

Wydział Wiedzy o Teatrze
Akademia Teatralna w Warszawie

Piotr Jan Szamryk

Teatr Provisorium 1975-1995. Zarys monograficzny

promotor: prof. L. Śliwonik

Warszawa 2002

Spis treści

Rozdział I	5
Teatr Provisorium w latach 1972-1976	5
A. Teatralny Lublin lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.	5
B. Powstanie Teatru Provisorium	10
C. Studenckie festiwale teatralne w Polsce	12
D. Spektakl „W połowie drogi”	15
Rozdział II	21
Teatr Provisorium w latach 1977-1981	21
A. Wydarzenia czerwca 1976r. Narodziny zorganizowanej opozycji w Polsce	21
B. Spektakl „Nasza niedziela”	24
C. Spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”	32
D. Spektakl „Pusta estrada”	41
Rozdział III	55
Teatr Provisorium w latach 1982-1989	55
A. Wprowadzenie stanu wojennego	55
B. Spektakl „Wspomnienia z domu umarłych”	59
C. Spektakl „Pieśni przekłete”	74
D. Spektakl „Dziedzictwo”	78
Rozdział IV	92
Teatr Provisorium w latach 1990 – 1995.	92
A. Sytuacja społeczno-polityczna Polski w latach 1989-1995. Upadek systemu komunistycznego.	92
B. Spektakl „Ogrody”	95
C. Spektakl „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”	109
D. Spektakl „Współczucie”	125
Zakończenie	138
Postscriptum	141
Bibliografia	143
Aneksy:	
1. Kronika premier Teatru Provisorium w latach 1976 – 1995	153
2. KALENDARIUM TEATRU PROVISORIUM w latach 1975-1995 r.	157
3. Czy wystarczy nam czasu? Tekst Teatru Provisorium	170
4. Czym ten teatr jest? Tekst: Janusz Opryński	173
5. Dokumentacja fotograficzna	179

Wstęp

Celem mojej pracy jest opisanie działalności Teatru Provisorium od chwili jego powstania do 1995 roku. Wyznaczenie właśnie takiego zakresu czasowego opisu jest według mnie celowe, gdyż w omawianym okresie można mówić o ciągłości artystycznej Provisorium. W 1975 roku do teatru przyszedł Janusz Opryński i zmienił się w znacznym stopniu skład osobowy grupy. W marcu 1976 powstało przedstawienie „W połowie drogi”, w jego reżyserii. Rok 1995 to rozpad grupy, z której pozostają tylko: Jacek Brzeziński (jedeny aktor), Janusz Opryński i Jan Szamryk. Następny etap działalności zespołu to współpraca z Kompanią „Teatr”. Oba zespoły wspólnie zrealizowały trzy przedstawienia („Koniec wieku”, „Ferdynand”, „Sceny z życia Mitteleuropy”). Reżyserem dwóch ostatnich wraz z Januszem Opryńskim jest Witold Mazurkiewicz – lider Kompanii „Teatr”. Wspólna reżyseria, a także inne rodowody twórców (aktorzy Kompanii to absolwenci Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Wydziału Lalkowego w Białymstoku – z ponad dziesięcioletnim stażem w Państwowym Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie), wpłynęły na kształt artystyczny ostatnich spektakli. I dlatego trudno tu mówić o kontynuacji linii artystycznej Teatru Provisorium.

Na wybór tematu mojej pracy wpłynęło kilka czynników, między innymi brak całościowego opracowania historii grupy. O Teatrze Provisorium istnieją tylko fragmentaryczne opracowania. Prace magisterskie: Józefa Wardy pt. „Teatr Provisorium. Metody budowania spektakli i deklaracje programowe”¹, która jednak kończy opis historii teatru na przedstawieniu „Pusta estrada” i Marii Wasowskiej² pt. „Język plastyczny teatrów alternatywnych na przykładzie Teatru Provisorium”. Również Dorota Mrówka w swojej pracy pt. „Wobec nowej rzeczywistości. Sytuacja teatru alternatywnego w III Rzeczypospolitej”³ poświęca Provisorium sporo miejsca, zarówno opisując spektakle („Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współczucie”) jak i sytuację ekonomiczną teatru po 1989 roku. Aldona Jawłowska w

¹ Józef Warda, Teatr Provisorium. Metody budowania spektaklu i deklaracje programowe. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Bogusławy Kaczyńskiej na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Pedagogiki i Psychologii. Lublin 1983

² Maria Wasowska, Język plastyczny teatrów alternatywnych na przykładzie Teatru Provisorium. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Teresy Pękali na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej, Instytut Wychowania Artystycznego. Lublin 1997

³ Dorota Mrówka, Wobec nowej rzeczywistości. Sytuacja teatru alternatywnego w III Rzeczypospolitej. Praca magisterska napisana pod opieką doc. dr hab. Emila Orzechowskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Kraków 1996.

książce „Więcej niż teatr”⁴, w rozdziale pod tytułem „Świat przedstawiony” opisuje dwa spektakle Provisorium („Nasza niedziela”, „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”). Z kolei Aleksander Nalaskowski w aneksie swojej książki pt. „Sztuka obrzeży, sztuka centrum”⁵ zamieszcza „22 Tezy do przemyślenia”, autorstwa Janusza Opryńskiego i scenariusz „ Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. W 1995 roku ukazała się w USA książka pt. „Polski teatr alternatywny 1954 - 1989”⁶, w której Teatrowi Provisorium poświęcony jest osobny rozdział.

Niewątpliwie czynnikiem który również decydował o wyborze tematu było aktywne uczestnictwo autora w pracach Provisorium (począwszy od spektaklu „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”), identyfikacja z jego głównymi ideami, przesłaniami formułowanymi w spektaklach, a także wizją teatru i sposobem funkcjonowania.

Mam nadzieję, że moja rozprawa przyczyni się do zdokumentowania historii teatru alternatywnego w Polsce – ruchu, którego istotnym elementem był Teatr Provisorium.

⁴ Aldona Jawłowska, Więcej niż teatr. Warszawa 1988. Str.95-101 i 111-114.

⁵ Aleksander Nalaskowski, Sztuka obrzeży, sztuka centrum. Warszawa 1986. Str. 67 i 107-117.

⁶ Kathleen M. Cioffi, Alternative Theatre in Poland 1954 – 1989. Edited by Daniel Gerould, Graduate Scholl, City University of New York, USA 1996

Rozdział I

Teatr Provisorium w latach 1972-1976

A. Teatralny Lublin lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Teatralny Lublin przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to przede wszystkim trzy sceny państwowe: Teatr im. Juliusza Osterwy, Teatr Lalki i Aktora oraz Operetka Lubelska (przekształcona później w Teatr Muzyczny). Jednak ani Operetka, ani drugi z wymienionych tu teatrów nie odgrywały w środowisku znaczącej roli. Ważne natomiast okazało się w tym okresie istnienie Teatru im. J. Osterwy. Dyrektorem artystycznym nadającym kształt temu Teatrowi był od 1967r. Kazimierz Braun. Zwłaszcza jego działalność po roku 1970 sprawia, że mamy do czynienia z jednym z najciekawszych momentów lubelskiego życia teatralnego. Kazimierz Braun wprowadził tu kolejno: „Akt przerywany” (luty 1970), „Przenikanie”, głównie na podstawie tekstów Tadeusza Różewicza, (marzec 1971), „Kartoteka” (luty 1972) oraz „Stara kobieta wysiaduje” (czerwiec 1973). Każda z tych inscenizacji uznana była za ważną dla Teatru, była też wielkim sukcesem w skali ogólnopolskiej. Braun nie tylko „walczył” o Różewicza, ale nadawał swym realizacjom oryginalną, często bardzo odkrywcą formę. Proponował publiczności nowoczesny repertuar, zapraszał aktorów z Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego: Zbigniewa Cynkutisa i Renę Mirecką, którzy przygotowali na scenie Reduta 70 „Jałową”, głównie w oparciu o tekst Lorki „Yerma”, z fragmentami „Starego Testamentu”.⁷ Teatr Brauna mówił językiem przyciągającym zwłaszcza młodą widownię, która miała poczucie uczestniczenia w „grze”, jaka w latach siedemdziesiątych nawiązała się między twórcami a odbiorcami, gdyż Braun chętnie słuchał tego, co działo się w teatrze alternatywnym na świecie. Posiłkował się tym teatrem i szanował go. Lubelska scena przestała być prowincjonalna, a wpływ dyrektora na lubelską widownię „poszukującą” jest nie do przecenienia.

Ale teatralny klimat Lublina tworzył nie tylko jedyny instytucjonalny teatr dramatyczny. Lublin był znaczącym ośrodkiem uniwersyteckim. Od listopada 1961 r. działał tu Akademicki Teatr UMCS Gong 2⁸. W 1964 r. patronat nad nim objęło Zrzeszenie Studentów Polskich, a w 1965 r. otrzymał siedzibę w Chatce Żaka - nowo otwartym klubie studenckim - wkrótce kulturalnym centrum życia młodzieży

⁷ Stanisław Bereś, Kazimierz Braun, *Rozdarta kurtyna*, Londyn 1993 r.

⁸ Początkowa nazwa to Teatrzyk Studencki „Gong 7.30”; nazwę Gong 2 przyjęto w 1965 roku, źródło: Teatr Gong 2 - program wydany na X - Lecie Teatru ; Lublin 1972 r. red. A. Rozhin.

akademickiej w Lublinie. Od 1966 r. Chatka Żaka stała się miejscem ważnego festiwalu - Studenckiej Wiosny Teatralnej. Inicjatorem Wiosny i od chwili powstania gospodarzem był Teatr Gong 2 z jego szefem, a zarazem dyrektorem Festiwalu, Andrzejem Rozhinem. Impreza odbywała się zazwyczaj na początku maja, a jej założeniem była coroczna prezentacja najciekawszych teatrów studenckich w Polsce. Z początku przegląd miał charakter konkursu (przyznawano Grand Prix dla najlepszego teatru), z którego później zrezygnowano na rzecz rozbudowanych warsztatów teatralnych.⁹ Teatr Gong 2 stał się szybko zespołem znanym i wysoko notowanym zarówno w Lublinie jak i na forum ogólnopolskim. Andrzej Rozhin - osobowość dynamiczna, sprawny organizator, sugestywny interlokutor w rozmowach z władzą - niebawem stał się głośną postacią w środowisku teatralnym. Kolejne Studenckie Wiosny Teatralne były w jego twórczości szlakiem nagród i laurów (1966 - „Pieśni i songi Pana Brechta”, 1967 - „Elżbieta Bam” wg Daniela Charmsa, 1968 - „Testament” wg Villona i „Dialog na Święto Narodzenia”, 1969 - „Trismus” wg Grochowiaka). Wielki rozgłos przyniósł Teatrowi spektakl „Wietnam ukrzyżowany” (premiera odbyła się w marcu 1969 r.) - aczkolwiek spotkał się z krańcowo nawet różnymi ocenami. Początek lat siedemdziesiątych był dla Gongu 2 równie owocny jak lata poprzednie. W 1971r na VI Wiosnie Teatralnej teatr zaprezentował spektakl „Spojrzenie Tadeusza Różewicza - przygotowanie do wieczoru autorskiego”, zaś jednym z ostatnich przedstawień za dyrekcji A. Rozhina było „Życie jawą” Ernesta Brylla, zrealizowane w 1973r. W 1974 kierownictwo teatru Gong 2 przejmują inni, podejmując daremny trud utrzymania teatru, który choć istnieje jeszcze przez kilka lat, nigdy jednak nie dorówna poziomem artystycznym i rozgłosem temu, co osiągnął A. Rozhin.

W 1969r. powstaje w Lublinie Studio Wizji i Ruchu (później przyjęto nazwę Teatr Wizji i Ruchu). Założone przez Jerzego Leszczyńskiego, staje się jednym z najciekawszych zjawisk w tym nurcie teatru eksperymentalnego, w którym podstawowym środkiem wyrazu jest ciało ludzkie. J. Leszczyński, wychodząc od ruchu, którego podstawę stanowiła klasyczna pantomima, wzbogacił język swojego teatru o doświadczenia japońskiego teatru NO i hinduskiego kathakali oraz o środki ekspresji charakterystyczne dla tańca klasycznego, egzotycznego i nowoczesnego. Wprowadzał też elementy akrobatyki. Do połowy lat siedemdziesiątych powstały między innymi spektakle: „Karuzela 20”, „Bema pamięci rapsod żałobny”, „Ku samemu sobie” (wg Hermana Hessego), „Rosnący kamień” (wg Alberta Camussa) „Warianty” (z inspiracji Van Gogha), „Kroki w czasie”, „Kobieta z wydm”. Inspiracje czerpał J. Leszczyński z różnych dziedzin życia i sztuki, od literatury po muzykę i malarstwo. Jednym z

⁹ Anita Czarnowska, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski, Studenckie festiwale teatralne w Polsce, Kraków 1987r

ciekawszych artystycznych dokonań Teatru Wizji i Ruchu okazał się zrealizowany w 1977r. „Malczewski”, inspirowany obrazami wybitnego twórcy. Spektakl spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem w kraju i za granicą. Dodatkowym atutem widowisk była muzyka pisana i nagrywana specjalnie dla potrzeb teatru przez ówczesnych idoli polskiej muzyki młodzieżowej jak Józef Skrzek z grupą SBB, Romuald Lipko z Budką Suflera, Czesław Niemen i Krzysztof Ścierański. Teatr ten istniał do 1991r, jednak najlepszy jego okres przypadł na lata siedemdziesiąte.¹⁰

W 1952 r. utworzono na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Teatr Akademicki KUL. Był to przede wszystkim teatr religijny, który sięgał po najwyższą klasykę. Wystawiono tu między innymi: „Zwiastowanie” P. Claudela, III część „Dziadów”, „Morderstwo w katedrze” T. S. Eliota. W 1967r. odbyła się premiera „Wandy” C. K. Norwida. Scenografię do przedstawienia wykonał Leszek Mądzik, który wówczas rozpoczynał studia na historii sztuki KUL. 20 marca 1970 roku miała miejsce premiera pierwszego spektaklu powstałej przy Teatrze Akademickim KUL Sceny Plastycznej. Jej twórca, Leszek Mądzik jest autorem scenografii, scenariuszy i - począwszy od spektaklu „Wieczera” - reżyserem wszystkich przedstawień Teatru. Pierwszy spektakl Sceny Plastycznej to „Ecce Homo” (1970, reż. Joachim Lodek), a później „Narodzenia” (1971, reż. Jerzy Kaczorowski), „Wieczera” (1972), „Włókna” (1973), „Ikar” (1974), „Piętno” (1975), „Zielnik” (1976) oraz „Wilgoć” (1978)¹¹. Wiele z tych realizacji (niektóre są grane z powodzeniem do dziś) przyniosły L. Mądzikowi światowy rozgłos i ważną pozycję, gdyż Scena Plastyczna KUL ukształtowała się jako zjawisko odrębne i jedyne w swoim rodzaju w Polsce. Wielu krytyków zadawało i zadaje sobie pytanie, czy to w ogóle jest teatr, bowiem Scena Plastyczna KUL niemal od początku obywat się bez tekstu i bez fabuły. Od pierwszych premier o teatrze L. Mądzika mówiło się głośno w Lublinie, gdyż urzekał on oryginalnością, plastycznością wizji, zmieniającymi się barwami, zmianą perspektyw i zawsze „wyszukaną” muzyką, specjalnie dla teatru komponowaną. Poczucie niezwykłości zjawiska potęgował fakt, że L. Mądzik budował spektakle dla skromnie liczebnej widowni i dostanie się na któreś z przedstawień, zwłaszcza w czasie festiwalowym, przynosiło poczucie dokonania czegoś nieomal niemożliwego.¹²

W 1970r. w ramach Teatru Akademickiego KUL powstaje teatr o nazwie Grupa Ubodzy, założony przez Mieczysława Abramowicza i prowadzony przez niego wraz z Romanem Doktorem do 1977r. Nazwa teatru wynikała bezpośrednio z przyjętej poetyki

¹⁰Teatru Wizji i Ruchu, Program. Lublin. (Program nie został opatrzony żadną datą.)

¹¹ Wymieniam przedstawienia zrealizowane tylko w latach siedemdziesiątych, gdyż tego okresu dotyczy ten rozdział.

¹² „Teatr bezsłownej prawdy” pod redakcją Wojciecha Chudego. Lublin 1990r.

- teatru ubogiego, wywiezionego z fascynacji Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Najważniejsze przedstawienia „Ubogich” to: „Hiob” (1971r.), „Kain i Abel” (1973r.) oraz „Upłaz” (1974r.), a potem „Piłat” (1975r.) i „Gromada” (1977r.). Wzorowanie się na wielkim mistrzu, J. Grotowskim, określało sposób pracy, kierowało w stronę podobnych inspiracji literackich, do których należała przede wszystkim Biblia i proza Fiodora Dostojewskiego.¹³

Na Akademii Medycznej od 1958 r. istniał Studencki Teatr „Dren 59”. W swojej ponad dziesięcioletniej historii zrealizował blisko dwadzieścia premier. Na I Studenckiej Wiosnie Teatralnej grupa otrzymała III nagrodę za montaż poezji T. Różewicza pt. „Próba rekonstrukcji”, zaś Mirosław Gruszczyński nagrodę indywidualną za reżyserię i inscenizację. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Teatr ten nie odgrywał już w Lublinie znaczącej roli.¹⁴

Również na Akademii Medycznej istniało założone w 1972 roku przez Irosława Szymańskiego Studenckie Bractwo Satyryczne „Loża 44”. Ich pierwszy program to „Morbus”, a kolejne: „Pro-Fanacje”(1972), „Memento mori blues” (1973), „Skrypty z krypty”(1974), „Wyrobisko”(1975), „Fragment większej całości”(1976), „Dyskoteka” (1978)¹⁵.

Połowa lat siedemdziesiątych w Lublinie obfituje w narodziny nowych zespołów. Andrzej Marciniak, student wydziału lekarskiego, zakłada Teatr Akademii Medycznej „Epicentrum”. Jego żywot, choć dość efemeryczny, bo trwający niecałe trzy lata, nie minął bez echa, gdyż przedstawienie „...i był człowiek...” otrzymało wyróżnienie na Festiwalu Teatrów Debiutujących „Start” w Zielonej Górze w 1976r¹⁶. Następny spektakl, „Miasto nagie”, z 1977 r, nie otrzymał zgody cenzury na rozpowszechnianie.

W 1975 roku powstaje teatr LOSS, którego działalność, kierowana przez Roberta Łupieniaka i Leszka Bojanowskiego, trwa do 1980 r. LOSS (Liceum Ogólnokształcące im. Stanisława Staszica) to teatr założony w liceum, a jego najciekawsze przedstawienie, „Dialektyka heretyka” w reżyserii Roberta Łupieniaka otrzymało Grand Prix na festiwalu teatrów debiutujących „Start” w Bydgoszczy w 1977r¹⁷. Inne przedstawienia to: „Blok”, „Replay” i „Urodziny albo spowiedź po weselu”.

¹³ Zob. Program teatru Grupa „Ubodzy” Lublin 1977 r.

¹⁴ Maria Bechczyc-Rudnicka, op. cit. Str. 146

¹⁵ Irosław Szymański, Notatki z marszu. Lublin 1990. Podaję tylko programy, których premiera miała miejsce do 1980 roku, bo tego okresu dotyczy ten rozdział.

¹⁶ Wojciech Klusek, Lubelscy studenci mają się czym pochwalić, „Kurier Lubelski”, 19.04.1977.

¹⁷ Ibidem.

W latach 1975 - 1976 powstają dwa zespoły, które odegrają znaczną rolę w teatrze alternatywnym, również na forum ogólnopolskim. Grupa Chwilowa założona przez Jana Bryłowskiego i Krzysztofa Borowca oraz Scena 6, której założycielem i kierownikiem artystycznym był Henryk Kowalczyk. Pierwsze przedstawienie Grupy Chwilowej „Gdzie postawić przecinek”, zaprezentowano na „Starcie” w Opolu i „Famie” (Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej) w Świnoujściu w 1975 r.

Teatr Scena 6 debiutował spektaklem „Ład”, za który na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Debiutujących „Start” w Zielonej Górze w 1976 r. otrzymał wyróżnienie, a Henryk Kowalczyk nagrodę za reżyserię¹⁸. W tym samym roku z zespołem nawiązał współpracę Włodzimierz Staniewski i wraz z Henrykiem Kowalczykiem stworzyli przedstawienie „O nas samych” - spektakl o bardzo dynamicznej strukturze wewnętrznej. Przedstawienie to powstało i było prezentowane w dworskich zabudowaniach Pałacu Zamojskich w Kozłowie¹⁹.

W 1977r. Włodzimierz Staniewski z kilkoma osobami działającymi w studenckim ruchu teatralnym (między innymi kilku aktorów teatru Scena 6), podejmuje wyprawę na wieś w poszukiwaniu inspiracji artystycznych, a także prowadzi seminaria teatralne w pomieszczeniach Uniwersytetu Ludowego w Gardzienicach. W styczniu 1978 r. zostaje zarejestrowane Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice”, które w krótkim czasie staje się instytucją szeroko znaną w Polsce i na świecie. Już od pierwszych spektakli: „Spektakl wieczorny” (1977), „Gusła” (1981), mówiło się o grupie W. Staniewskiego jako o jednym z najciekawszych zjawisk teatralnych.²⁰

Teatry Grupa Chwilowa i Scena 6 - wraz z Teatrem Provisorium - miały odegrać w przyszłości ważną rolę w stworzeniu silnego lubelskiego ośrodka teatralnego. W 1976r. liderzy zespołów: K. Borowiec (Grupa Chwilowa), H. Kowalczyk (Scena 6) i J. Opryński (Teatr Provisorium) zawarli nieformalną umowę o wzajemnym wspieraniu się i tworzeniu wspólnego frontu ideowego w rozmowach z władzami, zarówno na szczeblu uniwersyteckim jak i miejskim. Czas pokazał, że porozumienie to przyniosło wszystkim tym zespołom możliwość twórczego istnienia przez najbliższe dwadzieścia kilka lat. Wszystkie trzy grupy razem przyczyniły się do założenia w Lublinie, już we wrześniu 1980 r., Niezależnego Zrzeszenia Studentów, razem zostały relegowane z UMCS w stanie wojennym i razem zakładały Lubelskie Studio Teatralne, a wreszcie

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Informację podaje na podstawie przeprowadzonej w dniu 18.12 2000 r. rozmowy z Henrykiem Kowalczykiem i na podstawie afisza do spektaklu „O nas samych” znajdującego się w archiwum Teatru Scena 6 w Lublinie.

²⁰ Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*, Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego, Lublin 1997 r.

razem znalazły swoje miejsce w Centrum Kultury w Lublinie w 1990 r.²¹ Liderzy trzech wymienionych zespołów aktywnie uczestniczyli w spotkaniach Forum Młodego Teatru, byli wybierani do Rad Programowych Młodego Teatru, a także pomagali przy organizacji Konfrontacji Młodego Teatru.²²

B. Powstanie Teatru Provisorium

Teatr Provisorium, którego kierownictwo objął na przełomie 1975 i 1976r. Janusz Opryński i któremu nadał nowy kształt ideowo - artystyczny, mógłby nosić nazwę Provisorium 2, gdyż zespół istniał wcześniej, a teraz zmienił się w nim niemal całkowicie skład osobowy. Pierwszy zespół Provisorium powstał w 1971r, założony był przez grupę studentów filologii polskiej UMCS, wśród których należy wymienić Stefana Aleksandrowicza, Wiesława Kaczkowskiego i Jana Twardowskiego. Teatr zadebiutował 1 marca 1972r. podczas Jarmarku Kulturalnego w Lublinie spektaklem „Czekanie” na podstawie „Czekając na Godota” Samuela Becketta. Kolejna realizacja zespołu, której premiera odbyła się 11 marca 1974r, to przedstawienie noszące tytuł: „Najważniejsze części człowieka: głowa, zęby...” - na motywach dramatu Krystyny Miłobędzkiej pt. „Serdeczny, stary człowiek”²³. Spektakl był prezentowany na „Starcie” w Białymstoku w 1974r, zbierając pochlebne opinie. Pozytywnie pisała o nim

²¹ Mirosław Haponiuk, Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym. Rozmowa z założycielem i dyrektorem Teatru Grupa Chwilowa, „Na przykład”, nr 5,XI/2000 r.

²² Forum Młodego Teatru to najważniejsza organizacja teatru studenckiego. Każdy zespół był reprezentowany w nim przez swoich przedstawicieli (od 2-do 5osób). Forum odbywało się raz do roku. Omawiano na nim zarówno sprawy organizacyjne (kalendarz imprez, działalność organów Forum) jak i ideowe. Organem wybieranym przez Forum była Rada Programowa Młodego Teatru. Jej naczelną zasadą działania była obrona i upowszechnianie młodego Teatru jako ruchu intelektualnego, niezależnie od światopoglądu jego twórców. W związku z tym podstawowym zadaniem Rady Programowej było stworzenie warunków do pracy teatrów i upowszechnianie ich dorobku. W skład Rady Programowej wchodziło wybierani w głosowaniu tajnym zarówno twórcy jak i krytycy oraz animatorzy studenckiego ruchu teatralnego, a także (nie wybierani w głosowaniu) działacz SZSP oraz przedstawiciele „Biuletynu Młodego Teatru” . „Biuletyn” to organ Rady Programowej redagowany przez jej przedstawicieli i wydawany w nakładzie 250 egzemplarzy poza cenzurą (do użytku wewnętrznego). „Biuletyn” otrzymywały wszystkie zespoły teatralne uczestniczące w Forum oraz wybrane osoby spośród krytyków, dziennikarzy i sympatyków teatru . Do zadań Rady należało przedstawianie kandydatów do Rady Artystycznej Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie. Kandydaci byli wybierani w głosowaniu przez całe Forum. Pod koniec 1978 r. powstała Agencja Teatralna, której zadaniem było stworzenie jak najlepszych warunków teatrom celem prezentacji ich przedstawień poza siedzibą.(Aleksander Nalaskowski „Sztuka obrzeży, sztuka centrum, str. 39 - 40, Warszawa 1986 r. Por. Aldona Jawłowska „Więcej niż teatr”, str.161 - 163, Warszawa 1988 r.

²³ Stefan Aleksandrowicz, Provisorium teatr poszukujący, „Kurier Lubelski” 15/16 II 1975 r.

recenzentka „Radaru”²⁴, chwając zespół za świadomość języka teatru, służącą budowaniu własnej wypowiedzi. Dobór utworów literackich wskazuje na duże ambicje młodych twórców Provisorium. Potwierdzały to również organizowane przez nich jednorazowe „wieczory autorskie” (lata 1972 - 1973), podczas których prezentowano wybrane fragmenty poetyckie między innymi Andrzeja Bursy, Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Tadeusza Nowaka, Ewy Lipskiej czy Stanisława Barańczaka. Na poboczu zasadniczej drogi twórczej teatru leżały „Herody” (próba rekonstrukcji starego obrzędu, widowisko uliczne w noc sylwestrową 1972/73), rewiewo - estradowy spektakl „Provisorium - show” (1975), parodiujący masową rozrywkę, a także przedstawienia wędrownie dla mieszkańców wsi na Roztoczu - komedia kostiumowa na podstawie utworu A. Fredry „Nowy Don Kichot” (1975) oraz ballada poetycko - muzyczna złożona z utworów Bułata Okudźawy. W 1975 r. po raz pierwszy w spektaklu „Provisorium - show” wziął udział Jacek Brzeziński jako aktor oraz Sławomir Skop jako muzyk, którzy dołączyli do istniejącej grupy w następującym składzie osobowym: Ewa Antos, Ewa Leziak, Jan Leziak, Janusz Seledec, Anna Żelazna-Kaczkowska, Wiesław Kaczkowski, Mirosław Grudzień, Jan Twardowski i Stefan Aleksandrowicz. Za obsługę techniczną odpowiadał Zbigniew Bagiński²⁵.

Druga połowa 1975 r. okazała się czasem przebudowy zespołu, do którego w wyniku otwartego naboru przybyły nowe osoby, a jednocześnie kilku członków starego składu odeszło do „poważniejszych” zajęć zawodowych po skończonych studiach. Wtedy to w teatrze pojawili się: Rajmund Bigos, Bogusław Janczyk, Elżbieta Zakrzewska, Krzysztof Hariasz i Janusz Opryński. Gdy zespół przystąpił do realizowania „W połowie drogi” w jego składzie oprócz wymienionych w ostatnim zdaniu byli: Ewa Antos, Wiesław Kaczkowski, Ewa Leziak - Zielniewicz, Sławomir Skop i Jacek Brzeziński. Ostatecznie za datę powstania nowego Provisorium można przyjąć przełom 1975 i 1976r. Siedzibą teatru od 1975r. stała się niewielka sala usytuowana na pierwszym piętrze Chatki Żaka. Wcześniej Provisorium pracowało w klubach, w domach studenta i klubach wydziałowych UMCS.

Chatka Żaka była siedzibą Rady Uczelnianej Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, jedynej organizacja studenckiej (powstałej z przekształcenia w 1973r. Zrzeszenia Studentów Polskich i połączenia go z uczelnianymi strukturami Związku Młodzieży Wiejskiej i Związku Młodzieży Socjalistycznej). Posiadała ona osobowość prawną, sprawowała mecenat nad działalnością artystyczną studentów, reprezentowała wszystkie agendy i zespoły działające na terenie Polski. Również Provisorium było teatrem SZSP. Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, choć

²⁴ Barbara Bobecka, Warsztat młodego teatru, „Radar” nr 9, 1974 r.

²⁵ Stefan Aleksandrowicz, Provisorium teatr poszukujący, „Kurier Lubelski” 15/16 II 1975 r.

podporządkowany Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i reprezentujący jej linię ideologiczną, potrafił jednak stawać w obronie spektakli, które niekiedy pozostawały w jawnej sprzeczności z wytycznymi polityki kulturalnej, zezwalając na ich jedno lub kilkurazową prezentację. Teatry studenckie walczyły też o prawo do grania swych „kontrowersyjnych” spektakli w ramach festiwali odbywających się pod auspicjami SZSP.

C. Studenckie festiwale teatralne w Polsce

W latach siedemdziesiątych festiwale te sprzyjały wymianie artystycznych przedsięwzięć oraz integracji środowiska teatralnego. Wśród wielu istniejących, do najbardziej znaczących należały: Łódzkie Spotkania Teatralne (od 1964r.), Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu²⁶ (od 1967r.), Lubelska Wiosna Teatralna²⁷ (od 1966r.), Festiwal Teatrów Debiutujących „Start” (od 1970r.) oraz Krakowskie Reminiscencje Teatralne (od 1975r.) i Konfrontacje Młodego Teatru (od 1976 r.).

W Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (ŁST) uczestniczyły zespoły nagradzane już na innych przeglądach - nie więc dziwnego, że czasami nadawano mu miano „festiwalu festiwali”, gdzie wybierano spektakl roku. Regulamin ŁST dopuszczał do uczestnictwa przedstawienia zrealizowane w ostatnim roku kalendarzowym. Z czasem formuła imprezy zmieniła się, zwłaszcza gdy powstały festiwale we Wrocławiu, Lublinie i Krakowie. ŁST utraciły znaczenie imprezy bilansującej studencki rok teatralny, nie mniej jednak do końca (ostatnia, piętnasta edycja odbyła się w 1979 r.) pozostały znaczącą imprezą.²⁸ Na ŁST występowały zespoły, które nadawały ton polskiej scenie studenckiej. W ciągu piętnastu lat zaprezentowano tu blisko 200 spektakli. Wystąpiły między innymi: Teatr 77 („Rosjo, żono moja”, „Koło czy tryptyk”), Teatr STU („Spadanie”, „Sennik polski”, „Exodus”, „Pacjenci”), Studencki Teatr Kalambur („Szewcy”, „W rytmie słońca”), „Teatr Gong 2” („Elżbieta Bam”, „Testament”), Teatr Pleonazmus („Teatr Pana Białoszewskiego”, „Szłość samojedna”), Teatr Ósmego Dnia („Jednym tchem”, „Wprowadzenie do...” „Musimy poprzestać na

²⁶ Od 1973 r. nazwę zmieniono na Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego. Kolejny festiwal, który odbył się w 1978 roku nosił nazwę I Międzynarodowe Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej. W 1981 roku powrócono do poprzedniej nazwy.

²⁷ O Lubelskiej Wiosnie Teatralnej już pisałem w tym rozdziale; zob. str. 2.

²⁸ W grudniu 1992 r., po trzynastu latach przerwy, Łódzkie Spotkania Teatralne zostały wznowione.

tym, co tu nazwano rajem na ziemi”) i Akademia Ruchu („Collage”, „Głód”, „Autobus”)²⁹.

Wrocławski Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich odbywał się co dwa lata. Jego organizatorem był Bogusław Litwiniec i Studencki Teatr Kalambur. Ideą festiwalu było działanie w kierunku otwartości teatru, jego kreacji i wspólnoty. Był to jeden z najpopularniejszych przeglądów teatru studenckiego na świecie. Występowały na nim wybitne zespoły światowej awangardy teatralnej między innymi; Bread and Puppet Theatre, Performance Group, Odin Teatret, Comuna Baires³⁰.

Zarówno na festiwal w Łodzi jak i we Wrocławiu zapraszano teatry znane, o dużym już dorobku. Dla zespołów młodych był Festiwal Teatrów Debiutujących „Start”. Najważniejszym celem imprezy było rozbudzenie zainteresowania studentów teatrem, zwłaszcza w małych ośrodkach akademickich pozbawionych tradycji teatralnych. Pod koniec lat sześćdziesiątych ustaliła się pozycja kilku zespołów i stawało się coraz bardziej widoczne, że nowopowstałe zespoły, nie potrafią zaistnieć w skali krajowej. Nie było bowiem do tej pory festiwalu o charakterze ogólnopolskim, który umożliwiłby prezentację teatrów studenckich o niewielkim dorobku. Festiwal Teatrów Debiutujących „Start” odbywał się co roku w innym mieście. Pierwszy odbył się w Częstochowie (1970), a następne w Olsztynie, Toruniu, Białymstoku, Opolu, Zielonej Górze, Bydgoszczy, Szczecinie, Lublinie, Kielcach i Poznaniu. Nagrody na kolejnych „Startach” zdobywały między innymi: Teatr 77 (1970), ST Pleonazmus (1971), Warszawska Grupa Teatralna (1974) Teatr Maja (1976), Teatr LOSS (1977).³¹

Inicjatorzy Krakowskich Reminiscencji Teatralnych (KRT), powołując tę imprezę w 1975r, pragnęli przede wszystkim ożywić krakowskie życie teatralne, poprzez prezentacje najlepszych zespołów z całej Polski. Powstał więc przegląd spektakli minionego sezonu, bez cech konkursu. Taka formuła pozwalała na konfrontacje scen już uznanych, jak i teatrów, dla których festiwal był teatralną promocją.³² KRT odbywają się do dziś.

Konfrontacje Młodego Teatru (KMT) wypełniły lukę po Studenckiej Wiosnie Teatralnej (ostatnia, dziewiąta Wiosna odbyła się w 1974r.) Pierwsza edycja Konfrontacji odbyła się w dniach 18 - 21 listopada, a od następnej, w 1978r. do końca

²⁹ Anita Czarnowska, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski, *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*”, Kraków 1987 r. str. 85 - 163

³⁰ Ibidem, str. 25 - 83

³¹ Ibidem, str. 270 - 355

³² Ibidem, str. 203 -269

istnienia (do 1981 r.)³³ festiwal odbywał się zawsze wiosną. Powołanie KMT miało stworzyć miejsce dla prezentacji zespołów teatralnych będących już po debiucie, ale jeszcze nie na tyle sprawnych artystycznie by występować w Łodzi. Festiwal nazywano tzw. „drugim stopniem wtajemniczenia” po „Startach”.³⁴

Każdy z festiwali posiadał swoją radę artystyczną, która tworzyła program festiwalu. W radzie zasiadali zarówno krytycy i twórcy teatralni, jak i działacze polityczni SZSP. Należał do niej zwykle kierownik Wydziału Kultury Zarządu Głównego SZSP. W 1980 r. funkcję tę pełnił Aleksander Kwaśniewski, który po Konfrontacjach Młodego Teatru w 1980 roku („z urzędu” był członkiem komisji artystycznej) udzielił wywiadu dziennikarzowi Sztandaru Młodych: „Organizacja ani się nie zgadza, ani nie podpisuje pod treścią i wymową niektórych spektakli. Mamy do nich zastrzeżenia.(...) Te zastrzeżenia muszą nas mobilizować, gdzieś tu są nasze błędy. Z tymi kolegami trzeba głębiej dyskutować, pomagać im w lepszym rozpoznaniu otaczającego świata. To i idea i powinność organizacji w stosunku do całego ruchu twórczego.”³⁵ Opinie kierownika na niewiele się zdały. SZSP przestał istnieć w 1982r, a teatry które wówczas były „solą w oku” organizacji przetrwały najtrudniejsze lata stanu wojennego i kilka z nich istnieje do dziś.

Lubelskie młode teatry kontaktowały się ze sobą i wszyscy zainteresowani bacznie obserwowali, co się działo w całym ruchu i w poszczególnych zespołach. Twórcy natomiast w jakimś stopniu nawzajem inspirowali się swoimi dokonaniem. Kontakty środowiskowe wynikały również z wcześniejszych znajomości wyniesionych ze szkoły średniej - tak było w przypadku wymienionych wcześniej: Andrzeja Marciniaka, Romana Doktora i Janusza Opryńskiego, którzy wyszli z tej samej klasy szkoły średniej (rok później ukończył ją Jacek Brzeziński). Wspólne doświadczenia licealne i uniwersyteckie Janusza Opryńskiego i Jacka Brzezińskiego (obaj są

³³ Od 1996 r. organizowany jest w Lublinie Międzynarodowy Festiwal „Konfrontacje Teatralne”, będący w pewnym sensie spadkobiercą KMT.

³⁴ Ibidem, str. 165 - 201

³⁵ Szczерze i ze wszystkimi. Wywiad przeprowadzony przez Ryszarda Nalaszkiwicza z Aleksandrem Kwaśniewskim. „Sztandar Młodych”. 19.06.1980 r.

absolwentami filologii polskiej UMCS) przerodziły się w wieloletnią przyjaźń i wspólną teatralną twórczość kontynuowaną przez wiele lat. Wśród czynników decydujących o wyborze drogi teatralnej można też wymienić uczestnictwo w Studenckich Wiosnach Teatralnych i przedsięwzięciach Kazimierza Brauna, jak i przeżycia związane z obejrzeniem wielu przedstawień, wśród których najważniejsze stały się: „Biesy” w reżyserii Andrzeja Wajdy i „Apocalypsis cum figuris” Jerzego Grotowskiego. Wysoki poziom literackiego wykształcenia wyniesiony w dużym stopniu z liceum (wykształcenie to obejmowało również autorów i dzieła pomijane, bądź zdawkowo omawiane w programie nauczania), zdecydował o ich przyszłych gustach i upodobaniach. Do tych pomijanych autorów należał Witold Gombrowicz. Nawet „Ferdynand” (choć wydana pierwszy raz po wojnie w 1957r.) była w latach siedemdziesiątych powieścią raczej słabo znaną wśród szerszych rzesz odbiorców. Jej zaskakująca fabuła, nowatorstwo formalne, język poddający się plastycznym zabiegom słowotwórczym autora, krytyka opisywanych sytuacji społecznych, skazujących bohatera na męczarnie wieku dojrzewania, błyskotliwość i inteligencja - to wszystko stawało się jakąś jasną, radosną przeciw wagą dla szarości otaczającego świata PRL lat siedemdziesiątych. Tu zawarta jest odpowiedź na pytanie, dlaczego jednym z pierwszych utworów literackich stanowiących inspirację dla twórczości Teatru Provisorium stała się właśnie proza W. Gombrowicza.³⁶

D. Spektakl „W połowie drogi”

„W połowie drogi” to pierwszy spektakl nowego Provisorium, który zrealizowany został według powieści „Ferdynand”. Jego premiera odbyła się w marcu 1976r, a poprzedzająca ją praca trwała około trzech miesięcy. Funkcję organizatora i koordynatora zespołowego działania sprawował Janusz Opryński. Przedstawienie rozgrywało się na niewielkiej przestrzeni podestu o wymiarach: 2m szerokości, 4m długości i 20 cm wysokości. Jako oświetlenie - zaledwie trzy reflektory. Aktorzy ubrani w jeansowe spodnie i bawełniane koszulki oraz trampki, klęcząc wokół podestu czekali na wchodzących widzów, z których każdy otrzymywał przy wejściu trójkątną, białą chustkę, jako znak dzieciństwa i niedojrzałości. Spektakl składał się z trzech części, a te z kolei dzieliły się na akcję na podeście i komentarze zaczerpnięte z narracyjnych partii książki. Każda z części narracyjnych, rozgrywanych wokół podestu, zaczynała się

³⁶ Informację powyższe podaję na podstawie niepublikowanego wywiadu pod tytułem „Dekada. 10 lat Teatru Provisorium” przeprowadzonego z J. Opryńskim przez Michała Wieczorka w lipcu 1984 r. (Archiwum teatru str. 1 - 2) i rozmowy przeprowadzonej przez autora tej pracy z Januszem Opryńskim i Jackiem Brzezińskim dnia 10 XI 2000 r.

gombrowiczowską parafrazą Dantego, powtarzaną przez wszystkich: „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten co gorsza był zielony, gdyż na jawie byłem równie nie ustalony, rozdarty jak we śnie.”³⁷

Akcja spektaklu w stosunku do powieści została okrojona, nie ma w nim dworu w Bolimowie, a sytuacja z domu Młodziaków (w tym miłość Józia do Zuty) jest ledwie zarysowana i występuje raczej w opowieści. Natomiast spektakl w pełni skupia się na scenach lekcji języka polskiego oraz motywie ucieczki Józia z Miętusem. Kończą go zresztą słowa „Nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem można się schronić jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach.”³⁸ I aktor grający Józia wybiegał z sali, gdy pozostali aktorzy, z twarzami zakrytymi białymi chustami, zastąpili w bezruchu na zdemontowanych podestach.

