

*Dobrochna Ratajczakowa*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

---

**O SZCZODROŚCI**  
**Wspomnienie o Ewie Guderian-Czaplińskiej**  
**(1962-2020)**

**On Generosity**  
**Remembering Ewa Guderian-Czaplińska**  
**(1962-2020)**



Ewa Guderian-Czaplińska, luty 2019, fot. z archiwum rodzinnego

Nie wiem, czy właśnie ja powinnam pisać wspomnienie o zmarłej niedawno profesor Ewie Guderian-Czaplińskiej, dla mnie po prostu – o Ewie. Może bardziej odpowiedni byłby ktoś z większym dystansem, którego ja nie posiadam. Dlatego też to wspomnienie będzie pęknięte – w części naukowe, wszak Ewa była *par excellence* naukowcem i do naukowego periodyku jest pisane, w części zaś osobiste i prywatne, bo przecież znałyśmy się tak wiele lat, niemal od momentu jej przyścia na studia na UAM. Ewa należała do dużej grupy moich pierwszych magistrantów, uczestniczyła razem ze mną w pracach Zakładu Teorii Literatury prof. Jerzego Ziomka, a po jego śmierci przeszła do kierowanego przeze mnie Zakładu Teatru i Filmu, potem Dramatu i Teatru, wreszcie do współtworzonej razem katedry i z czasem odrębnego instytutu. Uważała się za moją uczennicę, a była przyjaciółką, koleżanką, współpracownicą, niezastąpioną ręką – gdy układała program specjalności teatrologicznej czy zajęcia dydaktyczne, nie mówiąc o dyskusjach naukowych. To wspomnienie musi więc być niejednorodne, zresztą – gatunki mieszane są dziś na porządku dziennym, w dodatku myślę, że w czasie zarazy (a takowa panuje właśnie u nas), gdy obowiązują nadzwyczajne regulacje, zmiksowany tekst wydaje się usprawiedliwiony, właściwie normalny.

Na początek jednak wypada zarysować jej naukową sylwetkę, była bowiem przede wszystkim badaczką dramatu i teatru. Miała, jak każdy z nas, swoje ulubione terytoria i obszary, do których powracała. Powiedziałabym, że funkcjonowała w systemie kolistym, bo wszystko, co raz rozpoczęła, powracało do niej – nawet po latach.

Zaczęło się od rozprawy magisterskiej poświęconej kryzysowi współczesnej komedii. To była pierwsza większa praca, przy której jej towarzyszyłam, nawet namówiłam ją na wybór tego problemu, wszak sama już wtedy interesowałam się komedią i chciałam, żebyśmy „przerozmawiały” sobie przyczyny jej kryzysu. Pod koniec życia, gdy miała napisać rozdział poświęcony naszemu współczesnemu dramatowi do nowej, anglojęzycznej historii teatru polskiego<sup>1</sup>, powrócił do niej, jak po kole, nie tyle ten sam temat, ile typ syntetycznej prezentacji naszej

<sup>1</sup> E. Guderian-Czaplińska, *Playwrights since 1900*, [w:] *A History of Polish Theatre*, ed. by K. Fazan, M. Kobińska, B. Lease [książka w przygotowaniu dla Cambridge University Press].

dramaturgii. I znowu towarzyszyłam jej w pewien sposób, choć inaczej niż na początku drogi naukowej, bowiem teraz, niszczone przez nowotwór, nie bez powodu przeciągająca do ostatecznych granic termin oddania tekstu, przysłała mi go do lektury. Był świetny, zresztą jak wszystko, co pisała. Początek i koniec złączyły się tu w jedno. I nie był to odosobniony przypadek w tej twórczości.

