

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia 19 (2021)

ISSN 2081-1861

DOI 10.24917/20811861.19.32

## Marek Pieniążek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-9390-1515

## Piotr Skrzynecki: performer nieustającego święta

Mijająca obecnie 65. rocznica założenia Kabaretu Piwnicy pod Baranami inspiruje do pytań o źródła jej niesłabnącej atrakcyjności i odpornej na działanie czasu jakości artystycznej. Wydaje się, że udany wgląd w realizowane w Piwnicy wielopoziomowe i polifoniczne formy komunikacji z publicznością<sup>1</sup> może przynieść studium jej działalności koncentrujące uwagę na aktywności twórczej Piotra Skrzyneckiego, osoby projektującej działania, plany i sceniczne występy całego zespołu od założenia Kabaretu. Stosując model komunikacji teatralnej zaproponowany przez Manfreda Pfistera<sup>2</sup>, łatwo bowiem zauważyć, że Skrzynecki był w spektaklach Piwnicy postacią centralną, zarówno na poziomie tzw. komunikacji wewnętrznej (w obrębie świata sceny), jak i zewnętrznej (pomiędzy sceną a widownią). Wywierał ponadto wpływ nie tylko na środowisko Piwnicy – narastająca popularność Kabaretu zostawiła swój ślad także w estetyce polskiego kabaretu i piosenki.

Odwołując się do wielu opinii, wspomnień i ocen działalności artysty, można dojść do przekonania, że przez całe życie Skrzynecki konsekwentnie uczył artystów oraz widzów sztuki współtworzenia poruszającego, wspólnotowego święta. Jak wspominał Alosza Awdiejew: „On był mistrzem uroczystego działania »tu i teraz«. Każdą chwilę potrafił zamienić w święto”<sup>3</sup>. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że niemal wszystkie wspomnienia o Piotrze Skrzyneckim oraz opisy spektakli i wydarzeń reżyserowanych przez niego krążą wokół tego, co ponad trzydzieści lat temu sam twórca Piwnicy nazwał „sprawą święta, [która jest] sprawą wszystkiego”<sup>4</sup>.

Cytowana rozmowa, przeprowadzona z artystą i jego przyjaciółmi przez antropologa kultury, odsłania głęboko ugruntowane poglądy Skrzyneckiego na źródła jego własnych postaw artystycznych. Zastanawiająco jest przy tym bliska szeroko analizowanym przez performatyków i teatrologów wypowiedziom Jerzego Grotowskiego

---

1 Zob. A. Krasowska, *Od Zielonego Balonika do Potem. Komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013, s. 97–98.

2 Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 151–152.

3 M. Wąs, *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018, s. 171.

4 Z. Benedyktowicz, *O święcie i świętowaniu, rozmowa z Piotrem Skrzyneckim (z udziałem Zbigniewa Fijaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szałapak)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, t. 42, nr 1/2, s. 107.

o celach jego projektów parateatralnych, w zapisie stenogramów zatytułowanych m.in. *Święto* oraz *To święto stanie się możliwe*<sup>5</sup>. Gdy w tym kontekście spojrzymy na rozwój aktywności twórczych Piotra Skrzyneckiego, dostrzeżemy wyraziste paralele z działaniami ówczesnej awangardy teatralnej. Można wskazać m.in. na sformułowaną wówczas koncepcję „pisanie na scenie”<sup>6</sup>. Metoda, która dowartościowywała zespolowość, aktualność i autentyzm, improwizacyjność i wykorzystywanie najnowszych tekstów prasowych, angażujących uwagę społeczną, potwierdziła się w sposobie przygotowywania i prowadzenia Piwnicznych spektakli. Także wyjątkowa, głęboka relacja spajająca aktorów i zbiorowość w spektaklach „polskiego teatru przemiany”, mającego swe źródła w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego<sup>7</sup>, nie była obca Piwniczynom ani w aspekcie inscenizacyjnym, ani aktorskim. Moment świętującego współbycia, z częstymi odwołaniami do polskiej tradycji romantycznej, rozciągał się w myśl koncepcji Skrzyneckiego na całe wieczorne spotkanie. Teatrolodzy, omawiając relacje Grotowskiego z aktorami i pracę na „poziomie działania impulsu”, podkreślają konstytutywne dla osiągnięć Teatru Laboratorium, unikające sztampowych znaczeń i znaków komunikowanie prawdy<sup>8</sup>. We wspomnieniach o Skrzyneckim wielokrotnie powraca twierdzenie, że nie pozwalał występować na scenie artystom posługującym się schematycznym warsztatem aktorskim. Generalnie można powiedzieć, że zarysowujące się analogie pomiędzy działaniami Kabaretu Piwnicy a koncepcjami awangardy teatralnej pokazują fascynację Piotra Skrzyneckiego efektami bezpośredniej i sprawczej (a dziś można powiedzieć – performatywnej) komunikacji aktora z publicznością. Szczególnie ciekawe podobieństwa pozwala zauważyć wgląd w rozwijaną w tych samych latach koncepcję teatru environmentalnego Richarda Schechnera, dla którego wartość spotkania we wspólnocie realizowała się w odnowionej formule rytuału<sup>9</sup>.

Dostrzeżenie w działaniach Piotra Skrzyneckiego energetycznego centrum aktywności Piwnicy pozwala zobaczyć w nim performerę: intensywnie angażującego całego siebie w dialogiczny proces powstawania wydarzeniowej wspólnoty<sup>10</sup>, zarówno na scenie kabaretu, jak i na społecznej scenie Krakowa. Podkreśliśmy, że było to zaangażowanie na rzecz kreowania wspólnoty, a nie grupy widzów obserwujących kabaret złożony z popisów aktorskich. Specyficzny styl pierwszych i następnych przedstawień Piwnicy rodził się przecież w wyniku wspólnych dyskusji artystów, zderzenia wielu fascynacji najnowszymi trendami w sztuce i konfrontowania ich z bezpośrednim

---

5 J. Grotowski, *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13 grudnia 1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 47–51; tenże, *To święto stanie się możliwe*, na podstawie stenogramu polsko-francuskiego kolokwium na temat kultury w Royaumont we Francji, 11 października 1972, „Kultura” 1972, nr 52, s. 1 i 4.

6 K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971.

7 Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

8 J. Slowiak, J. Cuesta, *Jerzy Grotowski*, przeł. K. Dylewska, Warszawa 2010, s. 84.

9 R. Schechner, *Environmental Theater*, New York 1973.

10 M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerę i z powrotem?*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 32–33.

odbiosem publiczności (istotne są tutaj kontakty z Tadeuszem Kantorem i ideami przywożonymi przez niego z Paryża czy Nowego Jorku). Młodzi twórcy, którzy jako studenci krakowskich uczelni intensywnie uczestniczyli w ówczesnym życiu artystycznym i intelektualnym, wytwarzali na scenie kabaretu i wokół niej szczególne miejsce relacyjności społecznej, które miało moc wywoływania zmian w otoczeniu.