„W połowie drogi” było przedstawieniem dynamicznym, dobrze zrytmizowanym, z ciekawie rozegranym pojedynkiem pomiędzy Miętusem a Syfonem. Zaraz po premierze wielokrotnie prezentowano je w Lublinie, w ważniejszych ośrodkach kulturalnych i akademickich w kraju - Poznań, Kielce, Kraków oraz mniejszych jak: Puławy, Włodawa, Biłgoraj, Zamość, a także Krosno i województwo krośnieńskie. W sumie zagrane zostało 45 razy. W 1977r. przedstawienie pokazano na III Reminiscencjach Teatralnych w Krakowie, gdzie Teatr otrzymał nagrodę w postaci krzesła z pinezką, co było powtórzeniem znaku graficznego z festiwalowego plakatu³⁹. Swoją żywot „W połowie drogi” zakończyło w 1979r. na festiwalu w L'Aquila we Włoszech, ale najważniejszym wydarzeniem w historii tego spektaklu było uczestnictwo w I Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie w 1976r, na których spektakl wyróżniono za „interesujący stosunek do tradycji i twórczą aktualizację problematyki „Ferdurke”⁴⁰.

Janusz Opryński, który był autorem scenariusza i reżyserem spektaklu, mówił po kilku latach: „To był jak na debiut całkiem udany spektakl. Nie twierdzą, oczywiście, że był on równy spektakłom późniejszym, gdyż tak z pewnością nie jest. Ale myśmy robili

³⁷ „W połowie drogi”. Teatr Provisorium. Scenariusz. III 1976 Lublin. Str. 5. [Za:] Witold Gombrowicz, Ferdurke, Kraków 1987

³⁸ Tamże. Str.18. [Za:] Op. cit.

³⁹ III Krakowskie Reminiscencje Teatralne były jedyną edycją tego festiwalu, na której zamierzano przyznać nagrodę pieniężną - Grand Prix, przyznaną przez publiczność. Niestety, nic z tego nie wyszło, ze względu na zbyt małe zainteresowanie publiczności festiwalem. Krzesła z pinezką jako nagrody zostały wręczone w charakterze zastępczym. A. Czarnowska, A. Domagalski, T. Magowski, op. cit. , str.213.

⁴⁰ Janusz Marek, W ruchu czy w połowie drogi (po Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie), „Politechnik”, 19 - 26 XII 1976 r.

go mając o wiele mniej lat, wiedzy i kompetentnego doświadczenia. Niewątpliwie bardzo nam tu pomógł wspaniały, wdzięczny tekst „Ferdurke”. Wydaje mi się, że udało się nam uchwycić, może nawet nie do końca to sobie uzmysławiając, coś z atmosfery Gombrowicza. Były tam, oczywiście, ślady bezradności teatralnej, jednakże właśnie Gombrowicz z całą swoją filozofią formy świetnie się w to wpisywał. Było to kostropate, może nawet nieporadne, ale przecież naprawdę autentyczne.⁴¹

Po Konfrontacjach ukazały się w prasie ogólnopolskiej omówienia całego festiwalu, a w ich ramach skrótowe recenzje spektaklu. Krytycy dostrzegali wady („spektakl naiwny, pozbawiony dialektyki bólu, kabotynizmu i intelektualnej przewrotności Gombrowicza”)⁴², ale widzieli i jego zalety: prostolinijność i prawdziwość. W ciepłych słowach pisze Grzegorz Działowski⁴³ nazywając przedstawienie lekkim, czystym w przekazie i dobrze granym przez główną parę aktorów: Sławomira Skopa i Bogusława Janczyka. Według G. Działowskiego przestał być tu Gombrowicz enigmatycznym mędrcom przyszłości i stał się aktualnym głosem w dyskusjach; „Ferdurke” w tym wydaniu nawiązała do najambitniejszych propozycji teatru studenckiego lat sześćdziesiątych.

Teatralną adaptacją „Ferdurke” zachwycił się Janusz Płoński⁴⁴, mówiąc, że realizacja zawiera wiele niebanalnych rozwiązań inscenizacyjnych, zarazem zarzucił jednak teatrowi podjęcie tematu bez odniesienia do dnia dzisiejszego i nazwał to ucieczką: „Teatr nie umiejąc sformułować własnej wypowiedzi, nie umiejąc określić swojego miejsca i roli w naszej rzeczywistości, zdecydował się po prostu na literacki unik”.

Krzysztof Sielicki⁴⁵ odnajduje w przedstawieniu imperatyw samookreślenia się, wyjścia ze stanu amebowatości i pojawienia się przed światem jako ktoś z życiorysem - imperatyw nie do końca jednak zrealizowany. Zresztą spektakl niesie myśl, że stworzenie jednostki to dopiero początek drogi. Gombrowicz staje się tu impulsem, punktem wyjścia do mówienia o sobie w przyszłości publicznie i własnymi słowami, za które bierze się odpowiedzialność. W podobnym duchu napisał o tym przedstawieniu

⁴¹ „Dekada. 10 lat Teatru Provisorium”. Rozmowa z Januszem Opryńskim przeprowadzona w lipcu 1984 r. przez Michała Wieczorka, w związku z przygotowaniem książki o Teatrze Provisorium, nieopublikowanej – źródło - archiwum Teatru.

⁴² Elżbieta Morawiec, Konfrontacje Młodego Teatru, „Życie Literackie” 05.12.1976 r.

⁴³ Grzegorz Działowski, Nie przesadzać z tym kryzysem, „Student” 23.12.1976 r.

⁴⁴ Janusz Płoński, Sens działania, „ITD.”, 19.12.1976 r.

⁴⁵ Krzysztof Sielicki, Teatr w drodze, „Scena” 3/1977 r. s.16 - 17

Grzegorz Gauden konstatując: „Jaką drogę wybierze teatr, jak wywiąże się z postawionych przez siebie pytań, zobaczymy w spektaklu następnym”⁴⁶.

Pierwszy artykuł o przedstawieniu „W połowie drogi” ukazał się w biuletynie KMT.⁴⁷ Jego autor największe osiągnięcie widzi w zaproponowaniu formuły gombrowiczowskiej groteski. Uważa za mniej ważne, czy ten typ groteski przylega w pełni do Gombrowicza. Istotniejszy dla niego jest fakt, że ta groteska funkcjonuje jako efekt jednorodnych, teatralnych działań „dzięki czemu powstał autentyczny spektakl rozgrywający się niejako samoczynnie”⁴⁸. Krytyk docenia, „że autor scenariusza nie poszedł na stereotypową adaptację *Ferdydurke*, na tak zwany wszystkoizm, ale podjął jedynie jej niektóre motywy i wątki. W ten sposób powstała gra na motywach, gra na temat. Efekt ten spotęgował ładunek skrótów scenicznego i ekspresja słowa, mimiki, gestu”. Lechita nie zgadza się natomiast na sposób projekcji samego Gombrowicza. Garnitur, w jaki próbuje się go tu wcisnąć „wydaje się bowiem nieco przyciasny. Pomniejsza go, redukuje i spłaszcza”⁴⁹. Na koniec pada wreszcie stwierdzenie, że zabrakło w tym przedstawieniu rozrachunku z Gombrowiczem, co mogłoby wzbogacić spektakl.

Jedna z pierwszych recenzji „W połowie drogi” ukazała się w „Sztandarze Ludu”, lokalnym dzienniku lubelskim. Autor omawia przedstawienie zarówno pod względem formalnym jak i z punktu widzenia ideowego przesłania. Wyczuwalny dystans krytyka daje się prawdopodobnie wytłumaczyć tym, że był świadkiem niedawnych „dokonań” teatru, które w jego mniemaniu doprowadziły Provisorium na dno. Wojciech Krawczyk pisze, że do dzieła Gombrowicza Provisorium odniosło się bez nadmiernego respektu „i to zarówno na płaszczyźnie dyskusji kategorii Gombrowicza jako takich, jak i w sensie wykorzystania ich przy określeniu się wobec pewnych zjawisk i sytuacji tego najwspanialszego ze światów. (...) Kategorie Gombrowicza wydają się bardziej frapować teatr niż ich przydatność do tłumaczenia współczesności”. W końcowym fragmencie recenzji autor stwierdza, że „W połowie drogi” jest bez wątpienia przedstawieniem poprawnym, ale lepiej by było, gdyby w przyszłości teatr „skoncentrował się na sprawach swojego czasu i generacji, zamiast sięgać po z gruntu mu obce pokoleniowo i intelektualnie, choć niezwykle odkrywcze prawdy i idee”.⁵⁰

⁴⁶ Grzegorz Gauden, W połowie drogi, „Szóstka”. Biuletyn Informacyjny Finału VI Festiwalu Kultury Studentów PRL, 25.10.1978 r.

⁴⁷ Lechita, W zwierniadle Gombrowicza, Informator KMT, 18.11.1976 r.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Wojciech Krawczyk, Cytowanie Gombrowicza, „Sztandar Ludu” 10.04.1976 r.

Nie sposób autorowi artykułu odmówić pewnych racji w ocenie przedstawienia i kwestionować prawa do wskazywania drogi teatrowi Provisorium, jednak z oceną trudno zgodzić się bez reszty - między innymi ze względu na opinie innych recenzentów. Dalsza droga Teatru Provisorium dowiodła, że bliskie mu były wartości reprezentowane przez ruch alternatywny i że jego spektakl zrealizowany w oparciu o prozę Gombrowicza nie był ucieczką w stronę atrakcyjnych, odległych duchowo cudzych koncepcji światopoglądowych czy artystycznych. Teatr Provisorium w krótkim czasie dołączył do czołówki teatrów studenckich w Polsce.⁵¹

Następne dokonania Teatru Provisorium będą wynikały z różnych inspiracji i czerpały z wielu tradycji. Do najważniejszych zaliczyć można związek z tradycją romantyczną (bunt jako podstawowa kategoria). Jerzy S. Ossowski w recenzji ze spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” pisze: „(...) o proveniencji romantycznej nowego widowiska (porównaj „Dziady część III”) stanowi obrazowanie; realia emocjonalne, hermetycznie aluzyjny język mieniący się nowymi ciągle znaczeniami, których treścią ostateczną jest wolność romantyczna(...)”.⁵² Teatr będzie się również przyznawał do inspiracji dokonaniaми Jerzego Grotowskiego. Jan Koniecpolski pisze w recenzji z przedstawienia „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, że aktorzy Provisorium „preferując aktorstwo bezpośrednie i odarte z konwencjonalnego udawania, łączą kreację własnego ciała z największym odkryciem XX wieku jakim jest akt całkowity Jerzego Grotowskiego.”⁵³ Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, pisząc o tym samym spektaklu zauważa, że jest on „(...) jednym z uniwersalnych w Polsce przypadków inspiracji aktorstwem Teatru Laboratorium, połączonej ze wzbogaceniem o uniwersalne kulturowe treści (...)”⁵⁴. Z kolei recenzent londyńskiego „Time Out” określa Teatr Provisorium mianem duchowego dziedzica polskiego „guru” teatru - Jerzego Grotowskiego. Powodem tej opinii jest pełna ekspresja i siły wyrazu gra aktorska.⁵⁵

Oprócz korzystania z własnych doświadczeń wynoszonych z życia w systemie komunistycznym, po inspiracje ideowe i literackie twórcy Teatru Provisorium będą sięgać do takich autorów jak: Albert Camus (w 1997r. powstał spektakl pt. „Koniec wieku” na podstawie „Dżumy”, a w dziesiątej tezie Janusz Opryński napisał: „Przebrnij

⁵¹ Spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” z 1979 r. został zaliczony do 12 najważniejszych wypowiedzi teatru studenckiego w Polsce. Informację podaję na podstawie: „12 apostoelskich wypowiedzi polskich teatrów studenckich”, Wrocław 1998 r.

⁵² Jerzy S. Ossowski, Co kultura ma w płucach, czyli spełnienie herezji..., „Student”, 24.05.1980

⁵³ Jan Koniecpolski, Uchronić swoją mowę, Polityka 24.05.1980 r.

⁵⁴ Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, Pragnienie nieskończoności, „Kultura” 27.I.1980 r.

⁵⁵ D. H. Joseph, (bez tytułu) „Time Out” XI. 1986 r.

przez eseje Camusa. Polecam *Człowieka zbuntowanego* w pełnym wydaniu.”)⁵⁶, Fiodor Dostojewski (teksty tego pisarza pojawiały się wielokrotnie w spektaklach Teatru; pierwszy raz w „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, później w „Pustej estradzie” i przedstawieniu „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”; spektakl na podstawie książki „Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego nosił zaczerpnięty z F. Dostojewskiego tytuł - „Wspomnienia z domu umarłych”; czwarta teza Janusza Opryńskiego brzmi „Czytaj Dostojewskiego”⁵⁷), Czesław Miłosz (wiersze poety wykorzystano w spektaklach: „Nasza niedziela” i „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, a „Ziemia Ulro” była najważniejszą inspiracją spektaklu „Pusta estrada”; jedenasta teza brzmi: „Studiuj wielkiego pracownika wyobraźni Czesława Miłosza”⁵⁸), Gustaw Herling-Grudziński (w 1983 r. powstał spektakl „Wspomnienia z domu umarłych” na podstawie książki „Inny świat” Herlinga-Grudzińskiego - autora wówczas w Polsce - w oficjalnym obiegu - nie znanego; jedna z sekwencji spektaklu „Pusta estrada” była również inspirowana tą książką), Jan Józef Szczepański (na podstawie jego opowiadania „Koniec legendy” powstała pierwsza część spektaklu „Dziedzictwo”) i Osip Mandelsztam (wiersze tego poety tworzyły istotną warstwę literacką spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”)⁵⁹. Wskazane inspiracje znajdują szersze omówienie w następnych rozdziałach tej pracy.

⁵⁶ Zob. Aleksander Nalaskowski, *Sztuka obrzeży sztuka centrum*, Warszawa 1986 r., Str. 67 - 68.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Zob. Janusz Opryński, *W poszukiwaniu Itaki*, „FA – Art.”, 4/1994.

Rozdział II

Teatr Provisorium w latach 1977-1981

A. Wydarzenia czerwca 1976r. Narodziny zorganizowanej opozycji w Polsce

W czerwcu 1976 roku rząd PRL podjął decyzję o podwyżce cen żywności. Następnego dnia w wielu miastach Polski zaczęły się zamieszki uliczne. W Ursusie robotnicy rozkręcili tory i zablokowali ruch pociągów na trasie Warszawa - Kutno. Manifestantów zaatakowały oddziały ZOMO, aresztowanych bito na komendach milicji. W Radomiu protest rozpoczęły Zakłady Metalowe im. gen. Waltera, organizując pochód, do którego dołączyli pracownicy innych przedsiębiorstw. Robotnicy udali się pod gmach komitetu wojewódzkiego PZPR i domagali się cofnięcia podwyżek. Manifestanci zaatakowali gmach, a następnie go podpalił; do akcji wprowadzono oddziały ZOMO. Zastrajkowały również zakłady pracy w Płocku i Warszawie. Na skutek tych protestów rząd oficjalnie odwołał podwyżki, ale na uczestników spadły represje. Zatrzymanych w Ursusie i Radomiu dowożono na posterunki MO, gdzie przeprowadzano ich przez tzw. „ścieżki zdrowia”, które polegały na biciu przez ustawionych w szpalerach milicjantów uzbrojonych w gumowe pałki. Sądy skazywały zatrzymanych na karę grzywny, a często także na karę więzienia.

Skutkiem prześladowań jakie dotknęły robotników, były apele o pomoc represjonowanym oraz konkretne, doraźne działania – między innymi po rozpoczęciu procesów działacze opozycji nawiązywali kontakt z rodzinami robotników, oferując im pomoc prawną i materialną.

23 września 1976 roku ogłoszono podpisany przez czternaście wywodzących się z kręgów opozycyjnych osób „Apel do społeczeństwa i władz PRL”, w którym informowano o powstaniu Komitetu Obrony Robotników. Do pierwszych a zarazem najbardziej znanych członków KOR należeli: Jerzy Andrzejewski, Stanisław Barańczak, Mirosław Chojecki, Ludwik Cohn, Jacek Kuroń, Edward Lipiński, Antoni Maciarewicz, Adam Michnik, Halina Mikołajska, Piotr Naimski, Antoni Pajdak, Józef Rybicki, Aniela Steinsbergowa, Andrzej Szczypiorski, ks. Jan Ziaja i Wojciech Ziębiński.

Działalność KOR przebiegała niejako dwutorowo. Prześladowanym udzielano – jak wspomniano -pomocy rzeczowej i finansowej, a wybitni prawnicy bronili ich w toczących się procesach. Ponadto Komitet prowadził szeroką działalność informacyjną.

Jego zadaniem było dotarcie do jak największej liczby osób i przekazywanie prawdziwych, udokumentowanych informacji na temat zakresu prześladowań w PRL. Co miesiąc ukazywały się komunikaty, w których powiadamiano o wydarzeniach, a także o represjach i akcjach pomocy; podawano nazwiska milicjantów traktujących szczególnie brutalnie uczestników zająć. Początkowo komunikaty przepisywano na maszynie, a każda otrzymująca je osoba miała za zadanie przepisać w kilku egzemplarzach i rozpowszechniać; potem używano również powielaczy.

W związku z mnożącymi się aresztowaniami KOR zorganizował specjalne Biuro Interwencyjne a następnie zamienił swą nazwę na Komitet Samoobrony Społecznej KOR (KSS KOR), nie ograniczając się już w swym programie do samej tylko obrony robotników.

Rok powstania KOR-u stanowi symboliczną datę pojawienia się w Polsce zorganizowanej opozycji politycznej, a nie jak dotychczas klubów dyskusyjnych. Opozycja ta podjęła walkę o ustrój demokracji wielopartyjnej. Zmiany chciano osiągnąć poprzez ewolucję systemu, tak daleko idącą, jak to tylko było możliwe. Jeszcze w połowie 1976r. w paryskiej „Kulturze” został opublikowany tekst „Program Porozumienia Niepodległościowego w Kraju”, ugrupowania łączącego wielu przedstawicieli inteligencji. Członkiem „Porozumienia” był m.in. Gustaw Herling – Grudziński.

Po 1976r. zwiększyła się liczba organizacji opozycyjnych, oczywiście nielegalnych oraz rozszerzały się formy działania opozycji. W 1977r. Powstał Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela (ROPCiO), a w dwa lata później Konfederacja Polski Niepodległej (KPN), głosząca hasła powrotu do systemu politycznego Polski międzywojennej.

Rozszerzająca swój zakres działania opozycja, podjęła nielegalną działalność wydawniczą tworząc tzw. drugi obieg. Jakkolwiek corocznie ukazywało się jedynie kilkanaście książek i większych broszur, to jednak sam fakt ich wyprodukowania w prymitywnych, konspiracyjnych warunkach wywoływał entuzjazm sił opozycyjnych i chociaż w części wypełniał treścią białe plamy w oficjalnie drukowanych pracach np. historycznych. W 1977 powstała Niezależna Oficyna Wydawnicza (NOWA), w której publikowali m.in. Stanisław Barańczak, Kazimierz Brandys, Tadeusz Konwicki. W drugim obiegu pojawiły się także czasopisma o charakterze literacko-politycznym. W kolportażu literatury drugiego obiegu, reklamowanej przez sprzyjające opozycji zagraniczne stacje radiowe, uczestniczyła głównie młodzież studencka. Był on mocno utrudniony przez służby bezpieczeństwa i MO. W 1978r. zorganizowane zostało, działające w mieszkaniach prywatnych, nie uznane przez władze Towarzystwo Kursów

Naukowych, dające słuchaczom wiedzę bez cenzury i auto cenzury. Stanowiło ono bazę naukową dla działającego od października 1977r. Uniwersytetu Latającego.⁶⁰

Wydarzenia czerwca 1976 r. i działalność KOR wpłynęły na zmianę świadomości członków Teatru Provisorium, a skutek był taki, że po literackim spektaklu „W połowie drogi” powstała „Nasza niedziela” - przedstawienie mówiące o otaczającej rzeczywistości, upominające się o prawa i godność człowieka. Tak na ten temat pisze Janusz Opryński: „My nie przeżyliśmy roku 68, wypadki z roku 1970 były dla nas także nie do końca uświadomione, okres świadomy dla nas to rok 1977, a więc po roku działalności KOR - to jest zresztą bardzo symptomatyczne. Od tego czasu zaczął się nasz kontakt z książkami nie znanymi nam w ogóle, może gdzieś tylko zasłyszanymi. To były niesamowite chwile. Pierwsze książki paryskiego Instytutu Literackiego będziemy na pewno pamiętali do końca życia. Zaczął się nieuchronny proces rodzenia się buntu, niezgody. Wszystko stało się podejrzane, łącznie ze sobą...”⁶¹

Niewątpliwie ogromny wpływ na kształtowanie świadomości członków Teatru miała literatura drugiego obiegu - książki zakazane przez cenzurę, zarówno polskie jak i dzieła zagranicznych autorów. „...To było ogromne przeżycie. Opowiem znaczącą historię, która miała miejsce w trakcie czytania *Sołżenicyna - Archipelag Gułag*. Po kilkudziesięciu stronach tej lektury poczułem strach, prawdziwy strach i w sposób zupełnie irracjonalny spojrzałem na drzwi, za okno - sprawdzić czy jestem sam. (...) Mam tragiczną świadomość, że książki które powinniśmy znać o wiele wcześniej dopiero teraz odkrywamy.”⁶²

Do zespołu dociera coraz więcej książek wydanych przez Instytut Literacki w Paryżu. Są to między innymi dzieła takich autorów jak: Czesław Miłosz (jego tomik poezji „Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada”), Marek Hłasko („Piękni dwudziestolenni” i opowiadanie „Ósmy dzień tygodnia”), Aleksander Sołżenicyn („Archipelag Gułag”), Albert Camus (pełne wydanie „Człowieka zbuntowanego”), Leszek Kołakowski, Gustaw Herling-Grudziński. Ta literatura stanie się w przyszłości materiałem dla tworzonych przedstawień, a przywołani autorzy będą towarzyszyć teatrowi – jako wielkie autorytety - do końca omawianego dwudziestolecia (1975 -1995 r.) jego pracy.

Jednym z ważniejszych momentów decydujących o losach teatru było na początku 1977 roku spotkanie J. Opryńskiego, H. Kowalczyka i K. Borowca z A. Michnikiem. Od tego momentu kierowane przez nich teatry regularnie otrzymywały

⁶⁰ Albert Andrzej, *Najnowsza historia Polski 1914 – 1993*. Warszawa 1995. Zob. Witold Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*. Warszawa 1991

⁶¹ Janusz Opryński „Wywiad z samym sobą”, *Archiwum Teatru*, 26.11.1981 r. Lublin. Tekst zamieszczam w aneksie.

⁶² *Ibidem*

Biuletyny KOR, które oprócz dostarczania faktów o łamaniu prawa przez aparat władzy w Polsce, stały się źródłem inspiracji, dając również w przyszłości materiał do stworzonych spektakli.

B. Spektakl „Nasza niedziela”

Wiosną 1977 roku powstała pierwsza wersja scenariusza spektaklu „Nasza niedziela”. W lipcu tego samego roku Teatr uczestniczył w odbywających się podczas Festiwalu Akademickiej Młodzieży Artystycznej (FAMA) warsztatach prowadzonych przez aktorów teatru Akademia Ruchu. Tematem był ruch i świadomość ciała - metoda częściowo wywiedziona z teatru Jerzego Grotowskiego (później zespół będzie korzystał z niej przy pracy nad swoimi przedstawieniami). W Świnoujściu został po raz pierwszy publicznie przeczytany z podziałem na role scenariusz „Naszej niedzieli”, pod roboczym tytułem „Coś o milczeniu, coś o potrzebie milczenia”.

Wcześniej - w czerwcu 1977 roku - przed kolejną prezentacją „W połowie drogi”, Janusz Opryński odczytał tekst, w którym informował, że członkowie teatru zdecydowali się zawiesić granie tego spektaklu, ponieważ nie bronił się wobec zaistniałej rzeczywistości. Wewnętrzna uczciwość każe przerwać wystawianie przedstawienia do momentu powstania nowego spektaklu, i dopiero po jego premierze zdecydować o dalszej prezentacji „W połowie drogi”.

Miejscem wakacyjnych obozów teatralnych i pracy nad przedstawieniami od 1975 do 1978 r. stała się niewielka, położona na Roztoczu miejscowość Krasnobród. W sierpniu 1977 roku odbywał się kolejny obóz, w pomieszczeniach Gminnego Ośrodka Kultury trwały próby do nowego spektaklu, poprzedzane długimi dyskusjami nad kształtem scenariusza. W czasie tworzenia „Naszej niedzieli” wykorzystywano umiejętności zdobyte podczas warsztatów w Świnoujściu, jak również technikę improwizacji, to jest budowania znaku teatralnego wokół zadanego tematu. Owocem tych działań było powstanie kilku scen. Zespół stanął wobec pytania o metody pracy nad spektaklem. Stwierdzono, że gotowy - napisany wcześniej - scenariusz ogranicza twórców, a w toku prób i ćwiczeń i tak ulega licznym zmianom. Często pojawia się konieczność włączenia własnych tekstów czy pojedynczych słów, zmiany kolejności scen czy dodania innych, powstałych już w czasie pracy. Równocześnie członkowie zespołu stanęli wobec konieczności opowiedzenia się, na ile każdy z nich, świadom konsekwencji, chce uczestniczyć w realizacji nowego przedstawienia, które - co było jasne od początku - miało opierać się na tekstach Czesława Miłosza, nie dopuszczonych

przez cenzurę do rozpowszechniania⁶³. Zespół liczył się z faktem, że na granie „Naszej niedzieli” zgody cenzury nie otrzyma i że być może trzeba będzie pokazywać spektakl nieoficjalnie. Dlatego każdy z członków Teatru musiał podjąć decyzję o swoim udziale w przedstawieniu i o dalszej pracy w Provisorium. W ostateczności w zespole zostają: Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Sławomir Skop i Janusz Opryński. Dołącza do nich Majka Czarniecka, która grała w spektaklu na zmianę z Beatą Ireną Michałkiewicz. Do zespołu dołącza też Andrzej Mathiasz, student pierwszego roku prawa.

W grudniu 1977 r. w Lublinie odbyło się spotkanie kilku teatrów w ramach projektu pt. „Majakowski”. Udział w tej imprezie wzięły zespoły: Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Grupa Chwilowa, Teatr Scena 6 oraz Teatr Provisorium. Idea projektu miała swoje źródło w nakazanych przez aparat państwowy obchodach 60 rocznicy Rewolucji Październikowej. Założeniem programowym była kilkudniowa praca każdego zespołu (w oddzielnej sali), nad tekstem Majakowskiego pod tytułem „Golgota - audytorium”. Owocem miał być końcowy pokaz, zaprezentowany wobec innych uczestników projektu. Teatr Provisorium zdecydował się nie pokazywać efektu swojej pracy. Kilka powstałych wówczas scen znalazło się natomiast w przedstawieniach „Nasza niedziela” i „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” (np. scena „Lewa, lewa” inspirowana wierszem Majakowskiego pod tytułem „Lewą marsz”).

Pod koniec stycznia 1978 roku w Lublinie odbyła się pierwsza prezentacja przedstawienia „Nasza niedziela”. Na ten pokaz zaproszono kilkanaście osób zaprzyjaźnionych z teatrem. Konfrontacja z publicznością stanowiła etap tworzenia spektaklu. Opinie widzów były brane pod uwagę podczas dalszej pracy. Kolejne miesiące poświęcono na „teatralizację” „Naszej niedzieli”, ponieważ w przedstawieniu – w ocenie zaproszonych na pierwszy pokaz gości - nad stroną teatralną dominowała literatura. Ostateczną wersję zaprezentowano na II Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie, gdzie spektakl wzbudził spore zainteresowanie i uznanie uczestników oraz członków Rady Artystycznej.

Niezwykle istotną sprawą w realizacji „Naszej niedzieli” było to, że jego twórcy postanowili nie poddawać się autocenzurze – rezygnacji z tekstów i scen, które prawdopodobnie kwalifikują się do zakwestionowania przez Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk, co groziło dalszymi konsekwencjami natury politycznej (interwencja służby bezpieczeństwa).

⁶³ W spektaklu „Nasza niedziela”, Teatr Provisorium wykorzystał między innymi teksty zawarte w tomiku wierszy „Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada”, wydanym przez Instytut Literacki w Paryżu.

Jedną z pierwszych wypowiedzi prasowych na temat „Naszej niedzieli” był tekst Lecha Śliwonika omawiający Konfrontacje Młodego Teatru z 1978 r.⁶⁴ Autor wystawiając spektaklowi pozytywną ocenę, interpretował go w taki oto sposób: „Czworo młodych ludzi w wytłumionym i jakby izolowanym pomieszczeniu. Przeżywają swe pierwsze doświadczenia indywidualne i społeczne. Zadają pytania, szukają prawd. Wśród tych doświadczeń do najważniejszych należy uświadomienie, że nie ma izolacji dobrowolnej, że sytuacja nasza jest sytuacją ludzi wmontowanych w układy, zasady, racje. Kwestia w tym, czy racje zapanują nad nami, czy też zdobędziemy się na aktywny wobec nich stosunek, nawet wówczas, gdy wiemy o nieusuwalności zewnętrznych uzależnień.”

Po tej samej edycji Konfrontacji Młodego Teatru o Provisorium, jego rozwoju i „Naszej niedzieli” pisał Krzysztof Sielicki na łamach „Sceny”, wskazując na stworzenie przez zespół własnej formuły teatru otwartego, charakteryzującej się tym, że powstaje w kręgu literatury. „Stąd ich dobry styl - pisze krytyk- rażący niektórych, innym pozwalający przypomnieć, że wszyscy w końcu przychodząc do teatru (choćby studenckiego) wchodzimy w pewną konwencje kultury. Z drugiej strony w „Naszej niedzieli” wyrażają się wszelkie niepokoje trawiące twórców młodego teatru. Wydaje się, że jest to jedna z ważniejszych dróg - propozycji dalszego trwania zjawiska.”⁶⁵

Rok później - podczas kolejnych Konfrontacji Młodego Teatru - Provisorium, korzystając z zaproszenia do udziału w festiwalu, w ramach imprez towarzyszących, wystąpiło ponownie ze spektaklem „Nasza niedziela” (był to jedyny festiwal, na którym za zgodą ZG SZSP spektakl mógł być legalnie prezentowany). Również w omówieniach prasowych tych Konfrontacji poświęcono przedstawieniu nieco uwagi. Z opinii i opisów rodzi się obraz spektaklu ciekawego i ważnego. Niektóre wypowiedzi zawierają bardzo wysokie oceny, między innymi jeden z piszących stwierdza, że przedstawienie „Stanowi rzadko spotykaną w teatrze próbę szczerzej rozmowy o najważniejszych sprawach naszej rzeczywistości. Jest niezgodą na garbatość, na brak swojej biografii. To refleksja nad pytaniem *w jakim miejscu życia jestem, czy jestem świnia, czy bohaterem*”⁶⁶.

Inny recenzent dostrzega, że „Nasza niedziela” jest bliska przedstawieniu „ Ach jakże godnie żyliśmy” Teatru Ósmego Dnia i konstatuje: „Zespół lubelski (...) przedstawił obraz egzystencji zaprzeczającej wszystkiemu co jest w człowieku twórcze, niezależne i krytyczne. Pokazał proces stopniowego przerastania retoryki bezradności w retorykę sprzeciwu młodego pokolenia.”⁶⁷

⁶⁴ Lech Śliwonik, Przemiany, przeceny, zapowiedzi, „Tygodnik Kulturalny” nr 21, 1978 r. s.4

⁶⁵ Krzysztof Sielicki, Budowniczości Grand Hotelu, „Scena” nr 9, 1978r. s.18

⁶⁶ Kazimierz Iwaszko, Czy wystarczy im czasu?, Merkuriusz nr 5, 1979 r. s. 30

⁶⁷ Jerzy. S. Ossowski, „ Realizm nasz koń trojański” Student nr 14/1979, s. 18

Najdokładniejszy i najlepszy opis „Naszej niedzieli” zawiera książka Aldony Jawłowskiej „Więcej niż teatr”⁶⁸. Zdaniem autorki spektakl sięga podstaw dramatu współczesnej kultury, w której ludzie stają się bezradni wobec realnych i wciąż rosnących zagrożeń. Chaos zaczyna rządzić światem. Zbliżającej się katastrofy nie powstrzymują pojedyncze głosy ostrzeżenia, jak tekst Miłosza, którym posługują się twórcy spektaklu:

„Mieście przegrać i nie wiedzieliście o tym
Mieście przegrać i o tym wiedziałem
Nie przyznając się wam ani sobie do wtajemniczeń daremnych”⁶⁹

To uniwersalne widzenie współczesnego świata Teatr Provisorium sprowadza w swej realizacji do konkretności - do rzeczywistości lat 1977 - 1978.

Przedstawienie, grane było w małej sali. Podstawowym jego rekwizytem były łóżkowe materace (około 150 sztuk). Inne to drewniane kije (drzewce po sztandarach) i żołnierskie hełmy. Bohaterowie w niektórych scenach przywdziewają na siebie obszerne szare koszule; jedna z nich ma zbyt długie rękawy. Poszczególne sceny powstają z rozmów pomiędzy czwórką bohaterów (dziewczyna i trzech chłopców), w trakcie których konfrontowane są poglądy i postawy, często motywowane zmieniającymi się warunkami życia. Pierwsze słowa przedstawienia brzmią: „Słowo nie rzucone w twarz złu posiada mistyczną siłę idącą z głębi wieków. Niewolnik zawsze mówi tak.”⁷⁰ I za chwilę pierwszy cytat jednego z artykułów Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela „Wszystkie istoty ludzkie rodzą się wolne i równe w swej godności i prawach.”⁷¹ (Przywołań Deklaracji będzie więcej, aż do końca przedstawienia.) Scena, która rozegra się za chwilę, jest zaprzeczeniem tych szczytnych słów. Pełna wulgaryzmów, staje się brutalnym komentarzem do przeżyć związanych z seksualną inicjacją, dziewczyny pełnej marzeń o pięknej miłości. Dlatego też płyną gorzkie słowa:

„A potem powiecie jeszcze kilka świństw o kobietach, których mieliście załośnie mało i o których nic zupełnie nie wiecie. (...) Dzisiaj nie śpicie z kobietami dla przyjemności, ale po to by opowiadać o tym kolegom.”⁷²

⁶⁸ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988 r. s. 95- 99

⁶⁹ Teatr Provisorium, „Nasza Niedziela”. Styczeń 1978. Str.7 Archiwum Teatru. [Za:] Czesław Miłosz „Ile świetnych zamiarów”. [W:] *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1980

⁷⁰ Tamże. Str.2. Tekst własny zespołu.

⁷¹ Tamże. Str.2. [Za:] „Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela” . [W:] *Historia ustroju państwa w tekstach źródłowych*, zebrane i opracowane przez: B. Lesiński, J. Walachowicz. Warszawa-Poznań 1992.

⁷² Ibidem. Str.2 [Za:] Marek Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, Warszawa 1989

A jak seks to i łóżko; więc zaczynają budować łoża w rytm znanej (tu trochę trawestowanej) piosenki:

„Łoże, nasze łoża,
Będziem cię wiernie strzec...
Mamy rozkaz cię utrzymać,
albo na dnie twoim lec
Albo na dnie, z honorem lec”⁷³

W tym właśnie momencie aktorzy zakładają całą scenę materacami. Widzowie na takich materacach siedzą już od początku przedstawienia. Gdy nie widać już spod nich nawet kawałka podłogi, okazuje, że do zasłonięcia zostaje jeszcze coś - okno. Więc po chwili i jego już nie widać. Scena ta - dodajmy - ma swoją dramatyczną puentę w końcowej części spektaklu. Tak pisze o tym jeden z recenzentów: „Aktorzy, chcąc odciąć się od nieakceptowanego świata zasłaniają je materacami. Gdy pod koniec okno odsłaniają, okazuje się ono zasłonięte od zewnątrz. Do wartości odrzuconych czy zawieszonych może już nie być powrotu.”⁷⁴

A na razie okazuje się, że jest „wygodnie, miękko, bezpiecznie”. Więc do zabawy, do - farbowanego jak lis - folkloru, któremu nic zarzucić nie można:

W zielonym gaju ptaszki śpiewaju
ptaszki śpiewaju pod jaworem –
śpiewają chłopcy i dziewczyna zalotnie trzymając się pod boki. To dla wielu, którzy nie chcą wiedzieć o dziejącej się katastrofie, jeden ze sposobów istnienia w rzeczywistości:

„Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili
Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
Pan Zastępów, Kyrios Sabaoth
Najdotkliwiej upokorzy ludzi
Pozwoliwszy im działać jak tylko zapragną (...)”⁷⁵

„Ta współczesna Apokalipsa - pisze Aldona Jawłowska - jest o wiele straszniejsza od biblijnej. Nie ma w niej bowiem nadziei ostatecznego sądu. Nic nie jest w stanie oprzeć się rozpadowi.”⁷⁶ Następują kolejne artykuły Deklaracji mające gwarantować „wolność, równość i sprawiedliwość”. W polityce i w życiu społecznym narasta sztucznie podsycany entuzjizm, w którym ludzki głos zupełnie się nie liczy :

„Pośród wrzasków, ekstatycznych bełkotów, pisku trąbek, bicia w rondle i bębny

⁷³ Ibidem. Str.2 W tekście popularnej w latach sześćdziesiątych piosenki zmieniono morze na łoża

⁷⁴ Grzegorz Kostrzewa - Zorbas, Teatr i etyka, „Kultura” 15.07.1979r.

⁷⁵ Tamże Str. 3 [Za:] Czesław Miłosz, „Oeconomia divina”. [W:] Op.cit.

⁷⁶ Aldona Jawłowska, Op. cit. s.97

Najwyższym protestem było zachowanie miary
 Ale zwyczajny głos ludzki tracił swoje prawo
 I był jak otwarcie się pyszczka ryby za ścianą akwarium⁷⁷

- powiedzą bohaterowie spektaklu za Czesławem Miłoszem.

Artykuł siódmy: „Nikt nie może być poddany samowolnemu aresztowaniu, zatrzymaniu czy wygnaniu.”⁷⁸ I po tych słowach zaczyna się scena. W świetle zapalanych i gaszonych lamp skierowanych w twarz, przesłuchiwany jest ten, który zazwyczaj zawodowo przesłuchuje innych :

„- Dlaczego tam poszedłeś ?

- Dali mi pięć i pół tysiąca i obiecali, że za rok będę miał mieszkanie.

- To dla mnie bardzo ważne. Ja nie mogę liczyć na rodziców.

- Ty myślisz, że będziesz tam pilnować porządku, że będziesz dobrym stróżem ?

- Nie wiem, ale postaram się być innym człowiekiem. Ja nie będę bił.

- Będziesz dobry do pierwszej świni, którą będziesz musiał podłożyć.