Kolejny kolisty układ wyznacza polska emigracja po 1939, jej dramat, teatr i krytyka teatralna. Zaczęło się zwyczajnie – w latach dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiła się szansa na badania twórczości emigracyjnej, dostałyśmy (jakimś cudem) grant na wyjazd do Londynu i penetrację tamtejszych archiwów. Wyjeżdżałyśmy dwa lub trzy razy (nie pamiętam) – zawsze same dziewczyny, w piątkę. Mieszkałyśmy po domach rodaków, przeprowadzałyśmy wywiady i rozmowy, szperałyśmy w archiwach, zarówno prywatnych, jak i instytucjonalnych, zbierałyśmy wszystko, co tylko było można znaleźć. A emigracja pozostawała wtedy ziemią poznaną jeszcze bardzo słabo, „dotykaną” tylko przez nielicznych. Zaś teatr i dramat to była prawie w całości biała plama. Plonem wyjazdu Ewy okazały się nowe przyjaźnie i trzy opublikowane teksty. Pierwszy o trudnej obozowej sztuce Mieczysława Lurczyńskiego *Alte Garde*, najpierw wygłoszony na kongresie organizowanym przez nas w 1992, potem opublikowany w książce *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*.<sup>2</sup> Drugim było résumé stanu badań nad tym dramatem i teatrem, a trzecim – artykuł o londyńskiej krytyce teatralnej (oba w *Dramacie i teatrze emigracyjnym po roku 1939*).<sup>3</sup> Ale i ten temat miał zyskać swe kontynuacje – zarówno w biogramach emigracyjnych twórców (Tadeusz Orłowicz w „Pamiętniku Teatralnym”<sup>4</sup>, Helena Kaut-Howson i Wiesław Mirecki w *Leksykonie kultury polskiej poza krajem*<sup>5</sup>) czy w szkicu o aktorze emigracyjnym<sup>6</sup>, jak i w planowanej (niestety, tylko planowanej) książce *Geografia teatralna polskiego Londynu*. Podczas organizowanego w Poznaniu kongresu emigracyjnego w 1992 pomoc Ewy była nieoceniona. To ona łała oliwę na wzburzone fale emigracyjne, spowodowane przez reżysera poznańskiej premiery *Pięknej Lucyndy* Hemara. Eugeniusz Korin, nie bacząc na nic, „sprzedał” swoją premierę polskiej edycji „Playboya”, chociaż polski teatralny Lon-

<sup>2</sup> Eadem, „*Alte Garde*” Mieczysława Lurczyńskiego, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kieć, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994.

<sup>3</sup> Eadem, *Stan badań nad dramatem i teatrem emigracyjnym (po roku 1939)*, [w:] *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, red. E. Kalembe-Kasprzak, D. Ratajczak, Wrocław 1998; eadem, *Emigracyjna krytyka teatralna*, [w:] ibidem.

<sup>4</sup> Eadem, Tadeusz Orłowicz, „Pamiętnik Teatralny” 1998 z. 1–2.

<sup>5</sup> Eadem, hasła: Maria Drue, Helena Kaut-Howson, Tamara Karren-Zagórska, Wiesław Mirecki, Tadeusz Orłowicz, Teatr Nowy, Teatr Małych Form, [w:] *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, t. 1, red. K. Dybciak, Z. Kudelski, Lublin 2000.

<sup>6</sup> Eadem, „*Bardzo miła wielka fikcja*”, *czyli o sytuacji aktora w polskim teatrze emigracyjnym*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” t. 5, 1998.

dyn traktował tę sztukę jako *sui generis* świętość. Po premierze czworo wesółków zatańczyło kankana (trochę „krzywo”) pod portretem Stanisława Augusta na scenie Teatru Nowego. Wśród nich była Ewa. Co dokumentuje poruszona i ciemna (niestety) fotografia.

Kolejny wielki krąg tematyczny stanowiła awangarda. Dramaty twórców awangardy krakowskiej Ewa wybrała na doktorat, a ja znów towarzyszyłam jej przy tej pracy. Nie było to wdzięczne zadanie – te teksty należało po prostu rozpoznać i usytuować w awangardowym bloku twórczym.<sup>7</sup> Bohaterowie tej książki to Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski i Jalu Kurek. O dramatach niektórych z nich pisała potem w „Dialogu”.<sup>8</sup> Ale krąg otwarty wtedy, w latach dwięćdziesiątych, dopełnił i zamknął zarazem międzynarodowy grant badawczy nad awangardą środkowo- i wschodnioeuropejską, owocując wydanym niedawno obszernym wyborem tekstów źródłowych przygotowanym we współredakcji z Małgorzatą Leyko.<sup>9</sup> Jego celem było przywrócenie naszej pamięci ówczesnych wysiłków ujętych jako geograficzno-kulturowa całość o ponadnarodowym charakterze. I miał to być pierwszy etap pracy.

