

**nr 11/12
wiosna/lato 1996**

**Rok IV
ISSN 1231-5451**

SCRIPTORES SCHOLARUM

**Kwartalnik
uczniów i nauczycieli oraz ich Przyjaciół**

Lublin

SCRIPTORES SCHOLARUM

Kwartalnik
uczniów i nauczycieli
oraz ich Przyjaciół

Pismo powstało w środowisku Prywatnego Katolickiego Liceum Ogólnokształcącego
im. ks. Kazimierza Gostyńskiego.

Redakcja: Sławomir Żurek – redaktor naczelny, opiekun działu literackiego; Grzegorz Żuk – zastępca redaktora naczelnego, opiekun działu edukacyjnego; Katarzyna Grzybowska – kierownik działu literackiego; dział filozoficzny: Jan Gałkowski – kierownik, Jacek Wojtysiak – opiekun; dział filologii obcych: Stanisław Żebrowski – kierownik, Kamila Chwesiuk – opiekun; dział kulturalny: Przemysław Węczkowski – kierownik oraz sekretarz redakcji; Danuta Kurczab – opiekun, Marzena Tarasińska, Mateusz Kokoszka; teatr: Anna Barć, Gerard Staniecki; dział historyczny: Agnieszka Walko – kierownik, Wojciech Stanek – opiekun; Adrian Lesiakowski – kierownik działu artystycznego.

Współpraca: Michał Falenta, Paweł Furmanek, Łukasz Garbał, Marta Jedliczko, Joanna Malarczyk, Paweł Ziemia, Łukasz Turczyński.

Redaktorzy prowadzący: Gerard Staniecki, Sławomir Żurek.

Projekt okładki i ilustracje: Adrian Lesiakowski.

Korekta: Witold Waszczuk.

Adres redakcji i wydawcy: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Stowarzyszenie „Brama Grodzka”, ul. Grodzka 34, 20-112 Lublin, tel./fax (0-81) 258-67.

Pismo nagrodzone w roku 1996 Nagrodą Specjalną Ministra Edukacji Narodowej.
Kwartalnik „Scriptores Scholarum” może być wykorzystywany jako materiał pomocniczy w nauczaniu szkolnym. Kuratorium Oświaty w Lublinie.

Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych, zastrzega sobie prawo do skrótów, adiustacji, redagowania i zmiany tytułów nadsyłanych tekstów.

© Copyright by Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

ISSN 1231-5451

Informacji o warunkach prenumeraty udzielają placówki „Ruchu” na terenie całego kraju.
Pismo ukazało się dzięki pomocy następujących instytucji i firm: • Urząd Miejski w Lublinie • Fundacja im. Stefana Batorego • Fundacja Kultury • Bank Depozytowo-Kredytowy w Lublinie • Wydawnictwo „Norbertinum” • **Dziękujemy!**

Numer zamknięto w czerwcu 1996. Oddano do druku w lipcu 1996.

Skład komputerowy: Wydawnictwo „Sic et Non” Sp. z o.o., Lublin.

Druk: Drukarnia NORBERTINUM.

Spis treści

Prologos, czyli słowo wstępne	7
Párados,	
<u>czyli rozmowy akademickie o teatrze i szkole</u>	
• <i>teoretycy</i>	
Irena Sławińska	
Życie teatralne szkoły	10
Powtórzyć gest Boga – rozmowa z doktorem Wojciechem Kaczmarem (KUL)	17
Dramat w szkole po trzykroć! – rozmowa z prof. Bożeną Chrzastowską (UAM)	25
• <i>scenka dramatyczna</i>	
Piotr Sobolczyk	
Sen Ministra	32
• <i>praktycy</i>	
„Teatr jest jak dom” – rozmowa z prof. Jerzym Stuhrem	
Rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie	42
Aktor, reżyser, profesor... – rozmowa z prof. Mikołajem Grabowskim (PWST)	46
Epejsodion I,	
<u>czyli teatry Lublina</u>	
• <i>scena klasyczna</i>	
W teatrze na prowincji... – spotkanie z Henrykiem Sobiecharem	52
Agnieszka Hałas	
Z Zapisków Mutanta	57
Adrian Lesiakowski	
Stary teatr – rzut oka	61
• <i>scena alternatywna</i>	
Marcin Biegaj	
„Cóż po teatrze w czasie marnym...”	65
Teatr alternatywny – teatr konwencjonalny,	
– debata z twórcami lubelskich teatrów nierepertuarowych	70
Stasimon I,	
<u>czyli krytyka teatralna</u>	
• <i>mała akademія teatralna</i>	
Wojciech Kaczmarek	
Recenzja teatralna jako dokument przedstawienia teatralnego	82
„Cień teatru” – fragmenty spotkania z Tadeuszem Nyczkim i Jerzym Koenigiem	87
Sumienie środowiska teatralnego	
– spotkanie redakcji „Oldaskall” z redakcją „Scriptores Scholarum”	91
• <i>próbki recenzji teatralnych</i>	
Mariusz Ptura	
„Opis obyczajów 2”	95
Karolina Rozwód	
Lubelska „Balladyna”	97
Gerard Staniecki	
„Zapiski Wariata” Mikołaja Gogola	99
Katarzyna Grzybowska	
Podwójna wilgoć	101

Antrakt I**Alfred Marek Wierzbicki**

Inna wiedza, Rzeka, Sezony zamki, 105

Marta Jedliczko

*** Oto jest czas..., *** Tylko Bóg..., *** przyjacielu który..., Bez żalu, Wiersz ostatni 107

Krzysztof Zawisza

Relatywistyka, spór o istnienie świata, Cena, Przesłanie, Non omnis vivo 109

Epejsodion II,**czyli teatr w szkole**• *dydaktyka teatralna***Przemysław Włóczkowski**

Teatr za czasów Władysława IV 114

Danuta Kurczab

Jak mówić sobą? O nauce dykcji zgodnej z naturą. 117

Barbara Smutek

Specjalizacja teatrologiczna (Olimpiada Literatury i Języka Polskiego) 121

Agata Jarzmik

4th European Youth Theatre Encounter – "Yes to Art for Reasons" 125

• *próbki teatralne i dramatyczne uczniów***Karolina Rozwód**

Scena Młodych 127

Jarosław Gawlik

„Exhibitziurum” teatru „Nicht consensus”. Zapis działań teatralnych 132

„Cmentarzysko”. Zapis próby generalnej 134

Agnieszka Hałas

Speaking of Spring 136

Michał Łuszczuk

„Cogitationum poenam nemo luit” 138

• *Kraków teatralny***Przemysław Włóczkowski, Sławomir Żurek**

„Scriptores” w Krakowie. Dziennik uczestników czterodniowej sesji teatrologicznej 144

Stanisław Żebrowski

Tadeusz K. jak Cricot 2 148

Stasimon II,**czyli dramat w szkole**• *głosy autorytetów***Irena Sławińska**

Proces dydaktyczny i wychowawczy w Wileńskim Gimnazjum im. E. Orzeszkowej 152

Michał Bobrzyński

Moje niepokoje, czyli czegoś tu nie rozumiem 158

• *dydaktyka inaczej...***Teresa Krasnowska**

Szkoła promująca zdrowie – chwila refleksji 164

Przemysław Kuśmierczyk

Chaos i ekologia a myślenie poprzez naukę 169

Antarkt II**Joanna Pąk**

Mój ogród Getsemani, Autobiografia, Dwa światy, Prawda, Ślimaki, Rozkład dnia 173

Łukasz Borys

Mój sen o niebie 176

Paweł Filipczak

*** jak pijacy na ulicy; Kłamstewka 176

Łukasz Czapski

sine dolore, Na schodach katedry 178

Katarzyna Grzybowska

Tak trudno żyć 179

Exodos,**czyli recenzje nieteatralne****Ireneusz Ziemiński**

Narodziny rozumu 182

Danuta Kurczab

Kwiaty z Ogródu Getsemani 186

Marta Jedliczko

Powrót bezbolesny 188

Sławomir Żurek

Marta 190

• dytyramby, czyli listy do redakcji 194

• osoby czyli, informacje o autorach 198

• Wielkie Dionizje, czyli konfrontacje teatralne 200



For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

Wszystko bowiem, co przesadzone, przeciwne jest zamiarowi teatru, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotcie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piękno.

William Shakespeare, Hamlet (Akt III, sc.2), tłum. J. Paszkowski.

Prologos, czyli słowo wstępne

Teatr i Szkoła. Dwie najstarsze i najważniejsze placówki, funkcjonujące w kulturze już od Starożytności. Dwa obszary od wieków najsilniej oddziaływające, a jednocześnie służące rozwojowi cywilizacji śródziemnomorskiej. To co łączy dziś te szacowne instytucje to dramat, który się w nich rozgrywa. Teatr jest przestrzenią z założenia do tego typu działań przeznaczoną, gorzej ze szkołą... Tym bardziej, że często sztuki dramatyczne przybierają w niej oblicze komedii, a nawet tragifarsy... (nie bójmy się tego słowa) kultuńskiej. Przyjmijmy jednak optymistycznie, że stan ten przypomina w swym przebiegu mimo wszystko raczej grecki dramat klasyczny. (Stąd też zapożyczona w Zeszycie Teatralnym struktura i język, użyty w podtytułach poszczególnych działów.)

Oczywiście mamy pełną świadomość, że są szkoły w naszym kraju, gdzie proces dydaktyczny przebiega bardzo dobrze i powstają tam nierzadko doskonale realizowane spektakle. Jednak ogólny stan polskiego szkolnictwa nie napawa optymizmem... Częściej stosowany jest w nim monolog, niż dialog; więcej sztuk, których sceną są nasze klasy, kończy się tragicznie, a nie „happy endem”... W teatrze odpowiedzialny za spektakl jest reżyser, w oświacie obecny jest kreator, którego krzesło reżyserskie ustawiono w stolicy i wydaje się, że przez ostatnie pięćdziesiąt lat siedział na nim tylko od czasu do czasu ktoś, znający się na zasadach gry obowiązujących w szkolnictwie. Polska edukacja nie ma szczęścia do reżyserów, z aktorami chyba podobnie... Jeśli już trafi się jakiś z charyzmą, który swoje lekcje prowadzi po wirtuozersku, to w szkole zwykle go się nie lubi, bo „zawyża poziom”, bo „po co?”... W końcu aktor sam schodzi ze sceny, zniechęcony nie sprzyjającą atmosferą i niską gażą... Podobnie krucho z widownią... Nie często zdarza się taka, która pragnie włączyć się w spektakl, dając się ponieść fantazji aktorów, tak jak dzieje się to w teatrach alternatywnych... Cóż, może spektakle są po prostu nudne, nazbyt schematyczne, nijakie... A może to widz jest niedojrzały?

Co więc zrobić abyśmy mieli naprawdę wyśmienitych reżyserów-ministrów oraz aktywnych i zdolnych artystów: nauczycieli i aktorów, jak zbudzić szkolną i teatralną widownię? Na te oraz wiele innych pytań odpowiada w „Scriptores Scholarum” Pierwsza Dama Polskiej Dydaktyki, redaktor naczelny miesięcznika „Polonistyka” – prof. Bożena Chrzastowska oraz Mistrz Sceny Teatralnej, rektor PWST – prof. Jerzy Stuhr. Pytanie to stawiają również przed sobą inni wypowiadający się na łamach „Scriptores” autorzy. Może receptą jest powrót do tradycji szkolnictwa przedwojennego, jak proponuje prof. Irena Sławińska, a może należy krytycznie szukać nowych dróg w polskiej oświacie, tak jak robi to od pięciu lat Michał Bobrzyński. Niewątpliwie brakuje w tym Zeszycie krytycznych wypowiedzi na temat swoich szkół samych uczniów i nauczycieli, mamy jednak nadzieję, że pojawią się one jako głosy w dyskusji po lekturze kwartalnika.

Najwięcej, w tym szkolno-teatralnym Zeszytzie, mówi się jednak o teatrze. (Młodzież na szczęście teatrem się jeszcze pasjonuje!) Czego świadectwem są rozmowy z pedagogami teatralnymi i reżyserami (Mikołaj Grabowski i Jerzy Koenig), aktorami (Jerzy Stuhr i Henryk Sobiechart), krytykami teatralnymi (Tadeusz Nyczek i Łukasz Drewniak), teatrologami (Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek, Bożena Gierat-Bieroń). Drukujemy ciekawe, naszym zdaniem, uczniowskie próbki dramatyczne, pierwsze recenzje teatralne, artykuły, eseje, szkice, sprawozdania... Na rzeczywistość teatru staramy się więc patrzeć z różnych punktów widzenia i stanowisk, tak by wylaniający się obraz był w miarę pełny i obiektywny. Sporo miejsca tradycyjnie poświęcamy naszemu regionowi. Wszak Lublin to stolica teatru alternatywnego. Na szczególną uwagę zasługuje debata z dyrektorami lubelskich teatrów nierepertuarowych. Zabrakło w niej niestety twórców z Gardzienic, Grupy Chwilowej, Teatru Wizji i Ruchu... Nie wszędzie udało się nam dotrzeć, nie wszyscy mieli czas i ochotę z nami rozmawiać...

Tak w szkole, jak i w teatrze antrakty to centralny punkt przedstawienia, swoista interakcja, czas na dialog. W „Scriptores” proponujemy spędzić go z poezją. Sporo w tym Zeszytzie debiutantów, szczególnie w drugim antrakcie.

Dziękujemy tym wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tego Zeszytu, a więc Katedrze Teatru i Dramatu KUL w osobach prof. Ireny Sławińskiej i dra Wojciecha Kaczmarka, którzy służyli nam radą w merytorycznym poprowadzeniu numeru. Dziękujemy również drowi Tomaszowi Kitlińskiemu (UMCS) za skontaktowanie nas z tyloma ważnymi osobistościami życia teatralnego Krakowa, gdzie powstała duża część zamieszczonych w numerze materiałów (patrz „Scriptores” w Krakowie). Jesteśmy również bardzo wdzięczni naszemu wydawcy, a szczególnie dyr. Tomaszowi Pietrasiewiczowi, który inspirował nas w naszych poszukiwaniach i edukował w Akademii Teatralnej Teatru NN.

Dzisiaj w Polsce zarówno Teatr, jak i Szkoła znajdują się w stanie kryzysu. Sytuacja ta świadczy nie tylko o indolencji tych, którzy są odpowiedzialni za polską kulturę i oświatę. Kryzys przypomina również o ogólnoeuropejskiej depresji, w jakiej znalazła się kultura humanistyczna w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku. Może antidotum na ten stan będą słowa Wielkiego Mistrza Szkoły i Teatru – Williama Shakespeare’a, który zachęcał, by teatr służył jedynie za „zwierciadło naturze”, czemu mamy nadzieję przysłużyć się również nowy, podwójny (11/12) wiosenno-letni numer „Scriptores Scholarum” – Zeszyt Teatralny — „Dramat w Szkole”.

Redaktorzy prowadzący z Zespołem



**Párados,
czyli rozmowy akademickie
o teatrze i szkole**

Irena Sławińska

Życie teatralne szkoły*

Najmilszym miastem rządziło prawo teatru. Życie toczyło się tu we wspaniałych dekoracjach barokowej architektury, posłuszne odwiecznym rytuałom obrzędowości religijnej, towarzyskiej i domowej. Bliski kontakt z wsią, wrośnięcie miasta w lasy i rozległe przedmieścia o wiejskim charakterze włączały je w obrzędowość wiejską.

W obrzędowości tej krzyżowały się i roztopiały tradycje polskie, białoruskie, tatarskie, żydowskie, litewskie..., podobnie jak pieśni i tańce (lawonicha). Obrzędy religijne wylegały przecież na ulicę, na obrzeża Wilii, bardzo spektakularne nieraz – zawsze w przewidzianej z góry scenerii: pasyjne, żałobne kommemoracje, droga krzyżowa w Kalwarii – zawsze nocą; zabicie Bazyliuszka, który, jak wiadomo, mieszkał na Bakszczie (stąd straszne przekleństwo „a idź na Bakszta”) – wiosną, gdyż aktu tego dokonywał św. Jerzy; święto Kupali – nad Wilią oczywiście.

Zawodowy teatr publiczny mógł odżyć w Wilnie dopiero po rewolucji 1905 roku – ale przez wszystkie te lata trwało w różnych formach podziemne czy prywatne życie teatralne, choćby jako „teatr domowy”, nie tylko po dworach, ale i w mieście, gdzie często – jeszcze w okresie II Rzeczypospolitej – rodzinne wizyty świąteczne przekształcały się w improwizowane jasełka lub koncerty.

Teatralną atmosferę miasta i jego tradycje przechwyciły czule anteny artystów wrośniętych w to miasto – tubylców lub (może nawet częściej) oczarowanych przybyszów. Zapragnęły te tradycje rozwinąć i nadać im bardziej artystyczny charakter. Dwu spośród nich zawdzięcza Wilno szczególnie wiele: to Ferdynand Ruszczyc i Mieczysław Limanowski.

Z działalnością Ruszczycy (od roku 1908) łączyło się wiele inicjatyw, które dziś określamy mianem parateatralnych, jak np. teatralizowane kiermasze (bazyry) na kolonie letnie czy pomoc dla młodzieży (*Bazar w świecie bajek i zabawek*, 1912), tradycja, która miała przetrwać niemal aż do wybuchu drugiej wojny światowej, choć powstała na początku XX wieku. Z pomysłów i projektów Ruszczycy rodziły się piękne, teatralizowane bale akademickie, przede wszystkim Wydziału Sztuk Pięknych USB, który w ten sposób prezentował wydarzenia swego życia. Katedrę Architektury zlikwidowaną w 1926 roku pożegnano uroczystym pogrzebem, który przedefilował przez całe miasto.

* Na początku czerwca 1995 roku odbyło się spotkanie redakcji „Scriptores Scholarum” z prof. Ireną Sławińską. Najważniejsze myśli wypowiedziane przez Panią Profesor zamieszczamy w formie dwóch artyku-

1) „... które przedrukowaliśmy za zgodą autorki z książki: *Była taka szkoła. Gimnazjum im. Elżby Orzeszkowej w Wilnie 1915–1939*, pod red. E. Sławińskiej-Zakościelnej, Londyn 1987.

Tylko w pamięci uczestników – i w skąpych zapiskach – utrwaliły się tak wspaniałe inscenizacje Ruszczyca, jak *Kulig wileński sprzed stu laty* (1921), *Igrzyska na zamku dolnym za czasów Zygmunta Augusta i Barbary* (1922) czy *Podróż w przestworza z Poczobutem w gwiazdy i mgławice* (1923).

Inicjatywy Ruszczyca potem podchwycił również i Limanowski. Nie dorównując Ruszczycowi świetnością wizji plastycznych, wnosił w życie Wilna swój wielki dynamizm i doświadczenie teatralne, zdobyte we współpracy z J. Osterwą.

Wspaniałe wizje sceniczne Ruszczyca, zarówno w teatrze zawodowym, poczynawszy od *Lilli Wenedy* (1909) aż po *Noc listopadową* (1930), jak i na terenie życia uniwersyteckiego, miały odcisnąć się na zawsze w formacji pokolenia, które wtedy dopiero zetknęło się z teatrem. Na doświadczeniach tych zaważył również model „Reduty”, zwłaszcza w zakresie poetyckich i romantycznych inscenizacji. Kilku redutowców towarzyszyło potem przez szereg lat pracom teatru szkolnego i międzyszkolnego (Aleksander Kisielewicz i Wacław Ścibor-Rylski), wprowadzając młodzież w styl redutowy. Sam Osterwa reżyserował *Warszawiankę* w Gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Wilnie (1925).

Życie teatralne w szkołach wileńskich rozwinęło się szczególnie intensywnie dopiero w okresie stabilizacji, a więc około 1922–1923 roku, kiedy młodzież wróciła z ewakuacyjnych wędrówek, a nieraz bezpośrednio z Rosji. We wspomnieniach starszych koleżanek przewijają się jednak opowieści jasełkowe czy wigilijne, np. o *Gwieździe-Pocieszycielce* z 1918 roku, kiedy to każdy uczestnik miał przynieść dwa polana drewna by ogrzać salę.

Teatr Międzyszkolny w Wilnie powstał w 1931 roku. O założeniach jego mówią przede wszystkim artykuły wizytatora Edwarda Rzeszowskiego, który przez cały okres swojej pracy w Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego patronował idei uteatralnienia młodzieży i wielokrotnie wypowiadał się obszernie na ten temat w „Dzienniku Urzędowym Kuratorium”¹.

Główne zadanie Teatru Międzyszkolnego – czytamy w artykule Rzeszowskiego z 1937 roku – to „zespolenie młodzieży różnych narodowości (ze szkół polskich, żydowskich, litewskich, rosyjskich i białoruskich) w pracy inscenizacyjnej, opartej na pomysłowości i inicjatywie uczniowskiej”².

Ale już wcześniej podkreślano, że teatr szkolny, „unikając gwiazdorstwa, winien być ściśle związany z nauką z życiem młodzieży, a nie ma stać się osobnym, oderwanym popisem. Toteż iść należy w kierunku uteatralnienia (w dobrym sensie tego słowa) nauki języka polskiego oraz życia młodzieży (artystyczne, zbiorowe obchody, święta przyrody, uroczystości humorystyczne, zwyczaje i obrządki dekoracyjne itd)”³.

Teatr ten, uzyskawszy po kilku latach własną salę, realizował ambitny program reperturowy w zakresie klasyki polskiej i obcej. Miał też przygotować szereg zawodowych aktorów dla powojennych scen polskich (Hanna Skarżanka, Maria Mincerówna, Irena Dutkiewicz-Maslińska).

Inny charakter miał teatr dla młodzieży szkół średnich w Wilnie i okolicy, zorganizowany w lecie 1932 roku, po naradach z teatrem zawodowym i środowiskiem twórczym Wilna. Układ z teatrem na Pohulance doprowadził do stworzenia sobotnich i popołudniowych przedstawień szkolnych dla młodzieży wyższych klas gimnazjalnych (VI, VII, VIII), a więc dla piętnasto-, szesnasto-, siedemnastolatków. Na popołudniowe seanse

składały się: prelekcje o sztuce, „rozbiór sceniczny przedstawienia, a więc analiza inscenizacji, oraz „wzorowe przedstawienie”. Ponieważ każdą inscenizację powtarzano kilka lub kilkanaście razy, w ciągu roku młodzież mogła obejrzeć kilka sztuk (7–8). Od pierwszego sezonu pokazano ambitny repertuar: znalazł się w nim M. Maeterlinck, S. Wyspiański, A. Tolstoj, F. Schiller, S. Żeromski, H. Ibsen. W następnych latach włączono Szekspira, Molięra, N. Gogola – ale również M. Bałuckiego i A. Fredrę. W sprawozdaniu za rok 1935/36 czytamy, że spektakle obejrzała młodzież z 36 szkół Wilna, Nowej Wilejki i Trok. Oczywiście niezmiennie cenne były „ćwiczenia teatralno-literackie”, zrazu w teatrze, a potem w poszczególnych szkołach.

I wreszcie jeszcze jedna inicjatywa w tym zakresie warta jest pamięci: Szkolny Teatr Objazdowy pod kierunkiem Heleny Zelwerowiczówny, przeznaczony dla młodzieży w szkołach prowincjonalnych Oszmiany, Lidy, Słonimia, Nieświeża, Mołodeczna, Głębokiego. W roku 1935/36 w repertuarze tego teatru znalazło się sześć sztuk – od J. Niemcewicza po *Niespodziankę* K. H. Rostworowskiego. Zespół tworzyli aktorzy zawodowi⁴.

Ku uteatralnieniu młodzieży zmierzały też częste kontakty z ludźmi teatru, odwiedzin w poszczególnych szkołach (poranki recytatorskie Kazimiery Rychterówny) oraz sporadycznie prowadzone kursy dykcji. W Gimnazjum im. E. Orzeszkowej prowadziła je przez pewien czas właśnie Rychterówna.

I jeszcze jedno: życie teatralne na terenie szkoły – i naszej szkoły również – rozwijało się tak dynamicznie dzięki współpracy, często i współzawodnictwu, poszczególnych kółek i organizacji. Imprezy teatralne inicjowało np. harcerstwo, Koło Krajoznawcze, wreszcie Sodalicia Mariańska, szczególnie czynna na terenie męskiego Gimnazjum im. J. Lelewela. Stale do udziału zapraszano „Orzeszkówki”.

Osobne omówienie należałoby się formom rozwijania kultury muzycznej w szkole, pracy chórów szkolnych, ich uczestnictwu w „Święcie Pieśni” oraz inicjatywom dwu naszych nauczycielek śpiewu. To Bronisława Gawrońska i Jadwiga Żyłkowa. Zwłaszcza pierwsza z nich szczególnie zasłużyła sobie na pamięć, ze względu na troskę o przechowanie pieśni i tradycji wileńskiej, również i dla wkładu w ogólnopolskie kursy teatralne, organizowane przez Związek Teatrów Ludowych, jak też i Muzyczne Ognisko Wakacyjne w liceum krzemienieckim (1928–1939), gdzie wykładała metodykę śpiewu.

W kontekście wspomnianych inicjatyw i inspiracji życie teatralne naszej szkoły nie odbiega od proponowanych wówczas wzorów, jednak wzorów tych nie powiela. Oczywiście na przestrzeni 25 lat istnienia zmieniają się formy ekspresji teatralnej: w pierwszej dekadzie są to nieraz próby ambitne (jak *Wesele* w 1925 roku⁵), ale bardzo amatorskie. Następne lata przynoszą większe różnicowanie rodzajów inscenizacji. Teatr Międzyszkolny centralizuje rozproszone inicjatywy. Na ten okres przypada też, jak się wydaje, szczególnie silne oddziaływanie wzorów Cierniakowskich, a więc próby stworzenia widowisk obrzędowych czy rewii regionalnych – rewii pieśni i tańca. Kursy wakacyjne przygotowują nauczycieli do tworzenia „teatru z pieśni”, według formuły Solarzów.

W ostatnich latach przed wojną wyraźnie nasilają się też uroczystości okolicznościowe (na rzecz Ligi Morskiej i Kolonialnej, Czerwonego Krzyża), jak też akademie ku czci (np. Marszałka).

Za reprezentatywną dla „centralnego okresu” istnienia Gimnazjum im. E. Orzeszkowej można uznać następującą typologię:

1. „Wewnętrzne” spektakle, głównie w językach obcych, organizowane przez nauczycieli tych języków.

2. Jasełka realizowane we współpracy z gimnazjum męskim, zazwyczaj Gimnazjum im. J. Lelewela.

3. Pełnospektaklowe sztuki lub składanki z repertuaru klasycznego, realizowane pod kierunkiem zawodowych ludzi teatru.

4. Koncerty o zróżnicowanym programie wokalnno-muzycznym, zazwyczaj imprezy dochodowe, przeznaczone na różne cele wspólnoty szkolnej, np. na sfinansowanie wycieczki na Powszechną Wystawę Krajową w 1929 roku. Z czasem koncerty takie przekształciły się w rewie czy widowiska regionalne.

„Wewnętrzne” przedstawienia przygotowywałyśmy na własny użytek – czy to na uroczystości szkolne (akademie), czy dla wspólnej zabawy (Andrzejki, opłatek, św. Mikołaj). Poruszały nas gorąco uroczystości na dziesięciolecie odzyskania Niepodległości i rocznice obu powstań, zwłaszcza powstania styczniowego, mniej uczczonego przez dramaturgię polską. Żywe pomniki tego powstania były jeszcze wśród nas: Dziadek mój, Michał Kurnatowski, wspaniały starzec, nie rozstawał się niemal z mundurem powstańczym, na którego widok – na ulicy – przybiegali natychmiast chłopcy, by przeprowadzić weterana przez jezdnię.

Na różne rozrywkowe wieczory sporządzałyśmy same scenariusze, zwłaszcza na „wróżebne” seanse, ogromnie w Wilnie popularne. Ale scenariusze takie towarzyszyły również wycieczkom, ogniskom czy imieninom.

Poważniejszą imprezą o wyraźnie dydaktycznym zapaszką były przedstawienia francuskie, w których brałam gorący udział. Poprzedzano je licznymi próbami w staroświeckim mieszkaniu Teresy Zakrzewskiej, wypełnionym kozetkami i puszystym dywanem. Zapadałyśmy z rozkoszą w te puchy, kryjące potem barbarzyńskie remanenty naszych wizyt: pozostawiane przez nas siemki.

Pamiętam teksty Molierowskie wygłaszane przez nas w najdziwniejszych pozycjach. Zafascynowane, wdychałyśmy zapach jedwabnych szat staruszki z czasów III Cesarstwa, szat, w których ponoć tańczyła z Napoleonem III. „Odmladza się – mówiłyśmy złośliwie – jej partnerem był z pewnością Napeleon I”.

Jedno z takich przedstawień zanotowałam w swoim „Dzienniczku” pod datą 3 VI 1927 roku. Urządziła je piąta klasa gimnazjum (miałam wówczas 13 lat). Na spektakl złożyły się trzy sceny, które miały nas wprowadzić w język Racine’a i Moliera, zmuszając do pamięciowego opanowania tekstu.

Na pierwszy ogień poszła *Athalie* ze wspaniałą Sofą Kaczergińską w roli Królowej. Popisowym numerem okazały się jednak *Femmes Savantes*, dające okazję do ekspresywnej gestyki i mimiki, a również improwizowanych gier. Rolą tą przypieczętowałam swój los!

Spektakle te były przede wszystkim zabawą, ale wzmacniały naszą swobodę wypowiedzi w języku obcym. Kilku koleżankom z tej klasy dane było potem (bez żadnych późniejszych studiów w tym zakresie) nie tylko radzić sobie za granicą, ale nawet przewodniczyć na sesjach międzynarodowych kongresów czy pisać artykuły po francusku.

Najpopularniejszą formą ekspresji teatralnej młodzieży były oczywiście jasełka. Po 1905–1906 roku zapanowało na scenach amatorskich (i zawodowych) *Betlejem polskie* L. Rydla. Jego otwarta struktura pozwalała na swobodne traktowanie tekstu, przyrzuca-

nie nowych postaci i usuwanie już zdezaktualizowanych. Poza tym model Rydla dał asumpt do różnorodnych jasełek regionalnych, także i wileńskich. Tworzyli je miejscowi literaci: Łopalewski, Romer-Ochenkowska, Dobaczewska.

Wspomniano tu już o inscenizacji z 1918 roku. Była to *Gwiazda-Pocieszycielka* o niewątpliwie jasełkowym charakterze. Dowiadujemy się potem o *Bellejkach* granych w 1925 roku: zachowana fotografia pozwala wnosić, że było to widowisko ze śpiewkami i tańcami, zapewne bliskie koncepcji Rydla, ale może – jak świadczy sama nazwa – bardziej związane z naszym regionem, choć i tu nie brak było krakowiaków. Wkrótce jednak tekst Rydla zwyciężył.

Jasełka te urządziły zawsze dwa gimnazja łącznie: męskie i żeńskie – potrzebne były pary do krakowiaka, mazura, kujawiaka, a także pastuszkowie, trzej Królowie, Herod i Diabeł. Przez kilka lat aktorzy zazdrośnie strzegli swego emplot. Długie włosy pozwoliły mi objąć rolę Herodowej, bardzo efektowną ze względu na aksamitną szatę i koronę. Atrakcyjne były oczywiście numery choreograficzne i wesołe scenki intermediiów na rynku krakowskim, którego chyba żadna z nas nie знаła.

I tu próby bardziej zostały w pamięci niż sam efekt końcowy: chodziło się na nie do męskiego (!) gimnazjum, spotykało chłopców, korzystało z ich opieki w powrotnej drodze przez ośnieżone ulice. Działo się to wprawdzie wbrew zakazom władzy domowej, ale... Ale na teren Gimnazjum im. J. Lelewela, który miał się potem stać siedzibą naszej szkoły przy ul. Mickiewicza 30 – nie sięgała ani władza domowa, ani nasza przełożona. Reżyserowali jasełka dwaj instruktorzy męskiego gimnazjum: pan Bojakowski w zakresie śpiewu i pan Tomaszewski w scenach tanecznych. Im też, swobodnej atmosferze, którą stwarzali, zawdzięczają te próby swą wyjątkową atrakcyjność.

Czy były to spektakle patriotyczne i religijne? Chyba nie: o ile dobrze pamiętam, usuwano tam postaci zbyt dramatyczne, np. unitę podlaskiego. Biedny unita! Zawsze usuwany – albo przez carat (każdej maści), albo by nie psuł wesołej zabawy. Zawsze komuś przeszkadza. Pozostawiano natomiast postaci królów i ułanów, jako role kostiumowe. Śpiewało się wiele kolęd i pastorałek, niektóre solowo (*Kaczka pstra*), ale częściej wspólnie z salą, kończąc spektakl ogólną wędrówką do stajenki, do Jezusa i Panienki.

Dlaczego nie trzymaliśmy się raczej *Pastorałki* Schillerowskiej, dziś niemal bezapelacyjnie królującej? Może wydawała się za trudna, może odstręczała stylizacja, przymruganie oka, dystans w stosunku do misteryjnej rzeczywistości?

Najambitniejszy nurt naszych teatralnych dokonań to inscenizacja repertuaru klasycznego. Wspomniana została już realizacja *Wesela* z 1925 roku, niestety tylko ogólnikowo odnotowana w prasie („Ogniwo”) i we wspomnieniach uczestniczek, jako wielkie i głęboko angażujące wydarzenie, ale artystycznie chybione. Po raz drugi podjęto inscenizację *Wesela* (we fragmentach) już w Teatrze Międzyszkolnym w 1933 roku. Pannę Młodą grała nasza „Orzeszkówka” – Wanda Ciuńdziewicka.

Dwukrotnie podejmowano Molierowskiego *Skąpca* w polskim przekładzie, zresztą z inicjatywy Sodalicii Mariańskiej Gimnazjum im. J. Lelewela. Do ról kobiecych zaproszono same „Orzeszkówki” – z naszej klasy właśnie (R. Andruciewiczówna, H. Zapaśnikówna, J. Zaborowska – 1928 rok).

Niezapomnianym przeżyciem dla naszego pokolenia stał się *Wieczór tragedii polskiej* (8–9 XII 1928), zrealizowany przy pomocy reżyserskiej redutowca, Wacława Ścibor-

Rylskiego. Tragedię polską reprezentowały tu trzy utwory: *Odprawa posłów greckich*, *Barbara Radziwiłłówna* i *Noc listopadowa*. Wiele emocji wywoływał już konkurs na główne role: tragiczna rola Kasandry przypadła L. Małunowiczównie, mnie – Bona w tragedii Felińskiego. Ale najgłębiej przeżyliśmy nastrój oczekiwania w Łazienkach, gdy to „mgieł gęstwa na ogród spada”. Nastrój ten wyczarowali chłopcy z „Lelewela”.

Ostatnim akcentem za dyrekcji J. Rodziewiczowej stała się bardzo przejmująca *Anty-gona* Sofoklesa (wiosna 1930 r.). Byłyśmy do niej przygotowane dzięki pracom Kółka Literacko-Dramatycznego, które od tragedii greckiej rozpoczęło swoją działalność.

Z nastaniem dyrekcji Eugenii Sumorok-Staniewiczowej i powstaniem Teatru Międzyszkolnego (1931 r.) rozpoczął się nowy rozdział w życiu teatralnym szkoły. Inicjatywę przejęło kierownictwo nowego teatru, powołując i „Orzeszkówki” do udziału w spektaklach. Zmienił się też repertuar: wyeksponowano formy improwizacji czy swobodnej ekspresji, teatralizację wierszy i pieśni, składanki obrzędowe. Koleżanki nasze wspominają o swoim uczestnictwie w *Prząśniczkach* i w *Sobótkach* J. Kochanowskiego, o ilustracyjnej *Talii kart* w Teatrze na Pohulance z Jasią Zaborowską w roli Króla Kier.

Wielkim osiągnięciem, prezentowanym w tournée na Pomorzu (Bydgoszcz, Toruń, Poznań), stało się widowisko *Wilno mówi* (1935). Zachowany program pozwala odtworzyć założenia tego widowiska, w którym znalazły się teksty pisarzy i poetów wileńskich, od A. Mickiewicza po K. Illakowiczównę, teksty W. Syrokomli, W. Hulewicz, W. Dobaczewskiej i innych, obok pieśni wileńskich (wydanych przez B. Gawrońską). Znamienne, że jeden tekst (Bohuszewicza) był prezentowany po białorusku, a wśród tańców znalazła się lawonicha. Muzycznie rzecz opracowali Tadeusz Szeligowski i Jadwiga Żyłkowa.

Inscenizacje klasyki polskiej czy obcej to wydarzenia rzadkie – raz w roku szkolnym. Od chwili zorganizowania stałego programu szkoleniowego przy teatrze zawodowym (1932 r.) inscenizacje takie nie wydają się już konieczne. Nie urywa się jednak tradycja koncertów szkolnych, organizowanych własnymi siłami, często z myślą o uzyskaniu finansów na doraźne imprezy. W organizacji koncertów żywo uczestniczy J. Żyłkowa, przygotowując chór, solistki, a także towarzysząc na fortepianie melodeklamatorom, ogromnie wówczas popularnym.

Nadwornym choreografem szkoły, a później reżyserem Teatru Międzyszkolnego, staje się Aleksander Kisielewicz, również niezwykle ofiarny aranżer naszych występów i promotor pięknego, eleganckiego tańca. Do historii szkoły przeszedł uroczy menuet, do którego wyprowadził damę (Ewę S.) z ram, starego portretu (1928 rok, Teatr na Pohulance).

Koncerty te urozmaicano też małymi scenkami – jednoaktówkami Fredry (*Jestem rabusiem*, *Świeczka zgasła*) lub skeczami, często autorstwa Eugenii Kobylińskiej-Masiejewskiej, nauczycielki języka polskiego gimnazjów wileńskich i znanej literatki.

Przypisy:

¹ E. Rz.[eszowski], *Teatr Międzyszkolny w Wilnie w roku szkolnym 1935/36*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego”, 1936, nr 8/9, s. 205; L. Sienkiewicz, *Dwa lata teatru szkolnego w Wilnie*, „Polonista”, 1933, z. 3/4, s. 125–126.

² E. Rz.[eszowski], *Teatr u młodzieży szkół średnich w Okręgu Szkolnym Wileńskim*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego”, 14 (1937).

¹ E. Rz[eszowski], *Teatr Międzyszkolny w Wilnie w roku szkolnym 1935/36*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego”, 1936, nr 8/9, s. 205.

² E. Rz[eszowski], *Szkolny Teatr Objazdowy (pod kier. Zetwerwiczówny Heleny) w roku szkolnym 1935/36*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego”, 1936, nr 8/9, s. 205–206.

³ A. G. [Antoni Gołubiew], *Inszenizacja „Wesela” przez Bractwo Pomoc GEO i GZA, „Ogniwo”*, Wilno, 1925/26, nr 3, s. 49.

Teatr to czynna refleksja człowieka nad sobą samym.

J. W. Goethe

Ziemia jest sceną czterech miliardów aktorów. Gwiazdy patrzą na nas.

M. Pulik

Teatr nie może żyć bez poezji. Bez tajemnicy, bez poezji, bez człowieka nie ma teatru.

M. Ghelderode

Sztuka aktorska jest najwyższą sztuką, gdyż posługuje się instrumentem najszlachetniejszym – człowiekiem.

J. Kainz

Powtórzyć gest Boga

– rozmowa z doktorem Wojciechem Kaczmarkiem (KUL)

Wojciech Kaczmarek – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Uczeń i najbliższy współpracownik prof. Ireny Sławińskiej. Specjalista od problematyki teatru religijnego we Francji. Najważniejsze prace: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989; *Wzwanie do nadziei: religia – ateizm – wiara w dramacie współczesnym. Zarys problematyki*, Lublin 1993; *Bibliografia prac Ireny Sławińskiej 1977–1993*, Lublin 1994.

Dominik Rogowski: *Co to jest teatrologia i jakie są jej zadania?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Pytanie Pana jest bardzo ogólne, a przy tym bardzo trudne. Tak naprawdę odpowiedź na to pytanie jest praktycznie niemożliwa.

D. R.: *Dlaczego?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Po pierwsze dlatego, że już termin teatrologia jest według mnie pewnym nadużyciem. Teatrologia – to nauka o teatrze. Czy jednak możliwa jest nauka o teatrze? Nauka rządzi się pewnymi prawami. Żeby uprawiać naukę trzeba mieć dwie przesłanki. Po pierwsze – przedmiot badań, a po drugie – metodę. W teatrologii nie mamy ani pewności, co do przedmiotu badań, ani nie mamy też ustalonej metodologii. Postawmy więc pytanie – co to jest teatr? Bo jeśli chcemy badać teatr, to musimy najpierw zapytać, czym on jest? Odpowiedzi jest tyle, ilu tych, którzy uprawiają teatr, bądź tych, którzy oglądają sztuki w teatrze, lub tych którzy zajmują się teatrem. Czym innym jest teatr dramatyczny, czym innym plastyczny, uliczny, czy alternatywny.

To są warianty pewnego pojęcia, które w stanie czystym nie występuje. A więc ja mogę tylko powiedzieć czym dla mnie jest teatr. Dla mnie teatr to: aktor, scena i publiczność. W zależności od tego jak one są usytuowane, czy scena jest oddzielona od widza rampą, czy widz jest na scenie, a aktor na widowni, czy mamy do czynienia z tekstem, czy z brakiem tekstu, możemy określić typ teatru. A teraz następny krok: czy można teatr badać? Czy mieści się on w ramach nauki? Jeśli przyjmimy, że teatr jest pewną kreacją aktora w odpowiednim czasie i przed konkretną publicznością, to musimy z tego wysnuć wniosek, że mamy do czynienia ze zjawiskiem czasowym, istniejącym tylko w bardzo określonym momencie. Wobec tego, rodzi się kolejne pytanie, jak należy badać takie zjawisko czasowe, które jest nie utrwalone, które ma tylko pewien moment istnienia, a potem pozostaje po nim to, co prof. Stefania Skwarczyńska nazywa, dokumentami dzieła, czyli dekoracje, scenariusz, reflektory, sala. *De facto* więc nadal nie mamy przedmiotu badań...

Sławomir Żurek: *Ale w ten sposób możemy zakwestionować rację bytu wielu dyscyplin naukowych np. teologii, filozofii, czy metafizyki. Przecież we wszystkich tych dziedzinach przedmiot badań jest zmienny i nie można potwierdzić jego istnienia empirycznie... Często jest to sprawa jeszcze trudniejsza, natomiast w teatrze po przedstawieniu mamy chociaż sprawców zajścia, dowody na zaistnienie spektaklu, świadków, którzy widzieli. Nie każda dyscyplina jest aż w tak komfortowej sytuacji.*

Dr Wojciech Kaczmarek: Oczywiście moje zastrzeżenia są przekorne, ja sam uprawiam teatrologię i ma ona już swoją kilkudziesięcioletnią tradycję uniwersytecką. Każdy teatrolog musi jednak zrobić założenie, co będzie badał. Bo jeśli ja badam powstanie zjawiska, które nazywam spektaklem, to jakie ja mam możliwości takiej intersubiektywnej refleksji. Po pierwsze mogę zobaczyć miejsce, w którym konkretnie dany spektakl się odbywał, wymiary sali. Mogę spotkać się z autorem przedstawienia, poznać jego założenia, poznać warunki pracy zespołu. Mogę być na próbach, uczestniczyć w powstawaniu tego dzieła, ale w efekcie finalnym muszę zdać sobie sprawę, że spektakl jest „produktem” czasowym. Mogę więc wszystkie fazy tego „produktu” badać, ale sam efekt, który by mnie najbardziej interesował ma swoje życie ściśle określone w ramach dwóch, trzech godzin swojego istnienia. Kolejny spektakl jest kolejną nową realizacją tego zamierzenia, na temat którego już zrobiłem pewną refleksję. Efekt jest jednak za każdym razem inny. W tym tkwi zasadnicza różnica pomiędzy badaniami, które prowadzi literaturoznawca, a teatrolog. Dla literaturoznawcy efekt finalny dzieła nie zmienia się, obiekt badawczy jest taki sam. Dana książka jest wszędzie taka sama, natomiast dzieło teatralne jest wyjątkowym dziełem powstającym w ściśle określonym czasie

i tylko w tym miejscu, gdzie się odbywa jego realizacja. Recepja dzieła teatralnego (reakcje widzów, opinie i recenzje krytyki) podlega ustalonym trybom badawczym. Sam przedmiot badań jest jednak nietrwały, i w żaden sposób nie może być powielony. Profesorowie Stefania Skwarczyńska i Zbigniew Raszewski opracowali kilkudziesięciopunktową listę, jakie elementy spektaklu muszą znaleźć się w dokumentacji pracy i dokumentacji dzieła (=spektaklu), żeby mogły stanowić bazę badawczą, intersubiektywną do wyrażenia opinii o widowisku teatralnym. Ale nawet przy założeniu, że w tych punktach są takie elementy trwałe, jak scenariusz, czy dekoracje, czy też zapis tego, co działo się na scenie utrwalaony przez kamerę, to i tak nie odda to oryginalności tego wydarzenia, którym jest spektakl. Kamera może robić zbliżenia, może trwać w jednym punkcie, ale ona nie odda istoty tego, co wydarzyło się w teatrze. Dlaczego nie można utrwalić istoty spektaklu? Nie tylko warunki techniczne przeszkadzają. Myślę, że w przyszłości będą takie instrumenty zapisu, które pozwolą zarejestrować to, czego dzisiejsza kamera nie może ująć – wymiar przestrzenny. Nie odtworzymy jednak jednej rzeczy, która odróżnia teatr od innych sztuk widowiskowych, mianowicie – **interakcji**, porozumienia, komunikacji, komunii pomiędzy widownią a sceną. Ta komunია w teatrze też poddana jest rygorom czasu. Widz uczestniczy w pewnej rzeczywistości, która dla niego – widza jest stworzona w teatrze. Przez fakt uczestnictwa w tym zdarzeniu widz już jest objęty tą relacją. Może się nie zgadzać wewnętrznie, czy duchowo z tą rzeczywistością, ale na czas trwania spektaklu daje swoje „tak” dla wykreowanej rzeczywistości scenicznej. Oczywiście teatr nie wymaga trwałej komunii, jaka jest na przykład w liturgii sakralnej.

Łukasz Turczyński: *Jaki jest wkład profesor Ireny Sławińskiej w te wszystkie skomplikowane badania?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Wkład środowiska kulowskiego, a w szczególności profesor Ireny Sławińskiej jest bardzo rozległy. Profesor Sławińska jest pionierem badań nad rozumieniem teatru bardzo głębokim, nad **antropologią teatru** w tym najgłębszym ujęciu. Dzisiaj termin „antropologia teatru” jest bardzo modny. Wszyscy chcą się tym zajmować. Profesor Sławińska jest autorką książki *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru* (1979) i późniejszych jej wersji, polskiej i francuskiej. Autorka dokonała w tym zakresie pogłębienia problematyki, bo dla niej antropologia teatru to nie tylko sama gra aktorska, to co już Craig nazwał „aktorem pełnym”, a w dwudziestoleciu mówiło się o „aktorstwie totalnym”. Dzisiaj najczęściej antropologia rozumiana jest w sensie zewnętrznym jako wykorzystanie wszystkich składników, w które wyposażony jest aktor, a więc jego ciało, ruch, kostium, dykcja, cała gra. Profesor Sławińska widzi to zagadnienie o wiele głębiej, daleko wykraczając poza te pojęcia. W swej książce zaproponowała aby teatr i aktora w nim grającego oglądać w szerokiej perspektywach: filozoficznych, teologicznych, socjologicznych.

S. Ż.: *Czy jednak jest to jeszcze teatrologia, może lepiej byłoby nazwać tę dyscyplinę refleksją interpretacyjną nad teatrem?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Jeśli przyjmiemy, że dzieło teatralne kreuje pewną rzeczywistość, to poeta jest w akcie stwórczym, naśladuje gest Boga w kreacji rzeczywistości. **W teatrze mamy powtórzenie gestu Boga.** Henri Gouhier – wybitny, niedawno zmarły filozof francuski, twórca filozofii teatru, mówił, że nie tylko tragedia, nie tylko wielki dramat historyczny, ale nawet najbardziej szmłrowata komedia ponawia na

scenie ten gest, w którym Bóg, swoim Słowem, kreuje rzeczywistość. Oczywiście rzeczywistość realna, stworzona przez Boga jest pełna, natomiast w teatrze ta kreacja dotyczy tylko pewnej wizji rzeczywistości. Teatr jest powołany do tego, żeby pokazać człowiekowi perspektywę, które być może już zatracił, przypomnieć mu jakie jest jego miejsce na świecie. Teatr wykorzystywany jest w refleksji teologicznej, na przykład u Hansa Urs von Balthazara. W *Theodramatik* pokazuje on na czym polega relacja Boga do człowieka na przykładzie teatru. Bóg jest jak reżyser, który pozwala aktorom zagrać w pewnej sztuce. My jesteśmy zaproszeni do zagrania pewnej roli, tylko nie wiemy, czy będziemy grać w komedii, czy też w tragedii. Nie wiemy też ile aktów nam dano, czy trzy, czy pięć? Czy zagramy rolę króla, czy żebraka? Profesor Irena Sławińska pokazała możliwości uprawiania refleksji nad tak rozumianą antropologią teatru. Jej wkład jest ogromny także w teatrologię światową. Wiele studiów ogłosiła w języku francuskim, angielskim, niemieckim, włoskim. Jest często cytowana przez najwybitniejszych teatrologów Zachodnich. Profesor dostarczyła też narzędzi badawczych, które należałoby zastosować w analizie teatru i dramatu. Skojarzyła ze sobą dwie umiejętności: wybitne osiągnięcia w badaniach literatury (zajmowała się między innymi Norwidem i Wyspiańskim), z doskonałą znajomością specyfiki dzieła teatralnego.

Jej zawdzięczamy możliwości badania ukrytej w tekście dramatycznym wizji teatralnej. Autor zawsze wyobraża sobie to jak spektakl ma wyglądać scenicznie nawet wtedy, gdy napisze jak Stefan Żeromski w *Róży*, że jest to dramat niesceniczny. Ta deklaracja oznacza jedynie to, że autor nie życzył sobie aby jego spektakl był wystawiony w obowiązującej wówczas konwencji teatralnej. Teatrolog może więc odkryć jaką wizję

teatralną miał autor, jak ją zapisał w tekście. Profesor Sławińska opracowała metodę interpretacji prowadzącą od tekstu dramatu do jego wizji teatralnej.

Przemysław Więczkowski: *Czy takie jednostkowe widzenie każdego dramatu nie zakłada z góry odrzucenia całej tradycji teatralnej i dramatycznej?*

Dr Wojciech Kaczmarek: W badaniach nad wizją sceniczną wpisaną w dramat uwzględnia się również doświadczenia teatralne twórcy, dramaturga. Kiedy prof. Sławińska zajmowała się badaniem wizji scenicznego w *Sędziach* Wyspiańskiego, albo w *Zawiszy Czarnym* Słowackiego narzucało się również ujawnienie doświadczeń teatralnych twórcy. Utwór literacki wyrasta przecież z doświadczeń egzystencjalnych autora. Oczywiście nie znaczy to, że można w sposób pełny rzutować utwór na biografię twórcy. Paul Claudel napisał znakomity utwór miłosny, a jednocześnie religijny *Partage de midi* (*Punkt przecięcia*). Utwór na pewno powstał w związku z okolicznościami dotyczącymi twórcy. Claudel był zakochany w pięknej kobiecie, Polce na dodatek, ale mężatce. Przed nimi stała bariera sakramentu. I ta Polka – piękna Róża i autor – Paul, jako ludzie wierzący wiedzieli, że ta granica jest nieprzekraczalna. Przekroczyć tę granicę to znaczy popełnić grzech, a więc doświadczyć śmierci. Utwór wyrósł z tego osobistego zdarzenia, ale jest on utworem symbolicznym, uniwersalnym. Nie tylko mówi o pewnym fakcie z życia Claudela, ale o każdej takiej sytuacji – przywłaszczenia sobie przez człowieka kompetencji Boga. Biografia Claudela stanowić więc może jedynie punkt wyjścia do bardziej zasadniczej analizy tekstu. Profesor Sławińska zawdzięcza wiele szkole Manfreda Kriedla, wybitnego profesora Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, który był twórcą szkoły analizy immanentnej utworu literackiego, z bardzo

rygorystycznym separowaniem utworu od autora. Ale badać dramat to również znać teatr tego czasu, znać prądy w nim obecne i rozmaite konwencje teatralne.

P. W.: *Czy współczesny teatr, myślę tu przede wszystkim o teatrze alternatywnym, posiada jakieś związki z klasyczną konwencją teatralną?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Kiedy rozważamy pojęcie teatru, jest niemożliwym nie dotknąć sfery jego korzeni. Teatr klasyczny miał najbardziej określoną formę, od tej formy wszystkie inne realizacje teatralne biorą swój początek. Profesor Edward Zwolski, wybitny historyk starożytności w KUL, napisał ciekawą książkę pod tytułem *Choreia*. Właśnie „Choreia” jest najbardziej prymitywną, ale i najbardziej twórczą podstawą teatru antycznego. Połączenie słowa, muzyki i gestu dokonało się w chorei. Choreia miała od początku charakter służebny wobec liturgii. Dla wszystkich jest jasną rzeczą, że teatr antyczny powstał z liturgii, refleksji nad stworzeniem, z tej relacji człowiek – bogowie. Dramat był więc próbą odpowiedzi na najważniejsze dla niego pytania: skąd w człowieku bierze się pragnienie dobra albo zła, skąd w człowieku rodzą się myśli egoistyczne, czy altruistyczne. Próbowal odpowiedzieć również na pytania historyczne. Teatr nie może zapomnieć o swej historii. Jeśli jesteśmy na sztuce *Antygona* w *Nowym Jorku* i trochę znamy tę antyczną postać, to jest nam o wiele łatwiej rozumieć sens sztuki, odwołujemy się wtedy do tego znanego archetypu. Teatr współczesny usiłuje cały czas nawiązywać do teatru antycznego, jest poniekąd do tego zmuszony. Cały wielki dramat francuskich egzystencjalistów, poczynając od Sartre’a, czy Camus’a, bazuje na dziedzictwie antycznym, odwołuje się również w sferze moralnej do antyku, który był bardziej pierwotny niż chrześcijaństwo. Mówię tutaj oczywiście o zjawie-

skach najistotniejszych dla dramaturgii współczesnej. Mówię tyle o egzystencjalistach francuskich, dlatego, że moim zdaniem właśnie oni mieli największy wpływ na obecny kształt teatru europejskiego.

S. Ż.: *Jak więc można ocenić z tej perspektywy to, co dzieje się obecnie na przykład w teatrze Mądzika? Przecież na pewno nie jest w nim najważniejszy człowiek, nie ma w nim aktorów, postacie na scenie wprowadzone są do wymiaru rekwizytu...*

Dr Wojciech Kaczmarek: Leszek Mądzik jest twórcą oryginalnym i głębokim. Przyjął on w sposób świadomy pewną dyscyplinę twórczą – odrzucił słowo, świadomie wprowadził aktora, (jeśli w ogóle można mówić o aktorze w tym teatrze) do roli aktanta. W teatrze Mądzika aktorem jest sama rzeczywistość. Reżyser ten specjalnie „uderza” swoją sztuką widza. Scena Plastyczna niewątpliwie jest teatrem. Mamy w nim dwa podstawowe elementy: scenę i widza. Wytwarza się również pewna interakcja, między sceną a widownią. Rzeczywistość przez niego kreowana ma pewną moc komunikowania się z widzem. Towarzyszy temu jakaś niesamowita atmosfera. Ciemność uderzająca w widza, poprzecinana tylko smugami światła. W ten sposób udaje się Mądzikowi sprowokować widza do dialogu z tą wykreowaną przez niego rzeczywistością. Widz musi się określić. Ludzie nie lubią ciemności i chętniej oglądają światło. Światło zapala się w tej przestrzeni, ale nie świeci, tylko rozciąga blask, jest punktem, który możemy obserwować (np. w *Brzegu*). Teatr Mądzika próbuje więc dialogować z widzem. Na szczęście spektakle te są krótkie, ludzie wychodzą z nich często zdruzgotani, dopiero później reflektują i rozpoczynają dialog z samym sobą.

S. Ż.: *A czy jest w tym teatrze gest Boga?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Teatr Scena Plastyczna KUL kreuje rzeczywistość często

mroczną, ale nie beznadziejną. Odwołuje się niekiedy do antyku, na przykład w *Ikarze*. Kreacja ta dokonuje się przede wszystkim w samym widzu a nie na scenie. W *Zielniku* jest mowa o dążeniu człowieka do pełni, źródła, które by go ożywiło. Na tej drodze człowiek dokonuje przerażającego odkrycia, że wszystko jest fałszywe, wypchane śmieciami, że właściwie ta droga jest usłana przystankami, gdzie on się przekonuje, że zblądził, że musi szukać dalej, że całe życie jest poszukiwaniem Boga, źródła życia. Mądzik powtarza ciągle motyw wędrówki. Człowiek szuka Prawdy, autentyczności, szuka na końcu chyba Boga. Sztuki Mądzika to „przystanki”, sam reżyser mówi, że robi ciągle jeden spektakl. Istnienie tego teatru świadczy, że te poszukiwania ciągle trwają.

Lukasz Garbał: *Jaka jest dzisiaj rola widza w teatrze, czy teatr oddziałuje na społeczeństwo? Przecież widzimy, że do teatru przychodzi coraz mniej osób...*

Dr Wojciech Kaczmarek: Kiedyś Juliusz Osterwa powiedział, że nie jest ważne ilu jest widzów, może być jeden. Czasami wystarczy jeden. Czasami jest tak, że w teatrze jest pełna widownia ale nikt nie rozumie o co chodzi. Najgorsza jest widownia premierowa, to są jacyś dygnitarze, którzy przyszli do teatru pokazać przede wszystkim siebie, a nie obejrzeć spektakl. Najlepsza widownia w teatrze jest wtedy, gdy ci którzy tam są przychodzą z własnej nieprzymuszonej woli.

Ł. G.: *A dużo jest takich osób?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Myślę, że takich osób jest mało, ale nie jest to największe nieszczęście teatru. Owszem widzowie są potrzebni, bo potrzebna jest w teatrze kasa. Najważniejsze w teatrze jest przesłanie, które teatr z sobą przynosi. Dla mnie pociągająca jest idea „teatru totalnego”, o którym mówił Claudel. Natomiast Mądzik sprawdza na ile jest nośna jakaś jedna jego ce-

cha np. sama kreacja przestrzeni, na ile jest „rozciągliwa”, dlatego stosuje ciemność i światło. Środki najbardziej pierwotne, ale i niekiedy najbardziej skuteczne.

Ł. G.: *Czy nie jest to jednak tak naprawdę regres? Czy nie odnosi Pan doktor wrażenia, że teatr współczesny po prostu uwstecznia się?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Rzeczywistość teatralna składa się z całej serii elementów, jeśli my wybierzemy tylko jeden i będziemy z niego próbowali zrobić cały spektakl, to jest to zawsze niebezpieczne, bo ten jeden element urasta do nośnika wszystkich znaczeń, i to jest regres. Eksperymenty są jednak potrzebne, gdyż mają zawsze ściśle określony kierunek. Pouczające jest dla mnie to, do czego doszedł Grotowski. Zaczął od Teatru 13 Rzędów, ale doprowadziło go to do wyjścia z teatru tradycyjnego. Potem Teatr Laboratorium – okres wrocławski, w którym jeszcze można mówić o teatrze, bo jednak przychodzą widzowie, bo jednak są jakieś sztuki. Potem doprowadziło to do powstania „szkoły aktora”, w której ważny był tylko aktor i jego praca z reżyserem. Następny etap to była fascynacja tym, co jest już poza teatrem, bo Grotowski ciągle szukał tej najbardziej pierwotnej formy teatru, stąd wyjazdy do egzotycznych krajów, do Afryki, do Indii, na Wyspy Polinezji, żeby odkryć tę potrzebę, która jest potrzebą pierwotną wyrażania siebie. Grotowskiemu dzisiaj już nie jest potrzebny teatr, on już nie myśli o teatrze. Tak więc jest możliwa również droga przez teatr poza teatr.

Teatr jest formą służebną w poznawaniu człowieka. Jest pewną fazą tego poznania, którą teatr nieustannie powtarza, mianowicie, że człowiek chce transcendentować siebie, czyli przekraczać siebie w kierunku pełni. Do tego jesteśmy wszyscy powołani, ta potrzeba transcendencji jest w nas i teatr daje taką wstępną możliwość przekonania

się o tej przekraczającej nas rzeczywistości, daje to w rozmaitych wymiarach. Miałem okazję być w Avignon w zeszłym roku. To miasto jest miastem teatru, sezon trwa cały rok. Jest tam teatr uliczny, teatr symboliczny, wreszcie teatr tradycyjny. To miasto żyje teatrem, to miasto nieustannie trwa w zderzeniu z teatrem i jego elementami: maską, szminką, kostiumem. Zwykły szary człowiek jest tam nieustannie zderzany z tą rzeczywistością. Zawsze można przystanąć i ujrzeć jakąś scenkę w teatrze kukielkowym. To jest jedna z możliwości zderzenia człowieka z transcendencją. I druga możliwość: teatr jako święto. To również sfera wkraczania w niezwykłość. Dzisiaj poczucie transcendencji niszczy najbardziej telewizja...

D. R.: *Jacy są mistrzowie współczesnego teatru?*

Dr Wojciech Kaczmarek: To jest bardzo trudne pytanie, gdybym miał powiedzieć kto najbardziej wpłynął na współczesny teatr, to trzeba by rozgraniczyć, czy myślę o reżyserach, scenografach, czy o kimś tak uniwersalnym jak kiedyś był Stanisław Wyspiański. Mistrzem teatru współczesnego jest na pewno Peter Brook, na pewno Grotowski...

Największy wpływ na dzisiejszy teatr ma tak naprawdę sam dramat. To on zmusza inscenizatorów do wysiłku. Dzisiaj jest problem tekstów dramatycznych, bo jest ogromny brak dobrych utworów. Brak również drążeń formy teatralnej. Takim przykładem, jak tekst inspiruje inscenizatorów jest spór pomiędzy Sławomirem Mrożkiem, a reżyserami. Czy można wystawić *Miłość na Krymie*, uwzględniając wszystkie te punkty, które Mroźek zastrzegł reżyserowi? Dzisiaj mamy wielu wybitnych inscenizatorów: Jarocki, Grzegorzewski, Lupa, Babicki. Dlaczego oni są wielcy? Bo oni przeszli to zmaganie w „materiale dramatu”. Oni nie byli wielcy dla-

tęgo, że zrobili studia w Krakowie czy Berlinie u boku Brechta, jak Swinarski, ale oni byli wielcy dzięki zmaganiu z tekstem dramatycznym.

Ł. T.: *Co jest najważniejsze w teatrze?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Żeby był dobry...

Ł. T.: *A co to znaczy?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Żeby się podobał, żeby ludzie przychodzili do teatru.

Ł. T.: *Czyli odbiorca?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Tak, on jest najważniejszy. Nie ma teatru samego dla siebie. To my możemy grać coś sami dla siebie, ale to nie jest teatr. Teatr chce powtórzyć wobec widza właśnie ten przywoływany już kilkakrotnie gest Boga, tak aby człowiek wyszedł z przedstawienia z nowym impulsem do życia.

S. Ż.: *Czy nie ma tu jednak pewnego niebezpieczeństwa. Teatr w historii wielokrotnie był traktowany instrumentalnie, stawał się użyteczny, właśnie dla widza. Czy teatr nie przypominał wtedy prostytutki, która się prostytuuje z ideologią?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Rzeczywiście jest tak, że teatr wielokrotnie wchodził w koligacje z systemem, z partią, choćby „Teatr Październikowy”. Jaki jest los takiego teatru? Taki jak rewolucji, prędzej czy później kończy się uśmierceniem również jego twórców. Teatr nie może służyć doraźnym celom ani ideologicznym, ani nawet religijnym.

Ł. G.: *A czy teatr może być dydaktyczny?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Zależy, co rozumiemy pod pojęciem dydaktyzm. Dydaktyka dzisiaj brzmi pejoratywnie, „teatr dydaktyczny” – to się nikomu nie podoba. Istnieje jednak rodzaj głębokiej dydaktyki. Francuzi mają na to określenie *message*, przesłanie, które w dramacie ma jakąś funkcję wzbogacającą. Twórca pisze dramat zawsze z tym przesłaniem, myśląc o kimś. Czasami jest to przesłanie tragiczne, przesłanie samobójcy, który nie ma nadziei.

P. W.: *W jakim kierunku zdaniem Pana doktora pójdzie dramat w przyszłości?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Sztuka teatru jest wielopłaszczyznowa i wielowarstwowa. Jedną z warstw to ta, którą się widzi. Są tacy, którzy drażą tę warstwę, tak jak Mądzik. Jest jeszcze warstwa pełniejsza, ta, która uwzględnia również słowo. Wkraczamy w taką fazę dziejową, kiedy to sztuka dramatyczna będzie coraz bardziej się uwyrażała, dramat będzie pokazywał człowieka w zderzeniu z jakimiś faktami. Jesteśmy dzisiaj w epoce przyspieszenia życia i nie mamy czasu na refleksję. Refleksja nad życiem będzie w przyszłości domeną dramatu, a potem teatru. W przyszłości będzie jeszcze czas dramatu.

S. Ż.: *Jakie jest miejsce teatru i dramatu w szkole, w procesie dydaktycznym?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Nigdy w szkole nie pracowałem, ale miałem możliwość głosić konferencje dla nauczycieli w szkołach średnich i podstawowych. Z przykrością muszę stwierdzić, że obszar dramatu w szkole kurczy się. Nie wiem, kto tworzy programy, ale jest rzeczą niebezpieczną pozbawić młodzież wielkich dzieł scenicznych.

S. Ż.: *Dziś jest modna metoda dydaktyczna – drama, polegająca na posługiwaniu się środkami teatralnymi w strukturze lekcji. Co Pan o tym sądzi?*

Dr Wojciech Kaczmarek: To jest bardzo dobry typ dydaktyki. To było już w kolegiach jezuickich, każdy musiał przejść przez scenę. Szkoda, że już dziś tego nie ma. Dzisiaj ludzie rzadko dobrze mówią, mętnie posługują się tym narzędziem. Natomiast gdyby byli na scenie, to proszę zauważyć: ćwiczą pamięć, dykcję, sposób poruszania się. Dzisiaj ludzie posługują się nie słowami, ale dźwiękami, które imitują odgłosy wytwarzane przez narzędzia, czy komputery. Brak również u współczesnego człowieka umiejętności komunikowania się.

Ł. G.: *Czy można nauczyć się teatru bez chodzenia do teatru?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Na to pytanie odpowiem na przykładzie. Słowacki był namiętym teatromanem. Mickiewicz znacznie rzadziej chodził do teatru. Doświadczenia Mickiewicza jako widza były więc bardziej ograniczone i tradycyjne. Widział teatr w Wilnie, trochę w Paryżu. Ale *Dziady* zawierają ogromny ładunek wizji teatralnej, którą nosił w sobie Mickiewicz. Natomiast, jak się bada dramaty Słowackiego to można się na ich przykładzie nauczyć sztuki inscenizacji dramatu we Francji w dziewiętnastym wieku.

Ktoś kto nie ma możliwości oglądania teatru nie jest więc na straconej pozycji, może

być znakomitym teatrologiem, może mieć wrażliwość na teatr o wiele większą, niż ktoś kto chodził tylko do złego teatru.

S. Ż.: *A Pan doktor to typ widza Mickiewicza czy Słowackiego?*

Dr Wojciech Kaczmarek: Ja lubię teatr, ale chyba nie jestem teatromanem. Miastem, do którego lubię jeździć i tam chodzić do teatru jest Kraków. Wiąże się to z moimi osobistymi upodobaniami. Lubię teatr krakowski. Tak więc, czy Mickiewicz, czy Słowacki? Myślę, że bardziej Wyspiański...

S. Ż.: Dziękujemy za spotkanie i rozmowę!

Opracował: Sławomir Żurek.

Teatr zaczyna się tam, gdzie słowo już nie wystarcza.

O. Aslan

... są dwa elementy teatru, bez których nie ma teatru: aktor i widz. Aktor i widz są „skazani na siebie”. Aktor i widz oddziałują na siebie nawzajem. Sztuka teatru jest nie do pomyślenia bez nich.

M. Dietrich

Szlachectwo teatru polega na tym, że porwala on widzowi zapomnieć o realnym życiu, oderwać się od wszystkiego, co go otacza, wyłączyć się ze swego czasu.

L. Jouvet

Dramat w szkole po trzykroć!

– rozmowa z prof. Bożeną Chrzastowską (UAM)

Bożena Chrzastowska – prof. dr hab.; kierownik Pracowni Innowacji Dydaktycznych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Redaktor naczelny „Polonistyki” – miesięcznika Ministerstwa Edukacji Narodowej. Najważniejsze prace: *Teoria literatury w szkole: z badań nad recepcją liryki*, Wrocław 1979; *Poezja Czesława Miłosza*, Warszawa 1993; *Otwarte niebo: Literackie świadectwa przeżywania Eucharystii*, Poznań 1992; *Niespokojni nadzieję: listy młodzieży do Ojca Świętego Jana Pawła II*, Poznań 1991; *Literatura współczesna „Ję obecna” w szkole: antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*, Wrocław 1990; *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*, Warszawa 1987. Autorka wielu podręczników i opracowań szkolnych.

Przemysław Więczkowski: *Jak ocenia Pani Profesora lata 1989–1996 dla reformy polskiej oświaty? Gdybyśmy zastosowali kryteria genealogiczne, to czy to był czas dramatu, tragedii, a może komedii?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Byłoby dobrze gdybyśmy mogli pośmiać się z tego, co dzieje się aktualnie w oświacie. Miejmy więc nadzieję, że wszystko skończy się dobrym rozwiązaniem, więc – klasycznie komediowym. Mówiąc poważnie, myślę, że doświadczenia, które aktualnie przeżywamy nie uprawniają nas do niefrasobliwego nastroju. Można bowiem zobaczyć w obecnym stanie reformy oświaty różne dramatyczne napięcia. Dla mnie tragicznym znakiem czasu jest to, że szalenie dużo oczekiwań, nadziei oraz po prostu ludzkiej żarliwości zostało zmarnowane przez złą wolę, czy złą organizację władz oświatowych. Naprawdę nie wiem, jakie są tego źródła. Faktem jest, że to co nazywamy reformą szkolnictwa, co zostało zainicjowane przez Biuro d/s Re-

formy działające w MEN już od 1991 roku, zaowocowało nie tylko opracowaniem szeregu dokumentów (np. *Podstawy programowe języka polskiego*), ale że reformą udało się zainteresować wielu konkretnych ludzi. Nauczyciele początkowo niechętnie nastawieni wobec tego co nowe (traktowano bowiem reformę jako minimalizację treści, nie zaś jako pogłębienie dydaktyki, pedagogiki, pogłębienie wymiaru humanistycznego pracy szkoły) później również zaangażowali się w prace nad reformą. Stan obecny – stan zawieszenia reformy – paraliżuje i zniechęca do działania.

P. W.: *Na czym polega reforma szkolnictwa przygotowana przez Biuro d/s Reformy dra Stanisława Stawieckiego?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Nam chodziło o to, żeby odejść od erudycyjnego modelu nauczania w kierunku osobowościowego pogłębienia wymiaru edukacji tak, by uczeń wychodząc ze szkoły, czuł się dobrze i był dobrze wykształcony, żeby lubił siebie

i lubił innych ludzi, był przyjazny wobec innych. Na początku budziło to cały szereg zastrzeżeń, oporów. Nauczyciele czuli się zagrożeni tym, że usuwało się z pola widzenia treści nauczania – jakąś jedną, czy drugą lekturę. Mówiliśmy więc, że naprawdę najważniejszy jest w reformie człowiek i to, co on myśli. Praktycy burzyli się i mówili: „Najważniejsze jest to, co jest w programie!” Jednak udało się nam, na skutek bardzo różnych działań: wyjazdów, prelekcji, etc., zbudować atmosferę zaufania. Początkowo również przeciwni reformie byli literaturoznawcy, członkowie Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Potem jednak doprowadziliśmy wspólnie do Zjazdu Polonistów, na którym udało nam się uzyskać aprobatę *Podstawy programowej* i poparcie uczestników Zjazdu. Ponadto członkowie Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, głównie nauczyciele, wymogli na Prezydium uchwałę aprobującą reformę. Uchwałę Zjazdu przyjęło też Stowarzyszenie Nauczycieli Polonistów, które również wydało oświadczenie, że popiera dążenia reformatorów. O ile na początku działań dominowała nieufność, to obecnie odczuwa się pewne zniecierpliwienie, że to wszystko nie zostało jeszcze wprowadzone w życie. Dramatyczność obecnej sytuacji polega na niszczeniu społecznej żarliwości, tego co zostało opracowane i tego, co ludzie już sami zrobili. Istnieją przecież różne szkoły, które pracują w duchu reformy, i które nie mają uzasadnień legislacyjnych dla swoich działań.

Sławomir Żurek: *Skoro wokół reformy udało się stworzyć tak spontaniczny ruch, skoro przyniósł on tak dobre owoce, w postaci Zjazdu Polonistów i społecznej akceptacji Podstawy programowej, to dlaczego mamy w tej chwili do czynienia z tak skomasowanym atakiem na reformę oświaty?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Nie mogę swoich podejrzeń upowszechniać, bo to było-

by insynuacją. Prywatnie patrzę na to w kategoriach intryg dworskich. Wszystko, co miałam do powiedzenia na ten temat opublikowałam w „Tygodniku Powszechnym” [*Przerwana reforma oświaty*, numer 51, 17.12.1995, s. 5. – red.]. Tu powiem krótko: mija się z prawdą to, co napisała Ewa Nowakowska w „Polityce” [nr 35, 1995 – red.], czy Minister Pastuszka w liście otwartym [„TP” nr 52, 24–31.12.1995 – red.] po moim artykule w „Tygodniku Powszechnym”. Co przemawia za tym, aby uparcie bronić naszych dokonań reformatorskich? Poglębia się w oświacie stan chaosu i dezorientacji. Wydawcy nie wiedzą jakie podręczniki mają wydawać, autorzy – jakie podręczniki opracowywać (pamiętajmy, że nad podręcznikiem pracuje się przynajmniej trzy lata). Stan ten „rozbraja” nawet najbardziej żarliwych nauczycieli. Szkoda kapitału, który mają w sobie, a jak do tego dołożymy ich trudną sytuację finansową, rysuje się obraz absolutnie czarny.

P. W.: *Jak ustosunkowuje się pani Profesor do ostaniej wypowiedzi ministra Wiątra, który powiedział, że to szkoła powinna wychowywać, a rodzina winna być szkole podległa?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Absolutnie się z tym zdaniem nie zgadzam, i to nie tylko dlatego, że pan min. Wiatr ma inne niż ja poglądy, ale dlatego, że szkoła nie może jakichkolwiek poglądów uczniom i ich rodzicom narzucać, przy czym nauczyciel nie może być światopoglądowo obojętny. Znaleźć tu trzeba złoty środek, którym jest w s p ó ł d z i a ł a n i e s z k o ł y, czyli zespołu nauczycieli z rodzicami i uczniami. Szkoła musi być demokratyczna. W zależności od tego jakie jest środowisko, i jakie uznaje wzorce tak powinni być uczniowie wychowywani. Jednocześnie sądzę, że nauczyciel musi mieć prawo do jawnego i autentycznego bycia sobą – tak wierzący, jak scep-

tyk czy libertyn, musi umieć być sobą i nie czuć się z tego powodu zagrożonym. Nauczyciel przyjęty do pracy musi w danym środowisku czuć się wolny, tylko wtedy zostanie zaakceptowany przez wrażliwych młodych ludzi. To jest ideał, do którego musimy zmierzać. Tymczasem, wypowiedź ministra Wiatra jest wypowiedzią z „tamtej epoki”. Niestety wraca stare, bo to jest ze starego ducha wzięte: „rodzice nie mają nic do gadania, szkoła wychowuje!” Jak to rodzice nie mają nic do powiedzenia? Przecież nie może dojść do schizofrenii pomiędzy domem a szkołą, tak jak to zresztą było przez całe 45 lat.

