie najczęściej u nas spotykane, a więc przede wszystkim jasność myślenia, samodzielnosc i stanowczosc sądu. Wnioski prawie nigdy nie bywają arbitralne. Przeważnie są argumentowane i



W trakcie pisania...

dokumentowane. Uderza dobry, nawet wybredny smak”. Obrona pracy odbyła się w IBLu 21 czerwca 1967 roku. Recenzentami byli Stefan Treugutt i Zbigniew Raszewski. Recenzja Raszewskiego jest obszerna i wykracza wyraźnie poza ocenę roboty doktorantki. Dla Marty miało to duże znaczenie (chodziło między innymi o sprawy metodologiczne), pisała o tym we wspomnieniu ogłoszonym pod wymownym tytułem *Między Kottem a Raszewskim*.

W latach siedemdziesiątych (i później) od czasu do czasu Marta zapowiadała „wpadnę do was, żeby się poradzić”. Ludzi słuchała uważnie, ale była przecież osobą bardzo niezależną w sądach i zdecydowaną w postępowaniu. W rzeczywistości chodziło o to, by pogadać, poplotkować, czasem uzalić się, rzadziej – by uzyskać aprobatę dla swoich poczynań. Zresztą jeśli jakaś opinia podczas tych spotkań miała dla niej jakieś znaczenie – to raczej zdanie mojej żony. Moje zrzęczenia i pokrzykiwania puszczała mimo uszu. Z jednym wyjątkiem: niemal za każdym razem namawiałem ją: „wydaj książkę o mistycznym Słowackim”. Wtedy przyznawała mi rację, ale musi przecież ją starannie

opracować, poprawić, przerobić i uzupełnić, bo inscenizacji przybyło sporo. Widać było, że ta sprawa leżała jej na sercu. Oddalała się jednak od niej, zanurzając najpierw w krytykę teatralną, potem w publicystykę polityczną i historię najnowszą. Książkę trzeba jednak teraz wydać, traktując ją nie jako rezultat ukończonych badań, ale jako pracę już może nieco archiwalną, lecz cenną choćby przez ogromną część dokumentacyjną i analizy powojennych inscenizacji. Nie zrobi tego Instytut Sztuki będący w stanie załosnym (i śmiesznym), gdzie tylko niewielu doceniało znaczenie jej paroletniej obecności. Ale może uczyni to Instytut Badań Literackich, z którym Marta współpracowała i cieszyła się przyjaźnią wielu osób, i gdzie działa w sposób imponujący bardzo dynamiczne wydawnictwo. Oczywiście edycję musiałaby poprzedzić staranna redakcja i adiustacja tekstu, zwłaszcza dokumentacji, bo Marta – jak wiadomo – bywała trzpiotką, dla której przekręcenie imienia, nazwiska czy daty nie było problemem. Recenzja Raszewskiego stanowiłaby doskonały wstęp do tej książki.

Jak wiadomo, Marta była bohaterką licznych anegdot. Z profesorem Raszewskim chcieliśmy nawet założyć karto-



Oczekiwanie na decyzje redakcji...

tekę zatytułowaną „Awantura i wybryk naszej dzielnej Marty Fik”. Miały tam być różne różności: – i wizyta u pediatry, na którą zapomniała zabrać synka, – i opowieść o portmonetce zawieszanej w lodówce, – i jak to się stało, że pociąg zawiózł ją do Gdańska zamiast na premierę do Olsztyna, – i gdzie zgubiła stertę notatek do cennej książki o okropnym tytule *Trzydzieści pięć sezonów* i musiała je potem miesiącami odtwarzać, – i co powiedział o Marcie profesor Wyka na wystawie Jacka Malczewskiego (byłem przy tym!), – i czemu tuż przed wygłoszeniem referatu na naukowej sesji skróciła nożyczkami (i tak już kusa) mini-spódniczkę, – i..., i... Ale to raczej potem, kiedyś, dla „późnych Augustyniaków”. Jedno tylko zdarzenie chcę tu opowiedzieć, bo ma związek z Martą „mystyczną”.

Było to w Poznaniu w 1968 roku. Po jubileuszowej sesji IBLu odbywało się przyjęcie. W małym saloniku zgromadziło się parę osób przysłuchujących się rozmowie Zbigniewa Raszewskiego

z jego mistrzem, nestorem poznańskich polonistów, profesorem Zygmuntem Szweykowskim. Panowie siedzieli w rogach niewielkiej kanapy. Atmosfera była raczej poważna, a dialog trochę celebrowany. Nagle otworzyły się drzwi od sali biesiadnej i wpadła zaróżowiona Marta z kieliszkiem wina w dłoni, z impetem usiadła na kanapie między profesorami (sprężyny zadzwieczyły, panowie nieco się zakotyłali) i oświadczyła: – Tam jest okropnie gorąco, więc przyszedłem tutaj! Raszewski z trudem ukrył uśmiech, a Szweykowski spoglądał na „figlarną panienkę” z powściąganym zdumieniem. Przez chwilę panowała kłopotliwa cisza. Odezwął się Raszewski, mówiąc powoli i starannie: – Pan profesor pozwoli, że mu przedstawię panią doktor Martę Fik-Augustyniak, która właśnie niedawno obroniła pracę doktorską o inscenizacji dramatów mistycznych Juliusza Słowackiego. Szweykowski nie był już w stanie ukryć zdziwienia. Ale uśmiechnął się do okropnie speszonej Marty.



Po decyzji redakcji.

Artur Domostawski

OCZAMI UCZNIĄ

Mówiliśmy o niej „Marta”, choć nikt z nas – studentów urodzonych gdzieś w drugiej połowie lat sześćdziesiątych – w taki sposób się do pani profesor Marty Fik nie zwracał. Ale też o żadnym lub prawie żadnym z wykładów jej pokolenia nie dałoby się powiedzieć „Jurek”, „Andrzej” czy „Ania”. „Marta” była jedna.

Nie mogę pisać o tym, jaka była. Nie znałem jej na tyle dobrze, aby rościć sobie prawo do wspomnień o osobie. Tych parę słów piszę o tym, jak ją widzieliśmy, jak ja ją widziałem i co jej zawdzięczam osobiście. Ani słowa więcej.

Pierwsze spotkanie to książka *Trzydzieści pięć sezonów*. Jako dziewiętnastolatek ubiegający się o indeks studenta Wydziału Wiedzy o Teatrze wkuwałem, jak wszyscy zdający, faktografię historii teatru w okresie PRLu. Książka pani Marty była jedynym kompendium wiedzy o teatrze polskim po drugiej wojnie światowej, ale przyznam, że nie była to miłośność od pierwszego wejrzenia.