Krąg czwarty otworzyła świetna monografia poznańskich scen w międzywojennym dwudziestolecu – *Teatralna Arkadia*<sup>10</sup>, uzupełniona wydanym oddzielnie albumem fotografii.<sup>11</sup> I znów w pewien sposób towarzyszyłam Ewie, chociaż jedynie – że tak powiem – załączkowo, bowiem o poznańskiej arkadii sama miałam ochotę przed laty napisać książkę. Zajął się zatem „moim” tematem. I znów jakby po kole powrócili bohaterowie tej naukowej opowieści – w artykule o międzywojennych dyrekcjach Teatru Polskiego napisanym do jubileuszowego wydawnictwa na studium dwudziestopięcioletniej sceny<sup>12</sup> czy w jednym z ostatnich opublikowanych przez nią tekstów *Śledcze przyjemności*.<sup>13</sup> Opisane w tekście przyjemności zaczęły się w Wenecji, gdzie byliśmy większą grupą podczas karnawału i szukaliśmy śladów detektywa Brunettiego z kryminałów Donny Leon, namiętnie wtedy czytanych przez niektóre teatrolożki. Ruszając z weneckiego cmentarza na San Michele, gdzie leżą znani i sławni, ogromnie dociekliwa i czuła na prawdę Ewa „przejechała” niejako przez Zakopane do Poznania, podążając

<sup>7</sup> Eadem, *Szara strefa awangardy*, Wrocław 1998.

<sup>8</sup> Zob. m.in.: *Awangardowe „Gołębie” Jalu Kurka*, „Dialog” 1996 nr 3; *Wariacje dantejskie Jalu Kurka*, „Dialog” 1996 nr 11; *Kurek pacyfista*, „Dialog” 1997 nr 8.

<sup>9</sup> *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej: wybór tekstów źródłowych*, red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Warszawa 2018.

<sup>10</sup> E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia: poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939*, Poznań 2004.

<sup>11</sup> Eadem, *Album teatralne. Artyści poznańskich scen 1918–1939*, Poznań 2003.

<sup>12</sup> Eadem, *Do trzech razy sztuka – o międzywojennych dyrekcjach Teatru Polskiego*, [w:] *Twierdza i teatr. Księga jubileuszowa 125-lecia Teatru Polskiego w Poznaniu*, red. K. Kurek, Poznań 2000.

<sup>13</sup> Eadem, *Śledcze przyjemności*, [w:] *Teatralne przyjemności: prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Kalembie-Kasprzak*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Poznań 2017.

śladem pochówków Franciszka Rylla (trzy groby), Bolesława Szczurkiewicza (cztery groby) i jego żony Nuny (dwa groby). Wszyscy oni po paru peregrynacjach pośmiertnych spotkali się na poznańskim cmentarzu zasłużonych.

I jeszcze jeden krąg – nie tyle tematyczny, ile interpretacyjny, zresztą przecinający się z innymi, z emigracyjnym czy z dramaturgicznym. Obok wspomnianego artykułu o *Alte Garde* znajdują się tu między innymi dwa teksty o dramatach Zbigniewa Herberta, jeden pisany we współpracy z Elżbietą Kasprzak, w *Czytaniu Herberta*<sup>14</sup>, drugi – w wydanych w Gdańsku interpretacjach dramatu.<sup>15</sup> W tym kręgu możemy pomieścić jej publikację dramatów Anny Świrszczyńskiej<sup>16</sup>, eksplikację *Ruy Blas*a Victora Hugo (z poznańskiej książki poświęconej dramatowi historycznemu)<sup>17</sup> czy esej należący do swoistego eksperymentu interpretacyjnego – zbiorowego odczytania (przez wszystkich uczestników poznańskiego Zakładu Dramatu i Teatru) jednego dramatu Terleckiego *Krótką noc*.<sup>18</sup> W założeniu miała to być fraktalna interpretacja tekstu.