S. Ż.: *Pani Profesor użyła terminu „szkoła demokratyczna”. Co to znaczy?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Szkoła demokratyczna to szkoła, w której podmiotowość przyznaje się każdemu jej członkowi. Każdy tam czuje się sobą, głosi swoje poglądy, ma swoje zdanie i jest s ł y s z a n y. To szkoła, w której rada pedagogiczna, jest rzeczywiście radą różnych ludzi, biorących w niej udział, a powinni w niej być również reprezentanci rodziców i uczniów. (Inną rzeczą jest fakt, że rodzice wcale się do tego nie kwapią, chociaż obecnie w szkołach społecznych grają bardzo ważną rolę.) Szkoła demokratyczna to wspólnota ludzi, którzy wiedzą jaki mają cel, wszyscy na ten cel się godzą i umieją się mu podporządkować. Brakuje nam w Polsce demokratycznego bycia razem, z jasnym programem, dla reformy, dla przyszłości szkoły.

P. W.: *Mam wrażenie, że ta demokratyczna wizja szkoły, o której mówiła Pani Profesor, jest bardzo daleka od rzeczywistości. Prawda jest taka, że w większości szkół nie ma w ogóle demokracji, a uczeń traktowany jest przedmiotowo...*

Prof. Bożena Chrzastowska: Ma Pan rację. Wynika to z rozpowszechnionej złej koncepcji nauczania. Widać ją szczególnie wyra-

źnie w języku polskim – ta tradycyjna historycznoliteracka próba ogarnięcia wszystkiego w całości, od *Bogurodzicy* do Barańczaka, i to nastawienie na erudycyjność! Oprócz języka polskiego jest jeszcze historia, matematyka, chemia, i wszędzie to samo. Przedmioty w dzisiejszej szkole są właściwie mini-dyscyplinami naukowymi, z całym bagażem pojęć i mnóstwem faktów. Ja swoją edukację polonistyczną na studiach zakończyłam na Leśmianie, wtedy – tuż po wojnie – na tym kończyła się historia literatury. Od tamtej pory przybyło bardzo wielu pisarzy. Jeżeli będziemy dotychczasowy sposób kontynuować, to objęcie całości materiału historycznoliterackiego stanie się dla ucznia po prostu niemożliwe. W modelu erudycyjnym nie można traktować ucznia podmiotowo. Oczywiście nie znaczy to wcale, że w nowym kształceniu zrezygnujemy z rozumienia tradycji i pojęć historycznych. Jednak, czy aby zrozumieć, czym jest historia literatury, trzeba poznać ją w całości? Czy aby zrozumieć, czym jest epoka literacka, trzeba poznać wszystkie epoki, na przykład sześć w klasie pierwszej? Piętnastolatek ma ogarnąć sześć epok? Przecież to jest nonsens, absurd! Pisałam o tym w '86 roku, gdy ten absurdalny program wchodził w życie.

Myślenie o reformie należałoby bowiem zacząć od '80 roku, wtedy to zostały wysunięte solidarnościowe projekty programowe. Tam właśnie proponowano, aby pierwszą klasę zrobić „luźną”, miało być tylko trochę lektur ze starożytności, trochę wprowadzenia w średniowiecze oraz bardzo dużo współczesnych tekstów, które młodzież chce czytać. Wtedy zakrzyczano mnie – jako autorkę pomysłu – i wszystko upadło. Teraz się do tego wraca. Nowe programy, które opracowuje Stowarzyszenie Nauczycieli Polonistów, właśnie od tego zaczynają – pierwsze dwa lata są realizowane w sposób „luźny”, a pró-

ba pewnej syntezy ma być ujęta w trzeciej i czwartej klasie.

S. Ż.: *Czy reformy oświaty nie należałoby zacząć od reformy nauczycieli, a nie jak do tej pory od programów?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Bardzo słuszne i dobrze postawione pytanie. Oczywiście, że tak, ale niech Pan powie z kim zacząć takie działania? Na Zjeździe Polonistów, kiedy profesor Zenon Uryga wygłaszał referat o potrzebach uniwersyteckiego kształcenia nauczycieli, to sala była pusta... Nikt nie podjął tego wątku w dyskusji. W naszym środowisku stało się coś złego, czego daliśmy wyraz w numerze „Polonistyki” *Echa zjazdu* [3/1996]. Dawniej każdy zjazd polonistyczny wyraźnie jednoczył środowiska uniwersyteckie i szkolne, profesorowie uniwersyteccy ujawniali troskę o dobro szkoły. A teraz słyszeliśmy w kuluarach takie głosy: „Kto jest odpowiedzialny za ten pedagogiczny bałagan?”; „Po co tu tyłu nauczycieli?”. Słyszałam to na własne uszy i zrobiło mi się przykro, bo ja sama byłam za to odpowiedzialna; żeby zaprosić nauczycieli trzeba było zdobyć pieniądze, by opłacić ich udział w zjeździe, co nie było łatwe. Mam jednak wrażenie, że uniwersytety powoli zaczynają dostrzegać skalę zjawiska, przede wszystkim na skutek gwałtownego rozwoju studiów zaocznych. Mimo to jestem pesymistką, ponieważ dobrze znam środowisko uniwersyteckie i wiem jak strasznie trudno jest zmienić tutaj cokolwiek. Droga „programowa” ku nowej szkole jest pozorna, ponieważ wszystko zapisane jest na papierze, a w rzeczywistości musi być przeniesione na żywe ludzkie działanie i tu konieczne jest dobre wykształcenie.

Jest jeszcze trzecia droga uleczenia szkolnictwa, którą toruje się niezależnie od naszego zespołu – to nowy system egzaminacyjny, czyli program „Nowa Matura”. Nad programem tym pracują sami nauczyciele,

którzy doszli do wniosku, że jest niesłuszne, aby każdy uczeń zdawał maturę u swojego nauczyciela i aby matura w Polsce była nieporównywalna. W nowej maturze chodzi o to aby doprowadzić do standardów, do ujednoliconego państwowego wymiaru wymagań. Tak odbywają się matury w Europie. Poloniści bardzo się tych zmian boją, nie lubią o nich mówić, ale stają się one faktem. W Niemczech pisemna matura odbywa się w styczniu, a ustna w czerwcu. Przez całe pół roku komisje pozaszkolne, centralne weryfikują prace według ustalonych kryteriów. Ale do tego musimy w Polsce wymyślić nową formułę matury, bo obecna – z eseistycznymi wypracowaniami – zupełnie do nowego modelu nie pasuje. Egzamin musi sprawdzić to, czego przez cztery lata uczeń się w szkole nauczył – nie materiał jednak, lecz intelektualne dyspozycje abiturienta. Niemcy dają maturzyście fragment dramatu, albo powieści i do tego – konkretne zadania analityczne. U nas, jeżeli daje się coś do analizy, to utwór poetycki, a to jest trudniejsze niż opis fragmentu prozy, czy eseju filozoficznego, tak jak czynią Francuzi. Zmiana systemu egzaminacyjnego jest w Polsce koniecznością.

P. W.: *Jak zniwelować przepaść pomiędzy uniwersyteciem a szkołą, pomiędzy teorią a praktyką?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Uniwersytety czują się zwolnione ze służby społecznej – służą nauce, chcą być czysto akademickie. Niechętnie rozmawia się o tym, co student-absolwent będzie robił w życiu i takie rozmowy traktuje się jako próby uzawodowienia uniwersytetu. To moim zdaniem zasadnicza pomyłka! Nie da się oddzielić funkcji naukowych, teoretycznych od praktycznych. Istnieje tu bezwarunkowa zależność – jacy nauczyciele taka szkoła i tacy uczniowie – przyszli studenci, przyszli nauczyciele. Koło się zamyka.

S. Ż.: Pani Profesor bardzo często wyraża się pochlebnie o środowisku nauczycielskim, mówiąc z pietyzmem na przykład o „nauczycielskiej atmosferze pokoju nauczycielskiego”. A czy prawda nie jest czasami nieco inna? Obecnie na łamach „Kultury” paryskiej [3/1996] rozpoczęła się debata nad oświatą i tam właśnie Pola Żydkowicz pisze, przywołując wypowiedź z „Gazety Wyborczej” [O szkole – z troską i nadzieją], że nauczyciele to środowisko, które ożywia się tylko na dźwięk dwóch słów: „pensja” i „pensum”...

Prof. Bożena Chrzastowska: Niestety autorka ma rację... W tym co piszę o nauczycielach jest więcej troski, żeby ich podnieść na duchu, niż prawdy... Czy to środowisko jest winne, że żyje w tak strasliwym finansowym marazmie, że nie daje ten zawód ani uznania społecznego, ani perspektyw życiowych, ani możliwości skromnego życia? To przecież nie oni są winni, że z ich szeregów ciągle odchodzą ludzie zdolni – tworzą pisma, pracują w radio, w telewizji. **To jest dramat!** Ja ich rozumiem. Zawód nauczyciela-polonisty jest bardzo trudny, jest to zawód do wytrzymania w dobrej atmosferze, przy docenieniu społecznym, przy takim prestiżu, jaki na przykład miał nauczyciel przed wojną. Wszyscy dziś biją w nauczycieli, a niewiele wie jaka to ciężka praca. Niech Panowie znajdą mi kogoś, kto napisze coś dobrego o nauczycielach? Pisze się tylko krytycznie albo – laurki na Dzień Nauczyciela, albo jakieś rzewne wspomnienia z dzieciństwa. Uczylaś siedemnaście lat i wiem jaki to jest ciężki zawód. Wiem, bo nadal uczę – mam studentów – takich, którzy mi się „wymigują”, i takich którzy świetnie pracują, ale tych ostatnich jest niestety coraz mniej... Całą reformę można by załatwić jednym posunięciem – pięć razy tyle wypłacić nauczycielowi ile dotąd zarabiał, a od razu będziemy mieć dużo dobrych nau-

czycieli! A politycy tylko obiecują, że sprawa oświaty będzie priorytetowa...

P. W.: Pani Profesor w artykule z majowej „Polonistyki” [1995] Polonistyka w szkole dylematy pozorne i rzeczywiste, napisała, że należy chronić arcydzieła literatury przed kulturą masową. Czy nie powinniśmy raczej zadać pytania jak siebie bronić, bo arcydzieła przecież bronią się same?

Prof. Bożena Chrzastowska: Arcydzieło wtedy jest arcydziełem, kiedy jest czytane. Jeśli nie jest czytane to wtedy przestaje być jakimkolwiek dziełem, nie jest ani „arcy”, ani „dziełem”, bo go nie ma! Arcydzieła trzeba chronić przed inwazją kultury masowej, która obezwładnia czytelnika i zaspokaja jego proste potrzeby kontaktu z fabułą, z życiem innych ludzi, ze sztuką wreszcie. Czytanie jest dziś zagrożone przez kulturę masową. Są dwie drogi aby zaradzić tej sytuacji: po pierwsze można obezwładniać priorytet, wyjątkowość kultury masowej, poprzez włączenie ją w proces lekcyjny. I wtedy może ona pomóc „wybić” arcydzieło z niebytu. Można pokazać jego arcydzielnosć właśnie w zestawieniu z czymś, co jest marne, kiczowate. Nauczyciele powinni walczyć z kiczem i pomagać kiczem wielkiej literaturze. Drugi sposób to wymóg czytania, który został ostatnio bardzo zaniedbany. Młody człowiek jest bombardowany różnymi „brykami”. W ten sposób jest zwalniany z potrzeby czytania, bo ktoś już wszystko za niego przeczytał i on ma tylko przyjąć gotową papkę. Te wszystkie pasożytnicze bryki wyrastają ze starego modelu dydaktyki, w którym chodzi o ilość, czyli o erudycję, a nie o jakość. Reforma dąży właśnie do tego by rozbroić bryki, by po prostu stały się bezużyteczne.

S. Ż.: Jest problem, że uczniowie nie czytają, a czy po lektury sięgają poloniści?

Prof. Bożena Chrzastowska: Na to pytanie wprost nie śmiem odpowiedzieć. Polonista nie powinien się odważyć iść na lekcję bez

przeczytanej na ś w i e ż o lektury. To jest właśnie uciążliwość naszego zawodu. Można wytrzymać bycie nauczycielem-historkiem, czy matematykiem, bo oni nie mają „rzeczywistości przedstawionej” do pokonania. Polonista musi mieć – jak inni – naturalną wiedzę o literaturze, filmie, teatrze i jeszcze – wiedzę wtórną – o świecie przedstawionym, o zawartości dzieł literackich. Mnie nie martwi to, czy poloniści czytają, bo mam nadzieję, że to robią, ale że nie piszą z uczniami zadań i nie poprawiają solidnie ich tekstów, że często poprawiają byle jak... **To też jest dramat!** Nauczyciele nie kształcą języka swoich uczniów!

S. Ż.: *Pani Profesor pisze we wspomnianym już artykule z „Polonistyki”: „Kultury narodowej musi strzec państwo!” – to znaczy kto? Czy postawienie tezy w ten oto sposób nie pachnie troszeczkę totalitaryzmem? Dwie strony dalej pisze Pani: „jednocześnie należy osłabić sterującą rolę państwa w procesie edukacji.” Jak to ze sobą pogodzić?*

Prof. Bożena Chrzastowska: Wszystko to daje się pogodzić! Państwo musi poprzez odpowiednie dokumenty normować szkolne życie. Nie wyobrażam sobie innej sytuacji. W tej chwili w oświacie panuje chaos, bo takich norm brak – każdy podręcznik, każdy program zyskuje łatwo aprobatę ministerstwa. Resort musi mieć pewną wizję szkoły, która będzie w Europie potraktowana poważnie. Państwo jest odpowiedzialne za poziom szkoły – także za obecną edukację, która daje 42% analfabetów. W przypadku polonistyki państwo musi zagwarantować możliwość utrzymania wspólnoty kulturowej poprzez kanon lektury. Rolę państwa należy osłabić do imponderabiliów. Nie należy tego rozumieć w ten sposób, że państwo (ministerstwo) ma określać zakres treści, żeby był „po linii”. Ludzie są wolni i niech sami decydują o szczegółach, zgodnie ze

swoim wykształceniem, zadaniem państwa jest tylko wyznaczenie wektorów.

Każdy polonista musi poczuć się człowiekiem, który ma prawo skonstruowania własnego indywidualnego planu zajęć i wyboru tych tekstów które lubi, ale nie może też być tak, że *Dziadów* się w ogóle nie czyta, bo się kocha Białoszewskiego; że *Pana Tadeusza* się pomija, i w ogóle nie czyta tekstów staropolskich, bo to są „utworki-po-tworki”, jak napisali młodzi ludzie z Wrocławia w „Tygodniku Powszechnym”. W państwie musi ktoś rozsądny powiedzieć: „Nie!” Są pewne dobra kultury, które muszą być strzeżone i to właśnie jest wpisane w *Podstawy programowe języka polskiego*. Nie zawsze konkretyzujemy, co musi być przeczytane. W szkole podstawowej piszemy – „powieść młodzieżowa” i dajemy przykładowe nazwiska autorów, gdyż trzeba zapoznać się z pewnym rodzajem twórczości. W szkole średniej są takie nazwiska autorów – użyję tu słowa patetycznego: niezbywalne – jak Kochanowski, Norwid, czy Mickiewicz. W programie są więc wymienione konkretne teksty, które muszą być przeczytane. Oczywiście nie może być tak, że niezbywalny jest dramat romantyczny w postaci trzech wielkich dramatów, jak było do tej pory: *Dziady*, *Kordian* i *Nie-boska komedia*. To zajmuje pół roku, i tego nie wytrzymuje żaden uczeń, niech Pan uczciwie powie, że to było trudne!

P. W.: *Łatwe to nie było... (Patrzy ze strachem na swojego polonistę.)*

Prof. Bożena Chrzastowska: Dlatego trzeba młodego człowieka zrozumieć! (Profesor grozi palcem temuż poloniście!) Dlatego w *Podstawie programowej języka polskiego* zaznaczyliśmy: *Dziady* obowiązkowo, drugi dramat do wyboru i tu niech nauczyciel decyduje, niech da upust swojej wyobraźni, niech czyta co chce: *Fantazego*, *Mazepę*, *Balladynę*, czy któryś z dramatów Nor-

wida, albo niech czyta *Nie-boską komedię* i *Kordiana*, jak dotąd.

P. W.: Jakie znaczenie mają dzisiaj szkoły niepubliczne: prywatne i społeczne?

Prof. Bożena Chrzastowska: Myślę, że bardzo ważne, są one promotorami wolności. Szkoły te same decydują jaką ilość godzin przyznają poszczególnym przedmiotom, kto uczy, jak duże są zespoły. Szkoły prywatne mają szansę na wypracowanie odrębnego oblicza polskiej oświaty. **Dramatem polskiej szkoły była jej unifikacja**, jej jednolitość. Z drugiej strony jest prawda, że za tworzenie tych szkół brali się czasami ludzie niekompetentni, że popełnili błędy.

S. Ż.: Jaka jest rola kuratorium w tym nowym modelu oświaty?

Prof. Bożena Chrzastowska: Kurator powinien być opiekunem, aniołem stróżem, pomagać szkole w jej rozwoju, co zresztą wynika już z samej nazwy. Obecnie jest akurat odwrotnie, dlaczego? Ponieważ ciągle trwają stare struktury, stare układy. Jeśli gdzieś zmienili się kuratorzy, to nie zmienili się urzędnicy, którzy najczęściej nie potrafili się przestawić, dostosować do nowej sytuacji. Myślę, że jak długo istnieje możliwość kontrolowania szkoły przez kuratorium, sprawdzania realizacji materiału, w którym wszyscy nauczyciele idą „pod sznurek”, tak długo trwa stary system oświatowy. W nowym modelu oświaty ma istnieć państwowy system wymagań i ten system wymagań powinien starczyć za wszystkie doraźne kontrole, a wtedy kuratoria będą spełniać swoją rolę opiekuńczą, rolę strażnika kultury na-

rodowej i edukacji. Doradztwo metodyczne też niestety jest w martwym punkcie. Znam tylko jedno miasto, gdzie Wojewódzki Ośrodek Metodyczny funkcjonuje dobrze, to jest Wrocław, który miał pod tym względem dobre tradycje i wielu mądrych polonistów. Tam właśnie powstało środowiskowe i dobre pismo „Warsztaty Polonistyczne”. Gruntownej reformy wymagają więc także kuratoria oraz inne instytucje oświatowe.

P. W.: Czy nazwa „język polski” w odniesieniu do tego przedmiotu jest adekwatna?

Prof. Bożena Chrzastowska: Mnie marzy się, aby „język polski” zginął jako przedmiot, a pojawił się nowy: humanistyka, w której wszystkie treści byłyby ze sobą zespolone: i literaturoznawcze, i językoznawcze, i filozoficzne (bez których żadnej humanistyki wyobrazić sobie nie można). Dziś nauka jest jednak tak wyspecjalizowana, że zintegrowanie ze sobą dwóch jakichkolwiek dyscyplin odrzuca się jako dyletantyzm. Uczni zamykają się obronnie w swoich specjalnościach, i nie chcą poza nie wychodzić, bo tam jest im najbezpieczniej... Nauczyciel-polonista wszystko poznaje osobno w toku studiów, więc jak ma uporać się samodzielnie ze scaleniem rozproszonych wiedzy? Do humanistyki więc daleko, a póki co, zagubiliśmy w edukacji licealnej treści językowe, pozostała tylko ich pamiątka w nieadekwatnej nazwie przedmiotu.

S. Ż.: Dziękujemy Pani Profesor za rozmowę!

Opracował: Sławomir Żurek.

Piotr Sobolczyk

Sen Ministra

Prawdziwa tragedia (z trupami!) w 9 aktach

Osoby:

Minister

Uczeń wiek (<15; 19)

Chór uczniów (+ Przewodnik Chóru)

Komisja (3 osoby)

Profesor (autentyczny, nie mgr, nie dr, nie dr hab.)

Minister Wcielony w Ucznia

Matka

Nauczyciel Fizyki

Nauczyciel Matematyki

Nauczyciel Języka Polskiego

Żona Ministra

AKT I

Tło czarne [lub jego całkowity brak.

(Na scenie przechadza się Minister Edukacji Narodowej, trzymając się za głowę.)

Minister

Moja głowa! Słyszę straszny dźwięk! Rozsadza mi głowę!

Chór uczniów (pojawia się w różnych miejscach, okrąża Ministra)

Ha ha ha!

Przewodnik Chóru

To krzyk uczniów!

Minister

Milczcie! Gdy ja rozkazuję uczniom, oni mnie słuchają!

Przewodnik Chóru

Tak, ale tylko w rzeczywistości. We śnie nie masz władzy!

Minister

Zemszczę się jutro po przebudzeniu!

Przewodnik Chóru

Niejedną zemstę Ministra już przeżyliśmy. A co do zemsty, to właśnie zaraz ona nastąpi... Zostaniesz, Ministrze Edukacji Narodowej, poddany solennemu egzaminowi. Skończyłeś podstawówkę?

Minister

Oczywiście.

Przewodnik Chóru

Liceum?

Minister

Owszem.

Przewodnik Chóru

Studia wyższe?

Minister

Posiadam tytuł magistra pedagogiki specjalnej oraz drugi fakultet – resocjalizację!

Przewodnik Chóru

O, o, o! A jaką miałeś średnią w liceum? Wiedz, że my i tak wiemy, jest to tylko test na prawdomówność i pamięć.

Minister

W klasie maturalnej miałem... eee... trzy dziewięć...

Przewodnik Chóru

Błąd! Trzy i cztery... Słaba pamięć, panie Ministrze. Co jednak nie przeszkadza panu obładowywać biednej pamięci uczniów bzdetami. Oj, poddamy pana egzaminowi!

AKT II

(Wkracza komisja ubrana w togi, peruki sędziowskie i z tłuczkami w rękach)

Minister

Wynoście się z mojego snu! Nie chcę egzaminów!

Komisarz 1

Uczniowie też ich nie chcą. Aczkolwiek pan ich zmusza... Teraz to pan nie ma wyboru! Pytanie pierwsze: co to jest ablacja?

Minister

Ablacja? Pewnie, że wiem! Usuwanie ciąży!

Komisarz 2

Błąd. Pytanie to jest z geografii, a prawidłowa odpowiedź brzmi: zmywanie przez deszcz powierzchniowej warstwy gleby, topnienie lodowców wskutek działania energii cieplnej. Mało tego! Termin pokrewny – „ablativus” to przypadek w języku łacińskim. A propos, zapewne pan wie, na jakie pytania odpowiada? Uczyl się pan przecież łaciny?

Minister

Przypadek? A więc odpowiada na pytania „kiedy?” i „odkąd?”

Komisarz 3

Nieścisle. Odpowiada na pytania „kim?”, „czym?”, „z kim?”, „o czym?” Błysnął pan erudycją!

Minister

Zaraz, zaraz! To dopiero pierwsze pytanie. Zobaczmy!

Komisarz 1

Drugie pytanie: Jak brzmi chemiczna nazwa karbolu?

Minister

Proste! Karbon to węgiel!

Komisarz 1

Pytałem o karbol. Otóż jest to hydroksytenzen, czyli inaczej kwas karbolowy.

Komisarz 2

A jaki odczyn mają kwasy?

Minister (z kwaśnym uśmiechem)

Kwaśny

Komisarz 3

Pierwszy punkt. Teraz coś z biologii. Co to jest Cygnopsis cygnoides? Proszę to opisać.

Minister

Co za idiota układał te pytania?

Komisarz 2

Jest to wybór średnich pytań z matur.

Minister

Średnich?

Komisarz 3

Pan jest w końcu średniakiem. Słuchamy!

Minister

Nie wiem!

Komisarz 2

Cygnopsis cygnosis to inaczej gęś garbonosa, przypominająca nieco – co?

Minister

Kaczkę?

Komisarz 2

Łabędzia, ma duży guz na czole, krótkie nogi i obwisły brzuch, który wlecze po ziemi, udomowiona przez Chińczyków, jej mięso jest ciemne i niesmaczne.

Komisarz 3

Czas na bliską panu dziedzinę – język polski!

Minister

O Boże!

Komisarz 3

Czym jest parnasizm?

Minister

Wiem! To z Grecji!

Komisarz 1

Konkretnie zaś z Francji, ok. 1860 r., twierdził m.in., że sztuka jest celem sama w sobie. Dał podstawy modernizmowi. Kto wtedy tworzył w Polsce?

Minister

Że... Że... Żeromski... O! Żeromski! I Wyrwa-Majer!

Komisarz 2

Pół punktu. Czas na historię.

Minister

Raczej historię. Sadyści!

Komisarz 2

Co wydarzyło się w latach 1625–1703 na ziemi poznańskiej?

Minister

No co?

Komisarz 3

Podatki zostały podwyższone. Od tej pory chłop musiał płacić za jeden łan o 130 zł. więcej.

Minister

Skąd wytrzasnęliście te bzdury?

Komisarz 2

Jakie bzdury? Zatwierdził to pan w podręczniku do historii dla liceum ogólnokształcącego.

Komisarz 3

Podsumujmy cię, o abiturencie!

Komisarz 1

Na 100 pytań udzieliłeś odpowiedzi na 18, przy czym na 7 poprawnie. Wedle kryteriów, które wprowadziłeś, ocena mierna jest od 50 %. Co byś dostał?

Minister

Hej, czemu mi zrobiliście egzamin tak z marszu? Dajcie mi kilka dni, a zobaczycie!

Komisarz 2

Swoim przykładem udowadniasz, ile potem, po latach człowiek pamięta ze szkoły.

Minister

Ależ to są bzdury niepotrzebne do życia!

Komisarz 1

Tego uczą w szkole. Zmień to. Niech uczą rzeczy pożytecznych!

Chór (skanduje coraz głośniejsze)

Zmień to! Zmień to! Zmień to!

Minister

Aaaaaaaa!

AKT III

(Wchodzi Profesor ubrany w biały fartuch. Nosi okulary. Przynosi ze sobą dziwny przyrząd)

Minister

Proszę pana! Ratunku! Tu się odbywa kazań!

Profesor

Dlaczego pan wzywa pomocy?

Minister

Jestem torturowany!

Profesor

Też mi problem! Niektórzy przeżywają to codziennie. Ale pocieszę pana. Przyszedłem go wyzwolić.

Minister

Kogo?

Profesor

Ciebie, ciebie. Uwolnię cię od ciała. A konkretnie, twój umysł i twoja świadomość zmieni ciało. Przeżyjesz zwykły dzień ucznia liceum ogólnokształcącego. Brać go! (Komisja podbiega, przytrzymuje Ministra, przychodzi Uczeń. Profesor nakłada część przyrządu Ministrowi na głowę, drugą część na głowę Ucznia).
Dokonamy transformacji... Milej podróży! (Podłączeni przeżywają dwa drgania, po czym padają).

ANTRAKT (zmiana dekoracji)

AKT IV

(Łóżko, biurko, budzik, w łóżku Minister Wcielony w Ucznia, budzik dzwoni, Minister podrywa się).

Minister Wcielony w Ucznia

Która godzina? Co? Piąta dziesięć? Co to ma znaczyć?

Matka (wchodząc)

Cicho, obudziłeś Ojca.

Minister Wcielony w Ucznia

Ty, co ty tu robisz? Co ja tu robię?

Matka

Jak ty się zwracasz do Matki?

Minister Wcielony w Ucznia

Jakiej Matki?

Matka

Ucz się lepiej.

Minister Wcielony w Ucznia

Czego?

Matka

Przecież masz dziś test z matematyki.

Minister Wcielony w Ucznia

Jaki test?

Matka

Jesteś nieprzytomny. Idź się umyć!

CHÓRNIK (zmiana dekoracji)

Chór

O,
Mini
Mini

Ministrze,

Nawet nie wiesz co się czeka.
Mocą okrutnego Morfeusza przeniknęliśmy w Twój sen,
Abyś poznał smak mąk.
Jakąż rozkosz daje zemsta,

Co za urok ma cierpienie!

Więc cierp, a może zrozumiesz!
Nie, nie błagaj,
Musisz to przeżyć.
Prawda! Rację miał Arystoteles!
Do prawdy dojdiesz przez doświadczenie!
Tak, Ministrze! Ucz się od Arystotelesa!
Trzeba trochę rzeczy brać też rozumowo-racjonalnie.
I zachowaj umiar, złoty środek...

O,
Mini
Mini

Ministrze

Zrozum, że... (w tym momencie podnosi się kurtyna, Chór wbiega na scenę).

AKT V

(Klasa szkolna: ławki, biurko dla nauczyciela, krzesła, tablica. W ławkach Chór.
Wchodzi Nauczyciel Fizyki)

Nauczyciel Fizyki

Dzień dobry.

Klasa

Dzień dobry, panie profesorze!

Nauczyciel Fizyki

Tak. Kogo nie ma?

Minister Wcielony w Ucznia (wpada do klasy zdyszany)

Jestem!

Nauczyciel Fizyki

Dlaczego się spóźniłeś?

Minister Wcielony w Ucznia

Szukałem szkoły!

Nauczyciel Fizyki

Chyba raczej chciałeś umknąć przed pytaniem. Wiesz, że dziś mam cię pytać.

Minister Wcielony w Ucznia

Tak?

Nauczyciel Fizyki

Chodź tu do mnie. A gdzie zeszyt?

Minister Wcielony w Ucznia (Biegnie do plecaka zostawionego w ławce i szuka intensywnie. W końcu wyjmuje.)

Proszę!

Nauczyciel Fizyki

Te, jaki nieładny. A co to? „Fizyk-Psychik”? „Fizyka-idiotyka”? Co to ma znaczyć?

Minister Wcielony w Ucznia

Eee... Ten, tego... Zeszyt jest dla ucznia!

Nauczyciel Fizyki

Och, czyżby? Jedyńka za brak zeszytu. (Wpisuje) Rozwiąż teraz zadanie drugie ze strony 75 ze zbioru.

Minister Wcielony w Ucznia

Nie mam zbioru.

Nauczyciel Fizyki

Minus za brak podręcznika. O, to już twój trzeci minus – jedyńka!

Minister Wcielony w Ucznia

To ile ja już mam tych jedynek?

Nauczyciel Fizyki

Trzy.

Minister Wcielony w Ucznia

Jak to?

Nauczyciel Fizyki

Jedna z kartkówki, jedną za brak zeszytu, jedną z minusów... Ale teraz możesz się poprawić. Oto zbiór. (Podaje, Minister Wcielony w Ucznia czyta).

Minister Wcielony w Ucznia

Nie... Nie umiem! Brzuch mnie boli z nerwów!

Nauczyciel Fizyki

Z jakich nerwów? Ktoś cię tu straszy?

Minister Wcielony w Ucznia

Nie rozumiem tego zadania.

Nauczyciel Fizyki

Ja też nie rozumiem, ale tego, że ty nie rozumiesz najprostszego zadania. Otrzymujesz ocenę niedostateczną. Siadaj.

AKT VI

(Nauczyciel Fizyki wychodzi, przybywa Nauczyciel Matematyki)

Nauczyciel Matematyki

Wyjmijcie karteczki. Piszcie: „ $3x+2y-1z+7ab/31+ba-a_1\cdot 3^{2-1}+5-8\cdot 0\cdot 0\cdot 1,00003+0,000001-0,2[3(3+1-79/125)]$ ”. Zapisaliście?

Teraz zadanie: „Kalaflor waży 10 kg, a po obcięciu $\frac{1}{7}$ liścia długości 19 cm waży 9,00245 kg. Ile waży główka kapusty, której liść ma dl. $\frac{7}{5}$ długości liścia szczypioru o długości równej długości marchewki, o korzeniu 31,5 cm?” Macie 10 minut.

Minister Wcielony w Ucznia

Cooo?

Nauczyciel Matematyki

Uspokój się! Piszcie! (Minister Wcielony w Ucznia próbuje ściągać)

Nauczyciel Matematyki

A co ty robisz? (podchodzi do niego) Ja odnotuję ci na pracy to ściągnięcie! (chodzi dookoła) Koniec! Kartki do góry! (zbiera kartki) Sprawdziłem wasze poprzednie prace. Jarecki – trójka, Wilczek – pięć, Makowska – dwa, Kiszka – cztery minus... (rozdaje)

Minister Wcielony w Ucznia

Panie psorze, a moja?

Nauczyciel Matematyki

Aa, mam i twoją. Trzy z dwoma.

Minister Wcielony w Ucznia (bierze, ogląda)

Hurra! Ale... Co tu jest źle? Dlaczego zero punktów?

Nauczyciel Matematyki

Bo skorzystałeś z gotowego wzoru. Trzeba było ten wzór wyprowadzić. Ale nie ciesz się tak, profesorka od fizyki powiedziała mi, że ty wcale nie umiesz liczyć. Chcę się o tym przekonać. Zrób mi taki przykład...

AKT VII

(Nauczyciel Matematyki wychodzi. Wchodzi Nauczyciel Języka Polskiego)

Nauczyciel Języka Polskiego

Mam wasze wypracowania. Kiszka – jeden, Makowska – jeden, Rysiecki – dwa minus, Wilczek – pięć, Jarecki – jeden, Siodło – jeden... mam jeszcze jedną pracę. Ohydna. Cały wieczór sobie zepsułem. W tej pracy nic nie ma. Są tylko głupie szczegółówki, bzdurki, śmieci. Pfuj! Be! Uch! Lee! Aj! Oj! Ej! Uj! (patrzy na Ministra Wcielonego w Ucznia i mówi) To o tobie, oczywiście chłopcze. Pała. I jeszcze jedna pała. Nie myśl sobie! Jeszcze jedna pała! Uch, ulżyło mi. Ty sadysto, dać takie coś do czytania... Chcesz się poprawić?

Minister Wcielony w Ucznia

Ale...

Nauczyciel Języka Polskiego

Do odpowiedzi! Dlaczego Zbyszko zrobił to, co zrobił?

Minister Wcielony w Ucznia

A... A co zrobił?

Nauczyciel Języka Polskiego

Pała! Siadaj, ty złośliwco i potworze! Jak wy macie czelność dręczyć biednych, starych nauczycieli?

Minister Wcielony w Ucznia

A jakim prawem nauczyciele wyzywają się na uczniach?

Nauczyciel Języka Polskiego

Do dyrektora!

CHÓRNIK II (zmiana dekoracji)**Chór**

Jakże zламаłeś karierę chłopcu

Ty...

Ty...

Mini

Mini

Mini

Tornistrze!!!

Lecz nie spodziewaj się że

On dobrze ci służył

Jako Minister

Przewodnik Chóru

Ja znam przyszłość

I wiem co nastąpi

O, biada wam

O, biada nam

Biada! Biada! Biada!

Chór

Biada! Biada! Biada!

AKT VIII

(Jak w Akcie I, leżący Minister Wcielony w Ucznia [Uczeń] i Minister.
Podchodzi do nich Profesor, podłącza do głów aparaturę i uruchamia)

Minister (budząc się)

O, znów jestem sobą. Czy ten sen się skończył?

Profesor

Nie. Teraz jesteśmy w jego pierwszej warstwie. Obudzisz się za 20 minut.

Minister

Uczniu, musisz mi wybaczyć. Jesteś wylany ze szkoły...

Uczeń

Ministrze, wybac! Jesteś wylany z pracy...

Minister

Cooo, ty smarkaczu jeden?

Uczeń

Cooo, ty wapniaku jeden?

(Minister dobywa noża, zabija Ucznia, a potem siebie.)

AKT IX

(Łóżko, w nim Minister. Przychodzi Żona ze śniadaniem, budzi Ministra)

Żona Ministra

Kochanie... Kochanie... Wstawaj!

Minister

Dzień dobry. O, śniadanie...

Żona Ministra

Jak ty wyglądasz? Jakby cię ktoś torturował?

Minister (puszczając oczko do publiczności)

Doprawdy???

(Kurtyna opada. Po pierwszych brawach unosi się.)

Żona Ministra

Kochanie... Kochanie... Wstawaj!

Minister

Dzień dobry. O, śniadanie...

Żona Ministra

Jak ty wyglądasz? Jakby cię ktoś torturował?

(Minister wyskakuje w piżamie z łóżka, lata boso, czasem podskakuje)

Minister

Reforma, kochanie! Rewolucja! Zmieniam szkolnictwo! Ja! Renovatio Imperium Scholnicum! Ja-Ministeriusz. I, Ucznioministrel. Niech żyją uczniowie!

(kurtyna)

Członek Komisji (wchodzi)

Niestety, Minister został zamknięty w zakładzie dla chorych psychicznie. Podobno wraca do zdrowia – wczoraj nawrzeszczał na jakieś dziecko.

„Teatr jest jak dom”

– rozmowa z prof. Jerzym Stuhrem,

Rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie

Jerzy Oskar Stuhr – absolwent filologii polskiej UJ oraz Wydziału Aktorskiego PWST; aktor Teatru Starego w Krakowie (1972–1991); adiunkt PWST (1972–1990), profesor, a następnie rektor Szkoły Teatralnej. Współpracuje z teatrami i szkołami teatralnymi we Włoszech; wicedyrektor festiwalu teatralnego w Santarcangelo. Aktor teatralny i filmowy, reżyser. Ważniejsze role teatralne: Belzebub w *Dziadach* wg A. Mickiewicza, reż. K. Swinarski (1973); Piotr Wysocki w *Nocy Listopadowej* wg St. Wyspiańskiego, reż. A. Wajda (1974); Leon w *Mutce* wg I. Witkacego, reż. J. Jarocki (1974); AA w *Emigracjach* wg S. Mrożka, reż. A. Wajda (1976); Dziennikarz w *Weselu* wg St. Wyspiańskiego, reż. J. Grzegorzewski (1977); Hamlet w *Hamlecie* wg W. Shakespeare’a, reż. A. Wajda (1981); rola tytułowa w *Kontrabasistcie* wg Süskinda, reż. J. Stuhr (1985); Król Ignacy w *Iwone księżniczce Burgundu* wg W. Gombrowicza, reż. J. Stuhr (1992); Pan Jaurdain w *Mieszczanin szlachcicem* wg Moliere’a, reż. J. Stuhr. Ważniejsze reżyserie teatralne: *Fortynbras się upił* wg J. Głowackiego (Teatr Stary, Kraków 1990); *Poskrumienie złołnicy* wg W. Shakespeare’a (Teatr Ludowy, Kraków - Nowa Huta 1991); *Cabaret* wg Kandra (Teatr Muzyczny, Gdynia 1993). Laureat wielu nagród na festiwalach filmowych i teatralnych. Autor tomu wspomnień *Sercowa chomba, czyli moje życie w sztuce*, Warszawa 1992.

Agnieszka Walko: *Czy Pan Profesor ma własną wizję teatru, jeżeli tak to, czy pracując ze studentami narzuca Pan im tę wizję, a może pozwala młodym aktorom rozwijać się bardziej samodzielnie?*

Prof. Jerzy Stuhr: Jeśli można nazwać wizją to, że opieram się na Człowieku, no to mam swoją wizję, a właściwie kodeks postępowania w teatrze, a zarazem w życiu. Człowiek zawsze będzie dla mnie najważniejszym elementem przedstawienia. Są przecież różne środki w przedstawieniu: ruch, plastyka, itd. Wiecie o tym, bo jesteście z miasta, gdzie jest jeden z najwspanialszych teatrów plastycznych – Scena Plastyczna KUL. Także ruch może być na przykład głównym motorem organizującym widowisko teatralne. Dla mnie jednak zawsze najważniejszy bę-

dzie Człowiek, jego problemy, jego psychika, rozterki i uczucia. Jeżeli tak stawia się sprawę, to wiadomo jaki typ aktora preferuję. Aktor ten będzie umiał tworzyć, kreować postać, kreować życie na scenie. Drugim wyznacznikiem i wektorem mojego teatru jest Słowo. W związku z tym, w pracy z młodymi ludźmi zawsze będę ich ukierunkowywał właśnie na te dwie wartości. Dobieram więc taki repertuar, aby dać możliwości rozwijania umiejętności analizy psychologicznej. Ludzie komunikują się na scenie właśnie słowem, a przecież można inaczej. Ja takim aktorem byłem, tak zostałem ukształtowany, z takiego kręgu się wywodzę. Dla mnie Słowo pomaga ludziom, którzy przychodzą do teatru zobaczyć żywego Człowieka, a nie jak na przykład u Kantora, ele-

ment scenografii, element ruchu. Człowieka z jego problemami, rozterkami, uczuciami, miłością i nienawiścią.

A. W.: *To znaczy, że Pan Profesor jest przeciwny teatrowi, jaki tworzył na przykład Tadeusz Kantor?*

Prof. Jerzy Stuhr: Nie, tego nie powiedziałem. Mówilem tylko za jaki teatr ja jestem odpowiedzialny. Jestem zafascynowany innymi teatrami, nawet bardziej lubię oglądać rzeczy, które są spoza mojego kręgu. Zawsze byłem zafascynowany Kantorem, Mądzikiem, byłem, bo sam nie potrafiłem takiego teatu zrobić.

Stanisław K. Żebrowski: *Jak Pan w takim razie ocenia rolę teatrów alternatywnych. Ta problematyka jest nam szczególnie bliska, gdyż mieszkamy w mieście, które powszechnie uważane jest za stolicę teatru alternatywnego. Sami jesteśmy związani z alternatywnym Teatrem NN.*

Prof. Jerzy Stuhr: Lublin zawsze był stolicą teatru alternatywnego. Ja również zaczynałem swą pracę aktorską w Lublinie, jeszcze wtedy gdy były tam festiwale studenckie, w latach sześćdziesiątych. Przyjeżdżałem do Lublina z Teatrem Stu, co roku byłem gościem na Lubelskiej Wiosnie Teatralnej. Zdobywałem tam nagrody. Tak że ja się również z tego właśnie kręgu wywodzę. Teatr alternatywny (teraz tak nazywa go wasze pokolenie, za naszych czasów nazywany był on po prostu „teatrem studenckim”) jest mi bardzo bliski. Do dzisiaj jeśli mam jeszcze okazję jako juror uczestniczyć w różnego rodzaju przeglądach, to robię to z dużą przyjemnością. Przeglądam, patrzę, czasem mnie ten teatr inspiruje. Natomiast wiem jakie są jego mankamenty, gdzie on czasem brnie „w kozi róg”. Jednak bliski mi jest, jeżeli jest robiony szczerze, autentycznie, bliski wtedy jest mojemu teatrowi, gdyż jest robiony „z potrzeby”.

S. K. Ż.: *A co Pan Profesor myśli o teatrze Leszka Mądzika, który wykorzystuje człowieka jako element scenografii?*

Prof. Jerzy Stuhr: Po pierwsze teatr Mądzika jest dla mnie fascynującym zjawiskiem. Sam nigdy nie potrafiłbym czegoś takiego zrobić. Po drugie nie mam takiej wyobraźni plastycznej, a tego mi naprawdę brakuje w mojej osobowości artystycznej. Faktem jednak pozostaje, iż ten teatr mnie mniej wzrusza. Bo ja jestem od takiego teatru co wzrusza. Czasem rozśmiesza do łez, ale to też wzruszenie, a czasem wzrusza tak po Czechowsku. Taki teatr nie jest już dziś tak popularny, ale ja pozostaję mu wierny.

Gerard Staniecki: *Na ile aktorstwo jest zawodem wyuczonym – rzemiosłem, a jaką rolę pełni w nim talent?*

Prof. Jerzy Stuhr: Aktorstwo jest rzemiosłem. Szkoła Teatralna zajmuje się uczeniem rzemiosła. Szkoła jest po to, żeby nauczyć tego człowieka, który posiada zdolności. Wolę to określenie niż „talent”. „Talent” kojarzy mi się raczej z Mozartem.

G. S.: *A może aktorstwo to powołanie?*

Prof. Jerzy Stuhr: Powołanie? Powołanie to można mieć na księdza. Powołanie jest wtedy, jak ktoś postanowił oddać się Bogu, a tu nie mamy do czynienia z tego typu sytuacją. Aktorstwo to nie jest powołanie. Jeśli myśli się o aktorstwie poważnie, to jest w nim potrzebne coś innego. Aktor musi mieć podstawy warsztatu, musi wiedzieć jak myśl ubrać w formę. I po to jest Szkoła Teatralna. My tu jesteśmy od formy, rzemiosła. A czy ktoś ma ku temu powołanie, czy talent – to tylko czasem można powiedzieć. Ja tu jestem po to by doradzić, gdyż pracuję tutaj jako nauczyciel. Instruuje więc: „Wejdź tą nogą! Zrób to głośniej! Zrób to ciszej!” Uczę studentów jak się poprawnie mówi, jak się rusza poprawnie, według jakiego kanonu. To muszę zrobić, ale jeśli widzę młodego człowieka wychodzącego naprzeciw moim oczekiwaniom, to wtedy czasem go wtajemniczę w coś więcej. Ale to jest nauka pewnej etyki, postępowania

w życiu i odważenia się powiedzenia o tym publicznie. Bo aktor-artysta to jest ten, który to wszystko, co każdy z nas skrywa w sobie, decyduje się ujawnić, robi to jednak z ogromnym bólem, to nie jest przyjemność. Gdyby robił to z przyjemnością znaczyłoby, że jest ekshibicjonistą. Aktor obnaża się i to jest bolesny proces. Ja mogę tylko namówić studenta na ten akt ukazania publicznie słabości, uczucia, wzruszenia, a to nie jest dziś modne.

G. S.: *Czy można być dobrym aktorem bez tej „formy”?*

Prof. Jerzy Stuhr: Tak, do aktorstwa można dochodzić inaczej niż przez szkołę. Są aktorzy, którzy szkoły nie ukończyli, którzy uczyli się różnych innych rzeczy i do tej formy dochodzili mozolnie sami. Znam takich. Tylko, że w Szkole robi się to kompleksowo, szybciej, w usystematyzowany sposób. Niestety aktor dzisiaj nie ma możliwości by samemu się tak uczyć. Sztuka teatralna nie jest wiodącą sztuką końca XX wieku. Znikomy procent ludzi chodzi do teatru. Teatr, który był kiedyś żywiołem, dziś przestał nim być. Młodzi aktorzy nie mają więc raczej możliwości nauczyć się czegoś samemu. Ja im muszę tu stworzyć odpowiednie warunki, żeby oni w tej formie okrzepili.

S. K. Ż: *Jest Pan w specyficznej roli, będąc nauczycielem i Rektorem tej Szkoły, w jednej osobie. Jak Pan traktuje swoich studentów? Czy jak nauczyciel ucznia, czy jak Rektor studentów, a może inaczej, bardziej po koleżeńsku?*

Prof. Jerzy Stuhr: Te funkcje są bardzo różne. Funkcja rektora przeszkadza funkcji pedagoga. Mam o wiele gorszy kontakt ze studentami odkąd siedzę za tym biurkiem. Cieszę się zatem, że już za parę miesięcy przestanę tutaj pracować.

Powoli, ale najlepsze efekty osiągam, kiedy studenci zaczynają czuć do mnie zaufanie. Bo

jak na przykład chce się komuś powiedzieć coś bardzo intymnego, to obcym się tego nie mówi. Trzeba wiedzieć, że ktoś tej ich intymności nie zszarga, nie zbruka, nie zbezszcześci, nie opowie innym. Dlatego uzyskanie zaufania to mój cel, i czy to się dzieje na płaszczyźnie koleżeńskiej, gdy ich wtajemniczam w ten zawód, wtedy oni są moimi kolegami, czy czasem na płaszczyźnie ojcowskiej. Mam swoje własne metody dotarcia i ukazania im, żeby się do mnie zwrócili najszczerzej. To jest mój sukces pedagogiczny. Jednak nie zawsze mi się to udaje. Nawet rzadziej mi się udaje, niż nie. Ale różnymi metodami do tego dążę – żeby powiedzieć: „Słuchaj, uwierz mi, ja cię nie skrzywdzę, ja ci chcę pomóc!”. Mówię to często, będąc równocześnie bardzo surowym.

Mariusz Pitura: *Wiemy, że Pan Profesor gra zarówno w teatrze, jak i w filmie. Czy to jest to samo?*

Prof. Jerzy Stuhr: Są to dwa różne światy, dwie różne formy prezentacji, oczywiście gdzieś u podstaw zawsze leży Prawda.

M. P.: *A gdzie Pan się lepiej odnajduje, w filmie czy w teatrze?*

Prof. Jerzy Stuhr: Nie wiem. Po tylu latach muszę powiedzieć, że ciągle nie wiem. Raz kusi mnie to, a raz to. Film mi dał bardzo wiele. Był moją wdzięczną kochanką. Dlatego tęsknię za nim, dlatego nie mogę się z nim rozstać. Muszę jednak stwierdzić, że taki film jaki ja lubię, staje się ostatnio rzadkością.

Teatr i film, to dwie różne formy wypowiedzi. Teatr jest o wiele szlachetniejszą formą, o wiele więcej zależy od aktora. Tylko, że teatr jest męką. Nie wiem, czy będę miał siły uprawiać teatr taki jak sobie wyobrażam, jeszcze przez długi czas. Ale rozdzierałam to. Myślę, że jeśli nie umiałbym tego co umiem, tego czego mnie nauczył teatr, to w filmie byłbym o wiele gorszy. Teatr jest jak dom – gdzie cię wychowano, gdzie

cię nauczono, że sztuka jest pięknym, wspólnym, bolesnym czasem, męczącym, ale warto jej poświęcić życie. A film to są przygody, bardziej intelektualne, niż takie z duszy, z serca. Myślę, że u mnie szalki wagi stoją na równi. Tęsknię za jednym i drugim, choć bardziej chyba za filmem.

G. S.: *Czy doświadczenie aktorskie pomaga w pracy reżyserskiej?*

Prof. Jerzy Stuhr: Oczywiście, że pomaga. To znaczy ja łatwiej porozumiem się z aktorami niż reżyser, który tych doświadczeń nie ma. Aktorzy mają do mnie o wiele większe zaufanie niż do innego reżysera, bo wiedzą, że ja wiem, ile ich to kosztuje, bo sam te koszty płaciłem. To na przykład spotkanie z prawdą, która nie zawsze jest piękna, a każdy z nas chce przecież wyglądać lepiej niż w rzeczywistości, a ja czasem każę wyglądać gorzej. Wczoraj dostałem taki list od wielbiciela: „Cenię Pana po książce, zwłaszcza za odwagę, bo można być heroicznym jak Olbrychski, pięknym jak Nowicki, czy „macho” jak Linda, ale wziąć na siebie całe odium palantów, szujów, skurwieli, nieudaczników, karierowiczów – to duża odwaga i pewnie trochę oliara”.

G. S.: *Czym różni się praca reżysera w filmie, od pracy w teatrze?*

Prof. Jerzy Stuhr: To kompletnie dwie różne rzeczy. W filmie trzeba być organizatorem, trzeba być artystą – bo ci słońce zachodzi, za chwilę koniec. W teatrze to jest laboratorium, cudowna rzecz, parę miesięcy możesz robić, jutro możesz zmienić. W filmie trzeba mieć bardzo organizacyjne umiejętności. I trzeba wiedzieć, być przygotowanym – bo za chwilę już tego nie zrobisz, nigdy. To jest zupełnie coś innego. Właściwie w filmie scenariusz jest podstawą, w teatrze zaś materiał literacki, który wolno dojrzewa, mieni się.

S. K. Ż.: *Czy trudne jest jednoczesne połączenie pracy aktorskiej i reżyserskiej?*

Prof. Jerzy Stuhr: Nie mam jakichś specjalnych trudności. Nawet lepiej, bo wtedy biorę odpowiedzialność za wszystko, a ja się lepiej czuję, w rzeczach gdzie mogę wziąć odpowiedzialność, ona mnie stawia pod ścianą, ona we mnie wytwarza nie tylko adrenalinę, ale całą energię. Lubię sytuacje kiedy jestem postawiony pod mur.

G. S.: *Jeżeli chodzi o film, to gdzie Pan się lepiej realizuje, czy jako aktor czy jako reżyser?*

Prof. Jerzy Stuhr: Tego jeszcze do końca nie wiem. Dwadzieścia parę lat pracowałem jako aktor, teraz dopiero zacząłem jako reżyser.

S. K. Ż.: *Jak Pan się znajduje w nowej roli?*

Prof. Jerzy Stuhr: Czuję, że dane mi było, w rękach mam o wiele większą możliwość wzięcia odpowiedzialności za dzieło i to mnie podnieca i to mnie nobilituje, że ja za wszystko odpowiadam, a nie tylko za część. Ileż razy mówiono mi – no panie, wie pan, ale ten film – ale cóż ja mogłem zrobić, grałem najlepiej jak umiałem, albo w ogóle mnie wycięli.

A. W.: *Czy trudno jest reżyserować samego siebie w filmie?*

Prof. Jerzy Stuhr: Trudno mi na to odpowiedzieć. To są filmy autorskie, ja się nie wezmę za film taki, gdzie ktoś napisze scenariusz, z pistoletami, z krwią. Ja wezmę się za takie filmy, gdzie mogę sam ludziom powiedzieć coś o życiu z własnych doświadczeń, wtedy ja to muszę robić, bo przecież nikt nigdy za mnie tego nie zrobi. Tworząc muszę świecić, poglądami, wypowiedzią. Myślę, że to jest właśnie odwaga.

G. S.: *Bardzo dziękujemy Panu za rozmowę!*

Opracował: Gerard Staniecki

Aktor, reżyser, profesor...

– rozmowa z prof. Mikołajem Grabowskim (PWST)

Mikołaj Grabowski – aktor i reżyser, profesor PWST, dyrektor: Teatru Polskiego w Poznaniu (1981–82), Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (1982–85); współtworzył wraz z B. Schaeferem, A. Kaczyńskim i J. Peszkiem eksperymentalny zespół muzyczno-teatralny MW 2 w Krakowie. Wyreżyserował: *Kwartet dla czterech aktorów* wg B. Schaeffera (MW 2 1971), *Pamiętki Soplisy* wg H. Rzewuskiego (Teatr TV 1983), *Trans-Atlantyk* wg W. Gombrowicza (Teatr TV 1991), *Listopad* wg H. Rzewuskiego (Teatr Polski w Poznaniu 1982; Teatr TV 1989), *Opis Obyczajów* wg J. Kitowicza (Teatr STU 1990; Teatr TV 1991), *Opis Obyczajów II* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie styczeń 1996).

Sławomir Żurek: *Oglądając dzisiejszy spektakl („Opis obyczajów 2”), tutaj w Teatrze Juliusza Słowackiego, a także mając w pamięci część pierwszą, którą widziałem w Teatrze Stu, zastanawiałem się na ile to, co Państwo zaprezentowaliście jest jeszcze teatrem klasycznym, a na ile to już teatr alternatywny?...*

Prof. Mikołaj Grabowski: Spektakl zamieszczony w takiej scenie, jak scena Teatru im. J. Słowackiego zawsze będzie się wydawał dwuznaczny. Ja przyzwyczaiłem się już do tego, ponieważ z tego teatru się wywodzę, jako że zaraz po szkole zostałem tu zaangażowany i tak los przypisał mnie tej scenie. W latach sześćdziesiątych scena ta była kierowana przez Bronisława Dąbrowskiego, czyli człowieka, który pamiętał jeszcze świat przedwojenny, i który tworzył w tym świecie. Była to zupełnie inna struktura teatru, z jego wspaniałymi aktorami, takimi jak Zosia Jaroszevska, na którą się patrzyło i „jadło” to, co ona mówiła na tej scenie. Także ja jedną nogą jestem na tej

scenie, w tej całej tradycji, na dobre i na złe. Scena ta przeżyła różne okresy. Był to teatr na wskroś współczesny, nawet bulwersujący, jakiego dawno nie było w Polsce. Jeżeli przejdziemy pamięcią przez wszystkie sceny, to tak naprawdę bulwersującym momentem dla teatru w Polsce było *Weśle* St. Wyspiańskiego, tutaj na scenie krakowskiej, bo to było coś, co z różnych względów było nowatorskie, ze względu na myśl, ze względu na formę. W związku z tym ten teatr, który zaliczylibyśmy do „struposzałych gmachów”, był kiedyś trzęsący się od współczesności. Ale oczywiście bywały w tym teatrze okresy, w których górze brał akademizm. W którymś momencie w dziejach tego teatru został on w tyle, ponieważ Teatr Stary zrobił krok do przodu i tam się pojawiła cała literatura awangardy współczesnej. Był to przełom lat 60/70, a ówczesny dyrektor Teatru Słowackiego – trzymał się pewnego kanonu repertuarowego, powstrzymał ten teatr od „oddechu awangardy”.

Realizacji *Opisu obyczajów* podjąłem się, po części z chęci, a także z pewnego przymusu, ponieważ zamierzałem robić drugą część „Opisu”, zaraz po pierwszej, ale to się nie udawało. Mając pierwszą część graliśmy ją, jeździliśmy ciągle z tym przedstawieniem, jakby zachłysłiliśmy się tym pierwszym *Opisem*. Dopiero po rocznej refleksji przyszła taka myśl – dobrze, ale robiąc drugą część staniemy w konkurencji, tego co już mamy, czy w ogóle jesteśmy w stanie to zrobić? Zaczęliśmy się lekko cofać w sobie. I tak schodziło, lata mijały, aż wreszcie doszło do tego, że przyniosłem scenariusz i mówię, żebyśmy to zrobili. Ale sytuacja między rokiem 1989, a 1996 jest zgoła inna dla całej naszej grupy: Jasiu Frycz, który wtedy miał dziesięć razy mniej roboty, Andrzej, mój brat, także dziesięć razy mniej roboty. Wszyscy byli wtedy jakoś jedną nogą w tej całej strukturze teatru – zbudowanego przez teatr komunizmu. A tu otworzyły się takie możliwości dla aktorów, że nagle wszyscy rozsypali się po świecie, grają w filmie, telewizji itd. I zaczęło nam się trudno „zbierać do kupy”. Stanęliśmy w takiej sytuacji, że mamy tekst, mamy chęć, ale nie mamy kiedy się spotkać.

Opis obyczajów tak naprawdę to zamierzałem robić tutaj w 1985 roku, gdy byłem jeszcze dyrektorem tej sceny. *Opis* miał być robiony na 25 osób na scenie, takie trzygodzinne przedstawienie. A w rzeczywistości zrobiłem to w siedem osób. I nagle zobaczyłem, że może to tak wyglądać. Wybrałem ostatecznie opcję między 25, a 7–13, żartuję oczywiście.

Zrozumiałem, że jeśli choć już robić ten *Opis*, a naciski z wielu środowisk były bardzo duże, już dostaliśmy pieniądze, to mogłem to zrobić w teatrze, w którym mam próby od rana do wieczora, nie mogłem liczyć na to, że spotkam się o trzeciej z kolegą, który nie przyjdzie, bo ma w tym czasie telewizję, bo

musi zarobić. Ta scena jest okropnie ciężka do roboty, bo ona wymaga aktora, który musi posiadać absolutnie perfekcyjny warsztat. „Zjada” aktorów na tej scenie mówienie. Był moment, że ludzie wychodząc z przedstawienia mówili: „piękne przedstawienie, tylko nie wiadomo o co chodzi: nic nie słychać!” Zatem z próby na próbę nic nie szło, tylko gadanie i gadanie. Wiemy oczywiście, że grali tu wspaniali aktorzy, ale oni rzeczywiście grali przodem, bo wiadomo, że inaczej w 7–8 rzędzie jest próżnia: „piękne przedstawienie, tylko nie wiadomo o co chodzi”. W związku z tym struktura tego teatru narzuciła pewien styl. Nie bronię się przed tym stylem. Ja wiem, że aktor może przejść takie doświadczenie, że ma na tej scenie pojawić się w takim wydaniu, w jakim jest *Opis*, bo to nie jest dramat, to jest impresja na wiele tematów. I nagle znaleźć się na tej scenie, na której na dobrą sprawę można tylko recytować *Mazepę* Słowackiego, ale recytować, nie grać tak jak się gra np.: na scenie kameralnej, albo już nie mówię o scenie Teatru Stu, gdzie widz tak siedzi, że aktor go trąca. Spektakl *Opis obyczajów* według mnie wymaga takiego kontaktu z publicznością, bo ja w ogóle nie lubię takiego pojęcia jak „anonimowy widz”, ja chcę wiedzieć kto jest, już przecież po kilku pierwszych scenach słyszymy się wzajemnie.

Wojciech Stanek: Czy obserwuje Pan reakcje publiczności, a szczególnie młodzieży w czasie spektaklu „Opisu obyczajów”?

Prof. Mikołaj Grabowski: Tak, na przykład dzisiaj rano graliśmy *Opis* właśnie dla młodzieży. Pewne bloki były właściwie dla nich nieczytelne i wiedzieliśmy, że trochę trafiały w pustkę, ale oczywiście każdy widz ma swój poziom odbioru i staramy się zawsze celować w ten najszerszy przebieg. My oczywiście wolimy, tak jak dzisiaj wieczorem, kiedy wiemy z kim rozmawiamy.

Ja lubię wiedzieć, kto jest na widowni, choć nie muszę przecież tego widzieć.

Oprócz materii sztuki, miał miejsce w tym przedstawieniu bój z przestrzenią, z teatrem. Zawsze zastanawiam się, co robić, żeby wszystko w teatrze było czytelne.

To jest duża scena, ale to mi nie przeszkadza. Pierwszy Opis miał charakter rodzinny, tam był: szwagier strażak, młody Witek, stary dziadek Wiesiek, ciotka Walerka. Tam było powiatowo, gminnie i rodzinnie. W części drugiej mamy przestrzeń państwa, tutaj także jest pewna droga – jeśli tam była droga od krzyża do krzyża, od stołu pańskiego do stołu pijackiego, to tutaj od narodzin do śmierci. Ale drogę tę człowiek odbywa przez lat wiele – szkoła, a później te wszystkie zawody. Poruszając się w kwestii zagadnień Polaka publicznego, myślę, że ta scena daje nawet większe szanse. Ona każe budować siebie trochę inaczej. Poza tym ja wiedziałem, że do tego materiału będę się musiał dobierać przez forum, może nie Opery Narodowej, ale coś koło tego, coś na skraju. Wiele jest w tym opisie śpiewu, te rzeczy są szalenie ważne, one budują spektakl, całe sceny są wyśpiewywane i ta forma buduje „skraj” teatru i opery. Muzyka w teatrze jest bardzo ważna, ważniejsza nawet, w moim pojęciu niż plastyka. Muzyka jest w ruchu, podobnie jak teatr jest w ruchu, wszystko odbywa się w czasie, biegnie, idzie. Scenografia, plastyka stoi w pewnym miejscu, a my możemy tylko się o nią obijać, a wszystko inne biegnie. Wolę się temu poświęcić, przypatrywać, stąd moja prośba do kompozytora, który moim zdaniem, napisał wspaniałą muzykę do tego spektaklu, ona trzyma w wielu miejscach ten spektakl na takim poziomie, na jakim powinien się on odbywać. Gdy buduję spektakl myślę o tym co zobaczę, a zobaczę na pewno nie tyle ile wy, bo ja tylko domniemywam pewne rzeczy, i jestem czasem tak

obciążony tym myśleniem, co powinno być, że nie dostrzegam tego co jest, choć na dobrą sprawę reżyser powinien wyrzucić te swoje marzenia w pewnym momencie i zobaczyć to, co się naprawdę dzieje na scenie. Grając nie jestem w stanie obejmować całość przedstawienia, ponieważ mam w pamięci początek, pierwsze próby... Wy widzicie dokładny, ostateczny efekt. Ja widzę, że światło padło w inne miejsce i już mnie to wytrąca z gry. Wy tego nie widzicie, dlatego to ja raczej powinienem zapytać was o wrażenia, a nie tutaj „trąbić” o nich, nieśkromnie...

Agnieszka Walko: *Który typ teatru jest Panu bliższy: klasyczny, czy alternatywny?*

Prof. Mikołaj Grabowski: Jestem na skraju, bo jak wspomnę rok 1969, jak przyszedłem, to jedną nogą byłem w starym, feudalnym teatrze, a drugą nogą byłem w tym swoim Schaefferze. Kiedy z Jasiem Peszkiem budowaliśmy dziwny teatr Bogusława Schaeffera, właśnie tu w Krakowie, jedną nogą tu w tych czerwonych dekoracjach, tej sceny i w złoceniach, a drugą nogą tam. Jedną nogą budowałem, drugą burzyłem. I będąc w tym wszystkim czułem się bardzo dobrze. Mam wielki sentyment do tego, a z drugiej strony, tak naprawdę ciągnie mnie w innym kierunku. Ale coś z tym teatrem, z tą sceną trzeba robić, trzeba ją wykorzystywać, no bo co – skazać ją, zostawić, niech się tu nic nie dzieje? Ciągłe mam w głowie ten przykład Wyspiańskiego, czas gdy w tym teatrze działy się rzeczy najistotniejsze, mówiło się o rzeczach dnia.

Gerard Staniecki: *Chciałbym zapytać o te dwa czasy? Mówił Pan: rok 1989 – część pierwsza, rok 95 – część druga. I chyba te dwa czasy widoczne są na scenie: pierwsza część – radosna, druga część – smutna...*

Prof. Mikołaj Grabowski: Pierwsza radosna? Czy ja wiem? Może nie była znowu taka radosna, chociaż radość z odzyskane-

go „śmietnika”, była pewnie większa, a w tej chwili coraz trudniej odczytywać pewne konteksty. Np.: pierwsza lepsza gazeta ciekawszą była w swej formie, czytając taką gazetę można było obrazować fantastycznie teatr, ona była groteskowa z jednej strony, czytało się wystąpienia wodzów i po prostu rozsadało nas ze śmiechu, albo z płaczu. Łatwiej było wchodzić w takie struktury w jakich ja się poruszam: farsa, groteska. Kitowicz stale operuje takim dwuznacznikiem. O pewnych rzeczach nie da się mówić jednoznacznie, one się po prostu jednoznacznie nie dadzą odkryć. Być może, że te kilka lat swobodnego „hasania”, tego dziwnego teatru: farsy, groteski, patosu, tragedii, ale i zwyczajnego śmiecia – stworzyło taki moment, że nie ma się gdzie wdrzeć. Może właśnie dlatego tamto wszystko radośniej się tworzyło. A teraz, także może mój wiek mówi trochę o tym, że coraz więcej będzie pogrzebu w tym wszystkim, kurczyć się będzie prolog, a wydłużać epilog. Mam już 50 lat i nie ma już we mnie tego entuzjazmu co wtedy.

Przemysław Więczkowski: *W związku z tym, Pan bardziej obserwuje, czy przeżywa to, co się dzieje w czasie spektaklu?*

Profesor Mikołaj Grabowski: To jest pewien mechanizm, który rozpędzony działa na mnie, również i ja go chyba stale reżyseruję, od środka. Choć może to polegać na tym, że stojąc patrzę na kogoś. Czasami muszę zwrócić komuś uwagę, bo wydaje mi się, że np.: zbyt łatwo „wchodzi w pewne tematy”. Bo spektakl jest pewną górą, na którą trzeba się wdrapać, a to zawsze kosztuje – trzeba dotrzeć do pewnych emocji. Moja obecność nie wiąże się zbyt mocno z przyjemnością tutaj, bo jest to ciągle, niesłychane napięcie, choć są spektakle, które jak się napędzi to już lecą, wszyscy pracują, a czasem jest to męka.

Mam czasem propozycje z teatrów w Polsce, żebym przyjechał i wyreżyserował spek-

takl, ale to bez sensu, bo niech się nawet uda premiera, a później wyjadę, i co? Po piątym przedstawieniu nie ma co zbierać. Nie ma, bo gdy wyjadę góra zniknie, znacznie się odrabianie zadania. Zacznie się nuda. Nuda, która bardzo często towarzyszy aktorowi zawodowemu. Często widząc nudę, mówię, że szkoda naszych dwóch godzin, a oni myślą tylko, żeby pójść do bufetu. Zamiast się nudzić popracujcie sobie na tej scenie, z przyjemnością, ciesząc się obcowaniem z kolegą, zagrajcie sobie coś głupiego – żeby się coś „ruszało” między wami – to jest pewna świadoma praca, którą sobie założyłem – moja obecność w spektaklu.

Katarzyna Grzybowska: *W której roli się Pan lepiej realizuje, w roli aktora czy reżysera?*

Prof. Mikołaj Grabowski: Myślę, że reżysera. Już trochę zapomniałem co to być aktorem, czasem ktoś mnie do czegoś wykorzystuje, ale chyba zbyt dużą świadomością obciążam moje postacie, a aktor czasem musi być głupszy niż jego rola. Niestety za bardzo pracuję mózgiem, ale gram.

G. S.: *Czy doświadczenie aktorskie pomaga w pracy reżyserkiej?*

Prof. Mikołaj Grabowski: Na pewno. Ale w pewnym sensie musiałem się „pozbyć aktora”. Kiedy byłem jeszcze tylko aktorem czułem czasami, że to w co mnie „pakuje” jest do „kitu”. Dlatego później często myślałem, dając aktorowi polecenie, czy czasem nie „pakuję go” w to, czym bym sam nie chciał być. Miałem straszną samokontrolę, która mi przeszkadzała. Bo czasem reżyser wbrew sobie, idiotycznie może coś zadysponować, żeby wzruszyć aktorem. Potem z tego zrezygnować, bo każdy ma prawo do pomyłek. Ale ja chciałem być nieomylny i dawać aktorowi tylko takie rady, żeby one ich budowały, a to często nie jest możliwe – ciągle budować i mówić sen-

sownie. Czasem człowiek mówi źle, mówi banały, „chrzani” po prostu. Ja się tego potwornie bałem, dlatego musiałem pogrzebać w sobie tego aktora. Wydawało mi się, że nie dam rady połączyć aktora i reżysera.

S. Ż.: *Jak Pan się czuje jako profesor PWST?*

Prof. Mikołaj Grabowski: Strasznie lubiłem szkołę teatralną. Jak skończyłem wydział aktorski zostałem od razu asystentem. Lubiłem uczyć, to był mój najszczęśliwszy okres pedagogiczny, kiedy niewiele wiedziałem co to znaczy. Teraz, kiedy już jestem profesorem i uczę na reżyserii oraz wydziale aktorskim, to coraz trudniej to przychodzi, bo coraz więcej wiem. Pelen wahań przychodzę na wszelkie zajęcia. Uczę ich wrażliwości na aktora, tę wrażliwość powinien posiadać pierwszorzędnny reżyser. Wymyśleć spektakl na dobrą sprawę można, albo wyczytać, ale teatr oparty na literaturze jest tworzony w większości przez akto-

ra. Jeżeli aktor nie zagra dobrze w przedstawieniu, to nie ma przedstawienia. Może być piękne światło, wspaniała dekoracja, kostiumy, ale jeśli nic się nie dzieje w człowieku na scenie, to się nie dzieje nic. Reżyser przygotowuje spektakl przez około trzy miesiące, on próbuje nie z dekoracją, ze światłem, on próbuje z człowiekiem, z aktorem. On się z nim musi obgadać – tego się staram uczyć. Robię to tak, że to im, reżyserom każę grać i gramy. Oni muszą wiedzieć na czym polega stanie na scenie i działanie aktora, i to oni sami muszą sobie zbudować działanie, bo inaczej leżą. Muszą się nauczyć mówić do aktora. Reżyserów uczę aktorstwa, a aktorów reżyserii...

S. Ż.: Dziękujemy za rozmowę.

Opracował: Gerard Staniecki.

Rozmowa nie jest autoryzowana.

Artysta to człowiek, który musi być na czele, musi być tym, który prowadzi.

Witkacy

Sztuka to kłamstwo, które pozwala uświadomić sobie prawdę.

P. Picasso

Jeśli człowiek po mistrzowsku opanował sztukę, korzyści płynące z niej widoczne są przy wszystkich dziedzinach.

A. Schaider

Nie zawsze artysta tworzący cenne dzieła potrafi wyjaśnić utwory własne i cudze.

J. W. Goethe

Aktorzy podbijają serca, nie oddając swoich, zwodzą wszakże z wdziękiem.

J. W. Goethe

W teatrze na prowincji...

– spotkanie z Henrykiem Sobiechartem w Teatrze NN
Jubileusz 30-lecia pracy zawodowej

Henryk Sobiechart: Muszę wyznać, że czuję się dzisiaj szczególnie dwuznacznie. 30 lat temu, w Łodzi, na scenie wspaniałego teatru im. Stefana Jaracza stanęło 20-letnie „ciele”, które ani ręką, ani nogą nie potrafiło ruszyć, student drugiego roku Szkoły Teatralnej i Filmowej... Przecież ja wtedy jeszcze nic nie potrafiłem. Teraz zaś mam obchodzić jakąś wielką uroczystość z powodu wyjścia tamtego „cielecia” na scenę. To oczywiście dotyczy tylko mojego jubileuszu, bo ja z pełnym szacunkiem odnoszę się do jubileuszów moich kolegów.

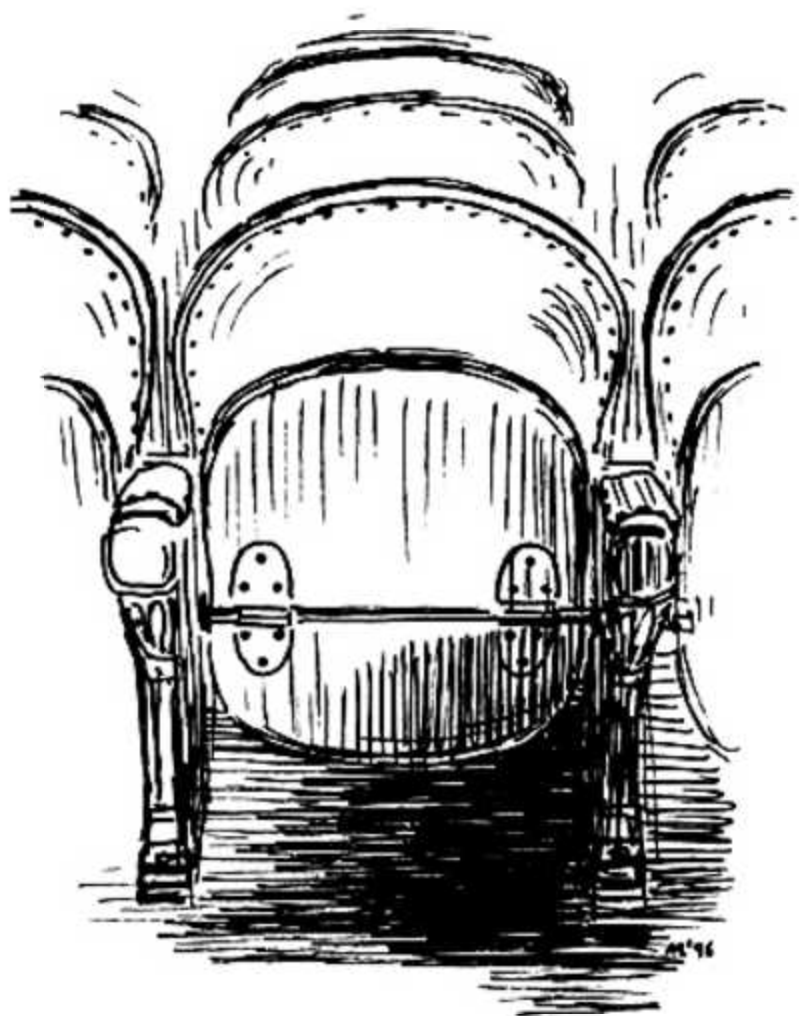
Przyjechałem do Lublina w roku 1968 i zaangażowałem się do Teatru im. Juliusza Osterwy. Propozycję pracy tutaj otrzymałem od ówczesnego dyrektora Kazimierza Brauna. Przyciągnął mnie do Lublina przede wszystkim propozycjami repertuarowymi klasyki, Norwida, Szekspira, a także propozycją realizacji sztuk awangardowego wtedy dramaturga – Tadeusza Różewicza. Muszę przyznać, że kiedy w 1968 roku znalazłem się w Lublinie, tego teatru i tego zespołu tak naprawdę prawie nie znałem.