Gdy zaczynałem studia na WOT w 1988 roku, pani Marta była legendą Wydziału. Tym większą, że nie mogła uczyć w Warszawie z powodów, jak się mówiło, politycznych. Nigdy tego nie weryfikowałem, więc nie wiem, ile w tym prawdy, ta fama miała jednak wpływ na to, jak ją widzieliśmy, jak ją widziałem. Była jakimś wielkim nieobecny. Co więcej, mówiło się, że ma wrócić „na Wydział” i jakoś przynajmniej niektórzy z nas na ten powrót czekali.

Gdy się pojawiła – cokolwiek się rozsyłał. Zamiast postaci prawie pomnikowej ujrzałem łagodną i do niemożliwych granic rozdartą osobę. Był w tym jej rozdartościu niewytłumaczalny urok.

Na wykładach prawie zawsze pytała, o czym ma mówić, bo nie wiedziała, co wiemy. Zdawała sobie sprawę, że to, co odczytała dla niej czy nawet jej studentów sprzed wielu lat, nie jest już odczytane dla większości z nas, urodzonych gdzieś w pobliżu marca 1968 roku. Miałem wrażenie, że czuje się przez nas nie rozumiana, że nie potrafi nawiązać z nami rozmowy; w każdym razie z większością mojej klasy. Mało kogo interesowały rozterki i przemiany światopoglądowe jej profesora i mistrza Jana Kotta czy też zniewolenie umysłów polskich intelektualistów w czasach stalinizmu. A o takich sprawach były jej zajęcia. Miałem wrażenie graniczące z pewnością, że sam teatr interesuje ją również trochę mniej. A jeśli już o nim mówiła, to jako o ilustracji jakiegoś zjawiska w kulturze czy życiu społecznym. Może to przez historię? Był rok 1989, 1990.



Mam pewien dług wdzięczności wobec pani Marty, bo trochę za jej sprawą odważyłem się coś napisać. Jako redaktorka miesięcznika *Kultura Niezależna* zamówiła u mnie, swojego studenta, recenzję z książki Jacka Kuronia *Wiara i wina*. To był mój pierwszy w życiu wydrukowany tekst. Później, jako promotorka mojej pracy magisterskiej, zarekomendowała ją do *Dialogu*¹.

Była po prostu życzliwa młodym zapaleńcom. Nigdy nie dała odczuć, że wyświadczając przysługę robi coś wyjątkowego. A przecież robiła.

Podziwiam panią Martę i dziękuję jej także za książkę *Kultura polska*

¹ *Teatr epoki Jaruzelskiego*, druk. w nr 2-6/1994.



Piętnastolecie Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie, 10 listopada 1990.

Na zdjęciu Marek Piekut, Hanna Baltyn i Marta Fik.

po *Jalcie*, którą – mimo że złożona z dat i cytatów z prasy PRL – czyta się jak Grishama. Tajemnicą Pani Profesor pozostanie, w jaki sposób sama wykonała pracę zespołu encyklopedystów. Książka ta już nieraz wyba-

wiła mnie od wielogodzinnego ślęczenia w bibliotece wycinków prasowych.

Niestety, nie mogłem się z nią pożegnać. Dzięki *Dialogowi* mogę to zrobić dziś.

Wojciech Majcherek

MARTA FIK, KRYTYK TEATRALNY

1.

Kiedy po śmierci Marty Fik wiele osób wspominało autorkę *Trzydzieści pięć sezonów*, można było zauważyć, że w ocenie licznych jej zasług i dokonań działalność krytycznoteatralna jakby zeszła na drugi plan. W nekrologach nawet nie zawsze padało hasło: krytyk teatralny. Jako dzieło życia Marty Fik wymieniano przede wszystkim kronikę *Kultura polska po Jalcie*. Często też przypominano pracę redakcyjną w pismach drugiego obiegu w latach osiemdziesiątych, rzadziej zaś recenzje i szkice teatralne zamieszczone w poprzedniej dekadzie w *Polityce*, *Kulturze* czy *Twórczości*. Charakteryzując krytykę teatralną Marty Fik chętnie posługiwało się określeniem „bezkompromisowa”, mało kto jednak wdawał się w rozważania, na czym ten brak kompromisów miałby polegać.

To prawda, że właściwie już z końcem lat siedemdziesiątych Marta Fik porzuciła recenzje. Przestała na bieżąco rejestrować życie teatralne, ograniczając się do sporadycznych wypowiedzi. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych prawie bez reszty pochłonęła ją badanie związków kultury z powojenną historią. Wycinki prasowe o wydarzeniach sprzed lat i archiwa z od-

tajnionymi dokumentami okazały się po prostu ciekawsze od nowych premier.

A jednak nie należy zapominać, że Marta Fik była jednym z najważniejszych polskich krytyków teatralnych. Refleksja nad sposobem uprawiania przez nią krytyki powinna być nie tylko jeszcze jednym okolicznościowym hołdem. Marta Fik domaga się swojego portretu jako krytyk teatralny, nawet jeśli znaczenie jej pracy, wobec przemian w teatrze i wokół niego, nabiera już walorów historycznych.

2.

Marta Fik pierwszą recenzję teatralną opublikowała w 1967 roku w *Tygodniku Kulturalnym*. Nie był to jej debiut prasowy. Już od sześciu lat współpracowała z *Nowymi Książkami*, w których zamieszczała omówienia różnych utworów z literatury pięknej. W tym samym 1967 roku obroniła pracę dokorską zatytułowaną *Tak zwane dramaty mistyczne Słowackiego na scenach polskich na tle tradycji teatralnej*. Promotorem pracy był Stefan Żółkiewski. Teatr odciągnął jednak Martę Fik i od krytyki literackiej, i od kariery naukowej. Ale nim na dobre schwyciła pióro recenzenta podjęła jeszcze pracę sekretarza literackiego Teatru Narodowego w

burzliwym sezonie 1967/1968. Jesienią 1968 roku Jerzy Koenig, świeżo mianowany redaktor naczelny *Teatru*, zaprosił Martę Fik do pracy w tym (wówczas) dwutygodniku. Był to jeden z najlepszych okresów pisma. Pierwszą recenzję w *Teatrze* Marta Fik napisała z przedstawień szczecińskich. Wkrótce recenzowała spektakle Swinarskiego, Hanuszkiewicza, Jarockiego, Hebanowskiego i innych.

Z *Teatru* odeszła w 1972 roku tuż po zwolnieniu Koeniga. Przez całe lata siedemdziesiąte publikowała szkice o teatrze w *Twórczości*. W latach 1973-1974 była kierownikiem działu teatralnego w *Kulturze*. Po Konstantym Puzynie objęła w 1974 roku fotel recenzenta teatralnego *Polityki*. Teksty krytycznoteatralne z całego tego okresu złożyły się na trzy książki: *Reżyser ma pomysły* (Wydawnictwo Literackie, 1974), *Sezony teatralne* (Czytelnik, seria: *Szkice*, 1977) i *Przeciw, czyli za* (Czytelnik, 1983). Czwartą zbiór krytyk, *Zamiast teatru* (Verba 1993), obejmuje teksty publikowane w latach osiemdziesiątych w pismach drugiego obiegu – *Nowym Zapisie*, *Kulturze Niezależnej* i *Pulsie* – a także w *Dialogu* i *Twórczości*.