Wspomnieć jeszcze trzeba o recenzenckiej pasji Ewy, uważała ją bowiem za ważną część osobistego, bezpośredniego dialogu z aktualną sztuką teatru. Ta pasja wywodziła się zarówno z pracy badawczej (przypomnę jej refleksję o krytyce emigracyjnej), jak i z dydaktyki. Przez sześć lat była najpierw współorganizatorką, potem opiekunką merytoryczną gazety festiwalowej „Sznurownia”, towarzyszącej Międzynarodowemu Festiwalowi „Maski”. „Sznurownię” redagowali i wydawali studenci naszej teatrologii corocznie w listopadzie (trzy lub cztery numery), a Ewa stała się ich mentorką, służąc zawsze pomocą w recenzjach lub wywiadach. Jednocześnie, poczynając od późnych lat dziewięćdziesiątych, sama pisała recenzje teatralne – niekiedy do „Teatru” lub „Czasu Kultury”, głównie jednak do „Didaskaliów”. To doświadczenie recenzenta zostało w pewien sposób spointowane przez dwa artykuły – w pierwszym, pomieszczonym w *Ko-medianie* z 2013, „rozbiera” na czynniki pierwsze *lecture-performance* Rabiha Mroué *W poszukiwaniu zaginionego pracownika*<sup>19</sup>, drugi, *Koniec krytyki towarzyszącej*, jest jej ostatnim drukiem w „Dialogu” na początku 2020.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Eadem, E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

<sup>15</sup> Eadem, *Sąsiedzi. O dramacie Zbigniewa Herberta „Drugi pokój”*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po 1918*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.

<sup>16</sup> A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Wybór dramatów*, wybór i wstęp E. Guderian-Czaplińska, Warszawa 2013.

<sup>17</sup> E. Guderian-Czaplińska, *Historia? to ja. „Ruy Blas” Wiktora Hugo*, [w:] *Na schodach Klio. Jedenaście ćwiczeń z myśli o dramacie historycznym*, red. D. Ratajczakowa, I. Kieć, Poznań 1999.

<sup>18</sup> Eadem, *Historia i współczesność*, [w:] *Od symbolizmu do post-teatru*, red. E. Wąchocka, Warszawa 1996.

<sup>19</sup> Eadem, *Lecture-performance: prawda ekranu*, [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Poznań 2013.

<sup>20</sup> Eadem, *Koniec krytyki towarzyszącej*, „Dialog” 2020 nr 2.





Ewa Guderian-Czaplińska podczas gali Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, 27 V 2017, Archiwum Teatru Miejskiego w Gdyni

Wszystko, co dotychczas napisałam, to na dobrą sprawę jedynie rama (i to niepełna) twórczego, naukowego życia Ewy Czaplińskiej. Ramę tę wypełnia prawdziwie charyzmatyczna osobowość badawcza. Zatem czas najwyższy, by poświęcić słów kilka czemuś, co skromnie i zwyczajnie (a taka przecież była sama Ewa) nazwę „Ewy sposobami lektury” – lektury książek, dramatów, spektakli.

Trudno rozdzielić i uszeregować właściwości jej badawczego spojrzenia oraz aktu pisarskiego, przecież na dobrą sprawę łączą się one ze sobą. Zacznę – wszak od czegoś muszę zacząć – od jej wnikliwego widzenia zjawisk, problemów i spraw. Było to widzenie na wskroś. Wiemy, że badacz może (choć nie musi) zdobywać taką umiejętność na kilka splecionych ze sobą sposobów: może więc do niej dorastać i dojrzewać, może ją w sobie niejako „wyhodować” i wykształcić, może też ją osiągać dzięki doświadczeniu „przedzierania się” przez rozmaite zapory i pułapki dzieł czy spektakli. Jest to sztuka widzenia o własnej dynamice i własnych wymaganiach – żywi się bowiem wiedzą, inteligencją, ciekawością badawczą, entuzjazmem, pasją i wizją. Takie widzenie rysuje się wyraźnie w recenzjach Ewy. Przywołam jedynie dwie z obszernego ich zbioru. Pisząc o *Orestei* Kleczewskiej, umiała pokazać dostrzeżoną w spektaklu niespójność formy,