Po kilku miesiącach działania Kabaretu za całość przedstawień zaczął odpowiadać Piotr Skrzynecki, który na poziomie scenariusza i scenicznej realizacji nadawał spektaklom niepowtarzalny ton i styl. Inspiracji do tak silnie angażującego zespół i do dziś podziwianego sposobu organizowania i prowadzenia sceny nie można było znaleźć w gotowych formułach, mimo że „anatomia kabaretowego komizmu”<sup>11</sup> mogła być znana z przedwojennych krakowskich Figlików, Zielonego Balonika czy warszawskiego Qui Pro Quo oraz np. z założonych dwa lata przed Piwnicą kabaretów STS i Bim-Bom<sup>12</sup>.

Artyści Piwnicy mieli świadomość, że tworzą własny sceniczny i kabaretowy styl, za który odpowiadały estetyczny smak i wybory artystyczne Skrzyneckiego. O stylu Piwnicznym, jak najdalszym od konwenansów, powielania mód i schematów, mówił Leszek Długosz we wspomnieniach nagranych dla Polskiego Radia z okazji swoich 80. urodzin<sup>13</sup>. Wielu Piwniczian podkreśla, że źródeł ich scenicznych sukcesów należy upatrywać w umiejętności trafnego odróżnienia talentu i artyzmu od sztampy i naśladownictwa. Zachowanie owej umiejętności, niczym nieskażonej przez lata, wymagało przede wszystkim od Piotra Skrzyneckiego, odpowiedzialnego za poszerzający się wykonawczy skład Piwnicy i kolejne programy, całkowitego poświęcenia się uprawianej sztuce<sup>14</sup>, czyli zarazem bardzo szczególnego trybu życia.

## Warunki skutecznej (i pięknej) komunikacji scenicznej

Warto zauważyć, że tak często opisywany na zasadzie anegdot o „krakowskim niebieskim ptaku” styl życia Piotra Skrzyneckiego w Krakowie, zobaczony na tle biografii innych twórców, niekoniecznie musi zaskakiwać, a nawet może zadziwiać właściwą dla świadomych artystów konsekwencją. Na przykład dla znawców biografii Jerzego Grotowskiego może odświeżyć wiele interesujących podobieństw – choćby tylko w zestawieniu skromnego pokoju na Groblach zamieszkiwanego przez Skrzyneckiego z opisami pustego opolskiego mieszkania Grotowskiego, który wyzbył się wszelkich sprzętów. Skrzynecki, jak pisze jego biografka, „Sam wybrał taki styl życia i z dumą powtarzał, że do niczego nie dąży, niczego nie chce osiągnąć i niczego nie chce posiadać. Jego pogarda dla dóbr materialnych budziła ogólne niedowierzanie”<sup>15</sup>.

11 Zob. S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.

12 J. Kłossowicz, *Słownik teatru polskiego. Artyści i ich dzieła, teatry, historia, główne zjawiska, terminy teatralne*, Warszawa 2002, s. 79.

13 L. Długosz, *Leszek Długosz opowiada o swoich związkach z Piwnicą pod Baranami*, Polskie Radio. Dwójka 16.06.2021, [on-line:] <https://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/2753005,Leszek-Dlugosz-Uwiedziony-przez-dzwieki> – 10.08.2021.

14 M. Wąs, dz. cyt., s. 218.

15 J. Olczak-Ronikier, *Piotr*, Kraków 1998, s. 164.

Te powtarzane przez wielu rozmówców także w następnej monografii artysty spostrzeżenia wytworzyły język gotowych formuł, tyleż oczywistych, ile wciąż zapytujących o przyczyny takiej postawy.

Życie osobiste Skrzyneckiego, mimo rozbudowanych kontaktów towarzyskich, które w publikacjach o nim są głównym wątkiem i nieco plotkarskim ciągiem opisów przygód, spotkań, szalonych wyjazdów, pozbywania się pieniędzy w jedną noc, nawet dla biografek artysty jest „owiane tajemnicą”<sup>16</sup>. Znamy rozkład dnia bohatera, wiemy, kiedy pił poranną herbatę, kiedy ruszał w obchód barów i restauracji Krakowa, z kim i jak spędzał wieczory, kto go ubierał, karmił, przechowywał jego pieniądze itd.<sup>17</sup> Mimo tak zaawansowanych poszukiwań, poczucie pewnej bezradności interpretacyjnej wobec jego biografii wciąż powraca – i na kartach książki Joanny Olczak-Ronikier, i później Moniki Wąs.

Gdyby wskazać na inny biograficzny trop, można zauważyć, że Skrzyneckiego z wielkimi twórcami polskiego teatru łączy podobna przeszłość, choć na pierwszy rzut oka wiązanie go z Kantorem lub Grotowskim może budzić wątpliwości jako zestawienie niewspółmierne. Wszyscy są synami nieobecnych w dzieciństwie i ich życiu ojców-piłsudczyków, legionistów, silnie dotknięci Zagładą, stygmatyzowaną na scenie przez Grotowskiego i Józefa Szajnę już w *Akropolis* (1962), przez Kantora przed *Umarłą klasą* jeszcze w *Nadobnisiach i koczokodanach* (1973), a przez Skrzyneckiego w nostalgicznych wątkach związanych z kulturą żydowską, pojawiających się w *Piwnicy* w latach 60. Już te najbardziej podstawowe konteksty wskazują, że *Piwniczne* wytwarzanie wspólnoty przeżyć, rekonfiguracji pamięci, pieśniowego powrotu do wojennej pożogi (*Miasteczko Bełz*, *Rebeka* Ewy Demarczyk) miało jakieś jedno ciemne, tajemnicze źródło ukryte we wspólnej historii i podobnym dzieciństwie artystów pokolenia. Warto przypomnieć, że matka Skrzyneckiego była zasymilowaną Żydówką, która wychodząc za oficera polskiej armii, dla swej decyzji nie znalazła akceptacji w rodzinie. Wiele problemów z dzieciństwa Piotra wynikało właśnie z konieczności rozdzielenia zagrożonej rodziny w czasie wojny.

Mając w pamięci wypowiedź twórcy o świętowaniu na scenie, można zobaczyć dzieło Skrzyneckiego jako formę intensywnego nasycania rzeczywistości społecznej odnawianymi i przywracanymi wartościami. Czy dokonywało się ono w trakcie nie całkiem uświadamianej żałoby, przepracowywania traumy utraty czy fascynująco konsekwentnej wierności sobie, to już trudniejsze pytanie, aczkolwiek i dla twórcy *Piwnicy*, jak sam mówił, jego działalność podszyta była tajemnicą<sup>18</sup>. Dla komentatorów twórczości Skrzyneckiego była ona natomiast odnawianiem teatralnej i artystycznej wspólnoty za cenę szczególnego ofiarowania osobistego życia sztuce<sup>19</sup>.