Marta Fik chyba nigdy nie przedstawiła explicite swojego programu krytycznoteatralnego. Nie napisała takiego manifestu jak Puzynowe *Bardzo dużo postulatów*. Ani też nie wymyśliła dla siebie tak efektownej formuły, jak Jan Kott (notabene uniwersytecki nauczyciel Marty Fik) o fotelu recenzenta ustawionym na placu publicznym. Z Kottem i z Puzyną łączyło ją niewątpliwie przekonanie, że teatr powinien „mówić coś ważnego także (a może przede wszystkim) o tym, co nie jest teatrem”. Ale postulat ten w swojej krytyce realizowała inaczej.

3.

W którejś z recenzji autorka *Przeciw, czyli za* zacytowała Krasińskiego: „Naprzód krytyk powinien ogarnąć myśl dzieła i jeśli jej nie pojmie, niechaj się

do krytyki nie bierze. Albowiem można tylko sądzić o tym, co się stało niejako gościem mózgu naszego”¹. Martę Fik chyba także najbardziej interesowały racjonalne czy intelektualne przesłanki krytyki. W jaki sposób mogły być wykorzystane w ocenie sztuki teatru? Przy okazji *Nocy listopadowej* Wajdy Marta Fik stwierdzała, że inscenizacja daje się „z niejakim trudem opisać w kategoriach w miarę obiektywnych [...]». «Opisać» – czyli przedstawić jej myśl główną, wynikające zeń wnioski, jakąś generalną zasadę interpretacji, a także konstrukcji tego spektaklu”². Ten porządek krytycznego myślenia Marta Fik stosowała ze zdumiewającą konsekwencją. Nie trzeba mówić, jak to było uciążliwe dla samego teatru. Krytyk wciąż męczył twórców pytaniami o sens ich dzieł. A znaczenia sprawdzał w każdym elemencie spektaklu. Marta Fik przypominała: „Praca inscenizatora kończy się co prawda w teatrze, ale zaczyna przy biurku. W każdym razie wówczas, gdy spektakl ma nie tylko rozpalać emocje, ale i pobudzać myśli”³.

Marta Fik upominając się o myślowe przestanie sztuki teatru, nie zapominając rzecz jasna, że dyscypliną intelektualną powinien cechować się także warsztat krytyka. Zabrzmiało to może paradoksalnie, ale recenzje Marty Fik sprawiają wrażenie jakby również powstawały „przy biurku”. Jej teksty zawierały niebagatelny bagaż erudycji, wiedzy historycznoteatralnej i literackiej dotyczącej omawianego spektaklu. Widoczne to było już w schemacie dużej części jej recenzji: analizę przedstawienia zwykle poprzedzał wstęp, w którym autorka przywoływała dawne interpretacje wystawianego utworu i sięgała do jego starszych i nowszych tradycji scenicznych. Ten wstęp nie służył jedynie po-

¹ Spektakl „nierozwiązanych antynomii”, w: *Reżyser ma pomysły*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

² *To, co „prawdziwe” i to, co „serdeczne”*, ibidem.

³ *I przyszli, kiedy mój lud cały skonał...*, ibidem.

pisowi erudycji (notabene zakres wiedzy, do jakiego Marta Fik się odwoływała, nigdy nie wykraczał poza meritum. Obce jej były wycieczki interpretacyjne, w których spektakl na przykład Macieja Z. Bordowicza prowokowałby krytyka do snucia skojarzeń z Eliadem, Cioranem czy Gadamerem). Tradycja literacka i teatralna była dla Marty Fik także orężem w zmaganiach z miałością intelektualną współczesnego teatru. Świętym tego przykładem jest szkic o *Balladynie* Hanuszkiewicza, w którym autorka na wstępie podała bez komentarza rozmaite historyczne interpretacje, ukazujące bogactwo znaczeń dzieła Słowackiego, by na tym tle wyraźnie pokazać, że przedstawienie w Teatrze Narodowym zrealizowane zostało „z punktu widzenia leniwego ucznia licealnego”⁴.

Tak duży akcent położony na walory intelektualne oceny teatru odcisnął się także w stylu pisarskim Marty Fik. W jej tekstach dominuje rzeczowy chłód. Recenzentka relacjonuje jedynie swoje myśli o przedstawieniu, a nie towarzyszące mu emocje, jak to zdarzało się Kottowi czy Puzyń. Znamienne jest, że autorka *Reżyser ma pomysły* w ogóle nie pisze w pierwszej osobie. „*Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w Starym Teatrze jest spektaklem okrutnym, jednym z najokrutniejszych, jakie zdarzyło mi się oglądać”⁵ – tego typu zwierzenia są u Marty Fik wyjątkowe. Choć widzi miejsce krytyka na placu publicznym, w jej recenzjach rzeczywistość wokół teatru rzadko się ujawnia. Recenzentka nie egzaltuje się chwilami, w których teatr nawiązuje gorącą łączność z polityką, co niczym sejsmograf rejestrował Kott, a na co wrażliwy był także Puzyń.

W swoim czasie Marta Fik uchodziła za krytyka o ostrym piórze. W porównaniu ze stylem dzisiejszych recenzentów jej teksty mogą wprawdzie wydawać się łagodne. Ale też siła argumen-

tów, ich logika jest tak oczywista, że autorka nie musi używać efektownych epitetów, miażdżących konstatacji, całego tego recenzenckiego arsenału. Złośliwości częściej zastępuje ironią.

Skoro głównym przedmiotem krytyki czyniła Marta Fik przesłanie intelektualne spektaklu, zrozumiałe jest, że analizie poddawała przede wszystkim koncepcję reżyderską przedstawienia. Pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy Marta Fik zaczynała pisać recenzje, dominacja inscenizatora w teatrze była już niepodważalna. Spektakl uważano właściwie za jego wypowiedź autorską. Nietrudno zauważyć, że właśnie reżyserzy są głównymi bohaterami recenzji Marty Fik. Ocena ich pracy waży na pozostałych elementach sztuki teatru. W zbiorach Marty Fik nie ma tekstu, który byłby wyłącznie poświęcony na przykład grze aktorów. Nawet portrety wykonawców w wybitnych inscenizacjach recenzentka kreśli jakby w drugim planie. Aktorstwo omawiane jest na ogół jako element wizji reżysera. Gra aktorów bywa też krytykowana, gdy staje się odstępstwem od tej wizji. Cięgi za to zebrał na przykład sam Tadeusz Łomnicki w roli Prisyppkina w niedokończonyj przez Konrada Swinarskiego inscenizacji *Pluskwy* Majakowskiego: „Łomnicki od dawna gra tak, jakby grał wyłącznie dla siebie, dla własnej wielkości i... historii”⁶.