konstrastując nieposklejane epizody z dwiema scenami o odmiennym charakterze, które pozwalały odbiorcy na powrót do mitu i do tragedii.<sup>21</sup> O *Komunie Paryskiej* Szczawińskiej w bydgoskim teatrze napisała, że to „koncertowo zmarnowana szansa teatralnej dyskusji o ideach Komuny”.<sup>22</sup> Podobna ostrość widzenia pozwoliła Ewie w książce o poznańskiej arkadii teatralnej scharakteryzować zarówno uwarunkowania jej jasnych stron (spokój miasta, ład, jednolita wspólnota, czytelne zasady, brak załamania i bankructw, stabilność dyrekcji), jak i ciemne konsekwencje tych wszystkich „jasności” – zawężającą horyzonty mieszczańskość, brak wyzwania artystycznych, ograniczenie ambicji do dwóch idiomów twórczych (języka uznanych arcydzieł i bezpretensjonalnej rozrywki), postępującą alienację nowatorskich poczynań wyrzucanych poza granice scen. Mimo wszystko żyła się ze swymi bohaterami – i z dyrekcyjnymi „Szczurami”, i z aktorami – pisząc o nich jak o bliskich sobie ludziach.

Miała wysoką świadomość kontekstów, do których zwykle się odwoływała – historycznych, społecznych, politycznych, interpretacyjnych. W artykułach o krytyce emigracyjnej charakteryzowała role przyjmowane przez krytyków oraz ich zróżnicowane podejście do scen żołnierskich i cywilnych, osiadłych. Interpretując dramat Lurczyńskiego, zastanawiała się nad motywami pisarstwa obozowego i nad tym, dlaczego dramat nie może unieść ciężaru obozowej problematyki. Jej widzenie tego zapomnianego utworu było ostre – doszła do wniosku, że jego autor jest w swych diagnozach bardziej pesymistyczny i bezwzględny niż Borowski. Badając awangardę krakowską, brała pod uwagę rozmaite sposoby jej pojmowania, wyraźnie odróżniając ją od nowatorstwa, choć ono także należało do jej właściwości. Z kolei pracując nad awangardową twórczością środkowo-wschodniej Europy, zadawała pytania o charakter całego ruchu, dociekała, czy mamy do czynienia z niezależną konstelacją różnych awangard uzależnionych od narodowych kontekstów, czy też istnieje jakiś ich wspólny mianownik geograficzno-kulturowy. Natomiast poszczególne dramaty polskiej awangardy poddawała lekturze wielopoziomowej, wydobywając prowadzoną w nich grę między dawną dramatycznością, którą rozmaicie wykorzystywały, a nową teatralnością, którą proponowały.

Wielopoziomowość i wieloplanowość lektury to jeszcze jedna cecha jej sposobu podejścia do tekstów. Uznawała, że powinnością interpretatora jest „wdarcie się” pod ich powierzchnię, przelamywanie stwarzanych przez nie pozorów, podjęcie swoistego czytelniczego śledztwa. Wszak interpretator, krytyk, badacz musi odsłaniać niejednoznaczności dzieła, musi szukać prawdy nie tyle obiektywnej, ile zawartej w autorskiej wizji. Czytelnik czy widz zawsze był obecny w tekstach

<sup>21</sup> Eadem, *Po-twarz mitu*, „Didaskalia” 2012 nr 109–110.

<sup>22</sup> Eadem, *Komuna P(a)ryska*, „Didaskalia” 2017 nr 138, s. 85.



Ewy – ona go reprezentowała, bo na sobie samej przeprowadzała analizę rezultatów odbioru. Pytała, jak został „obsadzony” widz konkretnego spektaklu w performansie Rabiha Mroué, kim jest czytelnik albo widz dramatu Herberta (widziała w nim świadka umierania), kim może być czytelnik książki Krystyny Duniec o teatrze dwudziestolecia<sup>23</sup> (powinien być świadomy swego istnienia w dzisiejszym powtórzeniu tego, co było wtedy).