- Przestańcie już! Ja naprawdę musiałem tam pójść. Ja bardzo kocham swoją dziewczynę i muszę zapewnić jej normalne życie.”⁷⁹

Na to odpowiada kobieta: „Nie chcę już dłużej kochać, czekać, cierpieć ani wierzyć w rzeczy, których nie potwierdza życie. Nie chcę, aby w moją najświętszą sprawę inni wchodzili z butami.”⁸⁰ A wówczas jeden z chłopców odpowiada, że chciałby napisać książkę - o miłości. Drugi mu dopowiada. Obaj wymyślają takie sytuacje, że zamiast szczęśliwej historii rodzi się ponura opowieść o degradacji i degrengoladzie. Napisze Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, że „Nasza niedziela” to „konfrontacja idealnego modelu świata i modelu życia nasyconego wartościami etycznymi z ostro chwilami przeciwstawną rzeczywistością na wszystkich jej poziomach. Od poziomu podstawowego, psychologicznego i mikrosocjologicznego, aż do najbardziej ogólnego, politycznego. Od relacji ja - drugi człowiek (...) do relacji ja - społeczeństwo i ja - historia. Daje to obraz świata wolny od zniekształcających ograniczeń i uproszczeń (...)”⁸¹

Jeden z bohaterów spektaklu ciągle wyczekuje na n i e d z i e l ę, symbol święta - wolnego od pracy, od etycznych niepokojów i od świadomości niespełnienia. To z jego najważniejszej i najpełniejszej wypowiedzi pochodzą słowa: „ - Założmy nawet, że ona [niedziela] w końcu przyjdzie. (...) Z jaką twarzą stanę przed nią, z jakim sercem ? Czy mam ją kochać, jeśli sam sobie przestałem wierzyć i sam sobą pogardzam. Nie chcę

⁷⁷ Tamże Str. 3 [Za:] Cz. Miłosz, „Ryba” [W:] Op. cit

⁷⁸ Tamże. Str.4 [Za:] „Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela”. [W:] Op.cit.

⁷⁹ Tamże Str. 6. Tekst własny zespołu

⁸⁰ Tamże Str. 6 [Za:] Marek Hłasko, Ósmy dzień tygodnia [W:] Op.cit.

⁸¹ Grzegorz Kostrzewa - Zorbas, op. cit.

stwarzać sobie iluzji życia. (...) Chcę wiedzieć, w którym miejscu życia jestem: czy jestem świnia, czy bohaterem. (...) Chcę wiedzieć, z czym mam wrócić do życia i chcę gwarancji, że będę miał czyste ręce w przyszłości.”⁸² Odpowie mu ironicznie kolega słowami piosenki, której motyw przewija się przez cały spektakl: „Teraz nie pora szukać wymówek, fakt, że skończyło się...”⁸³.

Za chwilę zaczyna się scena zrywania materacy z podłogi. Wszystkie rzucone na jedno miejsce tworzą wzniesienie (pagórek), na którym klęczący bohaterowie „Naszej niedzieli” na zmianę pochylają się w pokłonach, śpiewając tekst:

„Raz, dwa, trzy:

Wszystkie Żydy psy !

A Polacy - złote ptacy.

A wychodzisz ty.”⁸⁴

Ten krótki tekst, zapożyczony z jednego z opowiadań Witolda Gombrowicza, to dopełnienie diagnozy rzeczywistości, której zło i niepomyślność polityczno-społeczną zazwyczaj przypisywano w Polsce innym, niewinnym grupom: Żydom, cudzoziemcom czy też innowiercom. To zawsze sprzyja rodzeniu się nienawiści, uprzedzeń, przemocy. Stąd pytanie, którym - choć zawarte w wierszu Miłosza - pytają jakby od siebie:

„ Pesymisto. Więc znów kosmiczna zagłada

Nie, bynajmniej. Boję się rąk za lud walczących,

które sam lud poobcina”⁸⁵

Zaczyna się budowanie barykady z materaców. Aktorzy kładą na niej hełmy, które przez większą część przedstawienia, umieszczone pod koszulami, tworzyły ich garby. Zaczynają śpiewać tekst Anatola Sterna:

„O, nie sądz książę, że ja tobie

Szykuję zdradę i zasadzkę.

Że chciałbym stać przy twoim grobie –

ja jeno nie chcę padać plackiem.

(...)

Ja jeno chciałbym ujrzeć jeszcze

człowieka z głową podniesioną.

I wielką jasną, czystą przestrzeń,

gdzie nasze słońce będzie płonąć .”⁸⁶

⁸² Tamże Str. 6. Tekst własny zespołu

⁸³ Tamże Str. 10. Popularna piosenka pt. „Ta ostatnia niedziela”

⁸⁴ Tamże. Str. 10 [Za:] Witold Gombrowicz, Bakakaj, Kraków 1987

⁸⁵ Tamże Str. 10 [Za:] Czesław Miłosz, „L’acceleration l’histoire

Nagle pieśń w połowie urywa się. Jeden z aktorów mówi tekst Miłosza - przypowieść o niedźwiedziu, którego ból przywiódł do desperackich zachowań:

„ Ból zębów, latami. Ból z niepojętej przyczyny,
który popycha nas nieraz do bezsensownych działań
i daje ślełą odwagę, bo wszystko nam jedno.
Aż wychodzimy z lasu, nie zawsze w nadziei,
że uleczy nas jakiś niebiański dentysta.”

W tym momencie aktorzy, ukryci za barykadą znacznie przesuwali ją w całości w stronę widzów, śpiewając drugą część songu Sterna. Zaraz po zakończeniu pieśni następowała scena „rozprawiania się” z hełmami - garbami. Bohaterowie brali je oburącz i poprzez gest ściskania, zgniatania, poprzez drzenie całego ciała wyrażali chęć zniszczenia tego co wciąż staje przeciw normalności życia. Odchodzili, porzucając hełmy, wypowiadając jeszcze jeden wiersz Miłosza:

„ Zaraz dzień
Jeszcze jeden
Zrób, co możesz”⁸⁷

Spektakl kończył się prośbą: „Boże, żeby już była następna niedziela”⁸⁸.

W tym miejscu należy dodać, że przedstawieniu towarzyszyła (grana na żywo) melodia piosenki pod tytułem „Ta ostatnia niedziela”. W późniejszych przedstawieniach solowe skrzypce zastąpiło trio w składzie: skrzypce, banjo i akordeon.

„Naszej niedzieli” towarzyszyły od początku kłopoty z prezentacją, wynikające z problemów politycznych. W komunikacie końcowym Konfrontacji Młodego Teatru w 1978r. Rada Artystyczna informowała o zakwalifikowaniu spektaklu na dwie ważne imprezy ruchu teatralnego pod patronatem SZSP. Jedną z nich to Łódzkie Spotkania Teatralne (maj 1978r.), a drugą - finał VI Festiwalu Kultury Studentów PRL, mający się odbyć w Poznaniu. Niestety, Provisorium do Łodzi nie pojechało, gdyż wobec braku zgody cenzury na prezentację „Naszej niedzieli” (i „Przeceny dla wszystkich” Teatru Ósmego Dnia), Zdzisław Hejduk, ówczesny dyrektor Spotkań imprezę odwołał. Nie udał się też wyjazd z „Naszą niedzielą” do Poznania, choć Teatr do końca liczył na przychylną decyzję czynników politycznych, zabierając z Lublina całą scenografię - owe sto pięćdziesiąt materaców. Okazało się, że zagrane może być tylko przedstawienie „W połowie drogi”. W tej sytuacji Teatr liczył jeszcze na szansę pokazania „Naszej

⁸⁶ Tamże Str. 11 [Za:] Anatol Stern, Apostrofa do władcy renesansowego, Wiersze zebrane , Kraków, Wrocław, 1989

⁸⁷ Tamże Str. 13 [Za:] Czesław Miłosz, O aniołach [W:] Op.cit.

⁸⁸ Tamże Str. 13. Tekst własny zespołu.

niedzieli” na Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych w 1979 roku, ale po przyjeździe do Krakowa okazało się, że cenzura nie dała zgody na umieszczenie w programie „Naszej niedzieli”. Teatrowi pozostało więc wrócić do Lublina. W tym miejscu trzeba dodać, że „Nasza niedziela” stała się początkiem wielu późniejszych zmagania z cenzurą, dotyczących spektakli „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, „Dziedzictwa”, czy wreszcie całkowicie zakazanych „Wspomnień z domu umarłych”. W przypadku „Naszej niedzieli” na każdy występ jednorazowej zgody mógł udzielić Zarząd Główny SZSP. Mimo tych trudności spektakl prezentowano do 1979 roku (w sumie 36 razy). Przede wszystkim w Lublinie, w sali Chatki Żaka, która była siedzibą teatru, a także w Raciborzu, w Soczewce koło Płocka i w Uniejowie na zjeździe aktywu SZSP, gdzie przedstawienie poddane zostało zjadliwej krytyce przez młodych, odgórnie sterowanych działaczy.

11 czerwca 1981r. z okazji uroczystości nadania Czesławowi Miłoszowi doktoratu honoris causa przez Katolicki Uniwersytet Lubelski, odbyło się na dziedzińcu uczelni spotkanie z pisarzem, podczas którego Janusz Opryński wręczył pocie scenariusz „Naszej niedzieli” z dołączonymi do niego kilkoma zdjęciami.

C. Spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”

Na przełomie roku 1978/79 teatr rozpoczyna pracę nad przedstawieniem „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, mając w repertuarze dwa spektakle: „W połowie drogi” i „Naszą niedzielę”. W maju 1979 roku Provisorium wyjeżdża po raz pierwszy za granicę - na Festiwal Teatrów Uniwersyteckich do L’Aquila we Włoszech, gdzie prezentuje dwukrotnie „W połowie drogi”, w dużej części we włoskiej wersji językowej. Tak prasa włoska pisała na temat tego przedstawienia: „ (...) Teatr Provisorium z Uniwersytetu Lubelskiego zaprezentował spektakl „W połowie drogi” na podstawie powieści „Ferdynand” Gombrowicza, którego włoscy widzowie pamiętają ze wspaniałego spektaklu „Operetki”. *W połowie drogi* odniosło wielki sukces i podobało się dzięki swojej skrajnej czystości akcji dramatycznej. Doceniono wysiłek polskich studentów którzy zechcieli wygłaszać niektóre fragmenty spektaklu w języku włoskim, by osiągnąć pełniejszy kontakt z publicznością. (...)”⁸⁹

Po przyjeździe do Polski nastąpił okres intensywnej pracy nad nowym przedstawieniem; Teatr wykorzystywał w niej doświadczenie nabyte w procesie budowania struktury „Naszej niedzieli”. W 1979 r. do członków Teatru dotarło sporo nowych tekstów z drugiego obiegu, a wśród nich znalazły się utwory Osipa Mandelsztama w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Pod względem literackim „Nie

⁸⁹ Il Tempo, W ciągu tygodnia spotkań polskich, 25 maj 1979r.

nam lecieć na wyspy szczęśliwe” było spektaklem o wiele bardziej zróżnicowanym niż „Nasza niedziela”. Provisorium wykorzystało teksty takich autorów jak: O.Mandelsztam, F.Dostojewski, S. Brzozowski, Cz. Miłosz oraz po raz pierwszy na większą skalę teksty własne. Głównym tematem przedstawienia stała się świadomość postawy - postawy obrony wyznawanych wartości moralnych. Po raz pierwszy w historii tego Teatru wykonawcami byli wyłącznie mężczyźni; oprócz aktorów biorących udział w „Naszej niedzieli” do zespołu dołączył Andrzej Mathiasz, który tym razem od początku do końca współtworzył spektakl. Podstawową metodą pracy nad spektaklem „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” była improwizacja. Już przy poprzednim przedstawieniu okazało się, że wcześniejsze napisanie scenariusza było wyraźnym ograniczeniem. W „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” scenariusz był końcowym efektem pracy. Na początku pewne było, że wykorzystane zostaną wybrane wiersze O. Mandelsztama. Ilość tekstów przygotowywanych do ewentualnego włączenia do przedstawienia wzrastała sukcesywnie w miarę postępu prób. Każdy z członków zespołu miał prawo proponować własne bądź zapożyczone teksty w ramach określonego obszaru ideowo - tematycznego. Przyjęto jednak zasadę, aby tekst nie był punktem wyjścia budowanej sceny, ale jej dopełnieniem bądź konkluzją. Obszar zainteresowań tematycznych powiększał się również na skutek rozszerzania się kręgu literackich zainteresowań i poszukiwań zespołu. Improwizacje były przeprowadzane na wcześniej ustalone tematy. Ich celem było zbudowanie etiudy teatralnej, głównie w sferze ruchu, obrazu i dźwięku - niekoniecznie z tekstem. Podczas wykonywania etiudy przez poszczególnych aktorów istniała możliwość włączania się do niej pozostałych członków grupy. Jedynym obserwatorem pozostawał wtedy Janusz Opryński. Po zakończeniu improwizacji odbywała się rozmowa. Dyskutowano o tym, co zostało pokazane i wybierano te fragmenty, które mogły być użyte w przedstawieniu. Często był to tylko gest, obraz czy krótki fragment etiudy. Pod koniec sierpnia 1979 roku spektakl był gotowy. Premiera odbyła się we wrześniu. Jeden z głębszych opisów przedstawienia zamieściła w swej książce Aldona Jawłowska.⁹⁰ Na podstawie jej relacji i innych recenzji prasowych daje się stworzyć następujący obraz przedstawienia.

Czterej młodzi mężczyźni: Obłąkany, Książę, Ironista i Intelktualista opowiadają o sobie, o swoich przeżyciach, o rozgoryczeniach i tęsknotach. Powoli, z pierwszych gestów i słów, konstruuje się przewód myślowy spektaklu. Światło wydobywa z mroku zarysy pierwszych sytuacji i zdarzeń: „Sala męska NN” Na początku ktoś próbuje się powiesić, ktoś inny mu w tym przeszkadza. Skrzypienie żelaznych pryczy, stukot butów i miękki odgłos bosych stóp na twardej posadzce - to warstwa dźwiękowa spektaklu. Przedstawienie rozgrywa się w niedużej, zamkniętej przestrzeni. Jedną jej stronę

⁹⁰ Aldona Jawłowska, op. cit. s. 111 - 114

zajmują widzowie, naprzeciw nich stoją żelazne łóżka. Pod ścianami wiszą cztery bezgłowe kukły. Te elementy oraz uliczny megafon i kilkanaście drobnych rekwizytów składają się na scenografię. Tworzone w jej ramach sytuacje są proste, najczęściej niedramatyczne, chwilami przechodzące w alegoryczne obrazy. Pod koniec przedstawienia nad łóżkami pojawia się rozpięty, przybity do deski, czarny, złowrogi ptak - godło koszmarnego świata, symbol zagrożenia.

Przedstawienie składa się z sześciu sekwencji; każda ma swój tytuł. Pierwsza z nich nazywa się *Prezentacja*; w niej przedstawiają się poszczególni bohaterowie, mieszkańcy sali męskiej NN. Więźniowie-pacjenci rozpoczynają monologi, czasem zderzające się wzajemnie, czasem osobne, wygłaszane niezależnie od tego jak toczy się życie w celi: „Każdego dnia myślę, że jest coraz gorzej. Nie podjęte decyzje, odłożone sprawy, paraliż intelektu (...)Już sam nie wiem, w kogo wierzę, w co ja wierzę, komu służę, po co moja męka?!(...) Istnieją poszlaki, że moje życie jest ciągłym oczekiwaniem w urzędzie spraw nie do załatwienia, że jest szpitalem w którym nieuleczalni krzyczymy NIE, jak obrońcy zburzonej barykady. W milczeniu na waszych oczach!(...) Dość tego! Kto to jest? Przejaskrawienie!(...) Tu linia nowej wiary. (...) Nowa wiara wypelza spod ziemskiej skorupy (...), tryumfatorka mrocznych podbojów. Powtarza co wieczór - powiedz zwierciadło, czy jest ktoś piękniejszy ode mnie ?”⁹¹ Sekwencja druga to - *Obrazki z życia spod prawa wyjętego*. Wśród stereotypowych zachowań więziennych (walenie metalowymi przedmiotami w łóżko), wzajemnych aktów agresji, toczy się spór o sprawy zasadnicze: „Monizm. Pluralizm. Świat jest materialny! Świat jest idealny!”⁹². Aktorzy wielokrotnie powtarzają swoje kwestie, jedni drugim zanurzając głowy w wiadrach napełnionych wodą.

Sekwencja trzecia: *Bunt pensjonariuszy sali NN*. Szalony buntownik zaczyna wykrzykiwać litanię oskarżeń skierowaną do innych: „Budowniczo wie materii! Kozacy architektury! Esteci bezpieczeństwa! (...)Zabójcy słów! Historycy z nad Oki! Porzućcie swój Eden! Porzućcie swoje wyspy pozornego ładu.”⁹³

Sekwencja czwarta: *Czarny wodewil - raj na ziemi*._Padają slogany: „Kraj potrzebuje krwi... Praca, poświęcenie, zaangażowanie, wydajność, wzrost.”⁹⁴ „Habanera” z opery „Carmen”. Euforyczny taniec, konfetti spadające na aktorów i widzów „Lubię to młode pokolenie, ryczące ze śmiechu w cyrku i groźne w chwilach

⁹¹ Teatr Provisorium, „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Scenariusz. Archiwum Teatru. Lublin 1979. Str. 3-4. Tekst własny zespołu.

⁹² Tamże Str. 4. Tekst własny zespołu.

⁹³ Tamże. Str.5. Tekst własny zespołu

⁹⁴ Tamże. Str.6. Tekst własny zespołu

żałoby. Nieznające łez, niekochające sztuki, przedkładające ponad nią kino, sport, nauki ścisłe...”⁹⁵

Sekwencja piąta: *Średni aktorzy na swej małej scenie*: Tymczasem przedstawiciel łaskawej władzy rozdziela nagrody, sypią się drobne monety na scenę i publiczność. „Divide et impera! Na teatry. Na rekwizyty. Na kulisy. Na proscenium. Dla dramaturga. Dla widzów. Dla najlepszego aktora roku. Dla najgorszego aktora roku. Niech się rozwija.”⁹⁶ Po chwili całkowicie zmienia się nastrój: „Z nadzieją na wspólny sukces, średni aktorzy na swej małej scenie. Coraz oszczędniej biją w nas serca. Z nadzieją porozumienia, w nerwowej rozmowie, z chronicznym zapaleniem słów i wiarą w drugie życie choćby jak drugie dno walizki, gdy nic nie widzi uzbrojony celnik. Ciągłe trwa próba z matką nadzieją na premierę.”⁹⁷

Sekwencja szósta: *U kresu drogi. Do tajemnicy zła i bólu*. Oto dyktator wygłasza długi monolog o społecznym zniewoleniu, przerywając go co chwila komendą skierowaną do więźniów: „Rozebrać się !” Więźniowie w pośpiechu zdejmują ubrania. Komenda „Ubrać się !” Wciągają opuszczone przed chwilą spodnie i zdjęte buty. „Człowiek i obywatel ginie w tyranie raz na zawsze. Powrót zaś do godności ludzkiej, do skruchy, do odrodzenia, jest już dla niego prawie niemożliwy (...) Społeczeństwo, które obojętnie patrzy na takie zjawisko, jest już zarażone w całej swej istocie”⁹⁸ (...) Rozebrać się! Ubrać się!” Spektakl kończy się tekstem:

„Jeśli tylko nie padniesz na twarz w bezwiednej dewocji
przed mądrością trójkąta, doskonałością kuli,
Jeśli ominiesz z daleka ogromny zielony stół,
Skrzypiący pod ciężarem gwiazd podlegających wycenie
I jeśli staniesz obok, gdy twoi krewni - bliźni
Trzymając strach za zębami
Napelniają złotym piachem kieszenie i głowy
Być może wtedy zniszczysz na zawsze
Swoją przydział na nicość.”⁹⁹

Z głośnika zawieszzonego nad widzami zaczyna płynąć muzyka - ostatnia część nokturnu F. Chopina c - moll op. 48. Aktorzy opuszczają salę przechodząc pomiędzy widzami. Zapada cisza.

Cenzura – pomimo, że otrzymała specjalnie spreparowany scenariusz, zakwestionowała niektóre teksty i sformułowania - na przykład przymiotnik

⁹⁵ Tamże. Str. 6. Tekst własny zespołu

⁹⁶ Tamże. Str. 6. Tekst własny zespołu

⁹⁷ Tamże. Str. 7. Tekst własny zespołu

⁹⁸ Tamże. Str. 8. [Za:] Fiodor Dostojewski, *Wspomnienia z domu umarłych*, Warszawa 1977r.

⁹⁹ Tamże. Str. 10. Tekst własny zespołu.

leningradzki, liczebni trzynaście pięć (milionów) – (w odniesieniu do liczby mieszkańców Polski) oraz po czterdziestym piątym jak również przedstawiony w rosyjskiej wersji czterowersz Osipa Mandelsztama.

„Pusti mienia, oddaj mienia Woroneż
 Uronisz ty mienia, il proworonisz,
 Ty wyronisz mienia, ili wierniosz,
 Woroneż - błaż, Woroneż - woron, noż!”¹⁰⁰

W niedługim czasie po premierze, Teatr wyjechał do RFN, aby przeprowadzić dwutygodniowe warsztaty teatralne w Scheersbergu. Podczas pracy z dwunastoosobową grupą młodych Niemców zaprezentowano cykl ćwiczeń ruchowych i głosowych oraz pokazano metodę twórczą opartą na improwizacji i budowaniu etiud. Efektem końcowym był pokaz tego, co wspólnie zostało wypracowane na ustalony wcześniej temat, który można by zawrzeć w określeniu „Jak Polacy widzą Niemców, jak Niemcy Polaków”. W czasie warsztatów pokazano „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Dzięki uznaniu audytorium, spektakl został w kilka dni później zaprezentowany w Kilonii.

W kwietniu 1980 roku Teatr Provisorium prezentuje swoje najnowsze przedstawienie podczas Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie. Otrzymuje wysoką ocenę, potwierdzoną komunikatem Rady Artystycznej, którego fragmenty cytuję: „W niniejszym komunikacie chcemy zwrócić uwagę jedynie na spektakle, które uznaliśmy za najciekawsze. Wśród nich wyróżniły się dwa spektakle: „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” Teatru Provisorium i „Odzyskać przepłakane lata” Teatru Jedyńka. Spektakl Provisorium wykazał rzadko spotykaną dojrzałość; widać w nim świadome posługiwanie się zróżnicowanymi sposobami nawiązywania kontaktu z widownią, nie tylko przez komunikat bezpośredni; widać również wysoką kulturę literacką i myślową. O dojrzałości tego spektaklu świadczy także fakt, że w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „kim jestem” dochodzi tu do głosu nie tylko wiedza o zewnętrznych determinacjach lecz i przekonanie o możliwości i potrzebie podjęcia wysiłku - choćby daremnego - kierowania własnym losem. Jest w tym spektaklu poczucie tragizmu, ale brak w nim neurastenicznego poczucia krzywdy.”¹⁰¹

Po Konfrontacjach przedstawienie stało się głośnie, mówiono o nim jako o ważnym wydarzeniu kulturalnym w kraju. Było prezentowane w wielu miastach, szeroko komentowała je prasa. Warto przytoczyć kilka najważniejszych recenzji i

¹⁰⁰ Tamże. [Za:] Osip Mandelsztam, „Poezje”, Kraków 1983

¹⁰¹ Anita Czarnowska, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski „Studenckie festiwale teatralne w Polsce” Kraków 1987r. s. 192 – 193. Skład Rady Artystycznej: Kazimierz Iwaszko, Waldemar Janda, Aleksander Kwaśniewski, Janusz Maciejewski, Elżbieta Morawiec, Ryszard Piotrowicz, Lech Raczak, Małgorzata Szpakowska, Lech Śliwonik, Jacek Zembrzusi.

omówień. „Temat godności człowieka, dominujący w ostatnich latach w najwybitniejszych dziełach teatru młodej inteligencji, jedną z najpełniejszych i najczystszych realizacji znalazł w nowej premierze lubelskiego teatru Provisorium, noszącej tytuł *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*¹⁰² - pisał Grzegorz Kostrzewa-Zorbas po prezentacji przedstawienia w Warszawie w grudniu 1979r. Podkreśla on przede wszystkim walory aktorskie spektaklu, dzięki którym powstały postacie sceniczne, które można umieścić w konkretnym kontekście historycznym, społecznym i egzystencjalnym, bowiem według autora artykułu ten „ spektakl właśnie o postaciach przede wszystkim opowiada. O ich wędrówce przez świat, świat głęboko, aż do czystego niemal biologizmu odwartościowany, i o ich nieustępliwym trwaniu przy idealnej, utopijnej i metafizycznej kulturze.”¹⁰³ Ze względu na biologizm aktorstwa (określenie z artykułu Zorbasa – chodzi zapewne o nadekspresyjność gestyczno - ruchową, budowanie scen w oparciu o fizyczne, często brutalne interakcje, nieukrywanie zmęczenia i potu) G. Kostrzewa-Zorbas nazywa spektakl teatrem okrucieństwa, któremu towarzyszy bezlitosna groteska. „Jednocześnie pojawia się protest. W jego momentach zanika dystans, gdzie indziej widoczny między aktorami a postaciami. Postawy protestujących postaci i postawy aktorów jako ludzi - są zbieżne.”¹⁰⁴ Bo według Grzegorza Kostrzewy - Zorbasa w tym przedstawieniu „ najważniejsi są ludzie - aktorzy i ich widoczne głębokie przekonanie, wewnętrzna wiara dla której poezja jest formą wyrazu. Wiara w wartości uwierzytelniona opanowaniem trudnego kunsztu twórczego, służącego ich sławieniu: w poetyckich recytacjach, w śpiewie złożonego fragmentu chorału gregoriańskiego”¹⁰⁵.

Elżbieta Morawiec, w artykule omawiającym Konfrontacje Młodego Teatru w 1980 r., podejmuje próbę interpretacji spektaklu Provisorium w kategoriach camusowskich pytań i odpowiedzi o możliwość i sposób innego istnienia człowieka w historii. Stwierdzając, że Provisorium to teatr poetycki, wskazuje na asocjacyjny charakter związków pomiędzy obrazem i słowem, wymagający od widza szczególnie aktywnego, myślowego współdziałania. Wielopiętrową formułę tragizmu losu ludzkiego dostrzega w wizualnej metaforze jaką jest więzienie. Węzienie to pojęcie - klucz, to konkretna cela, w której zamyka się wolność określonego człowieka, to zaktualizowana postać egzystencjalnej i historycznej kondycji ludzkiej. Człowiek wciąż staje się więźniem - więźniem swej natury, więźniem własnego rozumu i wynikających stąd komplikacji, układających się w ponure, społeczne utopie. „Godnością i prawem człowieka jest wszakże bunt, przekraczanie horyzontu nicości, jakie sam wokół siebie

¹⁰² Grzegorz Kostrzewa – Zorbas, Pragnienie nieskończoności, „Kultura”, 27.01.1980

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

wzniósł. A także krucha nadzieja, że istnienie nie kończy się wraz ze śmiercią, że w doskonałości życia jest tajemnica, której przeniknąć nie umiemy, a którą przeczuwa poezja”.¹⁰⁶

Bunt i jego romantyczne korzenie stanowią istotę przedstawienia dla Jerzego S. Ossowskiego¹⁰⁷. Uważa on, że Janusz Opryński „romantyk z prawego łóża” - ów bunt uczynił dominantą swojego teatru jako stylu myślenia, sposobu wartościowania i zasadniczej kategorii oceny współczesności. W przedstawieniu Provisorium dialog z romantyzmem w niezwyklej sposób jednoczy ludzi na widowni, pomimo że - pisze J. S. Ossowski - tylko niewielu widzów rozpoznaje w tym przedstawieniu „prometejską mieszaninę melancholii z ironią egzystencjalną. Większość (...) drażnić może romantyzm jako postawa ekstremistyczna, rebeliancka, jako anarchiczna apologia zbyt daleko posuniętych swobód osobistych. Nie pojęli oni, iż w zasadniczym konflikcie właśnie romantycznej walki jednostki ze światem jednostka jest siłą równoważną wobec całej rzeczywistości zewnętrznej.”¹⁰⁸

Wśród głosów wysoko oceniających Provisorium jest także, opublikowana w „Polityce” wypowiedź Jana Koniecpolskiego relacjonująca Konfrontacje Młodego Teatru.¹⁰⁹ Jego zdaniem przedstawienie wśród wielu zalet posiada i tę, że jest „mówione wyraźnie z ogromnym wyczuciem, słowa, zdania zadziwiają jasnością sformułowań i trafnością sądów (...) Teksty w spektaklu Provisorium są w przeważającej części własne. Pod tym względem teatr ten, na tle innych teatrów studenckich zachwyca (...) Istnieje bowiem w Provisorium przekonanie, że pewne sprawy można tylko i wyłącznie wyrazić poprzez nazwanie ich po imieniu. (...) Dlatego też, tekstów własnych i wybranych z wielkim smakiem literackim cytatów z dzieł Dostojewskiego, Brzozowskiego, Mandelsztama i innych, słucha się z ogromną przyjemnością i z chwili na chwilę rosnącym przekonaniem, że oto jasna i prosta mowa czwórki młodych aktorów - poetów z Lublina o współczesności ratuje twarz i to nie tylko młodego teatru. Także polskiego współczesnego teatru w ogóle.”¹¹⁰

„Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” było przedstawieniem, które w odbiorcach wywoływało wielorakie uczucia: zaskoczenia, zachwyty, przerażenia. Dawali temu wyraz w swych wypowiedziach. Przykładem jest Jerzy Domagała podsumowujący Konfrontacje Młodego Teatru w kwietniu 1980r. na łamach ITD. W jego opinii w spektaklu Provisorium dokonało się przekroczenie, przełamanie czegoś niemożliwego. Jakieś wyjście *poza*. „Po obejrzeniu spektaklu gdzieś tam głęboko kielkują niepokojące

¹⁰⁶ Elżbieta Morawiec, Prometeusz i martwa natura, „Życie Literackie” nr 21, 25.05.1980

¹⁰⁷ Jerzy S. Ossowski, Co kultura ma w płucach, czyli spełnienie herezji, „Student”, nr 9 24.04.1980

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Jan Koniecpolski Uchronić swoją mowę, „Polityka”, nr 21, 24.05.1980 r

¹¹⁰ Ibidem

pytania: Co dalej? Co jeszcze jest możliwe (w teatrze)? Może nie tyle w teatrze w ogóle, lecz w tym konkretnym teatrze, który tak bardzo zapatrzony w swój pierwowzór [chodzi prawdopodobnie o Teatr Ósmego Dnia - uwaga] dał spektakl bodaj czy nie lepszy, co już wydawało się samo w sobie niemożliwe”. (...) ¹¹¹

Obok pozytywnych czy wręcz panegirycznych wypowiedzi, Teatr zebrał również oceny negatywne, niekiedy wręcz podważające ideowo-artystyczny aspekt jego twórczości. Ostrze swej krytyki skierował przeciw „wizjom” w teatrze Zbigniewa Gluza w artykule opublikowanym w „Politechniku”. Wizjami nazywa konstrukcje sceniczne, „które tworzą nierealny świat zmyślań i rojeń, świat oparty na fikcyjnych zasadach, w których jednocześnie dokonuje się zapis prawdziwych emocji. Hermetyczne spektakle oczyszczające aktorów z prywatnych napięć i stresów, zagłuszające ich niemoc i lęk - teatr zamglony!” ¹¹² Do tych realizacji „pełnych poetyzujących subtelności i natrętnych niedomówień, za którymi chowa się niezborna myśl, epatujących kokieterijną formą” ¹¹³ zalicza również Gluza „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. I choć zauważa w przedstawieniu pewne zalety, to jednak twierdzi, że dla wielu widzów pozostaje ono nieczytelne. „Nie dość bowiem, że poglądy, ale nawet postawy zacierają się tutaj, nie określając pola konfrontacji i ,co gorsze, nie dając możliwości wspólnego przeżywania. Widz który nie wychwyci subtelnych, ledwo brzmiących tonów spektaklu, który nie znając ulubionych i ważnych dla Provisorium lektur (np. Mandelsztam, Miłosz) nie skojarzy z nimi nieczytelnych w inny sposób scenicznych znaków, ów widz jest całkowicie bezradny (...) Nie o to oczywiście chodzi by krępować dokonania artystyczne doraźnymi, utylitarnymi wręcz dążeniami, nie wolno jednak dopuścić, aby sztuka była miejscem wypalania się emocji. Jeśli już nie ma obfitować w dzieła dyskusyjne (...), niechaj kreuje dobro, piękno, miłość (...)” ¹¹⁴ Najwyraźniej drażni Gluzę wołanie o świat idealny, wyzwolony spod presji, zawiści i cynizmu, który jest miejscem życia bez granic. Autor kończy swoją wypowiedź zdaniem, które przytaczam w całości: „Kształt artystyczny wizji, podporządkowany rytmowi wybranej poetyki, nieklarowny i alogiczny, a będący tylko krzywym zwierciadłem rzeczywistości jest z reguły niespójny i popekany. Czasem nawet pozwala podejrzewać mistyfikację.” ¹¹⁵

Wydaje się, że cytowane opinie Zbigniewa Gluzy są rozwinięciem tego co wcześniej wyraził na temat przedstawienia „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” w

¹¹¹ Jerzy Domagała „W siebie...” ITD, 25.05.1980 r. W słowach pełnych uznania i zachwytu pisał również o tym przedstawieniu A. Kopeć w artykule „Błogosławieni wątpiacy” na łamach „Radar” nr 6 z 1981 r.

¹¹² Zbigniew Gluza, Czyścic. „Politechnik”, 9.03.1980

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Ibidem

artykule o znamionym tytule „Teatr niespełnienia”. Czytamy tam, że mamy do czynienia ze spektaklem, „(...)w którym nie opisuje się niczego, nie wyraża jednoznacznie stosunku do czegokolwiek, nie formułuje poglądów. Aktorzy manifestują siebie samych, przy tym kontekst społeczny (...) jest w tym przypadku znacznie słabszy, wystarczający wszakże, by nie ulec pokusie zaliczenia tego dokonania do uniwersalnych przypowieści¹¹⁶. (Warto zwrócić uwagę, że wśród polskiej krytyki, głos Zbigniewa Gluzy pozostaje w zdecydowanym odosobnieniu.)

Dodajmy jeszcze, że po dwudziestu latach przedstawienie „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” zostało wpisane na listę „12 apostołskich wypowiedzi w złotym ćwierćwieczu polskich teatrów studenckich 1955 - 1980”, w publikacji Teatru Kalambur w serii „Sztuka Otwarta” w 1998 r., we Wrocławiu; wyboru teatrów i spektakli dokonali: T. Nyczek, L. Śliwonik, B. Litwiniec i T. Kozakowski.

Wkrótce po premierze „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” Janusz Opryński sformułował i wygłosił „22 tezy do przemyślenia”¹¹⁷ na temat teatru, jak również tekst opatrzony tytułem „O Hegemonie i dobrych ludziach”¹¹⁸. Warto przypomnieć, że „22 tezy do przemyślenia” uznane zostały za swego rodzaju manifest programowy, wielokrotnie publikowany i cytowany.

W sierpniu 1980r. Teatr był już w trakcie pracy nad przedstawieniem inspirowanym „Ziemią Ulro” Czesława Miłosza. Gdy na początku października Szwedzka Akademia Nauk ogłosiła Czesława Miłosza laureatem Literackiej Nagrody Nobla, Teatr zorganizował wieczór poetycki, na który składały się wiersze i fragmenty prozy Cz. Miłosza, a także rozmowa na temat biografii poety. Wieczór odbył się w Chatce Żaka, a później był powtórzony w klubie studenckim Akademii Medycznej w Lublinie. Teatr zbierał zasłużone gratulacje za profetyczne „wyczucie” literackie (Miłosz wcześniej był poetą zakazanym i zapomnianym w Polsce). Warto tu przypomnieć, że utwory tego poety, począwszy od przedstawienia „Nasza niedziela” pojawiały się spektaklach Provisorium.¹¹⁹

W grudniu 1980 roku Teatr Provisorium został zaproszony do udziału w imprezie „Teatr Studencki Robotnikom” w Gdańsku. Ten festiwal był integralną częścią cyklu imprez związanych z odsłonięciem pomnika ku czci robotników pomordowanych w

¹¹⁶ Zbigniew Gluza „Teatr niespełnienia”, Więź nr 9 09.1980

¹¹⁷ Janusz Opryński, „Przykazania” [W:] Aleksander Nalaskowski, Sztuka obrzeży, sztuka centrum. Warszawa 1986. W programie wydanym na piętnastolecie Teatru Provisorium „Przykazania” są zamieszczone pod tytułem „22 tezy do przemyślenia”. Ze względu na to, że program redagował Janusz Opryński tytuł ten wydaje się prawidłowy.

¹¹⁸ Tekst „O Hegemonie i dobrych ludziach” znajduje się w formie maszynopisu w archiwum teatru.

¹¹⁹ W spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” wykorzystano wiersz zaczynający się od słów: „Kiedy księżyc i spacerują kobiety(...). Spektakl „Pusta estrada” był inspirowany książką „Ziemia Ulro”.

1970 roku - w dziesiątą rocznicę tamtych wydarzeń. Pomysłodawcą i organizatorem był Studencki Teatr „Jedynka”. W programie imprezy napisał lider Jedynek : „Chcemy, aby co roku, w grudniu spotkały się cztery najlepsze teatry studenckie naszego kraju. Tu, w tym mieście gdzie zaczęło się to, co wtedy wydało się nierealne, a dziś jest jedyne do przyjęcia. Tu gdzie powiedziano *nie* głos za jedynym możliwym *tak* . Nie będzie to tylko ukłon studenckich twórców wobec robotników, będzie to nasze świadectwo na to, że od lat mówiliśmy o tym samym (...)”¹²⁰. Podczas pierwszej i jak się później okazało ostatniej edycji imprezy (rok później w grudniu wprowadzono stan wojenny) wystąpiły: Scena Plastyczna KUL z przedstawieniem „Ikar” , Teatr Ósmego Dnia ze spektaklem „Przecena dla wszystkich”, Teatr Grupa Chwilowa z przedstawieniem „Martwa natura” oraz Teatr Provisorium z „ Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” i gospodarz Teatr Jedynka ze spektaklem „Odzyskać przepłakane lata” Dobór nie był przypadkowy. „Teatry te od przynajmniej 3 - 4 lat mówiły dość głośno, a często krzyczały to wszystko, co znalazło odbicie w sierpniowych postulatach robotników”¹²¹.

D. Spektakl „Pusta estrada”

Na początku 1981 roku zintensyfikowano pracę nad nowym spektaklem - „Pustą estradą”. Scenografia została zaplanowana jako konstrukcja o wymiarach: 6 m szerokości, 4 m wysokości i 4 m głębokości. W związku z tym z małej sali, gdzie teatr dotychczas pracował, grupa musiała się przenieść do sali widowiskowej Chatki Żaka, ale tam próby mogły się odbywać dopiero po godzinie 22.00. Trwały najczęściej do 4.00 rano, choć niektórzy członkowie teatru szli na godzinę 8.00 do pracy. Pośpiech spowodowany był zbliżającymi się KMT w Lublinie, na których chciano zaprezentować premierę „Pustej estrady”.

Przedstawienie było zamierzeniem trudnym. Wiele godzin trwało budowanie scenografii, która składała się ze stalowych rur, jakich używa się do zestawiania rusztowań oraz z drewnianych blatów. Powierzchnię wytłumiono wykładzinami i przykryto tkaniną pomalowaną na kolor rdzawo - brązowy. Konstrukcja ta miała trzy poziomy: poziom podłogi był nazywany piekłem, poziom wyższy, zawieszony między niebem a piekłem - to ziemia , a poziom trzeci - niebo. Na pierwszym poziomie, centralnie usytuowany był tunel, w którym rozgrywały się niektóre sceny. Czterech aktorów (tych samych, którzy brali udział w „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”) musiało grać na wszystkich tych poziomach, zatem również między nimi się przemieszczać. Konstrukcja miała w czterech rogach okna, odsłaniane tylko na czas

¹²⁰ Krzysztof Babicki, „Teatr studencki robotnikom - Dlaczego”, Program Ogólnopolskiego Przeglądu Teatr Studencki Robotnikom, Gdańsk 1980 r.