W recenzjach Marty Fik rzadko bywa też osobno traktowana scenografia (choć wiadomo, że autorka *Zamiast teatru* doceniała sztukę scenograficzną, czego dowód między innymi w znanym artykule *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*). Nie ma jednak w jej dorobku takiego tekstu jak na przykład *Fantazy Pronaszki* Puzyń, w którym jeden element dekoracji – słynna kotara – posłużył krytykowi do wnikliwej analizy znaczeń całego spektaklu. Marta Fik w swoich recenzjach nie wdawała się w opisywanie. Namierzała nie ty-

⁴ „*Balladyna*” *współczesna?*, ibidem.

⁵ *Teatr okrutny i spokojna publiczność*, ibidem.

⁶ *Pokochoć Prisyppkina*, w: *Przeciw, czyli za*, Czytelnik, Warszawa 1983.

le szczegóły, co ową „myśl” główną inscenizacji, „generalną zasadę interpretacyjną”.

Dominacja inscenizatorów w polskim teatrze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przynosiła różne skutki. Część tradycyjnie usposobionej krytyki pomstowała na ingerencji reżyserów w teksty klasycznych zwłaszcza dramatów. „Reżyser ma pomysły” – to słynne powiedzenie Konrada Górskiego podchwyciła również Marta Fik. Ale autorka *Przeciw, czyli za* nie stanęła w szeregu dogmatycznych obrońców literatury w teatrze. „Kryteria «wierności» i «niewierności» autorowi wciąż jeszcze decydują o ocenie niejednego przedstawienia, choć są subiektywne w końcu i nieprecyzyjne. I chociaż warto by je może zastąpić mniej kategorycznymi, mówiąc na przykład o lojalności choćby wobec rangi literackiej dzieła.”⁷ Posługując się tym właśnie kryterium Marta Fik podjęła swoją batalię z „pomysłami” reżyserów.

„Tym, co przeraża u najmłodszych reżyserów najbardziej, jest nie ich samowola w stosunku do realizowanych tekstów, aktorów, z którymi współpracują, publiczności – ale bezzasadność owej samowoli. Zdawałoby się, iż walczyć z ustalonym czytaniem (literackim lub teatralnym) dzieła można dopiero wówczas, gdy się je rozumie. Nic podobnego; efekty dominujących dziś «walk» sprowadzają się do paru pomysłów, którymi zakryć można wszystko: niesprawne rzemiosło, brak myśli, niewielką lub nie istniejącą wiedzę i kulturę, nie tylko literacką. I nie ma to nic wspólnego z tym, co w rzetelny i serio sposób nazwać można autonomią teatru – jest to najwyższej autonomii kiczu” – pisała Marta Fik w szkicu *Kto robi teatr* w 1976 roku⁸. Wcześniej przy okazji premiery *Wesela* w reżyserii Romana Kordzińskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu recenzentka notowała: „[...]

przeciwnikiem teatru «tradycyjnego» (a «tradycyjnym» zwie się dziś wszystko, co nie polega na kompletnym chaosie), staje się nie żadna «awangarda», a zwykłe bajdurzenie. Naprzeciw nazbyt pewnego siebie racjonalnego pedantyzmu stają nie szlachetne emocje, lecz niekontrolowany banał...”⁹

„Brak myśli”, „niesprawne rzemiosło”, „kicz”, „niekontrolowany banał” – to były dotkliwe ciosy, pod którymi padło wielu inscenizatorów. „Nie ma tu myśli, są tylko koncepty”¹⁰ – cytując Diderota Marta Fik pointowała recenzję z *Wesołych kumoszek z Windsoru* w reżyserii Macieja Z. Bordowicza w Teatrze Polskim w Warszawie.

„Kordzińskiego *Sen [Sen srebrny Salomei]* w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie] atakuje obrazami, nie myślą. [...] Do swego niezwykle sprawnego i interesującego przedstawienia dołącza on filozofię płytką i nie sprawdzającą się ani na scenie, ani w tekście.”¹¹

„*Dziady* [w reżyserii Henryka Baranowskiego w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie] nie mają nic wspólnego z najbardziej nawet «nowoczesną» rewizją tradycji, bo do tego trzeba cokolwiek z tradycji pojąć. Nie są aktem odwagi, najwyższym dowodem nadmiernego tupetu.”¹²

Uosobieniem wszelkich grzechów inscenizatorów był dla Marty Fik niewątpliwie Adam Hanuszkiewicz. Zmagania krytyka z reżyserem i dyrektorem Teatru Narodowego obrosły wręcz anegdotami. Z dzisiejszej perspektywy mogą się one wydawać zabawne czy kuriozalne, ale trzeba pamiętać, że Hanuszkiewicz w latach siedemdziesiątych był członkiem nie tylko kulturalnego establishmentu. Krytyka jego poczynań była kontrolowana przez władzę, o czym przekonała się sama Marta Fik. A

⁹ *Młodzi zdolni po latach*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

¹⁰ *Szekspir z konceptem*, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

¹¹ *Zamknięta przestrzeń karmi się ludzkimi losami*, ibidem.

¹² *Te wspaniałe „Dziady”!*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

⁷ *Reżyser ma pomysły*, w: *Reżyser ma pomysły* op. cit.

⁸ *Kto robi teatr*, w: *Sezony teatralne*, Czytelnik, Warszawa 1977.

jednak oceniała twórczość Hanuszkiewicza bez nakazanego respektu. Recenzentkę drażniła trywialna aktualizacja klasyki, jaką uprawiał reżyser na scenie narodowej. Przy czym Martę Fik irytowały nie tyle chwytły inscenizacyjne Hanuszkiewicza, co ich pustka znaczeniowa. „«Pomysły» Hanuszkiewiczowskie świadczyły z reguły świetnie na przykład o reżyserskiej sprawności, często nawet talencie, budziły irytację, gdy pytało się o ich sens, gdy rozważało się nie w kategoriach teatralnego rzemiosła, a sposobu czytania i interpretowania tekstu, efektownego wykładnika pomniejszonych z reguły idei.”¹³ O inscenizacjach romantyków w Narodowym recenzentka pisała: „Spektakle te nie sprawdziły się nie przez drabinę, megafony czy japońskie motory, lecz dlatego, że mimo zabiegów tak drastycznych ani nie zbliżyły one wizji romantyków, ani widzenia romantyzmu nie zmieniły”¹⁴. Z sensów interpretacyjnych Marta Fik rozliczała przedstawienia Hanuszkiewicza w każdym punkcie. „Wszystkie sympatie Hanuszkiewicza zdają się gromadzić po stronie więzionych” – analizowała inscenizację *Dziadów*¹⁵. „Lecz czemu wobec tego najbardziej buntowniczą z zachowanych pieśni każe zaintonować diabłu, którego więźniowie stają się ledwie echem? Rzecz niby bagatelna, lecz przecie jakiś sens musi posiadać.”