Zaczynała zatem od rozpoznania sytuacji wyjściowej i rodzących się tu podstawowych pytań i problemów. Kolejny krok to pytania nieoczywiste, ale najważniejsze, dopiero z nich wyłaniała się ścieżka prowadząca do tego, co ukryte – w dramacie, w spektaklu, w krytyce. Ewa bowiem prowadziła dialog z twórcą i jego dziełem, starając się dociec tego, co najciekawsze dla badacza, a dla twórcy nawet nie zawsze oczywiste. Pozostawała więc poza banałami, choć umiała je wykorzystać, by jaśniej zdać sobie sprawę, o co chodzi w danym utworze. Jakże charakterystyczne było jej odczytanie dramatu Victora Hugo *Ruy Blas*. Ujmowała go w dwóch porządkach, literackim i biograficznym, które w finale jej tekstu łączyły się w jedno: sztuka bowiem w tej lekturze stanowiła odpowiedź na pytanie – jak się zostaje Napoleonem, jak można stworzyć swą wielkość. Odpowiedź brzmiała – poprzez sztukę, przez poezję. Myślę, że taką właśnie drogę obrała też dla siebie – poprzez naukę taktowaną jako sztuka i poprzez nader szczodry udział we wszystkim, czego się podejmowała – od badań do dydaktyki. I nie wiem, czy studenci kiedykolwiek w pełni doceniali? docenią? prowadzone przez nią z ogromnym talentem i zaangażowaniem zajęcia.

Ostatni okres w naszym wspólnym życiu wiąże się z nowotworami – jej potrójnie ujemnym, moim hormonalnym oraz jeszcze jednej koleżanki, którą także „trafiło”. Rozmawiałyśmy wtedy często telefonicznie. Nigdy nie wiedziałam, gdzie złapię Ewę – raz odebrała telefon, siedząc nad Wisłą, w Warszawie, i wygrzewając się (jak powiedziała) w słońcu. Przyjechała do „Dialogu” na rozmowę o dramacie współczesnym. Nie odmawiała, gdy ją zapraszano do rozmowy czy do napisania tekstu. A przecież dopadł ją prawdziwy potwór – najgorszy z nowotworów piersi, potrójnie ujemny, choć temu drugiemu HER2 też nic nie brakowało. Z naszych trzech mój był najłżejszy – luminalny. Ewa stanowiła wtedy niewyczerpane źródło informacji, chociaż każdy z naszych przypadków był odmienny. Mówiła, jak czuje się po czerwonej chemii, jak po białej, a z jej słów przebijała niesamowita wola życia i pokonania raka. To ona przekonywała mnie, że powinnam być zadowolona z mojego raka, bo jest tylko hormonalny i tłumaczyła, co powinnam robić po naświetlaniach. Wszystkie bezcenne wskazówki i rady dla przyszłych ofiar nowotworowej terapii zapisała w swej książce. Mam ją w komputerze pod pierwotnym tytułem *Potrójnie ujemny*. Teraz jest zatytułowana *Trojanki*.

<sup>23</sup> Eadem, *W sieci*, „Didaskalia” 2018 nr 147.

Znamienny to tytuł, zawiera w sobie wszystko. Z jednej strony jej fascynację antykiem i wielokrotnie ujawnianą potrzebę napisania książki o „gorszych siostrach” z greckich tragedii; zawiera świadomość okrucieństwa dotyczącego zarówno mityczne, jak i współczesne Trojanki – ofiary podstępnego potrójnego nowotworu; nawiązuje też do dramatów pod takim tytułem. Ta książka pisana na nieoczekiwanym, nagłym schyłku życia wciąż przecież młodego i twórczego, stała się jej misją – bo, jak mi tłumaczyła, nikt tym biednym dziewczynom nie powie, co mają robić, jak postępować, co jeść. Spisała więc to wszystko w swym niezwykle poradniku, zbierając skrzętnie informacje – głównie od współuczestniczek w chemii.