Święto czystych emocji i przeżyć, śmiechu i uwolnienia od presji ideologii za sprawą *Piwnicy* ogarniało artystyczny Kraków i odwiedzane przez nią kluby studenckie już od lat 50. Owe radykalne, choć pełne poetyckich i kulturowych alegorii

---

16 M. Wąs, dz. cyt., s. 28.

17 Tamże, s. 37–38.

18 Z. Benedyktowicz, *O święcie i świętowaniu...*, s. 112.

19 M. Wąs, dz. cyt., s. 171.

wystąpienia przeciw „logice” czasów PRL-u, ideologii, a po 1990 roku przeciw „logice” rynku, mogły w Piwnicznym artystycznym rozgardiaszu i swobodzie wykonania wcale na to nie wyglądać. Wyrafinowane wiązanie aktualnych wydarzeń politycznych z dawną poezją, literaturą czy publicystyką było jednakże częścią świadomie realizowanej poetyki kabaretu. Wyszukiwane w bibliotekach uniwersyteckich mało znane staropolskie utwory czy XIX-wieczne prasowe teksty, zajmująco interpretowane przez artystów, świadczą o znakomitym smaku artystycznym i kulturze literackiej Skrzyneckiego. Wykorzystywanie dawnych tekstów literackich i naukowych okazało się niepowtarzalnym, głęboko ugruntowanym w polskiej tradycji kulturowej (np. parodie sowizdrzalskie) sposobem budowania Piwnicznego komizmu, umożliwiało w czasach cenzury subtelne balansowanie między liryzmem a aluzją i kryjącym się za nią ironicznym dystansem do współczesnych zjawisk. Jak bowiem podkreśla za Victorem Raskinem Alosza Awdiejew, komunikacja komiczna różni się „od komunikacji właściwej, jest komunikacją gry, zabawą”<sup>20</sup>. Skrzyneckiemu udawało się utrzymać publiczność i artystów w obszarze nikogo nieurazającego dialogu, potrafił manipulować wątkami historycznymi, stylem i komentarzami w taki sposób, że wciąż zachowywał warunki utrzymujące dwustronny przepływ wrażeń. Dzięki jego wysokiej humanistycznej kulturze konwersacyjna zasada kooperacji bez degradacji partnerów wciąż pozwalała utrzymywać intensywną komunikację, bezpiecznie odgradzając od otaczającego świata.

Staropolskie fragmenty prozy i poezji (np. *Cudowne narodziny Bolesława Krzywoustego* Galla Anonima śpiewane przez Ewę Demarczyk<sup>21</sup>), ujmująco recytowana przez Krzysztofa Litwina jedna z *Pieśni światowych* Franciszka Karpińskiego (*Poszła młoda Maryś na raki...*), z wyczuciem smaku parodiowane teksty naukowe (m.in. hasła z *Encyklopedii staropolskiej* Aleksandra Brücknera w wykonaniu Litwina<sup>22</sup>), wraz z mocą niesionej tradycji zyskiwały nowe i bynajmniej nie trywialne znaczenia. Zastosowana w wykonaniu scenicznym podstawowa dla komizmu zasada zawiedzionego oczekiwania zawieszala konwencjonalnie uwarunkowaną interpretację, łączyła komizm sytuacyjny z językowym. Przesunięcie stylu naukowego w ironię, patos lub pastisz komentowało banalną rzeczywistość, grało z regułami oficjalnego dyskursu władzy, wprowadzało humor w miejsce pozorów obiektywizmu i oferowało wspólnotę w oczyszczającym śmiechu.

Przykładem tekstu, zdawałoby się pozbawionego potencjału komicznego, który na scenie Piwnicy otrzymał zupełnie nowe znaczenia, jest XIX-wieczne ogłoszenie o sprzedaży starych dekoracji (opublikowane w „Gazecie Warszawskiej” w 1820 roku). Monolog Skrzyneckiego pt. *Wyprzedaż teatru*<sup>23</sup> został w całości oparty na

20 A. Awdiejew, *Nieśmieszne aforyzmy (Refleksja nad semantyką humoru Viktora Raskina)*, „Język i Kultura” 1992, nr 8, s. 284.

21 Zob. Piwnica pod Baranami, *Ta nasza młodość*, CD 1–6, Polskie Radio, Warszawa 2001: CD 6, poz. 12.

22 Zob. *Piwnica Pod Baranami 1963–68*, LP 1–2, Poljazz, Warszawa 1987: LP 2, strona A, poz. 3.

23 Tamże, LP 2, strona B, poz. 10.

tym „wygrzebanym przez Janinę”<sup>24</sup> [Garycką], anonsie prasowym<sup>25</sup>. Wygłaszany przez Skrzyneckiego na koniec jednego z programów zyskiwał bardzo silny przekaz emocjonalny. Artysta, oparty o głowę lwa (podarowanego Piwnicy przez Tadeusza Kwintę), uczynił z tekstu ogłoszenia monolog niemalże szekspirowski: „wszyscy mieli łyzy w oczach. I publiczność. I zespół. I nasz dyrektor teatru w sławnym mieście K.”<sup>26</sup> Nie był to już efekt komiczny – poprzez złamanie stylu informacyjnego liryzmem i dramatem aktualizowanych emocji podniosły moment żegnania się z teatralnymi dekoracjami wnosił elementy tragizmu, eksponując ulotność sztuki teatru, której istnienie, tak jak Piwnicy, wciąż było zagrożone.

Warto też przypomnieć podziwiany od kilku pokoleń przykład twórczego i jakże udanego wprowadzania na scenę tekstu *Dezyderaty* (jak się wkrótce okazało, wspaniałego hymnu Piwnicy). Utwór, który jakoby miał być odnaleziony „w starym kościele Św. Pawła w Baltimore”<sup>27</sup> i pochodzić z 1692 roku, został stworzony przez Maksa Ehrmanna, amerykańskiego pisarza zmarłego w 1945 roku. Tekst *Dezyderaty*, przedrukowany po jego śmierci w 1950 roku w gazetce parafialnej, bywał błędnie datowany, ponieważ na stronie pisma widniała także stopka informująca o dacie założenia parafii. Zespół Piwnicy śpiewał także ów wers informujący o miejscu i czasie odnalezienia *Dezyderaty* w 1692 roku. Zabieg taki podnosił dokumentalną rangę zawartych w niej prawd, stanowił silną finalną parabolę, przekonującą słuchaczy o autentyczności i autorytecie mądrościowego tekstu stylizowanego na przekaz biblijny.

Piwnica pod kierownictwem Skrzyneckiego nigdy nie zmieniła wysokokulturowego charakteru zbudowanego na podobnych tekstach i, jak sam Skrzynecki wspominał, w poszukiwaniu odbiorcy nie obniżała tonu sięganiem po treści doraźne nawet po zakończeniu epoki PRL-u. Wiązało się to ze szczególną metodą wywoływania święta, która została odkryta i skutecznie praktykowana już kilka lat po otwarciu Piwnicy, gdy Skrzynecki całkowicie oswoił się z rolą tzw. konferansjera: „Powiedzieć, że Piotr był tylko konferansjerem, to minąć się prawdą. Z czasem stał się głównym architektem tego kabaretu. Przy pozornym nieróbstwie faktycznie bardzo ciężko pracował”<sup>28</sup>. O tym, że był duszą tych wydarzeń i całej Piwnicy, pisano nawet w tajnych raportach Służby Bezpieczeństwa, cynicznie podkreślając, że Skrzynecki scalał środowisko artystów, ponieważ jakoby wiedział, że poza tą wspólnotą nie znajdzie sposobu na przeżycie.