W batalii krytyka z artystą nie chodziło tylko o kształt teatru. „Teatr uprawiany przez Hanuszkiewicza [...] wywołuje opory raczej tym, co mówi, niż w jaki sposób.”¹⁶ Polemika toczyła się więc o światopogląd, moralność i model kultury lansowany w Teatrze Narodowym. Dla Marty Fik nie do przyjęcia był na przykład taki sposób interpretowania niektórych dzieł klasyki, z które-

go wynikała pochwała konformizmu. Było to o tyle niebezpieczne, że Teatr Narodowy za dyrekcji Hanuszkiewicza cieszył się autentyczną popularnością. „*Balladyna* w Narodowym potwierdziła po raz któryś z kolei niezwykle wręcz dar tego reżysera w pozyskiwaniu sobie publiczności. [...] Pozyskać publiczność – znaczy trafić w jakieś jej potrzeby. Hanuszkiewicz ma rację – nie jest to publiczność ta sama, która bywała w teatrze w roku 1839. A nawet nie ta sama, która przychodziła tam kilkanaście lat temu. Nie lubi wysiłku. Dlatego właśnie wymaga przystosowania klasyki do swych potrzeb. «Uwspółcześnianie» nie znaczy tu więcej jak przekładanie myśli na efektowny i niedookreślony interpretacyjnie obraz.”¹⁷ Powodzenie spektaklu ...i *De-klameron* recenzentka tłumaczyła jasno: „Stoi za nim [Hanuszkiewiczem] zwarty mur tych wszystkich, co kupują bilety po złotych trzysta i raz po raz przerywają spektakl oklaskami. A także tych, którzy od lat popierają w teatrze bezmyślność skrytą za rzekomym nowinkarstwem”¹⁸.

Wobec teatru Hanuszkiewicza Marta Fik zgłaszała wyraźnie swoje „przeciw”. Kto i kiedy mógł liczyć na jej „za”?

4.

Gdy Konstantemu Puzynie podobał się spektakl teatralny, pisał krótko: „o coś w nim chodzi” albo „to jest żywy teatr”. Najwyższą pochwałą, jaką teatr mógł otrzymać od Marty Fik, było określenie: „teatr serio”. Padało ono w jej recenzjach niezbyt często, ale brzmiało wyraźnie. O inscenizacji *Fryderyka Wielkiego* Dejmka recenzentka pisała: „jest próbą stworzenia teatru serio”¹⁹. „Inszenizacja *Brata naszego Bo-*

¹³ *Po odpięciu skrzydeł...*, ibidem

¹⁴ *O przywracaniu wielkości*, w: *Sezony teatralne*, op. cit.

¹⁵ *Po odpięciu skrzydeł...*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

¹⁶ *O przywracaniu wielkości*, w: *Sezony teatralne*, op. cit.

¹⁷ „*Balladyna*” *współczesna*, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

¹⁸ *Biblia Hanuszkiewicza*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

¹⁹ *Pamflecista na scenie*. w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

ga [Krystyny Skuszanki] jest zamierzeniem serio.”²⁰ „Sprawa Dantona [w reżyserii Andrzeja Wajdy] zajęła (chyba dość szczerze) paru krytyków teatralnych i być może jeszcze kilkudziesięciu ludzi, interesujących się teatrem problematyki serio.”²¹

„Serio” był na pewno w opinii Marty Fik teatr Konrada Swinarskiego. Stawiała go wręcz za wzór. Właściwie żadne z przedstawień Swinarskiego nie padło pod recenzentkim piórem autorki *Przeciw, czyli za* (jedynie uwagi krytyczne zgłaszała do *Kłątwy i Sędziów*). Co więcej, żaden spektakl innych reżyserów nie doczekał się tak jednoznacznej pochwały jak *Wyzwolenie Swinarskiego*: „Jest wybitne w każdym ze swych elementów”²². W twórczości Swinarskiego Marta Fik ceniła to, co nazwała „lojalnością wobec rangi literackiej dzieła”²³. „[...] jego interpretacje klasyki stawiają z reguły na głowie wszelkie o tej klasycie wyobrażenia, ale jeśli definicja «wierności autorom» ma jeszcze w ogóle sens, to wolno nią chyba, w pewien szczególnie sposób, objąć właśnie twórczość Swinarskiego. Bowiem niezależnie od tego, jak daleko idą jego teatralne ingerencje, zawsze wiadomy jest powód, dla którego zajął się utworem – nie zaś jego «aktualnie» spreprowowaną namiastką.”²⁴ Marta Fik chwaliła Swinarskiego za umiejętność przedstawienia na scenie całego bogactwa znaczeń klasycznego dramatu, bez sto-



Przyjęcie habilitacyjne (1986).

Na zdjęciu Bogdan Augustyniak, Konstanty Puzyna, Marta Fik, Jan Józef Lipski.

sowania uników i ułatwień. To było właśnie prawdziwe „współczesne” czytanie klasyki w teatrze. W szkicu o *Dziadach* w Starym Teatrze Marta Fik pisała: „Dotychczasowe «współczesnianie klasyki» polegało bądź na tropieniu w niej aktualnych (z pozoru) aluzji oraz «ponadczasowych» (z pozoru) prawd o ludzkiej naturze. Bądź na forsowaniu poglądu o niezmienności historii i jej fatalnej sile. O bezradności jednostki wobec procesów dziejowych. Współczesność *Dziadów* krakowskich polega m.in. na tym, że sposobu pierwszego się wyrzeka, mitem związany zaś z drugim po prostu demaskuje”²⁵.

Ranga Swinarskiego w polskim teatrze nie polegała, zdaniem Marty Fik, jedynie na rzetelnym traktowaniu literatury. „Przywracał wartość słowu, będąc zarazem jak nikt wyczulony na teatralność.”²⁶ Ale też recenzentka nie chwaliła Swinarskiego wyłącznie za talenty inscenizatorskie. Wagę przedstawień reżysera nadawała także ich problematyka. „Poprzez Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Wyspiańskiego,

²⁰ *Próba przeniknięcia człowieka*. w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

²¹ *Przeciw, czyli za*, ibidem.

²² *I ma wyjść Edyp...*, ibidem.

²³ *Reżyser ma pomysły...*, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

²⁴ *I ma wyjść Edyp...*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

²⁵ „*Dziady*” Swinarskiego, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

²⁶ *Swinarski czyli teatr*, w: *Sezony teatralne*, op. cit. Następny cytat z tego samego tekstu.

Büchnera, Szekspira [...] przypominał – w okresie konformizmu – o bohaterach, których racją bytu była niezgoda na konformizm.” W spektaklach Swinarskiego Marta Fik dostrzegą istotne, nie publicystyczne i nie schlebujące publiczności przesłanie. Inscenizacja *Dziadów* na przykład mówiła o „sytuacji i stanowiskach, jakie zajmują ludzie w ramach danego systemu. I o czynnikach, dzięki którym system ten czuje się mocny. Mówi więc o odpowiedzialności k a z d e g o za historię. Każdego z nas także”²⁷. Patos tego stwierdzenia recenzentka potrafiła jednak zaprawić szczyptą ironii: „A przecież gdzieś jednak musi tkwić słabość tej inscenizacji, skoro, wymierzona w konformizm, p o d o b a s i ę wszystkim”.