¹²¹ Ibidem

potrzebny w danej scenie. Widzowie mogli ujrzeć okno pokoju naukowca, w którym widać było półki z książkami, stolik, na nim otwartą książkę, w popielnicze palący się papieros, jakby ktoś na chwilę wyszedł z pokoju. Przestrzeń za drugim oknem to rodzaj alchemicznego laboratorium z systemem połączonych kolb i rurek oraz innych akcesoriów. Wszystkie pojemniki były napełnione kolorowymi cieczami, które w czasie przedstawienia bulgotały. Inne okno ujawniało przestrzeń więzienną z metalowym łóżkiem, materacem i wiszącą kukłą. Rekwizyty tu umieszczone nawiązywały do wcześniejszych przedstawień teatru: łóżko i kukła przeniesione zostały z przedstawienia „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, a materac z „Naszej niedzieli”. Ostatnie okno - to przestrzeń drukarni. Znajdowała się tu maszyna drukarska, sporządzona ze starej wyżymaczki, nad nią wisiał portret Piłsudskiego. W czasie przedstawienia drukowano na niej ulotki z fragmentem tekstu, który był równocześnie mówiony ze sceny.

„Ziemia Ulro” nie była jedyną inspiracją dla tego przedstawienia, choć pozostała najważniejszą dla jednego z jego wątków. Teksty, które pojawiły się w „Pustej estradzie”, to teksty własne, napisane przez członków zespołu, ale też fragmenty prozy Dostojewskiego, Rilkego, Jerofiejewa i Herlinga-Grudzińskiego. Przedstawienie było opowieścią o neurotykach dziewiętnastego wieku, o ludziach, którzy za wolę i pragnienie docierania do prawdy płacili utratą zdrowia, obłędem. Wiele z pojawiających się w spektaklu nazwisk stawało się czytelnymi i zrozumiałymi dopiero w kontekście „Ziemi Ulro”. Poznawanie osobowości dziewiętnastowiecznych neurotyków (W. Blake, E. Swedenborg, O. Miłosz) miało w sobie coś niezwykle wciągającego, działającego jak narkotyk. Ich szaleństwo niejako udzielało się twórcom przedstawienia. Cel był ambitny, ale trudny: opowiedzieć o cierpieniu wielu ludzi – całej ludzkości. Skutek mógł być tylko jeden: przedstawienie stawało się bardzo gęste znaczeniowo. Tym bardziej, że do wątku poznawczego (owych szalonych osobowości z ubiegłego stulecia) dołączone zostały dwa inne główne tropy: historyczny, odwołujący się do konkretnych faktów na przestrzeni dziejów oraz autotematyczny będący próbą wpisania losu twórców spektaklu w paradygmat losu innych ludzi, między innymi tych najokrutniej doświadczonych, o których opowiadają w swym przedstawieniu.

Praca nad „Pustą estradą” oparta była na metodzie zastosowanej przy poprzednim przedstawieniu. Tu również zadawane były tematy i tutaj wokół nich budowano etiudy. W rezultacie powstał spektakl składający się z kilku sekwencji, z których każda miała swój określony temat. Każda też w zależności od tego tematu rozgrywała się na właściwym poziomie przestrzeni teatralnej. Sceny dotyczące dna ludzkiej egzystencji często rozgrywały się w tunelu (lub obok niego), a więc na najniższym z poziomów. Ale koncepcja twórców przedstawienia zakładała wędrowanie w górę, wspinanie się na szczyt, do świata bardziej ludzkiego, do świata metafizycznej sublimacji. Nieważne, że wędrowka ta po wielokroć kończyła się bolesnym powrotem w dół i że wszystko trzeba

było zaczynać od nowa. Tak wielu z ludzi wciąż pragnie docierać do celów najwyższych za każdą cenę: zdrowia, życia, utraty miłości i wyrzeczenia się najbliższych. To o nich wszystkich był ten spektakl - o tych sprzed lat i o tych zmagających się z trudną materią uczciwego teatru.

„Opowiedzieć o cierpieniu milionów ludzi i nie pominąć ani jednego człowieka (...) A i tak nie ma pewności, że wszystko da się zrobić. Wciąż będą ciche cierpienia wokół nas, masowe egzekucje, skrytobójcze zbrodnie, obłądne schizofrenie, które na długo pozostaną w sferze ciszy. Świat dziejących się faktów i zdarzeń przerasta nas tak, że nie potrafimy o wszystkim opowiedzieć, wszystkiego zrozumieć. Ale nie wolno poddać się łatwo, obowiązkiem tworzącego jest przejąć wszelkie trudy poznania cierpienia, które jest – wszechobecne. Dlatego ten teatr wydaje się być czymś nieprzemijającym, czymś co jak niekończący się spektakl trwa (...)”¹²² Takie jest wprowadzenie do scenariusza „Pustej estrady”, w formie didaskaliów. W samym przedstawieniu widzowie, najpierw słyszeli barokową muzykę graną na oboju, do którego dołączały inne instrumenty. Z ciemnego, głębokiego tunelu wynurzała się postać Aktora z dużą dziecięcą lalką trzymaną „na rękach”. Padały pierwsze słowa, stanowiąc swego rodzaju introdukcję - czołówkę, zapożyczoną niejako z technik narracji filmowych: „Już, już za chwilę wymknę się wam, wrócę do mych niemodnych przyjaciół, schizofreników, do przytułku, pod most, do punktu wyjścia. (...) Czyż życie nie jest stanem podchmienia, zauroczenia duszy?... Z głębokości wołam do ciebie, usłysz mój głos... nienawidzę stepu, który rodzi tęsknotę i pieśni. (...) Odjeżdżają bogowie zwymyślni co rano. A synkowie marnotrawni ciągle w geopolitycznej rumbie.(...)Śmiało, chłopcze, dziś twoja wielka noc, wirują suknie w balowych salach ... A jednak Boileau miał rację, istnieją gatunki wysokie - dlatego taki teatr.”¹²³

Równocześnie z wypowiedzianymi kwestiami rozpoczynała się prezentacja poszczególnych postaci, a reflektor punktowy wyławiał je z ciemności, „przyłapując” w charakterystycznej pozie, z przypisanymi jej rekwizytami. Działo się to na wszystkich poziomach scenografii. Potem następowała seria sekwencji właściwych, w kolejności podanej niżej.

I. Przytułek pod mostem w jednym z miast upadłych

Wszystkie trzy główne tropy przedstawienia już tu przenikają się wzajemnie. Poszczególne wypowiedzi to skrótowa, bardzo ekspresyjna prezentacja ludzi

¹²² Teatr Provisorium, Pusta estrada, Scenariusz, Archiwum Teatru. Lublin 1981. Str. 2. Tekst własny zespołu.

¹²³ Tamże. Str. 2 Tekst własny zespołu.

dotkniętych bólem, cierpieniem, „świętą” chorobą .Od jednego z Aktorów dowiadujemy się, że „życie się stąd wyniosło(...), nie zostawiając przyszłego adresu”¹²⁴. Inny zaprzecza, twierdząc, że są tylko komedianami. Mówi o zarażeniu trądem metafizycznym, przejętym od duchów Blake’a i Milтона (postaci przywołanych w „Ziemi Ulro”). Nagle zaczyna się tragiczna opowieść o trzech poetach (Broniewski, Wandurski, Stande), twórcach tomu „Trzy salwy”, z których dwaj w latach drugiej Rzeczypospolitej uciekli do komunistycznej Rosji - jako upragnionego raju, gdzie zostali uwięzieni i rozstrzelani. (W spektaklu po wybrzmieniu kwestii: „Zagrano marsza, a z nieba, na czyjś rozkaz, padł rażący kłamstwem elektryczny śnieg”¹²⁵ - dwaj Aktoży biegli w głąb, do końca tunelu i osuwali się po ścianie symbolizując akt egzekucji.)

Symultaniczność dziejących się scen jak też wielość przywoływanych sytuacji, nazwisk i cytatów (również po niemiecku i rosyjsku) powodowały, że niełatwo było odnaleźć – i w tej i w kolejnych sekwencjach - jednoznaczną ich wykładnię, ale tworzył się klimat ważny dla tego przedstawienia.

II. Obląkani filozofowie pragną jeszcze raz opowiedzieć o swoich ideach.

W sekwencji tej, jak i w wielu innych miejscach spektaklu, czterej Aktoży to czterej Filozofowie przeczuwający rozpad starej przestrzeni metafizycznej. Swoją rozpacz, swoje pozbawione złudzeń konstatacje topią w alkoholu, oddają się zapomnieniu: „(...) Platonie, odleciały do ciepłych krain nasze idee. Czas na klucz zamknąć Akademię (...) Co to? Słyszę jak w próżnej czaszce zgrzytają tryby. C’est l’homme de La Mettrie.(...) Boże, czy ten koszmar już nigdy się nie skończy?”¹²⁶ Równocześnie z ostatnim zdaniem tej kwestii po ciele Aktora – Filozofa zaczynały pełzną deliryczne zjawy przypominające skorpiony i pająki. Ale oto inny z Aktorów próbuje ocalić stary porządek: poprzez zanurzenie w otchłani wiary, poprzez akty religijnego wołania do Boga. Sekwencja kończyła się rumbą tańczoną przez wszystkich Aktorów na średnim poziomie scenografii. W tym samym czasie odsłaniały się dwa dolne okna – z całą więzienną i drukarnią, do której sukcesywnie schodzili Aktoży, aby rozdawać wśród publiczności wydrukowany na gorąco tekst. Pozostający na „placu rumby” jeden z Aktorów kończył sekwencję tekstem o „raju utraconym”: „Odjeżdżają bogowie (...)Autobus (...) W cichym śmiechu odurzone muchy (...)”¹²⁷

¹²⁴ Tamże. Str. 3. Tekst własny zespołu.

¹²⁵ Tamże. Str. 4. Tekst własny zespołu

¹²⁶ Tamże. Str.4. Tekst własny zespołu.

¹²⁷ Tamże. Str. 5. Tekst własny zespołu.

III. Kiedy na powierzchni życia ciągle trwa karnawał, to w podziemiach umierają anonimowo ludzie i rodzą się nowe myśli, jak jeszcze raz zbawić ludzkość.

Tytuł sekwencji to wyraźne odniesienie do tych, którzy nie ulegają uciechom świata, ale próbują świat naprawiać, porządkować, zbawiać. Ta niedługa sekwencja zaczynała się sceną, kiedy wszyscy nucąc walca i trzymając przed sobą, lekko uniesione w górę, zwiewne sukienki, sennie poruszali się w rytmie tańca – do momentu, gdy jako kontrapunkt pojawiał się tekst, zaczerpnięty z powieści „Malte” Rilkego mówiący, że „(...) to miejsce już tyle razy było bezwładnym stosem kamieni, a wystraszony lud tyle razy szedł w góry. Pod wodzą artystów i polityków szedł coraz to wyżej budować twierdze harmonii. Zwycięskie, żądne łupów armie, uzbrojone w żelazną logikę dnia i nocy po dziś dzień idą za nami paląc mosty. Wszystko już było – mądrość filozofów i rycerskie cnoty. Tylko my ciągle wierzymy, że tam zwierzęta mają ludzkie głowy.”¹²⁸ Nagle w trakcie wygłaszania tej historiozoficznej refleksji, jakby spod ziemi ze średniego poziomu sceny, zaczynały maszerować - jeden za drugim - skierowane czubami w kierunku nieba męskie buty – mocne, toporne, militarne, powiązane sznurkiem, zawisające ostatecznie w powietrzu. Tak się kończyła ta sekwencja. Następna inspirowana była między innymi książką Gustawa Herlinga - Grudzińskiego „Inny świat” .

IV. Wspomnienia z domu umarłych

Taki tytuł nosił także spektakl zrealizowany w 1983 roku w oparciu o ten sam tekst, ale w zupełnie nowej sytuacji politycznej w kraju i po nowych, trudnych doświadczeniach członków Teatru. „Inny świat” w 1981 roku był książką jeszcze mało znaną. Dla twórców Provisorium stał się jednym z najważniejszych dzieł, bo dwukrotnie pojawił się jako inspiracja i baza literacka spektakli. A przecież zespół był już po lekturze *Sołżenicyna*, „*Na nieludzkiej ziemi*” Czapkiego, czy „*Mojego wieku*” Aleksandra Wata - dwutomowego pamiętnika mówionego, nagranego przez rozmawiającego z Watem Czesława Miłosza. Ta sekwencja rozpoczynała się sceną omdlewających z głodu i wycieńczenia mężczyzn - Polaków, więźniów sowieckich łagrów. Została skomentowana tekstem Gustawa Herlinga - Grudzińskiego, który w swej chłodnej i beznamietnej relacji przywołuje okrutne doświadczenia polskiej inteligencji: „Zapada zmrok. Z baraków wychodzą kurzy ślepcy. Byle dalej od trupiarni. Tam ciepło i czysto, ale w jednym łóżku śpi się razem ze śmiercią

¹²⁸ Tamże. Str.5. [Za:] R.M.Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridasa*, Warszawa 1958

(...)”¹²⁹Dopełniał tę scenę tekst mówiący o przekraczaniu choćby w marzeniach zastanych sytuacji i uwalnianiu się z miejsc, które na życie przeznaczyła nam, ludziom historia. Ten fragment to tekst podejmujący motyw wędrowania w poszukiwaniu lepszego życia: „(...) Wciąż mi się śniło miasto duże jak Neapol, a w nim tyle pałaców, gwaru, ruchu. Później doszedłem do przekonania, że i tu można znaleźć ogromne życie.”¹³⁰Motyw wędrówki, ucieczki, emigracji, zsyłki będzie jeszcze wiele razy powracał w przedstawieniach *Provisorium*. Pojawi się i w „Pustej estradzie” - już w następnej sekwencji.

V. A ci, co doszli, spotkali się na wielkiej maskaradzie przy rue Blondel 5.

Scena ta zainspirowana została przywołaną już wcześniej książką Aleksandra Wata „Mój wiek”, w której autor opowiadając historię swojego życia na tle epoki - od dwudziestolecia, poprzez wojnę, do czasów powojennych – nie pomija zdarzeń nacechowanych ironią, groteską i małościowością. Sam zamieszkawszy (po opuszczeniu Związku Radzieckiego) w Paryżu stwierdził, że w tym właśnie mieście, od zawsze znanym z uciek doczesnych spotykają się wszyscy, którzy byli świadkami i uczestnikami apokalipsy jaką była II wojna światowa. Wielu z nich przyciąga rue Blondel 5, „mały domek w środku Europy. Maison de tolerance. Tu spotykają się władcy Wschodu i Zachodu pogodzeni politycznym kompromisem. Rozdzielono surowce i rynki zbytu (...)

Aktor I: – To pan też tutaj?[w domu publicznym - przypomnienie J.S.]

Aktor II: – Emigrant?”¹³¹

Groteskowość sytuacji dopełniona została odegraniem postaci francuskiej „szansonistki” z kabaretu „erotic”, z wyeksponowanym męskim przyrodzeniem, z którego - jako jedyne „ubranie” – zwisała (do podłogi) damska pończocha. To był ten paryski „esprit” pociągający i uwodzący swą siłą. To tu, w Paryżu, chronili się uciekinierzy z różnych krańców Europy, szukający politycznego azylu i miejsca do życia. Dziwnym trafem spotykali się przy ulicy o symbolicznej nazwie: „rue Blondel 5”, lecz i tu na wielu z nich czekało rozczarowanie: „W objęciach ulicznej latarni podstarzała kurtyzana z uniesieniem gimnazjalistki recytuje Puszkina(...) Znamy ją tu bardzo dobrze – starzy bywalcy klubu Marność”¹³².

¹²⁹ Tamże. Str. 5. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Instytut Literacki w Paryżu 1965.

¹³⁰ Tamże. Str. 6. [Za:] Fiodor Dostojewski, *Idiota*, Warszawa 1992

¹³¹ Tamże. Str.7. Tekst własny zespołu.

¹³² Tamże. Str. 7. Tekst własny zespołu.

VI. Nuda w Europie i jej konsekwencje

„Śmiało chłopcze, w oddali dopała się stary kontynent. (...) Śmiało chłopcze, od pierwszych niewinnych kroków do karkołomnych piruetów po krętych drogach tego wieku, który grzebie wszystko dookoła. (...)”¹³³. Na tych słowach wchodził Aktor – prowadzony przez innego Aktora – ubrany w spodenki, łyżwy i kapok na gołym torsie, trzymający w ręku gałązkę konwalii – jako kaleki twór chorej Europy. Bo Europa została nawiedzona przez groźną chorobę zabijającą jej Ducha. Ta sekwencja „Pustej estrady” próbowała uchwycić moment, gdy historia Europy „została spuszczone z łańcucha” i kiedy nastąpił początek rozpadu starej przestrzeni metafizycznej. „(...) W Sarajewie Europa pękła na dwie części, a nad Marną w konwulsjach skończył XX wiek(...)” Dlatego też „Wszędzie nuda. W Paryżu - wesoła nuda, w Londynie - bezpieczna nuda, w Rzymie - majestatyczna, w Madrycie – duszna nuda, w Wiedniu – nuda duszna, u nas [Europa Wschodnia] –nie ma nudy.”¹³⁴ Całą scenę zamykały dwa teksty mówione kolejno przez dwóch Aktorów symetrycznie wynurzonych do pasa po obu stronach średniego poziomu sceny. Pierwszy to fragment listów Rilkego datowany 13 grudnia 1915: „Jestem wytracony z równowagi (...) Nigdy wcześniej nie byłem tak zubożniały (...), odkąd musiałem osłupiałym wzrokiem patrzeć na to wszystko w kiepskim przebraniu żołnierza piechoty. Czy znajdzie się kiedykolwiek jakiś Bóg, który będzie miał dość dobroci, aby zaleczyć okropną ranę, jaką jest dzisiaj cała Europa ?” Drugi tekst został także zaczerpnięty z „Listów” Rilkego: „(...)Chcieliby ludzie aby im pozwolono, wiele z tych rzeczy zapomnieć, ale marzenia senne kreślą coraz głębiej ślady i budzimy się, dysząc ciężko, każemy blaskom świecy roztopiać się w ciemności, jak osłodzoną wodę pijąc na w pół pełne ukojenie”¹³⁵.

VII. Bolesna pieśń stepu

Dwóch Aktorów w „dyplomatycznych muszkach”, na średnim poziomie

- „To pan jest moralnie odpowiedzialny za tych ludzi, panie premierze!
- To była konieczność, to tylko przezebrowanie.
- Pan ponosi całkowitą odpowiedzialność, panie Churchill.”¹³⁶

¹³³ Tamże. Str. 7. Tekst własny zespołu.

¹³⁴ Tamże. Str. 8. [Za:] Jan Kucharzewski, *Od białego do caratu do czerwonego*, Warszawa 1923-1935

¹³⁵ Tamże. Str. 9. [Za:] R.M.Rilke, *Lou Andreas-Salome, Listy*, Warszawa 1980

¹³⁶ Tamże. Str. 8. Tekst własny zespołu.

Sekwencja ta koncentrowała się głównie na opowiedzeniu autentycznego wydarzenia związanego ze zdradzieckim wydaniem Stalinowi oddziału Kozaków, którzy w czasie działań wojennych przeszli na stronę niemiecką, a których po wojnie alianci oddali Stalinowi. Decydujący głos w tej tragicznej historii miał premier Anglii – Winston Churchill.

„To będzie zwykłe przebrojenie – powiedział premier i wysłał Kozaków na drugi brzeg. Żegnały nas wycelowane lufy – oczekiwały gwiazdy na czapkach. Most był długi i mocny jak przyjaźń aliantów. I my, wrogowie przyjaciół, skoczyliśmy z mostu, spokojni, na oszalałych ze strachu koniach. Potem tylko chrzęst łamanych kręgosłupów i nagie sterczące z wody szable(...)”.¹³⁷

Dwóch Aktorów ubranych w długie wojskowe płaszcze wykonywało wówczas skok z najwyższego poziomu sceny na średni i zaraz potem na najniższy. W czasie lotu rozchylone poły płaszczy tworzyły rodzaj skrzydeł. Zapadała cisza. Przerzywała ją rzewna melodia rosyjskiej pieśni grana na bałajce. Przyłączali się do niej pozostali Aktorzy grając na bałajkach. I tak trwała przez dłuższy czas rzewna, bolesna pieśń stepu.

VIII. Nie otworzyliśmy drzwi, gdy skrobał w nie zmęczony ucieczką Żyd, nie zatrzymaliśmy Arian – może jedynie ocaleje myśl.

W tunelu cztery mroczne postacie. W ciszy rozlega się pobrzękiwanie dzwoneczka. Zrazu pojedyncze, ale za chwilę włącza się drugi dzwonek, a potem trzeci i kolejny, aż jedna z postaci intonuje pieśń: „Hewenu shalom alehem”. Pieśń powolna, dostojna zaczyna nabierać wigoru. Każda następna fraza, śpiewana szybciej i głośniejsze, wprawia Aktorów w ruch – nie taniec ale „śpiewanie całym ciałem”. Wreszcie ten szalony śpiew milknie. Ostatnia fraza już brzmi solowo, w nastroju początkowego dostojeństwa. I rozlega się tekst:

„- Zgolić brody i oczekiwać na transport.

Za chwilę pada wymiana zdań:

- To pan jest tym poszukiwanym Żydem? Dlaczego pan nie zapukał po ludzku, tylko skrobał w drzwi jak pies?

- A czy wtedy ksiądz by mi otworzył?...”¹³⁸

¹³⁷ Tamże. Str. 8-9. Tekst własny zespołu.

¹³⁸ Tamże. Str. 9. Tekst własny zespołu.

W czasie pracy nad przedstawieniem jeden z aktorów przypadkiem znalazł na śmietniku stary zeszyt. Zaciekawiony jego zawartością trafił na wyżej przytoczony tekst - dialog, epizod z historii holocaustu w Polsce, w Europie.

W strukturze myślowej „Pustej estrady” dramat Żydów z II wojny światowej zestawiony został z późniejszymi ich losami oraz losami ich dzieci (rok 1968) i symbolicznie porównany do losu Braci Polskich w XVI wieku. „Iluż to Arian wypędzono z tej ziemi: Oxford, Berkley, Zurich, Berlin. Opuścili nas - nie samowolnie, nie uznali Trójcy Świętej. Spalono ich księgi, palą ich wsie. A my z tych popiołów wybraliśmy co możliwe: ostrożnie, pieczołowicie. Wyrośli nowi Arianie (...) I może naszą myśl zgniecie gąsienica w triumfalnym pochodzie – broniąc martwego rekina - to jednak warto było.”¹³⁹

Tak więc ideą tej sekwencji było też opowiedzenie o tych, którzy nie chcieli poddać się schematom myślowym, którym palono księgi i wsie, ale z dziedzictwa których coś zostaje, co przejmują następne pokolenia. Takie też jest (w przekonaniu twórców Provisorium) posłanie teatru: wydobywać z popiołów to co najcenniejsze i o tym przypominać, o to się upominać.

IX. Spacer umęczonych w obłędzie, tragicznie świadomych, którzy chcą znaleźć ideę, wartość porządkującą nasze życie

Najważniejszym przesłaniem tej części spektaklu było opowiedzenie się po stronie gatunków wysokich (nawiązanie do XVIII - wiecznej poetyki M.Boileau). Po stronie, gdzie stawia się pytania zasadnicze, po stronie, która próbuje scalić „pękniętą” przestrzeń metafizyczną. W tej scenie szczególnie uwidaczniało się wspinanie ku górze, w regiony najwyższej myśli, na najwyższy poziom „estrady”. To tam ciągną ludzie targani obsesjami („zapomniałem się powiesić”), składający swe życie na ołtarzu prawdy („jest tylko jeden podmiot w poznaniu – podmiot męski o duszy kobiecej”), głoszący prawdy niepopularne, narażające ich na śmiech i szyderstwo. Tam u szczytu pojawiała się postać sędziwego Immanuela Kanta.

X. Noc w naszym mieście upadłym. Alchemicy pracują w swych gabinetach nad wyprodukowaniem cudownego eliksiru. Filozofowie, poeci, artyści w zadymionych pokojach pochyleni nad księgami mistrzów

¹³⁹ Tamże. Str. 9. Tekst własny zespołu

Po pięknym tekście opowiadającym o nocnym, pełnym niesamowitości życiu miasta odsłaniały się obie górne przestrzenie, ukazując gabinet naukowca i chemiczne laboratorium. Sącząca się w tle muzyka (spokojna, ta sama co na początku przedstawienia) współtworzyła nastrój harmonii, twórczej, pracy przynoszącej najwspanialsze owoce. Był to raczej obraz z dziedziny marzeń lub zdarzający się w rzeczywistości w chwilach szczególnych, niejako unoszących na skrzydłach ludzi i przedmioty. Obraz ten jednak nie trwał długo. Bo oto w chwili tak pięknej rozlega się śmiech, a zaraz potem tekst mówiący o mocach, które tworzą zupełnie inny, przewrotny porządek, głoszący „śmierć jako dobrą nowinę zbliżającego się odkupienia”. Zaś na słowach „Dwanaście hufców aniołów nie przybędzie” z góry sfruwał „aniołek” - lalka przystrojona w anielskie szaty. Generalnie cała ta sekwencja, podobnie jak pierwsza, łączyła w sobie wszystkie najważniejsze wątki spektaklu. Tu wreszcie pojawiał się tekst wyjaśniający znaczenie tytułu całego przedstawienia: „I może już nigdy nie odgadniemy tajemnicy naszego teatru, i może poziomy będące rajem i piekłem są tylko dla was pustym rusztowaniem, pustą estradą”¹⁴⁰. Po tekście na wszystkich poziomach sceny pojawiały się nierealne postaci jak z malarstwa Hieronima Boscha. Spektakl zamykał tekst Rilkego, który warto przytoczyć w całości: „Pusta estrada, pod którą piekło, a nad nią dobudowane, pozbawione poręczy rusztowanie oznacza poziom raju, ta estrada doprowadza tylko do zmniejszenia iluzji. Bo stulecie to z nieba i piekła uczyniło rzeczy ziemskie: żyje z sił obu, żeby tylko przetrwać siebie. Na zewnątrz zmienia się wiele. Ale wewnątrz i przed tobą Boże przed tobą Widzu, czyż nie bez akcji jesteśmy ? Odkrywamy wprawdzie, że nie znamy roli, szukamy lustra, chcielibyśmy to obce zdjąć i być rzeczywistymi. Ale gdzieś jeszcze przylega do nas jakiś kawałek przebrania, o którym zapominamy. Jakiś cień przesady zostaje w naszych brwiach, nie spostrzegamy, że kąciki ust mamy wykrzywione. I tak obnosimy się, wystawiani na pośmiewiskach, wyśmiani. Ni będący, ni aktorzy.”¹⁴¹ W tym czasie wszyscy aktorzy stojąc na szczycie konstrukcji śpiewali czterogłosem pieśń „Agnus Dei”, będącą fragmentem „Mszy D –dur” Antoniego Dvoraka. Potem milkli, choć jeden z nich jeszcze długo grał smyczkiem na kontrabasie. Tak przedstawienie kończyło się .

Ważnym jego elementem była muzyka wykonywana przez aktorów na żywo (oprócz kontrabasu – na akordeonie, mandolinie, bałałajkach, na których aktorzy nauczyli się grać specjalnie dla potrzeb przedstawienia).

Nad „Pustą estradą” teatr pracował prawie półtora roku. Był to spektakl wymagający od aktorów i reżysera wielkiego wysiłku intelektualnego i fizycznego. Cenzura ze scenariusza „Pustej estrady” skreśliła tylko jedno słowo - Łubianka .

¹⁴⁰ Tamże. Str.12. Tekst własny zespołu.

¹⁴¹ Tamże. Str.12. [Za:] R.M. Rilke, Malte. Pamiętniki Malte-Lauridasa, Warszawa 1958

Radziła zastąpić je słowem więzienie lub obóz. Premiera odbyła się na Konfrontacjach Młodego Teatru w 1981r, gdzie spektakl został zaprezentowany dwukrotnie. Komunikat Rady Artystycznej Konfrontacji Młodego Teatru stwierdzał: „Przedstawienie Provisorium było najambitniejszym i najbogatszym problemowo spektaklem Konfrontacji i w tym sensie zespół lubelski nie zawiodł oczekiwania. „Pusta estrada” wyróżnia się także wieloma celnymi pomysłami i właściwą tej scenie wysoką kulturą w korzystaniu z literatury. Provisorium nie zdołało jednak ukonkretnić w czasie centralnego problemu spektaklu, tzn. dramatu kultury europejskiej i tym samym nie zdołało też przekonać, że dramat ten jest również dramatem naszym, widzów z roku 1981r.

Od powyższego sformułowania wyrażają votum separatum: Aldona Jawłowska, Elżbieta Morawiec, Małgorzata Szpakowska, Tadeusz Nyczek i Konstanty Puzyna. Sądzą oni, że struktura spektaklu nie jest dostatecznie czytelna, aby przyjąć taką jego interpretację. (...)”¹⁴². Oprócz wyżej wymienionych komunikat podpisali: Krzysztof Wolicki, Lech Śliwonik, Jacek Zembruski, Stanisław Dziechciaruk i Kazimierz Iwaszko.

Podział Rady Artystycznej, zdawał się być znakiem tego co wkrótce potwierdziła rzeczywistość - że przedstawienie nie urodziło się „pod szczęśliwą gwiazdą”. Począwszy od niespokojnego czasu i pełnej trudów fazy twórczej, poprzez udział w Konfrontacjach Młodego Teatru i tylko siedmiokrotną jego prezentację spektakl ten nie miał szczęścia i nie spełnił się w sensie społecznym. Zabrakło nawet czasu na korekty.

Po Konfrontacjach Młodego Teatru w prasie ogólnopolskiej ukazało się wiele omówień dotyczących festiwalowych spektakli, w tym również „Pustej estrady”. W większości z nich wskazywano na jej wartość – artystyczną, intelektualną, merytoryczną, ale również dostrzegano mankamenty, dotyczące głównie niespójności pomiędzy ideą a inscenizacją. Tak właśnie oceniał „Pustą estradę” Stanisław Dziechciaruk (nb. członek Rady Artystycznej), lecz swą wypowiedź kończył słowami, że pomimo wszystkich mankamentów „stanowi niewątpliwie szczytowe osiągnięcie tegorocznego festiwalu”¹⁴³

Wysoką ocenę wystawia spektaklowi Elżbieta Morawiec, uzupełniając ją zastrzeżeniem: „(...) Program Provisorium „Pusta estrada” wyróżnia się dojrzałością intelektualną, rozległością myśli, nie znalazł jednak dostatecznie komunikatywnych środków przekazu teatralnego.”¹⁴⁴

¹⁴² Anita Czarnowska, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski, op. cit. Str. 199

¹⁴³ Stanisław Dziechciaruk Konfrontacje Młodego Teatru, „Kontrasty” nr 8 1981

¹⁴⁴ Elżbieta Morawiec, Prometeusze i martwa natura. „Życie Literackie” 26.05.1981 r.

Monika Kuc omawiając KMT w 1981 roku pisze, że jej zdaniem najpełniejszym spektaklem festiwalu była „Pusta estrada”, która rozwinęła doświadczenia z „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, rozbudowując formę sceniczną i przenosząc problemy zniewolenia na tło szerszej panoramy europejskiej. Niebagatelną rolę w przedstawieniu gra formalne ujęcie tematu. „(...) Z pozoru łatwo pomówić Provisorium o manieryczność w Pustej estradzie. Histeryczna ekspresja aktorska, lawinowe sekwencje obrazów, atakujące zmienności, różnorodności wątków mogą prowokować takie opinie, ale w tym spektaklu nie jest to scenicznie rozgadanie wielosłowa. Manieryczność jest tu stylem, tak jak ornamentyka baroku, świadectwem schyłkowej epoki, dekadencji, rozpadu i niepokojów bytu”¹⁴⁵

Pojawiły się także głosy zdecydowanie krytyczne, nie znajdujące w przedstawieniu przewagi wartości, nad brakami. Paweł Konic koncentruje się głównie na problemie aluzji w teatrze i w niej widzi zło spychające między innymi „Pusta estradę” do rzędu spektakli niekomunikatywnych: „(...) Pojawiające się w Lublinie narzekania widzów (...) są dowodem tego, że niektóre wartościowe teatry, np. Provisorium, zbliżyły się do granicy słyszalności. Jak ktoś słusznie zauważył – grozi im wobec tego coś na kształt skierowanej przeciwko nim kontrkultury à rebours. Dalej tą drogą iść nie można bez ryzyka całkowitej utraty audytorium, bądź ograniczenia go do kilkudziesięciu znajomych. Misja społeczna młodego teatru już i tak problematyczna, stała się czystą fikcją.”¹⁴⁶

Jeszcze bardziej krytyczna jest autorka artykułu zamieszczonego w „Tygodniku Demokratycznym”. Stwierdza mianowicie, że „Pusta estrada” jest „przepojona chocholim smętkiem” zaś „kategoria protestu i negacji zastąpiona została opisem i - powiedzmy – pojękiwaniem.”¹⁴⁷

Inaczej wypowiada się Grzegorz Kostrzewa - Zorbas w artykule zamieszczonym w „Kulturze”¹⁴⁸. Wydaje się, że ze zrozumieniem odczytuje poszczególne sensory i ogólne przesłanie spektaklu. Pretensje kieruje bardziej pod adresem widowni, od niej żądając większego wysiłku intelektualnego i obiecując za to nagrodę: moc wytrwania przy swoim i brak podatności „na zakusy różnego gatunku inżynierów dusz”. Ponieważ niektóre problemy pojawiają się w tym tylko szkicu, przytoczę większe jego fragmenty: „Począwszy od Konfrontacji rozgorzał znów spór zwłaszcza o Provisorium, w związku z jego ostatnim przedstawieniem o tytule „Pusta Estrada”. Już poprzedni spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”- wzniosła i gorzko-sarkastyczna teatralna pieśń w

¹⁴⁵ Monika Kuc, Raj, „Scena” nr 7, 1981

¹⁴⁶ Paweł Konic, Kilka uwag o kryzysie Młodego Teatru, „Teatr” nr 6 1981

¹⁴⁷ Barbara Sierszuła, Czy zawsze będą festiwale „Tygodnik Demokratyczny”, 31.05.1981 r.

¹⁴⁸ Grzegorz Kostrzewa - Zorbas Elitaryzm czyli wyzwanie „Kultura” nr 34 27.09.1981 r. s.11

obronie metafizycznego ładu i wysokiej cywilizacji - miał znamiona hermetyzmu, odwoływał się do zjawisk i tekstów mało popularnych (głównie z nowej historii Rosji). Obecne widowisko idee poprzedniego zachowuje, rozwija i ukonkretnia w materii historycznej, metaforyka ulega dalszemu stężeniu, a ilość trudnych do rozpoznania odwołań (nie aluzji, a właśnie odwoływań, więc aluzji kulturowych), znacznie wzrasta. Na opis treści i problematyki trzeba by odrębnego, obszernego tekstu: są to dzieje wzlotów i tragicznych upadków ludzkiego dążenia ku szlachetności, czystości i Królestwu Bożemu na ziemi, ukazane na tle różnorodnie zsymbolizowanych, materialnych i duchowych przekształceń Europy i Rosji XIX i XX wieku. Wielki teatralno-poetycki esej. (...) Zapytano zatem lidera Provisorium Janusza Opryńskiego, dla kogo robi teatr? Dla przyjaciół - odparł przewrotnie i prowokująco. Nie, to nie eskapizm ani pogarda artysty dla tłumu. To wyzwanie i wezwanie, przeznaczone dla każdego, kto zechce je podjąć. To zaproszenie do wspólnej wędrówki. To zaproszenie do osobistej aktywności poznawczej, do samodoskonalenia. Mówiąc prozaicznie i w obrazowym skrócie: do uważnej lektury wielu, choćby i trudno dostępnych (od nas wszystkich zależy, czy trudno) świadectw ludzkich dróg i myśli oraz do pamięci o nich - czytać łatwiej, niż utrwać w sobie, czynić częścią własnego losu. Do studiowania historii i siebie na jej ciemnym tle - tylko tak można dojść do podstawowych pytań o nią i o swoją osobę, o to czy jest się i czy potrafi się być w niej (historii) godnym. Wtedy teatr będzie partnerem dialogu. Postawa, którą wybrało Provisorium, prowadzi do pogłębionej świadomości i samoświadomości. Jest najskuteczniejszą obroną przed kulturą ułatwioną, zatem i przed wszelką manipulacją, oddala bowiem niebezpieczeństwo uwierzenia kłamstwu. Każde podjąć zwiększoną odpowiedzialność, ale i daje po temu środki (wiedzę, czasem także wiarę). Jej celem jest człowiek wymagający, jest społeczeństwo wymagające.(...) Swą odpornością chroniące wartości humanistyczne¹⁴⁹.

W sierpniu 1981r. Teatr Provisorium wyjechał na festiwal „LIFT”(London International Festival of Theatre) do Londynu, gdzie wystąpił w pierwszym tygodniu imprezy, ze spektaklem „ Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Na festiwalu wystąpiły teatry z dziesięciu krajów. Z Polski obok Provisorium wystąpił Teatr Ósmego Dnia ze spektaklami „Ach jakże godnie żyliśmy” i „Więcej niż jedno życie” .Spektakl „ Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” był prezentowany w Ośrodku Sztuki Współczesnej ICA. Występy zakończyły się sukcesem. Na każdym z ośmiu przedstawień były pełne sale. Po występach ukazały się recenzje w najważniejszych londyńskich gazetach, takich jak: The Guardian, Sunday Times, Daily Telegraph, Financial Times i były na ogół przychylne. Podkreślano nowatorstwo warsztatowe, dużą ekspresję i siłę

¹⁴⁹ Ibidem

spektaklu. Oprócz prezentacji przedstawienia teatr przeprowadził warsztat, który był okazją do pokazu metody pracy nad spektaklami. Fragment „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” był transmitowany przez radio BBC.

W dniach 12 - 13 listopada teatr usiłował wyjechać do Belgradu (w ramach studenckiej wymiany kulturalnej organizowanej przez Zarząd Główny SZSP) i zaprezentować spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. W tym celu przygotowano materiały z serbską wersję językową do rozdania dla widzów. Obok Provisorium Polskę miały reprezentować zespoły muzyczne: Mannam i Brygada Kryzys. Niestety wyjazd nie doszedł do skutku z powodu interwencji czechosłowackich służb celnych, które w bagażach wiezionych przez polskich artystów natrafiły na materiały propagujące NSZZ „Solidarność”.

W dwa tygodnie po powrocie do Lublina Janusz Opryński przeczytał zespołowi „Czym ten teatr jest?” - wywiad z samym sobą, w którym zawarł ideowo-artystyczną wykładnię dotychczasowej twórczości.¹⁵⁰

Jesienią 1981r na UMCS rozpoczął się strajk okupacyjny. Jego centrum była Chatka Żaka. Aktorzy Teatru Provisorium byli w te działania zaangażowani, czytając między innymi strajkującym „Folwark zwierzęcy” Orwella. Nie było możliwe granie przedstawienia, gdyż scena stała się miejscem spotkań uczestników strajku, który zakończył się 12 grudnia wieczorem.

Po wprowadzeniu stanu wojennego przedstawienie „Pusta estrada” nigdy już nie było prezentowane. Jego wątek historyczno-polityczny został wykorzystany w realizacji plenerowego przedsięwzięcia pod tytułem „Pieśni przekłete” na Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze w sierpniu 1984 roku.

¹⁵⁰ Wywiad nie został nigdzie opublikowany, zamieszczam go w aneksie.

Rozdział III.

Teatr Provisorium w latach: 1982-1989

A. Wprowadzenie stanu wojennego

W momencie, w którym skompromitowane ostatnimi wypadkami władze partyjne zgodziły się na daleko idące ustępstwa wobec opozycji w całym kraju, zawiązywały się już niezależne struktury związkowe. Rozgorzała dyskusja nad formułą i kształtem nowych związków, było jednak jasne, że wobec rosnących zagrożeń ze strony władz i ruchów wojsk radzieckich musi powstać jeden, silny związek. Powstała 24 września 1980 roku „Solidarność” miała być tym związkiem, zjednoczonym głosem opozycji w dyskusji z komunistyczną władzą. Od początku jednak utrudniano jej byt polityczny, niespełna dwa lata legalnej działalności były ciągłą walką o realizację postulatów i obietnic. Ze strony władz „Solidarność” spotykała się z prowokacjami i represjami.

W tym samym czasie poważne problemy wewnętrzne przeżywa PZPR, więc walka ze związkiem zawodowym staje się wyjątkowo ważna, zwłaszcza, że fakt wielkiego poparcia dla „Solidarności” przerażał nie tylko partyjnych towarzyszy, ale i ich kremlowskich mocodawców. Lato 1981 roku upływa w napiętej atmosferze IX nadzwyczajnego Zjazdu KC PZPR, ogromnych problemów gospodarczych, przygotowań do zbrojnej likwidacji „Solidarności”. Ostatnie posiedzenie Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność” miało miejsce 11 i 12 grudnia w Gdańsku, nocą nastąpiły aresztowania.