Jego sylwetka twórcza odcisnęła w pamięci zbiorowej tak mocne piętno, że w wyniku swojej stałej aktywności na scenie kabaretu i krakowskiego środowiska Skrzynecki stał się ikoną spełnionego kabaretowego i estradowego artysty. W ślad za tymi utrwalonymi poglądami podążają opinie naukowców, również wskazujących na

---

24 J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami czyli Koncert ambitnych samouków*, wyb. ilustr. K. Wiśniak, Warszawa 1994, s. 139.

25 *Ogłoszenie o sprzedaży teatru* [anons prasowy], „Gazeta Warszawska” 1820, nr 22, 14 marca, s. 548.

26 Tamże, s. 139.

27 Zob. M. Ehrmann, *Dezyderata*, [on-line:] <https://www.piwnicapodbaranami.pl/piosenki/dezyderata.html> – 12.10.2021.

28 M. Wąs, dz. cyt., s. 117.

jego twórczość jako przykład doskonale realizowanego akcjonizmu. W opracowaniach sztuk performatywnych przywołuje się założyciela Kabaretu Piwnicy pod Baranami jako wzór najpełniejszej realizacji zespołowego performerów: w charakterystykach artystów tego nurtu wskazuje się na kogoś „w rodzaju Piotra Skrzyneckiego w Piwnicy pod Baranami – to czarownik-sytuacionista: jego zadanie polega na tchnięciu ducha w dekoracje i uwiedzeniu publiczności w jakiś świat wyobraźni”<sup>29</sup>. W podobnym tonie opisywała performatywny czar Skrzyneckiego Olczak-Ronikier: „Niczym Puk karmił ludzi jakimś magicznym eliksirem”<sup>30</sup>, „A wyrzekając się własnych potrzeb i pragnień, stał się człowiekiem prawdziwie wolnym i dzięki temu osiągnął swoją moc”<sup>31</sup>. Dzięki od lat doskonałej społecznej i artystycznej sprawczości mógł wyjątkowo skutecznie realizować wspólnotowe zadania teatru i zabierać wszystkich, jak metaforycznie pisała biografka, „do swojej Nibylandii”<sup>32</sup>.

### Poetyckie udostępnianie wolności

Pierwsze młodzieńcze decyzje, np. wybór łódzkiego studium dla instruktorów teatralnych, i każde następne biograficzne wybory Skrzyneckiego – jak studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, równoległa z nauką praca teatralna w Nowej Hucie i w krakowskim Pałacu pod Baranami – miały właśnie ten przez lata realizowany cel: odsłanianie dostępu do lepszego, choć jakże ulotnego, świata wspólnoty i spotkania w święcie. Podobnie recenzje Skrzyneckiego z wystaw plastycznych wydobywały specyficzną indywidualność autentycznego wyrazu artystycznego, niezależnie od tego, czy były to wystawy Grupy Krakowskiej, czy malarstwa dziecięcego. Wszystkie jego działania nosiły cechy szczególnej aktywności twórczej, którą w najpełniejszym wymiarze i do perfekcji, a w jakże indywidualnym i swobodnym stylu, doprowadził na scenie założonego z przyjaciółmi Kabaretu. Nie były to jednak działania *stricte* reżyserskie: „Nie był reżyserem, raczej wydobywał to, co w artystach ukryte, bywał akuszerem ich talentu”<sup>33</sup>. Także w opisach powstawania spektakli szkolnych tworzonych z młodzieżą przez Piotra powraca wątek ciągłej otwartości na modyfikacje spektaklu, uzupełnienia obsady, a wszystko w poczuciu wciąż nieprzewidywalnego kształtu dzieła, które w ciągłej pętli sprzężenia z ludźmi i nowymi okolicznościami powstawało jako coś, co „rodziło mu się samo”<sup>34</sup>.

Właśnie owa umiejętność wprowadzania w każdą chwilę niczym nieskrępowanej wolności, jakże wysmakowanej i ufundowanej na profesjonalnej wiedzy o sztuce, okazała się chyba głównym powodem, dla którego do dziś podziwiamy tego artystę, choć urzędnicy krakowscy przez lata skarżyli się na niego jako niepoddającego się

---

29 Ł. Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Gdańsk 2013, s. 47.

30 J. Olczak-Ronikier, *Piotr*, s. 159.

31 Tamże, s. 165.

32 Tamże, s. 166.

33 M. Wąs, dz. cyt., s. 44.

34 Tamże, s. 86.

żadnym elementarnym ustaleniom ani regulacjom cenzury, nadzorującej w PRL-u formy życia artystycznego. Skrzynecki tworzył wyspę niezależności i antysystemową enklawę wolności, humoru, dystansu. Umiejętność wytwarzania miejsca wolności, rola strażnika wartości, podkreślana przez wielu komentatorów działań Skrzyneckiego, powróciła także w uzasadnieniu honorowego obywatelstwa miasta Krakowa przyznanego mu w 1994 roku.

Jego kabaret pozwalał zobaczyć świat, ale i go doświadczyć, w świetle wartości dla publiczności najcenniejszych, w słowach najlepszej polskiej poezji, w barwie emocjonalnej muzyki najlepszych kompozytorów. Poezja w Piwnicy pod Baranami stawała się częścią scenicznego działania, tekst literacki stapiał się z żywym słowem Skrzyneckiego, a ono z reakcjami publiczności, powołując procesualną rzeczywistość, którą obecnie performatycy dostrzegają w obszarze slamu poetyckiego<sup>35</sup>. Ile trzeba było do tego ofiarności, wierności sobie i sztuce, trudno sobie dziś wyobrazić, bo proces ekonomizacji życia artystycznego, polityzacji życia kulturalnego i edukacyjnego tak bardzo nas już do siebie przyzwyczaił, że nawet nie pytamy, po co i dlaczego niektórzy, jakże nieliczni twórcy, usiłują utrzymać względną artystyczną niezależność. Aby w relacji z widzem uzyskiwać bezpośredni przepływ dialogicznych energii, artysta angażował się w spektakle fizycznie i mentalnie, wciąż autoryzując sobą kolejne przedstawienia.

Należy jeszcze dodać, że Skrzynecki wielkie, wspólnotowe spotkania organizował na najuboższej z możliwych scenie kabaretu, na prostym drewnianym podwyższeniu, początkowo w latach 50. nawet bez sprzętu nagłaśniającego i mikrofonów. A i później, np. w latach 90., Kabaret ze swoim Mistrzem nawiązywał głęboki dialog z publicznością wyłącznie za sprawą aktorskiej autentyczności, nie zaś dzięki wyrafinowanym kostiumom, technologii oświetlenia, brzemienia, efektownej teatralności. Minimalistyczna scenografia Kazimierza Wiśniaka i Janiny Garyckiej doskonale komponowała się z naturalnie wyeksponowaną małą sceną bez kulis, z bocznym dojściem z sąsiedniej salki. Na podeście z niewyszukanym sprzętem oświetleniowym i nagłośnieniowym, dostępnym dziś w każdym najskromniejszym domu kultury, Skrzynecki realizował zbiorowe dramatyzacje, mając do dyspozycji swój głos i mały ręczny dzwonek, którym zwoływał artystów, jakby na Piwniczną scenę zapraszał na współczesne dziady duchy sztuki i poezji.