Po śmierci Konrada Swinarskiego Marta Fik napisała: „wiedział, że byt teatru zależy od tego, co ma on do zakomunikowania społeczeństwu. Był artystą genialnym, ale nie tylko na tym polegała jego wielkość. Był artystą, który udowodniał raz po raz, że kryzysowi jakiegokolwiek sztuki może zapobiec tylko odwaga, bezkompromisowość i intelektualna ranga jego przedstawicieli. [...] Ze Swinarskim umarł w znacznym stopniu polski współczesny teatr – tak jak niegdyś umierał z Leonem Schillerem. Z pewnością się odrodzi – kto wie jednak, czy za naszego pokolenia...”²⁸.

Miejsce po Swinarskim zostało w polskim teatrze puste, choć działali w nim artyści, którzy mogli spełniać wymagania takiego krytyka jak Marta Fik. Z jej tekstów wyłania się wyraźna lista preferencji. W latach siedemdziesiątych wysoką na niej pozycję zajmował Kazimierz Dejmek. Marta Fik nie dała się zwieść pozornie lekceważącemu stosunkowi Dejmka do twórczości inscenizacyjnej. Reżyser sam siebie określał mianem „rzemieślnika”, ale recenzent-

ka wyczuwała w tym raczej kokieterijną skromność. W szkicu poświęconym Dejmkowi z 1976 roku porównywała jego twórczość z teatrem Swinarskiego: „oczywista, że między kształtem teatralnym a ideą dzieł Dejmka i Swinarskiego istnieją znaczące różnice, choć inne były ich – także literackie – sympatie i odmienny sposób reakcji na rzeczywistość, to przecież wiele cech mają wspólnych. Między innymi właśnie przeciwstawianie się «rozkładowi form», który i dla Dejmka, i dla Swinarskiego musiały oznaczać także kryzys kultury, a więc i teatru, czyli wartości dla obu najcenniejszych. Właśnie wyrosły z wiary w sens przemawiania do współczesnych «polemiczny» stosunek do literatury, polemiczny w sposób dojrzały i świadomy, a więc zrodzony w szacunku. [...] Właśnie wiara, że publiczność można poruszyć nie schlebując ani jej najgorszym instynktom, ani miłej bezmyślności. I jeszcze chyba widoczna we wszystkich tych bardzo różnych przedstawieniach pasja i radość włożona nie tylko w czytanie literatury, ale i przemienianie jej w teatr z wszelkimi urokami. A więc te cechy, które wolno przypisać twórcy, co zasłużył na miano inscenizatora”²⁹.

Pod piórem Marty Fik ta generalna ocena twórczości Kazimierza Dejmka brzmiała wyjątkowo pochlebnie, choć poszczególne jego przedstawienia z lat siedemdziesiątych nie zyskiwały tak jednoznacznej aprobaty. Częściej recenzentka chwaliła intencje reżysera niż ich artystyczną realizację. Znamienna jest uwaga dotycząca wystawionego przez Dejmka w Teatrze Dramatycznym *Sułkowskiego*: „przedstawienie to wydaje się bardziej interesujące, gdy się o nim m y ś l i, niż gdy się j e o g ł ą d a. Nie jest to z pewnością kompletnie zbyt entuzjastyczny i satysfakcjonujący jakiegokolwiek inscenizatora czy reżysera. Nabiera wszakże wartości, gdy pamiętać, że przedstawienia, o których myśli się w ogóle – należą dziś

²⁷ „*Dziady*” Swinarskiego, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit. Następny cytat z tego samego tekstu.

²⁸ Swinarski czyli teatr, w: *Sezony teatralne*, op. cit.

²⁹ *Rzemieślnik*, ibidem.

do rzadkości”³⁰. Dla Marty Fik teatr Dejmką był wyraźną opozycją wobec na przykład teatru Hanuszkiewicza. Polemikę z jego interpretacjami klasyki odnalazła recenzentka w *Elektrze* Giraudoux, pierwszej po kilku latach przerwy warszawskiej inscenizacji Dejmką: „Spektakl w Teatrze Dramatycznym wydaje się być w jakimś sensie wyzwaniem rzuconym tym, co w sporze bezkompromisowości i rozsądku przyznają rację rozsądnym. Prezesom przeciw Kordianom, Kreonom przeciw Antygonom, Klaudiuszom przeciw Hamletom. Odwrócenie owych racji zdaje się być wyzwaniem rzuconym w porę. Niezależnie od faktu, iż Prezesi wygrywają w życiu, nie jest rzeczą teatru dowodzić, że tak być powinno”. Marta Fik wyczuwała jednak, że takie przesłanie spektaklu Dejmką nie jest jednoznaczne, a sam reżyser ostentacyjnie manifestował swoją odrębność w teatrze. Z perspektywy lat osiemdziesiątych Marta Fik oceniała, że postawa, której Dejmką z takim uporem hołdował, doprowadziła reżysera do rozminięcia się z potrzebami publiczności.

Innym twórcą, w którego pracach Marta Fik ceniła ton serio i sztuczność inscenizacyjny, był Jerzy Jarocki. „[...] teatr Jarockiego jest w zasadzie zjawiskiem bardzo u nas osamotnionym. Bez rodowodu, jaki miał u nas teatr polityczny, monumentalny, kameralny, psychologiczny, i bez kontynuatorów (chyba). Nie jest on teatrem wielkich idei ani teatrem ogromnych emocji, a jeśli – to emocji tłumionych. Bo nie jest też prawdą, iż nie ma w nim namiętności – jest, lecz jest to namiętność słamszona i duszna. I podobnie, jak u Swinarskiego bardziej autentyczny patos przykrywała ironia, tak – mimo całej odmienności – u Jarockiego na to, co skrajnie subiektywne i niespokojne, nakładają się pozory obiektywizmu, rzeczowej analizy, bezstronności i chłodu”³¹

– pisała Marta Fik w szkicu poświęconym Jarockiemu w 1976 roku. Osobność teatru Jarockiego w latach siedemdziesiątych polegała także na tym, że jego repertuar reżyser budował przede wszystkim na dwudziestowiecznej literaturze: sztukach Witkacego, Gombrowicza, Mrożka, Różewicza. Marta Fik niejednokrotnie wskazywała, że Jarocki dla współczesnych dramatopisarzy był kimś więcej niż tylko inscenizatorem, był, jak to określała, „współpracownikiem autora”. Jarockiego jednak również charakteryzowała lojalność wobec rangi literackiej dzieła, nawet jeśli prowokowało ono do swobody, jak choćby dramaturgia Różewicza. Po spektaklu *Stara kobieta wysiaduje* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu Marta Fik konstatowała: „Sukces inscenizatora» nie oznacza tu zwycięstwa reżysera walczącego z dramatopisarzem. Raczej reżysera walczącego o to, co w dramatopisarzu najlepsze”³².