13 grudnia dekretem Rady Państwa wprowadzono stan wojenny. Władze objęła Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego. Na mocy dekretu o stanie wojennym społeczeństwo zostało pozbawione większości swobód obywatelskich, zakazano zgromadzeń, rozpowszechniania wydawnictw, strajków oraz akcji protestacyjnych. Zawieszono działalność, a potem zdelegalizowano (październik 1982 rok) „Solidarność”. Władze musiały jednak tłumić strajki w Gdańsku, Wrocławiu, Świdniku i Katowicach, co w przypadku kopalni „Wujek” skończyło się pacyfikacją kopalni i śmiercią 9 górników. Restrykcje objęły także sferę kultury: zaprzestano wydawania większości gazet i czasopism, przerwano emisje programów radiowych i telewizyjnych, zawieszono zajęcia w szkołach i na uczelniach do 3 stycznia 1982 roku. Wprowadzono cenzurę na płaszczyźnie społecznej i osobistej – kontrolowano rozmowy telefoniczne i korespondencję prywatną ze szczególnym uwzględnieniem korespondencji zagranicznej. Pracowników środków masowego przekazu, administracji i sądownictwa poddano weryfikacji politycznej a członkowie „Solidarności” zostali zwolnieni z pracy. Próbowano zmusić przywódców „Solidarności” do wydania apelu akceptującego stan wojenny, nikt jednak, poza kilkoma niższymi rangą jej członkami takich deklaracji

nie podpisał. Internowania jednak rozbiły nieco spójność związku, aresztowania uniknęli nieliczni przywódcy i trudno było po pierwszym szoku odbudować związek w realiach konspiracyjnych, gdyż tylko takie dawały mu prawo bytu. „Solidarność” nie zaprzestała jednak działalności, mimo utrudnień w przemieszczaniu się (godzina milicyjna) i kontaktowaniu (cenzura korespondencji i rozmów telefonicznych) ukrywający się działacze związku (E. Szumiejko i A. Konarski) powołali Ogólnopolski Komitet Oporu potem Tymczasową Komisję Koordynacyjną ze Zbigniewem Bujakiem, Władysławem Frasyniukiem i Bogdanem Lisem. Od tego momentu rozpoczęła się kontrofensywa „Solidarności” przebiegająca pod legendarnymi dziś hasłami „Orła WRONa nie pokona” czy „Zima wasza, wiosna nasza.”

W okresie stanu wojennego zawieszono działalność teatrów, ale szczególnie trudna była sytuacja teatrów zwanych wówczas alternatywnymi czy kontestującymi, bo już z nazwy były one przeciwne kulturze oficjalnej, a tym samym także oficjalnym poglądom politycznym.¹⁵¹

Doświadczenia tego czasu, „który był opowieścią idioty” (Zbigniew Herbert „Do profesora H. Elzenberga”) nie ominęły też Teatru Provisorium. W nocy z 12 na 13 grudnia funkcjonariusze, milicji i służby bezpieczeństwa internowali wielu działaczy studenckich, uczestników zakończonego kilka godzin wcześniej strajku studentów na UMCS. Na liście przeznaczonych do zatrzymania znalazł się również Sławomir Skop, który jednak uniknął aresztowania - nie było go w domu, gdy milicja przyszła z nakazem. Przez okres około dwóch tygodni ukrywał się, jednak pod koniec grudnia osadzono go w areszcie w Lublinie, a po kilku dniach przewieziono do ośrodka internowanych we Włodawie, skąd już 5 stycznia 1982 r. przysłał do Janusza Opryńskiego list którego fragment przytaczam „(...) To od wczoraj tutaj. Kraty w oknie, głośnik na ścianie, łóżka piętrowe żelazne („Nie nam lecieć...”), na nich materace („Nasza niedziela”). Za oknem pusty dziedziniec, a na nim dwa place do spaceru 1 godzina dziennie, cały w deszczu, otoczony siatką („Pusta estrada”). CO DALEJ?”¹⁵²

W lutym zostali aresztowani czterej inni członkowie Teatru Provisorium: Józef Warda, Krzysztof Hariasz, Andrzej Mathiasz i Wiesław Ruchlicki. Warda i Ruchlicki trafili do ośrodka internowania we Włodawie, a potem zostali przeniesieni do Lublina i Kwidzyna. A. Mathiaszowi postawiono zarzut kierowania strajkiem i rozpowszechniania nielegalnych wydawnictw. W lipcu 1982 r. został uznany winnym i otrzymał karę pozbawienia wolności w zawieszeniu. Wszyscy czterej (A. Mathiasz, W. Ruchlicki, J. Warda i S. Skop) wrócili do Lublina, po wypuszczeniu na wolność w

¹⁵¹ Andrzej Albert, najnowsza historia Polski 1914 – 1993. Warszawa 1995. Zob. Marek Pernal, Jan Skórzyński, Kalendarium „Solidarności” Warszawa 1990

¹⁵² List został wydrukowany w późniejszej publikacji: Teatr Provisorium, folder wydany z okazji 15-lecia powstania Teatru, Lublin, maj 1991 r.

drugiej połowie 1982 r. Krzysztofa Hariasza oskarżono o sporządzanie i przechowywanie pism i druków zawierających wiadomości mogące wywołać niepokój społeczny i wyrokiem sądu wojskowego w Lublinie skazano go na karę piętnastu miesięcy pozbawienia wolności. Spośród członków Teatru Provisorium pozostali na wolności Janusz Opryński i Jacek Brzeziński. Z zachowanej korespondencji warto przytoczyć dwa fragmenty listów pisanych z więzień do Janusza Opryńskiego¹⁵³. Pierwszy został wysłany 2.04.1982 r. przez A. Mathiasza z więzienia w Lublinie: „Ja też nie wyobrażam sobie, żebyśmy nie mieli zrobić jeszcze wielu spektakli i grać ich. Ta myśl towarzyszy mi od pierwszych chwil aresztowania. Z zaciekawieniem przyglądam się, co tu się ze mną wyprawia, zapamiętałem swoje wrażenia, spokojnie szedłem w tą szarość, nieporównywalną nawet z ciemnością w której zniknął O. M. Moja jest luksusowa, sam komfort. Mleczna zupka(...)”. Drugi, to list napisany 16.12.1982r. przez K. Hariasza z więzienia w Hrubieszowie. „(...) Myślę więc, że powinniście grać spektakl który macie gotowy i zacząć pracę nad nowym. Serio. Szkoda czasu (...)!”¹⁵⁴

Jesienią 1982 r. zebrał się zespół w składzie: J. Brzeziński, S. Skop, J. Opryński, A. Mathiasz i w Chatce Żaka, która była nadal siedzibą Teatru przystąpiono do tworzenia sekwencji opartej na doświadczeniach stanu wojennego. Sekwencja ta miała być włączona do spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Przedstawienie, uzupełnione o nowe sceny pokazano, po raz pierwszy w grudniu 1982 r. Grane było przez trzyosobowy zespół aktorski z perspektywą powrotu i ponownego wejścia do obsady K. Hariasza. Dla podkreślenia duchowej łączności z nieobecny i dla zaznaczenia symbolicznego udziału K. Hariasza w zespole, czterowersz Osipa Mandelsztama, będący częścią jego roli podczas kilku przedstawień odtwarzany był z kasy.

II wersja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, wzbogacona o nowe sceny i grana regularnie w stanie wojennym, przede wszystkim w Lublinie, przyciągała wielu widzów. Teatr Provisorium był miejscem, w którym chętnie spotykali się ludzie mający za sobą aresztowania, internowanie, czy pracujący w konspiracji. Nowa sekwencja aktualizowała spektakl nie burząc nic z wcześniejszej konstrukcji przedstawienia. Pojawiło się w nim kilka nowych rekwizytów (pek kluczy, chusteczka), oraz kilka nowych tekstów - w większości napisanych w więzieniu przez członków zespołu. O nowej sekwencji spektaklu mówił w wywiadzie udzielonym Tonemu Howardowi Janusz Opryński: „Dołączyliśmy krótki, ośmiominutowy, ale bardzo ważny epizod. Próbowaliśmy skondensować więzienne doświadczenia Sławka i Andrzeja - ważne było

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ List został wydrukowany w późniejszej publikacji. Op.cit.

to, że niczego nie wymyślaliśmy. To wszystko działa się naprawdę. Przedtem były cztery postacie: Obląkany, Intelektualista, Książę i Ironista. Teraz musieliśmy adaptować *Nie nam lecieć...* dla trzech aktorów.”¹⁵⁵

W tej sekwencji pojawiła się wisząca nad aktorami naga żarówka i jej mdłe światło było jedynym oświetleniem przedstawienia. Rzucone i sunące po podłodze klucze były reakcją na zawołanie „Stój kto idzie”¹⁵⁶. Intelektualista i Ironista przekrzykują się: „Nie mogę do was napisać, ręce mi się pocą (...) Nie mogę do was napisać. Kolejny tydzień bez sensu! Tracę czas! Moje notatki, ukradli mi moje notatki, wszystkie rysunki i wiersze (...) Który ?!” Wszyscy obwiniają się nawzajem krzycząc „Kapo, kapo!!”. W ogólnym zgiełku słychać głosy służby więziennej: „Nie będziesz jadł ? Nie będzie świnia jadła ? Wsadź mu rurkę !”. Słychać rozzwierający krzyk „Bartuniu, synku kochany, dobranoc (...)”. Po wrzawie, zgiełku, tragicznych aktach desperacji, wołaniu przez kraty do najbliższych, więzienną piosenkę śpiewają Książę i Obląkany :

„Przyszli, zakuli cię w kajdany.

Widziałem twoje spojrzenia.

Krzyknęłam - żegnaj kochany.

Przeklęte niech będą więzienia(...).”

Pod koniec sekwencji jeden z aktorów czyta przysłany przez K. Hariasza z więzienia wiersz, którego fragmenty cytuję:

„ A kiedy będę miał już własne drzwi
do ogrodu pełnego drzew, kwiatów i warzyw,
a w powietrzu nie będzie innego zapachu
niż zapach mgły, tęczy i rosy
nie napiszę już nic o sobie”.

Na koniec - jeszcze jeden tekst z ostatnią frazą budującą więzienną atmosferę: „Wszyscy tu wylądujecie - bulgoce radośnie miska”. Potem żarówka gasła i następowały kolejne –opisane już wcześniej -sceny spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”¹⁵⁷

¹⁵⁵Tony Howard i Piotr Kuliwczak, Puste sceny: Teatr Provisorium i polski teatr alternatywny, New Theatre Quarterly, nr 11. sierpień 1987 r. [Za:]Teatr Provisorium, folder wydany z okazji 15 lecia teatru Provisorium, Lublin. maj 1991 r.

¹⁵⁶ „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” wersja II, Scenariusz. Archiwum Teatru, Lublin XII 1982. Wszystkie teksty wykorzystane w dołączonej sekwencji spektaklu są tekstami własnymi zespołu.

¹⁵⁷ Powyższe informacje oraz cytaty z II wersji „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” podaję na podstawie rozmowy przeprowadzonej dnia 19.03.2001 r. z Januszem Opryńskim i Jackiem Brzezińskim oraz scenariusza spektaklu. XII 1982 r. Lublin. Archiwum Teatru.

W tej wersji przedstawienie było grane w latach 1983 - 1985, w wielu miastach Polski. Tak długi żywot „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” spowodowany był również wynikiem nieotrzymania zgody cenzury na granie następnego przedstawienia „Wspomnień z domu umarłych”. Teatr wprowadził zwyczaj, że „Wspomnienia z domu umarłych” były grane po „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” - z niewielką przerwą między spektaklami. W tej formie przedstawienia pokazywany był między innymi: w Olecku na festiwalu SZTAMA (wrzesień 1984r.) i w Świnoujściu (październik 1984r.).

B. Spektakl „Wspomnienia z domu umarłych”

Na początku marca 1984r. zespół przystąpił do realizacji nowego przedstawienia. Bezpośrednią inspiracją, a także podstawą scenariusza stała się książka Gustawa Herlinga – Grudzińskiego „Inny świat”. Tak też brzmiał jego roboczy tytuł. Na ten temat mówił Janusz Opryński: „*Wspomnienia* mogły powstać tylko w stanie wojennym. Pomysł narodził się jeszcze podczas pobytu aktorów w więzieniu. Kiedy zastanawiałem się jak opowiedzieć o tym nowym świecie, wiedziałem, że nigdy nie znajdziemy tak mocnego tekstu jak książka Herlinga. Wszystko korespondowało tu dokładnie z psychicznym stanem aktorów. Spektakl stworzyliśmy razem w ciągu trzech miesięcy.”¹⁵⁸ To przedstawienie należy do najszybciej zrealizowanych przez Teatr. Było budowane metodą etiud, to znaczy każdy z aktorów przynosił z dnia na dzień pewien zamysł działania wokół wyznaczonego tematu, inspirowanego tekstem Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Z tego teatralnego materiału zapisywanego przez J. Opryńskiego powstawały kolejne sceny, później łączone w całe sekwencje. Do wypracowanych scen dołączano tekst (wybrane fragmenty z książki „Inny świat” oraz teksty własne zespołu) i uzupełniano o rekwizyty. W końcowej fazie pracy spektakl dopełniono muzyką, którą w tym przedstawieniu były fragmenty „Suity o żołnierzu” Igora Strawińskiego i rosyjska piosenka „Tiomnaja noc”, grana na akordeonie (w późniejszej wersji na skrzypcach). Tytuł „Wspomnienia z domu umarłych” został nadany pod koniec pracy i jest tytułem powieści Fiodora Dostojewskiego, której istotny passus poświęcił G. Herling-Grudziński w „Innym świecie”. Dom umarłych staje się tu ponadczasową metaforą Rosji a potem Związku Radzieckiego.

„ - Ja nie płaczę z tęsknoty za tamtym życiem. Nigdy nie tańczyłem. Ale jestem tutaj już pięć lat i nie umiem opanować się, gdy widzę, że wszystko już było. To samo, przed laty, że od wieków żyjemy w martwym domu. Niech Pan przeczyta tę książkę. ale niech Pan nikomu nie mówi od kogo ją dostał. Tego nie wolno już czytać, zwłaszcza tutaj.

¹⁵⁸ Tony Howard i Piotr Kuliwczak „Puste sceny. Polski teatr alternatywny” New Theatre Quarterly, nr 11, sierpień 1987 r. [Za:] Teatr Provisorium. Folder wydany na 15 lecie Teatru, Lublin, maj 1991 r.

- *Zapiski z martwego domu*. Petersburg 1894. *My ludzie bici, mamy odbite wnętrze. Oto dlaczego krzyczymy po nocach.*¹⁵⁹

Innym powodem nadania tytułu „Wspomnienia z domu umarłych” był взгляд czysto praktyczny - próba zakamuflowania literackiego źródła jakim był „Inny świat” (książka ta nie istniała w oficjalnym obiegu). Jak się wkrótce okazało próba kamuflażu nie przyniosła zamierzonego efektu i spektakl nie uzyskał zgody cenzury na rozpowszechnianie, co zostało przekazane w decyzji Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Lublinie (nr UL - 057/25/83 z dnia 20.06.1983r.):”(…), ponieważ godzi w konstytucyjne zasady polityki zagranicznej PRL i jej sojusze oraz zagraża interesom bezpieczeństwa państwa.”¹⁶⁰Odmowa cenzury postawiła twórców „Wspomnień z domu umarłych” wobec pytania: czy respektować decyzję cenzury, czy też grać przedstawienie nieoficjalnie w formie prób otwartych lub też spektakli zamkniętych? Decyzja Teatru była jednoznaczna: grać bez żadnych zmian, w takim kształcie w jakim przedstawienie powstało.

Premiera odbyła się w pierwszych dniach czerwca 1984 r. w Chatce Żaka.¹⁶¹ Większość działań w spektaklu rozgrywała się na dwóch planach. Pierwszy to przestrzeń 4m. x 4m, którą z trzech stron otaczała widownia. Drugi to drewniany podest o wysokości 80 cm, szerokości 3 m i długości 3 m, do którego prowadziły podwójne, wąskie schody. Tylne części podestu zamknięta była dwiema brunatnymi kurtynkami. Podczas całego przedstawienia panował półmrok, z wyjątkiem początku i końca spektaklu, gdy ostre światło halogenów skierowano na widzów. Aktorzy byli ubrani w jakby przypadkowo podobierane stroje: zniszczone płaszcze i podarte buty (lub tylko onuce). W rękach trzymali stare, zniszczone walizki. Przed rozpoczęciem aktorzy w długich, sięgających do kostek szynelach przechadzali się, lustrując wchodzących widzów wzrokiem. Gdy publiczność już weszła, gasło światło i w ciemności słychać było tekst, zaczerpnięty z powieści F. Dostojewskiego „Wspomnienia z domu umarłych”, stanowiący motto książki „Inny świat”: „Tu otwierał się inny, odrębny świat, do niczego niepodobny; tu panowały inne, odrębne prawa, inne obyczaje, inne nawyki i odruchy; tu trwał martwy za życia dom, a w nim życie jak nigdzie i ludzie

¹⁵⁹ Teatr Provisorium, Scenariusz spektaklu, *Wspomnienia z domu umarłych*, str.7. VI 1984r. Lublin Archiwum Teatru. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat: Zapiski sowieckie*. Instytut Literacki, Paryż 1965.

¹⁶⁰ Teatr Provisorium. Folder wydany z okazji 15 lecia Teatru. Lublin, maj 1991 r.

¹⁶¹ Premierowe przedstawienie okazało się brzemienne w skutki, gdyż jego przypadkowym świadkiem był ówczesny rektor UMCS i za jego kadencji, pół roku później Teatr musiał zakończyć działalność na uniwersytecie.

niezwykli. O tym zapomnianym zakątku teraz zamierzamy wam opowiedzieć¹⁶². Później zapalało się światło i rozpoczynała się pierwsza z siedemnastu sekwencji, na które spektakl był podzielony.

I. Cella więzienna

Więźniowie przedstawiają swoje życiorysy. Życiorysy ludzi już nieistniejących. Panuje nastrój podejrzliwości i wyczekiwania. Opowiadają cząstki historii swojego życia. „Byłem szewcem w Witebsku zostałem skazany na 10 lat za odmowę użycia skrawków skóry do zelowania nowych butów¹⁶³. Wszyscy przekonani są o swojej niewinności. „Jestem tu przypadkiem, moja sprawa się wyjaśni¹⁶⁴. Proszą o widzenie z sędzią śledczym. Wyjmują z walizek rzeczy (stary krawat, kołnierzyk, pusty flakonik po perfumach, druczane okulary, zdjęcie syna), przywołując ich dawne znaczenie.

II. Transport

Ciemność. Odgłosy dobijania się. Krzyk. Przeróżliwe wołanie o pomoc. Stojący na podeście Aktor, próbuje zapalkami oświetlić przestrzeń. Spod podestu słychać stłumione głosy.

- „Wody, wody, powietrza. Wypuście nas.
- Jak długo jeszcze ?
- Uspokój się. Co to za miasto ?
- To chyba Witebsk¹⁶⁵.

III. Witebsk

Półmrok. Zmęczone twarze, na których nigdy nie pojawi się radość. Słychać muzykę. Powoli spod podestu pojawiają się kolejno trzy postacie i poruszając się po obwodzie koła ukazują się widzom z coraz to innymi rekwizytami i w innych pozach. Przechodzi salutując aktor w żółtym kaszkiecie, kaleki żołnierz, oszalała dewotka czyszcząca modlitewny dywanik, nocny stróż zamiatający ulicę, szukający rozpaczliwie

¹⁶²Teatr Provisorium, Wspomnienia z domu umarłych, Lublin VI 1984 r., Archiwum Teatru, str. 1. [Za:] Gustaw Herling - Grudziński, Inny świat: zapiski sowieckie, Instytut literacki, Paryż 1965 r.

¹⁶³ Tamże. Str.2. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, Inny Świat: zapiski sowieckie, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁶⁴ Tamże. Str.1. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, Inny Świat: zapiski sowieckie, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁶⁵ Tamże. Str.3. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, Inny Świat: zapiski sowieckie, Instytut Literacki, Paryż 1965r

haka, człowiek z walizką i pętlą. Światło powoli gaśnie, Aktorzy po kolei znikają pod podestem.

IV. Pierwsze wejście do obozu

Koniec transportu. Mocna muzyka, której towarzyszy ostre, halogenowe światło. Muzyka cichnie, światło powoli gaśnie. Aktorzy stoją nieruchomo na podeście, który jest teraz rampą kolejową. Jeden z nich siada na walizce i wyciąga sznurek z nawleczonymi wypisanymi na tekturkach numerami - jedynym śladem byłych istnień; inny ogląda znaczki w znalezionym klasersze, trzeci apatycznie żuje chleb. Nie pada ani jedno słowo.

V. Ucieczka przez Bug

Noc. Rozbiegane postacie uderzają w swoje kufarki imitując pukanie do drzwi. W pewnej chwili jednemu z nich inny rysuje kredą na plecach gwiazdę Dawida. Pukania stają się coraz głośniejsze:

„- Pomóżcie! Przeprowadźcie za Bug!

- Mam pieniądze. Mogą być kosztowności. Złoto, dolary.”¹⁶⁶

Dwaj Aktorzy nasuwają na głowę płaszcze jak żydowskie tałesy i rozpoczynają żydowski śpiew-lament. Jeden z nich łagodnie wyrzuca kolejno brunatne szmatki symbolizujące ulatujące dusze.

VI. Drugie wejście do obozu.

Kolejny transport. Ta sama sytuacja co w sekwencji drugiej, te same gesty, czynności, zmęczone twarze, zdziwienie, strach.

VII. Pisanie listów do domu

Spokój. Wszystkim jest dobrze, bo jeszcze żyją. Postacie na przemian wypowiadają fragmenty wysyłanych do rodzin listów:

„- Jestem zdrow, pracuje. Myślę o was, czego i wam życzę.

- Byłem w szpitalu, ale już czuję się dobrze. Przyślijcie trochę cebuli, bo tu jej mało.”¹⁶⁷

Jeden z Aktorów zbiera w kuferek listy od pozostałych i pieczętuje je.

VIII. Praca

¹⁶⁶ Tamże .Str. 3 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁶⁷ Tamże. Str.3 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

Wszyscy pracują. Jeden przenosi kufarki, inny rozsypuje przed widzami trociny. Trzeci z Aktorów pozoruje pracę powoli chodząc z siekierą.

IX. Głód

W kolejce po porcję zupy. Niezaspokojony głód. Obłąd. Wszyscy trzymają małe, blaszane miski. Stoją karnie w szeregu, powoli obracają twarze w stronę widzów.

„- Daj dolewki, samego rzadkiego.

- Dla kontrrewolucjonisty nie ma dolewki.”¹⁶⁸

Jeden z Aktorów prezentuje widzom zniszczony płaszcz, rzuca go na podłogę i z pietyzmem rozkłada. Ukazuje się biała halka. Wszyscy zdejmują swoje płaszcze i rzucają je na kufarki. Nagle spinają ciała i gwałtownie wyrzucają biodra do przodu naśladując kopulację.

„- W styczniu czterdziestego pierwszego przyszła etapem młoda Polka, córka oficera z Mołodoczna. Była naprawdę śliczna (...).Dziewczyna trzymała się świetnie, wychodziła do pracy z dumnie podniesioną głową i błyskawicami gniewnych spojrzeń przesywała każdego mężczyznę, który ośmielił się do niej zbliżyć. Wracła wieczorem trochę pokorniejsza, ale dalej nieustępliwa i skromnie wyniosła.

- Mów całą prawdę, jacy byliśmy. Mów, do czego nas doprowadzono!”¹⁶⁹

Aktor powoli zanurza halkę w wodzie, wyjmując ją wyciska wodę i odkłada na bok, chwytając wiadro i wylewa wodę na siebie.

„- Po miesiącu miał ją, kto chciał: na pryczy, pod pryczą, w latrynie, w składzie ubrań...”¹⁷⁰

X. Modlitwa

Modlitwa w obrządku rzymsko-katolickim, prawosławnym i modlitwa Żyda. Trzy światy pogrążone w skardze, samotności i cierpieniu. Nadzieja na zbawienie.

„- Święty Boże Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami.

- I otworyzy usta swoje uczaasze ję. Błażeni nisztii duchomi jako tiejesty carstwo niebieskoje. (...)”¹⁷¹

XI. Nocny strach

¹⁶⁸ Tamże. Str.4. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁶⁹ Tamże. Str.5. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki.

¹⁷⁰ Tamże. Str.5. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷¹ Tamże. Str.5. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

Noc. Lęk przed anonimową śmiercią.

„- Czy nikt nigdy nie dowie się o naszej śmierci i o tym gdzie nas pochowano?”¹⁷²

Słyszą tylko szmer ciągniętych po podłodze rekwizytów. Aktorzy wolno poruszają się, dwaj ciągną za sobą kufarki, a jeden stołeczek, na którym jest umieszczona zrobiona z drutu kopuła cerkwi i świeczka.

„- Jeszcze 2 lata i koniec. Nie myśl o tym. Jeszcze dwa miesiące i powrót do swoich. Odrzuć nadzieję. Jeszcze 2 tygodnie. Zapomnij o wolności. Już dziś po południu.

- Wyrok przedłużono bezterminowo.

- Stracone życie.”¹⁷³

Nagle wybucha śpiew, żydowski lament:

„- Ja nie chcę tej waszej ziemi obiecanej. Ja chcę wrócić za Bug.”¹⁷⁴

Znowu ciemność. Aktorzy przy kufarkach układają się do snu. Sny pełne jęku i krzyku, ale i radości, gdy przenoszą do rodzinnego domu, do krainy spokoju i harmonii.

„- Po kolacji zawsze lubiłem grywać w warcaby, a moja żona skarżyła, że zamiast spać, to chodzę po cudzych kominkach. (...)

- Przy stole siedział ojciec, nasza gospodyni, obie siostry, brat z żoną i jej córka. Zapukałem w szybę i w chwili kiedy wszyscy zerwali się od stołu, aby mnie po tylu latach powitać.... Padiom!”¹⁷⁵

XII. Szpital

Aktorzy wtulają się w białe prześcieradła. Atmosfera spokoju, błogości. Cisza. Jeden trzymając w ręku gitarę recytuje:

„- (...) Jadę, jadę w dal bezbrzeżną.

Dzyń, dzyń dzwoneczków dźwięk.

Strasznie, strasznie w tę noc śnieżną -

Rośnie smutek, rośnie lęk...”¹⁷⁶

XIII. Teatr

¹⁷² Tamże. Str.6. [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷³ Tamże. Str.6 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷⁴ Tamże. Str.6 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷⁵ Tamże. Str.6-7 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷⁶ Tamże. Str.7 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

Rzadkie chwile radości - dzień wolny od pracy. Wycieńczeni ludzie z pasją małych dzieci otwierają magiczny sklepik. Odświętny czas rozmów. Teatr, czasem film to nagroda za wykonany plan. Panuje nastrój rozluźnienia. Jeden z aktorów gra na gitarze, drugi na skrzypcach melodię „Tiomnaja noc”. Wyjmują z walizki puszki po herbacie, butelki po wódce, pękniętą karafkę, słoiki. Wszystko to starannie ustawiają.

„- A teraz zapraszam ciebie, Gustawie Jozifowiczu, i ciebie, Wsiewołod, do naszego sklepiku.

- A cóż macie w waszym sklepiku ?

- Wszystko czego twa dusza tylko zapagnie: wódka, piwo żygulowskie, jerez.

- A kielbasę końską macie?

- Jest! No to pod tę kielbasę.”¹⁷⁷

Wszyscy śpiewają pieśń:

„Rozkinułoś morie szeroko

I wołny buszujut na nim

Towariszcz my jediem dalioko,

po dalsze od ruuskoj ziemi.”¹⁷⁸

Śpiew milknie. Jeden z aktorów wchodzi na podest, kłania się i zaczyna grać na skrzypcach, dwaj inni tańczą taniec chasydów. Nagle wszyscy nieruchomieją i jeden krzyczy: „Uwaga więźniowie. Plan produkcyjny powierzony obozowi został wykonany. W nagrodę zobaczycie film. (...)”¹⁷⁹

Wszyscy powoli podchodzą do przodu. Wzrok mają utkwiony daleko w przód.

„- Jakie to piękne, jak ludzie żyją na świecie

- Czy i my kiedyś pożyjemy jak ludzie.

- Czy skończy się nasza grobowa ciemność, nasza śmierć za życia.”¹⁸⁰

Nagle odwracają się tyłem do widzów i oddają pokłony.

„- Obywatelu naczelniku, serdecznie dziękujemy za film. Życ teraz ochota. Ech, żyć ochota.”¹⁸¹

XIV. Wspomnienia z domu umarłych

¹⁷⁷ Tamże. Str.7 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷⁸ Tamże. Str.8 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁷⁹ Tamże. Str.8 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁸⁰ Tamże. Str.8 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁸¹ Tamże. Str.8 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

Ta sekwencja jest refleksją o ciągłości cierpienia, o duchowej łączności z tymi, co tu byli przed nimi.

„- Ja nie płacę z tęsknoty za tamtym życiem (...). Ale jestem tutaj już 5 lat i ciągle jeszcze nie umiem się opanować, gdy widzę, że to wszystko już było. To samo, przed laty.”¹⁸²

Tu Aktor czyta „Zapiski z martwego domu” - książkę którą dostał potajemnie bo „(...) tego nie wolno już czytać, zwłaszcza tutaj”¹⁸³

XV. Łaźnia

Brud i wszy. W półmroku Aktorzy stoją nad tacami z rozgrzanymi kamieniami. Zdejmują płaszcze i szukają insektów. Polewają kamienie wodą. Unosi się para, syczą kamienie.

XVI. Widzenie

Przyjazd bliskiej osoby. Wreszcie marzenia stają się realne. Aktor otrzymuje czystą, białą koszulę i buty, jest prowadzony na podest i obszukany. Po rozsunięciu kotar ukazuje się pomieszczenie z dwoma krzesłami. Na jednym z nich już siedzi odwiedzający. Padają sobie w ramiona, przyglądają się sobie i głaszczą po twarzach. Scena odbywa się w kompletnej ciszy. Gaśnie światło.

XVII. W oczekiwaniu na wolność

Głodówka. Trzej Aktorzy w smugach punktowego światła. Mają głowy przytknięte do kuferków, na przemian stukają w nie to nasłuchują:

„- (...) Tutaj są trzy zakonnice.

- Czego chcą?

- Męka za wiarę.

- To tak jak my.

- Przesadzasz, my chcemy tylko na wolność.

- Wyprowadzili zakonnice za zonę. Więcej nie widziałem. Szarzało.”¹⁸⁴

Tu następują trzy mocne uderzenia w kuferki - odgłos wystrzałów.

W smudze światła pozostaje tylko jeden Aktor.

„- To co, przerwiesz głodówkę?

¹⁸² Tamże. Str. 9 [Za:]Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁸³ Tamże. Str.9 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁸⁴ Tamże. Str.10 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki. Paryż 1965r

- Nie.”¹⁸⁵

Powoli rozświetla się cała przestrzeń.

„- Rzym wolny, Bruksela wolna, Oslo wolne.

- Paryż wolny, Paryż, Paryż.

- Padiom!

- Padiom!

- Padiom!”¹⁸⁶

Wybuchła głośna muzyka i zapala się ostre światło, oślepiając widzów. Aktorzy trzymając metalowe miski wchodzą na podest. Tu nieruchomieją na dłuższą chwilę i znikają za kotarami. Powoli cichnie muzyka i gaśnie światło. Koniec przedstawienia.

Informacje na temat adaptacji scenicznej „Innego świata” dość szybko dotarła do mieszkającego w Neapolu Grudzińskiego, który pod datą 11.10.1983 r. w swoim dzienniku napisał: „Wczorajsze spotkanie w Rzymie. Umówiliśmy się w Caffé Greco. W telefonie przedstawił się jako doktorant z Torunia. Do Rzymu przyjechał na krótko z pielgrzymką, chciałby mi podarować coś, co mnie na pewno *zainteresuje a może i uraduje* Znak rozpoznawczy numer *Tygodnika Powszechnego* pod pachą. Wysoki, pociągła twarz, płonące ciepłym blaskiem oczy. W kawiarni Mickiewicza i Norwida było w południe tak tłoczno, że poszliśmy na Schody Hiszpańskie, zalane jesiennym słońcem, w dole ukwiecone, wyżej oblepione gromadkami młodzieży i sztalugami malarzy, na szczycie ukoronowane za balustradą murku grzebieniem kiosków z suvenirami. Znaleźliśmy ustronne miejsce w sąsiedztwie tablicy Keatsa. Wyciągnął z chlebaka kilka dużych fotografii i wręczył mi je bez słowa wyjaśnienia. Oglądałem je uważnie, domyślając się, że są zdjęciami z jakiegoś spektaklu teatralnego. Wreszcie spojrzałem na niego pytająco. W Lublinie teatr *Provisorium* wystawił przeróbkę *Innego Świata* w małej salce na Uniwersytecie Curie -Szkłodowskiej. Odbyło się tylko jedno przedstawienie, władze uznały imprezę za godzącą w nasze sojusze. Uśmiechnął się. Skończyło się na premierze, ale ocalało z niej kilka zrobionych fotografii amatorskich.

¹⁸⁵ Tamże Str.11 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

¹⁸⁶ Tamże Str.11 [Za:] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny Świat: zapiski sowieckie*, Instytut Literacki, Paryż 1965r

Śpieszył się na zbiórkę uczestników pielgrzymki, wstaliśmy obaj na pożegnanie. Zostałem sam z fotografiami, nie mogąc ochłonąć ze zdumienia i wzruszenia.(...)”¹⁸⁷

Dopiero w kilka miesięcy po premierze spektakle „Wspomnień z domu umarłych”, zostały zaprezentowane w Poznaniu (listopad i grudzień 1983r.), a później na IX Reminiscencjach Teatralnych w Krakowie (marzec 1984 r.), w Sopocie (kwiecień 1984 r.) i w warszawskim Klubie „Stodoła” (kwiecień 1984 r.). W czerwcu tego samego roku Teatr został zaproszony do udziału w „Spotkaniach ze sztuką” odbywających się w kościele Miłosierdzia Bożego na ul. Żytniej w Warszawie. Do prezentacji spektaklu jednak nie doszło ze względu na zatrzymanie przez Służbę Bezpieczeństwa Jacka Brzezińskiego na 48 godzin¹⁸⁸.

„Wspomnienia z domu umarłych” prezentowano także podczas trwającego od początku sierpnia do połowy listopada 1986r. tournée Teatru, które obejmowało Wielką Brytanię, RFN i Szwecję. W Wielkiej Brytanii spektakl pokazano w: Londynie w teatrze Polskiego Ośrodka Społeczno Kulturalnego (dwa razy), w Coventry na Warwick University (jeden raz), w Bracknell (jeden raz) oraz w polskim ośrodku kulturalnym w Scundhorpe (jeden raz). Wszystkie spektakle grano po polsku, wydaje się, że największe znaczenie miały występy dla polskich widzów w Scundhorpe i Londynie, gdzie na widowni znajdowało się wiele osób, które miały za sobą pobyt w obozach sowieckich. W RFN spektakl zaprezentowano jeden raz - w Bremie. Po zakończonym w grudniu 1986r. tournée, z pracy w Teatrze zrezygnował, pozostając w Szwecji, Sławomir Skop. Od 1987r. we „Wspomnieniach z domu umarłych” zastąpił go Jan Maria Kłoczowski, przyjaciel zespołu, absolwent historii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i skrzypek z dyplomem szkoły muzycznej drugiego stopnia. „Osobistą” premierę „Wspomnień z domu umarłych” J. M. Kłoczowski odbył podczas występów w Gandawie i kilka dni później w Bilefeld.

Po przedstawieniach w Londynie Teatr Provisorium otrzymał od autora „Innego świata” list następującej treści: „Droży Panowie, przede wszystkim chcę z całego serca podziękować za przygotowanie sztuki opartej na mojej książce. Moi londyńscy

¹⁸⁷ Gustaw Herling - Grudziński, Dziennik pisany nocą. 1980 - 1983. Warszawa 1986. Str. 276-277. Na podstawie rozmowy z J. Brzezińskim i J. Opryńskim, wiem, że przekazanie materiałów dotyczących „Wspomnień z domu umarłych” miało zupełnie inny przebieg, a Gustaw Herling-Grudziński ze względu na bezpieczeństwo osoby przekazującej mu informację ubrał całość w literacką opowieść. Scenariusz, zdjęcia i zapis spektaklu na taśmie magnetofonowej zawiozła autorowi „Innego świata” była aktorka Teatru Ósmego Dnia, Małgorzata Walas, która w tym czasie mieszkała w Neapolu.

¹⁸⁸ Opracowanie i redakcja Joanna Krakowska - Narożniak, Marek Waszkiel, „Teatr drugiego obiegu”, Warszawa 2000 r. str.99 - 100

przyjaciele wyrażają się o tym przedstawieniu bardzo pochlebnie, podobne były opinie ludzi, którzy je widzieli w kraju. Ogromna to satysfakcja dla autora *Innego świata*.¹⁸⁹

Ze względu na nieoficjalny charakter prezentacji „Wspomnień z domu umarłych” w prasie niemal brak recenzji i omówień tego spektaklu przed 1988 r. Jednym z wyjątków jest tekst Franciszka Szczyglewskiego, opisujący Studenckie Ogólnopolskie Prezentacje Otwartych Teatrów w Sopocie.¹⁹⁰ Autor artykułu nie podając tytułu przedstawienia, ani nie przywołując tytułu książki G. Herlinga-Grudzińskiego stwierdził, że Teatr Provisorium w swym spektaklu przywraca świadomości historycznej widzów obszary nie penetrowane, zaś ich świadomości literackiej dzieła istniejące ale nieobecne. Ponieważ jest to jedna z nielicznych recenzji przed 1988 r. pozwolę sobie zacytować jej większe fragmenty. „ (...) W małej salce klubu Łajba. Połowa pomieszczenia zabudowana była sceną- podestem chociaż akcja w większości toczyła się głównie przed sceną, na kawałku wolnego parkietu tuż u stóp widzów, którzy obsiedli szczelnie całą pozostałą przestrzeń. Ciasnota była taka, że gdy aktor brał zamach siekierą na wszelki wypadek - siedząc w pierwszym rzędzie - uchylałem się. Ta sama trójka aktorów odtworzyła nam odmienny świat o intensywności przypominającej najokrutniejsze stronice Dostojewskiego. Użycie naturalistycznych rekwizytów (scena w łaźni: wnosi się na blasze rozgrzane kamienie i polewa wodą), przejmująco kontrastują z pełną umowności konwencją reżyserską. Aktorzy odgrywają kolejne epizody bez zaznaczenia ich granic lub najwyżej drobnym rekwizytem sygnalizują wcielenie się w oka mgnieniu w kolejne postacie. Ale świat, w jakim na czas spektaklu przebywają, nie zna indywidualności, wszyscy jego mieszkańcy stoją w obliczu tego samego losu. Sceniczną indywidualizację osiąga się w wyniku zmian natężenia głosu - wszyscy są w końcu tak samo obdarci i wynędzniali - przebieranki i pełna rekwizytornia byłyby dysonansem. Spektakl przypomina więc w pewnym sensie atonalny utwór muzyczny, suitę o nieregularnej budowie, w której linia melodyczna nieustannie rwie się, muzycy zamieniają się nutami i trzeba nie lada uwagi by się w tym wszystkim nie pogubić jak to się zapewne przydarzyło części widzów sądzących, że mają do czynienia z inscenizacją Dostojewskiego *Zapisków z Martwego Domu*. Zawiodły ich zapewne dodatkowo typowe dla dostojewszczyzny rekwizyty jak np. wspomniana siekiera.”¹⁹¹

Innym z nielicznych śladów istnienia „Wspomnień z domu umarłych” w prasie jest tekst K. Hariasza opublikowany w niezależnym kwartalniku „Puls”¹⁹², wydawanym w Londynie. „Spektakl *Provisorium* opowiada o człowieku, który znalazł się nagle w

¹⁸⁹ Folder wydany z okazji 15 - lecia Teatru Provisorium. Lublin 1991 r.

¹⁹⁰ Feliks Szczyglewski, Rekwizyt: walizka, Tu i Teraz, 30.04.1984 r.

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² Krzysztof Hariasz, Provisorium, „Puls”, wiosna 1984r.

świecie rządzonym przez prawa głodnych wilków, a pamięta jeszcze, że kiedyś żył zwyczajnie jak inni ludzie i od czasu do czasu, może tylko po to aby nie stracić nadziei, próbuje stworzyć sobie jakąś namiastkę zwyczajności.(...) Jest hołdem złożonym normalnemu ludzkiemu życiu, które tak jest kruche, że nie wytrzymuje konfrontacji z aparatem przemocy stworzonym przez cywilizację obozową, a także hołdem złożonym poezji, która przetrwała.”