Ubogą przestrzeń Piwnicy Skrzynecki przemieniał w scenę porównywaną przez Czesława Miłosza do sceny tragedii greckiej. Jak trzeba było mówić do publiczności i zaprzyjaźnionych wykonawców, żeby godziny kabaretu zamieniały się w przestrzeń podzielanej przez widzów i artystów niezależności i wolności? Sedno talentu i profesjonalizmu szefa Piwnicy tkwiło w umiejętności uaktywniania najwyższych możliwości artystów w obszarach semantycznej elegancji i w ciągłej, niczym niezakłócannej kooperacji z widownią<sup>36</sup>. Skuteczność komunikacji zapewniała właśnie performatywna, żywa więź artystów z odbiorcami, uruchamiana i wciąż podtrzymywana przez wyjątkowego

---

35 A. Kołodziej, *Mowa w (s)tarciu z pismem. Slam poetycki jako przykład symbiozy tekstu i wydarzenia*, [w:] *Performans, performatywność, performer...*, s. 94–95.

36 A. Awdiejew, dz. cyt., s. 284.



konferansjera. Umiejętne balansowanie pomiędzy lirycznym humorem, patosem pieśni, ironią i pastiszem a współczesnym kontekstem społecznym i politycznym umożliwiało artystom i oraz widzom bezpieczne tworzenie więzi w obszarze teatralnej komunikacji, otwierało przestrzeń do nieskrępowanego spotkania na granicy rytuału i teatralnej gry. Główna postać na scenie zapewniała poczucie estetycznego i epistemologicznego bezpieczeństwa, dystans wobec „powszedniego życia”<sup>37</sup>, a wraz z narastaniem wspólnotowych emocji zapraszała do wejścia w obszar święta. Owo zadanie Skrzynecki traktował jako realizację świadomie przyjętego, aczkolwiek bardzo trudno osiągalnego celu, o którym mówił w jednym z wywiadów:

To coś jak religia, jak rytuały. Ale to jest taka harówka, żeby zrobić bal, święto [...]. Święto to jest bunt wobec rzeczywistości absurdalnej, która jest abstrakcyjna, której się nie da rozumieć, z jej systemem władzy, społeczeństwem, którego się nie rozumie, z jej tytułomanią, której nie rozumiem, święto jest tym cudownym momentem, w którym wszyscy się z tego wyłączają<sup>38</sup>.

O tym, że owe szczególne zbiorowe spotkania w sztuce i w jej przeżyciu faktycznie były artystycznie czyste i niczemu poza sztuką niepodporządkowane, świadczy obecność w zadymionej i wypełnionej po brzegi ciasnej piwnicznej sali całego przekroju społecznego czasów PRL-u. Taki snobistyczny obowiązek, jako wyraz niezależności, każdemu, bez względu na pozycję i zawód, dawał okazję do sobotnio-niedzielnego *katharsis*. Ludzie szukali w tych szczególnych godzinach spotkania oczyszczenia z brudu codziennej bylejakości, której doświadczali czy to w szkołach, zakładach pracy, czy to w magistratach i partyjnych biurach. A przecież te spektakle lirycznej wolności udawały się także w formule specjalnych koncertów na zamkach w Niepołomicach, Pieskowej Skale, na krakowskim Rynku, w formie inscenizacji wydarzeń historycznych z udziałem najpopularniejszych aktorów i władz miasta.

Józef Tischner w mowie pożegnalnej wygłoszonej nad grobem Skrzyneckiego mówił o szczególnym zobowiązaniu, jakie mamy wobec twórcy Piwnicy: „Mamy poetycko mieszkać na tej Ziemi i z głębi naszej Poezji rzucać wyzwanie tej niemiłosiernie prozaicznej dziś Polsce”<sup>39</sup>. Wybitny filozof wskazał w życiu artysty, który bynajmniej autorem wierszy nie był, wymiar ściśle poetycki i realizujący bardzo szczególną wartość. Tworzyła ją umiejętność życia autentycznego, wiernego temu, co płynie z wnętrza doświadczanej i podzielanej z innymi poezji.

Jak udało się założycielowi Piwnicy przez całe życie być – co podkreślał Józef Tischner i wielu wspominających go artystów – poetyckim mieszkańcem tej ziemi? Skąd czerpał inspiracje do codziennego rzucania wyzwań niemiłosiernie prozaicznej

37 Zob. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 47.

38 Z. Benedyktowicz, *O święcie i świętowaniu...*, s. 107.

39 J. Drużyńska, *20 lat temu zmarł Piotr Skrzynecki – współtwórca kabaretu Piwnica pod Baranami*, Radio Kraków 24.04.2017, [on-line:] <https://www.radiokrakow.pl/kultura/20-lat-temu-zmarl-piotr-skrzynecki-spolttworca-kabaretu-piwnica-pod-baranami/> – 20.02.2021.

Polsce? Powiedzieć, że reaktywował i uwspółcześnił mit młodopolskiego artysty, że teatralizował swoje życie, to powtórzyć nie całkiem trafne stereotypy, które od lat w publikacjach internetowych i gazetach „obsługują” opisy jego życia.

### Podmiot performatywny

Będąc szeroko znanym i podziwianym artystą, przez całe niemal życie Piotr Skrzynecki nie miał własnego mieszkania, a jedynie pokój w zaprzyjaźnionym domu, który zamienił w przestrzeń spotkań przyjaciół. Owo zamieszkiwanie poetyckie w Krakowie było *de facto* nieustannym byciem w tym, co autentyczne i własne, w tym, co nie mogło się identyfikować ze stanem posiadania, majątkiem, z dziś obowiązkowo kreowanym i eksponowanym celebryckim wizerunkiem. Czarny płaszcz, kapelusz z piórkiem były bronią symboliczną, wskazywały na wysokokulturowe źródła postawy twórczej, ale noszone na co dzień, nie jak kostium czy wykreowany wizerunek, pomagały zyskać dystans wobec nieautentycznej rzeczywistości, i tej PRL-owskiej, i tej potransformacyjnej. Ów strój w połączeniu ze szczególnym stylem bycia Skrzyneckiego posiadał sprawczą siłę nowego konfigurowania wartości w otaczającej rzeczywistości.

Całe jego życie przebiegało poza doraźnymi dyskursami społecznymi, modą, zobowiązaniami wobec zmieniającej się władzy zarządzającej krakowską kulturą i polityką. Zaufanie do swych wyborów pozwoliło Skrzyneckiemu, jak niewielu artystom sceny, wynaleźć własny model sztuki, podtrzymywać jego istnienie, a następnie udoskonalać poprzez subtelną przemianę tradycyjnej formuły kabaretu literackiego, teatru estradowego i teatru małych form<sup>40</sup> w widowisko znacznie przewyższające rangą znaczenie przydawane tego typu przedstawieniom. Dzięki głębokiej współpracy aktorów, muzyków, kompozytorów i plastyków udało się przedstawieniu Piwnicy zamienić w scenę zbiorowego święta i co tydzień ponawianego autentycznego spotkania. Skrzynecki dbał o nią bardziej niż o siebie, bo to ona była dla niego i dla wielu zaprzyjaźnionych artystów fundamentem sensu życia i działania twórczego w Krakowie. Można zatem powiedzieć, że był „poetą udzielającym się”<sup>41</sup>, zdolnym włączać w życie wspólnoty wartości transcendentne, a scena, którą otwierał tak samo dla przyjaciół, jak i widzów, była celem i wartością nadrzędną jego aktywności.