„Scriptores Scholarum”: Jakie role uważa Pan za najlepsze w swojej karierze zawodowej?

Henryk Sobiechart: Muszę się trochę wytłumaczyć. Dwa lata temu otrzymałem ankietę z prośbą o wypełnienie. Przygotowy-

wano słownik aktorów polskich. Rozesłano ankietę do około 200 osób. Potraktowałem to jako nadzwyczajne wyróżnienie, a mimo to w pierwszej chwili rzecz zlekceważyłem. Po paru miesiącach powtórnie otrzymałem tę ankietę i wtedy złamałem się. Ta okoliczność po raz pierwszy zmusiła mnie do policzenia ról, które zagrałem. Było to bardzo trudne, bo ja nie mam jakiegoś własnego archiwum. Okazało się, że w ciągu 27 lat zagrałem około 100 ról, rólerek i „rólutek”. Nie lubię oglądać się za siebie. Spotkałem bardzo wielu aktorów, którzy przez całe życie gromadzili pracownice zdjęcia, recenzje, itd. I na moich oczach działały się dramaty, bo zbieractwo wielu moich kolegów poszło na marne. Gdzieś u kresu życia nikt do nich nie zapukał, nikt nie zapytał o to archiwum, ludzkość nie była ciekawa. Obserwowałem to wszystko i bardzo wcześnie obiecałem sobie, że nie dopuszczę do tego, by dojść do takiego momentu, że też – nie daj Boże – siadę nad stosem recenzji i zdjęć, a tu ludzkość nie zapuka. Trudno mi więc było odgrzebać w pamięci wszystkie zagrane role. To „trzydziestolecie” powoduje, że jestem trochę przymuszony, by to robić nieco dokładniej.

Z dużym sentymentem wspominam przedstawienie „Wojny i pokoju” w Teatrze im. Osterwy w reżyserii Ireny Babel. Grałem



Epejsodion I, czyli teatry Lublina

w nim Andrzeja Bołkońskiego. Tej roli chyba nie muszę się wstydzić po latach. Gdy kończyliśmy próby do tego spektaklu Telewizja Polska rozpoczęła nadawanie angielskiego serialu: *Wojna i pokój*, bardzo dobrze zrealizowanego, z doborową obsadą. Zespół Teatru Osterwy wpadł w popłoch, że telewizja nas przeliczytuje. Nic się takiego nie stało. Telewizja i teatr chodzą jednak różnymi drogami, mogą istnieć obok siebie i jedno drugiemu nie zawsze przeszkadza... Dobrze wspominam tytułową rolę Garderobianego w sztuce Ronalda Harwooda i Cyda Cornielle'a. Choć rola w *Cydzie* nie wszystkim się podobała. Niektórzy uważali, że zagrałem ją zbyt egzaltowanie.

Nie wstydzę się także swojej roli Iwanowa w dramacie Czechowa, który graliśmy na początku lat osiemdziesiątych w Teatrze Osterwy, zresztą w kapitalnej scenografii Leszka Mądzika. Wtedy go poznałem i nasza przyjaźń trwa do dziś.

Myślę, że także mogę być zadowolony, w sposób umiarkowany, z roli, którą niedawno zagrałem w *Końcówce* Becketta. Myślę o roli Chama. To wielki dramat. Arcydzieło dramaturgii światowej i jak każde arcydzieło jest ono tak pojemne, że śmiem twierdzić, że żadna para aktorów nie zagra do końca świata wszystkiego, co jest w tej sztuce napisane. Z ogromnym lękiem podchodziłem do tej roli w *Końcówce*. Ale jednocześnie ogromnie pociągała, chciałem się z nią zmierzyć. Bohater, którego grałem siedzi na wózku, nie chodzi, nie widzi. Aktor, który to gra jest pozbawiony większości naturalnych środków wyrazu, czyli ruchu, gestu, spojrzenia. Początkowo wydawało mi się, że odarty z tych środków aktor jest bezbronny, całe moje wieloletnie zawodowe doświadczenie – wobec tej roli – przestało istnieć. Należało poszukiwać zupełnie nowych środków. Byłem przygotowany na zupełną klęskę, a jednocześnie ciągnęło

mnie, by sprostać temu zadaniu. To była dla mnie fascynująca przygoda, także intelektualna.

„Scriptores Scholarum”: Czyli rola w *Końcówce* Becketta była dla Pana szczególnie ważna...

Henryk Sobiechart: Gdy mój wspaniały kolega ze studiów, wielki aktor polski, Andrzej Seweryn (mówią o nim, że jest drugi po Modrzejewskiej), przyjechał do Polski – udzielił kilku wywiadów. W jednym z nich, chyba w „Odrze” odkrył coś, czego ja nie odkryłem, choć to przeczuwałem, a on pięknie nazwał. Powiedział mianowicie, że aktorzy czasem doznają czegoś w rodzaju „opętania” rolą. My wykonujemy zawód w zasadzie na zlecenie, pracujemy w teatrze, dyrektor ma swój plan, daje zadania. Rzadko dostajemy rolę, którą naprawdę chcielibyśmy zagrać, jeszcze rzadziej jest to rola, która może być powodem takiego właśnie „opętania”. Niewątpliwie coś takiego przeżyłem, gdy grałem Iwanowa w dramacie Czechowa, teraz poczułem to znowu przy *Końcówce*. Potem czytałem recenzje i nie wiedziałem co myśleć o dziennikarzu, który próbował mnie nauczać, że powinienem grać według wskazań akurat Jana Kotta. Ja zaś „opętany” tą rolą przeczytałem chyba wszystko, co było dostępne w literaturze polskiej na temat *Końcówki* i jej autora, i wiedziałem, że do pracy nad tą rolą nie mogę zastosować nic z tego, co Jan Kott sugerował. (Zresztą potem znalazłem w *Dzienniku pisanym nocą* Herlinga Grudzińskiego krytyczny stosunek do tego, co Kott pisał o Beckecie.) Bardziej interesowało mnie to co pisali o *Końcówce* Jan Błoński lub Antoni Libera. A przecież jest jeszcze wiele innych rozpraw o Beckecie, których nie mogłem pominąć. Na przykład w *Akcie przerywanym* Tadeusza Różewicza jest coś w rodzaju eseju o tym irlandzkim pisarzu. Gdy to się wszystko przeczyta powstaje pytanie: Co z tym robić? Za kim pójść?

Mówię o tym wszystkim po to, aby pokazać, że kiedy buntuję się przeciw dziennikarzowi, który mnie naucza kogo powinienem sobie wziąć do czytania – to naprawdę mam ku temu powody. Naprawdę staram się być bardziej przygotowany do swojej roli niż ten „nauczyciel”, który przychodzi na premierę, szczerze przekonany, że zjadł wszystkie rozumy.

Chcę Państwu jeszcze o czymś opowiedzieć w związku z Różewiczem i Beckettem. Otóż w Londynie mieszkał przed laty Adam Tarn, człowiek, który założył miesięcznik „Dialog”. Adam Tarn podsunął Samuelowi Beckettowi tekst Różewicza z *Aktu przerywanego*. On się tym ogromnie zainteresował i jedno ze swoich przedstawień *Końcówki* zrealizował w myśl założeń Różewicza. Proszę pomyśleć jaka dziwna jest ta cyrkulacja myśli, realizacji artystycznych... Różewicz, Tarn, Warszawa, Wrocław, Londyn...

A dla mnie najważniejszy, jeżeli chodzi o Becketta, był króciutki tekst Gustawa Herlinga Grudzińskiego z *Dziennika pisanego nocą* pod datą 3 listopada 1985 „o zebraku i jego psie”. To było dla mnie motto tego przedstawienia i mojej pracy w nim.

„**Scriptores Scholarum**”: *Z tej relacji wynika, że ukształtował teatr Becketta, Różewicza. Jednak, gdy wybiera się zawód aktora marzy się o wielkim repertuarze romantycznym, o Hamlecie... Pan na pewno także myślał o tych wielkich rolach. Jak nastąpiło to wielkie przeobrażenie?*

Henryk Sobiechart: Ależ ja zagrałem te role. Zagrałem Świętoszka Moliera, zagrałem Cyda Corneille’a. Jestem szczęściarzem w tym zawodzie, naprawdę w czepek urodzonym. Gdy byłem w szkole profesorowie mówili mi, że będę grał „Don Carlosów”. Długo mi przyszło czekać na takie role, ale grałem także inne, np. w *Balladynie* grałem tego potworka Kostryna. To też przecież rola z wielkiego romantycznego repertuaru. Mia-

łem szczęście grać chyba wszystko. Teatr prowincjonalny – nie wstydzę się tego słowa – daje takie możliwości. Aktor ma szansę grać całe spektrum repertuarowe, od tragedii do komedii, od Ajschylosa do Becketta również. To fantastyczne.

Choć ja nie miałem nigdy wielkich marzeń o rolach w teatrze. Byłem ostrożny. I uważałem się naprawdę za szczęściarza. Tu, w tym mieście, w tym teatrze.

„**Scriptores Scholarum**”: *Jak czuł się Pan jako aktor w tej specyficznej przestrzeni, którą Mądzik stworzył?*

Henryk Sobiechart: Czulem się bardzo dobrze. Leszek Mądzik jest wielką indywidualnością. To jest bardzo skomplikowana sprawa, ponieważ jego wyrażanie się przez obraz jest tak określone, iż aktorowi jest bardzo trudno znaleźć miejsce dla siebie. W jego teatrze aktor jest tylko pewną figurą, nie przekazuje żadnych myśli, może być taki lub inny. Na dobrą sprawę, może tam być manekin, sztuczny człowiek.

Chcę Państwu przypomnieć, że przez całe dzieje teatru istnieje wielki konflikt między reżyserem, aktorem i scenografem. Był okres, gdy aktor wychodził na scenę, nie było go widać, bo tak dominująca była scenografia. Potem aktorzy „przeganiiali” reżyserów i scenografów, potem przychodziła rola reżyserów i inscenizatorów i odchodziła. Ten konflikt trwa nieustannie, ta walka... Także od wieków istnieje problem zachowania równowagi między aktorem a obrazem scenicznym. Obraz jest w stanie zdominować aktora. Sprytni reżyserzy, gdy czasem nie wiedzą jak interpretować tekst, bardzo dbają o scenografię.

Teatr Mądzika programowo rezygnuje z aktora, ale i z tekstu. To raczej teatr ekspresyjnej scenografii, która sama jest już teatrem. Scenografia Leszka Mądzika jest bardzo ekspansywna, aktorowi jest w niej bardzo trudno grać, nie wytrzymuje konkurencji.

Współpraca Mądziaka z aktorami dramatycznymi to jest pole dziewicze, jest tu jeszcze wiele do sprawdzenia, do odkrycia.

Mam zapewnienie od Leszka, że będzie z nami współpracował i że w następnych przedstawieniach będziemy poszukiwali równowagi między jego scenografią i aktorem. Bo to nie takie proste.

„Scriptores Scholarum”: *Dlaczego Pan zainteresował się teatrem alternatywnym?*

Henryk Sobiechart: Zawsze interesowały mnie teatry, które działały poza państwowymi, zawodowymi strukturami. Był także bardzo prozaiczny powód, dzięki któremu w ogóle mogłem tu przyjść. Otóż w minionym okresie w Teatrze im. Osterwy mieliśmy plany współpracy z perspektywą tygodniową. Uniemożliwiał to podejmowanie pracy poza teatrem. Gdy przeszedłem do Teatru Muzycznego okazało się, że tam mają plan na cały miesiąc. Skorzystałem z tej dogodnej okoliczności, a ponieważ byłem zainteresowany tym, co ci wspaniali młodzi ludzie robią, podjąłem się współpracy z nimi. Zasadniczym powodem było jednak to, że w pewnym momencie uwierzyłem w straszne, rozpaczliwe wrzaski krytyków na temat kryzysu teatru zawodowego. Postanowiłem ratować się pójściem tam, gdzie tej katastrofy nie ma, do ruchu teatrów alternatywnych. Zacząłem współpracę z Tomkiem Pietrasiewiczem.

Aż tu nagle zacząłem czytać, że teatralna alternatywa przeżywa kryzys. Wtedy powiedziałem sobie, że trzeba postawić tamę tej histerii. Uświadomiłem sobie, że jeśli w ekonomii kryzysy są nieszczęściem, w sztuce są normalnością i że to tak faluje od tysięcy lat, co trzeba przyjąć jako coś naturalnego. Są okresy wzlotu sztuki, są też jej upadki, i że nacale szczęście istnieje między tymi okresami idealna symetria, przez co sztuka trwa i trwać będzie. Zaś kryzys w polskim teatrze alternatywnym jest tylko

przesunięty o 15 lat wobec tego, co się stało na Zachodzie, w Ameryce. Być może on jest trochę pogłębiony o nasze specyficzne polskie problemy związane z przejściem do innego systemu ekonomicznego, biedę. Jednak w gruncie rzeczy to jest tylko przesunięte w pewnej fazie wobec Zachodu i nic więcej. Łatwiej to wszystko zrozumieć czytając np. Richarda Scheknera z „Performance Group” – co wydrukował „Dialog” w lutym 1983. Sądzę, że co jakiś czas w każdej dziedzinie sztuki pojawia się grupa, która przychodzi i odważnie bez oglądania się na tradycję i bez uprzedzeń – próbuje zagospodarować jakiś nowy kawałek pola. Tak też jest w teatrze. I wnoszą coś świeżego.

Nasza awangarda zagospodarowała bardzo interesujące pola, dziewicze wręcz. I cześć im za to i chwała. Ubolewa się tylko nad tym, że nowi twórcy teatru nie opracowali jakiejś szkoły, która potrafiłaby kontynuować te nowe doświadczenia. To powinno zostać. Cała awangarda lat 60 i 70 za 30 może ulec zupełnemu zapomnieniu.

„Scriptores Scholarum”: *Mam pytanie dotyczące samego wyboru aktorstwa. Wiem, że rozpoczął Pan studia na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Lotniczym. Potem zrezygnował Pan i rozpoczął naukę w Szkole Teatralnej w Łodzi. Chciałam zapytać, co było powodem tak radykalnej zmiany zainteresowań i dlaczego właśnie wybór padł na aktorstwo?*

Henryk Sobiechart: Jest i będzie wielu wariatów, którzy kochają teatr amatorski. Stałtąd wielu z nas trafiło do szkół teatralnych. A zaczęliśmy wszyscy tak samo. Od kursów amatorskich, szkolnych zespołów teatralnych... Rzecz zupełnie banalna. Tak było i ze mną. Moi rodzice ze szczerą miłości spiskowali z moją nauczycielką z gimnazjum, bym wybrał jakiś przyzwoity zawód z przyszłością. Zdałem na Politechnikę, studiowałem, a potem stamtąd uciekłem.

„Scriptores Scholarum”: *Jak to się stało, że trafił Pan do Teatru im. Osterwy po studiach?*

Henryk Sobiechart: Dyrektor Kazimierz Braun przyjechał do Łodzi, do Szkoły Teatralnej i zaproponował mi pracę. Zresztą wtedy nas wielu tu przyjechało. Wszyscy rozumowaliśmy w ten sposób, że teatr o mniejszej sławie daje nam możliwość częstszego

deptania sceny. Tak naprawdę to ja przez długie lata nic ale to nic nie umiałem. Dopiero po latach osiągnąłem stan względnej poprawności w tym zawodzie. Tak mi się przynajmniej wydaje.

Opracowanie: **Katarzyna Grzybowska**

Z Zapisków Mutanta

*Przyszłość jest teatrem
teatr jest przyszłością*

Zanim zostałem aktorem, byłem muzykiem. Grywałem na cyberlutni i czasami na syntogłosie. Zawsze musiałem improwizować, nuty skonfiskowano mi jeszcze w ubiegłym stuleciu i jakoś nigdy nie sprawilem sobie nowych. Dzięki improwizacjom miałem najbogatszy z możliwych repertuarów: nigdy nie grałem dwukrotnie tego samego utworu!

Z muzyczną karierą musiałem się pożegnać po wielkiej Katastrofie. To znaczy nie po tej pierwszej, tamta wydarzyła się dokładnie na dwa miesiące przed moim urodzeniem. Pewnie dlatego jestem taki, jaki jestem, nie inny. Mam dwie pary rąk, ale i tak przy graniu posługiwać się mogłem tylko jedną, bo ta dodatkowa miała strasznie długie szpony, a zresztą zawadzały pierścieniste łuski na nadgarstkach. Czasem żałowałem, że nie dałem ich sobie operacyjnie usunąć. Nie zdecydowałem się tylko dlatego, że moja była dziewczyna (sama z zielonymi włosami i ogonem, zatrofizowanym co prawda, ale ogonem) mawiała, że ją podniecają. Ją zresztą prawie wszystko podniecało, nawet patrołowy, który dostał od terrorysty granatem w przednie rozgałęzienie nibyczulków i trzy dni przeleżał pod naszymi drzwiami, bo służby oczyszczania metropolii zajęte były usuwaniem skutków eksplozji w przetwórni wysokotoksycznych ścieków... Nieważne. I tak zginęła rok później, w tej drugiej Katastrofie, która pozbawiła mnie zawodu. Można powiedzieć, że zostałem bardzo skutecznie ODMUZYCZONY.

Te Katastrofy, to w ogóle bardzo ciekawy temat do wspomnień. Pierwsza była prawie na pewno nuklearna, ale co do tej drugiej zdania są podzielone. Sam pamiętam niewiele, jaskrawy błysk, szumiący huk i płomienie, tańczące nad resztkami hiperwieżowców dymiąco czerwone tango. Czarne niebo. Deszcz też czarny. Pod gruzami została moja zmiażdżona cyberlutnia i zdezelowany syntogłos. Straciłem też na skutek wstrząsu muzyczny słuch, no i nogę, nie pamiętam dobrze, lewą czy prawą. W kilka dni później i tak wyrosła mi druga. Zyskałem też nową parę oczu, wysuwanych na czulkach jak miniaturowe peryskopy. Podobno mają bursztynowe tęczówki i wąziutkie źrenice. Najważniejsze, że świetnie nimi widzę, szczególnie po zmroku. Bo stare coś mi zaczynają szwankować, fundnałem sobie nawet za dwieście tysięcy kredytek superhiperszkła pomniejszopowiekszopolepszające, ale nie pomagały, więc oddałem je na złom.

No tak. Jestem aktorem. I to ponoć całkiem niezłym. Nasz teatr nazywa się „Prehistoric”. Wszyscy, którzy go odwiedzają, uważają, że to świetna nazwa, choć przeważnie

nie mają pojęcia, co ona znaczy. Nie ma w tym niczego dziwnego, my też nie wiemy. W Katastrofie przepadły całe planetarne zasoby informacji, podobno jakiś komandos sformułował niechęć główny dysk centralnego komputera. A prywatne archiwa bez wyjątku skierowano na przemiał. To znaczy do regeneratorów. Przerobili na tlen, wodę i substancje odżywcze całą wiedzę naszych tatusiów i mamus. Ich samych, jeśli przeżyli, też. Bardzo dobrze. Przynajmniej nie wtrącają nam się teraz do polityki.

A rząd mamy niezły, tylko podatków jakby ciut za wiele. I zreć nie zawsze jest co, i powietrze jakieś takie nieswieże. Znaczą się, cuchnie. Bo urzędnicy do odzysku nie zawsze chcą działać tak, jak trzeba. Ale to drobiazg.

Przynajmniej jesteśmy teraz wolni i niezależni. Zupełnie wolni i niezależni. Nie chcecie, nie musicie wierzyć, ale tak właśnie jest. **WOLNI I NIEZALEŻNI.**

Szkoda tylko, że tak nas mało. Z trudem udało mi się znaleźć ośmiu aktorów i dwie aktorki. A i tak jedna nie zawsze może grać, bo cierpi na cykliczne obniżenia formy. Dostownie tak. To znaczy, że co pewien czas, zwykle co tydzień obniża się jej forma. Ewolucyjna oczywiście. Czasem tylko do poziomu antropoida. Robi się wtedy włochata i strasznie krzyczy, musimy ją izolować, żeby nam nie potrzaskała dekoracji. A czasem aż do poziomu prymitywnego strunowca. Kiedy wraca do siebie, mówi zawsze, że to skutek szoku. Bo w trakcie Katastrofy uderzył ją w głowę miniaturowy analizator spektralny do sprawdzania jakości margaryny i oleju do smażenia. Pracowała wtedy w laboratoriach spożywczych. Teraz pracą w teatrze dorabia do emerytury.

Sztuki pisze dla nas były elektronik, też niezły oryginał. Podmucha eksplozji Katastrofy rzucił go do basenu z krokodylami i na skutek mutacji sam wygląda teraz jak gigantyczny krokodyl. Ale zachowuje się całkiem kulturalnie. I miewa genialne pomysły. Może to dzięki tym muchom, którymi się żywi.

Aktualnie pracujemy nad jego jednoaktówką pod tytułem *Cyberserce*. Rzecz dzieje się na planecie Hiphop odległej od Ziemi o półtora tysiąca świetlnych lat. To historia robota-podróżnika zakochanego w córce króla tamtejszego plemienia Dwugłowów. Ja, oczywiście, gram głównego bohatera. Wszystkich chętnych zapraszamy na premierę, pojutrze wieczór w ruinach fabryki mikrobutów dla mechanicznych stonóg. Oby tylko nie padało. Bo fabryka nie ma, niestety, dachu.

Afiszę maluje teraz moja nowa dziewczyna. Ona też komponuje muzykę do przedstawień. Jest całkiem ładna – dziewczyna, nie muzyka. Muzyka jest okropna. Ale widzom to chyba nie przeszkadza. Wracając do dziewczyny, szkoda tylko, że ma głowę modliśki i musze skrzydła (błękitne). Przed Katastrofą była chyba entomologiem.

Oho, dach nade mną zaczyna podejrzanie syczeć. To znaczy, że znowu zaczyna padać ten okropny korodujący deszcz. Oby tylko nie poprzepalał osłon baraku, który obrał sobie na stałą siedzibę naszego teatru. Bo wtedy kwasy zeżrą nam całą scenografię przygotowaną na nowe przedstawienie. A nie jestem pewien, czy mamy w magazynie dość blachy i dykty, żeby zrobić nową...

Teraz już leje na całego, za zmętniałą nagle szybą widać smużki dymu unoszące się znad nadzartych już płyt chodnikotarasu i zwęglające się błyskawicznie zwłoki jakiegos roztargnionego obywatela, który zapomniał z domu ochronnego parasola...

Ta ulewa przypominała mi pewną głupią sprawę. Wszyscy mieszkańcy nowej metropolii zgadzają się, że po Katastrofie jesteśmy na świecie jedynym ośrodkiem jakiegokol-

wiek życia. Ostatnią kolonią. Poza granicami zamieszkanymi zabudowań nie ma nic, tylko pustkowia wściekle radioaktywnego pyłu, osnute dymem z niegasnących pogrzebowych stosów innych metropolii, które nie przeżyły Katastrofy. A jeszcze dalej obrzydliwe, cuchnące, zatrute Morze.

A tymczasem odważni zapuszczający się od czasu do czasu w śmiertelny teren, skuszeni mitem o skarbach zagrzebanych w popielisku, gdy już obudzą się z toksycznej śpiączki w jedynym pozostałym w metropolii szpitalu, coraz częściej powtarzają historię, którą chciałoby się włożyć między baśnie... Ale to koszmarnie baśnie, wytwory wyobraźni tysiąc razy bardziej chorej, zgangrenowanej toksynami i radiacją niż nasza.

Opowiadają... choć wołałbym o tym nie pisać... że zapuściwszy się na samotne wzgórze na skraju ruin widzieli w oddali, nim zagasy na horyzoncie ostatnie promienie zachodzącego czerwono za woalem mgieł i oparów dogorywającego, jak ten świat, słońca, pasmo czegoś, co ich otumanionym oczom wydawało się... dziką, pierwotną, leśną ZIELENIĄ!! A jeden, nim go litościwie uspiłiśmy, każdemu napotkanemu opisywał POSTAĆ, jaka ukazała mu się w ułamku sekundy, nim zemdlął z wyczerpania i panicznego lęku. O, niezgany mój Czytelniku, jakież elektropióro opisze niewiarygodną brzydotę potwora, jakiego spłodzić niechybnie musi owa piekielna równina? Hipermegaomnimutanta do stu i jednej potęgi??

Tym bardziej zaskakujące słowa owego nieszczęśnika, zarzekającego się nieustannie, że ten, kogo widział przez krótką chwilę na skraju pustyni, halucynacją nie był bynajmniej. Opisał on bowiem nam, którzy odwagę mieliśmy go słuchać: „człowieka być może, choć do człowieka był i nie był zarazem ten obcy podobny. Helmu ani skafandra nie miał na sobie, ubrany zaś był na modłę sprzed trzech lub czterech tysięcy lat... ubranie kurzem jadowitym miał osypane i buty też zakurzone, ale kurz ten żadnej widocznej nie wyrządzał mu krzywdy. Wysokiego wzrostu, smukły, poruszał się daleko szybciej ode mnie i gdyby chciał, do kolonii mógłby we trzy dni niecałe dotrzeć bez trudu. Wiek jego nie określe, włosy osiwały mu od pyłu, który je pokrywał, ale twarz była młoda, a oczy... Zarazem surowe i pełne bólu, szare jak zamglone niebo i popielista ziemia, a błyszczące tak, że przerażony opadłem przed nim na twarz, rozumiejąc, że napotkałem ISTOTĘ MI OBCA, A NAM WSZYSTKIM NOWĄ...

Gdy przemówił, słyszałem go wyraźnie przez wszystkie osłony. Głos miał dźwięczny, choć niegłośny, a słowa... Słowa DAŁY MI NADZIEJĘ...”

Co rzekł mu ów tajemniczy obcy, umierający nie mógł już, czy może nie chciał wyjaśnić. I nie wyjaśnił.

Nie wiem, czy wierzyć jego opowieści. Jeśli jest prawdziwa, przeraża mnie bardziej niż wszystko, co dotąd widziałem, niż obie Katastrofy, wybuchy, ataki terrorystów i korodujące deszcze. Bo zwiastuje nadejście czegoś Nowego, czego nie zna nikt z nas... I zapewne także koniec nas. Koniec ostatniej kolonii.

Bo my wcale nie chcemy nowego świata, dobrze jest jak jest. Po co nam jakaś okropna zieleń, po co obcy o błyszczących oczach? Jeśli mimo wszystko nadejdą, zrobimy trzecią Katastrofę. Pewnie jej nie przeżyjemy, ale co tam. Przynajmniej nie będzie żadnego ohydneho Nowego. Niczego, co przychodzi z popielisk. Niczego, co wyszło z zatrutego Morza. Cokolwiek się stanie, nasze zwłoki pozostaną nieskażone...

A zresztą, o czym ja tu w ogóle piszę, niech to, musiałem się urządzić, butelkę omni-whisky, którą zazwyczaj dodaje sobie natchnienia, faktycznie niepostrzeżenie... opróżni-

lem. Deszcz przestał tymczasem padać, przez okno zagląda słońce bohatersko przedzierające się przez warstwę smogu. Cyberzegar wskazuje wpół do siódmej, za chwilę pewnie przyjdzie moja powabna modliszkogłowa. Posiedzimy, pogadamy o afiszach i muzyce, może wyrecytuję jej monolog robota z *Cyberserca*. A potem... Potem... Oho, ktoś puka do drzwi. Otwarte, kochanie!

Niedziela, 14 IV 1996

*Prawdziwe talenty zawsze kryją się w cieniu, w tłumie, jak najdalej od wer-
nisaży.*

A. Czechow

Najgłówniejsze role i najgłówniejsi aktorzy nigdy nie wychodzą zza kulis.

M. Pulik

*...Aktor winien być tak dalece urzeczony formą poetycką, by mógł dawać swoim
ciałem wyraz temu urzeczeniu ...*

F. Emmel

*Aktorem najzdolniejszym jest ten, kto w stopniu maksymalnym rozwija istot-
ne możliwości swej osobowości, kto jest najbardziej interesujący, najbardziej ta-
jemniczy.*

O. Aslan

*Aktor, którego głowa przepętniona jest myślami o własnej osobie często, dzia-
ła na szkodę ewolucji artystycznej.*

O. Aslan

Stary teatr – rzut oka

Wejdzmy przez Bramę Krakowską.

Żelazna strzałka „Teatr” w murze kamienicy, skieruje nas w ulicę Jezuicką. I choć drogowskaz, ten i następne, ma prowadzić do Teatru Lalki i Aktora, to w tej drodze nie ominiemy innej świątyni Melpomeny i Talii. Mocno podupadłej, przesłoniętej kontenerami na śmiecie, poszarzałej. Jednak budynek na rogu Dominikańskiej i Jezuickiej nie utracił całkiem dawnej świetności. Zdobiona płaskorzeźbami fasada wciąż informuje o jego niebanalnej roli. Roli przybytku dostarczającego, jeszcze niedawno, zachwyków i wzruszeń, pouczenia i rozrywki.

Tak, to był, to jest teatr. Stary teatr.



Rys. J. Kowalczyk

W czasach Królestwa Kongresowego nastąpił rozwój przestrzenny Lublina i uporządkowanie jego zabudowy. W 1817 roku wydany zostaje nakaz zabudowania pustych parcel w mieście. Niezastosowanie się do tego polecenia powodowało licytację ziemi.

Taki los spotyka posesję oznaczoną numerem Rynek 11. Miejsce to już wcześniej wielokrotnie zmieniał właściciela. Począwszy od roku 1512 (pierwszy zapis) – kiedy to było własnością mieszczanina Sayfreta, poprzez trzy stulecia, do roku 1820 – kiedy zostało zlicytowane za sumę 3.068 złotych polskich. Nabywcą był Kasper Drewnowski,

od którego po dwu miesiącach parcelę odkupuje Łukasz Rodakiewicz, budowniczy województwa lubelskiego. Dokupuje on w rok później także sąsiedni plac (Rynek 12). Rodakiewicz postanawia zbudować teatr.

W tamtym okresie nie było w Lublinie budynku teatralnego z prawdziwego zdarzenia. Przedstawienia dawano m.in. w pałacu Potockich, kamienicy Wronskich, pałacu Parysów. Na potrzeby sztuki dramatycznej adaptowano – na ile to było możliwe – już istniejące pomieszczenia. Praktyka taka była częsta również w innych miastach, a sięgała czasów saskich, kiedy to przedstawienia grano w pałacach magnatów.

Tak więc w 1822 roku, w cztery miesiące wystawiono pierwszy typowo teatralny budynek w Lublinie.

„Wewnętrzne urządzenie teatru po radomskim zdawało mi się arcypięknym i zbliżonym do warszawskiego. Urządzenie miejsc stanowiły krzesła pierwszego piętra, ustawione amfiteatralnie dokoła dwoma rzędami, balkon na piętrze drugim i na trzecim – galeria, dół zaś cały zajmował parter. (...) Orkiestra obszerna, w razie potrzeby mogąca pomieścić szesnastu muzyków.”

Tak opisywał w swoich pamiętnikach teatr lubelski w 1827 aktor Stanisław Tertulian Krzesiński. Narzekał też na scenę „zbyt wysoko podniesioną, z powodu że maszynerii nie można było urządzić wygodnie dla znajdujących się sklepień grobowych pozostałych po kościółku szarytek, z którego część sceniczna była urządzona.” (Do dzisiaj zresztą nie jest pewne czy istotnie scena stała na grobach szarytek.) „Część zaś dla publiczności obszerniejsza i dłuższa – przybudowana umyślnie” – relacjonuje Krzesiński.

W 1833 roku umiera Rodakiewicz, a budynek zajmują wierzyciele. W 1856 roku ówczesny właściciel teatru ksiądz Paweł Biernacki przekazuje go córce Łukasza Rodakiewicza, Julii. Doprowadziła ona do kompleksowego remontu budynku, zadbała o nowoczesne wyposażenie sceniczne.

W tamtym okresie w zasceniu zaczęto gromadzić meble, rekwizyty, programy teatralne, listy i inne pamiątki po aktorach i przedstawieniach. Tak powstaje jedno z pierwszych w kraju muzeów teatralnych.

Mąż właścicielki Romuald Makowski, od 1863 zarządzający teatrem, wprowadza następne ulepszenia. W roku 1884 zainstalowano pozorne sklepienie, istniejące do dzisiaj. Możliwe jest, że na sklepieniu, pod warstwą tynków, nadal kryje się XIX-to wieczne malowidło przedstawiające muzy i Apolla z lirą.

Teatr jest w posiadaniu rodziny Makowskich, aż do końca II wojny światowej.

W 1907 roku otwarty zostaje pierwszy po prawej stronie Wisły „teatr optyczny” nazwany Théâtre Optique Parisien. W 1921 roku syn Romualda Makowskiego, również Romuald, dokonuje kolejnej przebudowy, przywracając budynkowi jego pierwotny, ściśle teatralny charakter. Po wojnie Romuald Makowski pozbawiony zostaje faktycznie własności teatru, a cenne wyposażenie, zabytki i pamiątki zostają zniszczone bądź zagrabione przez przedstawicieli aparatu władzy.

Komunistyczni zarządcy dokonują remontu, w czasie którego dochodzi do wielu przeróbek poważnie zmieniających kształt historyczno-artystyczny budynku, m.in. zatynkowane zostają malowidła na sklepieniu, zniszczone ozdobne wsporniki kolumn w lożach. Później, już po wpisaniu budowli do rejestru zabytków, zburzona zostaje ściana z cennymi inskrypcjami aktorów.

Budynek aż do lat 80-tych użytkuje Zarząd Kin (kino Staromiejskie) wspólnie z PTTK. W końcu teatr popada w ruinę. Dochodzi do pożarów, w których zniszczeniu ulega część drewnianych konstrukcji. Konieczny jest gruntowny remont.

Stary Teatr Lubelski jest najstarszym – po Krakowskim (1799) – istniejącym budynkiem teatralnym w Polsce. Jednak teatr Krakowski uległ na początku XX wieku przebudowie, natomiast Lubelski pozostał praktycznie w nie zmienionym kształcie, zachowując pierwotną klasycystyczną formę.

Zbudowany na planie czworoboku posiada trójosiową fasadę ozdobioną umieszczonymi w arkadowych wnękach płaskorzeźbami głów w wieńcach z liści oraz par gryfów. Cały budynek okala ozdobny gzyms.

Wnętrze można podzielić, ze względu na funkcje, na 3 części: pomieszczenia recepcyjne, hole i ciągi komunikacyjne; widownię oraz scenę. Cała zabudowa wnętrza poza murowanymi ścianami wykonana jest z drewna i to stanowi o dodatkowej wartości architektoniczno-artystycznej budowli. Jednak zarówno drewniane konstrukcje łóż i galerii, jak pozostałe elementy stolarki (detale drewniane, boazeria) wymagają natychmiastowej restauracji i konserwacji. (Opinia taka została wydana już w 1980 roku!)

Tak widownia, jak i scena ulegały kilkakrotnie przebudowie. Do 1884 roku widownia liczyła cztery kondygnacje, potem czwarty poziom zlikwidowano podwyższając jednocześnie pozostałe. Portal sceny był początkowo półkolisty (pełny), obecnie wieńczy go łuk koszowy.

Teatr posiadał pierwotnie dach naczółkowy, zaś po przebudowie (1884?) przykrywa go konstrukcja trójspadowa.



Lubelskiego teatru nie wyprzedziło wiele podobnych budowli. Poza teatrem Krakowskim (1799), tylko teatry Warszawskie – Operalia (1748) i Teatr Publiczny (1779), teatr Wrocławski (1755), teatr Lwowski (1787), teatr Gdański (1798), teatr Poznański (1804), teatr Płocki (1812) i teatr Radomski (1819). Wszystkie – z wyjątkiem Teatru Starego w Krakowie – już nie istnieją. Tym bardziej należy dolożyć starań, aby tak cenny obiekt – pamiątka kultury narodowej, nie uległ całkowitej dewastacji i upadkowi. Aby nadal mógł spełniać rolę dla której został wzniesiony. Aby nastąpiła kontynuacja pięknej, ponad siedemdziesięcioletniej tradycji artystycznej tego miejsca.

Wysiłki idące w takim kierunku zdaje się podejmować powstała w 1990 roku Fundacja Galeria na Prowincji, która przejęła w 1994 roku budynek teatru. (Niejasna jest sprawa roszczeń syna Romualda Makowskiego, Jerzego Makowskiego.) Poprzez organizację imprez kulturalnych, z których dochód ma być przeznaczony na remont teatru, jak i przez darowizny artystów oraz osób, którym to miejsce jest bliskie, fundacja dąży do zgromadzenia środków potrzebnych na renowację budynku i stworzenie w nim Międzynarodowego Centrum Sztuki.

Czy więc stary teatr znów zapełni się ludźmi? Czy ponownie nawiedzać go będą zespoły teatralne, jak niegdyś wędrownie trupy aktorów? Czy idąc od Bramy Krakowskiej (lub innego miejsca) dojdź będziemy mogli do teatru dramatycznego na Starym Mieście? Czy miejsce to na nowo ożyje? Oby.

Bibliografia:

R. Maliszewska, *Dokumentacja naukowo-historyczna napisana na zlecenie Miejskiego Zarządu Budynków Mieszkalnych w Lublinie*, Lublin 1980.

S. Krzesiński, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957.

Lublin 1317–1967, Praca zbiorowa, Lublin 1967.

Henryk Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, Lublin 1986.

W. Sulisz, *Stary człowiek i teatr...*, „Na przykład”, 1995, nr 30 s. 4–5, 34–35

Stary człowiek i teatr... (polemiki), „Na przykład”, 1995 nr 31 s. 6–7

W. S. Mirek, *Marzenia, które się spełniają*, „Los”, nr 1/luty 1996.

Marcin Biegaj

„Cóż po teatrze w czasie marnym...”

Teatr, z greckiego „theatron” znaczy widownia, a więc miejsce, przestrzeń, w której wystawiane są utwory dramatyczne. W starożytnej Grecji teatr to amfiteatralna widownia i kolista scena (orchestra), do której przylegał położony naprzeciw widowni budynek (skene) z dostawionym podium (proskenion). Dzisiaj teatr to, dla większości z nas, przede wszystkim, gmach, który mieści w sobie widownię i ukrytą za kurtyną scenę. Do teatru chodzimy często lub rzadko, widzimy tam aktorów nam znanych lub nie; sztuka nam się podoba lub nie, wychodzimy z teatru podekscytowani albo z poczuciem straconego czasu.

Życie to „istnienie, egzystencja, bytowanie, działanie w pewnych warunkach”¹. Jest to ogół wszystkich czynności, które przychodzi nam wykonywać podczas naszego... no właśnie – życia; zespół procesów przebiegających w naszym organizmie od chwili narodzin do nieuchronnej śmierci. Tak więc życie to, można tak powiedzieć, czas, w którym dane jest nam zmagać się z przeciwnościami losu. Do życia podchodzimy jako do konieczności, widzimy wielu, jak my żyjących, cierpiętników; „to wszystko” nam się podoba lub nie, umieramy zadowoleni, pełni nadziei lub przeciwnie – wściekli na siebie i innych.

Zarówno jednak teatr jak i życie można pojmować jako rzeczy bardziej uduchowione, niż nam się zwykle wydaje. Jedno i drugie to przecież wspaniałe zjawiska, metafizyczne misteria, podniosłe akty wyrażające kondycję człowieka, jego wnętrza. Tym, jak żyjemy, co pokazujemy, świadczymy o naszej duszy, przynależności do wierzeń, idei czy zasad. Człowiek jest, jak mówi Kierkegaard, cudownym połączeniem nicości z pierwiastkiem wiecznym (boskim), niesamowitą syntezą niczego z wszystkim.² Nie tylko, bowiem aktor bierze udział we wspaniałym przekraczaniu barier zmysłów i łamaniu stereotypowych zasad percepcji i wrażliwości. Aktor to człowiek. Niewątpliwie, lecz czy każdego człowieka stać na taką grę? Chyba tak, bo każdy z nas jest cudownym aktorem w tej wielkiej, dla jednych, tragedii, dla innych – komedii.

Rewolucja, jaka dokonała się w świecie teatru na początku stulecia okazała się absolutną zmianą kierunku, w którym ta sztuka się rozwijała. Artaud powiedział, że teatr zaczyna się tam, gdzie słowo już nie wystarcza.³ I rzeczywiście wielu dramaturgów poszło drogą rozwoju, która obiecywała zupełnie nowe doznania, rozpościerała wspaniałe perspektywy, była obietnicą nowego życia. Poszukiwanie głębi własnego „ja” owocowało np. przewrotnym zdaniem Grotowskiego: *Trzeba najpierw stworzyć niebo, a dopiero potem wiadomo, co ono oznacza. Najpierw zrobić, aby zdobyć. Potem się wie, nie przedtem.*⁴ Grotowski pragnie odkryć w człowieku źródła jego sił twórczych, odtworzyć

całość jego osobowości cielesnej i psychicznej. Kształtuje człowieka jako istotę skończoną, uwolnioną od kompleksów, aktora – świętego, który bynajmniej nie jest obdarzony wszelkimi możliwymi zaletami, ale który zna samego siebie, potwierdza się, dokonuje z siebie ofiary i zapanowuje nad swymi skłonnościami, dzięki umiejętnościom zdobytym pracą. Przy czym etyka jest sprawą pierwszorzędą.

Teatr ukazuje los ludzki przede wszystkim poprzez postaci – symbole, postaci – archetypy, jakby to określił inspirujący psycholog głębi – Gustaw Jung.⁵ Te symbole mają nam lepiej ukazać dramat jednostki. Z archetypem łatwo utożsamiamy samych siebie, a wtedy będziemy mogli przeżywać jego doznania, rozterki. Ernst Fischer twierdzi, iż współczesny człowiek chce nie tylko wszystko zrozumieć lepiej, pragnie on jednocześnie przekraczać swe własne granice. Chce być sobą i wszystkimi innymi ludźmi jednocześnie. Chce być czymś więcej niż tylko sobą samym, dąży do pełni życia. Buntuje się przeciw zużywaniu się własnej skończoności, w swej indywidualności przelotnej i przypadkowej, szuka odniesienia do czegoś większego niż własne „ja”. I tutaj z pomocą przychodzi właśnie teatr. Ów, według Ernesta Cassirera, może w sposób szczególny pobudzać, aktywizować i uruchamiać wyobraźnię i inteligencję symboliczną. Wyzwala zatem w widzu niezwykle silną dynamiczną. Wyobraźnia pozwala człowiekowi na przekraczanie własnego doświadczenia, stanowi niezwykle ważny czynnik – ułatwia nowe, odkrywcze myślenie – myślenie twórcze. Nic więc dziwnego, że zdzieranie masek, jakie człowiek nakłada na siebie w życiu rzeczywistym, zdejmowanie pieczęci milczenia ze spraw wewnętrznych – to szczególnie silna potrzeba każdego z nas. Chcemy być sobą, potwierdzać siebie jako ludzi. I właśnie teatr może pomóc nam odzyskać autentyczność, prawdziwe oblicze.⁶

Różnorodność form przekazu, jakimi chcą do nas trafić mistrzowie teatru wprost zadziwia. Każdy z nich pragnie swe doświadczenia przekazać na swój własny, często prywatnie głęboki sposób. Ionesco, który nie znosił konwencji i całej „maszyny” dawnego teatru, przeciwstawił się im tworząc antyteatr. Ze sztukami jego wiążą się problemy analogiczne do tych, jakie wynikały w okresie dadaistyczno-surrealistycznym: brak określonych postaci, powtarzanie się wymyślonych słów czy banalnych zdań, kwestie pozbawione związku, brak chronologii, sprzeczne ze sobą gesty. W teatrze Becketta człowiek nie może już prawie chodzić, osiągnąć jakiegoś przedmiotu czy nawet go zobaczyć. Aktor powściąga uzewnętrznianie czegokolwiek, ograniczając się do minimum gestów. Postaci Mrożka zbudowane są z czystej kazuistyki, z przewrotnego rozumowania. Stanowią mechanizm logiki doprowadzonej do absurdu. Aktor winien tu być jedynie znakiem, symbolem, metaforą. W jednoaktówce *Strip-tease* dwie postacie są nawzajem sobowtórami i nie ma mowy o żadnym wzroście napięcia dramatycznego. Aktor musi być jednak świadomy tego, że sztuki Mrożka rozgrywają się na kilku piętrach interpretacji i że nie można zadowalać się jedynie odgrywaniem pozorów.

Ciekawe założenia obserwujemy także w stylu grania, jakim posługują się aktorzy teatru Jerzego Grotowskiego. Kierunkiem jaki obrali jest minimalizacja gry, przeniesienie punktu ciężkości z formy wypowiedzi i położenie nacisku na ludzką szczerość. Pomysłodawca tak to ujmuje w słowa: *Właśnie dlatego, że widz obcuje z prawdą, że jego doznania są autentyczne – możemy mówić o funkcji odradzającej teatru. Natomiast aktor – mówi dalej – musi wykorzystać fikcyjną postać jako trampolinę, instrument umoż-*

liwiający przeniknięcie do tego, co ukryte pod naszą codzienną maską, dotarcie do intymnych warstw naszej osobowości.⁷ Widzimy jak silna jest obustronna chęć przeżycia tego przełomowego, zmieniającego oblicze nadawcy, jak i współtworzącego odbiorcy, momentu. Ma on przynieść coś zupełnie dotąd nieznanego – krystalicznie czystą prawdę o nas samych, o tym, jacy jesteśmy. Aktor „odkrywając” siebie, swoje wnętrze – „otwiera” jednocześnie i „odkrywa” widza. Aktywizuje jego wnętrze. Czyni go gotowym do przyjęcia określonych emocji. Pozwala zobaczyć siebie głębiej, silniej, intensywniej. Siebie prawdziwego.

Aby ukazać zło panoszące się w naszych duszach mistrzowie sceny często stosują w swych sztukach np. manekiny, czy figury woskowe. Mają one symbolizować jedynie fizyczne istnienie człowieka tzn. mówią o tym, że jesteśmy wewnętrznie zepsuci, choć na zewnątrz pozostajemy ludźmi. To ma właśnie świadczyć o naszej martwocie. Są te figury przecież także symbolem naszego egoizmu, pragmatyzmu i przywiązania do rzeczy całkowicie przyziemnych. I tak na przykład w sztuce T. Kantora *Wielopole, Wielopole* jak i w szajnowskim *Akropolis* aktorzy grają martwych ludzi, widma bez życia, uśmiercone przez wojnę, cierpienia ciała i głuche dusze. Obecność manekinów ma tylko pomóc widzom w interpretowaniu tej gry. De facto tylko widzowie okazują się wtedy żywymi, gdyż jako jedyni emocjonalnie reagują na głębokie przesłanie misterium. Kantor wprowadził do sztuki teatralnej pojęcie *Teatru Śmierci*, kiedy to na pierwszy plan wysuwa się wstrząs, jakiego doznaje człowiek (widz), gdy *naprzeciw niego stanął po raz pierwszy człowiek (aktor) ludzko podobny do niego samego, a równocześnie niekończące obcy poza barierą nie do przebycia*.⁸

Bardzo silnym przeżyciem i swego rodzaju wstrząsem może okazać się happening. Jest to zjawisko, zdarzenie, fenomen, procesja, uliczna ceremonia. Jednym z celów happeningu jest uwolnienie sztuki z barier estetyzmu i przemieszanie jej z rzeczywistością, zniesienie bierności widzów i wytrącenie ich z roli konsumentów przez rozbudzenie wrażliwości efektami szokującymi, nieoczekiwanymi, kompromitującymi konwencjonalne przyzwyczajenia. Cechą niezbędną happeningu jest autentyczność. Aktorzy – bardzo często niezawodowi, a niekiedy i przypadkowi – są najczęściej sobą, a nie odtwórcami fikcyjnej postaci. Elementem pierwszoplanowym w happeningu jest reakcja publiczności. Nieważne jest tu samo dzieło, najistotniejszy jest proces autorski i odbiorczy. Jest to w pewnym sensie dalszy etap „kreacji zbiorowej”, zaproszenia widza do udziału, współuczestniczenia przynajmniej raz w życiu w czymś przewrotnym i stanowiącym swoistą formę protestu.

S. I. Witkiewicz w swoich rozważaniach o Czystej Formie chciał pobudzić wrażliwość widza, odbiorcy, tym, jak dzieło zostało stworzone, skonstruowane a dopiero później tym, co ono wyraża. Chciał wzbudzić emocje, wywołać uczucie dziwności, niepokoju, który wiązał się nie z jakąś konkretną fabułą, lecz z faktem istnienia jednostki i wszechświata jako czegoś niewytłumaczalnego do końca, spowitego tajemnicą. Mówił, że człowiek jemu współczesny potrzebuje wrażeń krótkich i gwałtownych i w ten właśnie sposób trafil do widza.

W pewnym sensie podobnie do sztuki podchodził Józef Szajna, którego teatr mieścił się w modelu sztuki otwartej. Mówi on o swoistym ruchu myśli, ciągłym przeobrażaniu, sprzężaniu obrazów. Sposób organizowania, komponowania przestrzeni miał atakować

nawyki estetyczne widza i działać na jego sferę sensualną. Traktował rekwizyty i elementy scenograficzne w całkowicie innowatorski sposób a metafizyka tych układów sztyfowała treści, ideę przedstawienia. Podobnie jak Witkacy twierdził: *Sztuki nie odbiera się poprzez wiedzę i osiągnięty stopień wykształcenia. Odwołuję się przede wszystkim do wrażliwości widza*.¹⁰ Szajna organizował np. plastyczny environment, gdzie widz znajduje się wewnątrz przestrzeni, osaczony przez rekwizyty. Spektakl angażuje sferę sensualistyczną odbiorcy, atakuje wszystkie jego zmysły. Wywołanie wstrząsu emocjonalnego, przeżycie grozy prowadzić ma do przeżycia katharsis. Spektakl kończy się oczyszczającą kąpielą i dezynfekcją. Tak więc widz może być włączony w przestrzeń artystyczną, ale stopień jego aktywności i charakter są dokładnie wytyczone i mają wyraźne granice. Szajna często używał kukieł i masek by należycie oddać przekazywane treści. E. G. Craig tak mówi o tego typu rekwizytach: *Gdy chcemy w wyrazie twarzy sportretować ekspresję duszy, zwykle nie ma na to bardziej odpowiedniego materiału niż maska*¹¹. Ten wyśmienity teoretyk teatru mówił też o ideale aktora. Dla niego jest to *człowiek obdarzony zarówno bogatą naturą, jak i potężnym mózgiem aby przez swą wewnętrzną głębię oddał przesłanie, ale także surowo trzymał się wyznaczonych przez reżysera symboli*. Teatr otwiera przed człowiekiem nowe perspektywy, daje mu możliwość przekraczania własnych granic. Chęć bycia kimś innym, niż się jest w istocie, tkwi głęboko w naturze ludzkiej. Człowiekowi od początku jego dziejów towarzyszy nie zawsze w pełni uświadomione marzenie i tęsknota za innością, odmianą, przeobrażeniem. To przeobrażenie umożliwiła mu maska. Znamiennym jest fakt, iż „osobowość” – podstawowy termin dla nauk humanistycznych – pochodzi od łacińskiego słowa „persona”, co pierwotnie oznaczało właśnie maskę z teatru greckiego.

Aktor, jeśli uczestniczy w tzw. teatrze spontanicznym musi realizować potrzeby poszerzenia ludzkiej egzystencji, doświadczenia zwielokrotnionej osobowości, przeżywania wielu ról. Natomiast w teatrze poetyckim próbuje on wyrazić to, co jest niewyraźne słowem ani językiem jakiegokolwiek innej sztuki. Pragnie wypowiadać samymi środkami scenicznymi i materią widowiska to, czego nie można przekazać inaczej jak właśnie językiem teatru. O ile dawny teatr szukając poezji odrywał się najczęściej od ciała aktora i materii widowiskowej, bo jego poetyckość wiązała się głównie ze słowem, o tyle nowy teatr bardzo często obnaża – niekiedy wręcz całkowicie – ciało aktora. Pokazuje niejako, jak ciało – nie przestając być sobą – staje się poetyckie (np. teatr Jerzego Grotowskiego). A po co to robi? Aby kształcić i kształtować widza. Po co? Aby ten mógł myśleć o stosowaniu kategorii etycznych w życiu i aby propozycje aktora miały charakter luster, w których może przejrzeć się i zobaczyć swe własne, prawdziwe oblicze. Teatr ma pomagać. Pokazywać to, czego zwykle obawiamy się sobie uświadomić. Teatr ma przedstawić człowieka z myślenia i działania szkodliwego lub obojętnego na myślenie i działanie użyteczne. Alan Schneider tak to ujmie: *Teatr jest dla mnie sztuką, która uczy żyć, tłumaczy życie, objaśnia i komentuje*.

Aktor profesjonalny odgrywa rolę świadomie wybraną a my jesteśmy kierowani przez siebie nawzajem, przez nasze zwyczaje, zachowanie. On musi zapoznawać się szczegółowo z graną przez siebie rolą, wyobrażać sobie życie owej postaci, nawet pozafabulowe. Dobrze, jeśli tę osobę na swój sposób pozna, wejdzie w jej życie. W końcu ma nauczyć się swojej kwestii na pamięć. Oznacza to jakby zrezygnować z własnego „ja”

na rzecz „ja” odgrywanego. Dzieje się tak, że to właśnie ta postać niepostrzeżenie wchodzi w życie aktora. Jest to równoznaczne z zaakceptowaniem czyjejś ingerencji w nasz życiorys, dzielenie się nim. Zdarza się często, że aktor opowiada o swojej przeszłości z położonym akcentem właśnie na odgrywane postaci, które pozostawiły widomy ślad na jego osobowości. I tak na przykład aktorzy Teatru Ósmego Dnia wypowiadają się o przełomowym charakterze adaptacji *Braci Karamazow* Dostojewskiego, w której brali udział i która zmieniła ich życie i podejście do teatru.

Jak widzimy, ludzie kierujący przedstawieniem, spektaklem mają na celu wywołanie w nas pewnych konkretnych odczuć, chcą nam pomóc zrzucić z siebie „starego człowieka”. Aktorzy współpracując z twórcą dzieła także je kreują, są więc jednocześnie środkiem wyrazu, ale pozostając ludźmi przeżywają na pewno także głębokie wewnętrzne przemiany. Reżyserowie są w takim razie swoistymi stwórcami, cudownymi demiurgami, którzy dostarczają nam coraz to nowych doświadczeń w sferze pozazmysłowej. Czy możemy nazywać ich tylko dramaturgami? We wspólny sposób chcą nam opowiedzieć historię swojego życia, chcą nam poniekąd oszczędzić cierpień, które sami przeżyli (Szajna był więźniem Oświęcimia), abyśmy bogatsi w doświadczenia mogli stawiać czoło wyzwaniom dnia codziennego. Oni, swoim apelem nie odciągają nas od naszych problemów, choć często ich sztuki nie dotyczą wprost któregoś z nas, ale poprzez uwrażliwienie pomagają nam w inny, może ciekawszy, może mądrzejszy sposób przekroczyć granice szarości i zauważyć to, czego do tej pory może nie widzieliśmy. Mianowicie – jesteśmy ludźmi i nasze problemy nie są na tym świecie odosobnione a nasza równość w sensie wiecznym niech ciągle będzie w naszej świadomości. *Jesteśmy jednym przy ciasnej bramie*¹³ – T. Budzyński.

Przypisy:

¹ *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1981.

² S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, Warszawa 1982, s. 15.

³ O. Aslan, *Aktor XX wieku*, Warszawa 1978, s. 235.

⁴ J. Grotowski, *Odczyt w Musée d'art moderne*, 19 X 1968.

⁵ H. Witalewska, *Teatr a człowiek współczesny*, Warszawa 1983, s. 9.

⁶ *Ibidem*, s. 42.

⁷ *Ibidem*, s. 34.

⁸ A. Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Warszawa 1979, s. 121.

⁹ Z. Tomczyk-Watran, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985, s. 28.

¹⁰ E. G. Craig, *O sztuce teatru*, s. 98.

¹¹ „Theatre Arts” 3/1961.

¹² T. Budzyński, *Armia – Triadanie* (płyta), 1995

Teatr alternatywny – teatr konwencjonalny – debata z twórcami lubelskich teatrów nierepertuarowych

1. Historia

Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL)*:

Cała moja przygoda z teatrem rozpoczęła się w 1966 roku. I muszę powiedzieć, że gdybym nie znalazł się w teatrze nie wiem czy bym jeszcze istniał. To jest jakaś cudowna terapia, że znalazłem sobie tę szansę na istnienie. Im bardziej próbuję dotknąć naszego zagrożenia, tym większą biorę pożywkę na sens dla mojej pracy. Jeszcze mnie to wszystko nie zmęczyło, pomimo że robię to od dwudziestu ośmiu lat, ale w ostatnich dwu latach przekonałem się, że jest to coś cudownego, że ja się przez teatr spełniam. Ja nic poza teatrem nie potrafię robić. Myślę, że to się jakoś szczęśliwie toczy, że tych czternaście premier już powstało. Ale początek był zupełnie inny. Teatr dał mi szansę zobaczenia, że ja jestem w środku tego co pokazuję. Zrobiłem pierwszy spektakl i być może to zabrzmiało polemicznie, ale myślę, że ja ciągle pokazuję tylko jeden spektakl. Właściwie tylko fakt, że mam coraz mniej czasu jest dla mnie paraliżujący i to jest sens przekazu, którym się chcę podzielić. Czas odchodzenia, normalna korozja, fakt, że nas tu kiedyś nie będzie, jest w pewnym sensie absurdalny. I aby w ten absurd nie uwierzyć, to szukam w teatrze szansy mówienia o tym.

Janusz Opryński (Teatr Provisorium): Rodowodem naszego teatru jest teatr studen-

cki, który w Polsce ma swoją wielką historię, trwającą tak naprawdę już od zakończenia wojny. W Polsce było dużo teatrów studenckich. Do takich nieśmiertelnych, o których można przeczytać w różnego rodzaju opracowaniach należą: „Bim Bom”, STS (który w późniejszym okresie należy wiązać z takimi osobami jak: Kobiela, Federowicz) oraz takie firmy późniejsze jak: „Teatr STU”, „Kalambur” z Wrocławia, „Teatr 8 dnia”, „Teatr 77” czy „Akademia Ruchu” z Warszawy.

Teraz należałoby się zastanowić, skąd właściwie taki wybuch, skąd ta tradycja teatru studenckiego? Z racji, że był to teatr młodej inteligencji do której studenci oczywiście się zaliczali. Chcieli oni poprzez teatr zmanifestować postawę buntu wobec rzeczywistości. Był to bunt przeciwko systemowi, a właściwie w imię wolności i bunt ten rzeczywiście znakomicie się rozwijał w obszarze teatru studenckiego. To jest jedna rzecz jakby światopoglądowa, a druga to pytanie – Dlaczego takie postawy nie miały miejsca w teatrze repertuarowym?

Oczywiście w obszarze teatru studenckiego była większa swoboda, polityczna jak i artystyczna. Teatr studencki z racji tego, że robili go ludzie, jakby mniej przygotowani przez szkoły do uprawiania tej działalności, zakładał swobodę formalną, można by tu mówić nawet o awangardzie artystycznej, o pewnym eksperymencie. Dużo w tym

było oczywiście hochsztaplerstwa, pomyłki artystycznej, ale również dużo rzeczy niezwykle odkrywczych.

Myślę, że właśnie dlatego na różnego rodzaju festiwalu teatru studenckiego przyjeżdżali ludzie, którzy pracowali w obszarze teatru repertuarowego. Obserwowali, co ci ludzie robią, bo widzieli w tym pewną odwagę formalną, także ludzką. Uważali, że taki teatr, który teraz jest (od niedawna) określany terminem „alternatywny”, niesie ze sobą pewien ferment, zaczyna innych rzeczy. Niejednokrotnie później korzystali z tych doświadczeń, a nawet pomyłek.

My również byliśmy teatrem studenckim, bo były to lata, kiedy byliśmy jeszcze studentami (filologii polskiej, prawa, wychowania muzycznego).

My przyszliśmy do istniejącego już teatru „Provisorium”, założonego przez naszych starszych kolegów polonistów. Przyszliśmy z nastawieniem poszukiwania własnego miejsca, gdzie można by realizować swoje marzenia, gdzie można by powiedzieć coś o sobie. Przyszliśmy z różnymi biografiami, z licealnym świadectwem. Właśnie w liceum jeździłem do Wrocławia, do teatru Grotowskiego, czyli bardzo wcześnie, jako szesnastoletni chłopak, który niewiele jeszcze rozumiał z tego teatru, nie byłem w stanie wszystkiego pojąć a był to przecież bardzo gęsty intelektualnie teatr. Ale czułem, że uczestniczę w czymś ważnym, istotnym. I teraz, kiedy spotykam się z różnymi ludźmi, zawsze opowiadam o tym wydarzeniu, które było dla mnie kapitalne i generalne.

Chodząc do teatru i jakby ocierając się o jego zapach, atmosferę (choć nie do końca miałem to uświadomienie) nie potrafię rozmawiać o spektaklu. Błądziłem, czułem to wszystko jakby przez skórę a nie przez umysł. Nie byłem w stanie nawet zdekodować tekstu. Szokiem wielkim dla mnie była forma spektakli w bardzo bliskim kontakcie z widzami.

Wracając do „Provisorium”, chciałbym powiedzieć, że przyszliśmy do tego teatru z różnymi doświadczeniami. Zespół się ciągle zmieniał, jedni przychodzili, drudzy odchodzili.

Nasza postawa wobec tego teatru była taka, że chcieliśmy pytać się poprzez język teatru, jak żyć godnie, jak walczyć o takie rzeczy jak wolność. To był podstawowy motyw obecności naszej w tym teatrze.

Henryk Kowalczyk (Scena 6): Pierwszym naszym przedstawieniem był *Ład*. Pojechaliśmy na festiwal Teatrów Debiutanckich do Zielonej Góry, tam zostaliśmy zauważeni i od tamtego momentu w sposób pełniejszy funkcjonujemy w polskim krwioobiegu tego typu teatru. Do roku 80 pracowaliśmy w Akademickim Centrum Kultury w Chatce Żaka. W okresie stanu wojennego okazało się, że nie jesteśmy tam mile widziani. Byli na szczęście też ludzie, którzy w tych trudnych czasach przygarnęli teatr w Lubelskim Domu Kultury. Po kilku latach powstało Lubelskie Studio Teatralne na Grodzkiej, które po kilku latach pracy połączyło się z Lubelskim Domem Kultury i tak powstało Centrum Kultury.

Tomasz Pietrasiewicz (Teatr NN): Teatr NN istnieje od 1990 roku – od momentu, w którym zostało pokazane pierwsze przedstawienie tego teatru: *Wędrowki Niebieskie*. Warto przypomnieć, bo dla wielu młodych ludzi to już prehistoria, że rok 1990 w Polsce był rokiem wielkich zmian w życiu społecznym, politycznym i gospodarczym, a my ze swoim teatrem mimowolnie staliśmy się rówieśnikami tego, co się wtedy wydarzyło. Oczywiście tworząc pierwsze przedstawienie nie byliśmy ludźmi znikąd, którzy nagle postanowili przeżyć przygodę z teatrem. Nasza przeszłość związana była z lubelskim teatrem studenckim końca lat 70 i lat 80-tych, a doświadczenie tego teatru – to dobre i złe – tkwiło w nas głęboko, kiedy zaczynaliśmy

pracę nad naszym przedstawieniem. Właśnie to złe doświadczenie, a dokładnie niezgoda i sprzeciw na nieprawdziwe życie w teatrze zapatrzonym tylko w siebie, leżało u źródeł powstania Teatru NN.

Odchodząc od tamtej wcześniejszej sytuacji i mając poczucie głębokiego kryzysu, w jakim się znaleźliśmy, zaczęliśmy marzyć i myśleć o stworzeniu czegoś zupełnie innego. Mieliśmy przeświadczenie, że coś się kończy nieodwracalnie, że za nami pozostają smutne i beznadziejne lata osiemdziesiąte, a z nimi część naszego życia uwikłanego w tamten czas i jego problemy. Chcąc nadal tworzyć teatr musieliśmy zupełnie od nowa odnaleźć się w tej szybko zmieniającej się rzeczywistości.

Powoli, powoli bycie teatrem przestało nam wystarczać. Coraz bardziej otwieraliśmy się na inne pozateatralne pomysły, uzupełniały one naszą artystyczną aktywność. To intuicyjne wyjście poza Teatr i próba zaistnienia nie tylko poprzez sztukę okazało się dla Teatru bardzo oczyszczające i nadało naszej pracy nowy sens i perspektywę. Oczywiście te dwa obszary aktywności: teatralny i pozateatralny, w jakiś sposób się dopełniają, oświetlają wzajemnie i tworzą jakąś całość.

Myślę, że nasza działalność jest dowodem na to, że artyści potrafią i mogą tworzyć również program o charakterze społecznym. Być może taka jest właśnie przyszłość tego typu małych grup artystycznych – nie kontestowanie, odrzucanie i prowokowanie świata, w którym żyjemy, lecz zmienianie go w swoim małym wymiarze, w zasięgu ręki, przy jednoczesnym zachowaniu sztuki jako duchowego środka, źródła, do którego powraca się po siłę i wiarę w sens tego co się robi.

Mieczysław Wojtas (Panopticum):** Na początku nie było żadnych konkretnych założeń. Nie wiedzieliśmy w jakim kierunku

ma iść nasz teatr, nie znałem dobrze ludzi, z którymi współpracowałem. Od początku wiedzieliśmy, że na pewno nie będzie to teatr tradycyjny, repertuarowy, przyjmujący do pracy gotowy repertuar. Postanowiliśmy, że będzie to teatr mówiący własnym głosem, teatr nas samych, w którym mówimy o swoich problemach, w którym nie będziemy manekinami przekazującymi cudzy tekst.

Zrodził się pierwszy spektakl – *Bóstwa*. Mówił o lękach i zagrożeniach współczesnej cywilizacji, o pieniądzach. Przedstawienie to było bardzo ostentacyjne i rozbudowane, lecz efektowne pod względem widowiskowym. Za rok było kolejne przedstawienie, które nazywało się *Być to tylko żyć* i były w nim użyte teksty wielu autorów. Mówiło o sprawach sztuki i było próbą odniesienia do niej współczesnego człowieka. Na spektakl ten patrzę dzisiaj z przymróżeniem oka. Oba wymienione przedstawienia grane były w konwencji groteskowej, nawet absurdałnej. Później pojawiły się takie spektakle jak oparty na Beckecie *Co? Gdzie?* i bardzo abstrakcyjny w formie i wyrazie spektakl *Wiwisekcja* według Mirona Białoszewskiego. Pierwszy z nich został nagrodzony Złotą Jodłą na festiwalu w Kielcach. Drugi – *Wiwisekcja*, nagrodzony wieloma ogólnopolskimi nagrodami, mówił bardzo specyficznym językiem o bezsensie działań ludzkich. Było to połączenie gry języka z grą obrazu. *Wiwisekcja* była bardzo udanym przedstawieniem, dynamicznym, pełnym temperamentu i kolorytu teatralnego. Następny spektakl to *Trawa jest czerwona*. Dotykał problemu wewnętrznych udręk człowieka. W kolejnym przedstawieniu po raz pierwszy wykorzystaliśmy tekst był to *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka. Potem realizowaliśmy dwa przedstawienia poetyckie i liryczne: *Podróż* i *Czerń to odcień szarości*. Po tym była bardzo udana *Ceremonia*,

za którą dostaliśmy Złotą Maskę na Ogólnopolskim Forum Teatrów Młodzieżowych. Spektakl ten mówił o rzeczach ważnych dla ludzi młodych: miłości, zniewoleniu, etc. Jest to smutne przedstawienie pokoleniowe. Po tym postanowiliśmy zagrać coś wesołego, więc zrobiliśmy spektakl bliski kabaretowi, oparty na poezji Gałczyńskiego *Plan Merkurego*. Był on w dużej mierze muzyczny, a opowiadał o śmieszności człowieka uwikłanego w różne problemy, który jakby wraca swoją drogą życiową do punktu wyjścia. W tym samym roku powstał spektakl *Sformowani*, mówiący o wpasowaniu człowieka w pewne schematy, z których nie może się ani wyzwolić, ani ich uniknąć. Nasz ostatni spektakl to *Pokój*, przedstawienie o samotności, niemożliwości wyjścia poza pewne granice, w których człowiek się znajduje. Takie przedstawienie spraw ludzkich nadało naszemu teatrowi pewien określony styl. Chcemy, aby to, co robimy było autentyczne i oryginalne, dlatego też szukamy indywidualnego sposobu wyrażania.

2. Idee

Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL):

W moim teatrze bardzo ważne miejsce zajmuje odbiorca. Trzeba kokietować chęcią obnażenia tego co jest dalej. To jest taka cudowność, która ma związek w naszym życiu, także jak to nie powinniśmy się dać do końca poznać drugiej osobie, do której mamy stosunek uczuciowy. Kiedy się całkiem obnażymy, nie zostanie już nic co by nas jeszcze nie nudziło. To jest chęć tego obnażania, jeżeli coś zakrytego pozostawimy na całe życie, to ono ciekawie nam przebiega, jeśli natomiast wszystko się przeświecili, rozjaśni, to być może będzie to piękne i wartościowe, to w naszej naturze jest chęć ciągłego poznawania. W teatrze to poznawanie jest także dla mnie ważne. W czasie trwa-

nia spektaklu ja go ciągle, powoli doprowadzam do tego apogeum jakim jest finał. Ja nie napisałem żadnego słowa, nie napisałem żadnego scenariusza. Kiedy przygotowuję spektakl to układam go w mojej wyobraźni. Na początku opracowuję finał, że jest jakiś obraz, on mi się złożył przez rok, dwa, który składa się na zakończenie spektaklu. Człowiek szuka materiału, który doprowadziłby do początku, który byłby powodem takiego finału. Prace są zatem prowadzone od tyłu i kiedy się to jakoś zgadza, teoretycznie na razie, to podejmuje się poszukiwania ludzi do współpracy. Każdą premierę robię z nowym zespołem. Jeszcze jest muzyka, bardzo ważna rzecz, bo gdybym ja był widzem to najpierw bym zwracał uwagę na muzykę, a później na obraz. Muzyka jest tak uniwersalna, jest najpełniejsza. Ten teatr bez muzyki nie mógłby absolutnie istnieć. Muzyka ma siłę ożywiania. Bez muzyki te przedmioty byłyby martwe.

Janusz Opryński (Teatr Provisorium): Przede wszystkim nie sposób oddzielić naszej historii od tego co się działo wokół. Nasz teatr był bardzo mocno związany z generacją intelektualną, czyli inteligencją naszego kraju.

Gdy zaczynaliśmy w 1976 roku, to w Polsce był wtedy okres Edwarda Gierka, a nam jako studentom wykładano fałszywą historię, którą mieliśmy na własną rękę weryfikować. Żyliśmy jeszcze pod wpływem silnego oddziaływania buntu młodzieży 68 roku. To był wielki bunt tzw. „marzec 1968 roku” kiedy studenci, po prostu powiedzieli – „NIE”, temu systemowi. Bohaterem tego marca był np. obecny redaktor naczelny *Gazety Wyborczej* – Adam Michnik.

Wtedy w Polsce zaczęły się ruchy opozycyjne, wolnościowe. Powstał „Komitet Obrony Robotników” po 1976, w „Ursusie” po protestach w Radomiu. Wtedy też w Polsce zaczął się bardzo szybko rozwijać tzw.

„rynek wydawniczy podziemny”, gdzie wydawano rzeczy, na które cenzura nie wydawała zgody – to było nasze zaplecze. Z wypiekami na twarzy czytaliśmy książki, o których wcześniej nie mieliśmy pojęcia. O całej cywilizacji rosyjskiej, o cywilizacji gułagów, o pisarzach emigracyjnych polskich, o Katyniu. Były to dla nas fundamentalne rzeczy, dzięki którym zrozumieliśmy, że żyjemy w świecie głębokiego fałszu. I to właśnie uczyniliśmy naszą naczelną ideą. Chcieliśmy mówić językiem prawdy – i tak się zaczęło.

Naszym spektaklem zwrotnym była *Nasza niedziela*. Wkroczyliśmy w obszar teatru opozycyjnego. Byliśmy teatrem, który bardzo mocno wpływał na kształt ruchu studenckiego. Np. spektakl *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* (niejednokrotnie nagradzany na różnych festiwalach), pokazując nieugiętość młodych ludzi, odzwierciedlał postawę pewnej społeczności. Teatr nasz bardzo mocno związany był z pokoleniem kontestacji. Ruch ten istniał równocześnie na Zachodzie, gdzie ludzie ostro zareagowali przeciwko mieszczańskiemu modelowi życia. Zobaczyli oni fałsz organizacji społecznej, kult pieniądza, kult rynku, gdzie ludzie młodzi nie mają żadnych szans na realizację swojego życia.

To była wielka rewolta. My jako młodszy od nich o parę lat, żyliśmy tym, to był nasz ideał. Teraz kiedy jesteśmy już ludźmi, którzy mają swój wiek (i wcale się go nie wstydzimy), mamy pewne doświadczenie tego, co przeżyliśmy. Myślę, że bunt nie kończy się z wiekiem, człowiek do końca życia żyje nie pogodzony z „urządzeniem tego świata”, niejednokrotnie nie pogodzony z Bogiem, nie pogodzony z rzeczywistością, z łamaniem praw ludzkich, z panującym obyczajem.

Ostatni nasz spektakl *Współczucie* opowiada o ludziach bezdomnych, o ludziach wyrzuconych na ulicę. Upominamy się o tych ludzi. Im dłużej żyjemy, im więcej wiemy,

tym bardziej w nas się pogłębia doświadczenie cierpienia człowieka. I to jest chyba temat, który był zawsze problemem najbardziej nas dotykającym i nadal nim pozostanie. Nie interesuje nas repertuar, nie jesteśmy chyba nawet w stanie robić teatru repertuarowego. Nie interesują nas gotowe dramaturgiczne teksty, bo od tego są ci inni – od tego jest właśnie teatr repertuarowy. Nas interesuje doświadczenie osobiste, nasz czas, w którym żyjemy i nasz stosunek do tego czasu. Dlatego spektakle konstruujemy używając własnych tekstów. Reasumując – idea buntu jest w nas ciągle obecna. To może się wydać śmieszne, bo przecież wiecznie zbuntowany był Don Kichot. Ale za nami stoi pewna racja lekcji godności człowieka. Naczelną zasadą człowieczeństwa nie jest banie się głośnego mówienia o swoim bólu w imię jakichś wartości, utrzymanie w sobie pewnego rodzaju napięcia, nie godzenia się. Dlatego właśnie, każdy spektakl tworzymy z tego, co nas boli, z tego z czym się nie zgadzamy. Teraz właśnie pracujemy nad spektaklem, którego roboczy tytuł brzmi *Koniec wieku*. W tytule tym zawiera się pewien obszar o którym chcemy mówić, o nieustającej zbrodni, która się dokonuje! Chcemy poznać, czym żyją ludzie mający tyle i tyle lat, chcemy opowiedzieć o pewnych postawach wobec życia, bowiem świat prowadzi wobec nas zawiłą grę, a jak człowiek ucziwy ma się wobec tego zachować?

Oczywiście spektaklem tym nie damy żadnej recepty, ale spróbujemy o tym powiedzieć. Taka postawa pozwala nam żyć – nie karleć, chcemy ten bunt w nas hodować. Znamy oczywiście takie postawy, kiedy człowiek mając lat 40, godzi się ze wszystkim, bo rodzina, bo życie i wtedy przygina kark, bo uważa że już nic nie można zrobić. My chcemy wobec tej postawy zaprotestować. NIE – człowiek do końca życia powinien bić się w imię wartości.