W artykułach, jakie ukazały się już po oficjalnej premierze spektaklu, niektórzy autorzy wspominali swoje pierwsze oglądanie „Wspomnień z domu umarłych”- jeszcze przed grudniem 1988r. Przykładem jest tekst Izabeli Śliwonik,¹⁹³ w którym opisuje spektakl zagrany jako „pokaz zamknięty” w jednym z warszawskich klubów studenckich. „(...)W małej salce na piętrze zebrało się chyba ze 30 osób. By konspiracji stało się zadość, wpuszczano nas po pięcioro. Wchodziliśmy na górę z lekkim chichotem - trochę z powodu poczucia się dopuszczonym, trochę z emocji.(...)”

W artykule zamieszczonym w „Więzi” A. W. Pawluczuk¹⁹⁴ wspomina spektakl pokazany w maju 1988 roku w Lublinie, podczas zorganizowanej przez koło polonistów KUL sesji poświęconej twórczości G. Herlinga-Grudzińskiego. Autor recenzji tłumaczy, że choć już wcześniej napisał relacje z sesji, to wtedy nie mógł pisać o spektaklu, który nadal nie miał zgody cenzury na rozpowszechnianie. Stąd też - pisze A.W.Pawluczuk „(...) zrozumiała prośba ludzi z Provisorium aby nie rozgłaszać i nie pisać (...)”

Jesienią 1988r. uzyskano zgodę cenzury i 10 grudnia odbyła się oficjalna premiera w Teatrze Studyjnym w Lublinie. Premierowe przedstawienie z 1988r. prezentowane było w takim samym kształcie w jakim powstało pięć lat wcześniej. Różnica dotyczyła jedynie instrumentów muzycznych, na których aktorzy grali rosyjską piosenkę „Tiomnaja noc”: w 1983r. grał na akordeonie S.Skop, a po zmianie obsady J.M.Kłoczowski na skrzypcach. Po tej premierze Teatr otrzymał wiele zaproszeń do różnych ośrodków kulturalnych w kraju. Spektakl grano w Rzeszowie (2 razy), w Nowej Soli (2 razy), w Poznaniu (3 razy), w Zielonej Górze (4 razy), Puławach (2 razy), Warszawie (3 razy), Stalowej Woli (1raz) i Gdańsku (2 razy). W listopadzie 1989 r. zrealizowano zapis video spektaklu „Wspomnienia z domu umarłych”, a po raz ostatni przedstawienie zagrano w maju 1989 r. podczas jubileuszu 15- lecia Teatru Provisorium w sali prób Teatru Lalki i Aktora w Lublinie.

Jednym z pierwszych omówień po oficjalnej premierze był artykuł prasowy Andrzeja Molika, którego najważniejsze przesłanie, to refleksja o *totalności* tego przedstawienia: „Ta sztuka mówi o totalitaryzmie. Przy obecnym nawale tej tematyki

¹⁹³ Izabela Śliwonik, Provisorium, „Inspiracje”, maj 1989 r.

¹⁹⁴ Andrzej. W. Pawluczuk, „Inny świat” na scenie, „Więź”, maj 1989 r.

ma jednak walor, który nazwałbym - jakkolwiek to brzmi, brakiem doraźności (...) Opryński mija rafy, które można by nazwać melodramatycznymi i co ciekawe o totalitaryzmie opowiada w sposób *totalny*¹⁹⁵.

A. Molik totalną nazywa grę aktorów którzy - w jego odczuciu - nie tylko wcielają się w postacie, ale „uprawiają sztukę bólu” Wszystko co składa się na ten spektakl (tekst, scenografia, muzyka, rekwizyty), buduje totalną atmosferę, zniewala, jest odczuwalne fizycznie. „Spektakl równy jak po desce, bez kulminacji (...) równy, totalny stan zagrożenia, dojmująco przekonujący.”¹⁹⁶

Lidia Wójcik, w zamieszczonym miesiąc po oficjalnej premierze artykule, widzi wielką wartość przedstawienia w tym, że oddaje ono w sposób doskonały siłę opisu, z jaką G.Herling-Grudziński oddał rzeczywistość „Wiek zorganizowanych ideologii” – rzeczywistość, o istnieniu której „Bóg zapomniał, a w której przyszło żyć ludziom.”¹⁹⁷. Zdaniem autorki w spektaklu najważniejszy jest tekst Grudzińskiego; teatr dopełnia go światłem i obecnością aktorów, którzy mając do dyspozycji parę rekwizytów, po kilka kostiumów i niewielką przestrzeń otoczoną widownią, grają w sposób niezwykle sugestywny i bardzo sprawny. „W sposób wstrząsający potrafili przedstawić to, co pozostaje łagrową obsesją G.Herlinga-Grudzińskiego.”¹⁹⁸

W recenzji Jacka Sieradzkiego czytamy, że przedstawienie J. Opryńskiego w szlachetny sposób wpisuje się w intencje G.Herlinga-Grudzińskiego. Jest to spektakl skupiony i ascetyczny, rozgrywający się na skrawku podłogi, na której z trudem mieści się trzech mężczyzn. Ubrani w zniszczone, jakby przypadkowo nałożone ubrania grają szalenie emocjonalnie, „(...) niekiedy na granicy hysterii, a przy tym kanciasto, topornie, bez irytującego, pseudoprofesjonalnego połysku.”¹⁹⁹. Wreszcie Sieradzki mówi, że Provisorium stworzyło świetny, dojrzały spektakl, pełen odwagi w dawaniu świadectwa, w czasach kiedy na temat sowieckich łagrów panowało milczenie. Píše też, że nie widział „Wspomnień z domu umarłych” przed oficjalną premierą, ale może sobie wyobrazić atmosferę takiego przedstawienia granego niejako w konspiracji. Oglądał inne poza oficjalnym obiegiem i wie, że „oglądało się to inaczej nie tylko ze względu na konspiracyjne emocje: i twórcy, i odbiorcy przede wszystkim doskonale wiedzieli, że tego typu świadectwo kosztuje i kosztować może bardzo drogo.”²⁰⁰

Lidia Wójcik najpierw widziała przedstawienie nielegalne. „Z tamtego pokazu bardziej zapamiętałam atmosferę spożywania owocu zakazanego niż samo

¹⁹⁵ Andrzej Molik, Totalnie, „Kurier Lubelski”, 13.12.1988 r.

¹⁹⁶ Tamże.

¹⁹⁷ Lidia Wójcik, Łagierne sny pod śniegiem, „Odrodzenie”, 7.01.1989 r.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ Jacek Sieradzki, Świadectwo piekła, „Polityka”, 13.05.1989 r.

²⁰⁰ Tamże.

przedstawienie. W każdym razie dzisiaj wydaje mi się ono doskonalsze warsztatowo”²⁰¹.

Z kolei dla A.W.Pawluczuka „Przedstawienie na Grodzkiej było zdecydowanie lepsze od oficjalnej premiery”²⁰². Być może wpływ na to miał klimat konspiracyjnej prezentacji: czekanie na wejście do teatralnej sali, wąskie schody i wąskie drzwi, „przemienienie widza teatralnego w eksponat”²⁰³. Sala, w której odbywał się spektakl była niska, duszna i ciemna. „Każdy wchodzący do tej dziupli widz obrzucany był od razu baczny spojrzeniem przez trzech mężczyzn w rosyjskich, wojskowych szynelach, a jeden z nich wskazywał ręką miejsce gdzie należało usiąść. Ten niemy, suchy gest miał w sobie coś arbitralnego i nieodwołalnego. (...) Ta wstępna sytuacja teatralna wygrana została znakomicie. (...), a kiedy rozpoczęło się przedstawienie właściwe stwierdziłem, że nie można było znaleźć lepszego początku dla tego wstrząsającego Teatru, w którym gest, rekwizyt, kostium i światło bywają niekiedy ważniejsze niż słowo.”²⁰⁴ Pawluczuk wskazuje na problem wobec którego stanęło Provisorium i z próby tej wyszło zwycięsko. Jest to problem adaptacji „Innego Świata” - dzieła wyjątkowo trudno przekładalnego na inną formę przekazu. Po pierwsze dlatego, że jest to tekst gęsty intelektualnie, a po drugie, że jest to proza, w której refleksja filozoficzna pojawia się równie często jak moralna. A.W. Pawluczuk łatwiej wyobrażał sobie film na podstawie „Innego Świata”, niż przedstawienie w poetyce klasycznego dramatu: „Dlatego to, co zrobił Teatr Provisorium jest jedynym sposobem przeniesienia tej książki.”²⁰⁵ W tej samej kwestii, to jest przekładalności „Innego Świata” na język teatru, wypowiada się Jacek Sieradzki: „Przejmujący spektakl. A jednak dużo bardziej przejmująca jest przecież sama relacja Grudzińskiego. Nie czynię z tego zarzutu lublinianom; byłby to zarzut absurdalny.(...) Przy tego rodzaju świadectwie jakakolwiek forma artystyczna błędnie i rozplywa się wobec nagich faktów. Narracja literacka broni się wtedy lepiej; teatr jest bardziej obciążony, jest w nim siłą rzeczy więcej udawania, więcej zbędnego udosłownienia.” Zdaniem krytyka zwycięstwo adaptacji dokonanej przez Provisorium było możliwe w czasie, kiedy problematyka opisana przez Grudzińskiego nie miała prawa istnieć w oficjalnych przekazach. Mówiąc inaczej, książka Grudzińskiego „w warunkach *normalnych* (...) byłaby książką nie do zaadoptowania dla teatru, podobnie jak nie dało by się adaptować *Mojego Wieku* A. Wata, ani innych wspomnień z więzień i łagrów.”²⁰⁶

²⁰¹ Lidia Wójcik op. cit.

²⁰² A.W.Pawluczuk op. cit.

²⁰³ Tamże

²⁰⁴ Tamże

²⁰⁵ A.W. Pawluczuk, Op. cit.

²⁰⁶ Jacek Sieradzki, Świadectwo piekła, Polityka 13.05.1989 r.

W piśmie „Solidarności” p.t. „Gazeta” autor podpisujący się kryptonimem M.K-P. sceniczną adaptację „Innego Świata” uważa za niezbyt udaną i wskazuje, że „(...) już w samych założeniach tkwi zasadnicze pęknięcie w postaci trudności nie do pokonania.” Przede wszystkim Herling zamknął swoją wizję wyłącznie w obrębie ekspresji słownej - Teatr Provisorium natomiast posługuje się słowem jako jednym ze środków działania. Pojawiają się więc tu dwa różne komunikaty: słowny - maksymalnie uporządkowany, nie pozwalający na jakikolwiek brak precyzji, oraz teatralny – polegający na budowaniu nastroju poprzez operowanie światłem, dźwiękiem, gestem, przedmiotem. Sceniczna wersja „Innego Świata” nie zawsze jest precyzyjna w przekładzie słowa na język znaczącego przedmiotu i symbolicznego, nacechowanego znaczeniem gestu. Drugi argument to emocjonalność przedstawienia w jego warstwie gestów ruchowych i dźwiękowych, niejako przeciwstawiająca się literackiemu pierwowzorowi zamkniętemu w kształt chłodnej relacji. „Ten koncert na trzy męskie głosy, kilka instrumentów i trochę szmerów ludzkiej egzystencji sprowadzonej do poziomu biologicznych procesów; oddychania, trawienia i wydalania - jest namiętnym oskarżeniem jak najdalszym od relacji w *Innym Świecie*.”²⁰⁷ Pomimo różnic w sposobie przekazu – mówi jednak recenzent - oba dzieła spotykają się na poziomie oskarżycielskiego przesłania. Wskazuje również na umiejętność teatru w posługiwaniu się rekwizytem, jak w przypadku drewnianych kuferków, które były schowkiem na niezbędne przedmioty, ale też i obozowym sklepikiem, szpitalnym łóżkiem i ścianą izolatki. „Provisorium stworzyło więc na użytek spektaklu kod informacyjny, bazujący na świadomości więziennych obyczajów, operujący aluzją, myślowym skrótem, znakiem (...)”²⁰⁸ Artykuł kończy uznanie spektaklu za ważne dokonanie teatralne, nie tylko w lubelskiej skali.

Waldemar Sulisz stwierdza, że „Wspomnienia z domu umarłych” z trudem poddają się ocenie i dlatego raczej stara się *cytować* obrazy dramatyczne, które są stacjami ludzkiej wędrówki do nikąd. Ta wędrówka opowiadana jest poprzez gest: oszczędny, może tylko niekiedy przerysowany, ale także komentujący. Słowo w tym przedstawieniu, broniące ludzkiego życia, ma szczególne znaczenie. „Oto zobaczyliśmy teatr słowa, w czasie, kiedy we współczesnym teatrze jest ono zasłanianie przez rozmaite środki scenograficzne i muzyczne.”²⁰⁹ W podsumowującej refleksji W. Sulisz nazywa „Wspomnienia z domu umarłych” dialogiem: „Aktorów z nami. Aktorów z historią. Także rozmową z autorem tekstu, który na taką rozmowę czekał długo.”²¹⁰

²⁰⁷ M. K-P. Inny świat -inaczej widziany, „Gazeta”, Pismo członków „Solidarności”. marzec 1989r.

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Waldemar Sulisz, Łagry na scenie. Teatr wyrzeczenia, „Relacje”, 26.01.1989 r.

²¹⁰ Tamże.

Za „Wspomnienia z domu umarłych” teatr otrzymał dwie nagrody. Pierwsza - nagroda kulturalna „Solidarności” przyznana przez Komitet Kultury Niezależnej. Niestety, fakt ten nie został odnotowany w książce „Teatr drugiego obiegu”. W archiwum teatru nie ma żadnego potwierdzającego dokumentu. Nie żyje Marta Fik, która nagrodę tę, bez świadków, wręczyła Januszowi Opryńskiemu. Z jego relacji wynika, że w formie pieniężnej otrzymał ją podczas krótkiego spotkania na Dworcu Centralnym w Warszawie. Drugą nagrodę Teatr otrzymał od australijskiej fundacji „Polcul” z siedzibą w Sydney w 1989r, już po oficjalnej premierze „Wspomnień z domu umarłych”. Fundacja ta przyznawała nagrody od początku stanu wojennego za działalność społeczną i kulturalną.

Od pierwszego stycznia 1984 r. Teatr Provisorium, wraz z teatrami: Grupa Chwilowa i Scena 6 został usunięty z Chatki Żaka. Trzy zespoły pozbawiono możliwości korzystania z sal i sprzętu, a szefów teatrów – zatrudnionych tu na etatach - zwolniono z pracy. Jako powód podano fakt, że wszyscy członkowie grup przestali być studentami. Scena 6, Grupa Chwilowa i Provisorium postanowiły założyć Lubelskie Stowarzyszenie Teatralne. Jego celem - poza prezentacją spektakli - miała być popularyzacja teatru poprzez seminaria, warsztaty, spotkania, dyskusje, a także pomoc we wszelkich teatralnych poczynaniach uczniów lubelskich szkół średnich. Władze nie wyraziły zgody na powstanie stowarzyszenia. Urząd Wojewódzki stwierdził, że Stowarzyszenie tworzyłoby biurokratyczną nadbudowę, a nie nowe warunki rozwoju społecznego. Innym argumentem jaki podawali urzędnicy było to, że działalność stowarzyszenia dublowałaby funkcję Towarzystwa Kultury Teatralnej; nie przeszkadzał im fakt, że wśród jego założycieli był prezes wojewódzkiego oddziału TKT, zastępca prezesa i członek zarządu. Szefom Teatrów zaproponowano zatrudnienie w Lubelskim Domu Kultury. Nie było to dobre rozwiązanie. Dyrekcja LDK była niechętna przyjęciu trzech grup; sale były zajęte przez aerobik, dyskotekę i inne formy zajęć. Teatry nie pasowały do tej struktury.²¹¹

C. Spektakl „Pieśni przeklęte”

W sierpniu 1984r. Teatr Provisorium został zaproszony na II Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych do Jeleniej Góry z propozycją przygotowania tam

²¹¹ Maciej Pawlicki, Niepotrzebni, ITD, marzec 1984 r. Zob też: Maciej Pawlicki, Provisorium, Scena, marzec 1984 r.

spektaklu w otwartej przestrzeni. Podczas trzytygodniowego pobytu na Festiwalu powstało przedstawienie „Pieśni przekłete”, zaprezentowane jeden raz w Kowarach, pod koniec trwania festiwalu. (W ramach tej imprezy pokazano również „Wspomnienia z domu umarłych” – jako przedstawienie zamknięte, tylko dla uczestników festiwalu.) W „Pieśniach przekłetych” udział wzięli aktorzy Provisorium (Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz i Sławomir Skop) i zaproszeni do współpracy członkowie innych grup (około 10 osób). Reżyserem przedsięwzięcia był Janusz Opryński. Przedstawienie zagrane zostało w naturalnej scenografii, jednopiętrowej, starej kamienicy. Miejscem akcji poszczególnych scen była ulica, okna, brama i dach kamienicy. Spektakl rozgrywał się wieczorem, oświetlenie dawały reflektory, a w niektórych scenach tylko ogień lub świece. Naturalnym oświetleniem scen dziejących się w oknach było światło domowych lamp. Inspiracją „Pieśni przekłetych” był wątek historyczny²¹² przeniesiony ze spektaklu „Pusta estrada”, której prezentację przerwał stan wojenny, a której tematy nie utraciły aktualności. „Pusta estrada” rozgrywała się w dużej przestrzeni. Realizując „Pieśni przekłete”, twórcy Teatru znaleźli możliwość zaadoptowania wielu fragmentów w przestrzeni ulicy i stojącego przy niej domu. Dołączono też nowe sceny jak np.: część sekwencji z II wersji „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, demolowanie podziemnej drukarni czy sceny w oknach. Wprowadzono również nowy tekst - wiersz A. Wata „Melodia hebrajska”, który zaaranżowano jako pieśń.

Spektakl po całodziennych przygotowaniach poprzedzających premierę, rozpoczął się około godziny 21.00, już po zapadnięciu zmroku. Nagle przed widzów zgromadzonych przed domem-sceną wydarzeń - wybiegali aktorzy (Jacek Brzeziński, Sławomir Skop, Andrzej Mathiasz) i po równie nagłym zatrzymaniu się w różnych miejscach, jeden z nich intonował śpiew, a za chwilę wszyscy trzej powtarzali muzyczną frazę, po której rozpoczął się tekst:

„Nad brzegami Babilonu siedzieliśmy strudzeni.
 Śpiewajcie - krzyczeli dozorczy, śpiewajcie, a żwawo
 Syjonu pieśń orężną i do Jahwy hymn rzewny.
 Niech nasze uszy upieszczą pieśni ciemionych.
 Śpiewalibyśmy, gdyby pieśń nasza była jadem.
 Śpiewalibyśmy, gdyby słowo jej było sztyletem.
 Śpiewalibyśmy, gdyby śpiew nasz był przekleństwem,
 a nie radością, nie wolnością, nie błogosławieństwem.”²¹³

²¹² Główne wątki spektaklu „Pusta estrada” opisuję w poprzednim rozdziale.

²¹³ Scenariusz spektaklu „Pieśni przekłete”, sierpień 1984 r. Kowary. Archiwum Teatru. Str.1. [Za:] A. Wat, Na melodie hebrajskie. [W:] Ciemne światło (wiersze z lat 1963 - 1967), Paryż 1968 r.

Tak zaczynało się to przedstawienie - opowieść o ludziach doświadczonych przez historię, opowieść syntetyczna, skrótowo obrazująca powtarzalność ludzkich losów, naznaczonych nieszczęściem, wygnaniem, cierpieniem, szaleństwem i śmiercią. Opowieść o narodach Europy na przestrzeni XX wieku. Była to więc opowieść o Żydach, Ukraińcach, Rosjanach i Polakach, Niemcach i Austriakach - Europie Wschodniej, Europie Środkowej, i Zachodniej. (Ta ostatnia - jako marzenie o zamieszkaniu na stałe, lub jako konieczność emigracji.) Dziwnym zbiegiem okoliczności budynek stanowiący scenę spektaklu był domem przesiedleńców ze Wschodu, z terenu byłych Kresów Polskich, z zachodniej Ukrainy, Białorusi, Litwy. Stał się przystanią dla ludzi doświadczonych tułaczką, powierzających swój los Opatrzności, wołających rozpaczliwie o pomoc do nieba:

„Szukam Ciebie na ziemi suchej i znużonej.

Z głębokości wołam do Ciebie – usłysz głos mój!

Wołam we dnie, a nie odpowiadasz.

I w nocy nie mam spokoju.

Porzuciłeś i zawstydziłeś nas.

Jak owoc wydałeś na śmierć (...)”²¹⁴

To jeden z aktorów wypowiadał tekst stojąc z zapaloną świecą przed bramą domu. Jeszcze modlitwa nie ucichła, gdy zaczęły się sceny wyrzucania z parteru domu różnych sprzętów, przedmiotów, obrazów. Równocześnie w innym miejscu sznur żołnierskich butów zaczynał wędrować do nieba. Obrazowi towarzyszył tekst „W Sarajewie Europa pękła na dwie części. A nad Marną skonał XX wiek.”²¹⁵ Po scenach plądrowania, gwałtu i przemocy następuje zmiana nastroju. Trzech aktorów w białych koszulach - na dachu kamienicy pod rozgwieżdżonym, sierpniowym niebem - porusza się w rytm muzyki. Oświetleni bocznymi reflektorami wydają się jeszcze bardziej tajemniczy i niedostępni. A w tym czasie inni, skryci w parterowych pomieszczeniach domu, drukują teksty na domowej produkcji powielaczu. Nie trwa to jednak długo. Strażnicy porządku publicznego bojąc się, by słowo nie burzyło ustanowionych konstrukcji, wpadają do drukarni i niszczą ją, brutalnie przewracając sprzęty, bijąc i rozpędzając ludzi. Teraz przed bramą domu rozgrywa się scena symbolizująca atmosferę Paryża, w której głównym motywem jest piosenka pt. „Rue Blondel”. (Scena została rozegrana podobnie jak w spektaklu „Pusta estrada”). Zaraz potem rozlega się wołanie „Bartuniu! Synku kochany, dobranoc...”²¹⁶. To tekst ze sceny dziejącej się w domu na parterze. Następnie trzej mężczyźni śpiewają pieśń „Hawenu shalom alehem”

²¹⁴ Tamże. Str.1. [Za:] Psalm 44 [W:] Psalmy. Tłumaczenie Czesław Miłosz

²¹⁵ Tamże. Str.1. [Za] Jan Kucharzewski, *Od białego caratu do czerwonego*, Warszawa 1923-1935

²¹⁶ Tamże Str. 3. Tekst własny zespołu.

stając przed bramą domu, z którego wychodzą ludzie dźwigający resztki dobytku. Powoli wchodzą po drabinie na dach. A kiedy już tam się znajdą zastygną w długim oczekiwaniu. (Scena powstała na motywach XVII wiecznej żydowskiej przepowiedni o nadejściu Mesjasza.) Powoli gaśnie światło, postacie na dachu rozplývają się w mroku. W tym czasie na dole rozbrzmiewa muzyka bałałajek. Melodia ich powtarza się kilka razy, raz szybciej, raz wolniej. Aktorzy - muzycy kłaniają się. To początek powieści o Kozakach, zdradziecko wydanych Stalinowi przez Winstona Churchila, opowieść o ludziach desperacko skaczących na koniach w nurt rzeki, szukających ratunku w samobójczej śmierci. „Bolesna pieśń stepu” ma swoje zakończenie w śpiewanej na głosy ukraińskiej dumce.

„Oj, tam pry dołyni
granatami zrytyj
leżył niewidymyj
Siczowyk ubytyj”²¹⁷

Po skończeniu ostatniej zwrotki, aktorzy kolejno rzucają na stos trzymane w rękach wojskowe płaszcze. W oknach na pierwszym piętrze odbywają się kolejne sceny, w których ktoś chce podciąć sobie żyły, inny obsesyjnie szuka stacji radiowej „Wolna Europa”, ktoś krzyczy „Wynoś się, wynoś...”. Aż wszyscy zmęczeni życiową walką wychodzą na dach. Z głośników rozlega się tekst:

„Te wszystkie zgrozy i męki, jakie wydarzyły się na placach sądu, w izbach tortur, w obozach koncentracyjnych, pod sztandarami wolności, w domach wariatów, pod przęsłami mostów, w późną jesień - wszystko to ma na sobie jakąś twardą nieśmiertelność, wszystko to w sobie trwa i zazdroszcząc wszelkiemu bytowi czepia się rzeczywistości.”²¹⁸ Zaczyna bić dzwon. Coraz głośniejsz brzmi pieśń „Agnus Dei” z powtarzającym się „Miserere”. Z dachu spadają kukły - przypominające żywe postacie. Przedstawienie kończy teks zaczynający się od słów: „Wszystkie nasze gwiazdy przewodnie gasną, a jeżeli nie gasną, to ledwie migocą. Nie znam was ludzie, znam was słabo, rzadko zwracałem na was uwagę, ale wy mnie obchodzicie. Interesuje mnie, ku czemu ma się teraz wasza dusza, żeby wiedzieć na pewno, czy na nowo zapala się betlejemska gwiazda, czy też znowu zaczyna gasnąć - to jest najważniejsze. Dlatego, że wszystkie inne gasną, a jeśli nie gasną to ledwie migocą, a jeśli nawet świecą, to i tak nie są warte dwóch splunięć.”²¹⁹

Z relacji twórców przedstawienia wynika, że zostało ono wysoko ocenione przez widzów. Niestety, na temat „Pieśni przeklętych” nie ma żadnych omówień prasowych.

²¹⁷ Tamże Str. 2. Tekst ukraińskiej dumki.

²¹⁸ Tamże. Str. 3. [Za:] Rainer Maria Rilke, Malte. Pamiętniki Malte - Lauridasa, Warszawa 1958 r.

²¹⁹ Tamże. 3-4. [Za:] Wieniedikt Jerofiejew, Moskwa - Pietuszki, Londyn 1976 r.

D. Spektakl „Dziedzictwo”

W końcu listopada 1984r. Teatr rozpoczął pracę nad spektaklem „Dziedzictwo”, prezentując równocześnie posiadane w repertuarze spektakle: „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” oraz „Wspomnienia z domu umarłych”. Jeden z ostatnich pokazów „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” odbył się w październiku 1985 r. w Białymstoku. W grudniu tego samego roku odbyła się premiera „Dziedzictwa”. Praca nad nim trwała więc około jednego roku. Premierowy spektakl, na który tradycyjnie zaproszeni byli przyjaciele Teatru z całej Polski, odbył się jeszcze przed ocenzurowaniem przedstawienia. Do Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Lublinie scenariusz został złożony na początku 1986r. Członkowie Provisorium, spodziewając się skreśleń, (czy nawet zatrzymania przedstawienia), przedstawili cenzurze scenariusz w wersji „złagodzonej”, tj. świadomie pozbawiony niektórych słów i zdań mogących budzić reakcje urzędu. Po kilku dniach na przedstawienie „cenzorskie” przyszło aż trzech cenzorów (prawdopodobnie ze względu na wcześniejsze napięcia między Provisorium a Urzędem, wywołane przez „Wspomnienia z domu umarłych”). Przedstawienie ostatecznie otrzymało zgodę na rozpowszechnianie w kształcie zgłoszonym do cenzury, ale było grane w pełnej wersji tekstowej i scenicznej. Natomiast jesienią 1987 r. złożono do cenzury cały scenariusz (bez pomijania „niepewnych” tekstów i scen) i również w tej wersji uzyskał on akceptację. (Rok później, we wrześniu 1988r. udzielono zgody na oficjalną prezentację „Wspomnień z domu umarłych” i przedstawienie to, z udziałem władz politycznych Lublina, „otwierało” sezon kulturalny 1988/89. Sytuacja ta była jednoznacznym zwiastunem zmian politycznych w Polsce, o których więcej będę pisał na początku IV rozdziału tej pracy.)

„Dziedzictwo” składało się z dwóch części. Pierwsza część - historyczna, inspirowana opowiadaniem J.J. Szczepańskiego „Koniec legendy” - jest próbą opowiadania o tragicznych losach pokolenia II wojny światowej, ukazuje dramat postaw, jak też moralny upadek człowieka. Scenografię tworzy lustro, stół, obraz przedstawiający mężczyznę z początku wieku na tle biblioteki, podwieszony u sufitu kandelabr oraz świecznik stojący na stole. Akcja rozgrywa się w niewielkiej przestrzeni, otoczonej z trzech stron widzami. Druga część - współczesna - rozgrywała się w zmienionej scenografii, przestrzeń gry ograniczona została z trzech stron firankami. Pozostał stół, a u sufitu zawieszono skromną lampę.

„Dziedzictwo” to dramat trzech ludzi poszukujących wartości, dramat, który przeradza się w absurd oczekiwania, świadomie nawiązujący do teatru beckettowskiego

- zarówno na poziomie użytych środków teatralnych jak i językowych.”²²⁰. W przedstawieniu bierze udział trzech aktorów (Jacek Brzeziński, Sławomir Skop i Andrzej Mathiasz). Wykorzystano w nim fragmenty muzyczne utworów Ludwika van Bethovena i Carli Bley, jak również fragmenty tekstów J. Conrada „Lord Jim” oraz wiersza Z. Herberta „Odpowiedź”. W pierwszej części śpiewana jest pieśń „Rozkwitały pęki białych róż”.

Pierwsza część przedstawienia została podzielona na pięć scen. Pokrótkę opiszę każdą z nich:

*I. Grabienie dworu.*²²¹

Dwór szlachecki gdzieś na wschodzie Polski, przez który przetacza się historia II wojny światowej. Niszczony kolejno przez Niemców, Sowietów, a także miejscową ludność. Czas pożogi, czas moralnego przyzwolenia na grabież, gwałt, zabijanie.

W świetle płonących saganów aktorzy- ubrani w ciemne kapoty i czapki-uszanki - odgrywają sceny plądrowania, rabunku i niszczenia. Wylewają naftę z lamp na podłogę i sprzęty. Rozlega się komenda „Pal Korniejuk! Pal!”²²² i wtedy zaczyna płonąć dwór: stół, podłoga i cała przestrzeń (jest to oczywiście trick - choć z powodu zapachu nafty i wcześniej płonących lamp naftowych - na tyle sugestywny i mocny, że pozwalający na takie określenie). Słychać dźwięk tłuczonego szkła, tupanie, śmiech, sapanie, rozdzieranie książek.

„ - Słodko. Podróżowali, jedli tylko i czytali. Czytali, ale skończyło się. Karabiny na sznurkach.

- Wo ist der Iwan?

- Wychodzić, wszyscy! Gdzie twój oddział, gdzie twoi ludzie.

(...)

- Herr Kommandant, na strychu ukrywają Żydów!

- Nasz Pan! Nasz Pan wrócił. Pan taki dobry, sprawiedliwy”²²³

Scena ta kończy się uporządkowaniem przestrzeni, (to znaczy ustawieniem sprzętów na ich pierwotne miejsca), przy dźwiękach spokojnego utworu gdzie słychać jedynie mandolinę i towarzyszący jej fortepian.

²²⁰ Teatr Provisorium, „Dziedzictwo”. Scenariusz. Fragment wstępu - w charakterze didaskalii. Archiwum Teatru.

²²¹ Inspiracją tej sceny była powieść Włodzimierza Odojewskiego „Zasypie wszystko, zawieje”, Warszawa 1990

²²² Teatr Provisorium, „Dziedzictwo”, Scenariusz, Lublin X 1987. Archiwum Teatru. Str. 2 Tekst własny zespołu.

²²³ Tamże. Str. 2. Tekst własny zespołu.

II. Powrót z lasu.

Zawszeni, brudni wracają *leśni ludzie* - młodzi partyzanci straconego pokolenia Armii Krajowej. Przygniata ich ciężar doświadczeń z wielu lat walki. Z trudem odnajdują ciepło domu. Przypominają sobie imiona dziewcząt - wspomnienia pierwszych miłości.

Aktorzy pojawiają się w zmienionych strojach. Dwaj z nich ubrani są w skórzane okrycia (kurtka, płaszcz) oraz bryczesy wpuszczone w oficerki. Trzeci (Pan z Warszawy) ma na sobie marynarkę i sztruksowe spodnie, do tego półbuty i gabardynowy płaszcz. To on, grając na akordeonie, będzie tworzył warstwę muzyczną pierwszej części przedstawienia.

„-Proszę otworzyć. Byłem tu rok temu.

- Z lasu. Z dobrego.

(...)

Tak dawno nie byłem w domu. Jak my śmierdzimy.²²⁴ - powie jeden z nich, gdy w tle snuje się melodia kolędy granej na organkach. Jest to okres Bożego Narodzenia. Wkrótce nastąpi Sylwestrowa Noc.

III. Sylwester 1944/45.

Scena rozgrywa się w atmosferze sylwestrowej zabawy przy dźwiękach akordeonu. W miarę upływu czasu wszyscy stają się coraz bardziej pijani. Wznoszone są toasty, prezentowane pseudonimy. Spotkanie po latach okupacji. Gorzki smak kłębki. Alkohol przywołuje obrazy przeszłości, przeszłości okrutnej, bo przypominającej, że też się zabijało, mordowało ze zwierzęcą skutecznością. Tragiczne pytania o sens Powstania Warszawskiego. To wszystko w chwili, gdy zbliżająca się ze Wschodu armia, niosąc „nowy ład”, przesuwa granice w Europie.

„- Panowie, ostatnia jałowcówka.

- Za godzinę tysiąc dziewięćset czterdziesty piąty.

- Siwy

- Bystry

(...)

- Prosił mnie, błagał na kolanach, żeby go nie zabijać. Pokazywał zdjęcie żony i dzieci. Ten płaszcz i te buty po nim.

(...)

- Słyszycie, jak ziemia drży. Już nie jesteśmy sami. Będziemy mieli gości.

²²⁴ Tamże. Str. 2. Tekst własny zespołu inspirowany opowiadaniem J.J. Szczepańskiego „Koniec legendy”.

- Było miasto i nie ma. Był człowiek - nie ma człowieka. Jak wy się łatwo na to godzicie.”²²⁵

Wszystkie teksty – często jako krótkie, urwane zdania – pojawiają się w sytuacjach dynamicznych. Konflikty przechodzą w agresję, niemal w rękoczyn - z użyciem ostrych narzędzi.

„- Panie Siwy, pan oszalał?”²²⁶ - krzyknie pan z Warszawy. Trzeba wyjść na zewnątrz, aby trochę ochłonać, oprzytomnieć.

IV. Żydzi ukrywający się na strychu.

Wciągany na sznurku metalowy czajnik przenosił akcję na strych. Tam skulone, zaszczute, śmiertelnie przerażone postacie wsłuchują się w dochodzące (z dołu) odgłosy zabawy. Niektórzy z ukrywających się wierzą w odmianę losu, inni na zawsze zgubili wiarę w człowieka, jeszcze inni marzą o dalekiej podróży za Ocean. Scena rozgrywa się przy świetle świec. Z owiniętych w koce postaci widać tylko twarze.

„-(...) Za dwa, trzy dni będą tu. To dobrze, ja na nich czekam.

- Tamci też strzelają, aż niebo płonie. Ja się już nigdy nie przestanę bać.

(...)

- Oni tam na dole świętują swój Nowy Rok. Czy my doczekamy naszego?

(...)

- Tam, na dole piją, bawią się. (...) Ale dziwna to radość. (...) Wiedzą, że to koniec epoki.”²²⁷

V. Bal sylwestrowy - ciąg dalszy. Biblioteka ojca.

Powrót do zabawy. Kolejne toasty, muzyka, taniec. Zmęczeni alkoholem toczą spór o nadchodzący czas i wybór postawy w życiu. Jeszcze raz powracają do minionych dni. Kończy się wódka. Pojawiają się uporczywe pytania o przyszłość - czy uznać klęskę za dopełnienie historycznego procesu i „realistycznie” zaakceptować nowy ład, czy być wiernym swoim ideałom i walczyć do końca, czy też wybrać los emigranta? Na koniec postacie układają się do snu - snu kończącego na zawsze epokę i legendę o niej.

„- Wyjedź ze mną, jeszcze nie jest za późno. Tutaj ruiny, groby. Tam może będziemy mieli dzieci.

(...)

²²⁵ Tamże. Str. 3. Tekst własny zespołu inspirowany opowiadaniem J.J. Szczepańskiego „Koniec legendy”.

²²⁶ Tamże. Str. 3. Tekst własny zespołu inspirowany opowiadaniem J.J. Szczepańskiego „Koniec legendy”.

²²⁷ Tamże. Str. 4. Tekst własny zespołu inspirowany opowiadaniem J.J. Szczepańskiego „Koniec legendy”.

-(...) To wszystko co zostało po moim ojcu. Pachnie ziemią, kwietniem, brzoźowym lasem. Dół z wapnem. Nie, ja tutaj nigdy nie powrócę.

(...)

- Marta, Martunia, obiecałaś. A, to wy. Znowu spisek, spisek i klęska. Tak dalej nie można. Wystarczyłoby jeszcze trzy wagony, żeby zniszczyć naszą kulturę.

(...)

- Spać!”²²⁸

Scena kończy się wyniesieniem rekwizytów. Pojawia się ten sam motyw muzyczny, który pojawił się pomiędzy sceną „Płądrowania dworu” a „Powrotem z lasu”. Aktorzy znikają.

Część druga składa się z siedmiu scen.

I. Sylwester stanu wojennego 1981 r.

Następuje zmiana scenografii. Współcześnie ubrane postacie (garnitury, półbuty, płaszcze) wnoszą rekwizyty: lampę, wódkę, kieliszki. Panuje nastrój oczekiwania. Przypadkowe mieszkanie, które jest kolejnym schronieniem dla wielu ukrywających się osób. Pojawia się podła wódka i beznadziejność.

„- Kartkowa [wódka - przypomnienie]

- Udało mi się.

- Zasłoń okna. (Zostają spuszczone firanki). Półbuty w rękach, suknie pod płaszczami. Dzisiaj można wyjść na nocny spacer.

- Tutaj? Razem? Niemądrze!

(...)

To tutaj już nikt nie przyjdzie.”²²⁹

II. Kobiety naszego życia

Dźwięki współczesnej, jazzowej muzyki rozpoczynają scenę tańca z kobietami - kukłami, które zjawiają się na sylwestrowym wieczorze. Nie są piękne, ale za to oddane, gotowe dzielić każdy los. Gdy wszystko dookoła podlega zniszczeniu, bóg miłości - Eros nawiedza często ludzi:

„- Zaczęli wyważać drzwi, a ja na balkon i po rynnie. Odrobinę zimnej krwi i mogę dzisiaj z tobą tańczyć, Patrycjo.

(...)

- Mówisz, że brat się ukrywa. To niesłychane.

²²⁸ Tamże. Str. 5. Tekst własny zespołu inspirowany opowiadaniem J.J.Szczepańskiego „Koniec legendy”.

²²⁹ Tamże. Str. 6. Tekst własny zespołu.

- A, tego ci nie mogę powiedzieć, co my tutaj robimy. To tajemnica.
- (...)
- Dlaczego one są takie brzydkie?
- Bo piękne są tam, na górze. Napij się wódki to ci się spodobają.²³⁰

III. Oczekiwanie

Po wyjściu kobiet, to jest wyniesieniu kukieł powraca nastrój nudy, przygnębienia. Życie podglądane zza firanek. Ulice pełne tragedii. Przeciw totalitarnej sile - jedynie słowa zduszone w gardle, załzawione od gazu oczy. Kolejne pokolenie skazane na ukrywanie się, na czekanie. Dom ten to dom, do którego docierają tylko złe wiadomości. Żegnanie przyjaciół, picie za nieobecnych.

- „- Za tych, co wyjechali. (...) Za Filadelfię, Sydney, Nowy Jork.
- Za tych, co...²³¹

Wybuchają kłótnie. jeden z aktorów zostaje przebrany, aby mógł wyjść po zakupy

- „- Który to już dzień.
- Nie ma co czytać
- Dlaczego nikt nie przychodzi ?
- (...)
- Nie pukaj !!!
- Przestań gwizdać !
- (...)
- Makaron się skończył. Trzeba wyjść.
- Ja, dlaczego ja ?
- Nikt cię nie pozna. Włosy. Kapelusz.... Niedobrze.
- Pospieszmy się. Zmień włosy. Okulary!
- Idź już.²³²

IV. Kuszenie

A przecież można zmienić swój los - za oknem natura kusi swym pięknem, kobiety mieszają zmysły. Wystarczy złożyć podpis - to znaczy zdradzić.