W auli Uniwersytetu Jagiellońskiego przy ulicy Gołębiej, tuż obok Piwnicy pod Baranami, Józef Tischner ponad 25 lat temu na swoich wykładach wskazywał dorastającemu pokoleniu humanistów, że tylko wartość wyższa może fundować wartość niższą, że nigdy wartość wyższa nie może być służebna wobec niższej<sup>42</sup>. Dlatego tylko w potocznym odbiorze kwiatek w butonierce i peleryna, kapelusz i dzwoneczek na scenie mogły się wydawać zestawem artystowskich atrybutów, które na potrzeby

---

40 A. Krasowska, dz. cyt., s. 26.

41 E. Miodońska-Brookes, „*Mam ten dar, bowiem patrzę się inaczej*”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1997, s. 126.

42 Zob. J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1993.

turystycznej ciekawostki pozwalały uchwycić mit Skrzyneckiego w zrozumiałych kształtach. Jednakże ów publiczny i jednocześnie prywatny wizerunek, tak bardzo zbieżny z artystycznym i scenicznym, był czymś więcej niż młodopolskim kostiumem. Współtworzył wizerunek spójnego życia, głębokie umocowanie swoich postaw Skrzynecki znajdował bowiem w permanentnym performatywnym geście tworzenia sceny święta dla siebie i wszystkich jego współuczestników. Jego obecność, jak „ciało króla”<sup>43</sup>, tworzyła swoistą realność prawdziwego spotkania, której w przestrzeni społecznej wszędzie brakowało. Skrzynecki wypowiadał się zresztą wielokrotnie o swojej fascynacji Krakowem jako miastem królów, choć nie zdążył już zrealizować wielkiego zjazdu monarchów, który miał być urealnieniem powszechnej społecznej świadomości o królewskim charakterze stolicy Małopolski<sup>44</sup>.

Tworząc autentyczną podstawę dla zbiorowego dialogu, w emocji, śmiechu, głębokim poruszeniu, pozostawiając w dalekim tle polityczną demoralizację, król tego najważniejszego krakowskiego kabaretu każdemu ofiarowywał możliwość odczucia prawdy o ówczesnym życiu, która na poły konspiracyjnie, obok wskazań cenzury, a następnie obok praw rynku i komercjalizacji sztuki, wydarzała się naprawdę. Skrzyneckiego bycie w Krakowie było warunkiem życia tej prawdziwszej sceny realności i jej ciągłego aktywnego trwania. Czesław Robotycki w jednej z rozmów radiowych porównywał go do etnologa, który funkcjonował poza środowiskiem, choć w nim uczestniczył: dlatego mógł tak pięknie dziwić się naszemu światu<sup>45</sup>.

Setki spektakli kabaretowych, niepowtarzalnych odświętnych balów oraz rozbudowanych imprez plenerowych pozwalają powiedzieć, że reżyserujący je Skrzynecki był wyjątkowo skutecznym performerem wydarzania się wspólnoty<sup>46</sup> – wydarzenia rodzącego się z przyjaźni i fascynacji autentycznością sztuki wykonywanej przez najwybitniejszych artystów. Scena Piwnicy za sprawą talentu i starań Skrzyneckiego stawała się przestrzenią poruszających spotkań realizujących wartości estetyczne, poznawcze, etyczne, które niezależnie od czasów i politycznego klimatu są na szczycie aksjologicznej hierarchii. Spotkania te pozwalały widzom odzyskiwać podmiotowość i odczucie sprawczości poprzez kontakt z artystami i Skrzyneckim jako „podmiotem performatywnym”, „który tworzy się w happeningach, wydarzeniach, których nie jest widzem, ale inicjatorem i sprawcą. Podmiot ten nie jest też »podmiotem samotnym« (podmiot romantyczny), lecz współdziała zawsze z innymi podmiotami i »aktorami»”<sup>47</sup>. Wydaje się zatem, że Skrzynecki na podstawie własnych biograficznych wyborów i wynikających z nich artystycznych zaangażowań

43 Por. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.

44 Z. Benedyktowicz, „Uciekające zdjęcia”. Rozmowa z Piotrem Skrzyneckim, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, t. 46, nr 3/4, s. 171.

45 M. Wąs, dz. cyt., s. 119.

46 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 80.

47 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drukie” 2007, nr 5, s. 56.

realizował spektakle i wydarzenia, które uruchamiały procesy społeczne na zasadach nieco później sformułowanej tzw. estetyki relacyjnej i performatywnej<sup>48</sup>.

Część twórczej energii wzmacniającej Piwniczne działania płynęła także z krakowskiego placu Na Groblach 12, z mieszkania, gdzie bliscy sobie artyści, Anna Szałapak, Krzysztof Litwin, Wiesław Dymny i wielu innych, spotykali się ze Skrzyneckim, realizując w prywatnym życiu wartości eksponowane na scenie. Codzienne spotkania twórców, wykorzystane jako sprzężenie zwrotne między życiem i sztuką, przynosiły pomysły na następne występy i stanowiły kolejne performatywne źródło sukcesu Skrzyneckiego. W jego talencie do zawierania wielu przyjaźni, realizowanych w środowiskowej specyfice Krakowa, w mieście, które ożywia i nasycił swoim artystyczno-wizerunkowym mitem, w którym rozwijał się jako artysta i organizator życia kulturalnego, można także zobaczyć tworzenie sytuacji społecznej wymiany zachodzącej poza rygorami reprodukcji, promocji i konsumpcji sztuki<sup>49</sup>.

### Talent do sprawczych słów

Tajemnicą kunsztu Skrzyneckiego było to, w jaki sposób jego sceniczne żarty, przytoczenia, narracje, dopowiedzenia nie zamieniały się tylko w słowa i nie zastygały w łatwo uchwytnych sensach, lecz także stawały się żywą poezją i wciąż na nowo aktualizowały się na oczach widzów również poza tzw. mikrokosmosem sceny, czyli na scenie społecznej Krakowa. Działalność artystyczna połączona z wypowiedziami Skrzyneckiego, także tymi publikowanymi w wywiadach, wytwarzała poczucie obcowania w Krakowie i Piwnicy z czymś, co da się opisać tylko w kategoriach mitu, przy czym odślaniające się za sprawą jego działań *mythos* nie zamieniało się w ciąg słów, racjonalny dyskurs czy płaskie konstatacje. Na scenie kabaretu i w ludziach wychodzących z koncertów słowa Skrzyneckiego oraz jego reżyserskie decyzje wciąż działały, aktywując wartości kluczowe dla wspólnoty<sup>50</sup>. Jego swobodna, poetycka narracja dawała do myślenia, w połączeniu z logiką programu była głęboko poruszającym, artystycznym gestem oporu i twórczego wskazywania na podmiot sztuki/poezji jako źródło wartości, zwłaszcza w czasach nasilającego się ideologicznego lub komercyjnego rozbijania indywidualności i niezależności<sup>51</sup>.