Myślę, że to jest jeden obszar, który ciągle penetrujemy. Drugi to tzw. „dobre duchy literatury”, do których ciągle wracamy. Myślę, że taką największą rolę w naszym teatrze odegrał Dostojewski. Czasem uciekamy od niego, ale on i tak ciągle nas gdzieś tam dopada. Zmusza nas do studiów nad ciemną stroną człowieka.

Refleksja nasza nierzadko czarna, przez krytyków nazywana „przeklętymi problemami Dostojewskiego”, była dla nas swego rodzaju wyzwaniem. Z drugiej strony powinienem wymienić Alberta Camusa, autora takich powieści jak: *Dżuma*, *Obcy*, *Upadek*, ale przede wszystkim autora cyklu esejów pt. *Człowiek zbuntowany*. To był dla nas pewien rodzaj manifestu. Książka ta w Polsce wyszła strasznie okrojona, więc musieliśmy korzystać z paryskiego wydania. I tenże *Człowiek zbuntowany* był dla nas swego rodzaju „biblią”, gdzie Albert Camus w sposób historyczny bada postawy buntu ludzi poczynając od Prometeusza kończąc na Fauscie, Don Juanie, nie mijając po drodze i Hamleta. Analizuje wszystkie postawy, gdzie człowiek ma odwagę powiedzieć: NIE. Myślę, że to bardzo piękna lektura, która się nie zestarzała. Wychowaliśmy się również na literaturze emigracyjnej: Czesław Miłosz, G. Herling-Grudziński, A. Wat.

Z poezji polskiej taką osobistością niedoścignioną był dla nas Z. Herbert. Jego poezja była dla nas kruszcem najcenniejszym. Właśnie w literaturze szukamy siły, dzięki której jesteśmy w stanie zmanifestować swoją postawę. Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystko nam się udało, bo to nie prawda. Mieliśmy mnóstwo klęsk osobistych, ponieważ działając jako zespół, a nie firma, jaką są teatry repertuarowe, potrzebujemy zgody ludzi na to, co robimy wspólnie. Jest to pewien rodzaj nieformalnej umowy. Wielu ludzi od nas odeszło, przez 20 lat niesiemy ze sobą wiele klęsk.

Tomasz Pietrasiewicz (Teatr NN): To co robiłem w teatrze było zawsze bliskie mojemu życiu, temu co ze mną się działo w danej chwili – o wiele bardziej bliskie niż jakieś artystyczne przesłania i idee. Dobrym przykładem na to jest przedstawienie *Moby Dick* z 1995 roku, które w szczególny sposób wyrosło z sytuacji, w której się znalazłem, kiedy to zacząłem kierować wielkim remontem i odbudową siedziby Teatru w Bramie Grodzkiej. Po jakimś czasie zrozumiałem, że jestem w samym środku huraganu. A sytuacja wymaga ode mnie maksymalnego wysiłku i bezwzględnych, twardych zasad postępowania, wobec całej grupy ludzi zaangażowanych w tę budowę. Straciłem komfort tworzenia teatru w ciszy i spokoju. Czułem jak ciemna strona życia gromadzi się wokół mnie i gęstnieje, jak zabiera mi przestrzeń i głęboki oddech. To bardzo osobiste i trudne doświadczenie zbliżyło mnie w przedziwny sposób do książki Melvilla. Odnalazłem w niej coś ze swojej osobistej historii, jakiś rodzaj współbrzmienia. Na to nałożyła się również trwająca na Bałkanach wojna. Mordowanie tysięcy niewinnych ludzi, wzajemne okrucieństwa, szaleństwo, które temu towarzyszyło. Wszystko to razem wzięte leży gdzieś u podstaw tego, że właśnie w tym czasie zdecydowałem się pracować nad *Moby Dickiem*. I tyle.

Henryk Kowalczyk (Scena 6): Domyslałem się, że chodzi o tak zwane „manifesty”. Nigdy takich manifestów nie pisaliśmy. Wychodząc z założenia, że czas szybciej przynosi nowe impulsy, nowe informacje. Nie chcieliśmy być niewolnikami pewnych założeń. Bardziej interesowało nas rozsluchiwanie się w rzeczywistości, w której żyjemy i transformowanie tych informacji na język teatru.

Mieczysław Wojtas (Panopticum): Naszym dążeniem jest perfekcyjność warsztatowa oraz mówienie o sprawach ważnych, jak najbardziej uproszczonym językiem, mówie-

nie o sprawach wielkich obrazami z codzienności. Prowadzi to do myślenia nad sensem istnienia człowieka, jego egzystencji, problemach wewnętrznych. Mówimy o sprawach ludzi młodych: miłości, lękach wewnętrznych, niepokojach, samotności, strachu, radości. Najogólniej zmierzamy do oryginalnej formy wyrazu scenicznego, która od razu wskazywałaby, że jest to teatr Panopticum. Wydaje mi się, że już wiele osiągnęliśmy, ale mamy jeszcze wiele do zrobienia. Będziemy się zajmowali współczesnością, stawiali pytania, próbowali udzielać odpowiedzi, lecz częściej odpowiedź pozostawiać będziemy widzowi.

3. Mistrzowie

Janusz Opryński (Teatr Provisorium): Nasza droga jest bardzo samodzielna, ale wspominałem już o moim przeżyciu teatru Grotowskiego. To było szalenie istotne i szalenie ważne. Szczególnie wszystkie rzeczy, które wypracował w aktorstwie tzn. zupełnie inne traktowanie aktora – aktora jako całości a nie w funkcji tylko mówiącej głowy.

Skorzystaliśmy z pewnych doświadczeń teatru „Laboratorium”. Następnym teatrem, który do dziś darzymy wielką przyjaźnią, jest „Teatr 8 dnia” z Poznania. To byli ludzie starsi od nas, byli dla nas wzorem ludzi, pokazali nam, że można w Polsce robić teatr taki, jaki się chce. Jednak pamiętać, że za tworzenie takiego teatru, płaci się określoną cenę, którą zresztą płaciliśmy. Nie mieliśmy pracy, trudno nam było żyć. Jednak uparliśmy się i stwierdziliśmy, że jest to uczciwa postawa.

Nie robię przedstawień, abym zadziwił widza jakimiś środkami teatralnymi dla efektu. Ja głęboko ufam, że tym teatrem mogę komuś pomóc, że przedstawieniem mogę dotrzeć do człowieka, że uwrażliwiam go na konkretną sytuację. Człowiek musi się ciągle

mierzyć z nieszczęściem. Takim wielkim też dla nas jest ciągle pytanie o Boga. Głęboko wierzymy, że postawa wobec takiego tematu, jakim jest Bóg, postawa szukania Boga tam, gdzie stajemy bezradni, ale i tam, gdzie stoimy mocno na swoim w warstwie religijnej, jest obecna w każdym spektaklu. To ciągle utrzymywanie w sobie napięcia duchowego daje nam prawo do robienia tego teatru.

Mieczysław Wojtas (Panopticum): Na mój teatr ogromny wpływ wywarła jedna osoba, z którą się zetknąłem podczas studiów na KUL-u, była to prof. Irena Sławińska, znany teatrolog. Znakomicie mówiła o wszystkich zjawiskach teatralnych i zaszczerpała we mnie idee. Natomiast moimi mistrzami są różne postacie sceny polskiej: Kantor, Grotowski, Szajna. Są to trzy nazwiska, które bardzo cenię. Oczywiście nie starałem się ich naśladować, ani niczego bezpośrednio czerpać, tylko bardzo mi odpowiadała wewnętrznie ich estetyka teatralna. Mam jeszcze innych mistrzów, których cenię, na przykład Adama Hanuszkiewicza.

Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL): Pragnąłem zostać malarzem, miałem swoich wielkich mistrzów, sięgałem bardzo wysoko. W pewnym okresie czasu porównywałem siebie z Van Goghem, wydawało mi się, że jestem taki dobry. Ale to było za mało, aby studium nauczycielskie skończyć. Potem próbowałem pięciokrotnie stać się artystą Akademii Sztuk Pięknych, która to uczelnia nie chciała mnie przyjąć. Jak na ironię, rok temu jedna z tych uczelni przyznała mi tytuł profesora. W końcu znalazłem się na KUL-u. Tam na egzamin przyjechałem nie z jakąś wiedzą. Na egzamin wstępny przyjechałem z obrazami. Może na zasadzie szoku mnie przyjęto, że ktoś nagle coś innego proponował. W roku 1966 chciałem pokazać KUL-owi swoje prace. Powiesiłem na wszystkich piętrach obrazy, które pod wieczór chowałem i tak codzien-

nie, chyba przez trzy tygodnie. Tu zdarzyło się pewne cudowne spotkanie z Ireną Górką. To była dawna szkoła teatru. Poznałem wiele osób, z którymi się związałem w tamtych latach, czyniąc scenografię. To były pierwsze prace teatralne i trzeba się było szczególnie rozstać z malarstwem. W pewnym momencie dostrzegłem jedną rzecz, bardzo egoistyczną, że malując obrazy nie mam świadka tego co czynię, po prostu nie wiem jak reaguje widz na to, co pokazuję. Tego mi bardzo brakowało. To jest dla mnie pożywka, żebym widział jak druga strona reaguje na to co mnie dotyka, co ktoś o tym sądzi. Jeszcze wtedy, gdzieś na boku malowałem plakaty, które robiłem sam dla siebie.

Henryk Kowalczyk (Scena 6): Kultura jest czymś ciągłym, stale się ją przedłuża, rozbudowuje. Do czegoś już stworzonego dodaje się swoje wrażenia, swój stosunek do świata, wypracowany przez lata język.

Wracając bardziej konkretnie, sądzę, że nie bez znaczenia dla pracy teatru „Scena 6” miały nazwiska: Kantora i Grotowskiego. Z pozoru wydaje się, że praca obydwu tych twórców rozmieszczona jest na dwóch przeciwległych biegunach, jednak ta rozpiętość świadczy o możliwościach i różnorodnych poszukiwaniach teatru niekonwencjonalnego. Z czasem przychodzi własne doświadczenie.

Tomasz Pietrasiewicz (Teatr NN): Moja teatralna droga zaczęła się w teatrze alternatywnym w końcu lat siedemdziesiątych. W tamtym czasie przedstawienia powstające w tym teatrze były bardzo wyraźnym głosem sprzeciwu wobec rzeczywistości, w której żyliśmy. Chciałbym tu wymienić *Przecenę na wszystko* Teatru 8 Dnia, *Nie nam lecieć na Wyspy Szczęśliwe* Tetru Provisorium, *Zesłani do Raju* Teatru Scena 6, przedstawienia Leszka Mądziaka i Włodzimierza Staniewskiego. Był też wspaniały, niepowtarzalny festiwal teatralny „Konfrontacje Młodego Teatru” z jego dyrektorem

Kazimierzem Iwaszko. To na tym festiwalu można było zobaczyć wszystko, co najważniejsze w teatrze studenckim. Dwa zupełnie inne moje teatralne spotkania, jakby z innego obszaru to *Apocalipsis cum Figuris* Jerzego Grotowskiego i *Umarła klasa* Tadeusza Kantora.

To był ten najbliższy, namacalny wręcz krąg teatralnego doświadczenia, który pomógł mi w patrzeniu na Teatr. Czymś nowym i odświeżającym na mojej teatralnej drodze była praca z zawodowym aktorem Henrykiem Sobiechartem nad przedstawieniem *Zbyt głośna samotność*. Bardzo dużo się wtedy nauczyłem. Tak naprawdę to nigdy nie wyszedłem poza teatralne doświadczenie tego świata, a w szczególności ulicy, na której ma swoją siedzibę Teatr NN. To tutaj przeżyłem większość swych teatralnych wzruszeń.

4. Sacrum

Mieczysław Wojtas (Panopticum): Myślę, że bezpośrednio, w sposób namacalny to pojęcie jest w moim teatrze nieobecne, tzn.: nie mówimy bezpośrednio o sprawach religijnych. Na pewno istnieje w szerszym pojęciu, w odniesieniu do jakiejś idei, do sztuki, do wartości wyższych, metafizycznych. To bym nazwał elementem sacrum. Nie mówimy o nim wprost, nie opowiadamy o Ewangelii, o liturgii, Stwórcy, ale sprawy te są zawsze gdzieś „przemycane”.

Janusz Opryński (Provisorium): Sacrum zawsze było dla nas bardzo istotne, choć raz było mniej uzmysławiane, a raz więcej. Dla mnie obszar sacrum wiąże się z wartościami, z czymś co jest niewytłumaczalne, a przed czym należy się pokłonić. Myślę, że w życiu wyczulenie na sacrum jest coraz bardziej zanikające. Sacrum jest takim chytrym słowem, kluczem, przeciwstawianym słowu profanum. Ja osobiście wolę takie terminy zamienić na konkret. Bo tak

naprawdę są to obszary konkretne. Np. wysiusionie się na cmentarz jest gorsze, od wysiusionia na polu. To jest pierwsze dla mnie rozróżnienie. Są pewne obszary, które zmuszają człowieka do różnego traktowania. Jest to tak fundamentalne, to że my się ciągle uczymy rozróżniać te obszary. Bo to nie jest nauka raz nabyta. Ciągłe poszukujemy, tego obrazu, wobec którego czujemy respekt, wobec którego świadczymy o swojej godności. To jest dla nas bardzo istotne, właśnie to poszukiwanie. Ale oczywiście znajdowaliśmy te obszary czasem w bardzo dziwnych miejscach.

Henryk Kowalczyk (Scena 6): Myślę, że może to być miejsce, do którego powinien zmierzać twórca i akt twórczy. Jednak początek aktu twórczego powinien mieć miejsce w profanum, które w trakcie rozwoju aktu twórczego dochodzi do sacrum. Ale, co dzisiaj jest tym sacrum?

Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL): Myślę, że to jest zawierzenie, że taka sytuacja wokół chrześcijaństwa daje mi to, że ja chciałbym mieć szansę uratowania tego wszystkiego co się z nami dzieje. Chcę przez to powiedzieć, że nie mam takiej pełnej wiary w to co niesie wiara, tylko bardziej czuję się skazany na nią, w niej upatruję pełniejszej, podświadomej wiedzy na ten temat. Powiedziałem sobie kiedyś, że jak będę wiedział co się stanie, jak taka wiara się urodzi, to na pewno nie będzie potrzeby robienia tego teatru. Mówiąc inaczej, jak znajdę taki optymizm życia to będzie koniec czynienia tego teatru. Ten blejtram, na którym pokazuję państwu swój spektakl, ostatnio jest bardzo czarny. Ja sobie w nim, w tej czerni, przez pół godziny mam tęsknotę wciągać Państwa w moją wędrówkę, obnażając światłem, metr po metr, te wszystkie przedmioty, kanty, ciała, żeby cały czas penetrować ten dziwny lęk, niepokój tego straszego procesu odchodzenia jakim jest

śmierć. To wydaje się na pozór banalne i dziwię się, że tak wcześniej bo mając trzydzieści lat, czułem się dobrze w tym temacie, ta materia była mi bardzo bliska. Może wątki takich zainteresowań nosimy w sobie z pejzażu dzieciństwa. Myślę, że taki włokłem za sobą. Ja w dzieciństwie miałem taki dziwny pejzaż, za moim oknem domu w Kielcach, notorycznie przechodziły orszaki pogrzebowe i przy jedzeniu, spaniu widok tej trumny, żałobników, gdzieś był wtopiony w codzienność naszego życia. Chodziłem także do kostnicy oglądać to, gdzie wszystko było otwarte, gdzie można było oglądać leżące ciała. Ja z kolegami zawsze dobrze penetrowaliśmy tę kostnicę.

Tomasz Pietrasiewicz (Teatr NN): Nie rozumiem dlaczego i skąd, ale od czasu do czasu w prawdziwym teatrze się przydarza...

5. Rola aktora i środki teatralnego wyrazu

Janusz Opyrński (Provisorium): Jak już mówiłem teatr Grotowskiego jest dla nas doświadczeniem kluczowym, więc siłą rzeczy widać u nas pewien wpływ, zwłaszcza w traktowaniu aktora. Dużą rolę odgrywa metoda improwizacji, która ma doprowadzić do tego, że aktor poszukując stwarza przestrzeń. Aktor jest do końca współtwórcą przedstawienia. U nas w żadnym wypadku nie obowiązuje zasada bezwzględnego reżysera: „Tu pan stanie, tu pan siądzie”. Relacje: reżyser – aktor opierają się na partnerstwie. Spektakl współtworzymy razem. Aktor jest u nas współodpowiedzialny za strukturę przedstawienia. Nasza praca to ciągle poszukiwanie, każdy kształtuje swoje własne indywidualne środki. Staramy się ciągle wykazywać pokorę, wobec tego co się zmienia. Nie przestajemy się uczyć bo to by oznaczało skostnienie, rutynę. A właśnie ru-

tyna jest tym, co najczęściej zagląda do teatru. Niestety, powtarzalność pewnych środków jest nieunikniona, ale z tym trzeba walczyć. Teatr jest zjawiskiem, które umiera wraz z ostatnim przedstawieniem, a rodzi się z nowym. Nie ma nic danego nam raz na zawsze. **Tomasz Pietrasiewicz (Teatr NN):** Tu wchodzimy w teoretyczno-filozoficzne rozważania, których nie uprawiam. Jestem tylko i wyłącznie teatralnym praktykiem i muszę powiedzieć, że w moim teatralnym doświadczeniu kluczową rolę zawsze odgrywają osoby, z którymi pracuję.

Henryk Kowalczyk (Scena 6): Rola aktora jest wiodąca. Nie potrafię go traktować jakożywionego przedmiotu. Osobowości aktorów mają ogromny wpływ na rozwój teatru, jaki tworzymy. Formy wypowiedzi artystycznej żyją w naszym teatrze w symbiozie: i słowo, i muzyka, i plastyka. Kiedyś te akcenty były przerzucone na słowo, ale teraz mam potrzebę aby zamieniać na znak, przeżyć a nie opowiadać o tym.

Mieczysław Wojtas (Panopticum): Rola aktora to rola twórcza, kiedy aktor sam dochodzi do jakiegoś rozwiązania, gdy sam odnajduje w materiale, który otrzymuje. Ja jestem tylko dla aktora impulsem. Posługuję się bardzo różnymi środkami wyrazu, zwłaszcza plastycznymi. Ważna jest dla mnie wizualna strona przedstawienia (statyczna i dynamiczna). Szukam takich sposobów ilustrowania tekstów, które są zaskakujące, niespodziewane, groteskowe. Ważna jest dla mnie muzyka ilustracyjna, integralnie związana z tekstem, wyrażająca pewien nastrój. Scenografia początkowo bardzo rzucała się w oczy, była najważniejsza i przytłaczająca. Powoli zacząłem ją ograniczać do minimum i teraz właściwie gramy na pustej, czarnej scenie.

Widz musi wyobrazić sobie scenografię, ale aby to było możliwe musieliśmy dojść do perfekcji działań aktorskich. Młody aktor musi pokazać taką czynność na scenie, która pobudzi widza do myślenia. Aby się odwołać do wyobraźni widza, musimy go sprowokować. Zawsze posługuję się światłem i cieniem. Światło gra główną rolę w kreacji przestrzennej. Jest ono dla mnie bardzo ważne, reszta to elementy scenografii.

Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL): Zgubiłem aktora w moim teatrze. Tak tradycyjnie nie potrafiłem pracować, jak oczekujemy. Ja rozumiem aktora inaczej. Nawet powiedziałem kiedyś, że przedmiot jest dla mnie ważniejszy od aktora, ale po to tylko, żeby ten przedmiot silniej o tym człowieku mówił, w przekonaniu, że te rzeczy, które przez życie mamy, a nas już nie ma, silniej mówią o nas niż na przykład pamięć, zdjęcie, głos na taśmie. Ja zawsze mam taki przykład, kiedy chcemy przywołać jakąś bliską osobę, która odeszła, to najbardziej nas wzrusza kiedy otworzymy szafę i zobaczymy jej płaszcz. Ten płaszcz, w którym ona przez życie chodziła, chcę obrać w moim teatrze jako coś krzyczącego najbardziej o nas samych. Nie ma potrzeby, żeby człowiek występował w teatrze, tak jak my go rozumiemy. Ja go świadomie wytrąciłem. Jeżeli z niego korzystam, to na zasadzie ukazania ciała, jego ciepła, pulsacji mięśnia, pięty, twarzy, włosów. Często to wszystko jest moczone w wodzie. Woda daje mi komfortową sytuację procesu gnilnego.

Debatę przeprowadzili, opracowali i przygotowali do druku: **Anna Barć i Gerard Staniecki.**

* Wypowiedzi Leszka Mądzika pochodzą z Sesji „Pamięć – Miejsce – Obecność”, która odbyła się we wrześniu 1995 roku. Tekst nie jest autoryzowany.

** Wypowiedzi Mieczysława Wojtasa nie zostały autoryzowane.



WYDAWNICTWO • DRUKARNIA • KSIĘGARNIA
NORBERTINUM

Spółka z o.o.

20-060 LUBLIN, ul. Księżycowa 13

tel. 338-95

Katyń w literaturze. Międzynarodowa antologia poezji, dramatu i prozy.
Opracował Jerzy R. Krzyżanowski. Wstęp Włodzimierz Odojewski. Lublin 1995, ss. 330. Cena zbytu 7,00 zł.

Antologia zawiera 143 utwory – wiersze, poematy, opowiadania, eseje, reportaże, fragmenty powieści i dramatów – napisane w okresie 1943-1993 przez 117 autorów w 7 językach a opublikowane w 14 krajach, m.in. w Anglii, Argentynie, Australii, Białorusi, Izraelu, Francji, Rosji, Stanach Zjednoczonych, Włoszech...

Wśród autorów piszących o tematyce katyńskiej znajdują się zarówno pisarze o ustalonej sławie, tacy jak: F. Goettel, W. Broniewski, J. Ficowski, Z. Herbert, K. Illakowiczówna, J. Mackiewicz, Cz. Miłosz, K. Wierzyński, W. Odojewski, M. Hemar, F. Konarski, A. Wozniesieński – a także autorzy jednego tylko wiersza, zarówno piszący w kraju jak i na emigracji. Utwory ogłaszane w językach obcych publikowane są w tłumaczeniu.

Całość opracowania autor podzielił na dziewięć działów tak jak dyktował rytm wydarzeń tragedii. A więc: I. Wrzesień, II. W niewoli, III. Śmierć w lesie, IV. Nad grobami 1943, V. Ojciec!, VI. Przeciw zмовie milczenia, VII. O sprawiedliwość, VIII. Refleksje i pogłosy tragedii, IX. Nad grobami 1989-1991.

*„Cóż więcej można napisać o tak wstrząsającym dziele? Albo wszystko – ale to już zrobili autorzy, albo tylko jedno zdanie: Ta antologia powinna się znaleźć w domowej bibliotece każdego polskiego domu” (Cezary Chlebowski, **Katyń raz jeszcze**. Tygodnik Solidarność nr 16, 21 IV 1995).*

*„O niecodziennych książkach, takich, które traktują o jednym temacie, mówi się nieraz, że są cenne, ale nie do czytania. O antologii katyńskiej, dzieło wybitnie monotematycznym, można powiedzieć na odwrót: to jest dziwna książka. To jest inna książka. To jest książka do czytania” (Jadwiga Maurer, **Świadcami były drzewa...** Przegląd Polski, Nowy Jork 25 I 1996).*



**Stasimon I,
czyli krytyka teatralna**

Wojciech Kaczmarek

Recenzja teatralna jako dokument przedstawienia teatralnego

Stefania Skwarczyńska, zastanawiając się przed laty nad charakterem recenzji teatralnej, stwierdzała: „Zdaje się ona odcinać swoistą 'innością' w grupie pokrewnych jej form piśmiennictwa, takich jak recenzja literacka, recenzja filmowa, recenzja muzyczna, chociaż wrażliwość naszą na tę 'inność' przytępia tradycyjna praktyka czasopism społeczno-kulturalnych, które szeregują ją a priori z recenzjami dotyczącymi innych sztuk w swoim dziale poświęconym aktualnym faktom kultury artystycznej”.

Tę „inność” czy swoistość recenzji teatralnej warunkuje sam przedmiot opisu: spektakl teatralny. W odróżnieniu od realnie istniejących desygnatów, do których odsyła recenzja filmowa, muzyczna czy literacka, recenzja teatralna dotyczy zawsze dzieła istniejącego czasowo, w chwili gdy się staje, by później, po osiągnięciu swego urzeczywistnienia, „przepaść” i pozostać tylko w świadomości widzów. Każde bowiem „wznowienie” spektaklu zawsze jest nowym dziełem teatralnym, podobnym, ale nie identycznym z tym, które miało miejsce wcześniej. Nie ma dzieła teatralnego ani notacji *a priori*, ani *a posteriori* – jedyny sposób istnienia to czas swego urzeczywistnienia na scenie.

Ta „nieutrwalność” przedmiotu opisywanego w recenzji teatralnej pociąga za sobą pewną „nieweryfikowalność” stwierdzeń autora recenzji. Czy miał rację negując wartość spektaklu? Czy to, co chwalił, było istotnie piękne i wartościowe? Zapytajmy zatem: czy recenzja teatralna ma wartość dokumentalną i czy może być wykorzystywana jako wartościowy materiał do oceny spektaklu, poczynając teatralnych konkretnego zespołu, aktorów, reżysera, scenografa etc.?

Wydaje się, że „subiektywizm” recenzji teatralnej, jest jej podstawową i konstytutywną cechą. Może ona istnieć tylko w tym sensie, że recenzent jest nie tylko podmiotem tej specyficznej wypowiedzi o spektaklu, ale także jej przedmiotem, bo on uczestniczył jako widz w spektaklu, ze swoją wrażliwością, odczuciami i ocenami. Dopiero po uwzględnieniu tego swego statusu recenzji teatralnej możemy zapytać o jej ewentualną przydatność w pracach naukowych, obiektywizujących sztukę teatralną w ujęciu synchronicznym bądź diachronicznym.

Recenzja teatralna najczęściej zawiera następujące elementy: – notkę informacyjną obejmującą tytuł sztuki, nazwisko twórcy tworzywa słownego (dramatu, scenariusza), nazwisko reżysera i innych osób przygotowujących spektakl, miejsce wykonania sztuki i sposób dostępu do niej odbiorcy; – prezentację sztuki w istotnych jej rysach; – omówienie sztuki w wybranych perspektywach (historycznych, współczesnych, gry ak-

torskiej, sztuki reżyserskiej, scenografii, muzyki etc.); – ocenę sztuki: całości wykonania lub konkretnych kreacji aktorskich. Notka informacyjna wydaje się najbardziej obiektywną częścią recenzji (choć zdarzyło się w historii teatru, że opublikowano recenzję ze spektaklu, który się nie odbył!). Gdy znamy treść literacką sztuki (dramat lub scenariusz dramatyczny), możemy też „zobiektywizować” kolejną część recenzji. W omówieniu wybranych perspektyw dzieła i ich ocenie zdani jesteśmy tylko na recenzenta – możemy mu wierzyć lub nie wierzyć, przeciwstawiając mu co najwyżej własne oceny (jeśli też byliśmy na widowni) bądź uwagi innych recenzentów – też przecież subiektywnie zabarwionych.

Jak zatem wykorzystać materiał krytyczny, jakim dla teatrologa jest recenzja? Z pomocą może nam przyjść znajomość historii teatru i krytyki teatralnej. Przecież recenzje teatralne, szczególnie te publikowane w prasie, mają spełnić wielorakie zadania społeczne. Warto przypomnieć, że recenzja swój źródłosłów bierze od łacińskiego *recensere*, co znaczy: oceniać, szacować, osądzać, rozważać. Jeżeli będziemy pamiętać ponadto, że przedrostek *re-* sugeruje cofnięcie się w czasie do poprzedniej sytuacji, jasno wyniknie cel recenzji teatralnej: krytyczna i objaśniająca ocena przedstawienia.

Historycznie rzecz biorąc, recenzje miały: 1) przygotować widza do świadomego odbioru sztuki i 2) pomóc widzowi w wyrobieniu samodzielnych poglądów na znane już ogółowi dzieło. Recenzent jawił się wówczas jako pośrednik między teatrem a widownią, czy publicznością teatralną. Mógł, jako człowiek „z kręgów teatru”, wypowiadać się w imieniu dyrektora, inscenizatora, reżysera czy aktorów, ujawniając cel wystawienia sztuki i zamierzone efekty sceniczne jej realizatorów. Mógł też rozumieć swoją rolę jako „znawca” teatru, czy nawet teatrolog, obserwujący teatr i życie teatralne z własnego, „obiektywnego” punktu widzenia, odnosząc to, co dzieje się na scenie, do historii form teatralnych, sztuki inscenizacji i aktorstwa w ogólności. Mógł wreszcie swoje zadanie pojąć „dydaktycznie”, stając się nauczycielem teatralnym, tłumaczącym widzowi rozmaite zawilości sceny.

Dzisiaj zadania recenzenta trzeba widzieć jeszcze inaczej – krytyka w bardzo małym stopniu wpływa na repertuar danego teatru. Recenzje teatralne wpisują się bardziej w plan recepcji spektakli, odtwarzania atmosfery, aprobującej bądź odrzucającej proponowane ze sceny treści, ogólnej postawy danej społeczności wobec sztuki. Stąd też teksty te można podzielić wedle kwalifikacji piszących je krytyków na recenzje „profanów” i „znawców”. Ci pierwsi reagują na spektakl spontanicznie, intuicyjnie przyjmują, lub odrzucają sceniczną rzeczywistość, idą za wrażeniem większości obecnych w teatrze widzów. „Znawców” obowiązuje natomiast obiektywizujący dystans w odczytaniu wizji scenicznej. Odwołują się oni do istniejącego już zbioru sądów o sztuce teatralnej i w tym tle usiłują ocenić wartość spektaklu. Mogą oczywiście „zapisać” zbiorowe zachowanie się publiczności: afirmację zaofiarowanej przez twórców rzeczywistości, bądź jej odrzucenie tożsame ze skandalem teatralnym.

Takie czy inne recenzje teatralne są teatrowi potrzebne – on „żyje”, o ile wzbudza sądy, a nawet ostre spory między widownią a sceną. Krytyka teatralna jest jakby generatorem tego aktu komunikacji między sceną a publicznością. Z tych też powodów – przy uwzględnieniu wszystkich swoistych cech, jakimi odznacza się recenzja teatralna – materiał napisany przez krytyka teatralnego może być wielostronnie wykorzystany w pracach teatrologicznych.

Dla ilustracji tego wniosku chciałbym posłużyć się dwoma skrajnie różniącymi się recenzjami napisanymi przez świetnych krytyków, Antoniego Słonimskiego i Wilama Horzycy, ze spektaklu Paula Claudela *Spoczynek dnia siódmego*, granego w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1928 r. Słonimskiemu chyba bez deprecjacji można by przypisać tytuł „profana” (choć teatr bardzo dobrze rozumiał), a Horzycę określić jako „znawcę” (teatrowi poświęcił całe życie jako inscenizator, dyrektor, reżyser). Chciałbym przy tym od razu stwierdzić, że obie recenzje dla teatrologa są kopalnią różnorodnych informacji. Z literackiego punktu widzenia recenzja Słonimskiego znacznie przewyższa chropawy trochę tekst Horzycy.

Zróbmy małą „synopsę” obu tekstów. Obaj autorzy poczuli się do obowiązku, by tę prapremierę światową (!) sztuki Claudela granej w Polsce włączyć w szerszą perspektywę działań podejmowanych przez Teatr Narodowy. Horzyca rozpoczyna swoją recenzję tak: „Z radością stwierdzić należy, iż jakiś inny duch powiał w Teatrze Narodowym, czego dowodem są dwa ostatnie przedstawienia *Lelewela* Wyspiańskiego i *Spoczynku dnia siódmego* Claudela, świadcząc, że w tym teatrze, pogrążonym dotychczas w marazmie, czegoś obecnie chce się, o czymś się myśli [...] dokonywa się w Teatrze Narodowym przewrót, który z pewnością dobre będzie miał skutki, gdy chodzi o sztukę polską i o teatr”.²

Ta pochlebna opinia o pomysle pokazania na scenie sztuki Claudela kontrastuje z wypowiedzią Słonimskiego. Preambula jego recenzji jest następująca: „Wystawienie tej sztuki Claudela uważać należy za krok fałszywy. Walka z tandetą krajową nie powinna prowadzić do wystawiania martwych, złych sztuk pisarzy obcych”.³ Punkt wyjścia obu recenzentów jest ten sam: dla sztuki rysują kontekst, którym jest stan i sytuacja teatru w Warszawie. W następnej części swych wystąpień postarali się o to, by zapoznać widza z miejscem granego utworu w dorobku pisarza.

Horzyca pisze: „*Spoczynek dnia siódmego* Claudela [...] jest utworem bardzo prostym w swej konstrukcji, choć bynajmniej nie przejrzystym. Za ten brak przejrzystości w tym wczesnym utworze Claudela ponosi odpowiedzialność dialog, który wykazuje już wprawdzie charakterystyczne cechy dialogu późniejszego *Zwiastowania* i *Zamiany*, nie posiada jednak tej artystycznej celowości, jaką odznaczają się dojrzałe dzieła tego wielkiego Francuza”.

Słonimski określi walory utworu ostrzej: „Stary, bodaj najsłabszy, utwór Claudela jest dziwną mieszaniną chińszczyzny z chrześcijaństwem, okrucieństwa z miłosierdziem, wschodniej hieratyczności z liturgią katolicką. [...] Jest w tym dramacie niezmierna dysproporcja wysiłku i osiągniętego celu”.

Mimo diametralnie różniących się ocen dramatu ciągle możemy zauważyć logikę obu recenzji, pisanych z myślą o widzu, o jego ewentualnych trudnościach w odbiorze dramatu. Z tego też względu zarówno Horzyca, jak i Słonimski usiłują przedstawić przebieg wydarzeń na scenie.

Słonimski jest bardzo zwięzły w opisie: „Dowiadujemy się, że Chińczycy nawiedzani są przez duchy, które przeszkadzają w pracy i straszą. Cesarz postanawia zejść do piekieł, żeby zbadać przyczynę tego natręctwa nieboszczyków. Oto treść aktu pierwszego”.

Horzyca odczytuje treść sztuki na głębszym poziomie znaczeń: „Temat i ós ideaowa Claudelowskiego utworu dałaby się zdefiniować w ten mniej więcej sposób: dopóki czoło-

wiek nie odnajdzie światła Boga prawdziwego, dopóki nad pracą dni powszednich nie rozwiesi tęczowego luku 'spoczynku dnia siódmego', poświęconego Bogu i rozważaniom spraw bożych, dopóty jest i pozostanie ślepym prochem ziemi, powstającym z nicności po to tylko, aby się w nią zapaść. Człowiek jako istota vegetatywna, pożywająca dary ziemi, jest tylko jutrzejszym trupem i nie ma właściwie żadnej różnicy pomiędzy żywymi a umarłymi, jeżeli życie jest tylko zwierzęcym bytowaniem. W taki kraj żywych mają prawo wtargnąć umarli, bo jest on także ich krajem, bo bez światła bożego, bez świadomości bożych przeznaczeń, człowiek żywy to tylko glina, tak samo jak umarli. Gdy więc zatarty się granice pomiędzy życiem a śmiercią, gdy umarli poczęli się czuć wśród żywych jak u siebie, schodzi bohater Claudelowski na dno piekieł, by się dowiedzieć tam, czym jest życie a czym jest śmierć, i z głębin nicności wynieść wiarę, iż jest Bóg, sprawca wszechrzeczy, i że tylko On jest dawcą żywota wiecznego [...]. Wieść o tym, usymbolizowaną w krzyżu, przynosi z podziemi bohaterski cesarz, mający w sobie coś z heroicznej postawy Corneillowskich rycerzy".

Ślonimski przedstawia sztukę jako szereg niedorzecznych kwestii, podczas gdy Horzyca widzi w niej głębokie prawdy moralne. Oczywiście różnica w poetyce obu recenzji nie powinna nas jednak skłaniać do odrzucenia jednego punktu widzenia, a przyjmowania drugiego. Można bowiem „zweryfikować” sądy recenzentów, odwołując się po prostu do tekstu dramatu. W samych recenzjach nie „treść” jest ważna, ale odbiór sztuki przez obu krytyków. Okazuje się, że wystawienie mogło wzbudzić tak różne reakcje recenzentów – rysuje się tu oddzielne zadanie dla badań nad recepcją krytyczną przedstawienia.

Recenzenci, mimo różnicy w spojrzeniu na spektakl, przekazują informacje o przebiegu wydarzeń scenicznych. Wydaje się, że dokładniejszy jest tu Ślonimski. Klarownie oddziela zdarzenia mające miejsce w akcie I, II i III, choć zawsze towarzyszy temu dość zjadliwa i ostra interpretacja krytyczna. Oto kolejna próbka z jego recenzji:

„W akcie drugim wступujemy do państwa ciemności. Ciemno jest na scenie tak bardzo, że choć reżyserowi oko wykoł. Cesarza straszą widma, kuszą szatany i demony, ale jesteśmy o niego spokojni. Wiemy, że ma wiarę, która go ocali, bo tak zwykle bywa w podobnych dramatach”. Jest możliwe w tym fragmencie oddzielić „obiektywne” informacje (o braku światła na scenie i obecności widm oraz szatanów i demonów) od interpretacji sceny czy aktu przez recenzenta.

W wypowiedzi Horzycy znajdziemy cały szereg „fachowych” informacji dotyczących inscenizacji: „Wystawienie tego dzieła, to zadanie niemałe, z którego dobrze wywiązał się inscenizator, Wacław Radulski. Reżyser wyszedł z założenia, że ma tu do czynienia z utworem bliskim w fakturze swej oratorium, że więc inscenizacja wymaga podejścia doń jak do utworu muzycznego o ściśle określonej kompozycji i doskonałym zharmonizowaniu poszczególnych członów. Już pierwszy akt przekonał, że ta koncepcja Radulskiego była słuszną”.

Krytyk usiłował w kluczu tego zabiegu spojrzeć na wysiłki reżysera i zespołu aktorskiego. Ocena pierwszego była pochlebna, zaś gra aktorska wzbudzała cały szereg zastrzeżeń recenzenta. Lakoniczne uwagi Ślonimskiego nastrożają większe trudności w ich „obiektywnym” odczytaniu: „Przedstawienie wyreżyserowano starannie i zabójczo nudnie [...]. Sytuację ratował po części Drabik. Dekoracje były pomysłowe i zajmujące, z wyjątkiem ostatniej odsłony – hodlerowskiej szmiry”. Trudność w obiektywizacji tekstu

Ślonimskiego leży w tym, że potrzebujemy „dodatkowych” danych o realizacji teatralnej dramatu: przydałyby się zdjęcia ze spektaklu, szkice scenograficzne, notatki reżysera na egzemplarzu sztuki etc., ale w niczym nie dyskredytuje to wartości poznawczej omawianej recenzji. Ślonimski ocenia tę sztukę w świetle ówczesnej sytuacji, w kontekście recypowanego wówczas repertuaru Teatru Narodowego lub innych teatrów, społecznych nastrojów itd. Autor pisze w podsumowaniu: „W programie Teatru Narodowego anonimowe objaśnienie poucza nas o potrzebie przeciwstawienia się współczesnej cywilizacji materialistycznej. Ja osobiście wołam Nowe Chiny, które czują coraz wyraźniej potrzebę cywilizacji materialistycznej, które walczyć zaczynają z przesądami i ciemnotą wieków barbarzyńskich”.

Kontrastowo inne stwierdzenie, ale także jako osobisty wtręt, odnajdujemy w recenzji Horzycy, który sztukę Claudela widzi jako przełomową: że mimo naszych „tandetnych wyobrażeń o Francji jako kraju teatru rewiowego i farsy, nie zginęła w nim pamięć o ludziach na miarę Fidyasza i że biją tam i dziś serca mężne i niezgłębione”.

Teksty recenzji z reguły „gęste” są od tych kontekstów społecznych, do których autorzy mają prawo nawiązywać i wyrażać swoją osobistą aprobatę lub niechęć. Ten „duch czasu” jest istotną cechą każdej dobrej recenzji teatralnej – wnikamy wówczas w atmosferę okalającą spektakl, możemy lepiej rozumieć przyczyny powodzenia lub teatralnej klapy przedstawienia. Korzystając z recenzji, jako materiału powstałego *hic et nunc* sceny, dotykamy tej wyjątkowej sytuacji czasowej spektaklu.

Jest ona trudna do bezpośredniego odtworzenia. Możemy o niej jednak pisać dzięki tej subiektywnej formie, jaką jest recenzja teatralna. Historyczne ustalenia w zakresie form teatralnych, koncepcji reżyserskich i inscenizacyjnych, gry aktorskiej i scenografii mogą „ożyć” dzięki temu materiałowi, jaki dostarcza recenzent.

Przypisy:

¹ Swoisty status recenzji teatralnej [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Pod red. Eleonory Udalskiej. Katowice 1979, s. 36.

² W. Horzyca, „Spoczynek dnia siódmego” Pawła Claudela w Teatrze Narodowym. „Droga” 1928 nr 11, s. 1088–1089 – wszystkie cytaty z tego źródła.

³ as [Antoni Ślonimski], Claudel w Teatrze Narodowym. „Wiadomości Literackie” 1928 nr 52/53, s. 12. Pozostałe cytaty z tego źródła.

„Cień teatru”

fragmenty spotkania z **Tadeuszem Nyczkiem**
i **Jerzym Koenigiem**, poświęconego Teatrowi Telewizji,
które odbyło się w ramach Akademii Teatralnej
w Teatrze NN dnia 15 listopada 1995 roku.

Witold Dąbrowski (Teatr NN): Dobry wieczór Państwu. Bardzo miło mi powitać w Teatrze NN naszych gości: Tadeusza Nyczka i Jerzego Koeniga i serdecznie podziękować, że zechcieli przyjąć zaproszenie do udziału w tym spotkaniu. Jego podstawowym tematem jest Teatr Telewizji, niemniej wierzę, że temat ten stanie się pretekstem do rozmowy o teatrze w ogóle, bo jak wiemy – obydwaj Panowie są znawcami całego teatru polskiego.

Tadeusz Nyczek (Krytyk teatralny): Nierówne siły są po stronie, po której siedzimy, dlatego, że siedzi tu wybitny fachowiec i znawca Teatru Telewizji i kompletny amator, który nie ma o tym pojęcia.

Jerzy Koenig* (Dyrektor Teatru TV): Ja protestuję, z pewnością jedyną osobą, która zna się na Teatrze Telewizji jest właśnie Tadeusz Nyczek. Ja natomiast od czasu do czasu stykam się z tym teatrem, nie mam tak wyrobionych poglądów, dlatego nie chcę uchodzić za znawcę Teatru Telewizji. Gdybym miał do wyboru czy chodzić do telewizji, czy do teatru wybrałbym to drugie.

Tadeusz Nyczek: Ale oglądasz co najmniej 200 spektakli rocznie z konieczności. Ja oglądam może z 5% tego, więc najwyżej mogę

powiedzieć, jak Franc Fiszer, że mam nad wami tę przewagę, że nie czytałem i nie widziałem. Kiedyś niebacznie napisałem parę zdań na temat Teatru Telewizji i stwierdziłono, że ja się na tym znam, a to nieprawda. Jeżeli ośmielałem się kiedykolwiek zabrać głos na jego temat, to w głębokim przekonaniu o fenomenie jego siły oddziaływania, która w jakiś sposób dzisiaj zastępuje dawną siłę istnienia teatru żywego. Przypuszczam, może się mylę, że polski Teatr Telewizji jest fenomenem na skalę światową, biorąc pod uwagę zarówno ilość spektakli wyprodukowanych, jak ilość rozmów dookoła niego. Teatr stacjonarny, etatowy z reguły nie jest w stanie wyprodukować pewnych wartości, między innymi dlatego, że suma jakości artystycznej składającej się na jeden teatr nie zawsze bywa na tyle optymalna, by dane dzieło mogło powstać. W tym miejscu często się przywołuje przykład teatru amerykańskiego, polegającego zazwyczaj na każdorazowym organizowaniu ekipy artystycznej do wykonania dzieła. Producent zamawia reżysera, reżyser aktorów, wybierając ich przez *casting*. Można po prostu dobrać maksymalnie dobrą obsadę, żeby czegoś dokonać. W Polsce niewiele jest stałych zes-

połów, które przez wzajemne, wieloletnie dogrywanie się są w stanie unieść wykonanie poważnego dzieła sztuki, powiedzmy *Kordiana* czy *Juliusza Cezara*, wymagającego ogromnego przygotowania i ogromnej aparatury wykonawczej.

Jerzy Koenig: Gdyby tak ktoś teraz słuchał to pewnie nigdy by się nie domyślił, że Tadeusz Nyczek pracuje w jednym z poważniejszych, stacjonarnych teatrów w Polsce (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). W polskim Teatrze Telewizji *casting* pełni trochę inną rolę. Wszyscy wiedzą, że jak nie Piotr Fronczewski to Andrzej Seweryn, jak nie Andrzej Seweryn to Jerzy Trela, etc. Teatr telewizji ma więc generalnie swoich sześciu aktorów, których może obsadzić. Potem zaczyna się ten upiorny okres przygotowań, kiedy to w szczególnym wypadku odbywają się trzy próby przed wejściem do studia. Natomiast na większości prób wszystkich aktorów nie ma, bo uzyskali zwolnienie i to nie z macierzystego teatru, bo tam to już od dawna nie chodzą na żadne próby. Muszę przyznać, że za każdym razem, moim zdaniem, może jestem niesprawiedliwy, trzeba kilku artystów z produkcji wyłączyć. Głównym powodem tego jest to, że coś takiego jak elementarna etyka aktorska jest w stanie zaniku. Chociażby nie sposób przyjąć do realizacji scenografii, w której nie będzie wystarczającej ilości miejsc, gdzie może wisieć kartka z tekstem, jaki aktor ma wypowiedzieć.

W telewizji więc nie da się już dzisiaj zagrać na żywo. Po pierwsze studia są tak skonstruowane, że nie ma możliwości, aby aktor wszedł lub wyszedł podczas nagrania. Po drugie wyglądałoby to tak: dwie minuty gramy, pięć minut reklam, bo aktor musi się nauczyć tekstu, dwie minuty gramy i znowu pięć minut reklam.

Musimy też przyjąć do wiadomości, że tego co się rozpadło w teatrze Teatr Telewizji nie

uratuje, jest on może tylko bardziej odporny. Ma on przewagę i być może tego można pozazdrościć, to stała widownia, która wynosi około 4–6 milionów. Na przykład poniedziałkowy Teatr Telewizji miał oglądalność 14 % (100 % to 35 milionów), gdy w tym samym czasie spotkanie przedwyborcze z Lechem Wałęsą w Dwójce – 15 %. Niestety wygląda to trochę gorzej jak się obejrzy szczegółowe badania. Okazuje się wtedy, że nasz idealny widz to raczej kobieta niż mężczyzna, raczej zamieszkuje małe miasteczka niż duże aglomeracje, raczej ma wykształcenie niepełne podstawowe niż wyższe i raczej ma powyżej 50 lat niż poniżej 20. Nie ma więc chyba raczej czego zazdrościć. Poza tym jeżeli ma się taką widownię jaką wszystkie teatry stacjonarne zdołają zgromadzić przez cały rok, to się właściwie kończy swobodne uprawianie sztuki. Musimy przynajmniej tych ludzi nie męczyć i nie nudzić. Musimy mieć taki repertuar, żeby każdy się tam czegoś kiedyś doczekał. Dbamy więc o dwie rzeczy: żeby poniżej ogólnie uznanego poziomu nie schodzić i istnieć obok a nie zamiast tych siedemdziesięciu paru teatrów w Polsce. Najkoszmarniejsza wizja to, że teatr istnieje centralnie a na miejscu zamykają sceny. Wydaje mi się jednak, że nic nie usprawiedliwia niskiego obrotu w teatrach polskich. Może gdyby dobrze poszperać w archiwach krakowskich, to znalazłoby się receptę, w jaki sposób budynek Teatru im. Juliusza Słowackiego w 1905 roku był utrzymywany, w jaki sposób w tym teatrze grano przez sześć dni w tygodniu, w okresie kiedy ilość miejsc na widowni była dwukrotnie większa. Patrząc na sytuację dzisiejszych teatrów nasuwa się dosyć przykra propozycja dotycząca całego systemu teatralnego: nie męczmy się, nie męczmy aktorów. Kiedyś ludzie się zbierali, żeby robić teatr, teraz robią teatr, żeby się spotykać.

Tadeusz Nyczek: Niestety mało kto już myśli o widowni, o generalnym sensie istnienia teatrów. Wydaje się, że za teatrami nie stoi nic prócz rozkręconej produkcji.

Ale co z tym zrobić, są aktorzy, są biblioteki pełne sztuk, są jakieś pieniądze, jakieś deski i jacyś ludzie przychodzą na 10.00 do pracy, więc to musi iść. Teatr dawno stał się fabryką, kiedyś był może trochę bardziej sztuką, posłannictwem, szukaniem, walką z czymś o coś. Komercja w teatrze, czy komercja w telewizji... rzeczywiście nie umiem czasem powiedzieć, co jest czym. Czy Teatr Telewizji mający 6 milionów widzów musi być bardziej komercyjny niż teatr, który ma w najlepszym wypadku 300 osób dziennie przez 4 spektakle w miesiącu? A tymczasem jedna i druga instytucja myśli o tym, żeby się wszystkim podobać. Dziwne, bo teoretycznie teatr mógłby się nikomu nie podlizywać, a telewizja musi.

Tymczasem ja widuję więcej elitarnych spektakli w Teatrze Telewizji.

Jerzy Koenig: Ja jeszcze muszę powiedzieć, że jaki tekst nie wezmę do ręki, to tam brak jest elementarnego poczucia aktorstwa.

Tadeusz Nyczek: Dzieje się tak z prostego powodu. Zapolska była aktorką, Moliere był aktorem, Szekspir był aktorem, wiedzieli po prostu jak trzeba pisać tekst, żeby aktor mógł go powiedzieć. Zupełnie inaczej pisze się tekst, jeżeli ma się za chwilę wyjść i powiedzieć go na scenie. Teatr ma swoją przestrzeń fizyczną, którą trzeba opanować. Niestety 50% dramaturgów nie wie, co to znaczy pisanie dla aktorów.

Rok temu w Teatrze Słowackiego odbyło się seminarium polsko-brytyjskie poświęcone pisaniu na scenę. Brytyjczycy 40 lat temu odkryli, że ich teatr zszedł na dno, nie ma kim grać, nie ma co grać. Doszli więc do wniosku, że jedną rzecz trzeba zrobić na pewno: trzeba zdobyć pieniądze dla ludzi piszących i zapewnić im kontakt z tea-

trami. Stworzyli więc cały system, do tego stopnia, że są teatry, w którym początkujący autor ma szansę się sprawdzić. Polega to na tym, że dramaturg po napisaniu jednego aktu może przyjść do teatru i zobaczyć jak ten tekst wygląda na scenie. Dzięki temu Anglicy są dziś narodem tworzącym najlepsze dramaty.

Dlaczego mi się podoba Teatr Telewizji? Po prostu lubię jak paru dobrych aktorów pod wodzą dobrego reżysera co jakiś czas zrobi dobre przedstawienie, bo coraz mniej tego w normalnym teatrze. Mnie już bardzo nudzi chodzenie do teatru na niedobre przedstawienia, chodzę więc coraz rzadziej. A ponieważ nawykłem co jakiś czas zatruć sobie umysł jakimś widowiskiem, to wolę włączyć telewizor i zobaczyć coś, czym nie będę do końca znudzony i zbrzydzone.

Jerzy Koenig: Ale czy Teatr Telewizji jest teatrem? Chyba nie. Jest on raczej cieniem teatru. I nie chodzi tu tylko o to, że teatr jest trójwymiarowy a telewizja płaska. Teatr przede wszystkim polega na tym, że jest jednocześnie tworzony i odbierany. Tego w Teatrze Telewizji nie ma i nie było nawet kiedy był grany na żywo. Natomiast jest coś co zbliża do teatru. Otóż tu się strasznie mało i powoli dzieje w porównaniu z innymi programami telewizyjnymi. (Ja nie chciałbym być źle zrozumiany, to że mówię źle o Teatrze Telewizji wynika z mojej miłości do niego.) Z całą pewnością to co się dzieje w telewizji to jest coś zupełnie innego niż to co się dzieje w teatrze. Wielu reżyserów myśli, że jak im udało się jakieś przedstawienie, to może pokażemy to w telewizji. My nie pokazujemy zbyt wielu takich spektakli, bo to im po prostu dużo ujemne i wyrządza im krzywdę.

Tadeusz Nyczek: Jasne, że Teatr Telewizji jest znacznie bliżej filmu, bo jest zapisany na taśmie, a to co jest zapisane na taśmie należy do filmu. Inny jest też sposób przy-

gotowywania się do niego. Teatr to szereg prób, na których aktor uczy się ciągłości prowadzenia roli; tak bywało, kiedy teatr TV był grany na żywo. Natomiast, kiedy teatr jest montowany na taśmie jak film, cała ta zasada traci sens. Jest też kwestia publiczności w teatrze, publiczność współkreuje spektakl, aktorzy kreują publiczność. W teatrze TV trzeba szukać technicznych sztuczek. Siedząc na widowni sami wybieramy co chcemy zobaczyć, w telewizji robi to za nas reżyser.

Jerzy Koenig: Można by jeszcze zapytać, czy Teatr Telewizji jest filmem i wtedy bez żadnego namysłu odpowiedziałbym: nie. Prosty przykład na czym polega różnica pomiędzy nimi. Wyobraźmy sobie film – 90 minut czterech ludzi wspina się po górach. W teatrze, po pierwsze, nie można pokazać samej wspinaczki tylko odpoczynek, kiedy mogą pogadać, po drugie, w teatrze trzeba powiedzieć koniecznie, po cholere oni tam leżli, w filmie to niepotrzebne.

Teatr Telewizji ma różne zagrożenia. Wiem, że dziś istnieje w takim wymiarze, w jakim jeszcze nigdy nie istniał, w tak przychylnych warunkach jak nigdy. To znaczy, że jesteśmy u szczytu drabiny, a stamtąd są tylko trzy wyjścia: w prawo, w lewo albo zlecieć na pysk co prawdopodobnie się stanie. Czy dlatego, że zabraknie pieniędzy,

czy zabraknie artystów, ale to jest bardzo prawdopodobne. Czy będę z tego powodu bardzo nieszczęśliwy, nie wiem? Teatr jeśli istnieje w skutek nas i ktoś mi udowodni, że jest potrzebny dla jakichkolwiek innych bezinteresownych celów, to można się nie martwić.

Tadeusz Nyczek: Sztuka w ogóle jest czymś takim, że gdy nie ma wyraźnych powodów, żeby ją w ogóle robić, to wtedy zostaje już tylko rutyna i wykonywanie zawodu.

Niestety kultura odkąd stała się obiektem handlowym, zamieniła się w targowisko próżności i pieniędzy. Myślę, że to jest jeden ze zdumiewających rodzajów śmierci, to znaczy śmierć trwająca. Okazuje się, że można umierać dowolnie długo i niekoniecznie jest to proces jednorazowy. Coś takiego zawsze grozi sztuce, która przyzwyczaiła się do bycia rutynowym wykonywaniem zawodu. To jest sytuacja teatrów, które nie wiedzą co ze sobą zrobić.

Jerzy Koenig: Ja takiego złego zdania o przyszłości teatrów, a w szczególności Teatru Telewizji, nie jestem. Jeżeli myśmy do tej pory nie zrobili tego co wszystkie stacje, łącznie z BBC, a na razie przeczekaliśmy to najcięższe, to już w tej chwili nie będzie tak źle.

Opracowała: **Marzena Tarasińska**

didaskalia

gazeta teatralna

Sumienie środowiska teatralnego

– spotkanie redakcji „Didaskalii” z redakcją „Scriptores Scholarum” w Instytucie Teatrolologicznym UJ w Krakowie.

Bożena Gierat-Bieroń: Jestem absolwentem teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Zakładzie Studiów Europejskich pracuję nad rozprawą doktorską z dziedziny polskiej krytyki teatralnej okresu XX-lecia międzywojennego. Interesują mnie świadomościowe przemiany polskiego teatru oraz historia idei teatralnej oglądana przez pryzmat polskiej krytyki. Jestem stałą recenzentką „Czasu Krakowskiego”. Współpracuję z „Didaskalią”. Przez rok pracowałam jako korespondent kulturalny dziennika „Rzeczpospolita”.

Łukasz Drewniak: Ja zaś jestem studentem V roku teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Trzy lata temu założyłem pismo „Didaskalia”. Pierwsze trzy numery miały charakter typowo studencki, a następnie pismo poszerzyło się o grono nowych współpracowników i obecnie jest pismem niemal całego środowiska krytycznego Krakowa, a czasami i całej Polski. W tej chwili redakcję „Didaskalii” stanowią trzy osoby: Maryla Zielińska, Grzegorz Niziołek i ja. Wszystkie decyzje są podejmowane demokratycznie, wspólnie proponujemy tematy i dyskutujemy nad tym, co powinno się znaleźć w danym numerze...

Agnieszka Walko: Czy zgadza się Pan z opinią, że jest to pismo ludzi młodych tworzone dla młodych?

Łukasz Drewniak: Owszem, krąży za nami takie odium pisma młodego, w którym większość opinii jest formułowana przez młodych ludzi. Otóż nie jest to do końca prawdą, gdyż piszą do nas reprezentanci wszystkich pokoleń krytycznych. Nie można jednak zaprzeczyć, że redakcję i najbliższy krąg współpracowników tworzą ludzie przed 35 rokiem życia... Włec chyba jesteśmy młodzi...

Mogę jeszcze dodać, że od około trzech lat zajmuję się pisaniem o teatrze. Przez półtora roku byłem recenzentem w Radiu Kraków, w tej chwili piszę do „Gazety Wyborczej”, oddziału krakowskiego, współpracuję z „Teatrem” i „Dialogiem” i z „Tygodnikiem Powszechnym”... Głównie jednak publikuję w „Didaskaliach”.

Gerard Staniecki: Jak narodził się pomysł powstania „Didaskalii”?

Łukasz Drewniak: To były ciężkie czasy... trzy lata temu. Rzadko się zdarzało, aby absolwenci teatrologii krakowskiej mieli możliwość pisania w warszawskich magazynach teatralnych. Jediną szansą było pisanie recenzji do prasy codziennej.

Bożena Gierat-Bieroń: Nie byliśmy zadowoleni ze sposobu prowadzenia warszawskiego miesięcznika „Teatr”. Uznaliśmy, że potrzebna jest dla niego jakaś alternatywa, ponieważ sposób pisania w „Teatrze” stał

się w dużej mierze dominujący w środowisku teatralnym.

Kraków nie miał swojego pisma o teatrze. Zawsze trzeba było się przebić do Warszawy. W miesięczniku „Teatr” kultywuje się opisowy opis interpretacji dzieła scenicznego. Ja jestem zwolennikiem podejścia dyskursywnego, w którym na ocenę spektaklu składa się rzetelna argumentacja jego plusów i minusów. Ucieszyłam się z powstania „Didaskaliów”, ponieważ było to pismo alternatywne do obecnie istniejących, również w sposobie jego redagowania.

Łukasz Drewniak: Częściowo się z Tobą zgadzam, ale myślę, że większość piszących wtedy, także ja, chciało się wypromować. Poza tym chcieliśmy pokazać, że w Krakowie istnieje bardzo prężne środowisko teatralne, wiele młodych, zdolnych piór, które chcą coś powiedzieć o teatrze. A więc reasumując: po pierwsze chęć promocji ludzi, którzy nie mają dostępu do publikacji, po drugie – chęć stworzenia nowego pisma, które w inny sposób opisywałoby rzeczywistość teatralną, którą myśmy zastali.

Stanisław K. Żebrowski: *Czy uważa Pan, że zaletę sytuację, gdy teatr nie zajmuje się codziennymi problemami, realną rzeczywistością, a tworzy sztukę dla samej siebie?*

Łukasz Drewniak: Dla mnie nie jest to zarzut. Teatr powinien mówić o tym, co jest dla nas najważniejsze tu, powinien przenosić na scenę nasze prywatne, polskie rozdrękanie, niepokój... Myślę, że należy przenosić tę charakterystyczną atmosferę. Nasi starsi koledzy uważają, że ten mur pomiędzy sztuką a życiem jednak istnieje... Według mnie jest to bardziej płynne i mniej oczywiste.

Jan Kott kiedyś powiedział o krytyku, że jego fotel recenzenta powinien stać na placu publicznym. Krytyk powinien najpierw wsłuchiwać się w widownię, w to, z czym ludzie przychodzą do teatru. Ludzie na sce-

nie, bez naszej pamięci o rzeczywistości są martwi.

Bożena Gierat-Bieroń: Wydaje mi się, że „Didaskalia” są robione w dość żywy sposób. To nie jest jakiś monument stawiany teatrowi.

Katarzyna Grzybowska: *Czy uważa Pan, że ostatnie zmiany polityczne wpłynęły na oczekiwanie przeciętnego czytelnika?*

Łukasz Drewniak: Po roku 1989 wydaje się, że teraz ludzie czego innego oczekują od recenzji. W gazecie codziennej, w recenzji nie ma miejsca na subtelne analizy, tylko trzeba powiedzieć jasno: dobre – nie-dobre, kup bilet – nie idź na przedstawienie.

A. W.: *Jak Państwo oceniają wpływ „Didaskaliów” na środowisko teatralne w Krakowie?*

Łukasz Drewniak: Wpływ był proporcjonalny do zmian, ewoluowania pisma. Na początku, po pierwszych dwóch numerach było to pismo koteryjne, bo pisało tylko o Starym Teatrze. Sporo emocji wzbudziła rubryka „Plusy i minusy”, w której staraliśmy się z jak największym obiektywizmem ocenić przedstawienie. Jednak im jestem starszy, tym częściej stwierdzam, że jest to niemożliwe.

Bożena Gierat-Bieroń: Właśnie ostatnio słyszałam wiele krytycznych uwag na temat „Didaskaliów” i myślę, że to jest pozytywne zjawisko. Po pierwsze – ludzie się interesują pismem. Po drugie – wzbudza ono jakieś emocje. Mówi się jednak, że „Didaskalia” są za grzeczne, że tworząc coś nowego powinniśmy przeprowadzić szturmowy atak na wszystkie wartości estetyczne, instytucyjne, na cały establishment teatralny.

Łukasz Drewniak: To byłoby możliwe, gdyby rzeczywiście było to pismo pokoleniowe. To pismo takie nie jest. Jest to konsensus. Zresztą pewnych skandali, pewnych ostrych tekstów się po latach żałuje. Można wielu ludzi skrzywdzić niesłusznie, bo bywa tak, że pewne rzeczy zyskuje albo traci w miarę upływu czasu.

Bożena Gierat-Bieroń: Ja jestem zwolennikiem większej drapieżności w pisaniu. Uważam, że recenzent powinien być bardziej napastliwy, ale napastliwy mądrze. Aby umieć dobrze atakować w recenzji, trzeba osiągnąć pewien poziom wiedzy i doświadczenia.

Łukasz Drewniak: To zależy, czym krytyk atakuje. On może użyć kilku broni. Najłatwiejsza z nich to ironia – nią można zniszczyć wszystko, druga – wiedza – krytyk jest po to, aby pamiętać. To jest facet, który ma w głowie zmagazynowaną wiedzę o kilkunastu poprzednich premierach danego reżysera, o kilku wcześniejszych realizacjach danego przedstawienia, o wszystkich interpretacjach tego dramatu. Przychodzi na przedstawienie i jest w stanie obnażyć mialkość tych realizacji ideowych, zna się na konwencjach, którymi operuje reżyser.

K. G.: *Na ile krytyk w dzisiejszych czasach jest naprawdę suwerenny i czy widzą Państwo, jaka wielka odpowiedzialność ciąży na krytyku?*

Bożena Gierat-Bieroń: Uważam, że krytyk może być całkowicie niezależny...

Łukasz Drewniak: Moim zdaniem z tą niezależnością jest różnie. Istnieje coś takiego jak „szeptana propaganda”, jak opinia środowiska, która ma pewien wpływ na opinię recenzenta. Gdy podoba ci się coś, co 90 % społeczeństwa odrzuca, wtedy zaczynasz się zastanawiać, czy to faktycznie było dobre.

Łatwiej jest napisać krytyczną recenzję, zawsze może ci się coś nie spodobać, ale z byle czego arcydzieła w recenzji zrobić się nie da, bo dyskwalifikuje cię to jako recenzenta. To wprost nie jest tak, że krytyk jest zależny od opinii środowiskowej, ale musi się z tą opinią liczyć. Mnóstwo krytyków czasem ulega i boi się tej opinii, tego niepopularnego wystąpienia przed szeregi i wyśmiania.

A. W.: *Czym jest trafność krytyki?*

Bożena Gierat-Bieroń: Jest coś takiego, że jeżeli porównasz pięć recenzji na ten sam temat, to którąś z nich określisz jako najbardziej trafną. Krytyk wyjął ci z ust to, co podświadomie myślałeś na temat danego spektaklu. I na tym polega właśnie trafność krytyki.

S. K. Ż.: *Czy w Państwa piśmie zdarzają się czasem zupełnie sprzeczne opinie na temat jednego przedstawienia?*

Łukasz Drewniak: Często zamieszczamy dwie recenzje, diametralnie różne na temat tego samego przedstawienia. To taka równowaga psychiczna, żeby nam nikt nie mógł zarzucić, że na przykład niszczymy kogoś. Również próbujemy dwie recenzje z ważnych spektakli kontrapunktować krótkimi wypowiedziami osobistości albo ludzi, którzy się znają na tym, na tym reżyserze, na tym teatrze, na tej konwencji. To pozwala w różny sposób spojrzeć na jedno przedstawienie.

A. W.: *Czy krytyk powinien przychodzić na spektakl z pewną wiedzą i przygotowaniem, czy też najważniejsze są jego wrażenia z oglądanego spektaklu?*

Bożena Gierat-Bieroń: Krytyk i jest i nie jest zwykłym widzom. On przychodzi do teatru obciążony wiedzą teatralną, którą zamienia na opinię oglądającego.

Łukasz Drewniak: Zanim zostaliśmy krytykami, było zachwycenie, a teraz mamy satysfakcję, że rozumiemy.

K. G.: *Jak widzą państwo miejsce krytyka w teatrze? Czy jest on z nim mocno związany, czy jest poza nim?*

Bożena Gierat-Bieroń: Niektórzy krytycy przychodzą do teatru, by zobaczyć, jak realizuje się dramat na scenie i nie interesuje ich obyczajowy klimat towarzyszący powstawaniu przedstawienia. Z tego może wynikać niesprawiedliwość w ocenie spektaklu, subiektywizm, jednostronność jego doboru. Są też krytycy zbyt spoufalerzeni z teatrem. Recenzent ocenia dobrze spektakl,

bo wie, ile dany reżyser czy aktor włożył pracy w to przedstawienie. Zdarza się czasem, że krytyk bywa za bardzo zaprzyjaźniony ze środowiskiem teatralnym; zawsze pojawia się w takich przypadkach niebezpieczeństwo utraty obiektywności.

K. G.: Czy zdarza się, że krytyk ocenia spektakl na podstawie wkładu włożonego przez aktora?

Bożena Gierat-Bieroń: Są sytuacje, kiedy aktorzy świetnie grają w przedstawieniu, podczas gdy samo jest niedobre. Myślę, że wtedy należy ocenić aktora, ale oczywiście nie można tylko na tej podstawie wyrokować o całym przedstawieniu. Trzeba wyróżnić tych, którzy są warci wyróżnienia. Krytyk powinien mieć serce do teatru. Powinien podkreślić rzeczy, które uważa za wartościowe.

Łukasz Drewniak: Z tego wszystkiego wynika, że żadnych recept na bycie krytykiem nie ma. Wszystko rozstrzygasz we własnym sumieniu.

A. W.: Czy krytyka jest zawodem?

Łukasz Drewniak: W „Didaskaliach” nie płacimy sobie już od listopada, więc jest to raczej hobby.

Bożena Gierat-Bieroń: W moim przypadku stało się to zawodem. Jednak wydaje mi się, że jest to raczej pasja, forma samorealizacji.

Łukasz Drewniak: To misja...

Sławomir Żurek: A jaki jest jej cel?

Łukasz Drewniak: Krytyk jest po to, aby powiedzieć ludziom: „Słuchajcie, to jest niedobre”... Oni i tak robią to, co zechcą, ale ty zawsze powiesz: „Ostrzegałem”. Ludzie czytają recenzje, ale to nie znaczy, że muszą się nimi sugerować. Człowiek chce wiedzieć, z czym ma do czynienia, ale i tak wyrobi sobie własną opinię po przedstawieniu.

S. Ż.: A tytuł pisma? Etymologia słowa „didaskalia” ma bardzo szerokie kręgi, m.in. „nauczać, pouczać, wskazywać”...

Łukasz Drewniak: Myślę, że gdyby nie my, to by się nikt niczego nie wstydził, może to wielkie słowa, ale jesteśmy sumieniem polskiego środowiska teatralnego.

(Brawa od redakcji „Scriptores”)

Bożena Gierat-Bieroń: Krytyk rzeczywiście powinien mieć swoje własne zdanie, bez względu na to, jak zostanie przyjęte.

K. G.: Czy istnieją granice dobrego smaku w teatrze?

Bożena Gierat-Bieroń: Czasem pojawia się przedstawienie, które jest udane, ale wydaje się niesmaczne.

Łukasz Drewniak: Zresztą granica dobrego smaku w teatrze się bardzo przesunęła.

S. K. Ż.: A problem pieniędzy?

Bożena Gierat-Bieroń: Problemem czasów współczesnych jest to, że sztuka nie ma pieniędzy i szuka ich w różnych instytucjach, tylko, że sztuka nie może stać się kurtyzaną tych instytucji, musi walczyć o swoje oblicze.

Łukasz Drewniak: Właśnie to jest problem, przed którym stoi polski teatr: „Z czego go finansować?”. Jakie są granice kompromisu?

Bożena Gierat-Bieroń: Krytyk musi to wiedzieć, może współczuć teatrowi, ale nie znać to, że musi go rozgrzeszać. Poza tym jestem przekonana, że ostatnie 40 lat polskiego teatru nie poszły na marne, że jest bardzo wielu dobrych aktorów młodego pokolenia. Warto utrzymać ten poziom i dlatego trzeba optymistycznie patrzeć w przyszłość.

Mariusz Pitura

„Opis obyczajów 2”

Przed kilkanaście laty, w roku 1990, na deskach krakowskiego Teatru STU Mikołaj Grabowski wystawił sztukę zatytułowaną *Opis obyczajów*. Oparł ją na motywach dwóch dzieł osiemnastowiecznego księdza polskiego – Jędrzeja Kitowicza, mianowicie na *Pamiętnikach* czyli *Historii polskiej* oraz na *Opisie obyczajów za panowania Augusta III*.

W programie spektaklu reżyser napisał: „Opis obyczajów jest pierwszą częścią cyklu opartego o twórczość księdza Jędrzeja Kitowicza (...). Cykl ten będzie trwał tak długo, aż wyczerpie się interesujący materiał u autora.”

Jak się niedawno przekonaaliśmy materiał nie wyczerpał się i już 19 stycznia 1996 roku Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie stał się świadkiem premiery drugiej części *Opisu obyczajów* ponownie w reżyserii i ze scenografią Mikołaja Grabowskiego oraz z muzyką Zygmunta Koniecznego.

Popularność jaką Kitowicz zyskał dzięki sztuce *Opis obyczajów* nie była mu także obca i wcześniej. Do jego prozy sięgały takie znakomitości jak np: J. I. Kraszewski, K. Hoffmanowa, H. Sienkiewicz. Wydaje się, że na taki stan rzeczy wpływ miała nie tylko sama twórczość, lecz również osoba księdza, człowieka nietuzinkowego nawet jak na owe czasy. Kitowicz był sekretarzem, korespondentem politycznym, walczył nawet w stopniu rotmistrza podczas konfederacji barskiej. Po blisko pięćdziesięciu latach życia, (a więc ówczesnie postrzegany już jako starzec) po ukończeniu studiów teologicznych został wyświęcony i mianowany proboszczem na rodzinnej ziemi rawskiej. Tam w zaciszu miał dokonać żywota, cały czas pracując nad gromadzonymi od wczesnej młodości zapiskami. W ten sposób powstały wspomniane już dzieła *Pamiętniki...* oraz *Opis obyczajów...*

Pierwsza pozycja to ogólnie rzecz biorąc kronika wydarzeń lat 1749–98, natomiast pozycja druga to ewenement w historii literatury polskiej. Jej przedmiotem jest unikalny opis *obyczajowości narodu*. Kitowicz buduje tam przejmujący, bogaty w realia obraz społeczeństwa doby Rzeczypospolitej szlacheckiej. Obraz tym dokładniejszy, że jako społeczeństwo traktowany jest cały naród, od dzieci począwszy, a na samym królu skończywszy. Wylaniająca się powoli wizja Polaków doby saskiej bynajmniej nie napawa optymizmem. Zniknął już ideał prawdziwego szlachcica, który bił się i ginął za ojczyznę, honor, za Boga, szlachcica dla którego przysięga była rzeczą świętą, który dobro innych stawiał ponad własne. Przyczyn takiego stanu rzeczy jedni dopatrują się w nieudolnych rządach władców polskich, dla innych spowodowały to jezuickie szkoły.

Natomiast odpowiedź Kitowicza na pytanie o brak ideałów jest bardzo prosta. Tych ideałów nigdy nie było. Co więcej, nie mogło ich być w kraju gdzie każdy stan, ze szla-

checkim na czele dbał tylko o jedno – o stan własnej sakiewki. Wyżysk, złodziejstwo nikogo nie dziwiły. Przekupnych posłów, urzędników spotykało się wszędzie. Oto jedna z „normalnych” sytuacji rozgrywających się podczas obrad sądu, którą za Kitowiczem przytacza Mikołaj Grabowski. Kiedy sędziowie trybunałów mieli zaprzysiąc własną bezstronność dziwnie zawsze dostawali ciężkiego ataku kaszlu, który co dziwniejsze mijal zaraz po otrzymaniu „datków” od podsądnych. Również Sejm był świadkiem podobnych wydarzeń, bywało nawet, że poseł obrażając się za pominięcie jego nazwiska w kalendarzyku pijarskim zrywał obrady sejmu. „Activitatem” przywracał dopiero wówczas, gdy zobaczył własne nazwisko na kartach kalendarzyka.

Zastanawiający jest fakt, że zachowania obserwowane w *Opisie obyczajów* są nam znane, zupełnie jak gdyby nie dotyczyły odległej przeszłości, lecz zaledwie dnia wczorajszego. Uczucie to wzmacnia jeszcze fakt, że zarówno scenografia jak i zewnętrzność aktorów w niczym czasów saskich nie przypomina. Na scenie nie zobaczymy dam w wystawnych, lśniących złotem sukniach. Nie ma tam sarmatów w bogatych kontuszach, z sumiastymi wąsami.

Stroje aktorów nie różnią się niczym od tych, które codziennie widzimy na ulicy. Trudno też elektrycznego „Melexa”, przewijającego się podczas spektaklu uznać za element tamtej epoki. Zabiegami tymi Mikołaj Grabowski znakomicie podkreślił aktualność tego, o czym w XVIII wieku pisał ksiądz Kitowicz.

Oglądając *Opis obyczajów* ma się wrażenie jak gdyby na scenie rozgrywały się epizody z naszego codziennego życia, o faktycznym stanie rzeczy przypomina jedynie staropolszczyzna, którą posługują się aktorzy. Język to jedyny element, który na przestrzeni ponad dwustu lat uległ w Polsce zmianie. Jak trafnie zauważył Mikołaj Grabowski: „Nasza wiekowa niewola, która trwała (z przerwą na lata międzywojenne) aż do roku 1989 idealnie przechowała wszystkie nasze saskie szaleństwa, zamroziła je, zahibernowała. Ciepłe wiatry lat ostatnich sprawiły, że odwilgły i ze zdwojoną siłą zakwitły (...). Powstaje więc pytanie: jak w środku Europy w niemal XXI-szym wieku może egzystować naród o mentalności XVIII-wiecznego społeczeństwa.”