„- Czekaj na pana żona. (...) Niedługo znowu nadejdzie wiosna. Pąki, liście, kwiaty. Tajemnica bytu.

- Ja się wykąpie w jeziorze nieopodal. A pan?
- Ocean, góry. (...) Sól na ustach. A jakie kobiety tam chodzą.

²³⁰ Tamże. Str.6. Tekst własny zespołu.

²³¹ Tamże. Str. 7. Tekst własny zespołu

²³² Tamże. Str. 7. Tekst własny zespołu.

- Trzeba umieć przegrywać. To wszystko może być twoje, wystarczy tylko wyciągnąć rękę.”²³³

V. Dom rodzinny

Duszno. Tak mało przestrzeni i wszystko drażni. Trzeba przygotować paczkę do więzienia, podstawowe rzeczy. Wybucho kłótnia domowa przy jazgocie zagłuszanego Radia „Wolna Europa”.

„- Minus 10. Ciepła bielizna, cebula, czosnek, smalec.... herbata koniecznie.

- Ile waży?

(...)

- Wynieś mi te książki.

- Spaliłaś wszystko? Naprawdę? Jak to?

- Kartki na mięso. Złodzieju, chcesz mnie wykończyć? (...)

- Nie ma kiedy słuchać. Chcę słuchać, oni gadają. (...)

- Wyłącz to! Wyłącz!”²³⁴

VI. Noc

Jest to scena złożona z mrocznych, niemal bezsłownych obrazów: nieudane próby samobójstwa (wyskoczenie przez okno, wieszanie się), pojawienie się widma śmierci w postaci kukły – kobiety pozbawionej oczu i włosów; wołanie pod bramą więzienia:

„- Ja pana bardzo proszę, niech pan chociaż to weźmie.

- Syn Jan, on bez tego nie przeżyje.”²³⁵

Scenie towarzyszy muzyka na żywo – improwizacja grana na kontrabasie.

VII. Pożegnanie

Milnie muzyka. Zmienia się nastrój. Scena rozświetla się jasnym światłem. Jeden z aktorów pakuje walizkę. Pozostali dwaj przypominają mu o wspólnie spędzonych, pięknych chwilach, o wspólnie czytanych książkach i przeżywanych marzeniach. Na koniec wręczają mu tom poezji i wychodzą:

„- Pamiętasz, całą noc czytaliśmy Wata. Śmiałeś się, że cierpimy na genialność.

- Pamiętasz, zabrakło papierosów. Chodziliśmy po mieście do rana. (...)

- Pamiętasz te jabłka w ogrodzie u dominikanów? (...)”²³⁶

Aktor, który pozostał sam, otwiera otrzymaną książkę i czyta:

²³³ Tamże. Str. 8. Tekst własny zespołu.

²³⁴ Tamże. Str. 8-9. Tekst własny zespołu.

²³⁵ Tamże. Str. 9. Tekst własny zespołu.

²³⁶ Tamże. Str. 9. Tekst własny zespołu.

„- Będziemy czekali. Przyjaciele. *Lecz wybór, by pozostać tu, potwierdza każdy sen o palmach. Hermes, pies i gwiazda*”.²³⁷

Zabiera ze sobą walizkę i wychodzi. Przedstawienie kończy się.

Po grudniowej premierze 1985 r. następne przedstawienia „Dziedzictwa” odbyły się w Kielcach podczas „Startu” (luty 1986r.) i w Krakowie podczas XI Reminiscencji Teatralnych. W artykule omawiającym drugi z tych festiwali czytamy: „Dbający zawsze o moralną ostrość swoich wypowiedzi lubelski weteran - Provisorium przywiózł do Krakowa zespołową propozycję *Dziedzictwo*. Ramy spektaklu wyznaczają dwa momenty historii: noc sylwestrowe 1944 i 1981. Oba punkty czasowe łączy element strachu i niepewności młodych ludzi w obliczu nadchodzącej przyszłości. Odświętności, szczególności tych chwil towarzyszą pytania o sens, cel i miejsce człowieka w społeczeństwie przeżywającym dziejowe zakręty. *Dziedzictwo* to bodaj jedyny przykład sięgnięcia przez młody teatr po wątek z najnowszej historii - w poczuciu odpowiedzialności wypowiedzianych słów.”²³⁸

Po kwietniowych spektaklach w Studenckim Klubie „Stodoła” w Warszawie, Izabela Śliwonik tak komentowała przedstawienie: „W scenie Sylwestra 44 widzimy ludzi (...), którzy zakończenie wojny witają w stanie dalekim od euforii - ze zwątpieniem i obawą. (...) Ten Sylwester to tragiczne zaduszki odprawiane nie tylko w intencji tych, którzy zginęli, ale i własnych nadziei. Na ostateczną decyzję ma wpływ bardzo piękna - scena żydowska, transformująca beznadziejną tragedię ukrywania się. Decyzja została podjęta. Będzie nią zakopanie broni, ujawnienie się i próba życia w nowym świecie. (...) Ostatni dzień 1981r. to także Sylwester tych, którzy przegrali. Mieszkanie ukrywających się. Jeśli jednak ci pierwsi - znani z przekazów i historii - jawili się nam jako bohaterowie tragiczni i romantyczni, to ci drudzy może dlatego, że współcześni - przedstawieni są z wielką choć gorzką ironią; czasami na granicy kabotyństwa. Ta konspiracja to w gruncie rzeczy strach i bezsilność. Zakopana w pierwszej części broń zostanie co prawda wyciągnięta, ale pozostanie bezużyteczna. I tu pozostanie podjęta decyzja taka jak w części pierwszej. Uzasadniona słowami Herberta. Bliższa jednak porażki i rezygnacji niż ta sprzed 37 lat.”²³⁹

Pierwszą połowę 1986r. wypełniły Teatrowi spektakle „Dziedzictwa” grane wiele razy w Lublinie, a także Rzeszowie, Wrocławiu, Zielonej Górze, Białymstoku i Łomży. 31 lipca Provisorium wyjechało na zachodnioeuropejskie tournee (Wielka Brytania, RFN, Szwecja), z którego powróciło do Lublina 10 grudnia. Pierwszym, zasadniczym etapem tournee był udział w Światowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu (w nurcie

²³⁷ Tamże. Str. 9. [Za:] Zbigniew Herbert, *Odpowiedź*, [W:] *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973r.

²³⁸ Janusz Lenczowski, Piotr Wasilewski, *Sztuczne oddychanie*, „Student”, 30.03 - 12.04. 1986 r.

²³⁹ Izabela Śliwonik, *Dziedzictwo*, „Inspiracje”, lipiec, 1986 r.

fringe), a potem również występy w kilku miastach Anglii i Walii. Promotorem tego przedsięwzięcia stał się Tony Howard, profesor- teatrolog Warwick University, który widział premierowe przedstawienie „Dziedzictwa”. W drodze do Edynburga Provisorium pokazało swój spektakl w Coventry. W Edynburgu „Dziedzictwo” zostało pokazane dziewięć razy (8 - 16 sierpnia) w prestiżowym ośrodku festiwalowym Assembly Rooms. Po festiwalowych prezentacjach ukazały się omówienia spektaklu w prasie. Lyn Gardner zauważa, że „Dziedzictwo” jest zbiorem uporządkowanych obrazów o niezwyklej sile emocjonalnej, które tworzą historyczny zapis społecznych, politycznych i kulturowych wpływów w kraju w ciągu ostatniego czterdziestolecia.²⁴⁰ Z kolei recenzent „Daily Telegraph” określa spektakl jako historię wielkich nadziei i marzeń, które w powojennej Polsce albo zostały zdradzone albo porzucone.²⁴¹ Trewor Royle pisze natomiast, że: „(...) wymowa sztuki jest polityczna, niosąc za sobą refleksję nad miernymi wartościami naszej cywilizacji. Ludzie chowają się w ciemności przed niewidzialnymi wrogami, piją aby zapomnieć, próbują za wszelką cenę zatrzymać w pamięci imiona tych których kochają, lecz wokół nich nieustannie pełza zatechły odór przerażenia.”²⁴²

W październiku i listopadzie 1986r. „Dziedzictwo” zaprezentowano w następujących brytyjskich miastach: Cardiff(7-11.10), Oxford (17.10), Norwich (24-25.10), Londyn (27.10-1.11), Leicester (3-4.11).²⁴³ Pobyt Teatru w Wielkiej Brytanii zaowocował sporym materiałem opublikowanym w brytyjskim, fachowym czasopiśmie „New Theatre Quarterly”²⁴⁴. Autorzy tekstu Tony Howard i Piotr Kuhiwczak prezentują Provisorium w kontekście polskiego teatru alternatywnego. Publikacja składa się z kilku części, z których pierwsza to wstęp przedstawiający Teatr i powód, dla którego przybyli do Wielkiej Brytanii. Tu znajduje się informacja, że spektaklem w Coventry Provisorium rozpoczęło europejskie tournee. Tu też zamieszczony jest ciekawy komentarz, który pozwolę sobie przytoczyć: „Ciepłe przyjęcie spektaklu dowiodło, że polskie dziedzictwo historyczne, często rozważane jako pełne kompleksów i egzotyczne, może stać się zadziwiająco przystępne i zrozumiałe dla publiczności zachodnioeuropejskiej, jeśli jest wyrażone strukturalnie precyzyjną formą ekspresji teatralnej.”²⁴⁵

²⁴⁰ Lyn Gardner,[bez tytułu] „City Limite”, 12.08.1986 r.

²⁴¹ „Daily Telegraph”, [W tekście nie ma autora i tytuł recenzji] 15.08.1986 r.

²⁴² Trewor Royle, Homing in on the international theme „Glasgow Herald”, 12.08.1986 r.

²⁴³ Informację podaję na podstawie ulotki wydanej w Wielkiej Brytanii w 1986 r. z okazji występów Provisorium, która znajduje się w archiwum Teatru.

²⁴⁴ Tony Howard, Piotr Kuhiwczak, Empty stages: Teatr Provisorium and The Polish Alternative Theatre. “New Theatre Quarterly”, str. 258 - 272

²⁴⁵ Tamże. str.258

Następna część artykułu jest zatytułowana „Społeczność teatralna”, a w niej zostaje zaprezentowany Lublin jako miejsce działania kilku ciekawych grup teatralnych (Scena Plastyczna KUL, Grupa Chwilowa, Scena 6, OPT Gardzienice; ostatniej z grup poświęcono najwięcej miejsca), w tym również Provisorium. Kolejna część zatytułowana „Styl i Aktor” w całości jest poświęcona zagadnieniom problematyki i poetyki Teatru. Fragment ten jest częściowo omówieniem, częściowo cytowaniem wypowiedzi twórców Provisorium, z którymi przeprowadzono wywiad. Tu mówi się o wcześniejszych przedstawieniach jak: „Nasza niedziela”, „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, „Pusta estrada”. Następne partie szkicu poświęcone są komentarzom do „Wspomnień z domu umarłych” i „Dziedzictwa”. Przytoczony został wywiad przeprowadzony z J. Opryńskim po spektaklu w Coventry. Całość tekstu zamyka wypowiedź J. Opryńskiego, sformułowana pod koniec brytyjskiego tournée. Artykuł uzupełniony jest dziewięcioma zdjęciami ze spektakli Provisorium i trzema tekstami. Dwa z nich to opisy spektakli: „Wspomnień z domu umarłych” i „Dziedzictwa”, a trzeci - autorstwa Barbary Plebanek, zatytułowany „Męska dominacja” - jest krytyką patrzenia na świat z „męskiej” perspektywy, tj. z poniżającym stosunkiem do kobiet jakoby zawartym w przedstawieniach Provisorium.

W połowie listopada Teatr opuścił Wielką Brytanię i wyjechał do RFN, gdzie obok „Wspomnień z domu umarłych” w Bremie - prezentował „Dziedzictwo” w Bielefeld w Theaterlabor²⁴⁶. Trzecim etapem najdłuższego tournée w historii Teatru były spektakle w Göteborgu (1-2.12.1986r.) i Sztokholmie (5-7.12.1986r.).²⁴⁷ Spektakle w Szwecji były ostatnimi przedstawieniami „Dziedzictwa”, w których brał udział S. Skop, gdyż zdecydował on o pozostaniu na Zachodzie z zamiarem powrotu na stałe do Wielkiej Brytanii. Wydawało się więc, że jest to jego ostateczne rozstanie z Provisorium po jedenastu latach współpracy. (W rzeczywistości, po upływie kilku lat S. Skop powróci na pewien czas do teatru.) Do Polski - pod koniec 1986r. - wróciło więc trzech twórców Provisorium, niepewnych dalszych losów teatru. Na początku 1987r. sprawa rozstrzygnęła się pozytywnie - do zespołu dołączył Jan Maria Kłoczowski. Pierwszym jego zadaniem aktorskim było wejście w „Dziedzictwo” - w miejsce S. Skopa. Po jednym z pierwszych przedstawień z udziałem J.M.Kłoczowskiego recenzent lubelskiego dziennika na piśmie o aktorach jako o trójce protagonistów „(...) zupełnie niebywalej w sprawności ciała, ekspresji słowa, gestu.(...)Bo tu najważniejsze jest przesłanie, rozdierająca prawda o wartościach, których się szuka, dochowuje im

²⁴⁶ To, Teatr Provisorium zeigt „Di Eibschatt”, „Bielefelder Tageblatt”, 22.11.1986

²⁴⁷ Pia Heed, Om att sluss eller ge up, „Dagens Nyheter”, 5.11.1986

wierności, a których często już nie ma.”²⁴⁸ I dalej czytamy, że „Dziedzictwo” jest najważniejszą wypowiedzią artystyczną na temat stanu wojennego.

Od stycznia 1987r. zmieniła się siedziba Teatru: z Lubelskiego Domu Kultury Provisorium przeszło pod patronat nowo powstałego Lubelskiego Studia Teatralnego. Rok ten nie był zbyt płodny dla zespołu. Nie powstał nowy spektakl, a prezentacje będących w repertuarze nie były zbyt częste. Do najważniejszych wydarzeń roku należał udział Provisorium w Festiwalu Teatru Polskiego zorganizowanym pod koniec listopada przez Centrum Vooruit w Gandawie (Belgia), na który zaproszono pięć polskich zespołów: Akademię Ruchu oraz cztery zespoły z Lublina: OPT Gardzienice, Scena Plastyczna KUL, Scena 6 i Teatr Provisorium, któremu zaproponowano prezentację „Dziedzictwa” i „Wspomnień z domu umarłych” (wciąż jeszcze bez cenzury). Oba przedstawienia zostały zagrane w czasie jednego wieczoru, z krótką przerwą na przejście widzów z sali do sali i odpoczynku dla aktorów. Będący na festiwalu lubelski dziennikarz tak pisał o występie Provisorium: „Miał rację Daan Bouweus [Dyrektor festiwalu w Gandawie - przypomnienie], kiedy mówił, że w Teatrze Provisorium humanizm i krytyka społeczna idą w parze. Kiedy w Centrum Vooruit przez widzów patrzyłem na scenę - widzów o innych przecież doświadczeniach niż polskie - wydawało mi się, że widzą oni i słyszą to samo co Daan i w jakimś stopniu to samo, co w przedstawieniach Provisorium oglądają Polacy. Bo gdyby było inaczej, to skąd to skupienie, ta cisza na widowni, która - o tym się wie przez skórę - nie jest tylko formą i przejawem dobrego wychowania, ale myślącym uczestnictwem w teatralnym znaczeniu.”²⁴⁹

Przy okazji relacji z Gandawy F. Piątkowski głęboko analizuje „Dziedzictwo”, bo prawdopodobnie dopiero w Belgii obejrzał je po raz pierwszy. (Temat nieobecności Provisorium w Lublinie i niemożności obejrzenia jego przedstawień podnosili już wcześniej lubelscy dziennikarze.)²⁵⁰ Autor podkreśla artystyczną wartość przedstawienia i mówi, że „niełatwy to spektakl, bo takie są polskie dzieje; klarowny, precyzyjny w używaniu teatralnych środków, spektakl wykonywany brawurowo przez trzech zaledwie aktorów. Przypuszczam, że ta brawura i precyzja budzi uznanie każdej widowni. Tej w Gandawie - także”.²⁵¹ To o aktorach. A o innych artystycznych dokonaniach Opryńskiego i jego kolegów? „Jest więc dla mnie Teatr Provisorium teatrem precyzyjnie ustalonego kontrpunktu, w którym wielkie problemy pozbawione

²⁴⁸ Tam, Wybór. „Kurier Lubelski”, 5.10.1987

²⁴⁹ Franciszek Piątkowski, My, awangarda, „Sztandar Ludu”, 08.01.1988 r.

²⁵⁰ A. Borkowski, A. Molik, Przydałby się przeciąg, „Kurier Lubelski” 27-29.11.1987 r: „Kto wie czy gdyby nie *Prezentacje* lubelski widz długo by jeszcze o Provisorium i Gardzienicach czytał tylko peany w prasie fachowej.”

²⁵¹ Franciszek Piątkowski. Op. cit.

koturnowości, ciągle zrzucane z koturnów, odzyskują swoją wagę i znaczenie. Uwyraźnione przez kontrast, uczłowieczone przez aktorów stają się problemami, jakie w historii miewają i narody.”²⁵² Bardzo interesujące wydają się też uwagi o umiejętnościach Provisorium w przetwarzaniu historii na użytek przedstawień teatralnych: „Provisorium jest teatrem zanurzonym w historii, polskiej historii najważniejszej. Ale historię można odczytywać, przeżywać i przedstawiać na różne sposoby: jako obszar przygody, jako rezerwuar faktów, albo jako dramat ludzi uwikłanych w dziejowe wydarzenia.(...) Wizje tych dramatów można czasami oglądać w teatrze, a w Provisorium jak dotychczas zawsze. Co bardzo istotne - materia historyczna, z jakiej wyprowadzono i w jakiej zanurzone są realizacje Teatru Provisorium jest jeszcze gorąca, jeszcze nie ostygła. (...) Ten sam nurt historyczny (...) wypełnia naszą osobistą pamięć i unosi nas samych. Dlatego nas to dotyka, dlatego boli, dlatego parzy, dlatego wywołuje potrzebę akceptacji scenicznej prawdy, bądź - być może - odrzucenia tej prawdy, ale przecież potrzebę a nie obojętność. Stąd opinie, że Provisorium to teatr polityczny i są to opinie zasadne, bo przecież historia, która jeszcze się dzieje to przede wszystkim polityka.”²⁵³

Bezpośrednio po spektaklach w Gandawie, Teatr udał się do Bielefeld, Bremy i Oldenburga (RFN), aby zaprezentować „Dziedzictwo”; w Bielefeld zagrane zostały ponadto „Wspomnienia z domu umarłych” o czym informowały tamtejsze lokalne dzienniki.²⁵⁴

W lutym 1989r. dwukrotnie pokazano „Dziedzictwo” na „Starcie” w Poznaniu a następnie podczas Lubelskiej Wiosny Teatralnej²⁵⁵. W maju Provisorium było gościem Teatru 77 z Łodzi, a jesienią brał udział w Przeglądzie Repertuaru Lubelskich Teatrów zorganizowanym też przez A. Rozhina. Ponieważ na Przegląd zaproszono krytyków z całej Polski, ukazało się kilka omówień w prasie ogólnopolskiej. Pisał na przykład Jan Kłossowicz: „(...) Wystąpiło znakomite, nawiązujące w swoim aktorstwie do tradycji Grotowskiego, Provisorium ze spektaklem „Dziedzictwo”, pokazującym doświadczenie dwóch pokoleń. (...)”²⁵⁶. Z tego okresu pochodzą też dwie inne recenzje, które warto pokrótce omówić.

Urszula Bielous omawiając „Dziedzictwo” zwróciła uwagę na słowa i rekwizyty rozmieszczone na scenie, „pełniące rolę symboli lub dopełnień słów i treści wypowiedzianych przez aktorów - treści mocno poszarpanych jakby powyrywanych z

²⁵² Tamże

²⁵³ Tamże

²⁵⁴ [Brak autora]. Provisorium wieder in Theaterlabor, „Bielefelder Tageblatt”, 21.11.1987 r.

²⁵⁵ A. Rozhin jako Dyrektor Artystyczny Teatru im J.Osterwy powołał taki festiwal o formule prezentacji, w nazwie odwołujący się do festiwali z lat 1967 - 1973.

²⁵⁶ Jan Kłossowicz, Tylko o teatrze w Lublinie, „Życie Warszawy”, 18.11.1988 r.

licznych kontekstów historii i literatury.”²⁵⁷ Słowa wypowiedane są tu w pośpiechu, jak w gorączce, nerwowo. W bólu. To chyba właśnie pozwala Urszuli Bielous na sformułowanie takiego sądu: „Znowu narodowy dramat, a raczej dramatyzm wypływający ze sceny, znowu cierpiętniczy, ale bardziej osobisty, buntowniczy, mniej pokutny. Ponieważ przeżywany przez młodych ludzi, którzy nie przeżyli upiorów przeszłości, znają je ze słyszenia, z przekazów, nierzadko z drugiego obiegu.”²⁵⁸ Natomiast tytuł „Dziedzictwo” stanowi puentę przedstawienia, które ukazuje, „jakim brzemieniem odciska się nasza historia na mentalność i światopogląd ludzi trzydziestolecia.”²⁵⁹

Jerzy Łojko recenzując „Dziedzictwo”, które obejrzał na „Starcie” w 1989r., określa je jako najkrótszą, ale wielką syntezę naszych dziejów, gdzie padają Wielkie Pytania (duże litery za rec. J. Łojka) o naszą własną tożsamość, o naszą własną schedę. W tym widowisku, składającym się z kilkudziesięciu epizodów, poszarpanych i oderwanych, szczególną rolę w konstruowaniu linearnego toku pełni światło i ciemność. Jest to spektakl - mówi Łojko - „(...)w którym dostrzega się mistrzowską rolę reżysera. I aktorów również.”²⁶⁰

Z kolei Tomasz Kubikowski zwraca uwagę na beckettowską poetykę spektaklu, w którym ujęte zostały rzeczy realne, utrwalone w pamięci zbiorowej i pamięci każdego widza, „będące wspólnym dziedzictwem - brzemieniem, którego poszczególne, nakładające się na siebie warstwy odsłaniają się w coraz głębszych złogach świadomości, poruszanych ożywiającym pamięć zabiegiem demonstrowania boleśnie w niej wyrytych szczegółów i schematów. Część pierwsza, wydobywająca się z głębokich czeluści jako jeden wielki skrzep motywów odległych, zapadłych głęboko, (...) wciąż jednak żywych, nie rozwiązanych i gniotących, nadaje perspektywę części drugiej, ewoluującej także rzeczy już oddzielone, jakkolwiek cienką zasłoną czasu, zapadłe w świeżą pamięć, dołączone do zasobów dziedzictwa i stanowiące w nich ostatnie, stygnące jeszcze ogniwo. Żadne zresztą nie wystygło jeszcze zupełnie - beckettowskość sytuacji zasadza się i na tym, że sytuacja nawarstwia się tylko, zamiast rozwijać.”²⁶¹ W końcowej części recenzji czytamy, że przedstawienie jest czyste teatralnie i że zespół wydoskonalił swój kunszt, rozwinął bardzo konsekwentny i przemyślany styl. Aktorstwo oparte jest tu na głębokim przeżyciu. Używane środki, choć nieraz gwałtowne, są wyważone i zdyscyplinowane. Stworzony został prosty, a równocześnie

²⁵⁷ Urszula Bielous, Okrakiem do ściany, „Kultura”, 16.11.1988

²⁵⁸ Tamże

²⁵⁹ Tamże

²⁶⁰ Jerzy Łojko, Pył w oczy... i łzę toczy..., „Spojrzenia” jednodniówka Społeczno - Kulturalna Studentów Poznania. Luty 1989 r.

²⁶¹ Tomasz Kubikowski, Trzej mężczyźni w mroku. „Odra” nr 3/1988 r.

bogaty i sugestywny język, w którym „poważne i żarliwe wyznanie mieści się obok makabrycznej groteski lub kapitalnego, wielopiętrowego, metaforycznego skrót.”²⁶²

Koniec lat osiemdziesiątych to również koniec grania „Dziedzictwa”. Po raz ostatni zostało zaprezentowane na jubileuszu 15-lecia Provisorium w maju 1991r, po dwuletniej przerwie. W 1989r. Teatr prezentował głównie „Wspomnienia z domu umarłych” (było to świeżo po oficjalnej premierze).

Wiosną 1989r. twórcy Provisorium myśleli o realizacji „Biesów” F. Dostojewskiego. Jednak po kilkunastu próbach zrezygnowano z tego zamiaru. Ślad tej pracy pozostał i pojawi się w następnym przedstawieniu, tj. w „Ogrodach”. Ale to już jeden z tematów następnego rozdziału.

²⁶² Tamże

Rozdział IV

Teatr Provisorium w latach 1990 – 1995.

A. Sytuacja społeczno-polityczna Polski w latach 1989-1995.

Upadek systemu komunistycznego.

Rok 1989 rozpoczął nowy etap w dziejach Polski. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych stało się oczywistym, że rządzący komuniści nie będą w stanie wydobyć kraju z zapaści cywilizacyjnej. Drogę do zmian otworzyło zaproszenie opozycji do rozmów na temat najważniejszych problemów państwa. Dla podkreślenia, że partia nie będzie wykorzystywała w nich swej szczególnej pozycji, rozmowy były prowadzone przy okrągłym stole. Opozycję reprezentowali delegaci utworzonego w grudniu 1988r. Komitetu Obywatelskiego przy Przewodniczącym NSZZ „Solidarność” Lechu Wałęsie. Negocjacje trwające od lutego do końca kwietnia 1989r. zakończyły się porozumieniem. Władze zgodziły się na odbudowę NSZZ „Solidarność” oraz wprowadzenie na rynek kilku czasopism niezależnych od PZPR. Uzgodniono utworzenie drugiej izby parlamentu - Senatu. Miał on być wyłaniany w demokratycznych wyborach większościowych (czteroprzymiotnikowych). Ordynacja wyborcza zapewniała prawo kandydowania na senatora każdemu, kto zebrał podpisy 5000 obywateli. Nowa ordynacja wyborcza miała wprowadzić bardziej skomplikowany proces wyborów do Sejmu. 65 % mandatów partia komunistyczna zarezerwowała dla siebie i swoich satelitów politycznych. O pozostałe 35 % miejsc w Sejmie miała się toczyć demokratyczna walka wyborcza. Istotną nowością było utworzenie urzędu prezydenta, który miał być ostatnią instancją rozstrzygania sporów i gwarantem stabilności politycznej w Polsce.

Wybory przeprowadzone 4 i 18 (druga tura) czerwca 1989r. zakończyły się klęską komunistów i ich satelitów. W Senacie 99 miejsc na 100 zajęli przedstawiciele opozycji. Opozycja zdobyła też wszystkie „wolne” miejsca w Sejmie (35 %). Wynik wyborów stanowił jednoznaczną ocenę dorobku kilkudziesięcioletnich rządów komunistów w Polsce i był świadectwem braku przyzwolenia społecznego na dalsze sprawowanie przez nich władzy. Jednak Polska nadal pozostawała w radzieckiej strefie wpływów i to Moskwa, a nie wola Polaków decydowała o pozostawaniu PZPR u władzy. Dlatego też dopiero po kilku miesiącach nieudanych prób powołania rządu przez reprezentanta PZPR doszło do kompromisu. Urząd prezydenta państwa objął Wojciech Jaruzelski, niewątpliwie lojalny wobec ZSRR. Najważniejsze ministerstwa polityczne nowego rządu (obrony narodowej, spraw wewnętrznych i handlu zagranicznego) pozostały w rękach komunistów. Jednak tekę premiera objął przedstawiciel opozycji - Tadeusz Mazowiecki.

W wyniku czerwcowych wyborów 1989 roku, a także dzięki pogłębiającemu się kryzysowi w ZSRR, Polska w szybkim tempie odzyskiwała suwerenność. Symbolem zachodzących przemian stało się przywrócenie państwu polskiemu nazwy Rzeczpospolita Polska oraz historycznego godła (orzeł w koronie). Stworzone zostały warunki do rzeczywistej realizacji podstawowych praw obywatelskich - wolności słowa, zrzeszania się i przekonań. Stopniowo zaczęły formować się podstawy społeczeństwa obywatelskiego.

Najważniejszą decyzją rządu premiera Mazowieckiego była rozpoczęta 1 stycznia 1990r. radykalna reforma gospodarcza, kontynuowana i kierowana przez ówczesnego wicepremiera i ministra finansów Leszka Balcerowicza. Wprowadziła ona między innymi wymienialność złotego, ograniczała inflację, wdrażała program prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych oraz restrukturyzacji gospodarki.

W 1990 roku, wraz z załamaniem się w Europie Środkowej systemu dominacji radzieckiej, nastąpiło samorozwiązanie się PZPR (28 stycznia), co umożliwiło usunięcie komunistycznych ministrów z rządu Tadeusza Mazowieckiego. Ostatnim aktem wyzwania się z komunistycznego dziedzictwa stały się powszechne wybory prezydenckie, przeprowadzone w grudniu 1990 roku (9 grudzień). Ich zwycięzcą został Lech Wałęsa.

Jeszcze w końcu grudnia 1990 roku przybył do Warszawy prezydent RP na wychodźstwie, Ryszard Kaczorowski i wręczył Lechowi Wałęsie dawne insygnia władzy. Ogłosił równocześnie rozwiązanie rządu emigracyjnego. Druga Rzeczpospolita przekazywała odpowiedzialność za los Polaków Rzeczypospolitej Trzeciej.

Jesienią 1991 roku (27.10) odbyły się natomiast pierwsze po II wojnie światowej w Polsce w pełni demokratyczne wybory parlamentarne. Uwieńczeniem procesu tworzenia podstaw prawnych demokratycznego państwa polskiego było uchwalenie konstytucji, zaakceptowanej następnie przez społeczeństwo w referendum. Nowa ustawa zasadnicza weszła w życie w 1997 roku.

Zapoczątkowany „okrągłym stołem” proces przemian politycznych stał się faktem. Ukształtował się nowy model polskiej sceny politycznej: obok ugrupowań, które stanowiły, kontynuację, legalnych i nielegalnych organizacji z czasów PRL, pojawiło się wiele nowych partii i ruchów politycznych.. Do połowy 1993 roku powstała znaczna liczba ugrupowań, które wywodziły się z szerokiego ruchu społecznego związanego w latach 1980-1989 z „Solidarnością”. Były to między innymi: radykalnie antykomunistyczne „Solidarność Walcząca” Kornela Morawieckiego i „Solidarność 80” Mariana Jurczyka, narodowo-katolickie Zjednoczenie Chrześcijańsko-Narodowe Wiesława Chrzanowskiego, Porozumienie Centrum Jarosława i Lecha Kaczyńskich. Najliczniejszym ugrupowaniem, które

uformowało się już wcześniej była Unia Demokratyczna z Tadeuszem Mazowieckim i Bronisławem Geremekiem. Było to ugrupowanie liberalno-demokratyczne. Działała najstarsza partia opozycyjna Konfederacja Polski Niepodległej z Leszkiem Moczulskim. Ważnym elementem przemian ustrojowych zachodzących w Polsce po 1989r. było przekazanie znacznej części kompetencji państwa samorządowi terytorialnemu.

Rozpad radzieckiej strefy wpływów stworzył w Polsce możliwość prowadzenia niezależnej polityki. Jej podstawowymi celami stało się zapewnienie państwu bezpieczeństwa na arenie międzynarodowej oraz integracja z Europą Zachodnią. Pierwsze samodzielne posunięcia polskiej dyplomacji dotyczyły stosunków z Niemcami. Polska zaakceptowała zjednoczenie państw niemieckich, jednak stanowczo domagała się potwierdzenia przez społeczność międzynarodową i zjednoczone Niemcy, nienaruszalności polskiej granicy zachodniej. Zabiegi Polskiej dyplomacji zaowocowały podpisaniem w 1991 r. polsko-niemieckiego traktatu o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy, który gwarantował nienaruszalność granicy między obu krajami.

W 1991 roku rozwiązany został Układ Warszawski, co uwolniło Polskę od kłopotliwych zobowiązań międzynarodowych oraz ułatwiło zabiegi o wycofanie z jej terytorium wojsk radzieckich. Ostatecznie nastąpiło to w 1994 roku. Likwidacja Układu Warszawskiego umożliwiła również podjęcie starań o przystąpienie do NATO. (Członkiem Paktu Północno- Atlantyckiego Polska stała się wiosną 1999 roku). Suwerenna Rzeczpospolita uregulowała stosunki z Watykanem. 28 lipca 1993 roku minister spraw zagranicznych w rządzie Hanny Suchockiej - Krzysztof Skubiszewski i nuncjusz papieski Józef Kowalczyk podpisali konkordat między Rzeczpospolitą Polską a Stolicą Apostolską.

Sukcesem polskiej polityki było też parafowanie układu o nowym stowarzyszeniu z EWG i przyjęcie Polski do Rady Europy w 1991 roku. Nastąpiło otwarcie Polski na Zachód, zniesienie dla jej obywateli obowiązku wizowego przez większość krajów europejskich.²⁶³

W takiej właśnie sytuacji społeczno-politycznej Teatr Provisorium przystąpił do tworzenia nowego spektaklu.

²⁶³ Wojciech Roszkowski, *Historia 1956 – 1997*. Warszawa 1998. Zob. Witold Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*. Warszawa 1991.

B. Spektakl „Ogrody”

Próby do „Ogrodów”, późną wiosną 1989 roku przerwały pracę nad „Biesami”²⁶⁴. Przy równoczesnej prezentacji „Wspomnień z domu umarłych”(było to po oficjalnej premierze), praca posuwała się powoli, co dla teatru wypracowującego od lat kształt swoich przedstawień metodą improwizacji, nie było żadną nowością. Dodatkową trudnością pracy nad obecnym przedstawieniem była specyficzność tematyki.

Po „okrągłym stole” kierunek krytyki teatru, wymierzonej od zawsze w ideologię komunistyczną, stracił swój sens. Przyszedł czas na refleksję obrachunkową. Na przełomie epok, pytając o sens i cel swojej twórczości, zatrzymali się w swoich ogrodach twórcy Provisorium, od lat pracujący ze sobą: Jacek Brzeziński, Jan Maria Kłoczowski, Andrzej Mathiasz i Janusz Opryński. Jeszcze nikt nie wie, że po raz ostatni tworzą przedstawienie w tym składzie. Przed nimi jeszcze jeden sceniczny sukces, który odbije się echem ogólnopolskim.

W marcu 1990 roku „Ogrody” są już gotowe. Odbywa się przedpremierowy pokaz, w którym uczestniczą zaproszeni goście - przyjaciele z Lublina i innych miast. Reakcje są pozytywne, jednak premiera oficjalna zostaje zaplanowana na trzy miesiące później, a to ze względu na kilkutygodniowy wyjazd zagraniczny jednego z aktorów. Nadchodzi wreszcie czas oficjalnego zaistnienia najnowszego przedstawienia, o poetyckim, a co za tym idzie - metaforycznym, wieloznacznym tytule. Teatr gra 11, 12, i 13 czerwca. Do przedstawienia dołączony jest program informujący, że ta zespołowa praca została wyreżyserowana przez Janusza Opryńskiego i Andrzeja Mathiasza. W programie znajdują się fotokopie krótkich tekstów ręcznie napisanych przez każdego z twórców „Ogrodów”. „To nie jedyny z moich Ogródów, ale tu spotkałem teatr, roślinę szczególnie fascynującą - i dlatego będę z Wami jeszcze przez chwilę ...” - napisał Jan Maria Kłoczowski.

Jacek Brzeziński: „*Ogrody* powstały z dziecięcych lęków przed Bogiem, który niepokornych karał potopem i deszczem siarki; z młodzieńczych rozdrażnień i pragnień, z późniejszych iluminacji i zamroczeń.”

Tekst Andrzeja Mathiasza brzmiał: „*Ogrodami* zbliżam się do trzydziestego trzeciego roku życia. Może to mój ostatni spektakl. Zawsze, jak po przepitej nocy, powtarzam sobie, że to już ostatni raz ... I znów piję z przyjaciółmi pożegnalną wódkę. W Ogródach.”

²⁶⁴ „Ogrody” to przedstawienie Teatru Provisorium, którego premiera odbyła się 13.06.1990 r ;fakt dotyczący „Biesów” przywołuje Piotr Gruszczyński w artykule „Bez alternatywy”. „Dialog”, nr 9/1991, s. 121.

Wreszcie ostatnia z wypowiedzi: „Upić się z przyjaciółmi w knajpie, do której, być może, nie wszyscy zechcą przyjść. Wypić jednego z Dostojewskim - ale tylko jednego. Wznieść toast do góry i popytać: Czy naprawdę tak musi być? Poszukać w pamięci - jak to było pierwszy raz? Spojrzeć ironicznie za siebie - wstecz. To naprawdę fascynująca przygoda” - napisał Janusz Opryński.²⁶⁵

Po raz pierwszy zaproszono do współpracy kompozytorów: Lecha Jankowskiego i Tadeusza Krukowskiego.

Premiera odbyła się w Chatce Żaka na dużej scenie, na której ustawiono również widownię, wzdłuż obu stron „korytarza” będącego miejscem scenicznego działania. Pozostałe dwa boki - krótsze - ograniczone były ścianami, w których - w zależności od potrzeb - otwierały się drzwi lub pojawiały się okna. Za tymi drzwiami odgrywane były poszczególne sceny. Drzwi miały znaczenie symboliczne - jako wyjście z jednego lub wejście do drugiego świata: pokoju dzieciństwa, przestrzeni marzeń i pragnień. Dodatkowymi rekwizytami były: trzy stoliki przykryte płótnem w kolorze ochry, kwiat doniczkowy, książki, butelki i kieliszki.

Początek przedstawienia wskazuje, że widzowie są w teatrze, a bohaterami spektaklu będą aktorzy. Rampa oświetleniowa jest opuszczona do podłogi, na razie jeszcze przeszkadza aktorom, którzy kończąc swą rozgrzewkę ostentacyjnie dają do zrozumienia, że nie są jeszcze gotowi. Odświętnie ubrani witają widzów jak gości, którzy przybyli na jubileuszowe spotkanie. Gospodarze traktują teatr jako swoją prywatną przestrzeń, miejsce dla życia. Zanim podniesie się rampa, wypijają jeszcze kilka łyków wódki i przygotowują niezbędne rekwizyty - wśród nich stare tekturowe walizki, tak wiele razy używane w teatrze alternatywnym. I już za chwilę okazuje się, że to nie jubileuszowe przyjęcie, a widzowie to nie goście, a jedynie obserwatorzy. Rozpoczyna się podróż w czasie i przestrzeni.

Właściwie przedstawienie rozpoczyna się od ogarnięcia z góry, jakby z dachu domu, miasta, w którym upłynęło życie. Miasta brzydkiego, bez którego jednak nie da się żyć i do którego trzeba wrócić skoro to ma być ostatnia taka noc. Trzech mężczyzn domaga się zabawy, która jednak nie staje się ich udziałem, bo ich myślenie przyjęło tok wsteczny, wspomnieniowy. Obrazy przywoływane w pamięci nie mają już żadnego znaczenia. Nieważne stało się już to, co było: ani że ktoś siedział w więzieniu, a inny nie; mało ważne stały się dawniejsze emocje i pragnienia.