W czasach aktywności Piotra Skrzyneckiego w Piwnicy pod Baranami, a przecież było to niemal półwiecze życia w spełniającym się micie, probierzem jakości artystycznej było potwierdzone kulturowym autorytetem twórcy oddziaływanie na widza, ono budowało wysoką pozycję wykonawcy i niczym niekwestionowaną rangę artystycznego mistrzostwa. Wszystko co artystycznie najlepsze w Krakowie

---

48 Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012. E. Fischer-Lichte, dz. cyt.

49 N. Bourriaud, dz. cyt., s. 123.

50 Por. J. Kristeva, *Hannah Arendt. Biografia*, przeł. J. Levin, Warszawa 2007, s. 8.

51 M. Popiel, *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. 2 Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 73.

siłą grawitacji tej sceny było ściągane do Piwnicy. Ale dotyczyło to nie tylko świata wykonawców – dotyczyło także publiczności. Na krakowskich i wielu wyjazdowych występach Kabaretu obok np. działaczy Solidarności siedzieli na widowni pracownicy ambasady Związku Radzieckiego. Skrzynecki zdawał sobie sprawę ze swojej pozycji, wykraczającej poza wszelkie podziały polityczne, klasowe czy ekonomiczne, choć w wywiadach zmieniał ją w żart i trywializował. Nie bez przyczyny kolejne organizowane dla niego koncerty urodzinowe gromadziły w miejscach publicznych tłumy, rozmaite instytucje oddawały swoje moce organizacyjne, autobusy, wnętrza, fundusze i sprzęt na rzecz działań Piwnicy<sup>52</sup>. Wszystko to świadczyło o szerokiej społecznej potrzebie i chęci dołączenia do Piwnicznego wielkiego performansu wspólnych wartości, o wielkim pragnieniu odsłonięcia oraz wzmacniania tego, co łączy ludzi w swoim wiecznym trwaniu.

Odbiorcy koncertów Piwnicy pod Baranami nie oglądali przedstawień, ale uczestniczyli w przemianie słowa w wydarzenie, słyszalne zamieniało się w odczuwalne, znakomicie wykonywana poezja czyniła świat dostępnym i naszym. W czasie tych spotkań, czy to na placach, na ulicach, czy na zamkach lub na Wiśle pod Tyńcem, gdy nurt rzeki omal nie zabrał zespołu w długi rejs, widzowie i artyści łączyli się we wspólnym wydarzeniu, za sprawą doskonałych artystycznych realizacji doświadczali w zespoleniu z twórcami teatralnie udostępnionych poetyckich epifanii<sup>53</sup>.

Na początku XXI wieku zmiany w zarządzaniu komercjalizującą się i na nowy sposób ideologizowaną kulturą odebrały wydarzeniom artystycznym tak silną autorskość i indywidualność, jaką miały one w przypadku występów Piotra Skrzyneckiego. Potransformacyjna publiczność szybko odzwyczaiła się od rozgrywania w sztuce istotnych elementów biografii artysty i naocznie sprawdzalnej w występie podzielanej prawdy. Ponadto integracja środowisk twórczych zaczęła się nasilać wokół miejskich, krajowych czy unijnych grantowych funduszy, wymuszających działanie w rytmie ogłaszanych konkursów, co z artystów uczyniło zakładników przemysłu kulturowego służących miastu, regionowi, wizerunkowi władzy i mediom<sup>54</sup>.

Emil Orzechowski z obawą wskazywał na brak zasad i planowych inwestycji w polskiej potransformacyjnej polityce kulturalnej<sup>55</sup>. Programowanie wydarzeń kulturalnych obecnie odbywa się pod presją oglądalności, rynkowej popularności artysty, spodziewanego zysku, głównie w zdepersonalizowanym systemie zarządzania wielkimi festiwalami i instytucjami sztuki, które wytyczają nowe społeczne standardy odbiorcze. Jednak taki sposób zarządzania sztuką nie daje gwarancji powstania wartościowych wydarzeń artystycznych. W omawianym kontekście warto podkreślić, że jeśli rynkową i społeczną pozycję wydarzeń budują obecnie specjaliści od organizacji, promocji, producenci PR, menadżerowie i dziennikarze związani z organizatorami,

---

52 M. Wąs, dz. cyt., s. 159.

53 Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 42–47.

54 Por. B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2016.

55 E. Orzechowski, *Kilka uwag o zarządzaniu kulturą w Polsce. Stan na rok 2013*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4 (44), s. 85.

to artyści podobni do Piotra Skrzyneckiego wkrótce nie będą mieli żadnych szans na pojawianie się i zaistnienie w polu kultury.

Na ten problem wskazywał w wywiadach Zbigniew Preisner, gdy podkreślał, że obecnie trzeba by zatrudnić kilka osób, aby wykonywały to, co dla Kabaretu robił Skrzynecki. A przecież kompozytor mówił tylko o jednym aspekcie działań twórcy Piwnicy, czysto organizacyjnym. W dobie postmediów samo opisywanie projektów, komentowanie ich w telewizji, w radiu, w wywiadach, mediach społecznościowych bywa równoważne z projektowanym wydarzeniem. Mediatyzacyjna otoczką zdumiewająco często buduje aurę, której próżno szukać w wydarzeniu, na które się przybyło. Nieprzejrzyste algorytmy medialne mierzące popularność i wartość wydarzeń zaburzają hierarchię wartości w obszarze społecznej komunikacji na temat sztuki<sup>56</sup>. Słowo poetyckie, cynicznie i amatorsko wykorzystywane w celach komercyjnych lub na rzecz promocji realizowanych projektów, nie jest w stanie odnawiać się w obszarze poetyckiego mitu, zwłaszcza, że nie jest performatywnie związane z artystą i jego doświadczeniem, jak miało to miejsce w aktywności Skrzyneckiego.

## Pytanie o następców

Końcówka życia twórczego Skrzyneckiego przypadła na gwałtowną zmianę ustroju, modelu zarządzania kulturą, na przemiany w funkcjonowaniu artystów w przestrzeni społecznej. Mimo to kontynuował swoją działalność wśród pokoleń aktorów i widzów uformowanych przez inne doświadczenia i wartości. Wciąż zapraszał na scenę młodych artystów, wiedział, że na początku kariery potrzebują inspiracji do tworzenia prawdziwej sztuki, zrodzonej z talentu i wzruszenia, a nie z pragnienia sławy, sztampowego zawodowstwa, bezdusznego profesjonalizmu aktorskiego.

W wielokrotnie tutaj cytowanych biografiach Skrzyneckiego, a także w sieci i w prasie kulturalnej znajdziemy wiele sformułowań z zadziwiającą fascynacją powtarzających najlepsze opinie o niepowtarzalnym konferansjerskim *emploi* i talencie krakowskiego twórcy. Pojawia się w tym kontekście pytanie: co się stało z jego dziełem życia, czyli Piwnicą, po jego odejściu. Czy była to sytuacja, która, jak po śmierci Tadeusza Kantora uniemożliwiającej kontynuację teatru Cricot 2, zamknęła także dotychczasowy sposób funkcjonowania Kabaretu Piwnicy pod Baranami? Czy owo wielkie spotkanie, które odbywało się przy udziale Skrzyneckiego, świętowanie artystów z publicznością w głęboko podzielanej wspólnocie wzruszenia i porozumienia, po jego odejściu wciąż odbywało się tak samo?