Konstrukcja spektaklu jest bardzo prosta. Dzieli się on na dwie części. W pierwszej jest mowa o wychowaniu dzieci, palestrze, oraz o stanie żołnierskim. W części drugiej o stanie dworskim i o królu polskim. Pomysł inscenizacyjny M. Grabowskiego opiera się na tym, że narrator czyta odpowiednio zaadaptowany tekst Kitowicza, a aktorzy odgrywają go na scenie.

Dużą rolę pełni również muzyka skomponowana przez Zygmunta Koniecznego, która znakomicie współtworzy spektakl (niektóre sceny są wręcz wyśpiewane) i wprowadza do niego znaczną dawkę dynamizmu.

Trudno jednoznacznie zakwalifikować *Opis obyczajów cz. II* do któregoś z gatunków scenicznych, niewątpliwie najwięcej w nim elementów komedii. Świadczą o tym częste salwy śmiechu na sali wywołane przez wiele zabawnych sytuacji np: częstowanie widzów wódką (uwaga, tylko po lewej stronie!). Jednak według mnie najbliższe prawdy będzie stwierdzenie, iż jest to impresja na wiele tematów. Za księdzem Kitowiczem można powiedzieć, że to co widzimy na scenie tworzy „dziwny konglomerat smutku i wesołości”.

Lubelska „Balladyna”

Wielki dramat doby romantyzmu – *Balladyna* Juliusza Słowackiego – wystawiany był już wiele razy. W całości i we fragmentach. Lubelski reżyser – Paweł Łysak – postanowił wystawić *Balladynę* bez skrótów tekstowych. Jednak pierwsza propozycja Teatru im. Juliusza Osterwy w sezonie 1995/96 nie wzbudziła zachwytu publiczności. Wyzwaniu wystawienia tak wielkiego dzieła nie podolali aktorzy. Twórcy przedstawienia spotkaliby się może z lepszymi ocenami, gdyby trafniejszy był dobór ról. A tak, Dariusz Pick wcielający się w postać Kirkora wydaje się być marionetką w rękach początkującego lalkarza. Wchodzi na scenę, mówi, co ma do powiedzenia i schodzi. Przy tym jest jakby nieco zakrzyczany i przestraszony. Alina (Urszula Marciniak) i Matka (Jadwiga Jarmuł) tylko są. Pojawiają się i już za chwilę znikają. Niektórym aktorom dodatkowo zabrakło podstawowego elementu gry aktorskiej – poprawnej, wyraźnej wymowy tekstu. Pod tym względem niepokonany był Ludwik Paczyński (Kancierz). Nie jestem pewna czy widzowie siedzący w końcowych rzędach cokolwiek zrozumieli z tekstu, który momentami skutecznie zamieniany był w słowotok, a nawet bełkot. Na szczęście znaleźli się również aktorzy, którym nie można nic zarzucić. Są nimi Tomasz Bielawiec (Skierka) oraz Paweł Sanakiewicz (Chochlik). Niektórzy mogą powiedzieć, że ten drugi gra troszkę ciężkawo, jakby z wdziękiem niedźwiedzia. Postura aktora w normalnej sytuacji niewątpliwie wpływa na wrażenia estetyczne, jakie pozostawia odtwórca roli. Jednak, w konfrontacji z innymi błędami w doborze aktorów u Sanakiewicza pozostaje praktycznie nie zauważona. Rzetelnie swoje role odegrali także Wojciech Krzyszcza (Pustelnik) oraz Marek Grabowski (Grabiec). Wyrażna jest praca włożona w przygotowywanie postaci przez aktorów.

Niewątpliwie kolejną dobrą rolę w swoim dorobku ma również Jolanta Rychłowska (Balladyna). Stanowi ona aktualnie obok Krzyszczaka, Sanakiewicza i Henryka Sobiecharta (Fon Kostryń) trzon lubelskiego teatru. Widoczna jest szczególnie ze względu na dobry ruch sceniczny, którego zabrakło niestety pozostałym aktorom. *Balladyna* Rychłowskiej jest tradycyjna, taka jak u Słowackiego. Dzięki niej w drugim akcie zaczyna się cokolwiek dziać. Przedstawienie zaczyna żyć... (A swoją drogą zastanawiam się dlaczego Sobiechart zagrał tak małą rolę...) Duży niesmak niestety pozostawia postać Goplany (Joanna Morawska). W Lublinie zabrakło jej przede wszystkim wdzięku i delikatności.

* Praca nagrodzona pierwszą nagrodą w konkursie na recenzję wybranego przedstawienia z repertuaru Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

Jest jakby troszkę podstarzała. Tekst wykrzykuje ochrypłym głosem. Staje się niezamierzoną polemiką z Gopłaną Słowackiego.

Wiele do życzenia pozostawia również jej kostium – obcisłe, czarne getry zestawione z obcisłą, czarną bluzką – uwydatniający kobiece wdzięki. A przecież chyba nie o to reżyserowi chodziło. Dodatkowo strój ten pojawia się obok charakterystycznych kostiumów teatru elżbietańskiego. Nie rozumiem skąd się wziął ten pierwszy jak i pozostałe. Przecież historia „Balladyny” rozgrywa się w czasach przed powstaniem państwa polskiego... A więc co w Lublinie robią kryzy? Pomiędzy strojami z epoki teatru elżbietańskiego, w jakie zostały ubrane postacie dramatu, a kostiumem Gopłany zdecydowanie zabrakło równowagi. Dlaczego? To wie już chyba tylko reżyser.

Godna uwagi i pochwały jest natomiast scenografia Aleksandry Semenowicz. Jest bardzo prosta, oszczędna, ale jednocześnie bardzo wymowna. Budują ją: wierzba, mury komnat zamku oraz... akwarium. Bezlistne drzewo zbudowane zostało z siatki ogrodzeniowej. Architektura zamku również jest bardzo prosta. Bardzo pomaga grze świateł, stanowiącej jeden z najmocniejszych elementów spektaklu. Bez zmiany dekoracji, za pomocą dobrze zbudowanych ścian zamku w połączeniu właśnie ze światłami, uzyskiwana jest zarówno mglista przestrzeń okolic jeziora, jak i klarowne, czyste powietrze komnat zamkowych.

Zaskakujące może się wydawać zaistnienie w tym dramacie na scenie akwarium. Ale tylko początkowo. W miarę jego wykorzystania przez aktorów widz przyzwyczaja się do jego obecności. Spełnia ono rolę stołu, łóżka, jeziora...

W przedstawieniu ważna jest również gra barw. Czarne ściany komnat zestawione są z czerwienią atlasowej płachty, przechodzącej z rąk do rąk, a także czerwienią połyskującego w świetle konfetti. Bardzo dobrze napięcie buduje, oprócz wspomnianej już gry świateł, muzyka autorstwa Marcina Błażewicza. Podkreśla momenty ważne, dramatyczne, buduje swoisty nastrój.

Paweł Łysak skoncentrował się na plastycznym przedstawieniu dramatu. Siła obrazu w tym spektaklu jest ogromna. Szkoda jednak, że lubelska *Balladyna* dopracowana jest tylko od strony technicznej. Może zabrakło dokładnego warsztatu aktorskiego... W pamięci na dłużej pozostaje niestety tylko scenografia, ściśle związana z nią gra świateł i muzyka...

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie: *Balladyna* Juliusza Słowackiego. Reżyseria: Paweł Łysak. Scenografia: Aleksandra Semenowicz. Muzyka: Marcin Błażewicz. Premiera: 4 XI 1995.

„Zapiski Wariata” Mikołaja Gogola

Mikołaj Gogol (1809–1852) był prozaikiem i dramaturgiem rosyjskim. Określony został ojcem rosyjskiego realizmu krytycznego. W swojej twórczości atakował nieludzki świat caratu, z drwiną i sarkazmem urzędniczą biurokrację. Oskarżony był przez krytykę reakcyjną o szkalowanie życia rosyjskiego, antypatriotyzm i sprzyjanie rewolucyjnym tendencjom. Jeden z profesorów gimnazjum Kulżyński tak pisał o Gogolu: „Był to talent, na którym szkoła się nie poznała, i który prawdę mówiąc nie chciał lub nie umiał dać się poznać... Gogola znaliśmy tylko jako leniwego choć nie pozbawionego zdolności młodzieńca”.

Jeden z jego tomów opowiadań wydany w 1836 roku *Opowiadania petersburskie*, a dokładnie dwa opowiadania *Nox* i *Zapiski Wariata*, posłużyły reżyser Irenie Mackiewicz z Narodowego Teatru Lalki Republiki Białoruskiej jako osnowa do zrealizowania spektaklu pt. *Zapiski wariata*. Nowela *Pamiętnik wariata*, na którego podstawie zrealizował swą inscenizację Mackiewicz, przedstawia dzieje szarego urzędnika Popryszczyna, który po wieloletnim ślęczeniu nad papierami biurowymi, popada nagle w obłęd: „ośmiela” się marzyć o córce dyrektora i budować plany zawrotnej kariery. Spektakl przedstawia życie urzędnika od momentu rozpoczęcia choroby i realizowany jest w myśl Gogolowskiego aforyzmu „ROSJANINA DOPIERO ZŁOŚĆ ZMUSI DO MÓWIENIA” – Podczas spektaklu nie pada, ani jedno słowo. Całość przeżyć bohatera, wyrażana jest poprzez: komunikatywny, uniwersalny gest (np.: wzdychanie nad zdjęciami ukochanej, czy drapanie się po głowie oznaczać miało intensywne myślenie), poprzez mimikę twarzy, a także poprzez ruchy, które w nienaturalny, zdumiewająco szybki sposób nabierają dynamiczności lub równie szybko stają się powolne i statyczne.

Całość gry aktorskiej Walerego Głaskowa spotęgowana jest silnie wpływającą na atmosferę spektaklu muzyką skrzypaczki Emili Prauskute.

Zarówno reżyser jak i jedyny aktor w tym spektaklu (Walery Głaskow) skończyli wydział teatru lalkowego w Białoruskiej Akademii Sztuki. Fakt ten odcisnął piętno na ich warsztacie twórczym i odegrał dużą rolę przy tworzeniu przedstawienia *Zapiski wariata*, gdzie główny bohater kilka razy sięga po metodę kukielkową do opowiedzenia różnych krótkich historyjek, posługując się w sposób bardzo sprawnie najprostszymi przedmiotami codziennego użytku jak chusteczka, czy rękawiczka, zamieniając je w różne kukielki.

Wszystkie te elementy składają się na odczucie przez widza: profesjonalizmu oraz świeżość spojrzenia na teatr, który emanuje poprzez ten spektakl. Twórcy przedstawie-

nia stworzyli znakomitą komedię, która przychyła się do pytania Mikołaja Gogola: „Czym byłaby komedia, gdyby nie było w niej prawdy i gniewu?” – przychyła się ukazaniem głębokiego celu, jakim jest odsłonięcie nicości moralnej bohatera, żalonych perspektyw, które stoją przed nim jako człowiekiem chorym psychicznie, który mimo wszystko ma swoje aspiracje, ograniczające się do ciasnego kręgu czynności, które wykonuje z przyzwyczajenia „szarourzędniczego”. Spektakl ten jest również studium stanu patologicznego człowieka, zaczynającym się od obserwacji tak powszechnie występującej dziś „nerwicy natręctw”, która u bohatera ujawnia się poprzez nerwowe i ciągle przedstawianie na biurku, przy którym siedzi, przedmiotów z miejsca na miejsce, aż do stanu schizofrenii, w którym bohater wyobraża sobie, że jest królem Hiszpanii.

Rodzaj teatru jaki zaprezentowali twórcy z Białorusi odpowiada teorii teatru Mikołaja Gogola:

*Teatr to nie zabawka dla dzieci,
lecz katedra z której przekazuje
się ludziom lekcję żywego życia.*

Spektakl ten grany był w wielu krajach, i wszędzie, jak zapewniał menadżer zespołu przed spektaklem, cieszył się on wielkim powodzeniem. Największym sukcesem trupy było zdobycie „grand prix” na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Mińsku w 1993 roku. Twórcy przedstawienia nie mogli narzekać również na zainteresowanie ze strony lubelskich miłośników teatru. Spektakl, który odbył się w Lublinie na scenie Teatru „NN”, zgromadził komplet widzów, a co niektórzy musieli stać. Na spektaklu nie zabrakło wielkich osobistości, wśród tłumu dostrzec można było niemieckiego poetę Dietera Kalkę, jak również tegorocznego kandydata do Literackiej Nagrody Nobla Asara Eppella. Na widowni licznie zasiedli młodzi ludzie ze szkół niemieckich. Tak więc spektakl w Teatrze „NN” urósł do rangi międzynarodowego wydarzenia artystycznego.

Ważne jest dla mnie to, co daje życie nieożywionym słowom tekstu... teatr jest aktem poczętym za sprawą reakcji i impulsów ludzkich, za sprawą kontaktów międzyosobowych. Jest to akt natury biologicznej i duchowej zarazem.

J. Grotowski

Usunąć iluzję, to znaczy zepsuć cały teatr.

Erazm z Rotterdamu

Aktor wchodzi w trans i słuchając jako medium, przekazuje publiczności to, co pragnął zasugerować poeta.

A. Strindberg

Katarzyna Grzybowska

Podwójna wilgoć

*Jest czas rodzenia i czas umierania,
czas sadzenia i czas wycinania tego,
co sadzono... czas milczenia i czas mówienia*
Eklezjasta III

*Wyobraźmy sobie, że nikogo z nas
otwo nieszczęście nie dotyczy*
Tukidydes

16 grudnia 1995 roku Scena Plastyczna KUL pokazała spektakl pt. „Wilgoć” w reżyserii Leszka Mądzika.

Tego dnia również powietrze przesyczone było wilgocią. Śnieg rywalizował z deszczem. W taki dzień człowiek najmocniej pojmuje swoją samotność. Było zimno. Przejmujący chłód panował także podczas przedstawienia. Dziwna paralela.

Misteria Mądzika zawsze cieszyły się dużym zainteresowaniem, i tym razem także ludzi było więcej niż miejsc. Świadczy to o tym, że rozwijająca się w takim tempie cywilizacja wcale nas nie zmienia, że w głębi duszy każdy z nas od wieków boryka się z tymi samymi wątpliwościami i pytaniami. Człowiek nadal chce doświadczyć prawdziwej zadumy i pozostać w niej jak najdłużej, choćby to była refleksja związana z koniecznością śmierci.

Usiadłam niemal na samym końcu czarnej, słabo oświetlonej sali, która przypominała wielką, czarną skrzynię... Milczałam pełna dziwnego niepokoju, który odczuwam zawsze, gdy mam przeżyć coś, czego wcześniej nie doświadczyłam. Chciałam odebrać wszystkie przesłania płynące z tego przedstawienia.

Zgasły światła. Zapanowała niemal doskonała ciemność. Na próżno wytężałam wzrok, by ujrzeć choćby kontury osób siedzących najbliżej. Ta ciemność mogła symbolizować ostateczność śmierci, jej konieczność i w pewnym sensie doskonałość. Ciemność... Czy ona jest właśnie pierwszym i ostatnim doznaniem człowieka? A może po śmierci człowiek wchodzi w doskonałą światłość? Dlaczego więc od wieków śmierć kojarzona była z posępną i wyniosłą czernią?

Ciemność zmusza człowieka do bezbronności, dlatego tak wielkim współczuciem obdarzamy ludzi niewidomych. Boimy się kroczenia po omacku, niepewnych kroków, niewiadomej.

Wobec ciemności i śmierci człowiek pozostaje bezbronny, jak dziecko. Nikt – być może z wyjątkiem ludzi, którzy doznali śmierci klinicznej – nie wie, czego może się spodziewać potem.

To odwieczna tajemnica dotykająca metafizyki i tego, co nieśmiertelne w śmiertelnym człowieku.

Wśród tych ciemności pojawiły się pierwsze dźwięki muzyki. Na początku delikatne, potem mocniejsze, jednak przez cały czas posiadające jakąś przerażającą wewnętrzną rytmikę. Nie sposób wyobrazić sobie to przedstawienie bez muzyki, która niemal idealnie wkomponowała się w ciąg wizji pojawiających się na scenie. Pomyślałam, że może jedynym fragmentem, który lepiej podkreśliłby charakter śmierci byłby fragment z „Anidy” Giuseppe Verdiego „Gloria all'Egitto”. To są jednak już osobiste sympatie. Trzeba przyznać, że muzyka w „Wilgoci” sprawiła, że każda scena zyskiwała na intensywności i sile wyrazu.

I w tej ciemności przesyconej muzyką zaczęły pojawiać się i znikać światła, jakby symbolizujące zapowiedź czegoś, co za chwilę nastąpi. Jedno ze światel padło na białą maskę pośmiertną. Pojawiły się Ręce, które delikatnie dotykały maski zdejmując jej fragmenty. Pod maską znajdowała się twarz człowieka. Potem Ręce nałożyły na głowę białe płótno i zaległa ciemność.

Ręce symbolizowały jakąś siłę, może Boga, który daje człowiekowi życie, otwiera mu oczy, by mógł patrzeć na świat, potem przychodzi śmierć i pozostaje biała maska pośmiertna. Ta siła panuje nad narodzeniem i końcem człowieka.

W „Wilgoci” nie ma perspektywy dalszego życia, śmierć jest chłodna i przerażająca. Nie ma nadziei, ciepła – jest lęk, wilgoć, bezruch i wizje z obrazów Zdzisława Beksińskiego. Ciemność oplatająca widza... Właściwie ona zrobiła na mnie największe wrażenie. To element scenografii, jej sedno. Oczywiście nie jest to odkrycie Mądzika, ale on operuje tym „rekwizytem” z wielką wprawą.

Na scenie pojawiły się wszelkie atrybuty śmierci... Trumny, doły, worki, ziemia, wilgoć. W spektaklach Mądzika człowiek jest tylko częścią scenografii. Nie pada tam ani jedno słowo. Obraz przemawia silniej. Milczenie jest wieloznaczne. Mowa jest bezradna wobec odwiecznych tajemnic.

W „Wilgoci” każdy obraz ma swoje odrębne znaczenie, chociaż stanowi ogniwo, bez którego łańcuch byłby niepełny. Jedne wizje zapamiętałam lepiej inne słabiej. Duże wrażenie zrobiła na mnie scena, którą nazwałam: „złożenie do grobu”. Trzy ciała owinięte w białe prześcieradła powoli zsuwały się z góry sceny na dół. Tak jak trumna składana ostrożnie do grobu. Obraz ten trwał wystarczająco długo, by wywołać wiele refleksji.

Może to zabrzmiało dziwnie, ale siedząc w tej ciemnej sali w pewnym momencie poczułam się właśnie jak w wielkiej trumnie... Gdzie panowały ciemności, gdzie nie było wyjścia. To przejmujące doznanie trwało tylko chwilę, ale było wystarczająco „realistyczne”, bym nie mogła zapomnieć o nim jeszcze długi czas po spektaklu. Pozwólę sobie na pewną dygresję. Kilka dni temu przeczytałam artykuł o ludziach, którzy przeżyli śmierć kliniczną. Zdarzają się przypadki, że ludzie uznani za zmarłych odzyskują przytomność, wracają do życia. A jeżeli ktoś odzyska przytomność już w grobie... Umiera po raz drugi. W zupełnej ciemności i w zupełnej samotności. To są oczywiście jakieś ekstremalne wizje śmierci, ale czy to właśnie nie ten fenomen końca, fenomen śmierci i losu jest pasją i w pewnym stopniu obsesją ludzi zajmujących się tymi elementami naszego życia?

Spójrzmy na przykład na niektóre sceny z „Wilgoci”! Jedna ze scen przedstawiała trzy bezwładnie wiszące worki, w których poruszały się jakieś postacie ludzkie. Inny obraz przedstawiał głowę człowieka z szeroko otworzonymi oczami, która stopniowo zalewana była wodą.

„Wilgoć” nie była tak wilgotna, jak się tego spodziewałam. Owszem powstało wspaniałe misterium wizji śmierci, ale osiągnięto to przez chłód, czerń, obcość. Wilgocią przesycona była tylko ostatnia scena – kulminacyjna. I właśnie do tej sceny skierowany będzie mój zarzut. Pomysł wizji jest dobry: kobieta wisi głową w dół, po niej spływa woda, bardzo rytmiczny dźwięk, uderzanie kropel o podłogę... Cisza przerywana zawsze tym samym dźwiękiem. W tyle – sceneria mroczna, trudna do opisanego, naprawdę bardzo przypominająca wspomniane już obrazy Beksińskiego. Pomysł znakomity, ale całość jakby niedopracowana, zabrakło ostatniego akordu.

Słyszałam różne opinie na temat tej kulminacyjnej sceny. Można ją długo interpretować i poszczególne pomysły odbiegały na pewno od pierwotnej wizji reżysera. Nie zarzucam tej scenie wieloznaczności, bo to tylko może być poczytane jako niewątpliwa zaleta. Myślę jednak, że powinna silniej oddziaływać, mówiąc po prostu „robić większe wrażenie”. Były przecież przedstawienia Mądzika, po których zalegała zupełna cisza. Były spektakle, po zakończeniu których ludzie pozostawali w milczeniu, w tej tak spontanicznej kontemplacji. Tym razem zabrakło tej ciszy, tego „wstrząsu”, zadumy.

Może przemawia przeze mnie pewien żal czy rozczarowanie, ponieważ najbardziej uderzył mnie fakt, że gdy jeszcze trwała scena kulminacyjna zaczęto bić brawa. Gdyby ludzie naprawdę przeżywali to, czego przed chwilą doświadczyli pozostałoby w milczeniu – odurzeni wizją, wpłątani w refleksję, pełni niepokoju, wątpliwości... Czy jestem niepoprawną idealistką?

W moim odczuciu oklaski po takim przedstawieniu brzmią trochę dziwnie. Brawa to wyraz zadowolenia, największa nagroda jaką aktor może otrzymać od widza. Jednak spektakle Mądzika są czymś wyjątkowym, to nie są przedstawienia w zwykłym znaczeniu tego słowa. Rola aktora (jeżeli w ogóle można tu mówić o rolach) jest ograniczona. Nie dominuje on na scenie, nie eksponuje swego talentu, ani predyspozycji aktorskich. Jest częścią swoistej „gry” scenograficznej. Jest elementem wizji reżysera, elementem nieodłącznym, ale nie ważniejszym od pozostałych rekwizytów. Wiem, że w innych okolicznościach trudno byłoby mi zaakceptować tak przecież bezosobowe i instrumentalne traktowanie aktora, ale w tym wypadku jest to jak najbardziej uzasadnione. Aktor i rekwizyt, człowiek i przedmiot – zespolenie, jedność, aby zrealizować cel, nakreślić wizję reżysera...

Aby ukazać śmierć, która nie rozróżnia i traktuje wszystkich jednakowo, anonimowo. Czasem przychodzi do mnie intrygujące pytanie: Czy Mądzik poradziłby sobie bez udziału człowieka w przedstawieniu? Mam smutne przeczucia. Jednak to pytanie należałoby zadać samemu reżyserowi, odpowiedź byłaby na pewno bardzo ciekawa.

Wracając jeszcze do tych oklasków... Do kogo one tak naprawdę były skierowane? Kogo lub co nagradzały? Największą nagrodą i uznaniem byłaby spontaniczna cisza wywołana wizją śmierci, końca, nicości.

Każdy spektakl Leszka Mądzika uświadamia istnienie ostatecznych prawd w życiu człowieka. Czy to konieczne, aby o nich pamiętać? Niewiadoma związana ze śmiercią

to część naszego istnienia, czy tego chcemy czy nie. Nawet jeżeli instynkt życia szepcze wciąż zwodniczo o naszej nieśmiertelności. Śmierć to rzeczywistość, tak samo jak życie. Nie trzeba jednak popadać w krańcowy pesymizm. Mądzik także do tego nie namawia. On po prostu pokazuje nam to, o czym usilnie próbujemy zapomnieć i poddaje refleksję, która na pewno nie może zrobić nam nic złego. Mówić o czymś z całą pewnością można wtedy, gdy jest to poparte osobistym doświadczeniem. Czy wizje przedstawiane przez Leszka Mądzika są prawdziwe? To pytanie jest chyba bez znaczenia. Te przedstawienia nie mają przecież na celu pokazania jak wygląda rzeczywistość po śmierci. Są natomiast próbą podsunięcia myśli, których człowiek się po prostu obawia. I to „tchórzostwo” jest czymś mocno związanym z naturą ludzką.

„Wilgoć” to wtargnięcie w odwieczną tajemnicę śmierci. Fenomen końca poruszał od wieków ludzką wyobraźnię, był i zawsze będzie najniebezpieczniejszym i najtrudniejszym krokiem w metafizykę. Jedni ludzie uciekają od śmierci, wierząc, że są w stanie skryć się przed nią. Żyją chwilą, nie dopuszczając do siebie myśli o przyszłość. Prowadzi to do pozornego spokoju, który jest wynikiem samooszukiwania. Inni ludzie czynią ze śmierci obsesję swego życia. Wszystko, co robią wydaje się im bezsensowne, bo przemijające tak szybko.

Jednak w głębi duszy nikt nie wierzy we własną śmierć. „Wilgoć” to wyraz niepokoju, przeczucie, strachu i odwagi zarazem. Warto czasem zatrzymać się w zgiełku dnia i zamyślić. Trzeba jednak uważać, by myśl o śmierci nie odebrała nam nadziei, chęci życia, marzeń. Przecież nawet dla reżysera tego spektaklu śmierć nie jest tylko intrygującą tajemnicą i powodem smutku, jest czymś więcej. Natchnieniem... A to już należy do życia i to do jego najlepszych przejawów.

Nie sposób nazwać, określić wizji Mądzika.

Na tym polega ich wyjątkowość.

Odczucie.

Chociaż raz w życiu trzeba wziąć udział w tym misterium.

I ta muzyka, ten chłód i czerń sprawiły, że wyszłam z KUL-u naprawdę poruszona, a może także trochę odmieniona.

Wyszłam z „Wilgoci” i nieopacznie znów weszłam w wilgoć. Może mniej przerażającą.



Inna wiedza

Nie powiedziało jeszcze wszystkiego miasto.
Ani koziołek na wieży, ani zegar w bramie
w śmiałych gestach aktorów nocy.
Na Lubartowskiej przebiegł drogę kot,
zły wiatr w zielonym fosforze.

Czytane kiedyś wspomnienia Żydówki
nie dają wizji ich domu,
wypchanych ciuchami szaf,
chalek na stole,
smrodu wychodka w podwórzu,
zapachu kiszonych jabłek.

Na przedwojennej fotografii Melamed,
przystojniak w czarnej kamizelce i białej koszuli.
Sześcioro dzieci w chederze,
głowy oparte o stół,
patrzą w naszą stronę.
Każde życie to więcej niż cały świat.
Jeszcze innej szukanie wiedzy
prawdziwej jak skrwawiona Biblia.

Alfred Marek Wierzbicki

Rzeka

Gniewne smoki słońca w oknach,
na pokruszonym gzymisie gołąb
z listkiem lebiody.
Trolejbusy, żyrafy. Mężczyźni
i kobiety z siatkami i teczkami,
tyle niosą, mogą przenieść cały świat,
ale dokąd?
Skręcam nad rzekę.
Zbyt płytka i nie kusi samobójców,
i nie odbija wspaniałości ze wzgórza,
płynie obok.

Alfred Marek Wierzbicki

Sezony zamki

O saisons, o chateaux!
Arthur Rimbaud

Sezony, zamki! Wykrzykiwałem w Nantes,
Żeby wywołać króla Henryka IV ogłaszającego edykt.
W szkole na lekcji historii pytany byłem o datę
I okoliczności, ale czas jest biciem serca,
Ciepłem skóry i oddechem czujących siebie ludzi.
Wchodzę na dziedziniec z biletem od losu.
Wały obronne, Loara ze swym portem.
Było czy jest? O poranku pachnie kawą,
Wyladowują ryby, wino i niewolników.
Na lekcję do muzeum wchodzi klasa.
W książeczkach do ćwiczeń narysować trzeba
mapę, statek, sidła, kajdany z żelaza,
postronki z konopi, klatki i monety.

Alfred Marek Wierzbicki

oto ten czas
kiedy wszystko za tobą
pożegnania pocalunki przyrzeczenia

wypilaś kubek po brzegi wypełniony wodą
przekleństwa

i jakoś nie cieszy kobiecość
dopiero co przed chwilą zdobyta

i jeśli coś jeszcze do stracenia
to chłód który odczuwasz
nawet we śnie

Marta Jedliczko

tylko Bóg nie odepchnie cię
nigdy zawsze przygarnie
twój lęk twoje lzy

owinie cię w ciszę i krzyk
ucieknie z ciebie

w twoich włosach zamieszka
Jego zapach i dotyk Jego
wszędzie rozpoznasz

w miłości zrosną się wasze serca
i śmiać się będziecie

a gdy przytulisz się do Niego
otrzymasz siłę i to będzie twoja
broń w walce z ciemnością

Marta Jedliczko

przyjacielu który mnie nauczył
do jednego tylko mówić Imienia
który mi pokazał jak
by serce nie bolało od smutku
od pustki od ciszy
przyjacielu umiłowany umiłowany
pomóż jeszcze zrozumieć
że nie ma dalekich miejsc
że za dalekich nie ma
nie ma

Marta Jedliczko

Bez żalu

najlepiej odejść o zmroku
i jeszcze gwiazdom kazać
żeby głośniej grały
by w ich muzyce oddech ukryć
i krok

zostawić za sobą świat
chory na nieobecność
bez żalu

choćby był jak najbardziej uparty
nie zatrzyma czasu

Marta Jedliczko

Wiersz ostatni

a powiedziałam to się więcej nie powtórzy
więcej się nie zdarzy

a czystość w pośpiechu zgubiłam po drodze
już nie znajdę nigdzie

Bóg mi wybaczy a jakże nie wiem
tylko czy ja sama sobie

co mnie jeszcze boli pytasz
brzuch

Marta Jedliczko

Relatywistyka

Ruch każdy ma swój układ odniesienia:
Stąd to, co płynie – względem czegoś płynie.
Mijają w ruchu liczne pokolenia;
Lecz ruch mieć musi układ odniesienia;
Choć mkną więc w pędzie chwil kolejnych mgnienia,
Choć wszystko – zda się – w świecie tym przeminie,
Lecz ruch mieć musi układ odniesienia:
Stąd rzeka czasu – w wiecznych brzegach płynie.

Krzysztof Zawisza

Spór o istnienie świata

„Czy świat jest, czy też świata nie ma?
Czy prawdy nie ma, czy istnieje?”
Dawne są sporu tego dzieje –
Już Grecy znali ów dylemat.

Kto zgłębia Bytu Teoremat,
Pytaniem wnet mu myśl gorzeje:
„Czy prawda jest, czy nie istnieje?
Czy coś jest, czy niczego nie ma?”

Coś wszak jest czymś – więc jest, istnieje;
Nic niczym nie jest – więc go nie ma;
Się kończą sporu tak koleje
Prawdą – a zatem ta istnieje,
I mówi nam stronami dwiema,
Że: coś – jest, a niczego – nie ma.

Krzysztof Zawisza

Cena*Strapionym*

Pozytyw – negatywu wszak to zaprzeczenie;
Unicestwieniem świat jest wszelkiej więc nicości;
Stąd waga gwiazd, co świecą na próżniowej scenie,
Unieważnieniem będzie próżni – nieważkości;
Ciemności zaciemnieniem – światłu mrok zazdrości,
I tak, z mijaniem nocy, wstaje dnia pożoga,
Z minięciem zaś mijania – dojdzie czas do Boga.

Z jej części – z jej zaprzeczeń – całość ma korzenie;
Treść jedna więc wyrasta z swoich form wielości;
Stąd mnogość – to jedności różnych zjednoczenie,
Stąd krótkie punkty są to długiej linii włości,
Bóg – naszych zsumowaniem sumień sobie rości
Swe prawo do istnienia: sumieniami mnoga
Jest ludzkość – liczna forma Jednej Treści /Boga/.

Pragnienia bowiem są jak jednej woli cienie
/Pragnienie pragnień – wolą jest/; z instynktowności –
Z odruchów – rozum jest to woli wyzwolenie;
Rozumu zrozumienie /własnej świadomości
Świadomość/ – to sumienie. Bóg, co w ludziach gości:
Uczłowieczanie ludzi jest więc niczym droga,
Na której świat nasz jawi swoje wnętrze – Boga.

*Krzysztof Zawisza***Przesłanie:**

Zważ zatem – Ty, co cierpisz – iż rzecz każda w cenie
Przeciwieństw swych swą wartość mierzy, stąd radości
Jest wszelkiej ceną – cierpień mnogich przecierpienie;
Szkieletu szczęścia – smutki są jak liczne kości.
Postaraj się więc nie bać strapień, trosk, żalości –
Fakt, że przed każdym bólem nas ogarnia trwoga –
Ból, smutek wszakże wiodą w szczęście, więc do Boga.

Krzysztof Zawisza

Non omnis vivo

Był każdy – to negacja swego zaprzeczenia;
Rzecz, przecząc jej przeczeniom, się od przeczeń różni –
Stąd masa opróżnieniem z próżni będzie próżni,
A strach przed strachem – wszelki strach w odwagę zmienia.

Z wykpienia kpin – powaga w końcu się wylania,
Znienawidzeniem miłość wstaje nienawiści,
A przyszłość się przyszłości – jako przeszłość ziści,
Zaś trwałość – przeminieciem będzie przemijania.

I śmierć, choć być się zdaje wrogim nam upiorem,
Co po nie swoją własność złe wyciąga szpony:
Świat niknie, tonie, wciąż się grążąc w czas miniony –

Jak zwątpień wszak w wątpienia – pewność jest wytworem,
Radości fala – cierpień się zcierpieniem welni,
Tak śmierć – to życie, wreszcie ożywione w pełni.

Krzysztof Zawisza

WŁADYSŁAW PANAS, Pismo i rana.

Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej.

WYDAWNICTWO DABAR

Lublin 1996

Książka Władysława Panasa wydana przez Wydawnictwo DABAR w Lublinie składająca się z sześciu esejów poświęconych tematyce żydowskiej w literaturze polskiej, rozpoczyna nową serię wydawniczą: *Critice Literaturae Judaicae*.

Ambicją redaktorów serii jest prezentacja najnowszych osiągnięć naukowych na polu badań teoretyczno i historycznoliterackich w obszarze literatury polsko-żydowskiej i żydowsko-polskiej.

Jest to niezwykle ciekawa i wartościowa propozycja wydawnicza mogąca zainteresować zarówno historyków literatury jak i szersze grono czytelników, którym bliska jest problematyka literatury i kultury żydowskiej.

Szkice Wł. Panasa, zebrane pod wspólnym tytułem „Pismo i rana” prezentują bardzo szeroki wachlarz zagadnień związanych z literaturą polsko-żydowską i żydowsko-polską.

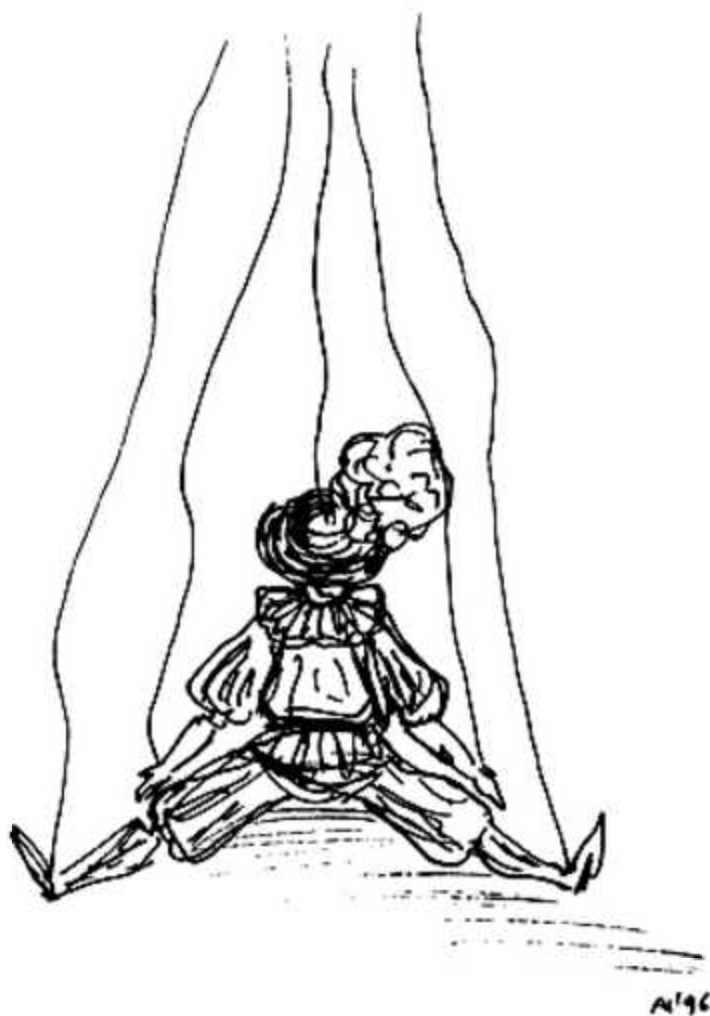
Władysław Panas, pracownik naukowy w Katedrze Teorii Literatury KUL, jest znanym specjalistą m.in. w dziedzinie literatury pogranicza etnicznego. Od lat prezentuje, na łamach różnych periodyków, swój dorobek badawczy dotyczący także wątków judajskich w literaturze polskiej i wątków polskich w literaturze judajskiej. Większość z wydanych szkiców, była już drukowana wcześniej w prestiżowych czasopiśmie.

Zebrane dla potrzeb książki „Pismo i rana” teksty charakteryzują się przede wszystkim: wysokim poziomem profesjonalności, znakomitym wyczuciem w tzw. kwestiach drażliwych, propozycją konsekwentnej metodologii w badaniu i prezentacji, rzetelnością i wieloaspektowym przedstawianiem podjętych analiz, oraz wysokimi walorami literackimi.

Niewątpliwie szkice autorstwa Władysława Panasa, zasługują na właśnie takie wydanie ich w osobnym zbiorze, co tym samym stwarza nową jakość w badaniach nad literaturą polską, gdyż porządkuje i dookreśla dotychczasowy stan badań, jest wyraźnym punktem odniesienia i dobrą inspiracją dla dalszych prac, oraz konstruuje na potrzeby tej problematyki sprawny warsztat metodologiczny.

Równocześnie w sferze szeroko pojętej kultury, praca Władysława Panasa wnosi wiele niekwestionowanych wartości, przedstawiając w umiarkowany sposób na przykładzie omawianych literatur (polskiej, żydowskiej, polsko-żydowskiej i żydowsko-polskiej) anatomie komunikacji między „tak-bliisko-dalekimi i tak-daleko-bliskimi kulturami, wydobywając na jaw przede wszystkim to, co najbardziej dotyczy kondycji ludzkiej każdego z nas.

Zbiór esejów Władysława Panasa stanowi niezwykle unikatową, a przez to cenną, lekturę godną polecenia nie tylko zawodowym historykom literatury, ale również nauczycielom, studentom i uczniom wyższych klas szkół średnich.



Epejsodion II, czyli teatr w szkole

Przemysław Więzkowski

Teatr za czasów Władysława IV

Czy dzisiaj przyglądając się polskiej sztuce teatralnej zdajemy sobie sprawę, że jest ona spadkiem (nie upadkiem) wieków wcześniejszych obfitujących w liczne wzloty i upadki aktorskie? Na deskach, które nie raz bywały szorowane do czystości, (niekiedy i to nie pomagało bo były spróchniałe) przez liczne rzesze pomagierów, grali, tak właśnie – grali aktorzy (aktor też człowiek). Czy jednak dzisiaj wiemy, jak wyglądały początki polskiego teatru nowożytnego? Jeżeli coś wiemy, to jest to często jedynie pamięć o Bogusławskim, jego uczniach, później coś niecoś o teatrze dwudziestolecia. Ale co z genezą? Co z teatrem chociażby wieku XVII – erą Władysławowską? Przyjrzyjmy się tym początkom polskiej sceny nowożytnej.

Obserwacja dotyczyć będzie przede wszystkim sceny królewskiej, ponieważ tam działy się najważniejsze wydarzenia, z prostego powodu, iż właściwie jedynie scena teatru królewskiego działała wówczas prężnie.

Początki polskiego teatru nowożytnego nierozzerwalnie łączą się z postaciami polskich królów: Zygmunta III Wazy i jego syna Władysława IV. Postacie te są różnie oceniane ze względu na poczynania polityczne, czy też gospodarcze, ale jeżeli chodzi o teatr, to trzeba przyznać, że odegrały one ważną rolę w historii tej dziedziny sztuki. Role te jednak były różne.

Pierwszą z nich grał Zygmunt III: *Był też Waza, jako typowy człowiek baroku, wielkim miłośnikiem teatru. Do Warszawy docierały już w początku XVII wieku grupy angielskich aktorów, dzięki którym zapoznano się z utworami Szekspira.*¹ Właśnie! To wówczas grano już Szekspira, a pamiętajmy, że to dopiero początek wieku XVII. Jak widać to osobowość króla była pierwszym kamieniem, który ruszył późniejszą lawinę. Dlaczego lawinę? Oto bowiem od tego czasu popularność teatru wciąż wzrasta i poczyną emanować w postaci przedstawień organizowanych przez magnaterię w swoich pałacach. O drugim „aktorze” Maria Bogucka mówi tak: *Władysław IV kontynuował mecenat ojca. Za jego czasów królewska kapela, nieco zmniejszona liczebnie, stała się jednym z najlepszych w Europie, zespołów tego typu. W czasie podróży do Włoch (1624–1625) oczarowały go powstałe tam właśnie pierwsze widowiska operowe, postanowił więc stworzyć nadworny teatr operowy. Pierwsze tego typu widowisko odbyło się już w 1628; w latach 1635–48 miało miejsce dwanaście premier operowych i trzy baletowe (a więc więcej niż w Paryżu!). Pomysły królewskie w tym zakresie naśladowali magnaci (Łubomirski w Wiśniczcu, Zamoyski w Zamościu), a nawet bogatsza szlachta, urządzająca w swoich dworach przedstawienia, często siłami pańszczyźnianych chłopów. Kwitł także teatr szkolny, impre-*

zy teatralne organizowały zarówno gimnazja różnowiercze, jak i kolegia jezuickie, aktorami byli uczniowie, widzami zaś ich rodzice, a także okoliczna szlachta i mieszczenie. Również wszystkie uroczystości publiczne w tym czasie uświetnione były przez liczne, z wielkim przepychem realizowane, przedstawienia różnego typu (komedia dell'arte, żywe obrazy, widowiska pirotechniczne itd.), przemawiające do pobudliwej wyobraźni baroku.² Ważne jest tutaj, że to właśnie w Warszawie, czyli w mieście gdzie swoje wpływy miały różne kultury i cywilizacje, istniały tak różne rodzaje sztuki teatralnej, i właściwie każdy z nich, był przyjmowany entuzjastycznie przez wszystkie warstwy społeczne ówczesnej Polski. Entuzjazm był obecny nie tylko wśród dworzan i magnaterii, ale również pośród całej szlachty i stanu mieszczańsko-plebejskiego. *Nasycone elementami pompy teatralnej życie widziano jako nieustające w swych zmianach i dramatycznych wątkach widowisko, wielką scenę świata. Dość często takie parabole padały z kazalnicy czy przemawiały z pękających foliów oratorów politycznych.*³

Wróćmy jednak na moment do faktu zaszczerpienia teatru „włoskiego” (głównie opery włoskiej) na grunt polski, czego dokonał właściwie Władysław IV. Czyn był niewątpliwie chwalebny, ale nie powinniśmy „wybielać” osoby króla, który przynosił tradycję włoską do Polski, nie tylko z przyczyn natury estetycznej, ale również dla korzyści politycznych. Teatr bowiem miał dość dużą siłę oddziaływania na opinię poddanych. Dlatego Władysław z pewnością widział w teatrze element gry politycznej – i on również swoje cele forsował przez głosy artystów. Jak pisze A. Sajkowski: *imprezy operowe nosiły znamię celowej polityki królewskiej. Były imprezami kulturalnymi, ale nie pozbawionymi akcentów aktualnej polityki [...] przypadały one na chwile ważne w życiu politycznym państwa i dynastii (przybycie obcych poselstw, wjazdy dwóch królowych: Cecylii i Ludwiki Marii, sejmy, hołdy).*⁴

Tak oto teatr był nie tylko rozrywką odrywającą widzów od ich spraw codziennych (tak jak często dzisiaj są traktowane funkcje przedstawienia teatralnego), ale stanowił podmiot życia, porywał widzów i czynił z nich aktorów w własnym dramacie⁵. Z tego zaś wywodziła się duża rola jego reprezentatywna. Zauważmy, że przyjęcie dyplomaty czy księcia z rodziny panującej połączone było nieodmiennie z serią rozrywek, prócz przedstawień teatralnych były to alegoryczne obrazy, występy orkiestralne, improwizacje batalistyczne (bitwy wodne), zawody sportowe, polowania, bałe maskowe, pokazy, fajerwerki. Tak było z okazji przyjazdu do Polski królowej Marii w r. 1646, kiedy to szczególnie wystawne przyjęcia odbyły się w Gdańsku.⁶

Jednak teatr w Polsce doby Władysławowskiej, był traktowany w sposób dość specyficzny, bowiem nie istniał tylko jako wielkie przeżycie zbiorowe podczas przedstawienia, ale również jako inspiracja dla życia codziennego, jako swoisty rodzaj misterium. Z pewnością takie rozumienie sztuki teatralnej wywodziło się jeszcze z poprzednich wieków i koncepcji teatrów liturgicznych i innych, które przemawiały do człowieka, poprzez zderzenie codzienności i niecodzienności, czyli konfrontację formy i treści przedstawienia, bowiem teatr stanowił jeszcze wówczas wykładnię religii, będąc unaocznieniem liturgii w codzienności, miał więc funkcję sakralizacji, miał uświęcać rzeczywistość. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż teatr utożsamiał się z rzeczywistością codzienną, chociaż pokazywał jej niezwykłość (przejął tutaj zatraconą wówczas funkcję filozofii, jako nauki dziwienia się zwykłym rzeczom). Dlatego w teatrze tamtej doby pojawiały się takie

zdania jak to, iż *żywoł ludzki podobny jest do komedyi, ludzie żyjący na ziemi są aktorami [...]*¹. Oto w jakiejś trudno uchwytnej mierze, słowa te miały odzwierciedlenie w świecie realnym. Przyczyną takiego łączenia teatru z życiem, była specyfika tego pierwszego; np.: opera pochodząca z tradycji florencko-mantuańsko-rzymskiej (tradycji nakazującej spajać sacrum z profanum i czynić to z dozą pewnej spontaniczności i żywotności) skupiała wokół siebie widzów i z pewnością oddziaływała silnie na ich postrzeganie świata.

Na uwidocznienie jak wielką siłę przyciągania posiadał tego typu teatr, niech wystarczy fakt, iż nie gdzie indziej, jak właśnie we Włoszech dochodziło do tego, iż wieczorami pomimo zakazów i nakazów, nie kto inny, a sami *dostojnicy wymykali się na komedię dell'arte*². Nie wiadomo jednak do końca w jakim stopniu tenże rodzaj teatru wpływał na życie codzienne mnichów. Ciekawe czy podobnie działo się na gruncie polskim?

Wróćmy jednak do zagadnienia sceny teatru nowożytnego w Polsce. Jak już wiemy uwarunkowana była ona zarówno przez specyfikę polskiego odbiorcy jak i tradycję zachodnią. Improwizacje typu *dell'arte*, na królewskiej scenie z pewnością przyczyniały się do rozpowszechnienia tego rodzaju humoru wśród polskiej publiczności.

Dwór polski osiągnął ponadto wiele sukcesów we wspomnianej sztuce operowej. Trzeba bowiem zauważyć, że wyprzedzał w tym wszystkim zarówno dwory niemieckie, jak i francuskie (gdzie bezskutecznie próbował zaszcześcić operę Mazarini.) Nawet teatr Barbierich w Rzymie był o zbliżonym poziomie do teatru Władysławowskiego. Podczas gdy w Polsce w latach 1635–42 dano ogółem dziesięć przedstawień (w tym siedem tytułów), w Rzymie przez dziesięć lat istnienia teatru Barbierich (1632–42) odegrano również dziesięć przedstawień (w tym osiem tytułów).

Znaczące są również opinie cudzoziemców, którzy dali pierwszeństwo operze władysławowskiej w świecie teatru europejskiego. Dlatego patrząc na dzisiejszy teatr widzieć należy także jego twórców, postacie, które przeszczepiły tradycję obcą na grunt polski i jednocześnie nie poprzestały na przyjmowaniu mody, ale twórczo kontynuując różne tradycje potrafiły stanąć do rywalizacji z takimi miejscami kultu teatru jak Florencja, Mantua, czy Rzym.

Przypisy:

¹ M. Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 200.

² Ibidem, s. 201.

³ A. Sajkowski, *Barok*, Warszawa 1987, s. 138.

⁴ Ibidem, s. 128.

⁵ Ibidem, s. 135.

⁶ Ibidem, s. 136.

⁷ K. Wojsznarowicz, *Orator polityczny materiom weselnym i pogrzebnym służący*, 1677, s. 61.

⁸ A. Sajkowski, *Barok*, Warszawa 1987, s. 127.

Jak mówić sobą? O nauce dykcji zgodnej z naturą.

„Primum non nocere”... Mądre założenie, aby przede wszystkim nie szkodzić, towarzyszyło autorom książki, adresowanej do wszystkich, którzy pragną udoskonalić własną wymowę, zniwelować jej wady lub po prostu mówić po polsku pięknie i wyraźnie.

W książce Kazimierza Gawędy i Jerzego Łazewskiego *Uczymy się poprawnej wymowy* znajdują skuteczne wskazówki oraz ćwiczenia do samodzielnej pracy wszyscy, którzy pragną odegrać znaczącą rolę w życiu publicznym, myślą o karierze akorskiej, nauczyciele, wychowawcy czy też rodzice, pragnący pomóc dzieciom w pokonywaniu trudności kształtowania mowy.

Polecana przez nas książka zyskała uznanie logopedów, jako interesująca pomoc w ich codziennej pracy.

Przed wszystkim jednak może stać się doskonałym przewodnikiem dla tych, którzy z zagadnieniami dykcji spotykają się po raz pierwszy. Z myślą o nich książka została napisana jasnym i komunikatywnym językiem, a każde z trudniejszych pojęć (np. motoryka, artykulacja, rezonator) zostało przystępnie objaśnione.

Logika i konsekwencja przedstawionej metody pracy są efektem wieloletniego pedagogicznego doświadczenia oraz rzetelnej wiedzy, opartej na naukowych i medycznych uzasadnieniach. Książka zawdzięcza im cenne walory edukacyjne, ucząc krok po kroku, mądrze stopniując trudności proponowanych zadań, a przede wszystkim nawołując do pobudzania tkwiącego w każdym z nas potencjału mówienia. „W neurofizjologii istnieje pogląd, że człowiek używa niewielkiej części swojego mózgu. Pozostała część jak gdyby czeka. Należy również przyjąć podobny pogląd odnośnie mówienia.” (s. 14)

Zaufaj sobie. To wezwanie stale formułowane przez autorów przewodnika po zagadnieniach dykcji. Odkrywaniu własnych „czekających” i „odpoczywających” możliwości sprzyja sama koncepcja książki. Zgodnie z zasadą, że w nauczaniu koncentrować należy się nie tylko na tym, co podlegać na przyswojeniu, autorzy udzielają stałych odpowiedzi na pytania: dlaczego i w jakim celu. Każde z proponowanych ćwiczeń podlega uzasadnieniu, objaśnieniu celowości, obrazowane jest ilustracjami i poprzedzone opisami funkcjonowania poszczególnych narządów mowy.

Efektem finalnym proponowanych zadań ma być bowiem pobudzenie lub rozwijanie umiejętności świadomego posługiwania się słowem, a przede wszystkim zdobycie świadomości udziału naszego ciała w procesie mówienia. Zachęcając do rozwijania tkwiącego w nas potencjału, książka przypomina, że zawsze musimy być „świadomi tego, co

chcemy przekazać, komu, dlaczego. Emitując głos, musimy zawsze, za każdym razem na te pytania znaleźć odpowiedź. Bez tak wyraźnie określonego zadania nie ma i nigdy nie będzie mówienia. Może powstawać tylko salotka myślowa, mniej lub bardziej zrozumiały bełkot artykulacyjny." (s. 94)

Stale podkreślając, że mówienie przebiega w ścisłym związku z funkcjonowaniem ciała człowieka, książka skupia uwagę na integracyjnej roli mózgu oraz sprawności aparatu głosowego i artykulacyjnego.

„Praca mózgu, emocje i technika w mówieniu nie mogą istnieć w oderwaniu od siebie [...] Pierwszym, podstawowym zadaniem człowieka, który mówi czyli nadaje informację, jest upewnienie się, że przekazywany tekst słowny jest przez odbiorcę słyszany i rozumiany. Można to osiągnąć tylko wtedy, kiedy sprawnie działa aparat oddechowy, fonacyjny i artykulacyjny tzn. kiedy świadomie kierujemy naszym oddechem, głosem i wymową każdej głoski, która jest najmniejszym słyszalnym elementem wymawianym. Jeśli nie istnieje precyzja detalu, nie można niczego dokonać w mówieniu. (s. 14)

Kompozycja książki dostosowana została do założenia, że każde, najmniejsze wymówienie wymaga pracy mózgu i od niego rozpoczyna się trudna droga do osiągnięcia wspomnianej precyzji detalu.

Część pierwsza książki rozpoczyna naukę świadomego kontrolowania zjawisk toczących się w naszym organizmie od stwierdzenia, że „problemy życia codziennego i konflikty z otaczającym nas środowiskiem wywołują bardzo często stany napięć psychicznych i fizycznych, hamując mechanizm oddychania, paraliżując nasze działanie, ograniczając nawet możliwości myślenia." (s. 17)

Zdobyciu umiejętności eliminowania wspomnianych napięć i blokad mięśniowych oraz pobudzeniu zdolności do celowego działania służą zalecane przez autorów ćwiczenia relaksacyjne, masaże i rozluźnianie mięśni oraz ćwiczenia oddechowe. Wszystkie znajdują w książce swoje uzasadnienie i zmierzają do uzyskania przez organizm stanu gotowości do mówienia, a przede wszystkim do odblokowania i pogłębienia oddechu naturalnego.

„Zaufajmy własnej naturze i pozwólmy – jak to określał Grotowski – aby oddech sam się oddychał." (s. 21)

Poprzez proponowane ćwiczenia książka zachęca do poszukiwania najwygodniejszego dla nas sposobu oddychania, przestrzegając jednocześnie przed, często stosowanym, łączeniem ćwiczeń oddechowych z gimnastyką. „Takie próby [...] należy podejmować bardzo ostrożnie, bowiem prowadzone nieumiejętnie mogą tylko wzmacniać napięcia i wywoływać skutek niepożądany" (s. 45), tym bardziej, że dla interesującej nas pracy nad wydoskonaleniem mowy są pozbawione praktycznego znaczenia.

Wyzwolenie oddechu naturalnego to początek naszych działań. W dalszych częściach książki uczymy się odkrywania najwłaściwszych sposobów jego użytkowania w mówieniu.

Część druga stanowi przygotowanie do świadomego łączenia oddechu, emisji i artykulacji dźwięku, książka podkreśla bowiem potrzebę jak najwcześniejszej koordynacji związanych z nimi ćwiczeń.

Zawiera opis budowy i działania narządów mowy oraz szereg ćwiczeń, służących usprawnieniu szczęki dolnej, warg, języka i podniebienia miękkiego. Książka zachęca

do podjęcia proponowanych zadań w przekonaniu, że „ćwiczenie narządów mowy wykonywane nawet wtedy, kiedy ich sprawność jest prawidłowa, uświadamiają ćwiczącemu możliwości ruchowe jego narządów mowy i zwiększają panowanie nad ich ruchami” (s. 75). A przecież od precyzji miejsca zetknięcia lub zbliżenia tych narządów, od szybkości i siły ich działania zależy pełna poprawność wymowy głosek, którą pragniemy osiągnąć.

Stale podkreślając wzajemną zależność poszczególnych narządów organizmu, książka przedstawia ponadto szereg naukowo uzasadnionych ćwiczeń, usprawniających mowę w powiązaniu z ogólną aktywnością ciała. Tymi połączonymi ćwiczeniami (oddech, praca narządów mowy oraz ogólna aktywność ruchowa) zmierza się do pobudzenia naturalnej motywacji mówienia. „Otwieramy ciało, przygotowujemy je dla tworzenia dźwięku.” (s. 75)

W trzeciej części książki poznajemy funkcjonowanie aparatu oddechowego i fonacyjnego, drogę powstawania dźwięku oraz szereg ćwiczeń mających na celu jak najpełniejsze wykorzystanie możliwości oddechu. Dopiero teraz, przygotowani do tego wcześniej, zapoznajemy się z metodą podparcia oddechowego (*appoggio*), umożliwiającą śpiewanie i wypowiadanie dłuższych fraz bez wysiłku, z pełną wyrazistością i głośnością.

Ucząc nas mówienia sobą, książka przedstawia ponadto szereg ćwiczeń zmierzających do pobudzania rezonatorów, przekonuje o ukrytych możliwościach ludzkiego ciała, w którym „narządy mowy stanowią rodzaj instrumentu muzycznego, wyposażonego w rezonatory [...] Te części naszego ciała, które posiadają zdolność przyjmowania i przekazywania energii drgań, ulegają współbrzmieniu” (s. 88–9). Na jednej z oryginalnych i sugestywnych ilustracji, jakimi opatrzona została książka, zobrazowano możliwość przekazywania ziemi drgań wydobywającego się z nas dźwięku. Zamieszczone w książce ćwiczenia pozwalają nam odkryć w sobie tę możliwość – bez próby oszukiwania własnego ciała.

Czwarta część książki rozczaaruje zapewne tych, którzy przystępując do nauki dykcji oczekują dużej ilości ćwiczeń obejmujących wymawianie tzw. „trudnych zbiegów spółgłoskowych” (np.: tpa, pkta, ngda; ąchsz-ąszch, ychk-ykeh, ąch-ąchż) czy też zestawu karkołomnych zdań typu „Z Czeskich strzech szło Czechów trzech”.

Usatysfakcjonuje jednak z pewnością wszystkich, którzy po samodzielnej pracy z książką spodziewać się będą konkretnych efektów w postaci wydoskonalenia własnej wymowy.

Proponowany układ ćwiczeń zmierza ku stopniowemu budowaniu wyrazistych artykulacyjnie głosek – sylab – wyrazów prostych zdań. Poprzedza je przystępny opis miejsc artykulacji poszczególnych głosek, przy czym autorzy dokonują świadomego ich wyboru skupiając uwagę na samogłoskach ustnych oraz spółgłoskach p, b, ł, d, k, g, m, n. Wybór tych najbardziej zróżnicowanych artykulacyjnie, a jednocześnie zazwyczaj wymawianych prawidłowo głosek (tzw. „niezaburzonych”) należy uznać za szczególny walor książki. Budowane z nich ćwiczenia mają bowiem tę zaletę, że nie niosą ze sobą niebezpieczeństwa utrwalenia wad oraz złych nawyków artykulacyjnych.

Autorzy książki przestrzegają przed wspomnianymi wyżej ćwiczeniami opartymi na trudnych i obcych wymowie polskiej zbitkach głoskowych, które na takie właśnie niebezpieczeństwo narażają. Proponowane przez nich ćwiczenia, przygotowując konsekwentnie do wymawiania głosek trudniejszych, zostały ułożone z myślą, aby przede

wszystkim nie szkodzić. Skupiają się na tym etapie pracy, który można wykonać w pełni samodzielnie, bez pomocy logopedy, niezbędnej być może na dalszym etapie.

Ostatni rozdział książki jest potwierdzeniem konsekwencji zaproponowanej metody pracy nad doskonaleniem wymowy. Niezwykle cenne jest jej założenie, że mówienia nie należy utożsamiać z „poddawaniem się tresurze narzuconych zadań” (s. 13), że praca nad jego kształtowaniem nie może przeradzać się w bezmyślną gimnastykę, oderwaną od świadomości celu, któremu służy przekazywane słowo. Toteż każde z proponowanych ćwiczeń zmierza do uruchomienia drzemających w nas możliwości mówienia w sposób, który angażuje całe ciało.

„To uchroni nas od nabywania „techniczki”, „sposobiku”, „manierki”, „układania usteczek” do przodu przy samogłoskach o, u i głupiego uśmiechu przy samogłosce i.” (s. 119)

Ucząc nas zaufania do własnej natury, książka zmierza do tego, aby mówienie stało się działaniem, którego wysiłku nikt nie widzi, naturalnym jak oddech i świadomym celem.

Konstatacja rzeczywistości brzmi tymczasem alarmująco. Jak się bowiem porozumiewamy ze sobą?

Jeśli nie wrzeszcząc, to mamrocząc, półgębkiem, od niechcienia, byle jak, polykając głoski, ba! całe sylaby... „Robimy to w napięciu mięśni, przy zaciśniętych szczękach, napiętych wargach, niezależnie od tego, o czym mówimy, o śmierci, o miłości, czy o tym, że pociąg ma dziesięciominutowe spóźnienie. Tworzymy wzorce do naśladowania, budujemy nowy sposób komunikowania się między ludźmi – nowy, inny zastępujący coś, co kiedyś nazywało się *mówieniem*”. (s. 10)

Przedstawiając metodę uzdrawiania naszego porozumiewania się ze sobą, książka Kazimierza Gawędy i Jerzego Łazewskiego podkreśla wyraźnie potrzebę odpowiedzialności za słowo, które mówiąc przekazujemy. Świadomość tej odpowiedzialności znalazła wyraz w stanowiących motto książki słowach Konfucjusza:

„Żeby poprawić świat,
najpierw trzeba poprawić język”.

Wszystkie cytaty zostały zaczerpnięte z książki: Kazimierz Gawęda, Jerzy Łazewski, *Uczymy się poprawnej wymowy*. Wydawnictwo ALFA, Warszawa 1995, s. 124.

Specjalizacja teatrologiczna (Olimpiada Literatury i Języka Polskiego)

Od kilku lat tematykę Olimpiady Literatury i Języka Polskiego poszerzono o wiedzę o teatrze. Nadal jednak specjalizacja teatrologiczna nie cieszy się zbyt dużą popularnością wśród Olimpijczyków Okręgu Lubelskiego. Być może jest to wynik „niedoinformowania”. Dlatego też przedstawiamy Państwu listę lektur i zagadnienia. Mamy nadzieję, że „teatralny” numer „Scriptores Scholarum” spopularyzuje tę specjalizację i zachęci do pogłębiania wiedzy o teatrze.

Podstawowym źródłem wiedzy o historii teatru, obowiązującym olimpijczyków, którzy wybierają specjalizację teatrologiczną jest: Zbigniewa Raszewskiego *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977 lub 1990.

Lista utworów spoza kanonu szkolnego zalecanych dla specjalizacji teatrologicznej

Literatura polska

1. Mikołaj z Wilkowiecka – *Historija o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* najlepiej (w:) *Dramaty staropolskie* oprac. Julian Lewański (t. II), Warszawa 1959.
2. J. Pasek – Incydent teatralny w „Pamiętnikach”, rok 1664.
3. J. Niemcewicz – *Powrót posła*.
4. W. Bogusławski – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale i Henryk VI na łowach lub Taczka occiarza*.
5. F. Zabłocki – *Fircyk w załotach, Król w kraju rozkoszy, Sarmatyzm* (do wyboru jeden utwór).
6. J. Baudouin – *Burmistrz poznański*.
7. A. Fredro – *Zemsta i Śluby panieńskie* lub *Mąż i żona* (tzn. jeden tekst spoza lektury).
8. J. Stowacki – *Lilla Weneda, Fantazy i Sen srebrny Salomei* lub *Ksiądz Marek*.
9. C. Norwid – *Pierścień wielkiej damy*.
10. M. Bałucki – jeden utwór do wyboru np. *Dom otwarty, Grube ryby*.
11. S. Wyspiański – *Wyzwolenie* lub *Noc listopadowa*.
12. G. Zapolska – jeden dramat do wyboru.
13. A. Kisielewski – *W sieci*.
14. T. Rittner – *W małym domku*.

15. I. Witkiewicz – *Szewcy, Matka, W małym dworku* (jeden tekst spoza lektur).
16. J. Szaniawski – *Żeglarz lub Adwokat i różę*.
17. W. Gombrowicz – *Ślub, Iwona księżniczka Burgunda lub Operetka* (do wyboru jeden utwór).
18. S. Mrożek – *Indyk lub Portret*.
19. T. Różewicz – *Kartoteka, Świadkowie, Spaghetti i miecz* (do wyboru jeden utwór).
20. I. Iredyński – jeden wybrany utwór.

Literatura obca

1. Ajschylos, Sofokles – jeden dramat do wyboru.
2. S. Beckett – *Czekając na Godota* lub *Końcówka*.
3. B. Brecht – *Kariera Artura Ui*.
4. P. Corneille – *Cyd*.
5. A. Czechow – *Trzy siostry*.
6. F. Dürrenmatt – *Fizycy* lub *Wizyta starszej pani*.
7. H. Ibsen – *Dzika kaczka* lub *Nora*.
8. M. Maeterlinck – „*Ślepcy*” lub „*Telleas i Melisanda*”.
9. Moliere – jeden utwór do wyboru.
11. B. Shaw – *Pigmalion*.
12. A. Strindberg – *Panna Julia* lub *Taniec śmierci*.
13. W. Shakespeare – jedna tragedia i jedna komedia (do wyboru).

Teksty z literatury europejskiej mają stanowić przede wszystkim tło dla analizy dramatu polskiego, nie zaś przedmiot szczegółowych pytań faktograficznych. Najlepiej czytać wydania opatrzone współczesnym komentarzem krytycznym, a więc z serii Biblioteka Narodowa wydawanej przez Ossolineum. Po informacji podstawowe warto sięgać nie tylko do podręczników, lecz także do słowników.

Szczególnej uwadze Państwa polecamy: *Słownik terminów literackich*, pod redakcją M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod redakcją T. Kostkiewiczowej oraz *Słownik współczesnego teatru*, pod redakcją M. Semil i E. Wyśińskiej. Pożyteczną pomoc stanowią również: przewodnik encyklopedyczny *Literatura polska* oraz seria Biblioteka Analiz Literackich. Namawiamy też do regularnej lektury „Dialogu”, w którym znajdują się najnowsze teksty dramatyczne i ciekawe publikacje dotyczące teatru współczesnego.

Pytania z wiedzy o teatrze

1. Na czym polega rola scenografa we współczesnym teatrze (odwołaj się do znanych Ci przykładów)?
2. Omów metody opisu dziejów teatru w *Krótkiej historii teatru polskiego* Zbigniewa Raszewskiego.
3. Główne cechy teatru klasycznego we Francji w XVII wieku.
4. Najciekawsze dzisiejsze inicjatywy teatralne. Co wiesz np. o Gardzienicach, Teatrze im. Witkiewicza w Zakopanem, Scenie Plastycznej KUL, Teatrze Ósmego Dnia lub innych tego typu.
5. Omów kreacje sceniczne jednego z wybitnych współczesnych polskich aktorów.

6. Czy uważasz, że idee teatralne Grotowskiego zachowały aktualność? Czy odnajdziesz jego wpływy w którymś ze współczesnych teatrów?
7. Inscenizacje romantyczne Konrada Swinarskiego.
8. „Teatr ubogi” Jerzego Grotowskiego.
9. Teatr Tadeusza Kantora.
10. Omów twórczość wybranego polskiego inscenizatora współczesnego (np. Swinarskiego, Jarockiego, Dejmkę, Hanuszkiewicza, Grzegorzewskiego, Lupy).
11. Kim jest bohater *Kartoteki* Tadeusza Różewicza? Nowatorstwo dramaturgiczne i teatralne tego utworu.
12. Czy realizacja sceniczna dramatów Mrożka wymaga nietradycyjnego aktorstwa i reżyserii?
13. Który z dramatów Witolda Gombrowicza uważasz za najatrakcyjniejszy dla współczesnego teatru?
14. Co wiesz o teatrze antycznym? Jaka jest jego geneza, jak wyglądał, jakimi środkami się posługiwał i jakie pełnił funkcje?
15. Główne cechy dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jak wyobrażasz sobie realizację sceniczną któregoś z jego utworów?
16. Wybitni inscenizatorzy okresu międzywojennego.
17. Juliusz Osterwa i „Reduta”.
18. Twórczość inscenizatorska Leona Schillera.
19. Jakie wartości dla polskiej kultury narodowej wniósł powstały w 1765 roku Teatr Narodowy?
20. „Szkola krakowska” w aktorstwie (teatr krakowski za dyrekcji Stanisława Koźmiana).
21. Co wiesz o tak zwanej „Wielkiej Reformie Teatru”?
22. Nowatorstwo teatralne dramaturgii Wyspiańskiego (na wybranym przykładzie).
23. Związki Stanisława Wyspiańskiego ze współczesnym mu teatrem krakowskim (inscenizator, scenograf).
24. Co oznacza termin „epoka gwiazd” w teatrze końca XIX wieku?
25. Scharakteryzuj dramat Cypriana Norwida *Pierścień wielkiej damy*. Spróbuj pokazać, jakie cechy pozwalają nazwać go „białą tragedią, a jakie komedią społeczną.
26. Jak wyobrażasz sobie współczesną teatralną interpretację świata nadzmysłowego w *Nie-Boskiej komedii* lub *Kordianie*.
27. Wskaż źródła komizmu w komediach Fredry; jakie to ma znaczenie dla ich realizacji teatralnych?
28. Scharakteryzuj walory sceniczne ról Fredrowskich (na przykładzie dwóch, trzech komedii). Omów ewentualnie ich – znane Ci – teatralne lub telewizyjne realizacje.
29. Główne cechy teatru klasycznego we Francji w XVII wieku.
30. Omów najistotniejsze cechy teatru misteryjnego, ewentualnie – z odwołaniem do znanego Ci dramatu misteryjnego (np. *Żywoł Józefa, Historyja o Chwałebnym Zmarłychwstaniu Pańskim*).
31. *Dziady* – tragizm bohatera czy tragizm narodu? Odwołaj się do znanej Ci realizacji teatralnej lub telewizyjnej tego utworu.
32. Czy wiesz, jaki był związek polskich dramatów romantycznych z techniką teatru francuskiego? Jak w świetle tej wiedzy oceniasz opinię o niesceniczności tej dramaturgii?

33. Konstrukcja dramatów Szekspira (na jednym wybranym przykładzie: *Hamleta*, *Romea i Julii*, *Snu nocy letniej* lub innych) a współczesna mu scena elżbietańska (najważniejsze cechy).
34. Jakie osiągnięcia w działalności scenicznej i pisarskiej Wojciecha Bogusławskiego zadecydowały o przyznaniu mu przez potomnych tytułu ojca teatru narodowego?
35. Znaczenie artystyczne i polityczne prapremiery *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego.
36. Bohaterowie Moliera na przykładzie współczesnych inscenizacji.
37. Główne ośrodki życia teatralnego na ziemiach polskich w okresie Młodej Polski.
38. Teatr Snów i Teatr Małego Zwierciadła w *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego. Jak Szaniawski rozumie pojęcie realizmu teatralnego?

4th European Youth Theatre Encounter – 'Yes to Art for Reasons'

W dniach od 15 do 30 lipca 1995 roku w Ankarze odbyło się „Czwarte Europejskie Spotkanie Młodego Teatru – Tak dla sztuki w realiach 1995 roku!” Wzięły w nim udział grupy teatralne i parateatralne z 27 krajów Europy, m.in. z Danii, Finlandii, Austrii, Francji, U.K., Izraela, Rumunii, Gruzji, Litwy, a także – po raz pierwszy – polska grupa młodych aktorów z Lublina, przedstawiciele trzech teatrów działających przy MDK przy ul. Grodzkiej 11: pantomimy – Teatru Poszukiwań, Teatru Panopticum oraz Teatru Lalkowego „Supelki”. Młodzi ludzie z krajów europejskich przyjechali do Ankary, by razem pracować, dzielić się doświadczeniami, bawić się, poznawać kulturę.

Cała impreza została zlokalizowana na miasteczku studenckim ankarskiej politechniki – Middle-East Technical University, ok. 4 km. za miastem.

Aby ułatwić kontakty i złagodzić nieuniknione zderzenie kultur, pierwszego dnia został zorganizowany „Market place” – targ, na którym każda grupa miała za zadanie przedstawić swój kraj, jego folklor etc. A więc: można było spróbować tureckich precelków sini, napić się francuskiego wina, porozmawiać ze Św. Mikołajem... My, jako grupa polska, wystawiliśmy w swoim „kramie” słomiane ludowe zabawki, drewniane ptaszki, pisanki, kartki świąteczne, widokówki i kalendarze z Lublinem – bardzo się podobało!

Oficjalne otwarcie EYTE miało bardzo podniosły charakter. Zjawili się na nim prezydent miasta Ankary i przedstawiciele UNESCO – głównego organizatora i sponsora tej imprezy.

Po śmiertelnie poważnym i trochę patetycznym happeningu zorganizowanym przez grupę turecką, nadszedł czas na mniej poważną spontaniczną zabawę polegającą na wspólnym wołaniu w 27 językach zdania: „JESTEŚMY PRZYJACIÓŁMI!”. Zapanowała atmosfera, jak wyraził się mój kolega „jak po zjednoczeniu Europy”. Jedyne, co mąciło ten beztroski, pokojowy, „międzynarodowy” nastrój był widok uzbrojonych żołnierzy (nie policjantów). Po kilku dniach przestaliśmy na nich zwracać uwagę, towarzyszyli nam wszędzie, jednakże swym widokiem nie dawali zapomnieć, że Turcja jest w stanie wojny i chociaż może tu, w głębi kraju, tego nie widać, to jednak na granicach wciąż giną ludzie.

Następnego dnia rozpoczęły się już zajęcia warsztatowe. Pracowaliśmy w dziesięciu kilkunastoosobowych grupach. Zajęcia odbywały się przez cały dzień z przerwami na posilki i trzygodzinną sjęstę w najgorętszą porę dnia – upał przekraczał 40°C.

Warsztaty te odbywały się w budynku Wydziału Architektury. Bywały niekiedy bardzo dziwne, czasami, wchodząc do budynku, miało się wrażenie, że przypadkiem znalazło się w domu wariatów. Oto jedna grupa chóralnie śpiewa jakąś dziwną, zawodzącą pieśń, druga – bardzo głośno tupie, inna – zastygła w bezruchu w dziwnych pozach...

Jednym słowem, warsztaty te miały mało wspólnego z teatrem tradycyjnym. My, grupa polska, reprezentująca bądź co bądź klasyczne formy teatru – lalkowy, dramatyczny i pantomimiczny, czuliśmy się może trochę zagubieni, toteż młodzież z innych krajów przewyższała nas bezpośredniością, spontanicznością działania. Warsztaty te miały za zadanie stworzenie niewielkich etiud teatralnych, które później zostały przedstawione po raz pierwszy na uroczystym otwarciu Kongresu IATA (International Amateur Theatre Association) – „Yes to Art for 1995 Reasons”; po raz drugi – dla szerszego grona widzów, bo dla wszystkich mieszkańców Ankary – w olbrzymim centrum handlowym „Karum”.