Jarocki nie zawsze jednak zdobywał pozytywne oceny Marty Fik. Krytyk ganił czasem reżysera za popisywanie się swoim kunsztem, jak w inscenizacji *Na czworakach* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie („Jarocki do narcystycznych skłonności autora dorzuca w tym wypadku narcyzm własny”³³) lub wypominał uleganie publicystyczności, na przykład w *Rewizorze* w Starym Teatrze („Ma to być przedstawienie aktualne i śmiałe. I bywa aktualne, tyle że – jak i kiedyś – na zasadzie aluzji”³⁴).

W hierarchii reżyserów, którą Marta Fik wyznaczyła w latach siedemdziesiątych, wysokie miejsce zajęła także Krystyna Skuszanka. Oczywiście recenzji z jej przedstawień jest mniej niż z prac Dejmką, Jarockiego czy Wajdy, ale wszystkie właściwie zyskują pochwały. Marta Fik bardzo ceni *Fantazego* w Teatrze Polskim we Wrocławiu za „całkowicie nowy sposób interpreta-

³⁰ „Ja gram rolę wiernego żołnierza...”, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

³¹ *Reżyser obiektywny?*, w: *Sezony teatralne*, op. cit.

³² *Sukces autora czy reżysera?*, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

³³ *Na czworakach*, ibidem.

³⁴ *Świat Chlestadkowa*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

cji dramatu Słowackiego”³⁵. O przedstawieniu *Lilli Wenedy* w Teatrze im. Słowackiego recenzentka pisze, że jest „odkrywcze i – by użyć słowa, które w nomenklaturze teatralnej kariery nie robi – mądre”³⁶. Broni się też w osądzie krytyka krakowski *Ślub* Gombrowicza („Inscenizacja Skuszanek wydobywa z autora *Ferdydurke* ogromne SERIO”³⁷). Marta Fik z szacunkiem też odnosi się do wystawienia *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły, z szacunkiem nie wynikającym tylko z uwagi dla osoby autora sztuki („Niezależnie od pobudek, które zdecydowały o premierze, i towarzyszącej niezbyt skromnej propagandy, w efekcie [przedstawienie] wydaje się zamierzeniem uczciwym”³⁸).

Instrumentarium krytyczne, którym posługiwała się Marta Fik, nie zawsze okazywało się użyteczne. Intelktualnej analizie nie poddawały się wszystkie zjawiska w teatrze lat siedemdziesiątych. Marta Fik nie pisze o teatrze Grotowskiego czy o spektaklach Kantora (poza *Umarłą klasą*). Nie ulega tak jak Puzyna fascynacji teatrem alternatywnym. Ogranicza się do penetracji teatru repertuarowego, ale i w jego obrębie racjonalnym kryterium wymykała się także twórczość Jerzego Grzegorzewskiego. Omawiając na przykład łódzką inscenizację *Irydion* recenzentka ma wyraźny kłopot z uchwyceniem znaczeń spektaklu. „Możliwości interpretacyjnych jest kilkanaście. Żadna nie rysuje się na tyle sugestywnie i konsekwentnie, by wolno było uznać ją za rzeczywistą reżyserską koncepcję lub bodaj przy własnym odczytaniu spektaklu się upierać.”³⁹ Ale, o dziwo, „zamet inscenizacyjnej myśli” nie przekreśla w opinii Marty Fik przedstawienia Grze-

gorzewskiego. Recenzentka, choć z zastrzeżeniami, docenia jego walor estetyczny i w końcu przyznaje: „w sumie Grzegorzewski jako zwycięża”. Autorka *Sezonów teatralnych* ujawnia przy tym niejasne przecucie, że być może formuła teatru Grzegorzewskiego, nie oparta na literaturze, ma przyszłość. Omawiając inne spektakle Grzegorzewskiego Marta Fik zryma się na manieryzmy inscenizatora, ale nie stawia go w szeregu reżyserów, którzy mają tylko „pomysły”. *Bloomusalem* „jest z pewnością jednym z nieczęstych przedstawień protestujących przeciw bylejałości i sztampie”⁴⁰. W *Weselu* w Starym Teatrze krytyk odczytuje „głos sumienia”⁴¹ i porównuje inscenizację do sfilmowanej przez Wajdę wersji dramatu Wyspiańskiego.

5.

Lektura trzech tomów recenzji i szkiców teatralnych Marty Fik z lat siedemdziesiątych odkrywa dzisiaj pewien paradoks. Całej tej dekadzie krytyk wystawia surową ocenę. „Teatr ostatniego dziesięciolecia dość rzadko dostarczał okazji do zastanowienia, zachwytu, oburzenia – pisała Marta Fik we wstępie do *Przeciw, czyli za*. – Bardzo mało było w nim dzieł typu Swinarskiego *Wyzwolenie* i niewiele więcej takich, które budziły sprzeciwy wyrosłe nie z obojętności, lecz zaangażowania.” A jednak teksty zamieszczone w *Reżyser ma pomysły*, *Sezonach teatralnych* i w *Przeciw, czyli za* mimowolnie przeczą krytycznej opinii ich autorki. Owszem, nie była ona skora do entuzjazmu. Wyznaczyła wysokie kryteria oceny teatru i poddawała go wnikliwej analizie, przez co już dawała dowód, że rzecz nie była jej obojętna. I przekornie można by zapytać: czy był to naprawdę tak zły teatr (zwłaszcza w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych), skoro miał jednak krytyka wymagającego, prowadzącego

³⁵ Patrz, *jakich komików...* w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit.

³⁶ *I przyszli, kiedy mój lud cały skonął...*, ibidem.

³⁷ „*Ślub*” po trzykroć, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

³⁸ *Próba przeniknięcia człowieka*, ibidem.

³⁹ *Spektakl „nierozwiązanych antynomii”*, w: *Reżyser ma pomysły*, op. cit. Następny cytat z tego samego tekstu.

⁴⁰ *Bloomusalem*, ibidem.

⁴¹ *Od „Wesela” blisko czy daleko*, w: *Przeciw, czyli za*, op. cit.

ostre polemiki, ale przecież traktujące go sztukę teatru – jak by to sama Marta Fik powiedziała – serio?