Po krótkim zwieszeniu aktywności okazało się, że działanie Kabaretu można kontynuować<sup>57</sup>, że Skrzyneckiemu nie udało się całkiem odejść z Piwnicy. Artyści, którzy zdecydowali się na kontynuację działań kabaretu, grali dalej. Publiczność

---

56 G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019, s. 193.

57 Zob. M. Balawajder, *Jak umiera legenda (Kabaret Piwnica pod Baranami przestał istnieć)*, „*Życie*” 1997 nr 106, s. 7; tenże, *Piwnica działa*, „*Życie*” 1997, nr 211 s. 7.

przekonała się, że mit Skrzyneckiego i jego styl okazały się sprawcze, że chciały i mogły być kontynuowane. Komunikacja zaprojektowana przez niego dla sceny święta, akcentująca przenikanie energii afektywnych z poziomu wykonania na poziom odbiorczego przeżycia, w wydaniu artystów Piwnicy zawsze stawiała na pierwszym planie proces integrującej recepcji<sup>58</sup>. Stała się też naturalnym podłożem dla przedłużenia aktywności Piwnicy już bez jej pierwszego reżysera i konferansjera, który nie związał swojej sceny ze sobą tak bardzo, jak Kantor swój teatr ze swoją obecnością, pamięcią i biografią<sup>59</sup>.

Dzięki temu każdy, kto ponad 20 lat po śmierci Skrzyneckiego przychodzi do Kabaretu Piwnicy pod Baranami i szuka znaków jego obecności, znajduje echa jego działań, ślady poetyckiego głosu i jego poetyki w wystąpieniach innych Piwnicznych wykonawców. Przekonuje się, że najlepsza polska poezja, znakomita muzyka i humor w wykonaniach Piwniczian wciąż pozwalają doświadczyć talentu Piotra Skrzyneckiego w talentach ukształtowanych przez niego artystów.

## Bibliografia

- Awdziejew A., *Nieśmieszne aforyzmy (Refleksja nad semantyką humoru Viktora Raskina)*, „Język i Kultura” 1992, nr 8, s. 279–286.
- Balawajder M., *Jak umiera legenda (Kabaret Piwnica pod Baranami przestał istnieć)*, „Życie” 1997, nr 106, s. 7.
- Balawajder M., *Piwnica działa*, „Życie” 1997, nr 211, s. 7.
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.
- Benedyktowicz Z., „*Uciekające zdjęcia*”. Rozmowa z Piotrem Skrzyneckim, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, t. 46, nr 3/4, s. 168–171.
- Benedyktowicz Z., *O święcie i świętowaniu, rozmowa z Piotrem Skrzyneckim (z udziałem Zbigniewa Fijaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szałapak)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, t. 42, nr 1/2, s. 107–112.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Długosz L., *Leszek Długosz opowiada o swoich związkach z Piwnicą pod Baranami*, Polskie Radio. Dwójka 16.06.2021, [on-line:] [https://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/2753005,Leszek-Długosz-Uwiedziony-przez-dzwieki](https://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/2753005,Leszek-Dlugosz-Uwiedziony-przez-dzwieki) – 10.08.2021.
- Domańska E., „*Zwrot performatywny*” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Drużyńska J., *20 lat temu zmarł Piotr Skrzynecki – współtwórca kabaretu Piwnica pod Baranami*, Radio Kraków 24.04.2017, [on-line:] <https://www.radiokrakow.pl/kultura/20-lat-temu-zmarl-piotr-skrzynecki-spoltworca-kabaretu-piwnica-pod-baranami/> – 20.02.2021.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

<sup>58</sup> Ch. Balme, dz. cyt., s. 177–178.

<sup>59</sup> Por. M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

- Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.
- Grotowski J., *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13 grudnia 1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 47–51.
- Grotowski J., *To święto stanie się możliwe*, na podstawie stenogramu polsko-francuskiego kolokwium na temat kultury w Royaumont we Francji, 11 października 1972, „Kultura” 1972, nr 52, s. 1 i 4.
- Guzek Ł., *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Gdańsk 2013.
- Kłossowicz J., *Słownik teatru polskiego. Artyści i ich dzieła, teatry, historia, główne zjawiska, terminy teatralne*, Warszawa 2002.
- Kołodziej A., *Mowa w (s)tarciu z pismem. Slam poetycki jako przykład symbiozy tekstu i wydarzenia*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 89–96.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Krasowska A., *Od Zielonego Balonika do Potem. Komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013.
- Kristeva J., *Hannah Arendt. Biografia*, przeł. J. Levin, Warszawa 2007.
- Kunst B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2016.
- Marinis De M., *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 19–40.
- Miodońska-Brookes E., *„Mam ten dar, bowiem patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Ogłoszenie o sprzedaży teatru [anons prasowy]*, „Gazeta Warszawska” 1820, nr 22, 14 marca, s. 548.
- Olczak-Ronikier J., *Piotr*, Kraków 1998.
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami czyli Koncert ambitnych samouków*, wyb. ilustr. K. Wiśniak, Warszawa 1994.
- Orzechowski E., *Kilka uwag o zarządzaniu kulturą w Polsce. Stan na rok 2013*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4 (44), s. 75–86.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- Piwnica Pod Baranami 1963–68*, LP 1–2, Poljazz, Warszawa 1987.
- Piwnica pod Baranami, *Ta nasza młodość*, CD 1–6, Polskie Radio, Warszawa 2001.
- Popiel M., *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. 2 Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 63–100.
- Ptaszek G., *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019.
- Puzyna K., *Pisać na scenie*, [w:] K. Puzyna, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971.



Robotycki C., „*Piwnica pod Baranami*” – antropologiczna interpretacja formuły kabaretu, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, t. 48, nr 1–2.

Schechner R., *Environmental Theater*, New York 1973.

Słowiak J., Cuesta J., *Jerzy Grotowski*, przeł. K. Dylewska, Warszawa 2010.

Sowa J., *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.

Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków 1993.

Wąs M., *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018.

## **Piotr Skrzynecki: The Performer of the Perpetual Festival**

### **Abstract**

The author of this article highlights the performative aspects of Piotr Skrzynecki's cabaret and theatre activities, which triggered a special kind of artistic communication with the audience. He places the artist's profile against the background of communist Poland and the post-transformation cultural reality, emphasising Skrzynecki's independence from ideological and economic conditions. The creative life of the founder of *Piwnica pod Baranami* is shown as producing social, communal, and artistic situations of collective celebration. The impact of the cabaret of the *Piwnica pod Baranami* is analysed by the author as an intentional production of a feedback loop between aesthetic, social, and political groups, establishing a community around the stage event.

**Keywords:** Kraków, Piotr Skrzynecki, *Piwnica pod Baranami*, artistic communication, celebration, performers.