Kongresowi IATA i naszemu „Spotkaniu” towarzyszył również międzynarodowy festiwal teatrów amatorskich: mieliśmy okazję obejrzeć przedstawienie tradycyjnego teatru tureckiego, a także spektakl grupy słowackiej (ach, ten ich komiczny język! Nikt nie mógł zrozumieć, dlaczego ci Polacy bez przerwy wyli ze śmiechu!), francuskiej, włoskiej itp.

Słabą stroną tej imprezy była jej monotonia: zamknięci w miasteczku studenckim – do centrum Ankary – za daleko, by pojechać tam w przerwie popołudniowej, a jednocześnie to zbyt niebezpieczne, by udać się tam samemu. Zorganizowano nam trzy wycieczki: pierwsza – zwiedzanie Ankary – Stare Miasto, Cytadela, Muzeum Archeologii – oglądane w biegu (za godzinę zajęcia), druga – dalsza i całonocna – do Kapadocji – obejrzeliśmy dwa muzea rękodzielnictwa: garncarstwa i tkactwa tradycyjnych dywanów tureckich, a także zwiedziliśmy kościoły wykute w piaskowych ostańcach przez chrześcijańskich pustelników w IX w., z których słynie ta pustynna część Turcji. Trzecią, specjalną wyprawę odbyliśmy do Mauzoleum Atatürka – Wodza Rewolucji Tureckiej. Niech się przy nim schowa Mauzoleum Lenina w Moskwie! Jednakże Atatürk zasługuje na hołd, który składa mu naród turecki: przeprowadził on rewolucję zmieniającą ustrój państwa na demokratyczny, doprowadził do laicyzacji prawa, nadal wolność kobietom (przedtem należały one do mężów).

Pomimo dobrej atmosfery panującej wśród grup biorących udział w „Spotkaniach”, to już na samym początku dały się odczuć polityczne różnice dzielące kraje: otóż, gdy grupa polska wyraziła chęć współpracy z młodzieżą z Izraela, to animator tejże grupy wyraził się tymi słowami (nawiązując do antysemitkiej wypowiedzi ks. Jankowskiego): „Polacy powinni najpierw dorosnąć politycznie do współpracy z Żydami”.

Bez komentarza.

„Czwarte Europejskie Spotkanie Młodego Teatru” trwało 2 tygodnie. Ostatni dzień spłynął łzami pożegnania ludzi, którzy mają świadomość, że być może już nigdy się nie zobaczą. Po niekończących się uściskach, pocałunkach, rozjechaliśmy się do domów nuciąc słowa piosenki, która towarzyszyła nam przez te dni:

Merhabalar, Hello, Ciao, Ahaj, Bonjour...
Come together and find out
What the fuss is all about,
Unlock your soul, find the rhythms of your heart.
Sanata Evet – Yet to Art...

Siedząc w samolocie do Warszawy, nasunęła mi się refleksja. A może to jest właśnie to, o czym pisał Wyspiański w słowach:

„Teatr mój widzę ogromny.
Ogromne ludzkie przestrzenie –
Ludzie go tworzą i cienie.”

Karolina Rozwód

Scena Młodych

Podczas jednego z kwietniowych weekendów (27–28 kwietnia 1996 roku) Centrum Kultury opanowali młodzi ludzie tworzący teatr. Tegoroczna Scena Młodych była kontynuacją liczącej już osiemnaście lat Sceny Amatora. Zmieniła się nie tylko nazwa przeglądu, ale również organizatorzy. W tym roku byli nimi ludzie z Pracowni Eksperymentalnej Młodego Teatru. W ten sposób przegląd miał być imprezą młodzieży nie tylko ze względu na wiek występujących, ale również organizatorów. W jury po raz pierwszy w historii przeglądu, obok dorosłych twórców teatru (Janusz Opryński, Mirosław Wasiewicz) oraz pedagoga (Beata Paradowska-Hordejuk), zasiedli uczniowie liceum. W tym roku zaprezentowało się szesnaście młodzieżowych teatrów województwa lubelskiego, które w sumie pokazały osiemnaście przedstawień. Jak na dwa dni przeglądu była to ogromna liczba. Dlatego całą imprezę podzielono na trzy części: sobotnią, sobotnio-niedzielną i niedzielą.

Przeгляд zainaugurował występ najmłodszego zespołu – kabaretu „Dandys” ze Szkoły Podstawowej nr 33 w Lublinie. Uczniowie siódmych i ósmych klas próbowali sparodiować program telewizyjny. Wykorzystali przede wszystkim znane i stare dowcipy. Zawarli też kilka własnych, trafnych spostrzeżeń na temat współczesnej Polski i Polaków. Nie udało im się niestety skleić tego w zgrabną całość. Biegali trochę bezładnie po scenie, wyglądali zza kotary, by poobserwować właśnie występujących kolegów. Jednak jedno trzeba tym maluchom przyznać – na ich twarzach widać było radość z tworzenia czegoś własnego. Bardzo przykładali się do tego, co robili i bardzo denerwowali, gdy im coś nie wychodziło. I właśnie za spontaniczność przekazu kabaret „Dandys” został wyróżniony przez tegoroczne jury. – *Wiele z występujących teatrów mogłoby się co nieco nauczyć od tych dzieciaków* – mówił po przeglądzie Mirosław Wasiewicz, przewodniczący jury – *przynajmniej radości z tworzenia.*

W zupełnie innym charakterze utrzymany był monodram Lidii Tupaczewskiej *Pomiędzy miłością a śmiercią* z Teatru Jednego Aktora z Kraśnika. Był to przede wszystkim dojrzały i przemyślany spektakl poetycki. Stanowił sprawnie skonstruowaną zamkniętą całość. Ciekawie użyte światło, zamykające dziewczynę w kręgu oraz gra barw sukienki i wstążki były interesującym dopełnieniem dla tekstu opartego na poezji Haliny Poświatowskiej. Lidia udowodniła tym spektaklem, że ma duże możliwości aktorskie, które, myślę, powinna rozwijać. Dostrzeżona została również przez jury i zdobyła drugą nagrodę.

Po tych dwóch, potrafiących zainteresować publiczność prezentacjach przyszła kolej na szkolne teatryki. Zobaczyliśmy kilka przedstawień, które, jak mi się wydaje, nie

powstały w wyniku zainteresowań teatrem młodych ludzi, ale ich nauczycieli języka polskiego, którzy koniecznie chcieli wyreżyserować swoją ulubioną lekturę. Pokazana została między innymi *Kartoteka* Tadeusza Różewicza. Przygotowana została przez nauczycielkę i uczniów IX LO w Lublinie. – *Ja sama podsunęłam im tekst* – przyznaje nauczycielka, przygotowująca młodych ludzi. – *Sama go poskracałam* – dodaje. I widać tego efekty na scenie. Niemal żadna postać na dobrą sprawę nie potrafiła przekonać do siebie widza. Ciekawie przedstawione zostały tylko te role, które zainteresowały lub rozbawiły odtwarzających je uczniów. Tak naprawdę poprawnie nakreślonymi postaciami byli tylko Bohater i Bobik. Z prostej przyczyny – chłopak, grający tego pierwszego chciał studiować na PWST, więc *Kartoteka* była dla niego kolejnym ćwiczeniem, a rola Bobika po prostu rozbawiła tego drugiego. Niemile zaskoczył mnie również *Kościuszek* wystawiony przez VIII LO z Lublina. Było to bowiem bardzo infantylne, jak na licealistów, przedstawienie. Jego treść oparta została na kilku „pozszywanych” bajkach. Jednak okazało się, że szwy są bardzo duże i, co najgorsze, bardzo widoczne. Pewne sceny zaczynały się, ale już za chwilę były przerywane, by na scenie mogła się pojawić kolejna osoba. Wcześniejsze wątki kończone były po pewnym czasie lub swojego epilogu w ogóle się nie doczekały. A do tego wszystkiego malowana na kartonie papieru scenografia, nieudolnie naśladowująca scenografię tzw. teatru repertuarowego...

W podobnej konwencji utrzymane zostały przedstawienia Sławomira Mrożka. Dwie inne grupy z VIII LO zaprezentowały *Garbusa* i *Szczęśliwe wydarzenie*. Były to przedstawienia, które, podobnie jak *Kościuszek*, usiłowały stworzyć spektakl w konwencji teatru repertuarowego. Jednak nie był to najszcześniejszy wybór. Na scenie panował chaos i bałagan. Uczniowie biegali po scenie i wykrzykiwali tekst. Nie zdołali wydobyć tak ważnych podtekstów Mrożka. Wiele do życzenia pozostawiała także *Serenada* z teatru Out of question z LO z Ryk. Dziewczyna grająca rolę męską sprawiała wrażenie jakby nigdy nie widziała chłopaka i jego zachowań. Nie była to raczej rola amanta, o którego walczą wszystkie damy z okolicy, ale niepozornej dziewczyny „w portkach”.

Próbę stworzenia autorskiego spektaklu oraz budowania przestrzeni teatralnej przede wszystkim przy użyciu światła widzieliśmy u kolejnej grupy z VIII LO. Przedstawiła ona krótką etiudę teatralną *Kalekie marzenia*, zamykającą pierwszą część przeglądu.

Zdecydowanie ciekawsza była wieczorna część. Mieliśmy możliwość obejrzenia kilku dobrych przedstawień. Zaczął dość znany na szkolnej lubelskiej scenie teatralnej kabaret *Chochla* z Zespołu Szkół Gastronomicznych. Zaprezentował on swój najnowszy program *Hyc. Hyc? Hyc!*. Zasługuje on na uwagę przede wszystkim ze względu na humorystyczne, autorskie teksty oraz dobrą muzykę piosenek. Zdołał on rozbawić niemal całą publiczność, która dopominała się o „bisy”. „Za umiejętną zabawę z publicznością”, jak czytamy w protokole werdyktu jury, kabaret zdobył wyróżnienie.

Po nim w Centrum Kultury zapanował nastrój wewnętrznych niepokojów i obaw – swoje pierwsze przedstawienie zaprezentował teatr Nicht Consensus. Pokazał *Exhibitrium* – przedstawienie, które powstało na bazie pomysłu Michała Siarkowskiego – reżysera i odtwórcy głównej roli w przedstawieniu. Doczekaliśmy się w końcu całościowego autorskiego spektaklu. Uczniowie drugiej i trzeciej klasy PLO im. I. Paderewskiego i SLO im. A. Stanisławskiego ukazali sfrustrowanego człowieka, który boi się spać, gdyż nękają go dziwne sny. W końcu postanawia wejść w ich świat... Grupa zaimponowała ciekawą

budową przestrzeni teatralnej oraz grą aktorską. Ciekawie rozwiązała problem światła. Wszyscy bohaterowie po kolei powoływali je do życia. Nierozzerwalność bohatera, jego snów i lustra, będącego swoistym sumieniem tych drugich podkreślił sznur – pępowina łącząca wszystkich razem. Na pochwałę zasługuje cała szóstka wykonawców. Każdy z nich stworzył ciekawą postać, żyjącą własnym życiem, a jednocześnie współgrającą z pozostałymi. Widzieliśmy piękną scenę w wykonaniu Michała, który na wysokim podeście próbował się upodobnić do ptaka, przerażający taniec śmierci Tomka Toska z wieszakiem oraz niepokojący duet Roberta Skassy i jego Misia. *Exhibitiorum* jest przedstawieniem niewątpliwie bardzo trudnym i dojrzałym. By go dobrze zrozumieć nie wystarczy obejrzeć go tylko raz. Ja przekonałam się o tym właśnie podczas Sceny Młodych, gdzie przedstawienie oglądałam już po raz drugi.

Zupełnie inny charakter miała *Jaskinia filozofów* Zbigniewa Herberta w wykonaniu pierwszoklasistów z III LO. Wydawać by się mogło, że jest to zbyt trudny, jak na tak młodych ludzi, tekst. Ja także się zastanawiałam, czy udźwigną oni jego ciężar. Jednak zaskakująco dobrze podolali zadaniu, jakie sobie wyznaczili. Nie tylko ze zrozumieniem przekazali treść, ale zbudowali dynamiczną i zaskakującą scenografię. Sokrates i jego uczniowie nie tkwili statycznie w tytułowej jaskini, ale otoczeni byli delikatną, aczkolwiek momentami zniewalającą siecią. Szczególnie urzekający wydał mi się chór – małe dziewczynki ubrane na biało, klęczące w sieci, tylko na moment wychodzące z przeznaczonego im miejsca. – *Są takie słodkie* – można było usłyszeć szept wśród publiczności. Pewien niesmak niestety wzbudziły kostiumy bohaterów – czarne rajtuzy, czarne golfy i przepasane, a la Starożytna Grecja, płachty materiału. – *Przecież to wygląda jak zasłona zdjęta z okna klasy* – irytowała się jedna z oglądających przedstawienie dziewcząt. – *Bo to są zasłony* – wyjaśniła przygotowująca uczniów pani profesor... Muszę jednak przyznać, że, pomimo pewnych niedociągnięć, przedstawienie to momentami wydawało mi się ciekawsze niż nudna *Jaskinia filozofów* z Gustawem Holoubkiem, pokazana niedawno w Studiu Teatralnym Dwójki. Na pewno dużo pomogły jego twórcom zajęcia z filozofii, na jakie uczęszczają. Debiutujący uczniowie III LO zdobyli wyróżnienie.

Na zakończenie pierwszego dnia obejrzelśmy *Pigmalion* z VII LO. I znów powiało szkolnym teatrykiem... Znów widzieliśmy scenografię, przypominającą teatr klasyczny, i znów uczniowie próbowali naśladować zawodowych aktorów. Znów było nudno... Bo po co kłaść na stolik gazetę, której ani razu się nie wykorzystuje podczas przedstawienia? I po co krzyczeć bez końca, a momentami wydawać z siebie bliżej nie określone dźwięki? Dodatkowo późna pora sprawiła, że musiałam się mocno starać, by nie zasnąć podczas przedstawienia.

Drugiego dnia zaprezentowanych zostało kolejnych pięć przedstawień. Teatr Trzydziestu z II LO w Świdniku pokazał *Trio ekologiczne*. Była to bardziej zabawa w teatr niż próba stworzenia pełnowymiarowego spektaklu. Grupa przedstawiła własne obserwacje zachowań młodzieży i degradacji środowiska. W jej przedstawieniu zabrakło przede wszystkim precyzji i zgrania.

Dojrzałe przedstawienia – *Lombard złudzeń* i *Śliczną dziewczynę* – pokazał natomiast teatr Vetter z XVI LO. Są to spektakle oparte na opowiadaniach Marka Hłaski. Dzięki Vetterowi znów zabrzmiała twórczość tego kultowego pisarza. Aktorzy wykazali się doj-

rzałą grą aktorską (przede wszystkim Karolina Uchymiak). Tekst podejmujący problemy współczesnego młodego człowieka w ich ustach zabrzmiał bardzo przekonująco. W *Lombardzie złudzeń* aktorka została zepchnięta na koniec sceny. W ten sposób została odizolowana od widza. Odwrotną sytuację mieliśmy w *Ślicznej dziewczynie*. Aktorzy wyszli wraz ze swymi problemami maksymalnie blisko do widza, nawiązując z nim kontakt. Napięcie panujące między bohaterami podkreślał papieros, nerwowe ruchy, mocny głos, ale także scenografia. Przewrócony stolik, wskazywał na kłótnię, jaka przed chwilą miała miejsce lub jaka za chwilę miała się rozegrać. Do tego dwa krzesła i plecak, który odchodząc zabrał chłopak. *Lombard złudzeń* i *Śliczna dziewczyna* to przedstawienia, które grane niezależnie od siebie na pewno wiele by straciły. Grane jedno po drugim, dobrze się uzupełniają nie tylko aktorsko, ale przede wszystkim treściowo. „Za świadomy dobór tekstu podejmującego problemy współczesnego człowieka” teatr Vetter nagrodzony został trzecią nagrodą.

Tego samego dnia swoje drugie przedstawienie zaprezentował również teatr Nicht Consensus. Tym razem nie cała szóstka, ale dwaj chłopcy – Tomek Tosiek i Robert Skassa. Pokazali oni swoje najnowsze przedstawienie *Cmentarzysko*. On (Robert Skassa) chciał zbudować harmonię. Wtedy pojawił się Inny (Tomek Tosiek)... Robert i Tomek zaprezentowali pierwszy autorski spektakl na tegorocznej Scenie Młodych, który można by nazwać teatrem absurdu. W ich rozmowach i dyskusjach pojawiła się gorzka refleksja, że człowiek nie jest w stanie sam stworzyć harmonii, ratującej świat przed śmiercią. Stworzyli kapitalną scenę zabawy z ortografią podczas odczytywania i rycia nagrobka... Józefa Stalina. Podobnie jak w *Exhibitziurum* autorzy bardzo dobrze budują przestrzeń teatralną. Dodatkowym atutem jest umiejętność maksymalnego ogrania rekwizytów. Tak więc wielka poduszka stała się cegłą – elementem powstającej harmonii i nagrobkiem „białego królika z czerwonymi” oczami. – *Bo po co na scenie ma się znajdować coś czego nie wykorzystamy?* – słusznie zastanawia się Robert. I znów obserwowaliśmy na scenie dojrzałą grę aktorską chłopców. Teatr Nicht Consensus za *Exhibitziurum* i *Cmentarzysko* zasłużył na pierwszej nagrodę. Przede wszystkim wyróżnił się on dzięki kreacji i realizacji własnej wizji teatru.

Konkursową część tegorocznej Sceny Młodych zamknęło przedstawienie teatru tańca ATK *Z daleka i z bliska*. Ten program niewątpliwie wyróżniał się wśród innych oryginalnością przekazu, ale pozostawiał wiele do życzenia. Przede wszystkim wykonawcy nie byli zgrani i każdy na tej scenie robił co chciał i kiedy chciał. Ponadto mało interesująca była choreografia – element w teatrze tańca najważniejszy. Spośród kilku krótkich etiud zdołałam zrozumieć treść jedynie dwóch. Reszta wydała mi się bezładnym miotaniem po scenie. Niefortunnie dobrane zostały również kostiumy, sprawiające wrażenie wiszących na wykonawcach szmatek.

Podczas tegorocznej Sceny Młodych niewątpliwie najciekawsze były przedstawienia autorskie. Te potrafiły zainteresować oryginalnością sposobu przekazywania treści. Imponowały grupy poszukujące własnego oryginalnego języka teatralnego. Widoczne były inspiracje uznanymi teatrami alternatywnymi, szczególnie w obrębie tworzenia przestrzeni i gry światłem. Mimo wszystko czuję się rozczarowana poziomem przeglądu. Przeważały bowiem przedstawienia szkolnych teatrzyków bazujących na twórczości uznanych dramatopisarzy. Nie próbują one kreować własnego teatru, a jedynie adaptują tradycyj-

ne, sprawdzone już teksty. Ale one wystawiane były przecież przez zawodowe teatry – tyle razy w znakomitej obsadzie... W ten sposób młode teatry narażają się na porównania, które na ogół wypadają na ich niekorzyść. Bardzo często przedstawienia te, to po prostu „wyklepane” wyuczone wcześniej teksty na tle takiego, czy innego obrazka. Nie bez winy pozostają nauczyciele przygotowujący grupy, którzy, wykorzystując swoich uczniów, chcą pokazać swoją, nie zawsze najciekawszą, wizję teatru. A przecież uczniowie mają tyle ciekawych pomysłów... Gdyby tylko zechcieli ich wysłuchać profesorowie... Przecież wspólnie mogliby stworzyć naprawdę ciekawe spektakle. Bardzo ważny jest też dobór tekstu. Nie powinien być to ulubiony dramat profesora, ale mówiący o problemach młodych ludzi, ich językiem tekst. Tworzenie teatru jest naprawdę trudną sztuką. Nie wystarczy nauczyć się dowolnego dramatu na pamięć i go wyrecytować. Dlatego odnoszę wrażenie, że w bardzo wielu przypadkach jest to po prostu próba realizacji marzeń o reżyserowaniu, graniu na scenie, tworzeniu teatru. Czasami może lepiej by było gdyby te marzenia pozostały tylko marzeniami...

Jest sztuką widzenie rzeczy niewidzialnych.

J. Swift

Sztuka powinna niweczyć przemoc.

O. Wilde

Dzieło sztuki to idealny świat kłamstwa, w którym wszystko jest prawdziwe.

W. Wierciuch

Dzieją się różne tragedie, ale nic z nich nie wynika. I to pewnie jest istotą tragedii.

S. Mrozek

„Exhibitziorem” teatru „Nicht consensus”

Zapis działań teatralnych

Miejsca dla publiczności pod wszystkimi ścianami Sali Czarnej, rozłożone nierównomiernie, przeplatane podesty do siedzenia wysokie i niskie. W oświetlonym białym światłem punkcie dwa niskie czarne podesty obok siebie, na nim niestarannie rozrzucona płachta czarnego płótna. Pojawia się chudy osobnik (Michał Siarkowski), posuwający się wolno, krok po kroku, zgarbiony, chodzenie sprawia mu kłopot. Przystaje koło czarnych podestów – są jego lożem, płótno służy mu do przykrycia. „Za mało dają. Ciągłe za mało dają” – mówi. „A potem każą spać. A ja nie chcę spać”. Dopowiada, że we śnie dręczą go koszmary, istoty budzące się, gdy on zasypia, nieszczęśliwe zjawy, wyrwujące się na wolność, ku pełnemu istnieniu. Na przykład „ten niemowa”. I tu bohater zasypia. Białe światło gaśnie. Na krzeselku obok w przyciemnionym czerwonym świetle pojawia się osobnik (Antoni Tabin). Odwraca twarz do śpiącego. Sprawdza. Szczerzy zęby w uśmiechu. Na szyi ma sznur z pętlą (jego początek trzyma w ręku śpiący, sznur przerzucony jest przez stalowe belki kratownicy po sufitem). Osobnik chwytą za kabel z włącznikiem. Pstryk. Z ciemności wylania się lustro – naprzeciw niego, oświetlone niebieskim światłem. Lustro oparte jest o zieloną barierkę, za nim duża konstrukcja (jakby skrzynia) osłonięta czarnym płótnem. Obok stary zniszczony głośnik, połączony systemem porwanych kabli z lustrem, skrzynią i krzeselkiem. „Ten niemowa” (tak go nazywa śpiący bohater), opowiada (być może nie po raz pierwszy) swoją historię. Szef wyrzucił go z roboty. Ludzie go lekceważą. A przecież stara się, ciągle się stara. Ma tu na scenie telefon, jednak nikt nie odpowiada pod żadnym z numerów (tylko raz, przy końcu sceny, nieoczekiwanie telefon go łączy ze śpiącym. Ten, półprzysłany, mamrocze: „Halo, kto mówi? Kto mówi? Halo”). Zaskoczony osobnik chowa się za skrzynią. Lustro (Dagmara Sankowska) namawia senną zmore głosem naiwnego dziewczęcia do stanięcia twarzą w twarz z prawdą. Jego praca jest wymyślona, telefon z nikim go nie może połączyć, bo nikogo tu nie ma, a najważniejsze to uwolnić się, zedrzyć z siebie sznur z pętlą i uciec do świata rzeczywistego. Tam jest wolność. Ale wcześniej trzeba popełnić zbrodnię: zabić tego, który niewoli, który nie pozwala się wydostać. Dokończą rozmowę później, bo śpiący budzi się. Jeszcze tylko kilka rozpaczliwych prób dodzwonienia się do kogokolwiek i gaśnie czerwone światło nad krzeselkiem, na którym nieruchomieje senna zjawy. Zapala się białe światło nad lożem z podestów. Udręczony bohater nie chce zasypiać. Jest wściekły. Boi się swoich snów. Ale oto przychodzi następny. Kobieta (Anna Pietrasiewicz), była aktorka, w niechlujnie zarzuconym brudnym szlafroku, wspomina swoją

młodość. Ma pilnik, którym chce osiągać wyraziste kształty. „Obsesjonatka wyrazistości”. Szlifuje głośnik obok lustra, szlifuje barierkę, narożniki drewnianej konstrukcji. Lustro namawia ją do ucieczki w inny świat, gdzie wszystko już będzie wyraziste. Tylko musi się uwolnić, zrzucić pętlę z szyi. Śpiący na chwilę budzi się (przez chwilę rozbłysk białego światła nad śpiącym). Kobieta wraca na krzeselko. Spróbuje może następnym razem. Kolejnym widziadłem jest mężczyzna w nocnej koszuli (Robert Skassa) z pluszowym misiem. Miś ma również pętlę na szyi. Widziadło rozmawia z lustrem w swoim i misia imieniu. „Dlaczego innych namawiasz? Nam jest tu dobrze. Mamy wszystko, czego potrzebujemy”. Lustro próbuje go namówić do innego, lepszego życia, do wolności. Kolejny koszmar (Tomasz Tosiek) ma obsesję szaf, marynarek, wieszaków, krawatów. Poddaje się sugestiom lustra. Decyduje się zabić śpiącego, który go niewoli. Zrzuca pętlę, bierze wieszak jako narzędzie śmierci, odrzuca pomoc lustra: „Nie jesteś mi już potrzebne”. Lustro woła zaskoczone (jego wolnością – także od swego mentora): „Nie, nie zakrywaj mnie, co robisz?!”. Pojawia się muzyka podkreślająca grozę sytuacji. Mężczyzna przebija chyba śpiącemu gardło (domyślamy się, bo cios nie jest dosłownym przebicciem gardła, widzimy tylko zamach, po czym gaśnie światło, być może potencjalny morderca pada zemdlony przed zadaniem ciosu jak jeden z romantycznych bohaterów). Zapala się światło nad śpiącym. Jest przerażony, wzburzony. Ma już dość niepewnej sytuacji. Decyduje się walczyć o swoje życie z marami. Chce wkroczyć do własnego snu i pokonać wrogów. Gaśnie światło nad bohaterem. Zapala się czerwone, stłumione światło w świetle widziadeł, które tymczasem rozpełzły się we śnie, bardziej ruchliwe, bez pętli na szyjach (poruszają się po całej przestrzeni sali w powolnym ruchu). Pojawia się wśród nich bohater, początkowo niespostrzeżony. Zderza się ze swoim zabójcą. Chwyta za krzesło i dopadając lustra roztrzaskuje je krzesłem. Zmory są zdezorientowane, nagania je bohater do skrzyni, stojącej za lustrem, przykrytej czarną płachtą. A sam lokuje się na dachu skrzyni, zaczajony udaje ptaka-sępa, rozwijającego skrzydła, czekającego na swe ofiary, aby je schwycić i zabić. Bohater w upiornym groteskowym tańcu, tańcu ptaka-człowieka. W ciszy. Jego ofiary odzywają się w skrzyni, załęcznione, tłoczą się w środku. W końcu jedno z nich wysuwa się powoli, potem po kolei następne. Żadne z nich nie widzi bohatera na szczycie skrzyni. Wychodzi również spod skrzyni nowa postać, cała w bieli. Domyślamy się, kto to jest. Jak lustrzane odbicie, naśladuje ruchy innych, stając poszczególnym postaciom naprzeciw. Nagle słychać wrzask ze szczytu skrzyni. To bohater podejmuje swoją brutalną, prymitywną akcję zawładnięcia swoimi zwidami. Opowiada im banalną prześmiewczą historyjkę, że spotkał na placu Pigalle w Paryżu człowieka, który pokazał mu jak być wolnym. „Musisz zdjąć pasek od spodni. I potem zrobić pętlę, i zarzucić ją sobie na szyję”. Zwidy jak zahipnotyzowane powtarzają gesty bohatera: zdejmują paski, robią pętlę, zarzucają sobie na szyję. Bohater podniecony schodzi ze skrzyni, wrzeszczy: „zakładaj, no prędzej” (jakby dalszy ciąg opowieści), nagle zwidy budzą się z zahipnotyzowania, przypominają sobie pętlę, którą musiały dotąd nosić i poznają swojego prześladowcę. Zaskoczone takim stanięciem oko w oko, ale i wściekłe, gniewne. Obwieszają go swoimi pętlami, przywiązują do drewnianej barierki (zakładają mu na plecy), jak do krzyża, upiór morderca zaczepia mu na plecach wieszak. „Giń, lotrze!”. Bohater równie wściekły jak oni, drwi z nich, wyzywa. Naprzeciw niego pojawia się postać w bieli, która dotąd podczas zmagania z bohaterem trzymała się na uboczu. Naśladuje jego gesty i sło-

wa. Czujemy, że jakby oto nareszcie odnalazła swoje właściwe miejsce, naprzeciw tego, z którym była najmocniej związana. Bohater przeżywa swój koniec, snuje refleksje. Oto jest nareszcie u kresu swoich męczarni, zadaje sobie pytania, rozmawia sam ze sobą, lustro powtarza każde jego słowo. Ich życie dopełnia się. Gdy bohater umiera i pada na podłogę, upada również i postać w bieli, upadają także zwidy – cieszące się dotąd ze zbrodni. Mijają chwile w ciemności. Powoli zapalają się światła. Widzimy zwidy nareszcie wolne, cieszące się wolnością: „Jak tu pięknie”. Już chcą odrzucać swoje wieszaki, pilniki, telefony, misie, ale zostawiają je przy sobie. Mogą im się przydać. Wchodzą między publiczność, rozmawiają z nimi, nareszcie wolni. Mają swoje stare cechy, mordera czujnie rozglądając się, zastanawia się kogo tu zabić, aktorka sprawdza co by tu mogło być bardziej wyraziste. „Niemowa” próbuje się dodzwonić nie wiadomo do kogo. Widzimy, jak z podłogi podnosi się postać w bieli, jak bohater usiłuje wypłatać się z pętli i „krzyża”, i jak Lustro mu pomaga. Potem Lustro bierze bohatera za rękę i wyprowadza go z tego pobojuwiska. Bohater kuśtykając, przygarbiony, wychodzi krok po kroku, trzymając za rękę Lustro jak siostrę. Wędrują tak ku drzwiom w ścianie, bohater w pewnej chwili woła: „To sen, ciągle sen”. Za nimi powoli wychodzą pozostałe postacie. Światło gaśnie. Muzyka. Publiczność siedzi lekko zahipnotyzowana. Oklaski. Długie w pół-hipnozie.

(Premiera 27 lutego 1996 Sala Czarna Centrum Kultury w Lublinie). Przedstawienie wg pomysłu i w reżyserii Michała Siarkowskiego.

„Cmentarzysko” Zapis próby generalnej

Wbiega On (Robert Skassa), rozrzucając po scenie kilkadziesiąt czarnych poduch. „Nareszcie jestem sam” – woła. „Nareszcie mogę robić, co chcę”. Rozrzuca poduchy, skacze po nich, wolny i szczęśliwy. Potem je układa. „Harmonia. Zawsze chciałem stworzyć harmonię”. Rozkłada poduchy na podłodze. Kładzie je obok siebie. Próbuje je uporządkować. Ale poduchy są nieposłuszne. Jest ich dużo, są miękkie. Gdy układa z jednej strony, inne roztrąca nogami. „To wzburzony ocean” – krzyczy, ale uparcie trwa w swoim postanowieniu, pytając czasem sam siebie: „Czemu nie mogę stworzyć harmonii?”. Na scenie niepostrzeżenie pojawia się Inny (Tomasz Tosiek). Przechadza się pomiędzy poduchami. Rozgląda się, przystaje, przygląda się poszczególnym. Bezgłośnie porusza ustami. Dla niego poduchy są nagrobkami, a przestrzeń, po której się porusza to cmentarz. „Nie zabieraj, nie ruszaj, to grobowce” – mówi do Onego, gdy ten je zbiera i tworzy z nich swój upragniony ład. „Przecież nikogo tu nie ma. Jestem sam” – mówi On i zabiera poduchy, choć Inny mu w tym przeszkadza. „Tego nie ruszaj. To grób królika”. „Jakiego królika?” – zastanawia się On. „Był teatr. Reżyser chciał, aby wszyscy przeżyli czyjaś śmierć, zabili jakieś stworzenie, bo nie będą mogli dobrze zagrać zabójców. Padło na królika. Byłem w tym teatrze. A ty?”. „Ja nie chciałem zabijać” – On jakby coraz bar-

dziej zgadzał się na istnienie Innego. „Byłem tam, mówiłem: nie róbcie tego, co wy robicie?! Ale nie uratowałem go. Królik był przerażony”. „Ale przecież ciebie tu nie ma. Jestem tu sam” – reflektuje się. „Nie jesteś sam. Ja też tu jestem. A tu jest cmentarz”. „Nie, nie to nieprawda. Jestem sam. Tralala, jestem sam. Tyle tych poduch. Wzbudzony ocean. Czemu nie mogę stworzyć harmonii?” – wraca do swej idee fixe, ale pozostawia tamtą poduchę („Nagrobek królika”) w spokoju. Inny znajduje w kącie sali wielką czarną konstrukcję prostopadłościenną. Śmieje się. Coś mu to przypomina. Znajduje również stary popsuty głośnik. Wnosi na środek, przykładając ucho, udaje, że słucha. On zaintrygowany. Odrywa się od „budowania ładu” (być może już go nuży robienie tego w samotności). Razem słuchają „radia”, oceniają jakość odbioru, z porozumieniem kiwają głowami, słuchając nie docierającej do nikogo poza nimi muzyki. Dla Onego, jak i dla Innego, przedmioty wyciągnięte przez Innego wydają się coś znaczyć. Akceptuje już istnienie Innego. Nie jest sam, nie może ciągle uchylać się przed Innym. Próbuje znów dalej tworzyć harmonię, ale już nie sam. Zgadza się wziąć Innego na pomocnika. Tym razem kładzie poduchy wewnątrz i na wierzchu wielkiej czarnej konstrukcji. Inny mu je podaje. Odczytuje z poduch napisy. Zaczyna od niewinnych, nie za dużo mówiących: „Ofiarom faszyzmu”, „Kubuś Puchatek” i inne, obydwaj kumple śmieją się. Rośnie konstrukcja wspólnie tworzonej harmonijnej budowli („Wieża Babel”). Trafiają się różne napisy. Na niektórych nie ma daty śmierci. „Już wiem, to nagrobki, które dojrzewają, rosną jak rośliny” – mówi On. Na niektórych napisy jeszcze nieczytelne. „Wyznaczają czas. To składowisko płyt nagrobnych dla jeszcze żyjących”. „A ten kamień ma coś napisane z drugiej strony – tu ma datę śmierci, a tam ma inną. Patrz, a ten z jednej strony ma datę, a z drugiej (do góry nogami) nie ma”. Odkrywają inne jeszcze zaskakujące płyty nagrobne. Tymczasem konstrukcja harmonijna z poduch-cegieł-nagrobków rośnie coraz wyżej. Na jej szczycie zawieszony murarz – On. Konstrukcja z miękkich, niestabilnych poduch chybotze się. „Jak ja potem stąd zejść?” – niepokoi się On. Wyjmuje jedną z poduch spod siebie, konstrukcja nagle rozpada się. On leci na leb, na szyję (aktor rozbija sobie na próbie nos). Na dole trafia na płytę ze swoim nazwiskiem. „To moje? Jakże tu są daty?”. Nie może odczytać. Odczytuje, chyba niewyraźny, napis. Inny przygląda się zabiegom Onego. W końcu podchodzi. „Chodźmy. Już czas” – podnosi Onego. Na ścianie w tyle sceny pojawia się plama ciemnego światła. On idzie powoli, z przestachem, podtrzymywany przez Innego. Rozmawiają niewyraźnie, być może o króliku. Znikają w ciemnym świetle na ścianie. (Przesłanie:) Po upadku z „Wieży Babel”, zbierając się z podłogi, On wypowiada swoją najważniejszą kwestię, kwintesencję przedstawienia – harmonia (ład) była na początku, harmonia nie jest punktem dojścia ludzkiego bytu, lecz punktem wyjścia (myśl platońska). Godząc się z brakiem harmonii, On nareszcie przygotowany jest do odejścia.

Na podstawie próby w Sali Czarnej Centrum Kultury w Lublinie w styczniu 1996 r.
Reżyseria Robert Skassa i Tomasz Tosiek.

Agnieszka Hałas

Speaking of Spring

**A dialogue between two illustrious vagabonds
by the names of Trampleroad and Lanternhawk**

(The setting – An unspecified but very old, wild and dense forest somewhere in Fantasyland. The time – Around the end of April, more or less midnight.)

Trampleroad: Ah, evening, late evening, a wonderful time! How do I relish the very sight of the twinkedy-blinkedy stars peeking through the intertwining branches of ancient oaks and graceful birches! And how doth the cool wind rustle in the dew-moistened grass... and the sweet scent of daisies and marigolds blooming in the meadows, 'tis all the heart needs to be happy... Lanternhawk? Do you agree?

No answer

Trampleroad: Lanternhawk? D'you hear? Of all the four seasons spring is undoubtedly the best. In summer I fry in the scorching sun, in autumn I melt in torrents of rain, winter plagues me with frost and snow, colds in the nose and icy feet... Only in spring can the humble man at last feel he is a man and not a weatherbeaten rock on a barren hill.. Lanternhawk? Lanternhawk? D'you hear?

No answer

Trampleroad: Upon my words, he is asleep! He is asleep! While the nightingales sing and the leaves sigh, while the moles burrow and the primroses flower, while the vesper shines silver in the sky and the beautiful lady somewhere far away sobs quietly, recalling her long-lost lover, this unworthy creature is actually snoring away, waiting for the morning to come! Lanternhawk! Ho, Lanternhawk! Wake up!

Lanternhawk: (raising his head) Not so loudly, if you please, I'm not as yet deaf.

Trampleroad: Not deaf, perhaps, but a despicable loafer, my friend. Here I am, reflecting on all the beauties Nature can expose, and all the while, immune to the wonders my poetic visions can spread before your awed eyes, you, Lanternhawk, snore peacefully as a rabbit in its burrow!

Lanternhawk: Incidentally, I wasn't asleep.

Trampleroad: Ha! Ha! Ha! Not asleep? Not asleep? Don't even attempt to fool old Trampleroad, my friend. What other activity, then, were you so preoccupied with that you failed to answer my question, huh? Daydreaming perhaps?

Lanternhawk: Eveningdreaming would be in the present circumstances a far better term, but yes, if you care to call it so, I was dreaming.

Trampleroad: That's it, my friend, speak always the truth and only the truth, 'tis in life of all paths the safest and most sure. And what, may I ask, was your dream, Lanternhawk?

Lanternhawk: Not so much a dream, as a thought, quick-fading, fleeting like the memory of springtimes long past...

Trampleroad (respectfully): Ooo! I'm not the only poetic soul in this misty-musty old forest, it would seem. Ah, yes, I understand. Springtime is dreamtime, wishtime and thoughttime all together, both joyful and sad, playful and weeping, therein half its sweetness lies... (conspiratorially) Tell me, my friend, is she pretty?

Lanternhawk: Who?

Trampleroad: Oh, nobody, nobody. Just a thought, you know... A flower, let's say. A pansy... No, a rose. A red rose.

Lanternhawk: Roses are strange.

Trampleroad: Beautiful, my friend, beautiful, believe me, a rose is that and nothing else.

Lanternhawk: Strange, I said. A mystery, shadows trapped in the labyrinth of scarlet petals, delicately trembling... You look at a rose and see, what?

Trampleroad (after hesitation): A rose?

Lanternhawk: Just so. Did you ever wonder, then, what a rose thinks – when she looks up at you? Who are you to a rose? A dark figure looming against the sky, cutting out the sun? A monster, perhaps, coming to shatter the happy harmony of plant, earth, sun and rain? Injure the pride of puny thorns on her slender stem?

Trampleroad: You don't quite seem to understand and appreciate the mood of this wonderful evening, do you, my friend?

Lanternhawk (not heeding him): A rose, a rose. A beauty, living without heart or thought, earth-child, born to be plucked, you'd say. And yet...

Trampleroad: Take care, your talking might soon make me feel uneasy...

Lanternhawk: Have you ever heard of the piercing scream a rose utters when picked?

Trampleroad: Ah! The picking of a rose! Was that then your dream, my friend? A great moment, I agree, and very poetic as well. Indeed, had I now a scroll of parchment and a reliable quill-pen, what a lyric I could compose with the rose as my muse! Describing every leaf, every elegant petal-curve, and that incomparable aroma rising in invisible whirls from the little bud of vivid crimson... Well? What do you say? Jealousy, isn't it? Don't try and deny me, my friend, I can see it in your eyes, plain and entirely unabashed. You're not the only one in the world dreaming of roses, you see, it's a thing to live with, a kind of passing folly. Associated with spring somehow, I suppose. Never you mind, it'll bring you to no harm, unless you lose your nerve and try to fight against whatever's taking over for the time being. It's worse then battling a dozen dragons all at once. Just you relax and enjoy the scenery... Look, there's the Big Dipper, right over our heads!

Lanternhawk: Marvellous, indeed. But I'm very much afraid you were mistaken before. My dream, my thought, my fleeting memory... they weren't about picking roses. Not exactly.

Trampleroad: No? Then... What with, then? Hey! What were you thinking of, my friend?

Lanternhawk: Gardening.

Michał Łuszczuk

„Cogitationum poenam nemo luit”

Scena I

Scena: w tle rozgwieżdżone niebo (migoczące gwiazdy) W głębi, z prawej stoi Chłopak. Ubrany w czarne spodnie i czarny golf. Z lewej wysunięty ku widowni czarny globus, na który w zakończeniu pada ostre światło (z prawej).

Chłopak

(głośno myśli)

Jest w tym niebie coś niepokojącego, coś co mnie głęboko przeraża, a zarazem pociąga. Jakby fala za falą napływając do mej głowy budziły ciekawość... i coś jeszcze... Nieboskłon jest jak mapa, która coś pokazuje, dokąś prowadzi... Czyżby? Nie, ta mapa to wcale nie rzeczywisty obraz Wszechświata. To tylko pozbawiony znaczenia śmietnik. Pokazuje gwiazdy sprzed milionów lat, a my śmiesznie bezmyślni wierzymy, że jest to aktualna wizja Kosmosu. Nic bardziej mylnego! A czy w życiu nie jest podobnie? Ileż to razy wydaje się nam, że mamy coś w zasięgu ręki, że to coś jest nieuchronnie nasze a gdy wykonujemy najmniejszy ruch czy gest, wrażenie to pryska niczym mydlana bańka. A ręka trafia w pustkę. Nawet sami dla siebie jesteśmy niczym dwie gwiazdy leżące po przeciwnych stronach Wszechświata. Niby siebie widzimy, ba, nawet słyszymy, lecz czy możemy być pewni, że ten obraz lub te słowa to już nie przeszłość, już nie prawda? Ileż w naszym życiu jest iluzji?! Ileż rzeczy musimy przyjąć na siłę, wmawiając w siebie ich autentyczność.

Prolog

Na środku sceny, na stoliku ustawiony jest telefaks. Urządzenie jest włączone, systematycznie „wyrzuca z siebie” informacje; zwoje papieru leżą w bezładzie obok stolika. Tło jest ciemne. Z głośników, umieszczonych z tyłu widowni, dobiega głos spikera czytającego napływające wiadomości.

Głos spikera

Serwis informacyjny.

O nielegalnej emigracji i nacjonalizmie. W Warszawie rozpoczęło się 13 bm. dwudniowe spotkanie ekspertów i dyplomatów państw Inicjatywy Środkowoeuropejskiej na temat nielegalnej emigracji, nacjonalizmu i ksenofobii. Przewodniczenie konsultacjom, poświęconym tej problematyce, powierzono Polsce. Celem spotkania jest wymiana infor-

macji o występowaniu omawianych zjawisk w krajach Inicjatywy oraz opracowanie na tej podstawie programu dalszych konsultacji.

Sport.

Superpuchar Europy zdobyli piłkarze AC Parma, którzy w rewanżu pokonali 2:0 AC Milan.

Wiadomości kulturalne.

Fundacja im. Emila Slistera przyznała tegoroczne, prestiżowe nagrody literackie. Za najlepsze opowiadanie SF – debiut, główną nagrodę – 3 letnie stypendium w USA – otrzymał młody Polak, którego danych Fundacja nie podała. Jego utwór pt. „Spacer...” opowiada historię dwójki młodych astronautów badających nieznane przestrzenie kosmosu. Niestety na skutek ataku Obcych zostają oni zmuszeni do opuszczenia swego statku o nazwie „Pegaz” i wyruszenia we Wszechświat... na piechotę. Ważnym elementem nagrodzonego opowiadania, jak podkreśliła komisja oceniająca blisko 300 nadesłanych prac, jest ciekawy wątek miłosny oraz szokujące zakończenie utworu.

Z regionu.

3-letni Daniel spalił ojcu stodołę wraz z maszynami. Rzecz miała miejsce w czwartek przed południem w Radziejowie (woj. chełmskie). Dziecko bez opieki dorosłych bawiło się w stodołę zapalniczką. Od jej płomienia zajęły się składowane w budynku siano i słoma. Spaliły się również ciągnik, sieczkarnia i inne maszyny rolnicze. Józef J., ojciec małego Daniela, oszacował straty na około 200 mln.

Prognoza biometeorologiczna.

Możemy odczuwać zmęczenie, sennosć, osłabienie refleksu i różne dolegliwości. Stosowanie używek niewskazane. Należy unikać intensywnego wysiłku fizycznego.

Pogoda na weekend: w sobotę dużo chmur, miejscami może jeszcze popadać deszcz, w niedzielę dość pogodnie i ciepło, w ciągu dnia od 5 do 7 C°.

Lecz bynajmniej nie przeszkadza to nam, wszystkim bez wyjątku, żyć w tym świecie pobożnych życzeń, ulotnych pragnień...

Jest w tym niebie coś niepokojącego, coś co mnie głęboko przeraża... Boję się.

Scena II

Scena pogrążona w ciemności. Powoli dwa reflektory (zielony z lewej, czerwony z prawej) zaczynają oświetlać środek sceny. Pośrodku, ok. 0,5 m nad ziemią wiszą dwa skafandry astronautyczne (białe), „trzymające się za ręce” (lewy w świetle zielonym, prawy w czerwonym). Głosy aktorów dobiegają z głośników (jak w prologu). Po zakończeniu kwestii reflektory gasną powoli.

Ona

I kogóż to my tu mamy?

My, którzy po wiekach wracamy

Przybywając z dalekiej przyszłości

Do kogo wstąpiliśmy w gości?

On

On to nas przed laty stworzył
Cały Wszechświat nam otworzył
Powysyłał nad niebiosa
Gdzie wciąż czeka na nas... kosa.

Ona

On nas wypchnął w świat daleki
I porzucił bez opieki
On nam zadał straszne męki
My wciąż żywi – z jego ręki!

On

Lecz Fortuna kołem toczy
Strach zagląda w jego oczy
Oto nadszedł dzień zapłaty
Wstąpisz dzisiaj między katy

Scena III

Scena: bar, na blacie szklanka z sokiem pomarańczowym, obok kosz na śmieci. Na wysokim stolku, przy blacie siedzi Chłopak. Jest ubrany w jeansy i biały podkoszulek. Powoli, zastanawiając się, coś pije. Na koniec z roztargnieniem, z rezygnacją czyta i zaczyna mazać po dopiero co skończonym tekście. Następnie kartkę mnie i wyrzuca do kosza. Z opuszczoną głową schodzi ze sceny. Głos dobiega z głośników.

Głos Chłopaka

To już 4 lata, wliczając w to czas, gdy Cię kochałem, a jeszcze nie znałem, gdy w myślach różami, bez kolców, Ciebie – droga Julio, ja – Myślący Romeo obsypuję.

Myślący Romeo – to brzmi tak dumnie i jakże... smutnie. Lecz czy spełnionym, radośnym jest uczucie będące iluzją? Będące snem... To już chyba normalne, że o tej porze człowiek balansuje na granicy sensu i bezsensu, na granicy prawdy i kłamstwa, na granicy siebie samego.

Zdradzę Ci w tajemnicy, że czasami zadaję sobie pytanie: czy jestem normalny? I dochodzę do wniosku, że tak. Nawet na pewno tak. Dlaczego? Bowiem mam głupie marzenia i jestem leniwy. A to są przecież najnormalniejsze rzeczy pod Słońcem... Ale czy pod innym też? Tkwi we mnie jakiś smutek i obawa, spleen – mówiąc językiem Szekspira.

A zresztą – „Za wiele myślę. Z takimi niebezpiecznie”.

Czegoś się boję!

Coś wraca do mnie jak bumerang i zamierza strącić mi głowę. Ja to wiem, ja to czuję. Proszę, pomóż mi! Uratuj mnie przed nimi!

Scena IV

Scena: fotel (pośrodku, tyłem do widowni), kanapa (z lewej, bokiem), na szafce (w głębi, z prawej) telewizor i video. Ekran telewizora skierowany ku widowni. W fotelu siedzi Chłopak ubrany j.w. Nagle na miejscu emitowanej bajki pojawia się obraz: zdjęcia uśmiechniętej dziewczyny (brunetki o ciemnej karnacji) i młodego mężczyzny (blondyna). Następnie pokazane są fragmenty filmu – odlot jakiejś rakiety, wahadłowca. Chłopak podchodzi do telewizora i zaczyna przy nim manipulować. Pojawia się i zaczyna narastać powoli wibrujący dźwięk o wysokiej częstotliwości (uzyskany z generatora dźwięku).

Chłopak zakrywa sobie uszy, krzyczy, zaczyna „szaleć” – przewraca fotel, upada, wije się z bólu. Nagle wszystko znika: nastaje ciemność i cisza. Po paru chwilach rozlega się utwór – muzyka organowa. (proponowane: Johann Pachelbel, *Preludium Chorałowe / Chorale „Allein Gott, in der Hoh sei Ehf”*).

Scena V

Scena: z lewej strony stoi Ona (dziewczyna ze zdjęcia), na środku sceny Chłopak (ubrany jak w scenie I), z prawej zaś strony stoi On (partner dziewczyny). Nad nimi, pośrodku sceny wisi ok. 2 m nad ziemią obraz – prześcieradło tło ciemne.

Ona: Witaj chłopcze! Witaj nasz ojcze!

On: Witaj nasz zabójco!

Chłopak: Kto to?

Ona: Jak to? Nie poznajesz nas? To my, twoje dzieci.

On: Twoje ofiary.

Chłopak: Kim jesteście? Jak tu weszliście?

On: Jaką on ma krótką pamięć. A zresztą to chyba nie dziwne. Ludzie często zapominają, o... swoich zbrodniach. Chowają je, maskują, zapominają, oszukują sami siebie, lecz te, tak samo jak my dziś, wracają po latach... (Śmieje się). Jak to się mówi: prawda na wierzch wypływa.

Ona: Daj mu już spokój! Nie widzisz, że to jeszcze dziecko?

On: O, nie! To już nie dziecko. On zresztą nigdy dzieckiem nie był. Zawsze taki poważny, opanowany, zawsze taki dorosły...

Chłopak: (przerywa) Czy wreszcie mi powiecie, jak tu się dostaliście i kim jesteście!?

Ona: Nie jesteś głupi, więc chyba wiesz, że duchy nie używają kluczy ani wytrychów. My też. Jesteśmy tam, gdzie chcemy. Ot, pstryk... i już gotowe.

Chłopak: Ale dlaczego „wpstryknęliście się” do mnie?

Ona: Przecież Ci już to mówiłam. Jesteś naszym ojcem.

Chłopak: Ale kim wy jesteście?

Ona: Czy pamiętasz swoje pierwsze opowiadanie, to napisane przed kilku laty na konkurs? To, które zostało nagrodzone stypendium, na które nie pojechałeś? Pamiętasz „Pegaza” i dwójkę młodych astronautów? Martena – doskonałego jak grecki posąg, równie

twardego w środku, jak i na zewnątrz? I Kalhari – drobną, odważną dziewczynę o złocistobrązowych oczach?

Chłopak: (przygląda się, poznaje) To wy jesteście Kalhari i Marten!!!

On: Nam bardzo przyjemnie, że nas poznałeś, ale czy tobie będzie podobnie? Nie sądzę.

Chłopak: Ależ to niemożliwe! Przecież ja was wymyśliłem, istnieliście tylko w mojej głowie i na kilku arkuszach papieru. Was po prostu nie ma!

Ona: (szydłerczy śmiech)

Chłopak: Wy nie możecie istnieć!

Ona: „Myślisz – więc jestem” – ot cała tajemnica. Fakt, to ty nas stworzyłeś, wymyśliłeś. I my jesteśmy twymi dziećmi.

On: I ofiarami...

Chłopak: Nie, to niemożliwe! Takie rzeczy zdarzają się tylko w książkach SF.

Ona: Skąd możesz wiedzieć, że twoje życie nie jest taką książką? Czy nigdy nie słyszałeś o konstrukcji szkatułkowej?

Chłopak: Słyszałem...

Ona: Sam więc widzisz. Nie masz co się dziwić. To, że tu jesteśmy, jest tak samo realne jak... fakt naszej śmierci.

On: A propos naszej śmierci. Chyba nadszedł czas, by wyrównać rachunki, Panie Fantasto. Czyż nie?

Ona: Poczekaj! Wpierw dowiemy się dlaczego?

Chłopak: Co „dlaczego”?

Ona: Dlaczego nas zabiłeś

Chłopak: Nie, ja chyba śnię...

On: Pogódź się wreszcie z faktem naszego przybycia. Pogódź się, zresztą, z całym światem, bo nie wiadomo ile czasu ci zostało...

Ona: Tak. Zróbmy krótki rachunek. Konkurs wygrałeś, ale na studia nie wyjechałeś. Napisałeś kilka rzeczy, dostałeś parę świadectw, byłeś kilka razy za granicą... i to by było chyba wszystko. To smutne, że tylko tyle. Pomyśl, ile rzeczy jeszcze przed tobą, a tymczasem...

On: A tymczasem powracają znikąd starzy przyjaciele.

Ona: Kim my jesteśmy właściwie dla ciebie?

Chłopak: Nie wiem... Może jesteście moimi pomysłami, które nie mogą zostać zrealizowane... jesteście częścią mnie samego...

On: Oj, z pewnością; odrobiną nadziei ludzkości i chęci stania się cichym bohaterem, syntezą cynizmu i romantyzmu, kiepską miłością i brakiem jakichkolwiek rozsądnych rozwiązań na przyszłość. Oto czym jesteśmy? Nie. Nic z tego. Może jeszcze wczoraj byliśmy twymi ofiarami, a raczej ofiarami twej chorej wyobraźni. Lecz dziś, gdy nadszedł dla ciebie dzień sądu, jesteśmy twoim trybunałem.

Chłopak: Nie wy macie mnie sądzić!

On: (śmieje się) Jakże dziwnie brzmią w twoich ustach takie słowa. Szczerze mówiąc, nigdy bym się tego po tobie nie spodziewał. A ty?

Ona: Nie wiem, on jest taki... śmieszny. Raz wielki i śmiały, a raz malutki i przerażony. Czasami chce udowodnić całemu światu swe racje, a gdy przyjdzie co do czego, to okazuje się, że nie ma o czym mówić.

To chyba niezwykle; taki brak stabilności wewnętrznej – to chyba coś niebezpiecznego.

Chłopak: Przestańcie! Słyszycie, przestańcie! Jak będę chciał słuchać takich bredni to pójdę do psychoanalityka. Skończcie już te...

On: O! Nareszcie zaczyna mówić rozsądnie. Zuch chłopak! No więc, rozprawy jako takiej nie będzie. Nie jesteśmy ciekawi, co masz na swoją obronę. Jedyne co nam pozostało to wydać wyrok.

Ona: Mielśmy dosyć dużo czasu by wymyślić coś odpowiedniego. I sądzimy, że to mamy. Równocześnie zapłacisz nam za nasze krzywdy, a w przyszłości nie będziesz w stanie powtórzyć swego czynu – a to jest chyba ideą kary, czyż nie? Będzie to, w pewnym sensie resocjalizacja... tak, w pewnym sensie. Będzie to życie po śmierci.

Chłopak: Co!? O czym ona mówi?! Co mam niby robić?

Ona: Mówiąc szczerze, mam świadomość, iż nie sposób jest przewidzieć twojej reakcji. Równie dobrze możesz napluć nam w twarz, lub też rzucić się do stóp. Nie wiem. Ale to nie takie ważne. Teraz...

On: Zatem, z pewną satysfakcją informujemy Pana, iż został Pan skazany na śmierć biologiczną. Cześć.

Koniec

Od autora.

Powyższe 5 scen i prolog, opatrzone tytułem nie mają charakteru pracy czysto literackiej i w zamyśle stanowią jedynie podstawę do inscenizacji krótkiego przedstawienia. Prezentowane rozwiązania scenograficzne, czy też muzyczno-dźwiękowe, podobnie zresztą jak i część wypowiedzi mogą zatem ulec, w trakcie ewentualnych prób, zmianom.



**Przemysław Więczkowski
Sławomir Żurek**

„Scriptores” w Krakowie

**Dziennik uczestników czterodniowej sesji teatrologicznej
(Kraków 12.02–15.02.1996)**

12 lutego. Dzień pierwszy.

Tego dnia wstałem przepełniony przeświadczeniem, że „wyprawa się” powiedzie. Później „wysiedziałem” zajęcia w szkole, wróciłem do domu. Pakowanie. Pośpiech. Poszedłem na dworzec. Na stacji kupowanie biletów, W.= uśmieški.

Jechaliśmy długo, leniwie i sennie. Nie zjawił się S. Ż. Najpierw sądziliśmy, że się spóźni, później pod przewodnictwem J. G. przeszliśmy cały pociąg w poszukiwaniu sławetnej postaci. Kraków, wreszcie...

W czasie podróży nie stało się nic nadzwyczajnego aż do przybycia do miejsca zakwaterowania. W. jako tymczasowy przywódca pertraktował z zakonnicami w sprawie warunków zamieszkania. Po rozmowach za zamkniętymi drzwiami zakomunikował nam z radosną miną historyka:

- Dostaliśmy dużo miejsca, cały 28-osobowy pokój!

Komuś wyrwało się:

- O Boże !

Pomyślałem, że w każdym miejscu można doznać olśnienia, ale nie chciałem tego mówić głośno. Na zadowolone najbardziej wyglądały dziewczyny, szczególnie K. G. Pomyślałem, że nie chciałbym być na ich miejscu.

Spaliśmy w sali, która przypominała hangar, czuliśmy się jak lotnicy na piętrowych łózkach.

13 lutego. Dzień drugi.

godz. 11.00 – Poranek teatralny w „Jamie Michalikowej”.

godz.13.00 – Spotkanie z Bożeną Gierat-Bieroń i Łukaszem Drewniakiem z krakowskiej gazety teatralnej „Didaskalia” na temat: „Współczesne życie teatralne i krytyka teatralna”.

godz. 15.00–16.30 – przerwa obiadowa.

godz. 16.45 – lekcja teatralna w Teatrze Starym („Dramat romantyczny”).

godz. 18.00 – spektakl.

„Jak wam się podoba” Williama Shakespeare’a w reżyserii Tadeusza Bradeckiego (Teatr Stary).

godz. 21.30 – Wieczera w „Piwnicy pod Baranami”.

Wstaliśmy około godziny dziewiętej. Po porannej toalecie odnaleźliśmy prawdziwy bar mleczny (nad Wisłą). Wrażenie było niesamowite. Wnętrze wyglądało jak żywcem przeniesione z lat 60-tych, albo nawet 50-tych. Po lewej stronie prawdziwa łada z tamtych czasów, po środku kilka wieszaków na ubrania. Jednak pomieszczenie posiadało również atrybuty współczesności, takie jak plastikowe stoliki i krzesła, oraz misternie wkomponowane w odpadający tynk kinkiety – kiczowate imitacje pozłacanych lampionów.

Po śniadaniu natknęliśmy się niespodziewanie na S. Ż., który z wielkim, czerwonym plecakiem nietrudnym do zauważenia kroczył ulicą Floriańską.

W ten sposób dzięki niespodziewanemu spotkaniu mogliśmy od razu zrealizować pierwszy punkt naszej sesji: Poranek w „Jamie Michalikowej”. Plany, plany, plany... Strategie, strategie, strategie... W pierwszej wersji mieliśmy zaplanowane zwiedzenie „Muzeum Tadeusza Kantora”. Niestety okazało się, że będziemy mogli je obejrzeć dopiero następnego dnia. Punkt drugi dnia: walka intelektualna z redakcją „Didaskalii”. O krytyce i recenzji teatralnej interesująco mówili: Bożena Gierat-Bieroń i Łukasz Drewniak. Ciekawa była nie tylko treść, ale również związki frazeologiczne używane przez recenzentów. Krytyk Drewniak używał np. namiętnie zwrotu „bijać” w odniesieniu do całego kosmosu.

Punktem kulminacyjnym całego dnia był jednak obiad w podziemiach „Chimery”, na który składały się „wielorakie różności” nazywane przez wszystkich „sałatkami” (z sałatą nie miały one jednak wiele wspólnego). Podczas konsumpcji dało się słyszeć odgłosy podobne do tych, które umilały nam pobyt w zeszłym roku w Rabce (brak możliwości fonetycznego zapisu). Jednakże teraz nie były one aż tak głośne jak wiosną, chociaż może równie intrygujące dla wszystkich biesiadników. Później poszliśmy wprost do Teatru Starego na lekcję teatralną: „Realizacje sceniczne dramatu romantycznego”.

Wieczór – spektakl samego Williama Shakespeare’a „Jak wam się podoba” w reżyserii Tadeusza Bradeckiego. Szczerze mówiąc to niezbyt nam się to „podobalo” (a właściwie mnie – P. W.), cóż, to tylko moja subiektywna, podkreślam, subiektywna ocena. Podobnie było w słynnej „Piwnicy pod Baranami”, gdzie wpuszczono nas jedynie do jakiegoś obskurnego pomieszczenia, wyglądającego jak sień, w której wypada raczej przetrzymać ubrania, niż kogokolwiek gościć. Wieczera była obrzydliwa, a pomiędzy stolikami kręcili się ciągle faceci (tzw. „twarze sportu”),

14 lutego. Dzień trzeci.

godz. 10.30 – zwiedzanie „Muzeum Tadeusza Kantora” na ulicy Siennej i Kanonicznej.

godz. 12.00 – spotkanie z aktorami teatru Crikot 2.

godz. 14.00–15.30 – przerwa obiadowa.

godz. 16.00 – spektakl „Kuku na muniu” w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego (Teatr Stu).

godz. 19.15 – spektakl „Dziady – Dwanaście improwizacji” Adama Mickiewicza w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Stary).

godz. 22.00 – dyskusja teatromanów.

Wiele działo się w pamiętną środę. Najpierw zwiedzaliśmy muzeum Kantora. (Po obfitym śniadaniu w barze, tym samym co dnia poprzedniego. S. Ż. jadł niezliczone bułki z jajkiem i pił kakao, ciągle dowcipkował, aż pani kucharka patrzyła na nas podejrzliwie, bo on żartował, on się śmiał, a my jedliśmy w skupieniu). Później powlekliśmy się na poranną przechadzkę ulicami Krakowa. Muzeum Kantora to stara piwnica z wystawą fotograficzną i strych z pamiątkami po Wielkim Tadeuszu. Najciekawszy był aktor teatru niejaki „Bogus” (tak nam się przedstawił), który zajmująco opowiadał o swoim wielkim mistrzu. Później obiad u „Babci Malwiny” na Sławkowskiej, łażenie po księgarniach. A następnie pięć godzin w teatrze: najpierw Stu, a potem Starym. Dwa różne przedstawienia, oba doskonale. W pierwszym („Kuku na muniu”) wysmienity Krzysztof Globisz, w drugim również Globisz, rywalizujący o prymat na scenie z Radziwiłłowiczem, Trelą i Peszkiem. W sumie dominowała tęsknota Grzegorzewskiego za wielkością Swinarskiego.

Godz. 22.00 – rozmowy, rozmowy, rozmowy... o teatrze, teatrze, teatrze...

15 lutego. Dzień czwarty.

godz. 11.00 – wizyta w XXI LO w Nowej Hucie, prezentacja szkoły i obserwacja zajęć, spotkanie z młodzieżą.

godz. 14.00 – spotkanie z prof. Jerzym Stuhrem – rektorem PWST.

godz. 15.30–16.30 – przerwa obiadowa.

godz. 19.00 – spektakl „Opis obyczajów” Jędrzeja Kitowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (Teatr im. J. Słowackiego).

godz. 21.30 – spotkanie z Mikołajem Grabowskim, reżyserem przedstawienia w Teatrze im. J. Słowackiego.

23.00 – wieczór pożegnalny.

Od rana tramwaj – cel Nowa Huta. Poszukiwania liceum. W liceum nic nie wiemy o naszym przyjeździe. Dyrektorka na jakimś zebraniu w kuratorium. Oglądamy szkołę. Fajna, ale w sumie nic nadzwyczajnego. Wracamy z Nowej Huty, kolejna godzina...

Obiad na Starówce. Później poczekalnia w PWST. Przyjmie nas Stuhr, czy nie? Przyjął... Uff... Rozmowa w napięciu, w końcu się rozluźnia (Rektor Stuhr). Zaczyna się dowcipkowanie, gadanie, zdjęcia.

Wieczorem znowu teatr. W sumie byliśmy na kilku przedstawieniach i w trzech największych teatrach Krakowa. Sądzę jednak, że „Opis obyczajów” Jędrzeja Kitowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego był najlepszym z nich.

Byłem pierwszy raz w Teatrze im. J. Słowackiego (P. W.; S. Ż. także). Wnętrze przypominało mi lubelski Teatr im. J. Osterwy. Bardziej ozdobne, podobna atmosfera. Połączenie przepychu z prostotą myśli. Pomieszanie barokowych elementów z klasycznymi proporcjami sprawiało wrażenie, jakby cały budynek oddychał „świeżym” krakowskim powietrzem.

Podczas przedstawienia odnajdywałem ciągle jeden element, który pozwalał docierać do wizji teatru Grabowskiego i jednocześnie prowadził całe przedstawienie. Zarówno aktorzy, jak i reżyser próbowali rozmawiać z widownią, ale była to rozmowa trochę „niema”, jakby rolę słów zastąpiły gesty, zaś same słowa stanowiły jedynie zwyczajne tło. Cała sztuka wywołała u mnie (P. W.) uczucie podobne do tego, jakie wywołuje wiersz na pozór zrozumiały i logiczny, ale z jednym elementem nie pasującym do całej reszty.

Był na scenie obecny dialog między ożywionym dramatem, a widownią. (Fachowcy nazywają to chyba interakcją.) To właśnie ten dialog zrodził wewnętrzne napięcie, niepokój, na który trudno było nie zareagować. Dlatego nie dziwię się tym, którzy byli rozbawieni podczas sztuki. Właściwie cała widownia poza małymi wyjątkami ryczała ze śmiechu. A przecież w tych „śmiesznośkach” scenicznych pierwszorzędą rolę odegrał smutek, jakaś bliżej nieokreślona gorycz osobista, upadek świata. Dopiero w trakcie ostatniej sceny, w której rzeczywistość sceniczna w sposób widoczny złączyła się z teraźniejszością, na wszystkich „maskach” odbił się zielony kolor sceny i były one podobne do twarzy tańczących, zabawny i pozornie upojny taniec śmierci. Koniec był tak nieoczekiwany, że na widowni „widać było” strach przed prawdą, przed wyjałowieniem i wydarciem własnych uczuć. Grabowski sięgnął do dusz, a ja czułem, że ten „ruch ręką” jakoś niespodziewanie mnie pokrzepił.

Najciekawszym momentem tego wieczoru było spotkanie z Mikołajem Grabowskim, już po przedstawieniu. To wielki, a jednocześnie pokorny artysta. (Wybrał gadanie z licealistami zamiast wywiadu w TV.) Siedzieliśmy w pięknym saloniku, czas mijał niepostrzeżenie do momentu wkroczenia żony reżysera, która delikatnie przywróciła nas do stanu świadomości.

Ta chwilowa otucha, jak się okazało później, była bardzo potrzebna, żeby móc cierpliwie znieść próbę, którą mieliśmy przejść podczas powrotu. Wspólnie z S. Ż. i J. G. zastaliśmy drzwi, a raczej wrota klasztoru zamknięte. (Reszta grupy poszła na dyskotekę do nieznanego nam bliżej lokalu). Do nas dołączyła się natomiast grupa Australijczyków, którzy równie namiętnie próbowali dostać się do środka. Waliliśmy i pukaliśmy długo i długo na próżno, w końcu jednak siostry nam otworzyły, a otwierając zrobiły nam niezły „bigos”, twierdząc, że przyszliśmy po godzinie 23.00 (mimo że nasze zegarki pokazywały, iż przyszliśmy w porę). Podobny kłopot mieliśmy rano, kiedy to chcieliśmy wyjść z budynku. Jak się okazało, w klasztorze nie zawsze wstają rano. Przypomniała mi się na pocieszenie „Monachomachia” Krasickiego.

Później już tylko pociąg. Długo. Wesoło. Czarno. Lublin. Dom...

Uff...

Tadeusz K. jak Cricot 2

Jeden z najwybitniejszych dramaturgów XX-go wieku, porównywany wszechstronnością swych działań artystycznych z Wyspiańskim, Schulzem czy Witkiewiczem. Człowiek o nieokreślonej osobowości i nadludzkiej wyobraźni, wyrażający najpełniej siebie w tym co robił. Jego twórczość to najszerzej pojęta SZTUKA. Malarz, scenograf, reżyser, pisarz, teoretyk sztuki i aktor – Tadeusz Kantor. Nerozerwalnie związany przez większą część swojego życia z teatrem Cricot 2.

Za czas powstania „drugiego” Cricotu przyjmuje się przełom lat 1955-56, kiedy to Kantor wraz z kilkoma zaprzyjaźnionymi malarzami i poetami utworzył grupę teatralną na wzór przedwojennego teatru krakowskiego. Od tego teatru zapożycza również nazwę, o używanie której prosi osobiście twórców przedwojennego Cricot. Sam Kantor po raz pierwszy komentuje swą ówczesną działalność tak: „Teatr Cricot 2 jest teatrem rzeczywistości konkretnej, a nie sztuką iluzji scenicznej”.¹

Pierwszym spektaklem jest *Mątna* według St. I. Witkiewicza, w reżyserii Tadeusza Kantora i z kostiumami Marii Jaremy – współzałożycielki Cricotu 2. Spektakl został wystawiony w krakowskiej Kawiarni Plastyków. Teatr, powstały z inicjatywy grupy malarzy, nie stawia przed sobą zadania oparcia się na eksperymencie plastycznym czy scenicznym, nie ma to być również teatr nowoczesny. Pomimo to Kantor chce nieustannie rozwijać teatr współczesny. Sam później pisze: „Wbrew opiniom oportunistów wszelkich odcieni, od zasiedziałych i usankcjonowanych godnościami osobników, aż do pseudo intelektualnych estetów AWANGARDA W TEATRZE JEST MOŻLIWA I BĘDZIE ISTNIEĆ”.²

Jako poparcie swojej tezy Cricot 2 wystawia w roku 1961 *W małym dworku* Witkacego. Wtedy to zostaje użyta po raz pierwszy metoda „informel”.³ Metoda ta stosowana była dotychczas tylko w malarstwie. Kantor stosuje ją, aby poruszyć elementy scenografii, element taki może teraz być płynny albo zmienny (np. kostium, w którym występuje aktor powstaje przez zniszczenie, wytarcie czy zużycie).

Kolejnym nowatorstwem teatralnym, wprowadzonym przez Tadeusza Kantora był „teatr zerowy”. W roku 1963 został ogłoszony *Manifest teatru zerowego*. Spektakl *Wariat i zakonnica* stworzony został właśnie w tym nurcie. Zerowość tego przedstawienia polegała na tym, że aktorzy ograniczeni byli na scenie poprzez ogromną stertę składanych krzeseł, przez co musieli skupić się na utrzymaniu na scenie (w sensie fizycznym). Tekst dramatu był przez nich omawiany, urywany i rekontynuowany. „Był to „młyn mielący tekst” – jak określił to sam Kantor. – Strefa tekstu dramatycznego i „towarzyszących mu wypadków”, została rozbita osiągając stopień zerowy”.⁴

Kolejnym spektaklem Cricotu jest *Kurka wodna* (1967, ten związek: Kantor – Witkiewicz będzie trwał aż do roku 1975). „Teatr wydarzeń”, to nowy trend, w którym wykreowana została właśnie *Kurka wodna*. Nie jest to jednak zupełna nowość, ponieważ elementy teatru happeningu (nazwa stosowana zamiennie przez samego twórcę) widoczne są już w pierwszych przedstawieniach. Kantor w tym okresie chce sprzeciwić się ówczesnemu teatrowi, który jest „przeniknięty konformizmem”. Uduje się mu to z pewnością przez ten fakt, że w „teatrze wydarzeń” zaciera się różnica pomiędzy próbą a przedstawieniem. Reżyser bezustannie bierze udział w spektaklu, modyfikując go. Kantor nie chce w ten sposób podkreślać swej pozycji reżysera, chce pokazać, że za spektakl odpowiedzialny jest on sam, tak jak każdy aktor u niego w spektaklu. *Kurka wodna* jest pierwszym spektaklem, przez który jego twórca zasłynął na szerszą skalę (pokazywany jest m.in. w Anglii, Francji i we Włoszech).

Po pięcioletnim sukcesie happeningu przychodzi czas na nowy spektakl *Nadobnisie i koczodany*. Spektakl ten odbywa się w szatni, która z założenia w teatrze pełni rolę poboczną. Teraz Kantor do swojego spektaklu może zaangażować widza. (Część widowni prowadzona przez aktora wykonuje określone gesty).

W roku 1975 rozpoczyna się etap najdłuższy w twórczości Kantora. Nakładem Galerii Foksal ukazuje się manifest *Teatr Śmierci*. W tym również roku powstaje również najsłynniejszy spektakl Kantora *Umarła klasa*. To sztandarowe przedstawienie ukazuje zwrot twórcy ku przeszłości. Kantor jako jeden z pierwszych usiłuje przypomnieć o istnieniu przeszłości, która dotąd była usilnie zacierana a nawet zwalczana przez sytuację świata po pierwszej wojnie światowej (chęć całkowitego zerwania z przeszłością, propagowali twórcy wielu grup poetyckich międzywojnia) później, po II-ej wojnie, nastawienie negatywne do przeszłości wywołane zostało nie tylko sytuacją twórczą ale także polityczną. Kantorowskie zainteresowanie przeszłością nie jest spowodowane ani chęcią powrotu do młodości, ani zainteresowaniem kulturą czasów minionych. On wie, że przeszłość poprzedza aktualną realność, a w tej aktualnej realności Kantor chce umieścić sztukę.

Umarła klasa osadzona jest w przeszłości i PRZESZŁOŚCI „z jednej strony w wymiarze bardzo naiwnym, namacalnym, fizjologicznym (powrót starszusków do dzieciństwa, do klasy szkolnej) a równocześnie w aspekcie kulturowym – odnajdując nowe elementy w ideach Schulza, Gombrowicza czy Witkiewicza...”⁵ Kantor sięga po nowego bohatera: manekina, którego konfrontuje z żywym aktorem, dotyka problemu śmierci jako czegoś nieodwracalnego. Obserwowana jest ona głównie „zewnątrznie” jako zjawisko. Śmierć jest w pewnym sensie obecna na scenie a nie w przyszłości. Od czasu stworzenia *Umarłej klasy* Kantor słynie już na całym świecie.

W latach 1979–80 zespół Teatru Cricot 2 przebywa we Florencji, w której to otrzymuje stypendium Teatro Regionale Toscana i Comune di Firenze. Wtedy też trwają próby nowego spektaklu *Wielopole, Wielopole...*, którego premiera miała miejsce również we Florencji w roku 1980.

Po premierze zespół wyjeżdża na tournée (m.in. do Polski). Podczas pobytu w Polsce rozpoczyna swoją działalność Cricoteka (archiwum Teatru Cricot 2).

Po pięciu latach w Norymberdze ma miejsce premiera rewii *Niech szczeną artyści*, później kolejny spektakl *Nigdy już tu nie powrócę* (1988), tym razem w Mediolanie.