Być może dyskomfort w ocenie rzeczywistości teatralnej lat siedemdziesiątych był także spowodowany poczuciem schyłku pewnego modelu teatru i tym samym sposobu uprawiania krytyki. Ujawnić to miała wyraźnie burzliwa dekada lat osiemdziesiątych. W tym czasie Marta Fik już mało pisze o bieżących wydarzeniach teatralnych, choć publikując w prasie podziemnej ma całkowitą swobodę głosu. W tomie *Zamiast teatru* znajduje się niewiele recenzji teatralnych, więcej jest syntetycznych szkiców czy publicystyki. Tytuł – *Zamiast teatru* – jest zresztą bardzo wymowny. Teatr w latach osiemdziesiątych poddany został wyjątkowemu ciśnieniu polityki. Presja zresztą była równie silna ze strony władz, jak ze strony opozycji, w tym wypadku wyrażanej w emocjach publiczności. Marta Fik bacznie obserwowała ów styk sceny z polityką. Nie porzuciła bynajmniej intelektualnych kryteriów oceny teatru i wciąż potrafiła wytknąć mu bezmyślność. Nie było dla twórców usprawiedliwieniem, że występują ze szlachetnych pobudek. Autorka *Zamiast teatru* skrytykowała na przykład *Wieczernik* Andrzeja Wajdy za hołdowanie temu, czego tak nie lubiła w teatrze lat siedemdziesiątych – taniej aluzyjności. „Wychowani z konieczności w systemie tak zwanych aluzji widzowie i aktorzy nie umieją się z nich wyzwolić nawet tam, gdzie uwalniają się od państwowego mecenatu [spektakl grany był w kościele na Żytniej], tak samo jak nie umieją zrzucić z siebie ochronnych kostiumów, które kiedyś były naturalnym strojem bohaterów Sofoklesa, Biblii, Szekspira czy Wyspiańskiego. Jakby nie rozumiejąc, że owe włożone na niewłaściwą okazję ubrania, nie dają w istocie świadectwa ani dawnym, ani naszym czasom.”⁴²

Marta Fik miała też odwagę iść pod prąd społecznych emocji, które czasami rozpały teatr, zwłaszcza w stanie wojennym. Znakomita jest recenzja z *Wyzwolenia* Dejmka w Teatrze Polskim, w której autorka bezlitośnie obnaża groteskowe niemal rozminięcie się intencji reżysera i nastrojów widowni. „Reakcja na przedstawienie Dejmka odstania jakąś potworną powierzchowność myślenia, i to po jednej i drugiej stronie rampy. Myślenia, które niezdolne do przekroczenia zaklętego kręgu «my – oni», przystosowuje utwór Wyspiańskiego do bardzo niskiej miary.”⁴³

Zamiast teatru jest z pewnością świadectwem historii, o tyle już odległym, o ile rozmazują się wspomnienia dawnych sporów czy nawet krzywd. Ostatni zbiór krytyk Marty Fik o nich przypomina: o bojkocie, o takich spektaklach jak właśnie *Wieczernik*, *Wyzwolenie*, *Termopile polskie* w Starym Teatrze, którym towarzyszyła gorąca atmosfera, nie wynikająca wcale z artystycznej wartości przedstawień. Ale *Zamiast teatru* jest jeszcze ciekawszą lekturą, gdy zanalizuje się to, czego w książce zabrakło. To jest ten ostatni element, ostatnia kreska w wizerunku Marty Fik jako krytyka teatralnego, być może decydująca o jego dzisiejszym odbiorze.

Interesując się przede wszystkim tą sytuacją, w której teatr pełnił jakąś funkcję „zamiast”, Marta Fik przeoczyła różne zjawiska zasługujące z innych powodów na uwagę. W każdym razie, gdyby śledziła również wnikliwie życie teatralne jak w latach siedemdziesiątych, nie mogłaby ich pominąć. W *Zamiast teatru* najwięcej jest recenzji z Teatru Polskiego Dejmka, nie ma za to omówień kilku ważnych premier w warszawskich teatrach: Dramatycznym, Powszechnym czy Współczesnym. Recenzentka w ogóle nie zajmuje się Teatrem Studio Jerzego Grzegorzewskiego (opisuje jedynie przedstawienie *Tamary* jako przykład nowych tendencji w

⁴² *Wieczernik?*, w: *Zamiast teatru*, Verba, Warszawa 1993.

⁴³ „Wyzwolenie” Dejmka, czyli o „życzeniowym” czytaniu teatru, ibidem.

czypospolitej). Píše o *Wieczniku* Wajdy, nie pisze o jego *Zbrodni i karcze*. W *Zamiast teatru* Jerzy Jarocki obecny jest tylko poprzez inscenizację *Portretu* Mrożka. Marta Fik nie dostrzega, że własną pozycję w teatrze zdobywają twórcy młodszego pokolenia: Krystian Lupa, Mikołaj Grabowski, Janusz Nyczak, Rudolf Ziolo. Z sympatią odnotowuje działalność Teatru Witkacego w Zakopanem, nie zauważa Gardzienic. W ogóle nie poświęca uwagi fenomenowi sztuki aktorskiej Tadeusza Łomnickiego. Paradoksem jest, że ostatnia recenzja teatralna w tomie *Zamiast teatru* dotyczy *Krzeset* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, premiery kompletnie nieważnej, co mimowolnie pokazuje, jak u progu lat dziewięćdziesiątych Marta Fik była już daleko od bieżącego życia teatralnego. Obraz dziesięciolecia w teatrze, przez nią nakreślony, wydaje się więc trochę ubogi, choć pewnie nie miała ambicji, a może chęci ogarnąć wszystko. niesprawiedliwy jest jednak sąd, że w tej dekadzie „przedstawięń, które uznać można było za wydarzenia artystyczne, było mniej niż kiedykolwiek, z okresem socrealizmu włącznie”⁴⁴. Być może zabra-

kło „wydarzeń” na miarę, którą teatrowi wyznaczyła Marta Fik? A może to właśnie miara okazała się niewystarczająca?

Przeczuwała to chyba sama autorka, gdy we wstępie do *Zamiast teatru* pisała, że teatr i krytyka wytrącane są z „dawnych misji, posłannictw i przyzwyczajęń”. Nie ulega wątpliwości, że dzięki temu teatr ani krytyka nie stały się lepsze czy ciekawsze. Bezmyślności, hochsztaplerstwa, „pomyśłów”, tych wszystkich grzechów teatru, które surowo oceniała Marta Fik, nie jest wcale mniej. Teatru „serio” tak samo brakuje. Ale jednak coś się zmieniło, co wyraźniej uświadomimy sobie pewnie za jakiś czas. Teatr szuka swojej odrębności i czasami ją zdobywa. Zmieniło się też wiele w krytyce. Może nawet tak dużo, że młodym ludziom, uprawiającym tę dyscyplinę, sposób myślenia o teatrze Marty Fik wydaje się, co tu dużo kryć, anachroniczny. Nie chcą lub na szczęście nie muszą szukać w teatrze czegoś „zamiast”. Być może zgodziliby się z formułą, że teatr powinien „mówić coś ważnego o tym, co nie jest teatrem”, ale dodaliby: pod warunkiem, że mówi tylko we własnym imieniu.

⁴⁴ Od autorki, ibidem.



Biogram Marty Fik
w Encyklopedii Teatru Polskiego
opracował Milan Lesiak

<http://encyklopediateatru.pl/osoby/16048/marta-fik-augustyniak>



ENCYKLOPEDIA
TEATRU
POLSKIEGO