Te opowieści zajmowały nas, gdy przychodziła do mnie do szpitala. Potrafiłyśmy długo siedzieć na cichym przedwieczornym korytarzu w centrum onkologii, rozmawiając o różnych sprawach. Już wtedy odrastały jej włosy po chemii, choć nosiła świątną czapkę, w której wyglądała nieco łobuzersko. Wtedy też powiedziała mi (to był wrzesień), że zamierza prowadzić zajęcia mimo wszystko – z ukochanego teatru antycznego, który prześwieciła na wylot. Była pełna nadziei – nie tyle na wyzdrowienie (wtedy już niemożliwe), ile na lepsze samopoczucie, jakie miała jej dać krakowska kuracja na tzw. wirówce. Objasniała mi, co to takiego (jeden laik mówił drugiemu). Jej nadzieje rozwiewały się dwa razy – najpierw kiedy nie zakwalifikowano jej po pierwszym zgłoszeniu. Powiedziała mi gorzko, że widocznie uznali ją za jeszcze nazbyt żywą na ten eksperyment. Ale potem pojawiła się druga szansa i nagle musiała szybko zamieszkać w Krakowie. Nie czuła się już dobrze. W telefonie brzmiała bardzo źle. Złapałam ją jeszcze raz w Poznaniu – na kilka dni przed śmiercią. Miała głos bardzo zmęczony, jakby bez życia. Powiedziałam, że nie będę jej męczyć rozmową, że zadzwonię później. Słyszałam ją wtedy po raz ostatni.

Wiedziałam, że jest bardzo źle, ale – jak zwykle – nadzieja umiera ostatnia. Nie mogłam sobie wyobrazić instytutu bez Ewy, nie mogłam nawet pomyśleć, że może jej zabraknąć. Choć już od kilku lat byłam na emeryturze i nie wpadałam zbyt często na uniwersytet, nie chciałam się zastanawiać, jak to będzie nie słyszeć jej głosu, nie widzieć jej entuzjazmu, nie odczuwać cierplivej uwagi, nie uczestniczyć w dialogu zawsze przez nią prowadzonym. Miała bogate, twórcze życie, nie tylko naukowe – choć nie wymieniłam tu wszystkich jej tekstów, osiągnięć, działań. Zresztą nie sporządzam żadnego katalogu jej poczynań i dokonań, piszę jedynie wspomnienie. Nie przypominałam ani o udziale w głośnej kiedyś konferencji o dramatach Różewicza<sup>24</sup>, ani o redagowanych książkach, zwłaszcza tych,

<sup>24</sup> Zobaczyć poetę. *Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4–6 XI 1991*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalembe-Kasprzak, Poznań 1993. O Różewiczu Ewa Guderian-Czaplińska pisała także w tekście *Polknięty czas: stare kobiety w dramatach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 3–4.



*Jeże.* Ewa Guderian-Czaplińska z mężem Przemysławem i synem Janem, 21 II 2019,  
fot. z archiwum rodzinnego

darowanych nam, Elżbiecie Kasprzak i mnie, odchodzącym na emeryturę; nie wspomniałam o jakże rozmaitych przedstawieniach, jakie rodziły się na prowadzonych przez nią warsztatach studenckich – pamiętam zwłaszcza przejmującą *Ciemną Jutrznię Wielkoczwartkową* w 2002 w Bazylice Archikatedralnej; nie pisałam nic o jej udziale w pracach jury wielu konkursów – na najlepszy referat studencki, w trzech kolejnych edycjach konkursu na Inscenizacje Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” (2013–2018) i w pięcioosobowej Kapitulie Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (2017–2019). A przecież miała jeszcze życie prywatne, wspianego męża, dwoje dzieci, była weganką, biegała w maratonach...

Zapamiętam ją jako najbardziej hojną, szczodłą osobę w moim życiu, która tak bardzo chora przynosiła mi do szpitala wegańskie wspaniałe zupki i desery (ach, ta tapioka!), karmiąc nawet moją współlokatorkę. Zapamiętam uśmiechniętego, skłonnego do pracy i zabawy dobrego ducha naszej poznańskiej wspólnoty teatrologów, obdarzonego świetnym poczuciem humoru, które widać choćby w za-

bawnej systematyce ptasich bohaterów dramatycznych (wzloty, odloty, zaloty, nieloty) ogłoszonej w naszej „lekkiej” (choć naukowej) starej publikacji *Igraszki trafu, teatru i tematów*.<sup>25</sup> Zapamiętam Ewę jako postać subtelną, delikatną, prawie pastelową, dla nas wszystkich niezbędną. I przez wszystkich cenioną i kochaną, zarazem ostatnią szefową Instytutu Teatru i Sztuki Mediów.

---

<sup>25</sup> Eadem, *Ptasie dramaty*, [w:] *Igraszki trafu, teatru i tematów. Drobne scherza i scherzanda naukowe*, red. D. Ratajczakowa, B. Judkowiak, Poznań 1997.