Przez następne dwa lata zespół bierze udział w najróżniejszych sympozjach, wystawach, spektaklach. Rozpoczynają się próby kolejnego spektaklu *Dziś są moje urodziny*,

którego punktem kulminacyjnym miała być śmierć Kantora, jednak w ukończeniu tego przedstawienia przeszkodził jeden bardzo ważny fakt – nieoczekiwana śmierć Mistrza.

Dzisiaj po prawie sześciu latach od śmierci Kantora wiele grup teatralnych inspirowane jego twórczością, lecz przykre jest to, że czasem nie polega to wyłącznie na inspiracji.

Przypisy:

¹ W. Borowski *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982 s. 117–118.

² tamże s. 153.

³ informel (fr. art in formel – sztuka bezkształtna) – termin użyty w 1951 r. przez francuskiego krytyka Michała Tapié, na określenie subiektywnej sztuki abstrakcyjnej (i zbliżonej do abstrakcji) w późniejszej fazie rozwoju. Spontaniczność informelu wyraża się w formach nieregularnych i nieokreślonych, w przeciwieństwie do świadomie komponowanej i kontrolowanej abstrakcji geometrycznej. cyt. za K. Zwolińska, Z. Malicki *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974 s. 140.

⁴ W. Borowski *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982 s. 118.

⁵ tamże s. 138.

Maluje się tylko po to, aby oszukać oczy.

Michał Anioł

W sztuce tak jak w życiu, nic przypadkowo się nie dzieje.

A. Czechow

Ludzkość kocha dramaty rzeczywiste, a nie wymyślone.

H. Bergson

Dla mnie teatr jest sztuką najwyższą, pozwalającą na materializację naszej potrzeby tworzenia światów.

E. Ionescu

Gdzie był teatr zostają słowa, słowa dialogu człowieka z bogami, człowieka z światem, człowieka z człowiekiem. Dialog nieśmiertelny. Mowa wieków, zmieniającymi kolejami losów, staje się w teatrze znów środkiem porozumienia - najbardziej ludzkim, najbardziej bezpośrednim, skutecznym i płodnym.

M. A. Asturias



Stasimon II czyli dramat w szkole

Irena Sławińska

Proces dydaktyczny i wychowawczy w Wileńskim Gimnazjum im. E. Orzeszkowej

Powstała w 1915 roku szkoła była pierwszym polskim żeńskim gimnazjum na kresach, nie mogła więc bezpośrednio nawiązać do żadnego wzorca ani tradycji. Należało te wzorce dopiero wypracować. Szkoła miała umożliwić dziewczętom studia uniwersyteckie, toteż wkrótce wprowadzono łacinę, a potem dorzucono ósmą klasę, wydłużając okres przygotowania do studiów wyższych do dwunastu lat.

Zachowane świadectwa maturalne (np. Zofii Fiederowiczówny z 1920 roku) dowodzą bardzo już ambitnego programu: obok łaciny wymagano dwóch języków nowożytnych (francuski i niemiecki), obok logiki i psychologii znalazła się pedagogia, uderza obecność kosmografii, fizyki, chemii i nauk przyrodniczych. Przewidziane programem prawoznanstwo widać miało charakter fakultatywny.

Szczegółowy program nauki w szkole, ogłoszony drukiem w 1921 roku przez dyrekcję gimnazjum i obowiązujący aż do reformy, tj. do 1932 roku, świadczy o zdecydowanie humanistycznym profilu. Najbardziej wyeksponowano naukę literatury i języków obcych: program na te właśnie przedmioty przeznaczają znaczną liczbę godzin, proponuje prócz tego obszerną listę lektury obowiązującej.

Już egzamin wstępny do pierwszej klasy gimnazjalnej (po czterech klasach szkoły powszechnej) przewidywał, że 10-latkę czy czasem 9-latkę wykażą się „płynnym czytaniem, poprawną recytacją wierszy, umiejętnością napisania opowiadania z własnych przeżyć”. W młodszych klasach gimnazjum nacisk pada na „poprawność i piękno mowy polskiej”, w czwartej i piątej pojawia się analiza utworów literackich (w tym komedie Fredry, nowele Prusa, trylogia Sienkiewicza, *Pan Tadeusz*). Na trzy ostatnie lata nauki gimnazjalnej przewidziano systematyczne poznawanie dziejów literatury polskiej, wsparte rozległą znajomością tekstów polskich i obcych. Podstawę w szóstej klasie stanowiła chrestomatia I. Chrzanowskiego dla literatury Polski niepodległej, następnie M. Kridla, jako pomoc do interpretacji literatury XIX wieku. Później podręczniki dla liceów opracowali J. Kleiner i K. Górski.

Po wojnie zaproponowano podręczniki Kridla do użytku uniwersyteckiego dla studentów polonistyki. Wniosek odrzucono: książki Kridla okazały się dla powojennych studentów za trudne! Poza tym dotyczyły utworów nie objętych polonistyczną lekturą egzaminacyjną.

Szczególnie uprzywilejowany był w naszej szkole romantyzm i neoromantyzm, zapewne trochę dzięki osobistym upodobaniom stylowej, secesyjnej damy w fantastycznych kapeluszach – Zofii Paszkowskiej. Długie godziny (ale chyba dodatkowe?) spędzałyśmy

nad genezyjskimi pismami Słowackiego (*Genezis z Ducha, Król-Duch*), na egzaminie maturalnym zaś cytowałyśmy dłuższe partie z *Legionu* Wyspiańskiego.

Naukę języków nowożytnych (od drugiej klasy) i naukę łaciny (od czwartej klasy) prowadzono metodą uderzeniową: w pierwszych klasach po sześć godzin tygodniowo. Potem nasilenie to nieco słabło, zredukowane do pięciu czy nawet czterech godzin. Warto zaznaczyć, że pensum przeznaczone na łacinę dominowało nad nauką języków nowożytnych (francuski i niemiecki). Godziny te służyły bowiem nie tylko opanowaniu słownictwa, morfologii i składni, ale również wprowadzeniu w szeroko rozumianą kulturę klasyczną, jako podstawę kultury europejskiej. Zresztą i na lekcjach francuskiego czy niemieckiego zdobywałyśmy zarówno sprawność wypowiedzi ustnej i pisemnej, jak i znajomość dzieł literackich czytanych w oryginale i omawianych po francusku (*Chanson de Roland, Maître Pathelin, Le Cid, Andromaque* lub *Phédre*, Pascal, opowiadanka Voltaire'a, *Hermani* – analizowany dokładnie, jako przykład dramatu romantycznego, nowele G. de Maupassanta). Zupełne niemal wyłączenie literatury amerykańskiej z programu tłumaczy się zapewne ciasno pojętym europeizmem.

Nauka języków miała doprowadzić do swobodnego czytania klasyków rzymskich (bez słownika – sprawność tę sprawdzał egzamin wstępny na polonistykę) oraz do czynnego opanowania języków nowożytnych, czym należało się wykazać na egzaminie maturalnym – pisemnym i ustnym. Czy rezultaty takie osiągnęto? Oczywiście o wynikach decydowały osobiste zainteresowania uczennic, ich zdolności i pasja poznawcza. Kilka naszych absolwentek miało się przeobrazić w profesorów filologii klasycznej na uniwersytetach (Z. Abramowiczówna, L. Małunowiczówna); nieco mniej ukończyło studia romanistyczne z powodu zlikwidowania katedry na USB już w roku 1932. Ale niektórym osiągnięta w szkole znajomość francuskiego pozwoliła wyklądać na uniwersytetach zagranicznych. Warto jednak zaznaczyć, że języków tych uczyły nas „native speakers”: francuskiego – Małgorzata Ihnatowicz-Kunciewiczowa, niemieckiego zaś – Małgorzata Winkler-Freynathowa. Im zawdzięczają więc uczennice dobry akcent.

Nauka historii nie była w curriculum szkolnym szczególnie uprzywilejowana jednak i kompetentne wykłady zrazu profesora S. Kościalkowskiego, a potem W. Walickiej i A. Bohdanowicz-Łęskiej wzbudzały zainteresowanie: to one prowadziły nas do Czytelni im. Żana, gdzie można było studiować monografie Sz. Askenazego, A. Śliwińskiego, T. Korzona, W. Konopczyńskiego. Tam zanurzały się młode istoty w dzieje powstań, w tragedię księcia Józefa, w losy szwoleżerów. Tam też szukało się innej prawdy o rewolucji francuskiej niż ta oficjalna, podręcznikowa, z książki Czesława Nankego.

Należy tu też odnotować rozległy zasięg nauki historii, ogarniającej historię powszechną, tj. dzieje Europy; zarówno Daleki Wschód, jak inne kontynenty pozostawały jednak poza granicami nauki szkolnej. Do terenu europejskiego ograniczała się też historia Kościoła, bardzo znacznie uzupełniająca naszą wiedzę.

Świadomie ćwiczano pamięć młodzieży: poprzez długie wiersze, fragmenty prozy, poprzez pamięciowe opanowanie zarówno *Metamorfóz* Owidiusza, *Liryków* Horacego (zostały do dziś w pamięci), jak i mów Cycerona. Na obniżenie noty z historii zasłużyła uczennica niezbyt ściśle reprodukcją warunki pokoju nysztadzkiego czy karłowickiego. Jakże tej sprawności pamięci zazdrości nam dzisiejsze młode pokolenie!

W pierwszym okresie istnienia szkoły dość skromnie wyglądało szkolenie w zakresie fizyki, chemii, przyrodznawstwa. Z początku nie było pracowni i należało wędrować

do międzyszkolnego gabinetu doktora Dmochowskiego na Zawalną. Biologia nie istniała w ogóle jako oddzielny przedmiot. Natomiast wszystkie wspomniane lekcje matematyki: fascynująca osobowość i talent dydaktyczny Jadwigi Turkowskiej sprawiły, że ten suchy przedmiot otwierał przed nami zagadki, prowokujące do poszukiwań ukrytego klucza. Były i takie dziewczyny, które na wieczorkach szkolnych wyzywały chłopców w szranki – do matematycznych turniejów – i umiały dotrzymać im placu!

Gimnazjum było – już koło 1928–1929 roku – bardzo wysportowane. „Orzechówki to sportówki”. Jakież marne było jednak nasze boisko i sala gimnastyczna! O krytym basenie pływackim nikt w Wilnie nie słyszał – a jednak pływałyśmy wszystkie i wszystkie jeździłyśmy na nartach, gdyż góry: Trzykrzyska, Belmont, Szeszkinie, Ponary, przy niemal półrocznej zimie dawały do tego znakomitą okazję.

Szczególną okazję stwarzało, oczywiście, zróżnicowanie etniczne populacji szkolnej: obecność Rosjanek, Białorusinek, Żydówek, Tatarek, Karaimek... Ale trzeba stwierdzić, że integracja następowała szybko i chyba bezboleśnie. Zweryfikowała ją druga wojna światowa: lojalność i patriotyzm polski koleżanek, oficjalnie przynależnych do mniejszości narodowych, oraz ofiarność tych, które nie wahały się ich ukrywać nie tylko z narażeniem, ale za cenę życia. Tak zginęła F. Paszkiewiczówna, zasłaniając ukrywaną przez siebie Szurę Zacównę – przeszyte jedną kulą niemiecką przeszły, symbolicznie tą kulą złączone, bramę wieczności.

Zaprogramowany odgórnie proces integracyjny prowadził poprzez budzenie przywiązania do regionu Wilna i Wileńszczyzny (stąd popieranie krajoznawstwa, znajomości tradycji i obrzędów, a także przeszłości regionu). O formalnej uchwale w tej sprawie (19 IV 1934) mówi sprawozdanie dyrekcji, instruujące nauczycieli przyrody, geografii, rysunku, jak mają realizować ten program.

Plan poznawania Wilna i Wileńszczyzny realizowany był już uprzednio przez bardzo żywą działalność Koła Krajoznawczego harcerstwa i dzięki miłośniczkom przyrody i włości, penetrującym na własną rękę lasy jeziora oraz zabytki Wilna i okolic. Pieśni wileńskich uczyła nas Bronisława Gawrońska, nauczycielka, a potem instruktorka śpiewu w kuratorium: opracowała zresztą i wydała zbiór tych pieśni.

Przed wszystkim jednak żywe w procesie dydaktycznym i wychowawczym były tradycje filomackie i filareckie, tradycje mickiewiczowskie, zaszczerpione zrazu przez profesora Pigionia, a potem stale podtrzymywane przez nauczycielki. Interpretacji *Pana Tadeusza* i *Dziadów* poświęcano zawsze wiele godzin lekcyjnych i wiele wypracowań. Jednak i Słowacki, i Lelewel byli również obecni w naszej pamięci, zwłaszcza z okazji sprowadzenia prochów Lelewela do Wilna, zaś Słowackiego – do Krakowa.

Zróżnicowanie uczennic miało i inne aspekty: w pierwszych latach ogromny procent przybywał z Rosji, gdzie ojcowie pracowali lub przebywali na zesłaniu, i jeszcze w 1930 roku okazało się, że jedna trzecia aktualnych wówczas uczennic urodziła się w Rosji. Dla starszych roczników procent ten był znacznie wyższy. Wynikła z tego konieczność intensyfikacji nauki języka polskiego, przewyciężania rusycyzmów – i związania tych dziewcząt z rzeczywistością polską.

1. Dziewczęta z mieszanych małżeństw były zrazu przypisane do cerkwi i dopiero w Polsce wyrzekły się prawosławia, przekształcając następnie w gorliwe katoliczki.

Aspekt religijny tej różnorodności także nastęrczał problemy do rozwiązania. Średnio osiemdziesiąt procent dziewcząt były to katoliczki, ale wcale znaczący odsetek przypadł

na żydówki i mahometanki, także na kalwinki i karaimki. Należało nie tylko zorganizować naukę religii na terenie szkoły (a wszyscy duchowni wszystkich wyznań byli na etatach państwowych), ale uwzględnić święta mahometaniskie i żydowskie. Przede wszystkim jednak stworzyć atmosferę, w której odrębności te nie zamącają współżycia i przyjaźni. Nie brak dowodów, że się to w pełni udało.

Proces wychowawczy zmierzał też ku wyzwoleniu i intensyfikacji inicjatyw własnych młodzieży. Przejawiały się one zarówno w zakresie samokształcenia czy uzupełniania wiedzy szkolnej, jak i na terenie pracy społecznej różnego rodzaju.

Przedmiotowe koła samokształceniowe pojawiały się i znikaly – często były to efemerydy. Już w pierwszym dziesięcioleciu powstało ich sporo: Kółko Literacko-Dramatyczne pod opieką Z. Paszkowskiej (i współpracy A. Zelwerowicza, który prowadził lekcje dykcji); Kółko Przyrodnicze pod opieką doc. B. Szakiena; Kółko Historyczne – kierowane przez W. Walicką; Kółko Filologiczne, ogromnie czynne i liczne (52 uczennice), pracujące z S. Kowalewską-Szakienową; Kółko Muzyczne, inicjujące koncerty pod kierownictwem J. Żyłkowej. Najtrwalszy żywot i najintensywniejszą działalność przejawiało Kółko Krajoznawcze: zasługuje ono na obszerniejsze omówienie, podobnie jak ogólne organizacje społeczne: Bratnia Pomoc, Samorząd Szkolny i Związek Harcerstwa Polskiego.

„Uspołecznienia” nie utożsamiano jednak bynajmniej z przynależnością organizacyjną. Chodziło z jednej strony o umiejętność współpracy w zespole i świadczenia na rzecz zbiorowości, ponadto zaś zaangażowanie w pomoc dla potrzebujących. Tak rozumianemu społecznemu służyć miało codzienne życie szkoły, ale również kolonie letnie. Poszukiwano też form pomocy społecznej przełamujących dawne tradycje charytatywne. Taką nową propozycją stało się sprzężenie z odległymi szkołami wiejskimi, które potrzebowały książek, zeszytów, ołówków. Do szkół tych młodzież jeździła sama, by nawiązać osobisty kontakt i ugruntować poczucie odpowiedzialności.

Czy były jakieś „konflikty klasowe” w naszej szkole? Chyba nieistotne i szybko likwidowane. Zresztą i różnice społeczne były mało zauważalne. Wilno było miastem biednych repatriantów z Rosji i niezamożnych tubylców – urzędników, nauczycieli, drobnych kupców. Córki wielkich ziemian uczyły się u nazaretanek, synowie – u jezuitów. W gimnazjach państwowych poziom zamożności był chyba dość wyrównany: biedę w środowisku zubożałej inteligencji (nędza mówiąca po francusku) – starannie ukrywano. Tytuły, parantele naprawdę się nie liczyły.

Jednak nie ten brak różnic, także materialnych, chronił przed poniżeniem najbiedniejszych, ale system wartości, w którym sprawność intelektualna i osiągnięcia, także w harcerstwie czy sporcie, miały większą cenę. Zamiłowanie do fatalaszków zakrywał jednolity mundurek: późno zrozumieliśmy, że był on czynnikiem demokratyzacji.

Skoro o systemie wartości mowa – spróbujmy go zracjonalizować. Jakie były proponowane modele? Wielkie, ofiarne osobowości – przede wszystkim Orzeszkowa ze swoim surowym kodeksem etycznym, zakładającym dyscyplinę i wyrzeczenie. To ta autodyscyplina pomagała utrzymać prymat obowiązku nad rozrywką. Nie pilnowane – wiedzieliśmy, że zabawa na podwórku czy własna lektura może się odbyć dopiero po odrobieniu wszystkich lekcji.

Dyscyplina zakładała również dobrą organizację czasu, uzyskanie sprawności w tym zakresie, ale również i niepobłażliwą surowość w stosunku do własnych fizycznych niedomagań („możesz się utrzymać na nogach? to marsz do szkoły!”). Wynikały z tego

minimalne absencje – i nagrody dla dziewcząt, które na przestrzeni czterech lat nie opuściły ani jednej lekcji.

Kult pracy mówił do nas ze ścian klasy formułą Marszałka: „Idą czasy, których znamiennym będzie wyścig pracy”, a także i formułą generałowej Zamoyskiej: „Cokolwiek robić warto, warto robić dobrze”. Jeszcze więcej znaczył jednak przykład naszych rodziców, wychowawców i tak drogiego nam wszystkim „Jezusika” – profesora Kościalkowskiego.

Na ścianie sali rekreacyjnej, między oknami, widniała marmurowa tablica, na niej zaś nazwiska najlepszych absolwentek. Z dumą czytałyśmy tam: Wiesława Walicka, Jadwiga Umiastowska. Nasze nauczycielki! Niejedna marzyła o tym, by się na takiej tablicy znaleźć.

Wiele koleżanek wspomina z leką różne tradycje: ranne spotkania całej szkoły na modlitwę, roczną choinkę, pochod 3 maja, rekolekcje wielkopostne, akt maturalny, imieniny przełożonej święcone wycieczką statkiem do Wołokumpii, gdy to „Kurier” i „Śmigły” wypełniały się wesołym gwarem.

„Wychowaniem katolickim” nazwał Cz. Miłosz swoje lata w Gimnazjum im. Zygmunta Augusta – nie bez ironii. Czy do naszej szkoły przystawałaby ta formuła – oraz ironia? Nauki i ostrzeżenia dobrodusznego ks. S. Jasieńskiego nie pobudzały zapewne do głębszych medytacji, ale nie wyzwały oporu. Wśród nauczycieli nie było dosłownie zimnego sceptyka Rożka, jednak pewne interpretacje faktów historycznych budziły czujność, prowokując do weryfikacji.

Dla najstarszych koleżanek rewelacją prawdziwego katolicyzmu stała się obecność profesora Kościalkowskiego, dla generacji finiszującej w latach 1929–1932, także i inspiracje dwóch wymienionych już nauczycielek: W. Walickiej-Woyczynskiej oraz J. Umiastowskiej. Przez nie zetknęłyśmy się z filozofią, ze współczesnym katolicyzmem J. Maritaina czy Ernesta Hello. W obu nauczycielkach dojrzywała już decyzja wstąpienia do zgromadzenia franciszkanek w Laskach i to dojrzewanie jakoś promieniowało na nas.

Inspiracje religijne podpływały więc z różnych stron, nieraz od koleżanek, tych zwłaszcza urodzonych w Rosji, które później zjawily się w szkole. Wnosiły ze sobą żarliwość i tęsknoty, nieuchwytnie, ale wyczuwalne.

W materii, o której mowa, pióro cofa się od kategorycznych tez i wniosków. Niełatwo też odpowiedzieć na pytanie, jaki udział w naszej formacji miało wychowanie patriotyczne. Z prawdziwym zaangażowaniem święciliśmy 10-lecie niepodległości Polski. Z lekcji historii i naszych żarliwych lektur historycznych rodziła się jednak wizja godnej Rzeczypospolitej, która miała wielkich wodzów i mądrych mężów stanu. J. Zamoyski, S. Żółkiewski, S. Czarniecki, H. Kollątaj, J. Lelewel, P. Skarga – były to postacie bliskie: nasza ówczesna galeria – „Polaków portret własny”.

W niewymierny, ale z pewnością znaczący sposób uczestniczyła w tym procesie literatura: Mickiewicz, Słowacki, nasza patronka – Orzeszkowa, która uczyła wielu rzeczy, wśród nich także szacunku dla przegranej: „gloria victis” – ta idea miała wśród nas pozostać, jak też wezwanie Krasieńskiego: „Bądź tą przegraną, której cel daleki”. Uzbierało to nas na przyszłe klęski.

Jakiś udział w procesie wiązania z narodem i jego doświadczeniem dziejowym miał i sztandar, i piosenki, i poznawanie wspaniałej architektury Wilna i jego różnych urokliwych zakątków.

Dopiero wprowadzając „reformy Jędrzejowiczowskie” (1932 r.) zaprogramowano „wychowanie obywatelskie”. Realizowała je gorliwie druga dyrektorka, Eugenia Sumorok-Staniewiczowa. Zachowane dokumenty pozwalają dokładnie zorientować się w programie zmierzającym do rozbudzenia w młodzieży „myślenia państwowego”. Miało się ono dokonać poprzez specjalnie do tego powołane organizacje, poprzez odpowiednie ukierunkowanie całego procesu dydaktycznego, w praktyce również poprzez kult Piłsudskiego.

W szkole pojawił się Hufiec Przysposobienia Wojskowego, Liga Morska i Kolonialna, Liga Obrony Powietrznej Państwa, przede wszystkim zaś – Straż Przednia. Przejmując metody harcerstwa (zbiórki, obozy wakacyjne, zadania społeczne) miała stanowić jakby drugą tego harcerstwa wersję. Zaangażowały się w Straż Przednią dwie młode nauczycielki: Helena Obiezińska i Zofia Stommówna.

Z uczuciem niepokoju i niesmaku czytamy jednak instrukcję, która każe nauczanie wszystkich przedmiotów wiązać z wychowaniem obywatelsko-państwowym. Nasze doświadczenie historyczne uczy, do czego prowadzi taki integryzm i jakim spustoszeniem moralnym zagraża.

Śmierć Piłsudskiego i idące w ślad za tym uroczystości (pogrzeb, przewiezienie serca na Rossę, pobranie ziemi na Sowiniec) oraz wszystkie następne rocznice tych wydarzeń angażują całą szkołę. Przed portretem Marszałka odbywają się przyrzeczenia i nawet nocne warty. Wydaje się, że jednostki i grupy, biorące w tym bezpośredni udział, czuły się głęboko w te sprawy wciągnięte. Świadczą o tym wspomnienia.

Dzisiejsza polska perspektywa historyczna prowokuje do zestawień: jakkolwiek oceniamy ówczesną adorację Marszałka i jej oficjalną wykładnię (która niewątpliwie dzieliła społeczeństwo, nie łączyła) – dzisiejszy kult ostatniego stanu Niepodległej Rzeczypospolitej ma funkcję integracyjną. Łączy całą młodzież.

Czy refleksja o prociesie dydaktycznym i wychowawczym domaga się jakiegoś podsumowania? Efekty tego wychowania sprawdziły dalsze losy wychowanków poprzez lata wojny, zmiennych okupacji, sybirskich i kazachstańskich wędrówek, udziału w AK i w tajnym nauczaniu. Aż po zawodową pracę licznych wśród nas lekarzy, pedagogów, pracowników nauki.

Moje niepokoje, czyli czegoś tu nie rozumiem

Kiedy na fali przeobrażeń roku 1989 pojawiły się hasła głębokiej reformy polskiej oświaty, a zwłaszcza jej uspołecznienia, wielu osobom zainteresowanym kondycją i efektywnością naszych szkół, zarówno nauczycielom, działaczom samorządowym i przede wszystkim rodzicom, wydawało się, że upodmiotowione społeczeństwo, w swym nareszcie suwerennym państwie, szybko upora się, również na niwie oświatowej, z zaskłościami „dyktatury ciemniaków” (że pozwolę tu sobie przywołać to słynne określenie ś.p. Stefana Kisielewskiego z 1968 r.). Mija siódmy rok naszego „dołączania do Europy”, jesteśmy już podobno państwem demokratycznym, w którym społeczeństwo, a zwłaszcza samorządna społeczność lokalna, może podobno decydować o swoich sprawach. I cóż doświadczamy w oświacie? Ano, nic nowego, bo albo „stare” dobrze się ma i się trzyma, albo mamy do czynienia bardziej z dość chaotyczną i niekonsekwentną grą pozorów, mających jedynie markować reformę niż z rzeczywistą reformą oświaty z prawdziwego zdarzenia, którą jak się zdaje po obiecujących początkach i hasłach, skutecznie zamrożono. Oto kilka przykładów-problemów:

Problem pierwszy – molocho uspołeczniony.

Cały proces, doraźnych na razie, zmian rozpoczęto od powoływania tak zwanych rad szkół. Mieli w nich zasiadać, na równych rzekomo prawach, przedstawiciele grona nauczycielskiego, rodziców i samych uczniów (ha! ha! ha! – zwłaszcza w szkole podstawowej!). Miało to zagwarantować rzeczywiste uspołecznienie szkoły. Tylko, proszę mi powiedzieć, po co i jak realnie „uspołecznic” molocho, do którego uczęszcza często znacznie ponad tysiąc uczniów, w którym nawet pracujący nauczyciele znają się tylko z widzenia, nie mówiąc już o rodzicach. A uczniowie: czasem znają się tylko z tego, że ci „duzi” zabierają małym dzieciom pieniądze, czapki (o ile są modne), czasem coś jeszcze. Proszę mi pokazać szkołę, wielką publiczną szkołę, w której rada taka rzeczywiście działa. Proszę pokazać mi radę, w której funkcjonują rodzice będący rzeczywiście reprezentantami rodzicielskich społeczności poszczególnych klas, a nie tylko totumfactum dyrektora lub pani wychowawczynie. Proszę mi wreszcie pokazać radę, w której uczestniczą dojrzały do współodpowiedzialności, partnerscy wobec swych nauczycieli i dyrekcji szkoły, uczniowie, mający realne możliwości wypowiedzenia tego co myślą, a nie tego, czego się od nich oczekuje i wyposażeni w realny wpływ na kreowanie szkolnej rzeczywistości.

Bardzo się obawiam, że w ogromnej większości przypadków „uspołecznienie” szkoły poprzez powołanie tak pojętej rady jest kolejną fikcją, jeszcze jednym, świadomie lub może nieświadomie wykreowanym instrumentem społecznego paraliżu: z jednej bowiem strony, rada taka ogranicza kompetencje i prerogatywy dyrektora, z drugiej pozwala dyrektorowi szkoły zrzucić z siebie odpowiedzialność na bezosobową w efekcie, a więc nierozliczalną radę. Samym zaś członkom rady stwarza fatalną iluzję ich społecznej roli, która w rzeczywistości nie jest nawet synekurą. Myślę zresztą, że po kilku latach eksperymentowania, pomysł ten sam się już jakoś wypala i dezaktualizuje. Czy w związku z tym rada szkoły nie ma racji bytu?

Przed kilkoma miesiącami wszystkie szkoły publiczne zostały obligatoryjnie przekazywane w zarząd gminom. Szkoła, zwłaszcza zaś publiczna szkoła podstawowa i średnia ogólnokształcąca, jest ze swej natury szkołą lokalną, osadzoną w lokalnej rzeczywistości i służącą lokalnej społeczności. Nie widzę powodu, dla którego sprawami szkoły miałyby się tylko interesować osoby bezpośrednio związane ze szkołą (nauczyciele i rodzice, bo udział uczniów w czymkolwiek innym niż dobrze pojęty samorząd uczniowski uważam za absurd). Nie widzę powodu, dla którego tylko te właśnie osoby, tak czy inaczej konsumujące utrzymywaną z pieniędzy wszystkich podatników szkołę publiczną, jako miejsce nauki swych dzieci lub jako miejsce swojej pracy zarobkowej, miałyby jednocześnie oceniać społeczną funkcję szkoły i o niej decydować.

Wydaje się, że rada szkoły powinna być społecznym organem powoływanym przez najmniejszą lokalną społeczność, np. przez społeczność osiedla w którym i dla którego szkoła funkcjonuje, spośród osób cieszących się powszechnym zaufaniem i zdolnych do kompetentnego decydowania o sprawach szkoły, niezależnie od tego, czy są, czy nie są w jakiś inny formalny sposób z tą szkołą związane. Nie chodzi bowiem o osobisty status członków rady, ale o tryb ich wyłonienia i społeczność, która ich powoła i przed którą będą odpowiedzialni za powierzone im zadanie. Zarówno szkoła samo się kreująca i oceniająca, a tym bardziej szkoła weryfikowana realnie wyłącznie przez organy administracji szkolnej nie stanie się nigdy szkołą uspołecznioną.

Problem drugi – finansowanie szkoły, czyli naciąganie społeczeństwa.

Niemal natychmiast po przekazaniu szkół samorządom odezwały się głosy krytyki, a wkrótce ostre protesty wielu samorządów i groźba wytoczenia Ministerstwu Edukacji procesów sądowych o wysokość dotacji z budżetu dla szkół samorządowych. Jak wynika z wypowiedzi przedstawicieli organów administracji szkolnej, samorządy otrzymują dotację na utrzymanie szkół w wysokości porównywalnej z kwotami wydatkowanymi do tej pory. Do tej pory jednak, szkoły publiczne dosyć bezkarnie pozwalały sobie na poważne zaległości w opłatach należnych za zużytą energię, ogrzewanie, czy chociażby w opłatach ZUS. Wiadomo było, że państwo samo siebie nie obciąża naliczanymi karami, a państwowych szkół z narastającym papierowym zadłużeniem i tak nikt nie zamknie. Nie wiem, czy i jak problem ten został ostatecznie rozwiązany przed przekazaniem szkół samorządom, bo operacja ta okryta została tajemniczym terminem „oddłużenie” szkół. Wiadomo natomiast, że natychmiast po przekazaniu wybuchła afery i okazało się z jednej strony, jak bardzo naciągane były ministerialne kalkulacje, z drugiej zaś strony,

jak sprytnie postarano się znaleźć brakujące fundusze w kasach lokalnych samorządów, którym już ani urząd skarbowy, ani ZUS, ani dystrybutorzy energii żadnych chociażby opóźnień w należnych opłatach nie darują.

Można oczywiście oficjalnie stwierdzić, że przy obecnych dochodach budżetu państwa i istniejących potrzebach, oczekiwanego standardu szkół utrzymać się nie da i albo cała lokalna społeczność reprezentowana przez samorząd terytorialny, albo zainteresowani wykształceniem swych pociech rodzice, muszą do edukacji po prostu dolożyć. Alternatywą jest oczywiście obniżenie standardu szkoły do posiadanych środków. Przypuszczam, że cała afery wzięła się stąd, że zamiast sprawę postawić otwarcie, ktoś kogoś chciał tu oszkaścić.

Finansowe problemy szkół publicznych przejętych przez samorządy, które znam jedynie z telewizyjnych i prasowych sparingów, są tu dla mnie jedynie pretekstem do podniesienia innej „krzyczącej” niesprawiedliwości, umocowanej w całym majestacie prawa rangą zapisu ustawy o systemie oświaty. Chodzi mi o fakt, że szkoła niepubliczna o uprawnieniach szkoły publicznej na każdego ze swoich uczniów otrzymuje dofinansowanie z budżetu w wysokości jedynie 50 % kwoty skalkulowanej dla szkół publicznych. Jak taka kalkulacja ma się do realnych kosztów utrzymania i wyposażenia szkół przekonały się ostatnio samorządy terytorialne. Ale nie to jest najważniejsze.

Najważniejszy jest fakt, że rodzice posyłający swe dzieci do szkół niepublicznych płacą takie same podatki jak wszyscy pozostali obywatele (często z uwagi na wyższe dochody, płacą podatki wyższe niż przeciętny obywatel), mają więc prawo do korzystania ze wszystkich gwarantowanych przez państwo świadczeń. Ostatnio Pan minister finansów był laskaw zaproponować odebranie rodzicom kształcącym swe dzieci w szkołach niepublicznych przyznanych im przed kilku laty ulg podatkowych. I słusznie. Wszelkie przywileje dezintegrują społeczeństwo dzieląc je na tych uprzywilejowanych i nie uprzywilejowanych. Nadawane przez tak zwaną „władzę” przywileje mogą być przez tę władzę odebrane: „pan chciał dać to dał, chciał odebrać, to odebrał” – nie wynikają one z praw jednostki, a stanowią jedynie instrument polityki społecznej, kształtowania społecznych nastrojów, inspirowania takich, czy innych trendów. Ograniczenie natomiast praw do świadczeń przez państwo gwarantowanych, zmuszanie rodziców do korzystania jedynie z publicznych instytucji, jeśli chcą z przysługujących im świadczeń skorzystać – to zakrawa już na łamanie podstawowych swobód obywatelskich i konstytucyjnie zagwarantowanej równości obywateli. Dziwne, że problemem tym do tej pory nie zajął się rzecznik praw obywatelskich.

Sprawą oczywistą jest postawienie przez państwowe władze oświatowe określonych wymagań szkole niepublicznej, które musi ona spełnić chcąc posiadać uprawnienia szkoły publicznej. Nie można natomiast dyskryminować rodziców pragnących uczyć swe dzieci w instytucji, której, uiszczając określone opłaty, mogą postawić swoje wymagania – a taka jest przecież funkcja szkół społecznych i prywatnych: spełniać oczekiwania i wymagania rodziców korzystających z usługi danej szkoły. Przekazując na ucznia szkoły niepublicznej jedynie połowę kwoty skalkulowanej dla ucznia szkoły publicznej władze dopuszczają się ewidentnego ograniczenia praw rodziców do pełnego korzystania z finansowych świadczeń państwa gwarantowanych wszystkim obywatelom. Sprawą natomiast samej szkoły i rodziców posyłających do niej swoje dzieci jest decyzja, czy przyznana kwota spowoduje obniżenie opłaty czesnego, czy też podniesienie jakości oferty edukacyjnej.

Problem trzeci – skostniałość usankcjonowana.

W okresie, gdy wyobcowane społecznie państwo musiało umacniać swą pozycję m.in. drogą specyficznego wychowania państwowego, burzącego najczęściej hierarchię wartości i ideały przekazywane młodzieży przez rodziców, w okresie, gdy wykształcenie i wychowanie młodego człowieka zastąpić miała intelektualna i ideologiczna tresura pokornego poddanego swej „socjalistycznej ojczyźnie”, nauczyciela będącego dla swych uczniów mistrzem i wychowawcą obdarzonym autentycznym autorytetem i szacunkiem, starano się zastąpić spauperyzowanym, ubezwłasnowolnionym czynownikiem, miernym, ale wiernym wykonawcą odgórnych poleceń, bezkrytycznym celebrazem szkolnej „socjalistycznej obrzędowości”. Głównymi środkami realizacji tej strategii stało się z jednej strony stworzenie warunków negatywnej rekrutacji do zawodu nauczycielskiego (m.in. kiepskie płace, zupełne załamanie społecznego prestiżu, bylejakie studiów na tak zwanych kierunkach nauczycielskich o poziomie z reguły znacznie niższym od kierunków teoretycznych), z drugiej zaś strony szereg łaskawie okrojonych (choć pozornie wywalczonych przez Związek Nauczycielstwa Polskiego) przywilejów ujętych w Karcie Nauczyciela.

I oto szereg nauczycieli dało się nabrać na ten ewidentny i samobójczy dla nauczycielstwa jako grupy zawodowej bluff. Samobójczy społecznie, bo sama instytucja Karty jako spisu pozomych – niesprawdzalnych i nieczekiwalnych obowiązków i pozornie realnych przywilejów, prowadzi do społecznej alienacji. Najgorszym bodaj w skutkach postanowieniem Karty jest zastąpienie realnego społecznego uznania dla nauczyciela potrafiącego zaskarbić sobie szacunek uczniów i ich rodziców, swoistą pseudokariery w sztucznej kastowej hierarchii, w której uzyskanie statusu „nauczyciela mianowanego” (co można uzyskać nawet niemal przez przypadek) czyni z największej nawet nauczycielskiej i wychowawczej miernoty nietykalanego na swej synekurze czynownika. Oczywiście, w tamtym minionym (przynajmniej mam taką nadzieję) „innym świecie” było powszechnie wiadomo, że „ONI”, którzy przywilej dali i pozwolili troszkę wyżej nosić głowę nad pochyłonym tłumem, mogą go również odebrać. Trzeba więc było być grzecznym i wdzięcznym, za każdy przejaw „pańskiej” łaski.

To było kiedyś. Ale dziś, po siedmiu niemal latach gadania o reformie? Dziwić się tylko można „Solidarności” nauczycielskiej (bo temu innemu Związkowi już się nawet nie dziwię), że jako ruch związkowy, który rodził się z hasel powrotu do normalności, nie opowie się zdecydowanie przeciw bełkotliwej demagogii tego kuriozalnego i anachronicznego już zupełnie przywileju „upupiającego” (że skorzystałam w tym miejscu z Gombrowicza) polską szkołę.

Jak bowiem można mówić o normalności, w szkole, w której dyrektor nie może swobodnie dobrać sobie zespołu kadry, w której nie może natychmiast odwołać nauczyciela nieefektywnego. Ileż to już znamy przykładów bezradności rodziców, dyrektorów szkół, a nawet samych kuratorów, którzy w ewidentnych wręcz przypadkach patologii dydaktycznej czy wychowawczej są bezradni, bo „on” lub „ona” jest „nauczycielem mianowanym” i jest, może nie dożywotnio, ale „doemerytalnie” przykuty do stanowiska i może już tylko awansować. Problem ten nie zaistniał na szczęście w szkołach niepublicznych, co nie znaczy, że jest wszystko O.K. – ale z założenia są to szkoły, które się wybiera,

należy więc przed wyborem szkoły dobrze się jej przyjrzeć: jaki „towar”, za niemałe przecież pieniądze, się kupuje. Stał się on natomiast już po niecałych trzech miesiącach dość ostro widoczny w wielu szkołach przejętych przez samorządy, które w praktyce nie mają możliwości decydowania o tym jaką kadrę chcą mieć zatrudnioną w swojej szkole.

Dobry nauczyciel, a takich jest bardzo wielu (nie wiem, czy większość, ale na pewno wielu!) nie musi zasłaniać się, ani podpieścić, żadną Kartą. I w szkole i w środowisku będzie zawsze potrzebny i chciany. Ileż to razy jednak okazuje się, że zatrudniony tylko na zastępstwo dobry nauczyciel, zwłaszcza młody, musi ustąpić miejsca swemu kiepskiemu w społecznym odczuciu koledze, powracającemu w całym majestacie swych „karcianych przywilejów” po często, delikatnie mówiąc, naciągany, jakimś „zdrowotnym” urlopie. I nic tu nie pomoże płacz dzieci, bo jak się okazuje to nie nauczyciel jest dla ucznia, lecz uczeń dla nauczyciela – by ten swoją synekurkę miał.

Problem czwarty – czyli programowa pułapka i hiperodpowiedzialność biurokratów.

Truizmem już jest stwierdzanie anachroniczności polskiego państwowego programu licealnego (programu szkół podstawowych chyba również). Na dodatek niemal wszyscy powtarzają, że program ten jest w praktyce niemal niemożliwy do pełnego uczciwego zrealizowania przez przeciętnego ucznia. Piękne założenie, by bezkrytycznie skompilowany nadmiar wiedzy encyklopedycznej, którą, bez szansy trwałego i operatywnego opanowania przez uczniów, przeladowane są programy wszystkich niemal przedmiotów, zastąpić działaniami zmierzającymi do nauczania ucznia samodzielnej, twórczej pracy intelektualnej, oraz do umiejętnego korzystania z coraz bogatszych i coraz bardziej różnorodnych źródeł informacji, pozostało na razie w sferze marzeń co bardziej krytycznych pedagogów. Ci bezkrytyczni udają, że uczą uczniów, którzy udają, że się uczą... a socjologzy biją na alarm, że społeczeństwo po prostu idiociej, popadając w swoisty wtórny analfabetyzm funkcjonalny, którym to terminem określa się praktyczną niemożność wykorzystania w różnych życiowych sytuacjach wiedzy pozornie przyswojonej w trakcie szkolnej nauki. Wszyscy to widzą i nikt nic nie robi. Ciekawie zapowiadający się pomysł głębokiej reformy opracowywany na początku lat dziewięćdziesiątych w Ministerstwie Edukacji, który miał być już wprowadzony w życie, odesłano pewnie do archiwum, czyli do diabła, bo nic o nim nie słychać. Może ostatnia, zwycięska ekipa doszła do wniosku, że z powodów ideologicznych opracowany przez poprzedników projekt należy zastopować, bo się nie daj Boże okaże, że mieli rację.

Wspomniałem wyżej o analfabetyzmie funkcjonalnym. To tylko częściowa prawda. Szkoła po prostu nie uczy rzeczy obecnie najpotrzebniejszych i najoczywistszych, bo nie zostały ujęte w programie i nie ma na nie ani pomysłu, ani czasu, ani pieniędzy. Obowiązujący program, to jakieś na poły jeszcze dziewiętnastowieczne, scjentyczne dziw. I tak oto trzeba zmuszać uczniów do doraźnego opanowywania setek szczegółowych specjalistycznych i praktycznie do niczego nie służących informacji, w sytuacji, w której absolwent średniej szkoły ogólnokształcącej legitymujący się świadectwem tak zwanej dojrzałości, po prostu nie ma pojęcia o współczesnym, właśnie „dojrzałym” życiu społecznym, o jego aspektach prawnych i ekonomicznych, o kulturze nie wspominając. Różni apologeti obecnego naszego programu z dumą wygłaszają farmazony o wyższo-

ści polskiego wykształcenia średniego nad na przykład anglosaskim. Zgoda, nasz uczeń powinien wiedzieć (bo nie wiem, czy naprawdę wie) rzeczywiście więcej o Henryku VIII i Jerzym Waszyngtonie od przeciętnego swego anglosaskiego rówieśnika, tylko, że to oni, a nie my, mają nie tylko rzesze noblistów (bo nas po prostu nie stać na drogie badania), ale nawet wielokrotnie wyższy od naszego procent absolwentów uniwersytetów i jakoś im w tym pozornie niski, a może tylko dostosowany do realnych możliwości młodego człowieka, poziom ich szkół średnich nie przeszkadza.

Wszelkie dyskusje nad urealnieniem programu kwitowane są stwierdzeniem, że to wielkie koszty i nas na to nie stać. Trochę się temu dziwię, bo wydaje się, że wskazanie nauczycielowi, a przez niego z kolei uczniom, które treści należy opanować, nie powinno być sprawą drogą. Nic nie szkodzi, że podręczniki będą szersze od wymaganej wiedzy podstawowej – nie trzeba ich zmieniać, chyba, że są po prostu złe. Taka zresztą, jak się wydaje, była intencja autorów tak zwanego minimum programowego, zastąpionego, czy może raczej zastępowanego ostatnio tak zwanymi „podstawami programowymi”. Można mieć nadzieję, że będą to rzeczywiście podstawy, wokół których nauczyciel będzie mógł rozwijać własną, autorską wersję programu erudycyjnego lub też, na której będzie mógł poprzestać w stosunku do uczniów zainteresowanych innym przedmiotem, jako kierunkiem swego pogłębionego studium.

Po chwilowej odwilży, cechującej „solidarnościowych” ministrów, wróciła moda na urzędniczą hiperodpowiedzialność, przed Bogiem i historią, za wykształcenie narodu (mam nadzieję, że nie za spełnianie cudzym kosztem, własnych nie spełnionych ambicji). I tak oto, zamiast, by upodmiotowionym szkołom umożliwiać wypracowywanie własnego stylu i zróżnicowanego poziomu, na naprawdę zminimalizowanej bazie obligatoryjnych podstaw programowych, pojawiają się tendencje uśrednienia poziomu wykształcenia ukoronowanego jakąś znormalizowaną (czyżby testową?) maturą, składaną przed państwowymi, niezależnymi od danej szkoły komisjami. Aż się tu nasuwa pytanie – po jaką cholerę? A może by tak wykorzystać tu doświadczenia egzaminów na prawo jazdy – i znormalizowane to, i łatwe do sprawnego przeprowadzenia, nawet doświadczenia odrębnych państwowych egzaminatorów już się sprawdziły. Tylko, że nie widzę żadnego przełożenia pomiędzy tymi egzaminami.

Widzę natomiast niebezpieczeństwo odebrania młodzieży satysfakcji zdawania matury swojego liceum (niezależnie o oczywistego faktu, że tematy prac pisemnych szkoła otrzymuje z kuratorium), przed komisją własnych profesorów; ponieważ „koniec wieńczy dzieło” widzę niebezpieczeństwo odebrania szkołom, zwłaszcza dobrym szkołom z wieloletnią tradycją, dydaktycznych sukcesów, szansy na ukoronowanie swej czteroletniej pracy z uczniem swoją własną maturą, zastąpioną przez jakiś zgłajchszaltowany państwowy egzamin. Nie musi tak się stać, ale może. I dlatego pomysłom ministerialnych biurokratów warto się uważnie przyglądać, zanim pozwoli się im na wcielenie w życie nie zawsze dojrzałych i nie zawsze potrzebnych pomysłów.

Szkoła promująca zdrowie – chwila refleksji

Są pewne tematy, które od czasu do czasu zajmują uwagę ludzi związanych ze szkołą. Kilka lat temu była moda na „podmiotowe traktowanie ucznia”, następnie „wychowanie prorodzinne”, dalej „wychowanie komunikacyjne”, z którym prawie równocześnie wkroczyła „promocja zdrowia”. Moda to może złe określenie, ale pracując kilkanaście lat w różnych placówkach oświatowych obserwuję, że nie jest to pozbawione sensu. Polska szkoła, mimo permanentnego braku pieniędzy, to ciągle jeszcze miejsce dużej aktywności i pomysłowości zarówno nauczycieli jak i dzieci, rodziców.

Coraz więcej głosów jest takich, które wskazują, że rozwój dziecka w naszej szkole, szczególnie tej masowej, jest jednostronny. Polskie dzieci wynoszą ze szkoły imponującą ilość wiadomości encyklopedycznych, często zajmują dobre lokaty nawet w międzynarodowych konkursach tematycznych. Ale, niestety, są to dzieci nie mające rozwiniętej potrzeby ruchu na świeżym powietrzu, najchętniej spędzające czas wolny na patrzeniu w ekran telewizora lub monitor komputera. Dzieci te częściej niż inne mają wady postawy, są otyłe i pesymistycznie nastawione do otaczającego świata. Tylko w części te efekty obserwowane i opisywane w literaturze wynikają z transformacji społeczno-ustrojowej, jaka dokonuje się w ostatnich dwóch dziesięcioleciach. W znacznym zakresie „winę” za taki stan rzeczy należy upatrywać w naszym rodzinnym systemie wychowawczym, który utrwalił się od wieków, cechach omalże narodowych takich jak bezruch, brak inicjatywy, bylejakość, malkontenctwo, skłonność do nałogów. Raporty o stanie zdrowia społeczeństwa polskiego, świadomości zdrowotnej są zastraszające, stwarzają pilną potrzebę działania w kierunku poprawy. Szkoła jest z definicji miejscem działań mających na celu kształtowanie postaw i wyrabianie przekonań oraz zdobywania wiedzy na określone tematy. Dlatego twórcy koncepcji promocji zdrowia (Symposium WHO Peebles-Szkocja), w szkole upatrują doskonale miejsce do realizacji tego celu. Stąd w gronie osób związanych ze zdrowiem i oświatą powstał pomysł włączenia się w działania prozdrowotne. Dnia 30 grudnia 1991 roku na mocy porozumienia pomiędzy Ministerstwem Edukacji Narodowej i Ministrem Zdrowia i Opieki Społecznej powołano Głównego Koordynatora oraz Polski Zespół ds. Projektu Szkoła Promująca Zdrowie. Pierwsza lokacja tematów w połowie lat 80-tych dotyczyła miast (tzw. „zdrowe miasta” – połowa lat osiemdziesiątych – w projekcie uczestniczy między innymi Łódź). Na pewno czytelnik w tym momencie pomyśli, że to pomyłka – zadymione miasto fabryczne, o dużym wskaźniku chorób nowotworowych i umieralności niemowląt – ale właśnie o to chodzi, że nie sztu-

ka promować zdrowie w uzdrowisku, ale tam gdzie jest to najtrudniejsze np. z powodów bazowych. Rozwinięcie projektu „zdrowe miasta”, to właśnie pierwotne ujęcie tzw. „zdrowa szkoła”, a od września 1991 „szkoła promująca zdrowie”.

Promocja zdrowia („health promotion”) jest jednak mało precyzyjnie tłumaczona i rozumiana w Polsce. Wg Karty Ottawskiej jest to proces umożliwiający ludziom zwiększenie kontroli nad swoim zdrowiem i poprawę własnego zdrowia. W naszej tradycji zdrowie to wartość sama w sobie, cel. W koncepcji WHO zdrowie to środek do osiągnięcia różnych celów, to zasób narodu. Promocja zdrowia w tym ujęciu jest więc koncepcją pozytywną, nie oznaczającą działań i odpowiedzialności służby zdrowia. Jest to jakby droga do dobrego życia poprzez zdrowy styl życia. Droga, którą pokonać musi dany człowiek, a w konsekwencji społeczeństwo. Zmiana myślenia na temat zdrowia to główny cel, jaki w tym ujęciu należy osiągnąć. Okazuje się, że stan zdrowia zależy w głównej mierze od stylu życia.

Jako modelowe szkoły Polski Zespół Promocji Zdrowia wytypował w wyniku dwóch selekcji wstępnych z grona 382 szkół 15 szkół podstawowych, które same zgłosiły swój akces w projekcie. Założenia projektu dotyczą poprawy fizycznych – bazowych warunków pracy szkoły oraz kształtowania podstaw, które rzutują na zmianę stylu życia wszystkich członków społeczności szkolnej (dużo czasu i warunki na uprawianie sportu i rekreacji, podnoszenie stanu świadomości o zagrożeniach szeroko rozumianego zdrowia, otwartość i życzliwość w relacjach między ludźmi w szkole). Działania związane z realizacją obliczono na trzy lata. Jego ewaluację przewidziano na koniec roku szkolnego 1994/95. Teraz jest już po ewaluacji, a ruch szkół promujących zdrowie znacznie się rozszerzył nie tylko o inne szkoły podstawowe, a także i szkoły ponadpodstawowe. Znaleźli się ludzie, którzy dostrzegli w tym ruchu miejsce dla własnych działań. Stąd powstały wokół i przy współpracy Polskiego Zespołu Promocji Zdrowia oraz Szkół „Projektowej Piętnastki” zespoły wojewódzkie i sieci wojewódzkie skupiające różne placówki oświatowe.

Szkoła, w której pracuję i jestem koordynatorem Szkolnego Zespołu Promocji Zdrowia, należy do tej grupy. W pracę włączyliśmy się w roku szkolnym 1992/93. Na początku zaczęliśmy od inwestycji w samych siebie, czyli uczestnictwa w różnych treningach i warsztatach. Osoby, które same postanowiły zaangażować się po tych zajęciach stwierdziły, że system kształcenia nauczycieli nie uwzględnia i nie szanuje inności nauczyciela jako jedynej w swoim rodzaju człowieka, nie uczy mówienia we własnym imieniu dwóch podstawowych słów „NIE” i „TAK”, nie skłania do szczerości, życzliwości i współpracy. Szczególnie dużo mnie i innym członkom Zespołu dały treningi asertywności prowadzone przez trenerów z Warszawskiej Szkoły Zachowań. Zrozumiałam, że można bardzo szybko uczyć się poprzez dyskusję i graficzne jej przedstawienie. Tworzenie roboczych plakatów, które powstały podczas zajęć oraz wspólna w grupie ich analiza nie pozwalała na odczuwanie znużenia mimo, że zajęcia trwały wiele godzin. Dzięki kontaktom z przedstawicielami Polskiego Zespołu i „Projektowej Piętnastki” nauczyłam się jasnego przedstawiania swojego stanowiska, dobrego planowania pracy, szczególnie takiej, która zależy od innych wykonawców, ale przede wszystkim pytania czy moje pomysły interesują jeszcze kogoś. Jest to moim zdaniem bardzo ważne jeśli jest się dyrektorem szkoły i ma się widzieć zaangażowania, a nie autokratyczne zakusy. Myślę także, że kontakty z prof. Barbarą Woynarowską, Marią Pułtorak, Moniką Szymańską, Marią Sokołowską, Elżbietą

Walkowicz i innymi osobami z kręgu, wniosły w życie szkoły zupełnie inne podejście przede wszystkim do nas jako raczujących w tej działalności, partnerskie traktowanie, a przede wszystkim autentyczną radość z naszych sukcesów. Ważnym rysem tych kontaktów jest także uważne słuchanie i dzielenie się własnymi doświadczeniami, bez narzucania „jedynie dobrych rozwiązań”, wspieranie pozytywnej motywacji do działania poprzez częste analizowanie aktualnej sytuacji i jasne precyzowanie oczekiwań i odczuć. Dużo daje także lektura czasopisma „Lider” wydawanego niejako na zamówienie i przy współudziale ludzi ze szkół takich jak nasza. Pomocne było także uczestnictwo w warsztatach organizowanych przez Polski Zespół ds. Projektu Szkoła Promująca Zdrowie oraz wsparcie ze strony Wojewódzkiej Stacji Sanitarno-Epidemiologicznej, która na terenie naszego województwa przyjęła funkcję koordynatora. Tak jak we wszystkich szkołach projektowych, prace rozpoczęliśmy od organizacji Szkolnego Zespołu, który aktualnie liczy 11 osób (w szkole pracuje 41 nauczycieli). Nie trzeba dodawać, że praca ta jest nie tylko społeczna, ale każdy włącza się do niej na miarę własnych sił i samopoczucia. Następny etap to wstępna obserwacja, przyglądanie się czy aby na pewno w naszej szkole wszystko jest dobre. Stąd ankiety do różnych grup społeczności szkolnej, a także wszystkich uczestników. Przyznaję, że z razu przyjmowane jako dziwactwo z dużą rezerwą. Jednak wśród uczniów, każda kolejna ankieta to coraz więcej konkretnych informacji, które pozwalają na podjęcie różnych prac. W wielu sprawach to właśnie respondenci ankiet są pomysłodawcami imprez takich jak turnieje sportowe, zimowiska, czy prac przystosowawczych takich jak remont szatni, wymiana stolików, naprawa urządzeń w różnych punktach szkoły, która mieści się w dwóch starych budynkach. Etap wstępny to pokazanie możliwości przeprowadzania szkoleń sanitarnych dla młodzieży z ćwiczeniami na fantomach, organizowania pokazów przyrządzania surówek wraz z degustacjami, wspólnego działania w ramach plenerów i warsztatów plastycznych, czy redagowania tomików poezji i gazety szkolnej. Praktyczne kształtowanie nawyków, dzięki którym dzieci pozostawiają po sobie np. czyste sanitariaty. Działania, o których tu mowa podsumowaliśmy ankietą „CO WPLYWA NA MOJE SAMOPOCZUCIE W SZKOLE? CO DLA MNIE OZNACZA SZKOŁA PROMUJĄCA ZDROWIE?”

Analiza ankiet zebranych od uczniów, pracowników szkoły, rodziców umocniła Zespół w przekonaniu, że powinniśmy się włączyć do realizacji Projektu Szkół Promujących Zdrowie. Nasze podsumowanie zbiegło się w czasie z wybraniem naszej szkoły jako spełniającej warunki szkoły promującej zdrowie przez Zespół Koordynujący, który powstał z inicjatywy pracowników WSSE lek. med. Zofi Oberle i mgr Marty Słociak. Potem – już tylko praca, która trwa do dziś, różniąca się od normalnej pracy szkolnej przynajmniej w takich warunkach jak:

1. działamy konsekwentnie i z wewnętrznej potrzeby
2. sami wybieramy zadania w oparciu o diagnozę opracowaną na podstawie zebranych ankiet od członków społeczności szkolnej,
3. przy realizacji stale sprawdzamy na jakim etapie jesteśmy i co osiągnęliśmy,
4. nie rywalizujemy ze sobą, ale współdziałamy, cieszymy się wspólnie z sukcesów każdego z nas,
5. wymieniamy się często informacjami zarówno w gronie Szkolnego Zespołu Promocji Zdrowia (cotygodniowe spotkania Zespołu w ramach „okienek dydaktycznych”),

jak również w ramach Szkół Promujących Zdrowie Województwa Przemyskiego i innych województw.

6. pomagamy sobie w sposób bardzo konkretny np. nieodpłatne noclegi dla grup uczniowskich w różnych szkołach promujących zdrowie – dzięki temu tanio udaje się organizować warsztaty, zimowiska, plenery itp.,

7. Wspieramy się wzajemnie, kiedy coś się nie udaje.

W diagnozie nałożyliśmy sobie pewne cele nadrzędne i zadania, które udało się zrealizować tylko w części.

To, które dotyczyło bazy było trochę dziwne – pozbyć się stad gołębi, które gromadziły się na naszych budynkach w ilościach kilkuset ptaków każdego dnia. W tym czasie w szkole wiele dzieci i pracowników miało problemy z układem oddechowym, często zaczerwienione spojówki, wysypkę – lekarze stwierdzali, że jest to wynik działania alergenów występujących w pierzu i odchodach. Niektórzy rodzice informowali, że u dzieci stwierdzili kleszcze obrzeżki. Nasze rynny, dach szkolny na budynku, w którym uczą się dzieci młodsze od 0 – III oraz ramy okienne były zniszczone żrącymi związkami zawartymi w odchodach ptasich. Do tego przykry odór nasilający się szczególnie w dni słoneczne oraz stałe zagrożenie zniszczenia odzieży podczas przechodzenia wokół szkoły stały się po diagnozie powodem wybrania walki z gołębiami jako zadania priorytetowego dla Zespołu. Przy realizacji należało zwrócić uwagę na to, aby nie zabijać gołębi, ale wyprowadzić je. Dziś problem nie istnieje, gołębie przylatują sporadycznie i wszystko odbyło się zgodnie z zasadami ochrony przyrody. Najpoważniejszy jednak problem podjęty przez nasz Zespół to poprawa reakcji interpersonalnych. W toku realizacji okazało się, że zadanie to jest bardzo skomplikowane i wymaga jeszcze dużej pracy i przedłużenia w czasie. Co prawda udało się wypracować model książki, dzięki któremu nie dochodzi do rywalizacji o „względy” dziecka między nauczycielami a rodzicami. Kiedy dochodzi do powstania problemu staramy się go wspólnie rozwiązać, bez wzajemnego oskarżania i zrzucania winy. Drugi element jaki uznaję za sukces to wyrobienie przekonania wśród nauczycieli, że to oni są najważniejsi w szkole, bo od ich samopoczucia w placówce zależy jakość ich pracy z dziećmi. Dla starszego pokolenia może to zabrzmieć jak herezja, ale jeśli nauczyciel jest otwarty i zna swoją wartość łatwiej mu zrozumieć, że czasem coś się uczniowi nie uda. Autorytet nauczyciela w szkole w tym ujęciu sprawdza się nie postawą uniżoności ucznia i rodzica, ale dialogiem i współpracą dziś oraz dowodami pamięci po latach (korespondencja z absolwentami, rozpoznawanie i ukłon dla nauczyciela na ulicy po skończeniu szkoły).

Jeszcze jeden element, który udało się wypracować to „wspólne świętowanie” – ogniska, wycieczki, koncerty, gry dydaktyczne, w których uczestnicy to nie tylko dzieci, ale także nauczyciele i rodzice. Jest to bardzo trudne, ale już zaczęło funkcjonować w naszej szkole.

Kolejny element to wspólne wypracowanie stylu pracy szkolnego zespołu promocji zdrowia. Od ubiegłego roku członkowie zespołu poświęcają jedną godzinę w tygodniu na wspólną pracę tzw. „okienko dydaktyczne” jest to czas, w którym analizujemy nasze działania, planujemy nasze działania, planujemy kolejne zadania.

Nie mamy w związku z tym wątpliwości, że zabraknie nam pracy. Nasz przykład jest potwierdzeniem tezy, w myśl której należy rozszerzać i propagować ideę promocji zdrowia w szkołach. Ale uwaga! – Coś, co jest nakazane, nie wzbudza już takiego entuzja-

zmu jak sprawa, którą „zaraża” się żywym przykładem. W szkole, która cierpi na totalny brak pieniędzy, trzeba mieć świadomość, że na promocję zdrowia choć – nikt na to nie daje żadnych środków – też są one potrzebne. Jest to kłopot ludzi pracujących w Szkolnych Zespołach Promocji Zdrowia, którzy sami je zarabiają i wypraszają. Pytanie jest następujące: jak długo starczy tym ludziom energii? Póki co – pracujemy i mamy komfort pracy w życzliwym i uśmiechniętym towarzystwie zmierzającym do zdrowia.

Bibliografia:

1. B. Woynarowska B., M. Sokolowska, *Jak tworzymy szkołę promującą zdrowie*, Warszawa 1993.
2. M. M. Szymańska, *To jest Twoja decyzja*, Warszawa 1992.
3. Kroniki Szkolnego Zespołu Promocji Zdrowia Szkoły Podstawowej Nr 6 im. Ks. P. Skargi w Jarosławiu lata 1992/93, 1993/94, 1994/95.

WYDAWNICTWO „ZIELONE BRYGADY”

FUNDACJA WSPIERANIA INICJATYW EKOLOGICZNYCH
ELDONEJO „VERDAJ BRIGADOJ” - „GREEN BRIGADES” PUBLISHING HOUSE

Stawkiwska 12/24 (IV p.), PL-31-014 Kraków
☎48/12/222147, 222264 w. 28, faks 48/12/222264 w. 22
✉zzielbryg@gn.apc.org, <http://ftp.pauclagh.edu.pl/pub/ie-press/zib>

NIP 676-10-21-929

konto: FWIII - „Zielone Brygady”, nr 630106-105428-2710-00 BOS SA O/Kraków

Wydawnictwo „Zielone Brygady” informuje,
że prowadzi sprzedaż następujących publikacji:

- Biblioteka „Zielonych Brygad”
- ⇒ nr 9 – *Pielgrzym pokoju... ku wewnętrznej szczęśliwości... czyli raz jeszcze i jeszcze raz to samo* (1 zł);
- ⇒ nr 10 – *Nowy ustrój – te same wartości* (4 zł);
- ⇒ nr 11 – *Zielony Hałas* (1 zł);
- ⇒ nr 12 – *Z Ziemi moja radość. Antologia poezji ekologicznej* (1 zł);
- ⇒ nr 13 – *Rolnictwo szansą i zagrożeniem dla środowiska* (1 zł);
- ⇒ nr 14 – *Baśń czereśniowa. Duchowa poezja Ziemi* (1 zł);
- ⇒ nr 15 – *Droga Pokoju Indian Hopi* (1 zł);
- stare egz. *Zielonych Brygad*: 8/94, 1, 2/96 (po 1 zł);
- anglojęzyczne *Green Brigades* nr 15, 17, 18 (po 2 zł);
- *SpalarNIE* czyli jak powstrzymać lobby spalarniowe i rozwiązać problem odpadów (3 zł).

Ponieważ część z w/w pozycji jest naprawdę na wyczerpaniu – proszę ew. napisać co mamy przysłać.

Aktualnie prenumerata roczna miesięcznika „Zielone Brygady. Pismo ekologów” dla osób z wysyłką na terenie kraju kosztuje 12 zł (w tym koszty pocztowe).

Chaos i ekologia a myślenie poprzez naukę

*W naturze nie ma linii prostych.
Ludzki to wymysł, sztuczny.
Patrząc w skłębione wodorosty
Chaosu, chaosu się uczmy...
Pogięty, kręty i strzępiasty
Jest każdy twór w naturze.
A linią prostą łączą gwiazdy,
głupcy i tchórze...*

Julian Tuwim

Jeżeli chce się pisać o Naturze, a tak gigantycznego problemu próbuję tutaj dotknąć, w dobrym stylu byłoby odwołać się do najstarszych przekazów. Tak więc czynię to z zastrzeżeniem, że czuję się Spadkobiercą jedynie kultury grecko-hebrajskiej, więc wszystkie inne przekazy nie przemawiają do mnie z taką siłą i w takim stopniu jak mitologia Helady i Biblia.

Po takim zastrzeżeniu, mogę, jak sądzę, podzielić się refleksją o naturze rzeczy, zdając sobie sprawę, że nie mogę rościć sobie pretensji do obiektywizmu.

Tak więc statek stoi w gotowości, wiatr gra na wantach, pora wreszcie wyruszyć w drogę. Księga Rodzaju zaczyna się następująco: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię a ziemia była „tohu wa bohu...” W Septuagincie owe „tohu wa bohu...” jest przetłumaczone jako „pusta i próżna”. Późniejsze przekłady: *Biblia Tysiąclecia*, czy też przekład Artura Sandauera inaczej te słowa tłumaczą.

U Sandauera owe „tohu wa bohu...” brzmi „męt i zamęt”, w poprzednio cytowanej Septuagincie – przypominę – „pusta i próżna”.

To co od razu rzuciło mi się w oczy, gdy po raz pierwszy porównywałem oba przekazy, jest brak ruchu w starym przekładzie [Septuaginta], przekład zaś bliższy nam czasowo kipi wręcz i wybucha istnieniem. „Męt” i „zamęt” to słowa, które pobudzają wyobraźnię, wprowadzając w plan Boży – chaos, czyli zamęt, a to jest przecież pewien element zła, jeżeli za zło przyjąć nieprzejrzystość.

Podążając tym tropem docieramy do koncepcji świata i do kosmologii rodem z manicheizmu i z różnego rodzaju ezoterycznych religii, w których świat jest przesiąknięty pierwiastkiem zła lub, dla których zło było przynajmniej jego tworzywem.

Ale taka koncepcja ma niewiele wspólnego z głównymi założeniami Biblii i jak sądzę, nie takie było zamierzenie ludzi, którzy Biblię pisali. Jeżeli uznamy główne założenie biblistów, że świat jest dobrze urządzony, a jednocześnie nie uznamy chaosu za dobro równorzędne z ładem, czy wręcz niezbędne do istnienia świata, wszystkie nasze rozważania będą jakby pęknięte od samego początku.

Podsumujmy: jeśli uznamy za zło chaos i nieprzejrzystość, będzie to równoznaczne ze stwierdzeniem, iż świat powstał ze zła. Damy przez to pole do popisu tym, którzy nie bacząc zupełnie na obserwacje Hebrajczyków sprzed tysięcy lat, będą uważali że świat można udoskonalić.

Przypomnę, że świat z Księgi Rodzaju jest dobrym z samej swej natury: „I widział Bóg, że wszystko co stworzył było dobre...”

Coś jednak skłaniało biblistów, żeby przekazać i inną prawdę, że świat powstał z chaosu.

Znaczy to, że wszystkim kompilatorom i natchnionym pisarzom zależało na obecności chaosu w dziele stworzenia.

Chciałbym być dobrze zrozumiany. Uważam, że Biblia nie jest jedynym źródłem poznania świata, ale jeżeli jakaś prawda przechowała się przez wiele tysiącleci, to należy do niej podchodzić nie tylko z szacunkiem, ale próbować ją zrozumieć.

Jak to się dzieje, że chaos obarczony jest w świadomości czy nawet w podświadomości większości ludzi z naszego kręgu kulturowego, bagażem zła! I skąd się bierze lęk przed chaosem? Aby wyjaśnić owe dziedziczone odczucie funkcjonujące niemal powszechnie, musimy na chwilę odbiec od Biblii w kierunku drugiego źródła, czyli do mitów greckich.

Robert Graves, niekwestionowany autorytet i znawca kultury starożytnej w książce *Mity greckie* sięgając do *Przemian*, Owidiusza znalazł tam fragmenty dotyczące stworzenia świata. Zaczynające się mniej więcej tak:

„Bóg wszechrzeczy – bez względu na to, kim by on nie był, niektórzy bowiem nazywają go Naturą – pojawiwszy się nagle w Chaosie, oddzielił ziemię od nieba, wodę od ziemi, górne warstwy powietrza od dolnych”. Pod tym cytatem z Owidiusza, Graves umieścił przypis taki: „Mit ten został zapożyczony przez późniejszych Greków z babilońskiego eposu o Gilgameszu...” Tabliczki z opowieścią o Gilgameszu są późniejszego pochodzenia i budzą wątpliwość. Mamy tu *Świecistą naturę próżni* która miała stworzyć wszystko lecz głównym tematem opowieści o Gilgameszu jest bunt bogów nowego patriarchalnego ładu, przeciwko ustrojowi matriarchalnemu, który przedstawiony został tutaj jako system zupełnego zamieszania...

„W Mezopotamii jak i wszędzie, przejście od matriarchatu do ustroju patriarchalnego nastąpiło prawdopodobnie w wyniku buntu małżonka królowej...”. Mamy tutaj ni mniej, ni więcej, zapis sytuacji pod postacią mitu. Mity powstawały właśnie na styku matriarchatu i rodzącego się patriarchatu, kiedy pamiętano jeszcze rytualne zbrodnie wykonywane przez kapłanki na bogach – mężczyznach [herosach]. Przedstawiano to jako wielkie zamieszanie. Chaosowi przeciwstawiano ład. Rządy patriarchatu odtąd nazywano ładem, zaś chaos utożsamiano ze złem.

Jeżeli teza Roberta Gravesa oddaje choć po części rzeczywistość, pozostaje zadać już właściwie retoryczne pytanie: jak głęboko musi być w nas zakorzeniona niechęć do rządów kobiecych, w nas spadkobiercach tradycji dziedziczenia po mieczu?

Wyloniła się więc koncepcja chaosu, jako innego rodzaju ładu, jako porządek oparty na innych prawach, nam nieznanych. Prawa te przez wieki całe były nie do przyjęcia, lecz mimo to były przechowywane gdzieś w powstałych w odległych w czasach zapisach, lub w innych kulturach albo na styku owych kultur.

Spróbujmy podsumować to, co zostało już ustalone:

Chaos, jako synonim zła powstał z głębokiego urazu do czasu matriarchalnego i z niezrozumienia praw nim rządzących, czyli z uznaniem ich za nieład.

„W skłębione patrząc wodorosty, chaosu, chaosu się uczmy” – powtórzmy jeszcze raz za J. Tuwimem.

Na czym właściwie ma polegać nauka tak pojętego chaosu. Bo chaos przestanie być chaosem, jeżeli tylko znajdziemy prawa, którym podlegał i podlega. Sprawa się jednak komplikuje i to aż z dwu powodów:

Po pierwsze: chaos, czyli niezrozumiałość praw rządzących Naturą, będziemy musieli zapisać tzw. „językiem naukowym”, opartym na ładzie, a to przecież już brzmi jak belkot.

Po drugie: jeżeli nawet odkryjemy jakieś nowe prawa, to i tak nie będziemy mieli pewności, czy są to prawa naturalne, czy też powstały w wyniku gry z wyobraźnią, a więc są wykoncypowane czyli sztuczne. Spróbujmy mimo to poszukać, bo kto szuka nie błądzi, z tym zastrzeżeniem, że możemy się zwyczajnie pomylić.

Już na wstępie rysuje się pewna trudność: nauka odrzuca wiedzę niesprawdzalną, w celu zaś sprawdzania swoich twierdzeń posługuje się eksperymentami, stwarzając warunki jedynie imitujące naturę, czyli porusza się w obszarze sztuczności. Hipotezy naukowe przepuszczane są przez system kontroli, sprawdzeń i obliczeń, i jeżeli przejdą przez ten system zwyczajem, roszczą sobie pretensje do nieomyślności. Na czoło zatem wysuwa się metoda, czyli system sprawdzalności i to właśnie ona decyduje, czy dana hipoteza jest do przyjęcia, czy do odrzucenia. Bałwochwalczy stosunek do metodologii odsuwa badacza od różnorodnych odkryć zdarzeń, dokonywanych wprost w naturze, jeżeli nie towarzyszą im rysunki, wykresy, diagramy czy tabele, obserwacje nawet racjonalne są dla badacza nie do przelknięcia. Z naukowego (metodologicznego) punktu widzenia mądrości zapisane w księgach starożytnych Indii czy Chin, wyglądają jak zbiór zaklęć i nie mogą się równać pod żadnymi względami z mądrością płynącą z myślenia poprzez naukę, a taka akupunktura jest tylko hochsztaplerstwem w porównaniu z osiągnięciami naukowej medycyny itp.

Czyż jednak nie jesteśmy świadkami pewnego przekłamania i to już w momencie, kiedy nauka próbuje odciąć się dokładnie od magii. Poprzedniczką chemii była przecież alchemia, poprzedniczką astronomii – astrologia. W myśleniu magicznym i naukowym istnieją te same elementy, ten sam racjonalizm – te same mechanizmy.

Przecież czarownik, który własną mocą rozkazywał wodom, żeby płynęły, a piorunom, żeby były, przypomina naukowców, którzy są przekonani, że przy pomocy prostych zabiegów mogą zmienić oblicze Ziemi. Mają przecież lepsze od szamana środki techniczne. Mają bowiem technologię, która jest dzieckiem metodologii. I wreszcie szacunek, jakim otaczamy wszelkiego rodzaju autorytety naukowe, czyż nie przypomina nimbu szamana. No, a i szyk zaklęcia magicznego można przełożyć na różnego rodzaju współcześnie brzmiące zaklęcia takie jak: „postęp cywilizacyjny”, „postęp medycyny” i wszystkie inne hasła z dziedziny postępu i nowoczesności... Tak naprawdę to i nauka i magia jest

oparta na nadużyciu i im wcześniej naukowiec zda sobie sprawę ze swojej pychy, tym mniej będzie „wynalazków”, zawracania wód w kierunku źródeł, robienia zapór. Tragicznie i groteskowo wygląda naukowiec, który uwierzył w postęp cywilizacyjny, w misję tworzenia społeczeństwa konsumpcyjnego, bezgranicznie szczęśliwego. Za tak pojęty postęp trzeba płacić i to coraz wyższą cenę.

W „myśleniu naukowym” jest wiele magicznych sztuczek i struktur, choćby kilkakrotnie już wspomniana metodologia.

Jednym słowem, nauka zdaje się mówić – znając metodę potrafimy bardzo precyzyjnie osiągnąć cel. Np. jeżeli chcemy, żeby chory na katar wyzdrowiał, to aplikujemy mu jakieś medykamenty zapominając jedynie, że katar leczony trwa tydzień, a nie leczony siedem dni (Kto nie wierzy niech sprawdzi). Albo wystarczy znaleźć maść na długowieczność a będziemy żyli długo i szczęśliwie. W związku z takim stanem rzeczy, nie jest nawet pewne, czy patrzenie poprzez struktury nauki na świat, nie jest większym przekłamaniem, niż przypuszczałem. Ale gdybyśmy nawet przyjęli, że nauka, w jakiś tam sposób wyjaśnia świat i naturę rzeczy, to i tak nie może ona rościć sobie prawa do monopolu na prawdę. Znaczy to ni mniej ni więcej tyle, że hipotezy, które nie mogą być racjonalnie wyjaśnione z naukowego punktu widzenia, niekoniecznie obciążone są złem.

I przyszła już pora na podsumowanie, czyli na odpowiedź: jak uczyć się chaosu i jak odszukać prawa, którym chaos podlega? Najprostsza odpowiedź, niejako samonarzucająca się brzmi – powrócić do domu i w poczuciu więzi z tradycją, szukać w mądrościach i starych przekazach „odprysków” zapomnianej harmonii ze światem, owego mitycznego, utraconego Raju. Innymi słowami: spojrzeć na świat głębiej i w kolejnych spostrzeżeniach odnajdywać stare, odwieczne tajemnice życia, szukać owej odciętej pępownicy i poprzez nią dotrzeć do Matki Natury, Gai, odrzucając zimne i wyrachowane sądy, płynące z rozumu, a zacząć myśleć „jak góra”, czyli poprzez miłość. W tym miejscu kończy się nasza wędrówka, bowiem widać już przyładek.

Więc popatrzmy z oddali na odruchy ekologicznego myślenia pojawiające się gdzieś na widnokręgu, popatrzmy na próby tworzenia ekologii głębokiej i spróbujmy uświadomić sobie, że to nie przypadek, że klub który nazywa się *Gaja*, utworzył w Bielsku Białej *Pracownię na Rzecz Wszystkich Istot*, że wydaje kwartalnik „Droga Wojownika Gai”, że nadaje swoim kampaniom, choćby takim jak „Teraz Wisła” rozmach, przekraczający rozumowe racje.

Zadumajmy się nad tym, choć przez chwilę...



Przyjaciółom

Mój Ogród Getsemani

Powiedz mi parę słów
Uspokój nimi moją duszę
Dodaj odwagi
W moim Getsemani
Kwitną kwiaty
Są ostre kamienie
Które ranią
Wyciskają krople krwi
Zobacz Panie
Moi bliscy też zasnęli
Nie budź ich
Proszę
Porozmawiajmy...

Joanna Pąk

Autobiografia

Urodziłam się z krzykiem
przeczuwając swój los
Potem było dzieciństwo
pełne zabawek i kwiatów
matczyńnych łez
osuszanych pełnym nadziei rytmem
ojcowskiego serca
i prognozami ludzi w kitlach
Jeszcze dziś czuję w ustach
gorzki smak ziół
które miały być cudotwórcze
Nadzieje moje zwiędły jak te zioła

Joanna Pąk

Dwa światy

Twój i mój świat
to niebo i ziemia
plomień i woda
dzień i noc
Z twojego okna
widać błękit
skrzydła aniołów
hasających na luku nadziei
Z okna mojego pokoju
widać tylko horyzont
na którym od czasu do czasu
pojawia się twoja postać

*Joanna Pęk***Prawda**

Zanim odejdiesz
popatrz mi w oczy
i powiedz
że byłeś
tylko złudzeniem

Na twój widok
nie zatrzyma się ziemia
nie spadną gwiazdy
drzewa nie fruną w przestworza.
Lecz mój oddech
może być za krótki
abym mogła wymówić
twoje imię

Joanna Pęk

Ślimaki

Zapachniało podróżą
Pelzniemy razem jak dwa ślimaki
dźwigając ciężar życia
Próbuję dotrzymać ci kroku – nie mogę
Chciałabym
zrzucić z siebie ten bagaż
wbić w ziemię
przydeptać...
Widzisz mój trud
smutne oczy, łzy
Przystajesz
zdejmujesz ze mnie ciężar
wkładasz go na swoje ramiona
– razem dopelzamy do celu

*Joanna Pąk***Rozkład dnia**

Cały dzień
wypełniony jest tobą
Każda sekunda
oczekiwaniem
Każda minuta
niepewnością
Każda godzina
tęsknotą
Cała doba
miłością

Joanna Pąk

Mój sen o niebie

A brama nieba ustawiona jest na przełęczy
A na niej drogowaskazy drogowaskazy drogowaskazy
Na stokach świerki i buki pomarłe na ziemi
Którym znów dano okazję zasumieć
Pod rękę ściśnięci wejdziemy poprzez bramę
Mapę Piotr Święty z fajką nam poda
Bo przemierzać trzeba szlaki niebieskich grani
By dotrzeć do drewnianego tronu Miłosierdzia
I znajdziemy tam poezję w duszach zaszytą
Którą teraz wiatr wywiewa na ścieżki wędrowania
I nie tula się ona przetaczając się po bruku
lecz za uszy chwytając szepcze słowa swoje
zmuszając do pocałunku

Łukasz Borys

Jak pijacy na ulicy
upici naszą miłością
na bruku.
Czy wierzysz jeszcze w czary?

Zataczamy się od krawężnika
do krawężnika
w zapachu spalin i wymiotów.
Czy mogę teraz pocałować Cię?

Nocą w mieście
brudne światła samochodów
wystarczą nam za gwiazdy
Błądy martwy neon
będzie udawał księżyc.
Nie uciekniemy stąd
choćby biegliśmy tak szybko.

Paweł Filipczak

Kłamstewka

Z małych kłamstw zbudujemy naszą miłość
ja okłamię ciebie, ty okłamiesz mnie.
Z małych kłamstw zbudujemy naszą miłość
ja okłamię ciebie, ty okłamiesz mnie.

Sklamalaś mi o nocy, ja tobie uwierzyłem
wyszłaś z domu wieczorem
aleją świateł poza granicę miasta
zostałem sam, tak bardzo sam

Widziałem lzy w twoich oczach
słyszałem delikatny szloch
zostałaś w pustym pokoju
okłamałem Cię, takie małe kłamstwo

Ja okłamię Ciebie.
Ty okłamiesz mnie.
Wieczorem kolacje przy pustych świecach.
Wieczorem musimy kłamać, lub kochać się.

Paweł Filipczak

sine dolore (framgent II)

to naprawdę ślicznie wygląda
gdy próbujesz uchwycić oddech deszczem pachnąca
i gdy śnieg
dotyka twojej twarzy po raz pierwszy
i ostatni

ty
mówisz mi wtedy
że to dobrze żyć w oderwaniu
i palcem zamykasz mi usta i
moje ale przecież

więc zaczynam błądzić
w twoich oczach elfich
zupełnie
i najbardziej zaczynam tęsknić
do ciebie takiej samej

a wtedy sens pamięci
zatraca się w szmaragdzie
i pozostaje mi już tylko
zaufać
tylko tobie

Łukasz Czapski

Na schodach katedry

modliła się tutaj
tuż przede mną
wierzy
w Tego Który Kocha I Który Jest
tak samo jak ja
ale ma zapewne Pogodę Ducha
by godzić się z tym
czego zmienić nie może
a także Odwagę
by zmieniać to
co i owszem
no i Mądrość
by zawsze potrafiła
odróżnić jedno od drugiego
tak jak nie ja
modliła się tutaj
tuż przede mną.
Wiem widziałem –
– minęliśmy się na schodach.
Potem
pochłonęło ją miasto...

Łukasz Czapski

Tak trudno żyć w niemym czekaniu
na kroplę deszczu
Tak trudno żyć w niemym czekaniu
na miłość
boisz się tego słowa prawda
tylko nie mów że dość masz romantyzmu
spadające gwiazdy spełniają marzenia
wbrew sceptycznym czcicielom rozumu
tylko nie myśl że proszę byś stracił
zdrowy rozsądek który pielęgnujesz od dawna
chcę tylko byś nie był taką piramidą powagi
byś odnalazł w sobie naiwność dziecka
Trudno ci żyć w niemym czekaniu
na zaćmienie Słońca
Trudno ci trwać w niemym czekaniu
na śmierć
boisz się tego słowa prawda
tylko nie mów że dość masz bliskości
pozostał we mnie ślad tej wiary
którą zapaliłeś gdy zgasły serca
byłoby tak klasycznie
gdybyś zostawił zapach cygara i cylinder
a zostawiłeś szczęście
boisz się tego słowa prawda

Katarzyna Grzybowska

RADA PROGRAMOWA:
CZESŁAW
KARPIŃSKI
TEATR IM. J. OSTROWY
LESZEK
MĄDZIŃSKI
SCENA PLASTYCZNA KUL
JANUSZ
OPRYŃSKI
TEATR PROVISIONIUM
TOMASZ
PIETRASIEWICZ
TEATR MN
WŁODZIMIERZ
STANIEWSKI
TEATR GARDZIEŃCIE
ALEKSANDR
SZPECHT
CENTRUM KULTURY



**MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
 TEATRALNY W LUBLINIE**

KONFRONTACJE TEATRALNE

**THE INTERNATIONAL FESTIVAL
 THEATRE CONFRONTATIONS**

10-13 PAŹDZIERNIKA '96

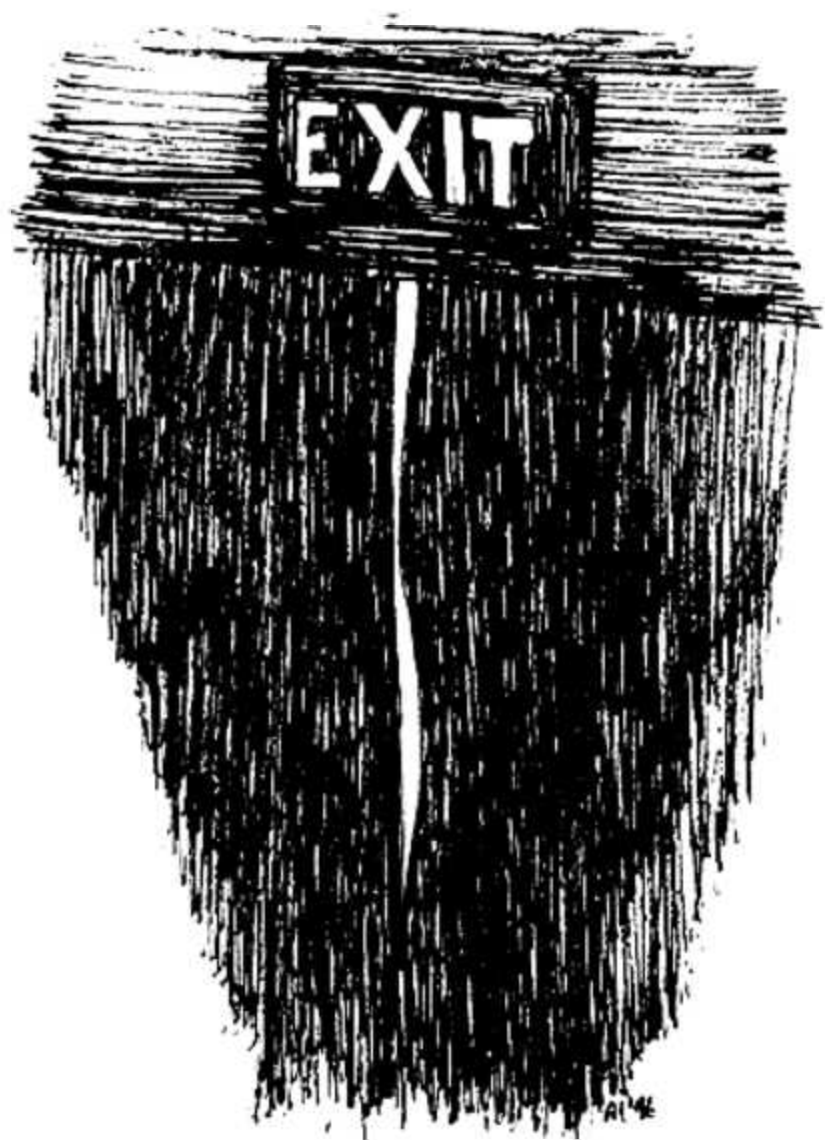
Szanowni Państwo,

Rada Programowa Festiwalu z przyjemnością informuje, że w dniach 10-13 października 1996 roku odbędzie się w Lublinie pierwsza edycja Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Konfrontacje Teatralne”. Ta impreza kulturalna bezpośrednio nawiązuje do festiwalowej tradycji Lublina - „Konfrontacji Młodego Teatru”. Jesteśmy przekonani, że nowa idea Festiwalu, ze zmieniającym się co roku komisarzem artystycznym (w tym roku będzie nim Janusz Opryński, za edycję w 1997 r. odpowiedzialny będzie Włodzimierz Staniewski, a w 1998 r. Leszek Mądzik), stworzy dynamiczny, broniący się przed skostnieniem program „Konfrontacji Teatralnych”. Unikalna formuła Festiwalu, indywidualne kontakty lubelskiego środowiska teatralnego oraz imponujące skupienie w naszym mieście uznanych grup teatralnych pozwala przypuszczać, że Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Konfrontacje Teatralne” stanie się najważniejszym wydarzeniem artystycznym Lublina, a na gruncie polskim trzecim międzynarodowym festiwalem teatralnym (po toruńskim „Kontakcie” i poznańskim „Malcie”). Mamy prawo przypuszczać, że co roku nasze miasto przez kilka dni będzie żyło teatrem, że wtedy właśnie będziemy pytali o jego miejsce w naszym życiu, o jego siłę oddziaływania. Mamy nadzieję, że Festiwal stanie się ważnym miejscem wymiany myśli, pytań o dzisiejszy świat, że podzielimy się naszym doświadczeniem, nawiążemy nowe kontakty artystyczne. Myślimy, że powołanie festiwalu teatralnego o charakterze ogólnopolskim i międzynarodowym zbuduje dobry wizerunek Lublina jako „miasta przyjaznego kulturze”. Program tegorocznego Festiwalu, który adresowany jest przede wszystkim do ludzi młodych, uczniów, studentów - realizowany będzie w trzech nurtach:

1. nurt główny, którego program ustala komisarz po konsultacji z Radą Programową,
2. nurt „off”, do którego teatry mają szeroki dostęp,
3. imprezy towarzyszące (sesja, warsztaty teatralne, spotkania).

Ważnym punktem tegorocznych „Konfrontacji Teatralnych” będzie sesja teatralna „Heretycy w teatrze”, której programowym kuratorem został Janusz Majcherek - zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Teatr”. Zaproszeni goście - krytycy i teoretycy teatru oraz reżyserzy i aktorzy, dyskutować będą o istocie herezji, jej twórczym charakterze oraz o potrzebie jej istnienia we współczesnym teatrze. Myślimy, że właśnie uczestnictwo ludzi młodych będzie przesądzało o wartości Festiwalu. Wierzimy, że poprzez istnienie festiwalu w naszym mieście, będziemy stale poszerzać krąg odbiorców teatru. Zachęcając do uczestniczenia w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym, proponujemy zapoznanie się z polskimi grupami teatralnymi oraz ich spektaklami, które uświetnią tegoroczne „Konfrontacje Teatralne”. W chwili obecnej w Centrum Kultury w Lublinie pracuje Biuro Organizacji Festiwalu, którego pracownicy chętnie udzielą wszelkich informacji związanych z „Konfrontacjami Teatralnymi”.

Agata Rychcik



Exodos,
czyli recenzje nieteatralne

Ireneusz Ziemiński

Narodziny rozumu

Wasyli Rozanow w przedmowie do pełnego wydania dzieł Fiodora Dostojewskiego w 1894 roku pisał: „Czego oczekuje się od pisarza w ogóle? Dlaczego człowiek, odrywając się od spraw codziennych, od swoich kłopotów, a niekiedy nawet i od obowiązków, sięga po książkę, by w samotności spędzić nad nią czas? Dlaczego przedkłada obcowanie w samotności z człowiekiem dawno już zmarłym i nie znanym mu osobiście nad towarzystwo ludzi żywych, krewnych czy przyjaciół? Jaki jest sens czytania książki? Czyżby była nim tylko przyjemność? Przecież własne rozmyślanie czy kontakty z otaczającym światem mogą dostarczyć jej znacznie więcej. A może kieruje w tym przypadku człowiekiem tęsknota za pięknem? Czyż jednak w tym celu szukałby samotności? Chyba nie. Wydaje się, że człowiek szuka samotności po to, by oderwać się od codzienności życia, od kłopotów dnia powszedniego, by objąć to życie ogólniejszą refleksją, by zrozumieć sens swego istnienia. Co w takich chwilach powie mu o nim samym i o tym wszystkim, co trwoży i przytłacza go w życiu pisarz, którego książkę wziął do ręki? Oto pytanie określające wybór tego a nie innego autora, z którym pragniemy spędzić chwile samotności. Pomóż mi zrozumieć życie – oto najistotniejsza prośba, z jaką czytelnik zwraca się do pisarza, gdy sięga po jego książkę. Sądzę nawet, że owo pragnienie zrozumienia życia jest podwaliną kontaktu między czytelnikiem a pisarzem. Jeśli książka nie jest w stanie zaspokoić owego pragnienia, próżny jest trud jej czytania, sama w sobie jest ona bez znaczenia, zaś zestaw takich książek, który nazywamy literaturą, to po prostu blichtr.”

Powyższe słowa można także, i to zupełnie zasadnie, odnieść do filozofii, w której człowiek poszukuje odpowiedzi na podstawowe pytania stawiane mu przez życie. Jest przy tym oczywiste, że różne filozofie udzielają tych odpowiedzi w różnym stopniu – jedne starają się wskazać człowiekowi drogę do niewzruszonej i ostatecznej prawdy, inne pogłębiają jedynie jego wewnętrzne rozterki; jedne wyrastają z wiary w istnienie i możliwość poznania sensu, inne zdają się go negować bądź przynajmniej traktować jako niedostępny człowiekowi. Starożytną filozofię grecką – przedstawioną we wznowionej niedawno pracy Adama Krokiewicza *Zarys filozofii greckiej* jako uparte dążenie rozumu ludzkiego do odsłonięcia tajemnicy bytu, do odkrycia rzeczywistości niejawniej – można zasadnie umieścić w pierwszej z wymienionych kategorii, a więc wśród tych filozofii, dla których prawda jest najwyższym celem poszukiwań. Czy można jednak dzisiaj (w dobie ogłupienia umysłów atmosferą zataczającego coraz szersze kręgi tzw. postmodernizmu a także skrajnego relatywizmu, agnostycyzmu czy wręcz aksjologicz-

nego nihilizmu i cynizmu) ludzić się, że mądrość grecka jeszcze cokolwiek pozytywnego znaczy, że może być dla człowieka podstawą myślenia i działania? Inaczej mówiąc, czy dzisiejszy człowiek jest jeszcze w stanie pojąć prawdziwy sens narodzin filozofii oraz jej istotę?

Niezwykle trudno podać zwięzłą a zarazem dogłębną i adekwatną (pozbawioną jednostronności) charakterystykę filozofii greckiej. Obok jednak pytania o jej istotę równie ważnym (a zarazem o wielokroć trudniejszym i bardziej skomplikowanym) wydaje się być pytanie, jak było w ogóle możliwe jej powstanie? Inaczej mówiąc, jak doszło do zastanawiającego cudu „przebudzenia rozumu” a poprzez przebudzenie rozumu – przebudzenia człowieka? Do jakiego przeobrażenia wewnętrznego musiało dojść w człowieku, by jego oczom objawił się problem **prawdy**? Do jakiej duchowej dojrzałości musiał dojść człowiek, by uzmysłwić sobie zagadnienie **bytu**? Do jak wielkich rozterek musiał dotrzeć, że próbował uzgodnić swe życie z odwieczną prawdą bytu a zarazem – jak wielkie zwątpienie musiało go ogarnąć, że zarówno prawdę jak i byt umieścił w sferze dla siebie całkowicie niedostępnej, z czasem zaś uznał je za iluzję chorego umysłu? Więcej, czy owo przebudzenie rozumu rzeczywiście można uznawać za prawdziwe narodziny człowieka, czy raczej uznać, jak proponował chociażby Lew Szestow, za początek klęsk, jakie spadły na człowieka w rezultacie szatańskie pokusy rozumu, przed którą przestrzegały już zapisy biblijne? Trudno oczekiwać od historyków a także filozofów, by kiedykolwiek byli w stanie pełnej odpowiedzi na powyższe pytania udzielić, nie ulega jednak wątpliwości, że odsłaniają one jeden z najbardziej istotnych i tajemniczych wymiarów ludzkiej egzystencji. Nie mogąc ich tutaj w żaden sposób podjąć spróbujmy przynajmniej wskazać na te aspekty mądrości filozoficznej Greków, które mogłyby stanowić oparcie dla dzisiejszej filozofii, bezskutecznie, jak się zdaje, poszukującej swego miejsca w kulturze.

Podstawową z zapożyczonych dziś cech filozofii greckiej jest intelektualna bezkompromisowość, czystość i uczciwość myślenia, wyrażająca się z jednej strony w heroicznym wprost dążeniu do odsłonięcia rzeczywistości niejawnej, z drugiej w ciągłej modyfikacji języka w taki sposób, by był on w stanie bez zniekształceń odzwierciedlić prawdę bytu. Z tej bezkompromisowości wyrastają w Grecji zarówno systemy dogmatyczne jak również ogromny nurt sceptycyzmu, wszak zarówno „dogmatycy” jak i „sceptycy” nie potrafili zgodzić się na triumf fałszu czy pozoru nad prawdą. Poszukiwania prawdy dotyczyły, jak pisze Adam Krokiewicz, zasadniczo dwu obszarów, a mianowicie ukrytej, niejawnej rzeczywistości, w jakiejś mierze odpowiedzialnej za świat zmysłowy dany w codziennym doświadczeniu oraz istoty człowieka, jego duszy i moralnego powołania.

Bardziej może jeszcze przy tym doniosłe jest to, iż filozofowie greccy odkrywając prawdę bytu, życie w zgodzie z nią traktowali jako fundamentalną powinność moralną człowieka. Inaczej mówiąc, prawda miała dla Greków nie tylko wymiar teoretyczny, ściśle poznawczy, lecz także aksjologiczny, była tym, co domagało się nie tylko stwierdzenia w sądzie, lecz także **urzeczywistnienia** w działaniu. W dużej mierze wynikało to z cech, jakie prawdzie przypisywano, a mianowicie absolutności, wieczności i niezmienności. To te cechy właśnie nie pozwalały sceptykom czy sofistom uznawać za prawdę poszczególne mniemań ludzkich. Nie w imię błędnie pojętej wolności odrzucali oni kolejne systemy filozoficzne głosząc sceptycyzm czy nawet relatywizm, lecz w imię absolutno-

ści, niezmienności a w związku z tym i niedostępności Prawdy (mieszkającej, według Demokryta, „w otchłani”). Inaczej mówiąc, charakterystyczna dla nurtów sceptycznych rezygnacja z osiągalności pełnej prawdy w ludzkim poznaniu była paradoksalnym skutkiem uznania jej **absolutnego i wiecznego istnienia**.

Człowiek żyjący według prawdy doznawał, o czym szeroko pisze na łamach recenzowanego tomu Adama Krokiewicz, wewnętrznej, duchowej (wręcz religijnej) przemiany. Prawda nie służy – jak potem w nowożytności – panowaniu nad światem ale nad sobą, nad tym, co w człowieku niskie, złe i podle, co zagłusza jego rozum i sumienie. Inaczej mówiąc, prawda i tylko ona pozwala człowiekowi żyć w zgodzie z tym, kim jest, z jego wewnętrzną naturą. Jeszcze inaczej, tak modne dziś pojęcia życia autentycznego czy prawa do samorealizacji, w języku filozofii greckiej oznaczały bycie w możliwie najgłębszej zgodzie z prawdą.

Dostrzegali wreszcie Grecy, co szczególnie podkreśla Krokiewicz, że poza codziennym doświadczeniem, poza normalnym poznaniem rozumowym, człowiek obdarzony jest swoistą nadświadomością, jakąś bożą intuicją czy nawet objawieniem, w którym i za pomocą którego może przynajmniej niekiedy dostąpić poznania najgłębszej prawdy. Idea nadświadomości w jakiejś mierze jest obecna w doktrynie Heraklita (zwłaszcza w jego koncepcji *Logosu*), wyraźnie występuje w Sokratejskiej teorii *Dajmoniona* przestrzegającego przed złem oraz platońskiej teorii intuicji i anamnezy, by wreszcie – za pośrednictwem koncepcji boskiego, oddzielonego (tzw. czynnego intelektu) przyjmowanego przez Arystotelesa – pełnym blaskiem objawić się w mistycznej filozofii Plotyna. Dzięki tej nadświadomości właśnie człowiek nie pozostaje na zawsze zamknięty w ramach swego tylko umysłu, w świecie subiektywnych czy zmysłowych pozorów.

Ta zasadnicza dwutorowość filozofii greckiej, wyrażająca się z jednej strony w dążeniu do bezpośredniej kontemplacji prawdy, z drugiej w nieustannym kwestionowaniu dotychczasowych poznań, ukazuje swoiste rozdarcie wewnętrzne „greckiej duszy” (co przebija zresztą dość wyraźnie z kart omawianej pracy Krokewicza)). Rozdarcie to wynika bynajmniej nie z zagubienia w świecie, lecz raczej z maksymalizacji poznawczych i aksjologicznych dążeń ówczesnej kultury. Człowiek w świetle filozofii starożytnej Grecji jawi się tym samym jako istota targana sprzecznymi pokusami – pokusą bezwzględnej i absolutnej prawdy oraz pokusą zgody na mniemanie jedynie a nawet niewiedzę. Więcej, człowiek to istota, która doskonale zna ostateczny cel swego istnienia, swoje najgłębsze powołanie i właśnie dlatego nie jest w stanie zaakceptować pozorów i namiastek życia. W tym zasadniczym buncie przeciwko pozorom i kłamstwu tego, co bezpośrednio dostępne zmysłom, filozofia grecka wypowiada jedną z najistotniejszych prawd dotyczących człowieka. Prawd dziś, niestety, coraz częściej lekceważonych, ignorowanych a nawet świadomie odrzucanych.

Kończąc prezentację „podręcznika mądrości greckiej” nie można uniknąć pytania, czy wartości, które stanowiły podwaliny europejskiej filozofii (a właściwie całej kultury) są jeszcze dzisiaj dla nas czytelne. Bez względu jednak na odpowiedź nie możemy zbagatelizować przestrogi, jakiej zdaje się nam – poprzez namysł nad filozofią grecką – udzielać Krokiewicz, mianowicie przestrogi, by nie lekceważyć rozumu i prawdy. Dziś zdajemy się budować swe życie na wolności, często wypaczonej, pojmowanej w sposób absolutny tak, jakby prawda była tej wolności jakimkolwiek ograniczeniem. Tymczasem

jest oczywiste, że tylko w prawdzie wolność człowieka może prawdziwie rozkwiatać i tylko w prawdzie ocalić możemy sens swego istnienia. Czy stać jednak dzisiejszego człowieka na to, by odrzucić kłamstwo i pozór, by – odwołując się do Platona – wyjść z jaskini, by – kierując się doktryną Demokryta – kroczyć odważnie ku otchłani, w której mieszka Prawda?



Prezentowany tu *Zarys filozofii greckiej* jest dziełem w jakimś sensie podsumowującym historyczno-filozoficzny dorobek Adama Krokiewicza, wyrażający się szeregiem doniosłych prac (także książkowych) na temat głównych postaci i szkół filozoficznych starożytności. Drugi z zaplanowanych tomów omawianego dzieła nie został napisany – pracę nad nim przerwała śmierć autora. Dobrze się stało, że w obecnym, wznowionym wydaniu *Zarysu* został on uzupełniony o książkę na temat filozofii Arystotelesa, Pirrona i Plotyna oraz o studium dotyczące stoicyzmu. Pozwalają one bowiem dostrzec głębsze warstwy proponowanej przez Krokiewicza interpretacji mądrości greckiej.

Skoro mowa o aspektach edytorskich publikacji, warto podkreślić zamieszczony w niej spis bibliograficzny prac Adama Krokiewicza (w porządku chronologicznym) oraz indeks rzeczowy ułatwiający korzystanie z pracy. Bardzo cenną też inicjatywą jest umieszczenie, jako wprowadzenia do książki, tekstu Juliusza Domańskiego omawiającego sylwetkę Adama Krokiewicza jako filologa (m.in. tłumacza *Ennead* Plotyna) i historyka filozofii. Należałoby wyrazić nadzieję, że doczekamy się niebawem wznowień także innych prac Krokiewicza, szczególnie może trzech książek: dwutomowej pracy *Sceptycyzm grecki*, studium *Moralność Homera i etyka Hezjoda* oraz *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa*. Prace te (obok innych, na których wymienianie nie ma w tej chwili miejsca) ukazują jednak podstawowe problemy filozoficzne i ich rozwiązania w szerszym kontekście ówczesnej kultury, zarówno artystycznej, jak społecznej i politycznej. Jest przy tym oczywiste, że dalsze studia nad tekstami ocalałymi ze starożytności mogą prowadzić do zmodyfikowania czy nawet odrzucenia pewnych interpretacji proponowanych przez Krokiewicza (w myśl powszechnie znanej tezy, że każde pokolenie pisze własną historię), tym niemniej trudno do dziś znaleźć w języku polskim prace (może poza wydawaną obecnie *Historią filozofii starożytnej* Giovanni Realego), które by w tak przejrzysty i kompetentny a zarazem źródłowo udokumentowany sposób ożywiały coraz częściej zapomnianą i bagatelizowaną (ze szkodą dla kultury i przyszłości człowieka) filozofię grecką.

Adam Krokiewicz. *Zarys filozofii greckiej od Talesa do Platona. Arystoteles, Pirron i Plotyn*. Oprac. Andrzej Kasia. Fundacja ALETHEIA. Warszawa 1995, ss. 486.

Kwiaty z Ogrodu Getsemani

W Getsemani kwitły kwiaty.

Żeby to sobie wyobrazić potrzeba czegoś więcej niż wyobraźni. Trzeba zanurzyć się w mrok zapadający nad jerozolimskim ogrodem, zobaczyć w nim pochyloną cierpieniem postać Chrystusa, krwawą kroplę, która spływa z jego czoła, gdy prowadzi swoją samotną rozmowę z Ojcem „...jeśli chcesz, zabierz ode Mnie ten kielich. Jednak nie moja wola...”. Trzeba odczuć tę duszną i pełną tłumionej rozpaczyny noc, w której ciszy słysząc niespokojne oddechy śpiących nie opodal uczniów. Święty Łukasz pisze, że posnęli ze smutku. Noc była ciepła, słysząc było szum płynącego obok Cedronu...

Może uśpieni zostali zapachem kwiatów, wśród których przyszło im czuwać? Na jeden z nich opadła krwawa kropla. Żeby ją ujrzeć potrzeba nie tylko wyobraźni. Trzeba spojrzeć na biblijną scenę tak, aby stała się rzeczywistością.

W wierszu Joanny Pęk* jest nią tak prawdziwą jak samo jej życie, o którym pisze w przejmującej *Autobiografii*. Dociekanie źródeł poezji bywa zwodnicze. Przy lekturze tych wierszy nasuwa się jednak nieodparte wrażenie, że wyrastają z potrzeby oswajania świata, scalania jego rozbitego obrazu. Z upartego poszukiwania sensu, który zespoliłby wszystkie sprzeczności, między którymi rozpięte zostało życie Joanny. Poezja staje się tu środkiem nawiązania dialogu z losem, który narzuca ograniczenia, krępuje nadmiar sił, możliwości i pragnień.

„Jestem / uwięziona sama w sobie” – w przytoczonych słowach znaleźć można uzasadnienie dla czujnego skupienia na każdej chwili życia, każdym jego przejawie, bodźcu, impulsie, który pozwala wyjść z zamknięcia. One też tłumaczą zachłanność pamięci, w której gromadzone jest wszystko, co może nasycić odczuwanie świata, uczynić je intensywnym i pełnym. Poprzez penetrowanie wszystkich możliwych obszarów – snu, doświadczenia, pamięci, marzeń, uczuć i wyobraźni – utrwalane są w tych wierszach paradoksy współistnienia „dwóch światów”, antynomie rzeczywistości rozpiętych między nocą i dniem, życiem i śmiercią, miłością i samotnością, nadzieją i zwątpieniem. Świat uchwycony w swojej dwoistości, staje się jednocześnie źródłem bezpieczeństwa i lęku, budzi zachwyt i przerażenie, a granicę dwóch światów, których motyw przejawia się tak często, wyznacza w nim przede wszystkim człowiek, który „zadaje ból szczęściem nie

* Joanna Pęk tak pisze o sobie: *od urodzenia jestem osobą niepełnosprawną z porażeniem mózgowym, mam niedowład kończyn górnych i dolnych. Nauczyłam się pisać nogą. Poezja jest moim drugim światem, do którego zawsze mogę uciec w chwilach samotności. Wiersze piszę od dzieciństwa. Staram się ukazać w nich wartość drugiego człowieka, głębię własnej duszy i wielkość ludzkich uczuć.*

zawsze podzielnym". To właśnie w spotkaniu z drugim człowiekiem granica ta rysuje się najostrej, spotęgowana doświadczeniem ulotności życia, konieczności rozstań i lękiem przed zapomnieniem.

Nie zabijaj mnie zapomnieniem
ja chcę żyć
tylko po to, aby o Tobie pamiętać.

Tematem wierszy Joanny staje się motyw przekraczania tych, zdawałoby się nieuniknionych, granic, jakie powstają na przecięciu ludzkich egzystencji.

przystajesz
zdejmujesz ze mnie ciężar
wkładasz go na swoje ramiona
razem dopelzamy do celu.

Takim poczuciem życia, które spaja rozbitą całość, życia, które samo siebie odnajduje i godzi, staje się w tych wierszach miłość. Prześwietlone nią sprzeczności zostają pojednane. To ona, jak w wierszu *Rozkład dnia*, nadaje kierunek każdej godzinie, minucie, sekundzie ...

Jeśli...
Jeśli poza ziemią
nic nie ma
Jeśli niebo
kończy się na błękanie
– po cóż to życie?

Szczęście nie zawsze podzielne sprawia ból, a przecież jeszcze trudniej podzielić jest cierpienie. Drogą ocalenia jego sensu jest wiara, którą przepelnione są godziny samotnego czuwania.

Jakże trudno zobaczyć siebie w ogrodzie Getsemani. W wierszu Joanny Pąg są w nim kwiaty i ostre kamienie. I jest ktoś, nagle bliski, z kim można toczyć pełną wyczekiwania rozmowę.

Zobacz Panie
moi bliscy też zasnęli
Nie budź ich
Proszę
Porozmawiajmy.

Powrót bezbolesny

Są świadectwa zagłady naznaczone bezgranicznym cierpieniem, cierpieniem wyzwajającym bunt przeciwko Bogu i przeciwko światu. Są opowieści o faktach pełne oskarżeń – światu zarzucają jego obojętność wobec okrucieństwa Holocaustu, o Bogu mówią, że zachorował na nieistnienie, kiedy Żydzi wkraczali w noc, jak stado prowadzone na rzeź.

Opowieść żydowskiej kobiety, która ocalała z zagłady jest od takich relacji z kilku powodów inna.

Inna, bo pozbawiona wyrzutów, oskarżeń, inna, bo nie jest przepełniona buntem, choć wydawać by się mogło, że bunt byłby reakcją całkowicie usprawiedliwioną. Bunt byłby doskonałą odpowiedzią na egoizm, na obojętność, która zamieszkiwała nawet między najbliższymi, odpowiedzią na brutalne zaprzeczanie wszystkiemu, co było istotą żydostwa, odpowiedzią na słowa, które zdradzały i zdrady popełnione ćwiartką chleba. I na rany, które być może nigdy się nie zagoją. A jednak jest to opowieść, która we wszystkim, co się nie powinno wydarzyć, a się stało, ukazuje jakąś prawidłowość, celowość nawet. Jest w niej czas na rozmowy ze śmiercią i na wdzięczność za wielokrotnie дарowane życie, jest czas na chwile nostalgii i te wypełnione radością.

Ta relacja to także odpowiedź na pytanie o polski antysemityzm, który w świetle przedstawionych zdarzeń właściwie nie istnieje. Jeśli widoczne są jakiekolwiek jego przejawy, to takie tylko, które nie zostawiają po sobie trwałych, bolesnych śladów.

Bo oto wśród Polaków żydowska dziewczynka zawsze znajdowała „patronów”, zaś na niepewność i upokorzenia narażali ją najbliżsi nawet Żydzi. Rysuje się więc w tej opowieści bardzo wyraźna i pozbawiona niedopowiedzeń różnica między dobrymi katolikami (o nich mówi bohaterka: „dobrzy i sprawiedliwi tego świata”) a „złymi ludźmi”, jak nie boi się nazywać Żydów. Tak więc dla nieustannie oskarżanych Polaków, oskarżanych o podłość, nienawiść, o zdrady, o lęk silniejszy niż współczucie, o życzliwość zbyt płytką, by mogła się przemienić w czyny, jest ta opowieść pewnego rodzaju usprawiedliwieniem, oczyszczeniem nawet.

Bohaterka z wielką dokładnością odtwarza kolejne obrazy, odtwarza je za pomocą najprostszych słów, zdań często nieporadnie budowanych – z nich rodzi się relacja, w której wszystko dalekie jest od jakiegokolwiek udawania. Dla kilkunastoletniej bohaterki przepustką do życia okazuje się zmiana tożsamości. Ale i ta nie jest doświadczeniem bolesnym, lecz jakby pozbawioną wszelkich emocji koniecznością.

Bo i w całej opowieści nie ma rzeczy niepotrzebnych, wszystko w niej jest tak samo ważne, wszystko jednakowo bezbolesne: Bóg, który nie mógł pomóc i lupiny kartoflane,

zwykła, naturalna, codzienna obecność śmierci i tęsknota do szabatu, „niemiecka zwierzyzna w postaci ludzkiej” i Polacy, dzięki którym bohaterka czuła się coraz silniejsza.

Powracanie pamięcią w przeszłość, która upokarza nie jest dotykaniem śladów krzywdy. Może dlatego, że relacja napisana została po wielu latach, w ciągu których czas, jak filtr, zdołał przepuścić złe wspomnienia, a bohaterka dorosła do tego, by dać świadectwo. Świadectwo sprawiedliwe i uczciwe.

Sara Kraus-Kolkowicz: *Dziewczynka z ulicy Milej albo świadectwo czasu Holocaustu*, Agencja Wydawniczo-Handlowa AD, Lublin 1995, ss. 87.

Marta

*Ufam mu
bo kiedy wypłutwam kamienie spod języka
on
nabiera wody w usta
„Tapczan”*

Lubię wiersze Marty, może dlatego, że znam trochę ich autorkę. Martę poznałem pięć lat temu, kiedy to jako świeżo upieczony polonista rozpocząłem moją pierwszą „belferską przygodę”. Była moją uczennicą. Poznawałem ją powoli. Pamiętam jej pierwsze wypracowanie, które czytałem z pewnym zaskoczeniem. Było ono bowiem na pewno inne niż wszystkie pozostałe prace, wielbiące kunszt pisarski Prusa, czy Sienkiewicza. Zresztą wypracowania Marty, o czym przekonałem się później, można było zawsze oceniać dwojako. Albo stawiać „pałę” i opatrywać tekst notą: „Praca niezgodna z tematem”, albo szóstkę, podziwiając sprawność warsztatu i oryginalność siedemnastoletniej licealistki. Ja wybrałem wtedy wariant drugi. Byłem prosto po studiach, moje ucho nie zarosło jeszcze „mchem obojętności”. I tak zacząłem wchodzić w ten dziwny świat wyobraźni Marty... Któregoś dnia przyniosła mi swoje wiersze i poprosiła abym je przeczytał. Powiedziała, że chce zostać polonistką..., pamiętam, że uśmiechnąłem się wtedy – polonistyka po technikum chemicznym? – pomyślałem. Każdy polonista pragnie jednak wychować w swojej karierze, chociaż jednego „rasowego” polonistę, nawet ten, któremu przyszło zmagać się ze swoją profesją w szkole zawodowej... Z tamtych wierszy, czytanych zimą 91 roku zapadł mi w pamięci jeden:

postój tu chwilkę
na najniższej ziemi
ja
wejdę po drabinie na dach
stanę na nim
żebyś mi sobą nie zasłaniał Boga

Pamiętam jeszcze wycieczkę do Krakowa, do teatru. Jechaliśmy wtedy starym autokarem po mokrej, błotnistej drodze. Po to tylko, by obejrzeć *Czekając na Godota* w Teatrze

STU i późną nocą wrócić do Lublina. Siedząc obok Marty, w ciemnej sali teatralnej nie wiedziałem, że spektakl Becketta będzie miał dla niej znaczył aż tyle...

już nie ma czasu
miejsca nie ma
na wskrzeszenie miłości
lecz ciągle jeszcze czekam
na godota

wczoraj miał przyjść
miał przyjść dzisiaj

boję się
że jutro też nie przyjdzie

na pewno nie przyjdzie
na pewno

Nie było mi dane, by Marta zdawała przede mną maturę. Wiem, że poszło jej świetnie. Dobrze, że jej następny polonista poznał się na niej i nie sprawdzał znajomości faktografii historycznoliterackiej. Kiedy zmieniłem pracę mój kontakt z Martą urwał się. Podobno studiowała chemię, później wróciła do swych marzeń i rozpoczęła studia polonistyczne... Spotkaliśmy się znowu, kiedy Marta przyniosła swoje wiersze do „Scriptores...”.

wiatr mi włosy poplątał
Bóg mi poplątał życie
zakręcił je
jak domek ślimaka

ty tego nie zrozumiesz
masz wszystko
ułożone wygładzone
wszystko po kolei
i w swoim czasie

i nikt ci do wódki
nie dolewa wody z kranu

Świat wyobraźni poetyckiej Marty nie jest „kosmosem zamkniętym hermetycznie” jak wielu krytyków zwykło pisać o „belkotach” młodych poetów ostatniej dekady dwudziestego wieku, którzy za pióro chwytają ku zgubie literatury polskiej.

Marta wydaje się w swych wierszach dziewczyną akceptującą siebie jako osobę, jest chyba nawet trochę dumna ze swojej kobiecości. Nic więc dziwnego, że jej pierwszy, debiutancki tomik, nagrodzony w konkursie ogłoszonym przez Lubelski Oddział Stowa-

rzyszenia Pisarzy Polskich, rozpoczyna właśnie wiersz *Poród*. Swoją kobiecość łączy tu z macierzyństwem, a tę z kolei z poezją. Jej wiersze są rzeczywiście trochę jak świeżo narodzone niemowlęta, choć mówi o nich – „wojownicy”. Mężczyźni w ogóle wypełniają świat poetycki Marty. Raz reprezentuje ich żydowski chłopiec „z pejsami jak korkociąg” (*Chłopiec ze snu*). Innym razem mężczyzna to anioł, który może wyprowadzić z samotnej wyspy, „jak z niewoli egipskiej”. Kobiety w wierszach Marty wciąż czekają: „śpiesz się godocie / śpiesz”. Godot to jednak nie tylko mężczyzna-kochanek, w kreacji przypomina on również żydowskiego Mesjasza („karetę w szóstkę koni zaprzęgaj / się śpiesz”). Godot to również Odyseusz z wiersza *** (*czego tu szukasz odyseuszu...*), który wraz ze swoim przyjściem może zburzyć zastany porządek świata, choć: „żyć bez ciebie od dawna umiem / opanować musiałam tę sztukę”. „teraz ty godocie / ty teraz czekaj / na mnie.” Mężczyźni traktowani są przez żydowską Penelopę bardzo poważnie, szanuje ich, co więcej – postrzega wśród nich „gatunek” szczególny *** (*widzisz...*):

a najjaśniejsze światło
ciągle mieszka w ludziach
ubranych w sutanny

Chociaż „ludziom w sutannach” nie oszczędza równocześnie słów krytyki, tak jak dzieje to się w wierszu *Eucharystia*:

przebiegłam wszystkie sklepy
na najdłuższej ulicy w mieście

zakupy
prezenty
bo niedługo święta

w ostatnim ze sklepów
sprzedawca powiedział Ciało Chrystusa

ja mu na to jak głupia
amen

W tekstach Marty na próżno jednak szukać antyklerykalizmu, czy bluźnierczych głosów kontestatorów z „bruLionu”.

Najbardziej atrakcyjnym jest dla „kobiecego ja” tajemniczy bohater *Eroryku*. Miłość do niego jest jednak wyjęta z orbity sacrum: „miły chodź / na tańce cię zabiorę / spotkań Sprawca i rozłączeń / Sprawca upokorzeń śpi nie dowie się”. Miłość do niego jest grzeszna, możliwa jest tylko gdy „Bóg śpi”. Dlatego trzeba mężczyznę tego zauroczyć, tak jak czyni to dziewczyna ze *Sposobu na miłość*, która zamierza otworzyć butelkę „najstarszego wina” w czasie pełni księżyca. Wszystkie te zabiegi kończą się jednak tragicznie: „skurcz ramion pozostał / i włosy pełne ciemności” *** (*Wiosna znowu przyszła*). Po tych przykrych doświadczeniach największym kochankiem podmiotu-kobiety staje się... deszcz, za którym „poszłabym na koniec świata” (*Wyznanie największe*).

Jakie więc kamienie leżą pod językiem Marty Jedliczko? Co sprawia w jej świecie największe cierpienie człowiekowi, ból z którym nie można żyć? Pierwszy kamyk to samotność stale obecna w debiutanckim tomiku: *** (*nie wiedziała...*). Drugim jest odrzucenie *** (*nikt cię nie uczył...*). Trzecim jest tragizm życia ludzkiego, najpełniej chyba obecny w smutnej *Bajce* o prostytutce. Z cierpieniem można się jednak zaprzyjaźnić, na przykład tak, jak robi to bohater jednego z wierszy Marty:

ono przychodziło do ciebie
rozmawiałeś z nim
robiłeś mu herbatę

Akceptacja cierpienia wydaje się jednak nie do końca możliwa: „ale twoje oczy / porzucone przez kogoś / do dzisiaj oskarżają świat” ***(*nikt cię nie uczył...*). Czwartym kamieniem są wspomnienia – pamięć, od której uwolnić się nie można. Kamienie spod języka „wypluwane” jak łzy do poduszki na tapczanie-powierniku (*Tapczan*), budują powoli *Nową wieżę Babel*, „wznoszą ją / cegielka po cegielce”.

Liryki „spod języka” są pełne znaków sacrum (*Niespodzianka*; *horoskop Opatrzności*), porządku i harmonii, choć nie znaczy to, że Marta nie zmaga się z wątpliwościami, czy że nie ma na jej mapie poetyckich przeżyć znaków zapytania: „wystarczy / równie dobrze / mogłabyś mówić do ściany”. Kamyczki Marty to odejścia i powroty do Boga, „któremu melancholia wydłubała oczy”. Do Boga przybliżają rozstania z przyjaciółmi, odejścia „błogosławione” i krzyż, metaforycznie określany jako „ciemność, garb, obrączka, niespodzianka”.

To, co jednak interesuje autorkę *Kamieni spod języka* najbardziej to życie, „którego się nie wybiera / i pozostaje tylko miłość ten spektakl / który trwa”.

Marta Jedliczko, *Kamienie spod języka*, Biblioteka Poetycka Lubelskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polihymnia, Lublin 1995, ss. 53.

Redakcja Kwartalnika
„Scriptores Scholarum”
Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

W związku z otrzymaną Nagrodą Specjalną Ministra Edukacji Narodowej za wysoki poziom merytoryczny i oryginalność kwartalnika „Scriptores Scholarum”, proszę przyjąć słowa uznania i gratulacje.

Pragnę podziękować całej Redakcji kwartalnika za ogromny wkład pracy oraz niezwykle wartościową działalność edukacyjną na rzecz środowiska szkolnego.

Obok podziękowań za dotychczasowe osiągnięcia, życzę Państwu dalszych sukcesów w pracy oraz wszelkiej pomyślności w życiu osobistym.

Paweł Bryłowski
Prezydent Miasta Lublina

Szanowni Państwo,

Dopiero niedawno wpadł mi w ręce Kwartalnik „Scriptores Scholarum”. Wprawdzie już 3 lata są wydawane Zeszyty Szkolne, lecz ja po raz pierwszy zetknęłam się z nimi. Ponieważ jestem nauczycielką biologii, a nr 8/9 jest „Zeszytem ekologicznym”, jestem zachwycona tą publikacją. Natychmiast usiłowałam skorzystać z zawartej informacji, że w Toruniu (najbliżej Lipna) także można kupić. Niestety, Zeszytów już nie ma...

Zwracam się przeto z prośbą do Państwa o przesłanie nr 8/9 rok III oraz wcześniejszych numerów dotyczących zagadnień ekologicznych.

Z żalem będę musiała jutro zwrócić pożyczony Numer, jednakże pozostaje mi nadzieja, że zdobędę upragnione Zeszyty.

Życzę Redakcji dalszych sukcesów i zdobywania nowych, zachwyconych Pismem czytelników.

Z serdecznymi pozdrowieniami
Lilianna Iwińska

Szanowny Panie,

Jestem zaskoczona, że już stałam się szczęśliwą posiadaczką „Zeszytów Szkolnych”. Ogromnie dziękuję za spełnienie mojej prośby. Niekiedy nawet w „bajkach” bohaterom nie sni się szybka realizacja pragnień.

W dniu otrzymania przesyłki byłam w Pracowni Dydaktyki UMK w Toruniu (oczywiście zabrałam „Zeszyt ekologiczny”) i musiałam go bardzo pilnować, by wrócił do mnie, gdyż pracownicy Zakładu Dydaktyki Biologii usiłowali zatrzymać mój skarb u siebie. Oczywiście zanotowali adres Wydawcy.

Z podziękowaniem i pozdrowieniami

Lilianna Iwińska

Drogi Panie Redaktorze,

nie przeczytałem jeszcze paru artykułów końcowych Zeszytu Ekologicznego „Scriptores Scholarum”, ale piszę już swe wrażenia, aby nie opóźniać odpowiedzi na zaproszenie do wyrażenia swej opinii.

Jestem zachwycony. Nieistotne drobne zastrzeżenia (np. wiersza Moniki Przechodzikiej nie rozumiem, bo nie wiem, co mówi mężczyzna, a co kobieta), czy odczucie jakbym żył na innej planecie (Łukasz Garbał s. 127), całość – choć w sposób mało metodyczny pozbierana, odsłania wielki sens zebrania właśnie takiego materiału. Nie musi być do końca „uczesany”. Artykuł Adriana Lesiakowskiego (s. 194) zdaje się podważać logikę użycia słowa „ekologia”, ale Jacek Wojtysiak wygra tę batalię semantyczną (s. 191). Przeczytawszy uważnie artykuł Ewy Kwiatek (s. 204) mogłem przekonać się o swym niedostatecznym wykształceniu. Dzięki niej uświadomiłem sobie trafność (intuicyjną) pójścia inną drogą niż Freud, który chciał niejako pokonać seksualność (libido), dążąc do samorealizacji w twórczości, ale skierowanej ku sztuce. Przecież ja także „odkryłem” drogę twórczego przeżywania płci, ale na WŁASYM TERENIE.

Artykuł „Wszystko rodzi się w bólach” (s. 165) woła o konieczność INTEGRACJI różnych inicjatyw, działań, spojrzeń, aby całą tę rzeczywistość ujmować w całej jej złożoności i w różnorodnych sprzężeniach zwrotnych. Przecież ów „szum semantyczny w naszej przestrzeni życiowej” (Wojciech Chudy, s. 187) także wymaga objęcia sprawy myślenia i wrażliwości ekologiczną.

Kończąc tę moją skrótową wypowiedź, chciałbym wyrazić jedną myśl, jaka mi się nasuwa. Myślę, że trzeba nawiązać kontakt z wszelkiego rodzaju ruchami ekologicznymi, które nieraz zdumiewają swymi posunięciami, dyktowanymi fragmentarycznym odniesieniem do różnego rodzaju zagrożeń, nie troszcząc się kompletną niezbornością jednych postulatów z innymi (*Zieloni za aborcją*).

Bardzo serdecznie pozdrawiam

prof. Włodzimierz Fijałkowski

Szanowny Panie;

Zupełnie przypadkowo mogłem zapoznać się z treścią kwartalnika „Scriptores Scholarum” (nr 7), poświęconego środkom masowego przekazu i problemom zawodu dziennikarskiego. Za to zapoznałem się – szczerze przyznaję – z prawdziwą przyjemnością. Jako pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Dziennikarstwa WDiNP Uniwersytetu Warszawskiego, zajmujący się problemami współczesnego systemu prasowego RP i socjologicznymi aspektami zawodu dziennikarskiego mogę stwierdzić, że Państwa kwartalnik zawiera bardzo ciekawe publikacje również z tego zakresu.

Na temat mediów i zawodu dziennikarskiego pisze się u nas bardzo dużo, ale jednocześnie niewiele jest publikacji o charakterze prasoznawczym, (jeśli nie liczyć periodyków fachowych, np. „Zeszyty Prasoznawcze”, „Aktualności Telewizyjne” itp.). Dominuje patrzenie na te kwestie przez pryzmat polityki, co przeważnie oznacza także duże zaangażowanie emocjonalne autorów publikacji. Dlatego zamiast rzeczowej, obiektywnej analizy i refleksji nad funkcjonowaniem mediów w naszym kraju, tak wiele jest stronniczości, stereotypowych opinii, jednostronności i powierzchowności.

Pod tym kątem patrząc na treść nr. 7 „Scriptores Scholarum” można powiedzieć, że Autorom publikowanych materiałów udało się zachować konieczny dystans wobec opisywanych zagadnień, co – bez wątpienia – wpływa korzystnie na charakter i poziom merytoryczny kwartalnika.

Pismo może – jestem o tym przekonany – rzeczywiście skutecznie pomagać w procesie nauczania, ponieważ to właśnie przede wszystkim młodzieży należy przekazać możliwie obiektywny obraz dziennikarstwa i zawodu, których społeczna rola i odpowiedzialność z roku na rok stają się coraz większe.

Autorom i Wydawcom kwartalnika „Scriptores Scholarum” życzę dalszych sukcesów oraz trwałego zainteresowania problematyką mediów i zawodu dziennikarskiego.

Łączę serdeczne pozdrowienia

dr Wiesław Sonczyk
adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa
i Nauk Politycznych UW

Szanowny Panie Redaktorze!

Pragnę serdecznie pogratulować czasopisma „Scriptores Scholarum” – zarówno samego pomysłu, jak i ciekawej zawartości oraz wysokiego poziomu tekstów. Znam tylko numery 5/6 – 8/9, które otrzymałam za pośrednictwem pana prof. Edwarda Polańskiego, z którym pracuję na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

Moja radość z odkrycia redagowanego przez Pana czasopisma jest tym większa, że swoją pracę doktorską poświęciłam czasopismom młodzieży szkolnej w okresie międzywojennym (*Czasopisma młodzieży szkolnej w Polsce*, Katowice 1986). Obecnie obserwuję

renesans wielu szkolnych gazetek z mieszanymi uczuciami. Są one raczej przejawem uczniowskiego folkloru, na ogół daleko odbiegają od ambitnych wzorów przeszłości. Pana wydawnictwo stanowi tutaj świetny wyjątek, nawiązuje bowiem zarówno do tradycji dawnych sprawozdań szkolnych, które publikowały prace naukowe nauczycieli oraz najlepsze, wyróżnione wypracowania uczniowskie, jak i do tradycji przedwojennych periodyków uczniowskich, których ambicją nierzadko było współtworzenie lokalnego życia kulturalnego, a nawet pełnienie funkcji regionalnego czasopisma literackiego. Lubelszczyzna ma pod tym względem tradycje najbogatsze, zasługujące na odrębne opracowanie.

Gratuluje dotychczasowych sukcesów, życzę Panu oraz wszystkim tworzącym pismo dalszego świetnego rozwoju.

Z serdecznymi pozdrowieniami

prof. Irena Socha

Drodzy Przyjaciele,

jesteśmy ogromnie wzruszeni waszą propozycją spotkania w Warszawie w czasie Waszego seminarium w Żydowskim Instytucie Historycznym. Mam nadzieję, że jeszcze będziemy mogli ze sobą porozmawiać. W prezencie przekazujemy Wam 20 egz. siódmego numeru „Jidele”. Napiszcie do nas koniecznie. Chcielibyśmy widzieć co wam się podoba, a co chcielibyście zmienić, każdy wasz pomysł i uwaga będzie dla nas cenna.

Powodzenia

Bogna Pawlisz

Redaktor naczelny „Jidele”

– pisma młodzieży żydowskiej

• *osoby, czyli informacje o autorach*

- ANNA BARĆ** – uczennica pierwszej klasy II LO im. J. Zamoyskiego w Lublinie.
- MARCIN BIEGAJ** – uczeń drugiej klasy LO im. ks. A. Czartoryskiego w Puławach.
- MICHAŁ BOBRZYŃSKI** – twórca, właściciel i dyrektor Prywatnego Katolickiego Liceum Ogólnokształcącego im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.
- ŁUKASZ BORYS** – student pierwszego roku prawa KUL.
- ŁUKASZ CZAPSKI** – student pierwszego roku prawa KUL.
- PAWEŁ FILIPCZAK** – student pierwszego roku prawa KUL.
- JAROSŁAW GAWLIK** – pracownik Centrum Kultury; pedagog teatralny, prowadzi fakultety kulturoznawcze i humanistyczne w SLO im. A. Stanowskiego oraz PLO im. I. Paderewskiego w Lublinie.
- KATARZYNA GRZYBOWSKA** – studentka pierwszego roku prawa KUL.
- AGNIESZKA HAŁAS** – uczennica pierwszej klasy I LO im. St. Staszica w Lublinie.
- AGATA JARZMIK** – uczennica trzeciej klasy IX LO im. M. Kopernika w Lublinie.
- MARTA JEDLICZKO** – studentka pierwszego roku filologii polskiej KUL.
- WOJCIECH KACZMAREK** – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu KUL. (Patrz nota przy rozmowie.)
- TERESA KRASNOWSKA** – dyrektor Szkoły Podstawowej Nr 6 im. ks. P. Skargi w Jarosławiu, koordynator Szkolnego Zespołu Promocji Zdrowia.
- DANUTA KURCZAB** – nauczycielka języka polskiego w SLO im. A. Stanowskiego w Lublinie.
- PRZEMYSŁAW KUŚMIERCZYK** – student pierwszego roku filozofii UMCS.
- ADRIAN LESIAKOWSKI** – uczeń czwartej klasy PKLO im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.
- MICHAŁ ŁUSZCZUK** – student pierwszego roku politologii UMCS.
- JOANNA PĄK** – studentka trzeciego roku pedagogiki KUL, mieszka w Świdniku. Debiutowała wierszem w książce pt. *Cierpienie ma tysiąc twarzy*. (Warszawa 1988); wiersze publikowała m.in. w czasopiśmie: „Apostolstwo Chorych”, „Jasna Góra”, „Echo Ojca Bernarda” oraz w książce *Na surowym korzeniu. Almanach poetów Świdnika*, Świdnik 1993. Obecnie wydała tomik poezji pt. *Kwiaty z Getsemani*, Lublin 1996.
- MARIUSZ PITURA** – student pierwszego roku politologii UMCS.
- DOMINIK ROGOWSKI** – uczeń czwartej klasy PK LO im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.
- KAROLINA ROZWÓD** – uczennica drugiej klasy II LO im. J. Zamoyskiego w Lublinie. Współpracuje z „Gazetą Młodych Sił” lubelskiej edycji „Gazety Wyborczej”.
- IRENA SŁAWIŃSKA** – profesor dr hab.; emerytowany pracownik naukowy KUL; najwybitniejszy europejski znawca teatru współczesnego; członek Zespołu „Tygodnika Powszechnego”. Najważniejsze prace: *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948; *O komediach Norwida*, Lublin 1953; *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960; *Reżyserska rola Norwida*, Kraków 1971; *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979; (wydanie francuskie – Louvain 1985 nowe wyd. pol. – Warszawa 1990); *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988; *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988; Autorka ponad 400 artykułów. W ostatnich latach tłumacz dramatów francuskich: P. Claudela, *Atlasowy trzewiczek*, „Ogród” 1994, nr 3, oraz O. Miłosza.

BARBARA SMUTEK – nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół Technicznych w Świdniku; Sekretarz Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w Lublinie.

PIOTR SOBOŁCZYK – uczeń drugiej klasy III LO im. Unii Lubelskiej w Lublinie.

GERARD STANIECKI – uczeń czwartej klasy PKŁO im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.

MARZENA TARASIŃSKA – uczennica pierwszej klasy I LO im. St. Staszica w Lublinie

ŁUKASZ TURCZYŃSKI – uczeń czwartej klasy PKŁO im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.

AGNIESZKA WALKO – studentka pierwszego roku historii KUL.

ALFRED MAREK WIERZBICKI – ksiądz katolicki; dr filozofii, etyk, pracownik Katedry Etyki KUL; redaktor programów katolickich lubelskiego radia i telewizji; poeta – wydał dwa tomiki poezji.

PRZEMYSŁAW WIĘCZKOWSKI – uczeń czwartej klasy PKŁO im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie; wielokrotny uczestnik olimpiady polonistycznej i filozoficznej.

KRZYSZTOF ZAWISZA – fizyk, filozof, poeta.

IRENEUSZ ZIEMIŃSKI – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Filozofii i Socjologii Akademii Techniczno-Rolniczej w Bydgoszczy. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w roku 1995; współpracuje ze „Znakiem” i „Edukacją Filozoficzną”.

STANISŁAW K. ŻEBROWSKI – uczeń czwartej klasy PKŁO im. K. Gostyńskiego w Lublinie.

ŚLAWOMIR ŻUREK – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej UJ. Na stałe współpracuje z PKŁO im. ks. K. Gostyńskiego i Teatrem NN.

Na lubelskich „Konfrontacjach Teatralnych” zobaczymy między innymi:

BIURO PODRÓŻY – POZNAŃ

Teatr Biuro Podróży został założony w 1988 roku przez Pawła Szkotaka. Zespół należy do młodego pokolenia polskiego teatru alternatywnego, który w swojej pracy nie naśladuje modelu tradycyjnego teatru repertuarowego. Teatr Biuro Podróży jest wspólnotą aktorów. Wszystkie spektakle powstają według pomysłów i tekstów członków zespołu. Wspólna jest też praca nad scenariuszem, scenografią i kostiumami. W poszukiwaniu własnego języka teatralnego Teatr Biuro Podróży wykorzystuje trening fizyczny i improvizację. Artystyczny dorobek Teatru stanowią spektakle: „Einmal ist keinmal”, „Łagodny koniec śmierci”, „Giordano”, „Carmen Funebre”.

„Carmen Funebre. Pieśń żałobna” to spektakl, który powstał w 1993 roku. Inspiracją do tego przedstawienia były etniczne konflikty, wybuchy nacjonalizmu i wojna w Bośni. Podczas przygotowań do drugiej wersji przedstawienia w 1994 roku członkowie zespołu spotkali się z uchodźcami z byłej Jugosławii. Ich relacje przyczyniły się do powstania uniwersalnych metafor opisujących los wygnańców. W przedstawieniu „Carmen Funebre” Teatr Biuro Podróży używa spektakularnych środków przyciągających uwagę zarówno doświadczonego widza, jak i przypadkowego przechodnia. Szczudła, ogień, reflektory, przejmująca muzyka wywołują lęk i współczucie. W spektaklu używa się niewielu słów, ale obrazy są czyste i mocno przemawiają do widza.

TEATR IM. ALBERTA TISON

Teatr powstał w 1986 roku jako teatr szkolny skupiający uczniów znińskiego liceum. Obecnie, nazywany „błuznierniczo wstrząsającym”, w praktyce jest teatrem studenckim. Założycielem i animatorem grupy jest Jerzy Lach. Sposób pracy teatru zdecydowanie ewokuje w kierunku kreacji zespołowej. Spektakle powstają w wyniku wspólnych prób i poszukiwań aktorów. Od początku działalności grupa wykraczała poza przygotowywanie przedstawień, powołując happeningi i działania parateatralne. Teatr im. Alberta Tison korzysta z doświadczeń teatru alternatywnego lat 70-tych, przede wszystkim jednak poszukuje własnych rozwiązań i dąży do wypracowania własnej stylistyki.

„Ratujcie nasze dusze” jest rozpaczliwym wołaniem o pomoc generacji lat 90-tych. Jako spektakl pokoleniowy zaskakuje szczerością wypowiedzi i trafnością socjologicznej diagnozy. „Ratujcie nasze dusze” można odczytać jako świadectwo obaw młodych ludzi wchodzących w dorosłą rzeczywistość. Stają przed wyborem drogi życia. Mogą schować się w grupie, podporządkować się, ulec konformizmowi. Mogą też bronić swej odrębności, jednostkowości tak jak czyni to protagonista spektaklu – artysta. Każdy wybór okazuje się jednak pułapką. W metaforycznym skrócie ukazane są atrybuty nowej rzeczywistości: stemple, pieniądze, flesze, kamery, metkownice, którymi aktorzy flagują wszystko – włosy, ubrania, widzów... własne usta. Drugim pokazanym przedstawieniem będzie „Psalm”. Spektakl ten jest dowodem zniechęcenia i nieufności aktorów Teatru im. Alberta Tison wobec świata i chęci szukania istotnych wartości gdzieś poza nim. Brzydota świata jest celowo podkreślona. Także pojawiająca się w całym przedstawieniu postać pijaka jest symbolem człowieka w rozkładzie. Symbolem, który może być rozciągnięty na całą rzeczywistość i ludzkość. „Psalm” niesie w sobie akcenty opozycji

wobec polskiego katolicyzmu. Aktorzy perfekcyjnie posługują się elementem scenografii, który zdaje się żyć własnym życiem. Ściana płaczu rozpada się na osiem rozszalałych konfesjonalów, które po chwili tworzą klatkę i zamykają przestrzeń w więzieniu życia; za moment ten sam element doda skrzydeł upadłym aniołom. „Psalm” przekracza wszelkie granice tego, co zwykle się określać mianem teatru alternatywnego czy nierepertuarowego.

TEATR SNÓW - GDAŃSK

Spektakle Teatru Snów tworzone są w mogotliwym języku symboli. Tematycznie obracają się w kręgu powszednich znaczeń, lecz sięgają ku skrajowi wielkiej metafory. Teatr Snów w swoim dorobku ma zarówno przedstawienia zamknięte, grane w intymnej ciemności sali, ale także wielkie spektakle plenerowe. Uliczne prezentacje Teatru Snów dalekie są jednak od spektakularnej clownady i kuglarstwa.

Spektakl „Republika Marzeń” powstał z inspiracji opowiadaniem Bruno Schulza pod tym samym tytułem, ale jest prześiąknięty atmosferą całej jego twórczości. „... żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się we wszechświecie. W marzeniu zawart jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, który domaga się pokrycia.” „... Marzenie nie jest antytezą, lecz dalszym ciągiem rzeczywistości, jest jej formą doskonalszą, która przyświeca większości naszych zamierzeń. ...” Bruno Schulz. „Republika marzeń” - bezpieczny kąt do spędzenia kolejnej nocy. „Republika marzeń” - spokojny, dostatni dom. „Republika marzeń” - baśniowe państwo nadludzi. Scenariusz i reżyseria - Zdzisław Górski. Muzyka: collage - Mike Oldfield, Ennio Moricone, The Edge. Opracowanie plastyczne - Alicja Mojko i Zdzisław Górski.

Drugim przedstawieniem jest „Ogród”. Po przemierzeniu niezliczonych szlaków wodnych, kolowych i powietrznych „Łódź Głupców”, „Statek Szaleńców” staje przed bramą Ogrodu. Jednego z ogrodów. Pasażerowie „statku snów” podążają na wschód ku rajskiemu ogrodowi. Wypatrują go ze szczytu drabiny. Gdy wreszcie doń dotrą, okaże się jednak krainą śmierci, w której będą musieli pozostawić swoje ziemskie skorupy. Nie zostają tam. Nadal chcą piąć się w górę, przystawiać do nieba drabinę, by... nikogo tam nie znaleźć. Otwierają i zamykają niekończące się drzwi - nie zaznawszy spokoju za życia - blakają się po Wszechświecie - są krzykiem światła wyciem wiatru. Błagalnie wyciągniętymi konarami drzew - są w nas i w gwiazdach - w tak wielkim wielkim We wszechświecie nie ma dla nich nawet skrawka miejsca - blakam się wśród nich także ja - jeszcze jedna. W kolejnych drzwiach - Alicja Mojko

AKADEMIA RUCHU - WARSZAWA

Teatr powstał w Warszawie w 1973 roku. Jego założycielem i kierownikiem artystycznym jest Wojciech Krukowski. Od samego początku swej aktywności Akademia Ruchu jest znana jako „teatr zachowań” i narracji wizualnej. Akademia Ruchu jest grupą twórczą działającą na pograniczu różnych dyscyplin - teatru, sztuk wizualnych, sztuki performance i filmu. Cechy wspólne w procesie twórczym Akademii Ruchu to: ruch, przestrzeń i przesłanie społeczne. Związane z tym jest przekonanie, że radykalizm artystyczny i przesłanie społeczne nie muszą się wykluczać. Prace Akademii Ruchu w otwartej przestrzeni

miasta, mające od 1974 roku charakter regularnej, ciągłej aktywności (ok. 500 spektakli, zdarzeń i akcji ulicznych) są pierwszym w kraju przykładem tak systematycznych działań grupy twórczej – poza oficjalną sferą kultur sztuki – w przestrzeni „nieartystycznej”: na ulicach, w domach mieszkalnych i strefach przemysłowych. Z kolei elementy codzienności przeniesione w niezmienionej formie w „świętą” przestrzeń sztuki (na scenę, do galerii) wzbogaciły jej wizję antropologiczną, nie ujmując niczego estetycznej. Zespół Akademii Ruchu występował ponadto w prawie wszystkich krajach europejskich, w obu Amerykach i Japonii.

Ich ostatnim przedstawieniem jest „Piosenka” (1995). Nasza zbiorowa pamięć przechowuje już tylko wspomnienia archaicznych buntów, anachronicznych rewolucji. Zyskałszy więcej wolności, ale utraciliśmy jednokierunkową, zbiorową orientację. Przestały działać jednorodne, kontastowe kryteria, które wcześniej zrodziła solidarność wobec przemocy. Naszą świadomość kształtują wyniki statystycznej metody badania opinii publicznej. „Piosenka” to wypowiedź zespołu pozbawiona dotychczasowej, typowej dla Akademii Ruchu jednolitości środków, rozbija na szereg sytuacyjnych dialogów. Aktorzy tych dialogów próbują rozpoznać siebie na nowo w zachowaniach, które tylko w spotkaniu dwóch partnerów mogą ujawnić niepowtarzalność osobistych uwikłań i doświadczeń. Premiera odbyła się w październiku 1995 r. w Berlinie. Realizacja: Janusz Baldyga, Jo-lanta Krukowska, Cezary Marczak, Zbigniew Olkiewicz, Krzysztof Żwirblis; opracowanie techniczne: Jarosław Żwirblis, Jan Pieniżek. W spektaklu wykorzystano kompozycję „Coming togheter” Frederika Rzewskiego oraz fragmenty wiersza Marcina Świetlickiego „Majakowski”

Obok piosenki aktorzy pokażą nam jeszcze inne przedstawienie. Akcja „Sieć” rozgrywa się w dwóch planach. Daje ona części widowni poczucie współuczestnictwa w rytuale zaklęć przywołujących doświadczenia ludzkości i zarazem kształtujących je. Inna sfera akcji to jej oddziaływanie w formie znaków plastycznych sygnalizujących uniesienia i emocje zbiorowości. Akcja „Sieć” stawia pytanie o trwałość idealów, których losem może być roztopienie w żywiołach ideologii. Kolejne przedstawienie to Akcja „Podróż”, która to odnosi się do utrudnień komunikacji. Mówi zarówno o nadawaniu informacji, jak i o nadawaniu informacjom znaczenia. Sposób wyboru i oznaczenia przestrzeni porozumiewania może być ważniejszy od samego porozumienia

TOWARZYSTWO – WIERSZALIN – TEATR

To niepaństwowy profesjonalny teatr, założony w 1991 roku przez reżysera Piotra Tomaszuka, dramaturga Tadeusza Słobodzianka oraz grupę współpracujących z nimi aktorów. Siedzibą teatru jest Supraśl pod Białymstokiem. Fascynacja dziedzictwem kulturowym i religijnym polsko-białoruskiego pogranicza, poczucie więzi ze społecznością zagubioną gdzieś między wschodem a zachodem, na obrzeżu europejskiej cywilizacji, ukształtowały zarówno charakterystyczną estetykę tego teatru, jak i jego światopoglądową perspektywę. Oblicze teatru cechuje istic plebejska, zgrzebna prostota, bezceremonialna naiwność, która miesza hierarchie, niskie łącząc z wysokim, uświęcając bluźnierstwo i ześwieczając świętość, w nadziei, że dobro można oddzielić od zła, granicę zaś między nimi winniśmy rozpoznawać stale i samodzielnie. Sceniczne instrumentarium Wierszalina może wydawać się niekonwencjonalne, różne od tego, do którego przywykł widz

w tradycyjnym teatrze... Spektakle nasycone są muzyką i śpiewem. Lalka, figura, maska współlistnieją z żywym aktorem. Całkowicie konwencjonalny pozostaje wszakże fundament każdego przedstawienia: jest nim tekst literacki wyposażony w niebiały temat. W wyniku stałej współpracy z impresariatem Centrum Sztuki Studio, a także impresariatem Instytutu Teatru Narodowego w Warszawie przedstawienia Wierszalina prezentowane były w wielu miastach Polski oraz poza jej granicami. Wierszalin jest dwukrotnym laureatem nagrody „Fringe First” przyznawanej na Festiwalu Teatralnym w Edynburgu. W 1994 roku otrzymał z rąk ministra spraw zagranicznych RP dyplom uznania za wybitne zasługi dla kultury polskiej na świecie.

Wierszalin pokaże w Lublinie przedstawienie pod tytułem „Glup”. Akcja „Glupa” toczy się w rzeczywistości dobrze znanej widzom „Wierszalina”. Tym razem świat polsko-białoruskiego pogranicza ten świat, w którym ścierają się i wzajemnie dopełniają dwie religie, dwie kultury i obyczajowości, zabobony, przesady i nietolerancja jest tłem dramatu rozgrywającego się współcześnie. Tytułowy Glup - człowiek uznany przez wiejską gromadę za pomyłęńca, odrzucony i lekceważony, przeraźliwie samotny, wierzy głęboko, że uzdrowi go Matka Boska, której święty wizerunek znajduje się w miejscowym kościele. Ale nie tylko on pragnie cudu. Uzdrawienie pomyłęńca, potwierdzające cudowne właściwości obrazu, dla księdza, który nad kościołem i obrazem sprawuje pieczę, oznacza umocnienie jego pozycji i nadzieję na zjednoczenie wokół siebie wiejskiej społeczności. Tragiczny finał historii - aby oczyścić się z grzechu Glup się okalecza - nawiązuje do zdarzenia, które miało miejsce rok temu we wsi pod Białymstokiem. W fabułę sztuki zostały wplecione autentyczne wypadki, jakie rozegrały się w połowie lat 60-tych w podbiałostockim Zabłudowie. Chodzi mianowicie o serię cudownych objawień, które gromadziły tysiące wiernych. Zabłudowski cud miał tragiczne zakończenie. Skala jego społecznego rezonansu była tak wielka, że władze zdecydowały się wysłać przeciw tłumom oddziały milicji. Padły strzały. Zdarzenia te przywołane są w sztuce nie dla ich kontekstu politycznego. Służą zaobrazowaniu trudnego, a często wręcz dramatycznego współistnienia na tej ziemi katolicyzmu i prawosławia. Podobną funkcję pełni skonfrontowanie postaci głęboko wierzącego Glupa z postacią równie głęboko wierzącego duszpasterza, chodzi tu raczej o wskazanie zagrożeń, o pytanie, czy komukolwiek przysługuje prawo do manipulowania ludzką wiarą, o granice pozornie dobroczynnego sterowania człowiekiem i jego naiwnością.

Dramaturgia spektaklu zbudowana jest metamorfozą tego, co w świecie tragiczne, na przejściu z autentycznych wydarzeń do mistyki przeżyć religijnych. Jest rzeczą o miłości, o ekstazie religijnej, o miłości do kobiety i do Przenajświętszej. Spektakl przesycony jest śpiewem. Przedstawienie sięga do żywego folkloru, przywoływane są w nim realia współczesnej podbiałostockiej wsi.

Zapraszamy!