Podróż odbywa się w dwóch wymiarach czasowych - w okresie młodzięczego dojrzewania i obecnie. Przeszłość pozwala na wywoływanie wspomnień: pierwszego

²⁶⁵ Wypowiedzi twórców spektaklu zamieszczam na podstawie programu do spektaklu „Ogrody”

wypitego wina, wspólnego podglądania sąsiadów, lęku przed szkołą, pokątnych praktyk seksualnych, dawnych emocji, czasu naturalnej wspólnoty młodzieżowej. Wielu scenom towarzyszy radość, którą wywołuje przypomnienie dziecinnych problemów i tęsknota za utraconym smakiem owocu zakazanego. Teraźniejszość to jakby kolejny czas dojrzewania, konieczność dokonania rozrachunku i nowych wyborów, tym razem na własną odpowiedzialność. Ale nie ma już grupy, która by przyzwalała, usprawiedliwiała wszelką rację działania; każdy, z obecnie dorosłych mężczyzn, dziś jest sam. Nie wiadomo, czy teatr okaże się kluczem do rzeczywistości, sposobem na życie. Zmiany jakie nastąpiły w życiu polityczno-społecznym powodują, że nie da się wszystkiego rozwiązać jak dawniej, „jednym tchem”. „To nie były moje słowa, to nie jest mój teatr”²⁶⁶

W „Ogrodach” ciągle podejmowana jest próba stworzenia takiego przedstawienia, jakiego widz zapewne oczekuje - z początkiem i końcem, akcją, najlepiej w oparciu o tekst literacki, pod którym widnieje znane nazwisko. To jednak nigdy nie było domeną tego teatru i pewnie stać się nie może. Stąd wyniknęły próby zagrania fragmentu „Biesów” Dostojewskiego (swoistej Biblii tego pokolenia teatralnego) czy „Dziadów” - sceny więziennej z pieśnią zemsty, gdzie bunt powraca nie słabnącą nigdy falą. Próby te nie powiodły. Pozostają nieśmiertelne rosyjskie piosenki, melancholijne, mówiące o wiecznej tęsknocie, samotności i dążeniu. Są piękne i urzekające, ale dziwnie trujące, unoszą jak samograj, niebezpiecznie pozwalają zapomnieć.²⁶⁷

Wobec swych teatralnych poczynań Aktorzy co i raz stawiają pełne wątpliwości pytania, podważające sens ich statusu: „Co my tu robimy? O czym mówimy? Przecież wszystko już było. I o polityce, i o historii, i o metafizyce (...) A jeżeli to wszystko nieprawda? I w Kanie nie było żadnego wina? Jeżeli jesteśmy tylko zakąską pod czyjaś dużą wódkę?! I jeżeli Nietzsche miał rację, twierdząc, że wiara gór nie przenosi, lecz tworzy je tam, gdzie ich nie ma?”²⁶⁸

Wkrótce, po serii wielu scen, za teatralnym oknem pojawia się tęcza lub może raczej, oświetlony witraż. Obraz ten wywołuje monolog Aktora, który ogłasza się panem swojego teatru, przestrzeni, którą sam stworzył. Tu - jak Bóg - może światło witraża zgasić i może znowu je zapalić. Tu też wszystko można zacząć od początku. „Ogrody” więc kończą się powtórzeniem sceny rozpoczynającej przedstawienie.

²⁶⁶ Scenariusz „Ogrody”, Lublin VI 1990. Archiwum Teatru. Str.5. Tekst własny zespołu.

²⁶⁷ Przedstawiony opis „Ogrodów” podaję za artykułem Piotra Gruszczyńskiego: Zamykanie teatru otwartego (2). Exitus. „Res Publica”, nr 1/1991 r.

²⁶⁸ Scenariusz „Ogrody”. Op.cit. Str.6. Tekst własny zespołu.

Wydaje się, że Gruszczyński w swoim artykule (jednym chyba z najlepszych jakie ukazały się na temat „Ogrodów”) stawia bardzo dobre diagnozy dotyczące zarówno samego Provisorium jak i ogólnie teatru alternatywnego. Tworzy także ciekawą i piękną wykładnię samego tytułu przedstawienia: „*Ogrody* są właśnie tu. (W teatrze - przypomnienie). Tu jest intensywny zapach, tu można wspaniale kochać, nienawidzić i cierpieć. Tu nawet złe może być piękne, a co za tym idzie dobre. Jest jednak różnica między dzikim lasem jakim był kiedyś polski teatr alternatywny i ogrodem, którym jest dzisiaj - starannie zaprojektowanym, a pojawiający się czasami nieład i groza są już zawsze przemyślane wypracowanym efektem. Czyż nie jest to jednak naturalna kolej rzeczy? Szczerłość lub fałszywość tej sytuacji zależy tylko od tego, czy twórcy teatru alternatywnego mają odwagę przyznać się do zmian, które nastąpiły i wyciągnąć z nich wnioski, czy też dla własnej wygody i dyskomfortu widzów wolą udawać, że nic się nie stało.”²⁶⁹

Provisorium zaprosiło widzów w podróż w czasie i przestrzeni, prowadzącą przez „ogrody rozkoszy, zwykle niedostępne ogrody tajemne, krainy wyobraźni i wspomnień, które czasem dają się jeszcze ożywić, części jej jednak pozostają ciekawymi lecz martwymi eksponatami. Jak rośliny zasuszone w zielniku. Czesław Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* pisał: *Wtedy wydaje się, że przez wszystkie lata życia dążyliśmy tutaj, gdzie wspomnienia wyrazistsze bledną, a bledsze całkiem tracą konsystencję, rozsypują się i z trudem usiłujemy przywrócić im znaczenie, rwie się ciągłość, pojawiają się niczym nie złączone sceny. Pustynia zmieniająca żywych w fantomy.*”²⁷⁰

Ale Gruszczyński pisze dalej, że „najważniejsze będą jednak ogrody cierpienia i zwątpienia, te, w których trzeba pokonać samego siebie, aby pójść dalej. Skojarzenia sięgają coraz wyżej. Ogród Getsemani. Bóg jest celem poszukiwań każdego z wędrowców - aktorów z osobna. Czy jednak może stać się takim celem dla tego (Provisorium) teatru?”²⁷¹

O czym więc są „Ogrody”? Można je odczytać jako spektakl opowiadający głównie o teatrze i o miejscu w nim aktora. Takie odczytanie pozwala na nazwanie „Ogrodów” spektaklem autotematycznym (lub metateatralnym). „*Ogrody* są próbą ratunku poprzez teatr, polegającą już nie na *przejęciu rządu dusz*, lecz na znalezieniu drogi do Królestwa Ducha. Pytania o Boga i do Niego kierowane prośby o wskazanie kierunku przewijają się przez całe przedstawienie”.²⁷² Ale czy ten teatr jest właściwym

²⁶⁹ Piotr Gruszczyński. Op. cit.

²⁷⁰ Tamże

²⁷¹ Tamże

²⁷² Tamże

miejszem do takich dywagacji - zastanawia się recenzent. Skoro się jednak takie pytanie pojawiło, być może trzeba na nie odpowiedzieć, ale poza teatrem, „by potem móc do niego wrócić lub wiedzieć, że trzeba go zaniechać”.²⁷³

W innym swym artykule Gruszczyński rozwija dywagacje dotyczące tematu Boga, twierdząc, że teatr postawił go w najnowszym spektaklu na pierwszym miejscu: „W *Ogrodach* Bóg został wyzwany. Zgodnie z regułami buntu. Jego istnienie nie zostało jeszcze przekreślone. Na razie to ostra próba i początek strasznego zwątpienia. Są pytania do Niego (*Jeśli jesteś, powiedz*), jest tu kwestia trawestująca słynne zdanie z *Biesów*: *Bo jeśli Boga nie ma, to co ze mnie za aktor!* Czy jednak postawa aktorów jest postawą rewolucyjną? Czy może - za Camusem - trzeba w niej widzieć postawę dandysa, dla którego ważniejsze od samego buntu jest to, jak się wygląda w roli buntownika? Całe przedstawienie ujęte jest w ramę teatru w teatrze, oglądane postacie to po prostu aktorzy Teatru Provisorium. (...) A dla człowieka zbuntowanego zamknięcie się w teatrze jest krokiem wstecz, cofnięciem się przed odpowiedzialnością. Unikiem wobec chwili, w której trzeba samemu stanowić regułę postępowania i hierarchie. Jest to klęska piękna, teatr jest bowiem ogrodem doskonałym. Spokojny żywot może wieść tu jednak tylko dandyś. Trzeba by zbuntować się przeciwko sobie samemu, a to jak wiadomo, bunt najtrudniejszy”²⁷⁴

Wreszcie jedną z ostatnich refleksji zamieszczonych w „Res Publice” jest wątpliwość czy „Ogrody” nie staną się ostatnią realizacją Teatru Provisorium. Choć równie dobrze teatr może podążyć zupełnie inną drogą, która doprowadzi do odkrycia nowych, nieznanych jeszcze ogrodów.²⁷⁵

Gdyby jednak „Ogrody” miały być nawet ostatnim przedstawieniem Provisorium (coś z tej przepowiedni się spełniło), to teatr odchodziłby ze *sceny życia teatralnego* z opinią dobrze wykonanej pracy, w poczuciu artystycznego sukcesu. Świadczą o tym fragmenty wybranych recenzji: „(...)Rama teatru w teatrze nie pozwala zapomnieć, że w spektaklu są to artyści Teatru Provisorium. Bardzo sprawni warsztatowo. Fragmenty *Dziadów* i *Biesów*, które pokazali, nie pozostawiają nic do życzenia. Potrafią grać na skrzypcach, na gitarze, pięknie tańczyć i wspaniale śpiewać. Te mozolnie, przez lata wypracowane umiejętności teatralne oraz ogromna erudycja służą kompromitacji: *Państwo jesteście świadkami naszego powolnego rozkładu* (...).

²⁷³ Tamże

²⁷⁴ Piotr Gruszczyński, *Bez alternatywy?* „Dialog”, nr 9/1991 r.

²⁷⁵ Tamże. Pytanie co do dalszych losów Provisorium po „Ogrodach” postawili też inni recenzenci. Por: Jacek Remotowski, *Pożegnalna wódka w „Ogrodach”*. „Kultura niezależna”, maj 1991 r., BOA, *Ogrody wspomnień*, Dzień, 20.06.1990 r., Krzysztof Sielicki, *Ogrody sztuk i filozofii*, „Życie Warszawy”, 16.07.1990 r., Grzegorz Janikowski, *Piekło i wolność ogrodów*. „Więź”, nr 7/1995 r.

Teatr Provisorium wyszedł zwycięsko z bardzo karkołomnej próby zmierzenia się z własną prywatnością na scenie. *Ogrody* są niezwykle, osobistym wyznaniem nie tylko grupy teatralnej, ale każdego z jej twórców z osobna.²⁷⁶

„Pomimo trwających (...) rozmaitych dyskusji o roli inteligencji w nowym, wspaniałym świecie, który dopiero czeka nas za bramą, nie usłyszałem ani jednej wypowiedzi równie klarownej, pozbawionej wykrętności i złudzeń.”²⁷⁷

„Przedstawienie to pokazane na zakończenie sezonu pełnego szamotaniny teatralnej nieoczekiwanie zabrzmiało szlachetnym tonem, jako, że innym od koniunkturalnych zabiegów o tzw. widza. Jednocześnie „Ogrody” opowiadając o drodze, jaką przeszliśmy, zamknęły ważny etap rozwoju Provisorium.”²⁷⁸

W *Ogrodach* „najważniejsze jest jednak ekspresyjne aktorstwo. Słowo *ekspresyjne* określa w tym przypadku tak samo istotę dążeń wykonawców, jak sceniczne efekty gry. Są to dążenia do ekspresji indywidualnej, do wyrażenia na scenie *samego siebie*, do ujawniania cech, kompleksów i ukrytych w nieświadomości składników własnego *ja*. W tym zresztą jest może największa siła Provisorium. I A. Mathiasz, i J.M.Kłoczowski, i J.Brzeziński, to rzeczywiste indywidualności. Ludzie, którzy mają to, co u aktorów (...) najcenniejsze -oryginalną osobowość. Wierzy się im, kiedy mówią, kiedy coś co pokazują na scenie ma to charakter realny, i nie staje się efektownym popisem. Szczególnie ważne wydaje się to właśnie w *Ogrodach*.”²⁷⁹

Oto jeszcze kilka opinii o „Ogrodach”, które wskazują na wysoki poziom przedstawienia: „[Aktorzy] poruszają się w ciasnej przestrzeni, która w zależności od potrzeb zabudowywana jest nowymi funkcjami. Tak jak funkcjonalna jest gra. To gra totalna, animująca najróżniejsze konwencje. Przebogate środki wyrazu paradoksalnie nieosiągalne dla zawodowca. Takie możliwości może wyzwolić w sobie tylko (małe wyjątki u najwybitniejszych aktorów) człowiek, który nosi teatr w sobie. Jego życie jest teatrem, czy inaczej: teatr jest sposobem na życie. Godzina teatru to godzina prawdy skończonej, spowiedź czy wręcz ekshibicjonizm, bo kwestie nie są wyuczone, to pytania, które się samemu postawiło. Odpowiedzi nie ma - nie są możliwe. Jan Maria Kłoczowski, Jacek Brzeziński i Andrzej Mathiasz pytają o swoje wnętrze i to wnętrze podają na tacy widzom. Prawda i tylko prawda, każdy fałsz zafałszowałby cały spektakl. Na to ten teatr nie może sobie pozwolić.”²⁸⁰

²⁷⁶ Katarzyna Gruszczyńska. *Ogrody „Provisorium”*. „Tygodnik Literacki”, 5-12 maja 1991, s. 17

²⁷⁷ Jacek Ramotowski, *Pożegnana wódka w Ogrodach*. „Kultura Niezależna”, V/1991, s.148

²⁷⁸ Krzysztof Sielicki, *Ogrody sztuk i filozofii*. „Życie Warszawy”, 16.07.1990r.

²⁷⁹ Jan Kłossowicz, *O „Ogrodach”*. „Przegląd Powszechny” nr 10/1990

²⁸⁰ Andrzej Molik, *Bardzo trwałe „Provisorium”*. „Kurier Lubelski”. 10-12.05.1991r.

W superlatywach też wyraża się o niektórych aspektach przedstawienia Jacek Sieradzki²⁸¹. O aktorach mówi, że umieją wszystko. Mogą zatańczyć w idealnym (niemal rewiowym) *pas*, mogą zagrać „Dziady” aranżując scenę więzienną – jeśli nie do końca serio, to przecież lepiej niż absolwenci szkół teatralnych. Umieją wcielić się w bohaterów „Biesów”, (w scenie zabójstwa Szatowa -przypomnienie) przypominając namiętne dialogi zbuntowanych rewolucjonistów. Ale w jaką stronę ma się zwrócić ich twórczość, tego nie wiedzą, przyznają się do tej niewiedzy „uczciwie i bezradnie”.

Sieradzki cytuje wypowiedź Janusza Opryńskiego: *„Teatr uwolniony został z pewnych obowiązków społecznych, a całą uwagę zespół może skupić na tym, co pragnie zawrzeć w spektaklu. Zawrzeć w sensie artystycznym. Takiej przestrzeni zawsze nam brakowało.”* I dodaje swój komentarz: *„Ogrody nie świadczą (...) o gotowości wejścia w tę nowootwierającą się przestrzeń.(...) Żeby nie wiem jak życzliwie odczytywać metaforykę spektaklu, będzie to zawsze tylko unik.”* I podążając za tokiem wyводу dochodzimy do konkluzji zawierającej się w pytaniach bez odpowiedzi: Czym właściwie zwracano widzom głowę przez cały wieczór? To pytanie dotyczy wszakże widzów, którzy stali na zewnątrz i - nie będąc „krewnymi i znajomymi królika” przyglądali się tylko z daleka poczynaniom teatralnego ruchu alternatywnego. Do tej grupy zalicza Sieradzki, również siebie. Dystans jednak daje mu szansę trzeźwego osądu formacji, do której zalicza się też Provisorium.

„Cała ta formacja estetycznego i przede wszystkim społecznego buntu w teatrze, swe apogeum miała gdzieś we wczesnych latach siedemdziesiątych, od dawna już zaczęła tracić impet, cel, motywację, dała się zepchnąć na wąski margines życia artystycznego, w coraz bardziej gettową egzystencję.” -powiada Sieradzki.²⁸² Do tej formacji należą tworzące wciąż teatry, ale i krąg wiernych kibiców - widzów, których uczestnictwo w premierze „Ogrodów” nazwał recenzent *balem weteranów.* „Wierni kibice mogą uczciwie i trzeźwe przyznanie się do bezradności uznać za wartość samą w sobie.”²⁸³ Sieradzki stawia jeszcze większy zarzut. *„Ze świecą szukać w teatrze twórców, w których gdzieś tliłaby się isierka buntu, niezgody na zastaną rzeczywistość: teatralną, artystyczną, społeczną.”*²⁸⁴ Teatr Provisorium nie zgadzając się z opinią Sieradzkiego oraz jego ironicznym stosunkiem do zaproszonego na premierę audytorium - przyjaciół z tej samej pokoleniowej formacji - wystosował do krytyka

²⁸¹ Jacek Sieradzki, Uczciwie i bezradnie. „Polityka” 15.09.1990.

²⁸² Tamże

²⁸³ Tamże

²⁸⁴ Tamże

zawierający dość ostre sformułowania list z prośbą o jego opublikowanie na łamach „Polityki”. List ten nigdy nie został wydrukowany.²⁸⁵

Problem jednak był rzeczywisty, bo i Kłossowicz borykał się z próbą odczytania czym jest przedstawienia - „Czy nierównym, pełnym zaskoczeń i pustych miejsc, to spontanicznie to precyzyjnie rozgrywanym, mającym wspaniałe fragmenty i w sumie niejasnym widowiskiem ?(...) Czy przemyślaną kompozycją opartą na tekstach od „Biesów” po „Dziady”, od Baudelaire’a po Miłosza²⁸⁶, refleksyjną i brutalną, bluźnierczą i świętą? Pewnie jednym i drugim, ale i konstrukcja całości, i ostateczne przesłanie jednak nie dają się uchwycić.”²⁸⁷

Tymczasem Teatr grał swoje najnowsze przedstawienie. Snuł plany na bliższe i dalsze miesiące. A plany te były ciekawe, bo dwóch byłych członków Provisorium - Krzysztof Hariasz i Józef Warda - zorganizowali zespołowi amerykańskie tournée jesienią 1990 roku. Do Nowego Jorku, Filadelfii i Chicago teatr miał jechać ze „Wspomnieniami z domu umarłych” i „Ogrodami”. Z myślą o występach za oceanem przygotowano nawet angielskie wersje przedstawień. Niestety, do wyjazdu nie doszło i to nie ze względów organizacyjnych czy braku pieniędzy - powodem było nieudzielenie wiz wjazdowych do USA. Był to dla zespołu czas trudny, bo pełen wewnętrznych napięć i personalnych tarć, z próbą dominacji jednego z aktorów nad pozostałymi. Dodatkowo sytuacja nieudanego tournée po USA wpłynęła na nerwową atmosferę we wzajemnych stosunkach. Coraz częściej padały słowa o odejściu z zespołu, do czego doszło w niecały rok później. Jednak do połowy 1991 roku teatr pozostał w niezmiennym składzie osobowym, a jego członkowie wzięli jeszcze udział w kilku ważnych zdarzeniach.

Pierwszym z nich była rejestracja telewizyjna „Ogrodów” dokonana przez Ośrodek Telewizji „Lublin” w marcu 1991r. Było to historyczne, bo pierwsze takie przedsięwzięcie w Lublinie. Nowy szef ośrodka, Olaf Olszewski, podjął się telewizyjnej adaptacji „Ogrodów” metodą filmową, chociaż przy wykorzystaniu techniki video. Jako II reżyser asystowała Olszewskiemu Anna Zielińska. Operatorem był Tadeusz Słowiński, a za konsolą dźwięku zasiadł Wiesław Grzesiuk. Rejestracja „Ogrodów” stała się możliwa dzięki finansowemu wsparciu „Lubelskiej Estrady” (firmy organizującej występy przyjezdnych zespołów i wysyłającej zespoły lubelskie do innych ośrodków), której dyrektorem był wówczas Zbigniew Bagiński i to on właśnie

²⁸⁵ Informację podaję na podstawie rozmowy z Januszem Opryńskim przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2001 r.

²⁸⁶ W spektaklu wykorzystano wiersz Ch. Baudelaire’a z tomu „Kwiaty Zła” oraz fragmenty Apokalipsy wg św. Jana w tłumaczeniu Czesława Miłosza.

²⁸⁷ Jan Kłossowicz, Op. cit.

podjął ryzyko eksperymentu. „Ogrody”, zarejestrowane na filmie w ciągu 9 dni intensywnej pracy, miały być zaprezentowane w przyszłości w Studiu Teatralnym Dwójki (2 Programu Telewizji Polskiej), a wcześniej, tj. w kwietniu 1991 roku w lokalnym programie lubelskim.²⁸⁸Niestety, telewizyjna Dwójka „Ogrodów” nie zakupiła, a program o Teatrze Provisorium wyemitowano pół roku później czyli we wrześniu.²⁸⁹

Tymczasem od stycznia 1991 nową siedzibą Teatru Provisorium stało się Centrum Kultury powstałe na skutek decyzji Urzędu Miejskiego z połączenia Lubelskiego Studia Teatralnego i Lubelskiego Domu Kultury. Teatry (Teatr Wizji i Ruchu, Scena Ruchu, Teatr Grupa Chwilowa, Teatr Scena 6, Teatr NN), które wraz z Provisorium znalazły się w strukturze Centrum Kultury, miały do dyspozycji zarówno sale teatralne w budynku przy ulicy Grodzkiej jak i w pomieszczeniach budynku przy ulicy Peowiaków. W tym okresie zespół zaczął przygotowywać się do swojego jubileuszu -15 lecia istnienia.²⁹⁰

Swój jubileusz teatr obchodził w dniach 2-5 maja. Na program złożyła się prezentacja wszystkich spektakli będących w repertuarze Provisorium - począwszy od „Wspomnień z domu umarłych”, poprzez „Dziedzictwo” (oba przedstawienia zostały zagrane po raz ostatni w swej historii), do „Ogrodów”. Recenzent, który obejrzał dwa pierwsze z przedstawień ponownie po kilku latach, napisał, że we „Wspomnieniach z domu umarłych” jest wciąż tyle siły, ile w prozie Herlinga -Grudzińskiego, chociaż jest to już spektakl niewątpliwie historyczny. Ale nie ma w nim zwietrzałej doraźności powstałej na skutek zmian politycznych w Polsce po 1989 roku. „Natomiast *Dziedzictwo* nabrało (...) po latach nowych znaczeń. Ot, co znaczy, jeśli robi się teatr nie tylko interwencyjny, mający przedrzeźniać czy burzyć dookolny świat. Gdy analiza idzie we wnętrze człowieka, penetruje marzenia czy nadzieje, to się okazuje, że już teatr stworzył spektakl odpowiadający na tak często zadawane pytanie, jaką drogą ma iść teatr alternatywny.(...)”²⁹¹

Dopełnieniem dni Teatru Provisorium były dwa spektakle stworzone w ramach prac tej grupy. Przedstawienia : „Pasja” w reżyserii Janusza Opryńskiego i „Ulica Grodzka”, której inicjatorem i reżyserem był Andrzej Mathiasz. „Pasja” zrodziła się z kilkumiesięcznej współpracy Janusza Opryńskiego z aktorem - absolwentem

²⁸⁸ Andrzej Molik, Gdzie leży deszcz? „Kurier Lubelski”. 29.03 -01.04.1991r.

²⁸⁹ Informacja z archiwum teatru -zapis video.

²⁹⁰ Od tego też czasu datuje się związek autora niniejszej pracy z Teatrem Provisorium, trwający po dzień dzisiejszy, początkowo w formie współpracy technicznej a potem na etacie w Centrum Kultury ze statusem członka Provisorium.

²⁹¹ Andrzej Molik, Bardzo trwał Provisorium. „Kurier Lubelski”. 10-12.05.1991

leningradzkiej szkoły teatralnej o polsko-rosyjskim rodowodzie - Janem Śmielańskim-Musatowem. Powstało przedstawienie muzyczno-ruchowe na jednego aktora, z towarzyszeniem muzyki wykonywanej na żywo na kontrabasie (skomponowana specjalnie do spektaklu). Jan Śmielański - Musatow odgrywał kolejne sceny opowiadające o bólu i cierpieniu, o wódce i wyzwalaniu się z jej zgubnych następstw, o próbach wspinania się ponad przeciętność, szarość i beznadzieję w kolejnych etapach życia, choćby poprzez fizyczną ucieczkę i artystyczną kreację. Dla A. Molika był to „Krzyk bez słów (...) w świecie okrutnych praw”²⁹²

„Ulica Grodzka” była przedstawieniem, pod którym Teatr Provisorium nie podpisał się jako pod wspólną kreacją, pomimo że obok A. Mathiasza w niektórych epizodach wystąpili pozostali dwaj aktorzy: J. M. Kłoczowski i J. Brzeziński. Żadnego udziału nie wziął w jego procesie twórczym Janusz Opryński. Było to od początku do końca autorskie przedstawienie A. Mathiasza, do którego zaprosił za pośrednictwem środków masowego przekazu wszystkich chętnych tj. aktorów, śpiewaków i plastyków. Do udziału w przedsięwzięciu zgłosili się młodzi artyści z różnych lubelskich teatrów (między innymi z prowadzonego przez Elżbietę Bojanowską Teatru z Lublina) oraz chór katedralny, z którym przez kilka miesięcy współpracował A. Mathiasz.

Historia przedstawiona w spektaklu rozpoczynała się w kilkanaście lat po groźnym dla Lublina najeździe Tatarów, a więc około roku 1359. Mniej więcej w tym czasie powstał pierścień fortyfikacji miejskich z obydwoma bramami: Krakowską i Grodzką. Powstała tym samym ulica Grodzka, która była i jest do dziś swoistym Teatrem. Jest jedną z najstarszych i chyba najpiękniejszych ulic Lublina. Była świadkiem historii dziejącej się na przestrzeni ponad 600 lat: i 1625 roku, kiedy ulicę przechodziły konduktory żałobne, bo w mieście szalała zaraza, i w 1711 roku kiedy odbywał się tu proces trzech grabarzy oskarżonych o szerzenie dżumy, i w latach II wojny światowej gdy likwidowano dzielnicę żydowską a jej mieszkańców wywożono do obozów zagłady, wreszcie w pierwszych latach powojennych była świadkiem prowadzonych do mieszczącego się z Zamku więzienia, żołnierzy AK, zaarrestowanych przez siły bezpieczeństwa komunistycznego państwa.²⁹³

Dla oddania atmosfery i choćby naszkicowania opisu przedstawienia posłużę się cytatem z artykułu Andrzeja Molika, w którym pisze „że Mathiasz wraz z aktorami i chórem „stworzyli spektakl niepowtarzalny, jakiego Lublin nie pamięta, a Stare Miasto - miejsce tak wielu historycznych wydarzeń - dawno nie przeżyło. Był to spektakl o nietolerancji i mrocznych momentach lubelskiej historii, ale - jak to w życiu - także o

²⁹² Tamże.

²⁹³ Program do spektaklu „Ulica Grodzka”. Archiwum teatru, Lublin 1991.

radości i zabawie. Aktorzy stworzyli całościową wizję miasta i ludzi, z różnych epizodów układał się obraz nasycony prawdą i dużą siłą wyrazu. Zaczęło się przy Bramie Grodzkiej scenami o zarazie, jaka nawiedza Lublin w XVII wieku. Grali aktorzy, ale grały też okna i dachy tego zakątka. Reflektory wydobywały z mroku postaci, głośniki zwielokrotniały krzyki, w oknach pojawił się ogień. Stąd aktorzy i tłumy widzów przemieścili się drogą skazańców -grabarzy do placu Po Farze, gdzie nieszczęśników, posadzanych o rozprzestrzenianie zarazy powieszono na trzech drzewach, przy żałobnym śpiewie chóru. I tak szła kawalkada widzów i wykonawców ulicą Grodzką do trybunału i drogę powrotną podwórkami Starówki, znów przez plac, Bramę Grodzką aż do Zamku. Były sceny z dysputy teologicznej i skazania inkryminowanych ksiąg na stos, był skrzypek (Wieniawski) w oknie Trybunału i jego śmierć, były tańce i zabawy przy kawiarence i dominujące obrazy o losie Żydów lubelskich, był śpiew aż z dachu Bramy Grodzkiej i odgłosy transportu do obozu (czy na Zamek Lubelski). Zagrał każdy zakątek, każda brama czy nisza okienna, aż wreszcie wszyscy dotarli na dziedziniec Zamku, gdzie była muzyka, zabawa, fajerwerki i wino dla wszystkich, którzy zdołali się dopchać do częstujących nim aktorek.²⁹⁴

W ramach obchodzonego Jubileuszu 15 - lecia teatru w podziemiach Centrum Kultury, w kawiarni artystycznej Hades, odbyła się sesja krytyczna poświęcona działalności Provisorium. Piotr Gruszczyński, który jako zaproszony gość brał w niej czynny udział, napisał na ten temat: „Podczas *Dni Teatru Provisorium* w Lublinie odbyła się poranna Polaków rozmowa; w Tarnowie (w tym samym niemal czasie - przypomnienie) gdzie fetowano Ósemki -nocna. Obydwie dotyczyły jubilatów i ich tak zwanej kondycji, obydwie bez względu na porę nie udały się, chyba nawet wypadły żałośnie. Wszyscy chcieli, a nikt nie umiał odpowiedzieć na pytanie, co dalej (...). Można rozważyć kilka wersji dalszych losów teatru alternatywnego, choć właściwie przymiotnik *alternatywny* należałoby już porzucić. Provisorium i Teatr Ósmego Dnia to dziś klasyka, żywiol uspokojony, po prostu teatr zapraszany nawet na szacowny Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu.”²⁹⁵ W poczuciu, że jakaś epoka się zamknęła również Katarzyna Gruszczyńska zadaje pytanie: „Teatr Provisorium był jednym z najważniejszych zjawisk kultury studenckiej, alternatywnej. Czy ta legenda i niedościgły wzór dzisiejszego ruchu studenckiego wpisze się znowu wielkimi literami w historii czasów, które nadchodzą?”²⁹⁶

W trzeciej dekadzie maja Provisorium pokazywało swój najnowszy spektakl we Wrocławiu, a kilka dni wcześniej oprócz prezentacji „Ogrodów” teatr wziął udział w

²⁹⁴ Andrzej Molik., Teatr ożywia noc. Kurier Lubelski. 06.05.1991

²⁹⁵ Piotr Gruszczyński, Bez alternatywy ?, „Dialog”. IX 1991, Str. 120

²⁹⁶ Katarzyna Gruszczyńska, Bohaterowie są zmęczeni, „Rzeczpospolita”. 15.05.1991

zrealizowanym wspólnie z Teatrem Ósmego Dnia wystawianym jednorazowo (Moguncja -RFN) spektaklu pod tytułem „Wschód”. Było to widowisko plenerowe, grane bardzo późnym wieczorem wobec około dwutysięcznej widowni zgromadzonej przed główną sceną 17 Festiwalu „Open Ohr”, na którym prezentowano teatr i muzykę twórców z Europy Wschodniej. Przedstawienie „Wschód” zainicjowane przez Teatr Ósmego Dnia było niejako rozwinięciem tematów i idei, które trwale występowały w spektaklach i Teatru Ósmego Dnia, i Teatru Provisorium.²⁹⁷ Niektóre sceny z wcześniejszych przedstawień włączono w ten spektakl, tworząc bogactwo strony wizualnej, akustycznej i emocjonalnej. Do spektakli częściowo wykorzystanych we „Wschodzie” należały „Piołun i „Wzlot” Teatru Ósmego Dnia oraz „Wspomnienia z domu umarłych”, „Dziedzictwo”, „Pusta Estrada” („Pieśni przekłete”) Teatru Provisorium.

Spektakl grany był w dużej, otwartej przestrzeni. Od głównej sceny przez środek widowni poprowadzony został kilkunastometrowy podest, na którym rozgrywały się poszczególne sceny. Po przeciwległej stronie „placu teatralnego” ustawiono kilka wysokich drabin, symbolizujących wysoki, nie do pokonania mur. W połowie placu stały zbudowane z rusztowań wieże, częściowo osłonięte przezroczystym płótnem i firankami, dzięki czemu przy zapalonym wewnątrz nich świetle, widoczne stawało się działanie aktorów.

Na podstawie relacji uczestników spektaklu „Wschód” oraz zapisu jego fragmentów na kasecie video (w ramach reportażu powstałego w czasie realizowanego przedsięwzięcia) można powiedzieć, że składał się on z kilkunastu scen i obrazów. Zasadniczo teksty mówione były w języku niemieckim, ale pojawiały się też pieśni śpiewane po polsku i rosyjsku. Wejście gigantycznego czerwonego anioła - anioła śmierci i pożogi - otwierało spektakl, zapowiadając lawinę ludzkich nieszczęść. Towarzyszyła tej scenie oryginalna muzyka skomponowana dla potrzeb zdarzenia. Po chwili zagłuszyły ją dźwięki marsza ze „Suity o żołnierzu” Igora Strawieńskiego. Tu rozpoczynały się sceny plądrowania, palenia, niszczenia z użyciem płonących saganów i pochodni. Tu rzucane były krótkie pytania i rozkazy. „Wo ist der Iwan?”; „Gdzie Fryc”; „Ruki w wierch!”; „Haende hoch!”.²⁹⁸ Jak w migawce zmieniały się sceny okrucieństw i tragedii ludzkich. Oto Żydzi skazani na śmierć (namalowanie kredą gwiazdy na czarnym ubraniu jednej z postaci); oto exodus wypędzonych ludów z ich własnej ziemi, idących w starych kapotach z pustymi walizkami, wspinających się na

²⁹⁷ Zapewne ten aspekt jak i wieloletnia przyjaźń obu teatrów doprowadziły do wspólnej realizacji jednego wielkiego przedsięwzięcia, jakim był „Wschód”. Podobieństwo tematyczne i stylistyczne obu zespołów niektórzy recenzenci i obserwatorzy mieli za złe Teatrowi Provisorium.

²⁹⁸ Wszystkie cytaty ze spektaklu „Wschód” podaję na podstawie zapisu video.

drabiny - symbole muru nie do przebycia i towarzysząca im smutna pieśń skomponowana do tekstu Mandelstama.

Rozświełają się wnętrza wież. Za przeźroczystymi firankami tli się życie ludzi uwięzionych w systemie. Jedni śpiewają i grają rosyjską pieśń o jarzębinie, inni drukują nielegalne ulotki na prymitywnym powielaczu. Wejście generałów - olbrzymów na szczudłach - z uruchomionymi gaśnicami w rękach paraliżuje całą tę namiastkę życia.

Rozpoczyna się proces, w atmosferze groteski i absurdu, z rozwijaniem dywanu na moment wejścia sądu, z nieustającym krzykiem trzech postaci pilnujących porządku i sprawiedliwości, przypominających oskarżonemu: „W naszym domu musi być czysto. Nie ma tu miejsca dla śmieci” Na wielkim stole lądują nonszalancko rzucone dziesiątki tomów akt z procesu. Generałom -olbrzymom ofiarowywane są kobiety-kukły.

Następuje kulminacja: wywiezienie Dyktatora na łożu z oddziału intensywnej terapii. W leżącego Dyktatora pompuje się wszelkie dostępne środki, aby go reanimować, aby wstał, i wszyscy uwierzyli, że jest, że żyje, że nie wypuszcza steru z rąk. Wtedy też zjawia się Anioł, tak duży jak na początku przedstawienia, ale jest już biały. Idzie za grupą ciągnących „wózek życia” i wciąż upadających ze zmęczenia ludzi. Idzie za nimi ten Anioł Stróż -opiekun skrzywdzonych, umęczonych, pobitych. Z głośników słychać jeszcze jeden tekst mówiony po niemiecku - fragment z Rilkego, kończący się słowami: „(...) jak osłodzoną wodę pijąc na wpół pewne ukojenie”. W przedstawieniu wziął też udział będący u początku artystycznej drogi Teatr „Biuro Podróży” z Poznania.

Przedstawienie było rejestrowane techniką video przez polskiego operatora. Jego to relację przedstawił czytelnikom „Kurier Lubelski”: „Jak nas poinformował Tadeusz Słowiński z lubelskiej telewizji, który towarzyszył teatrowi w Niemczech, występ był pełnym sukcesem obydwu grup. Przedstawienie zostało entuzjastycznie przyjęte przez setki widzów.”²⁹⁹ Janusz Opryński i Jacek Brzeziński tę informację potwierdzają, dodając, że owacje widowni trwały przez kilka minut, a organizatorzy festiwalu orzekli, że program teatralny zaprezentowany przez Teatr Ósmego Dnia („Cuda i mięso” i „Ziemia niczyja”) i Teatr Provisorium („Ogrody”) oraz „Wschód” stał się największym wydarzeniem czterodniowej imprezy.³⁰⁰

Majowy ciąg wydarzeń ważnych dla Provisorium miał swoje zwieńczenie w ostatnich dniach miesiąca. W swej pierwszej od czasów wojny podróży do Polski Gustaw Herling-Grudziński przyjechał również do Lublina. Autor „Innego świata” w

²⁹⁹ Andrzej Molik, Provisorium nobilitowane. „Kurier Lubelski”. 27.05.1991

³⁰⁰ Rozmowa z Januszem Opryńskim i Jackiem Brzezińskim 16 czerwiec 2001 r.

czasie swojej wizyty zaplanował spotkanie z teatrem Provisorium. Faktowi temu pisarz poświęcił nieco uwagi w swoim „Dzienniku pisanym nocą”: „Lublin, miasto, którego nie znałem, miał dla mnie smak natychmiastowego zadomowienia. Zawdzięczam to naturalnie moim gospodarzom, Dorocie i Zdzisławowi Kudelskim, oraz ich licznym przyjaciółom. Ale nie tylko. Nareszcie zetknąłem się z aktorami teatru Provisorium, Opryńskim, Kłoczowskim (Janek) i Brzezińskim, którzy za czasów cenzury wystawili przeróbkę sceniczną *Innego świata*, prezentując ją na afiszu *po dostojewsku* jako *Wspomnienia z domu umarłych*. (...) I to jednak nie wyjaśnia dostatecznie owego smaku *zadomowienia*. Prawdziwym wyjaśnieniem jest po prostu samo miasto. Byłem nim zachwycony. Lublin jest chyba po utracie Wilna ostatnim miastem dawnej Rzeczypospolitej, miastem Unii przecież, z zachowanymi przynajmniej w tradycji i w zabytkach.”³⁰¹

Z okazji 15-lecia Teatr wydał folder, w którym znajduje niemal wszystko na temat drogi, jaką przebył od 1976 roku. Historia zaczyna się od spektaklu „W połowie drogi”, a kończy się na granych od 1991 roku „Ogrodach”. W folderze oprócz wyboru recenzji i zdjęć znalazły się również „22 tezy” Janusza Opryńskiego, fragmenty listów więziennych z okresu stanu wojennego i fragmenty notatek z prób. Znajdują się tam też strony poświęcone „Wspomnieniom z domu umarłych”. Folder taki otrzymał G. Herling-Grudziński

Na ostatnich stronach folderu, dotyczących „Ogrodów” został umieszczony tekst Janusza Opryńskiego: „Odkrywaliśmy swego czasu - jako pierwsi w teatrze poezję Czesława Miłosza. Poznawaliśmy wielkich tego świata: Fiodora Dostojewskiego, Osipa Mandelsztama - by móc przetrwać, by móc powiedzieć - nie. Odbyliśmy podróż do piekła łagrów sowieckich, gdzie naszym cyceronem był Gustaw Herling-Grudziński - autor *Innego świata*. Czas teraz, aby zaprosić was do naszych ogrodów, ogrodów wyobraźni, ogrodów lęku, ogrodów dzieciństwa i wreszcie najważniejszego ogrodu: ogrodu naszego teatru - będącego życiem i pasją...”³⁰²

Niestety, nigdy po spektaklach w Moguncji i Wrocławiu nikogo nie zaproszono na „Ogrody”. Spektakl przestał istnieć, bo destrukcji uległa grupa. Andrzeja Mathiasza nie było już na spotkaniu z Grudzińskim. Odszedł wcześniej z zespołu. W sumie „Ogrody” zaprezentowane zostały tylko 18 razy. W historii Provisorium to jeden z najmniej granych spektakli. Wkrótce teatr opuścił też Jan M. Kłoczowski. Wydawać się mogło, że Provisorium przestało istnieć. Refleksją w takim tonie dzielił się Janusz Majcherek.

³⁰¹ Gustaw Herling Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Warszawa 1993, s.252

³⁰² Teatr Provisorium. Folder wydany z okazji 15-lecia teatru. Lublin 1991. Archiwum Teatru.

„Po obejrzeniu (...) *Ogrodów* pomyślałem z pewną melancholią, że Teatr Provisorium gra już tylko to, że nie może więcej grać - koniec legendy, a w każdym razie świadomość, że bohaterowie bywają zmęczeni. Melancholia brała się stąd, że twórcy i aktorzy Provisorium rzeczywiście byli bohaterami swoich czasów - przynajmniej dla tych, którym bliski był teatr alternatywny.(...) Po *Ogrodach* sądziłem, że to ostatnie przedstawienie Provisorium -zwłaszcza, że teatr ulegał stopniowej redukcji personalnej. Wszelako spektakl *Z nieba przez świat do samych piekieł* jest wyraźnym dowodem na to, że w Provisorium złapali drugi oddech i że mogą robić piękny i głęboki teatr we trzech. (...) Możliwe zresztą, że to minimum sił i środków właśnie teatrowi służy, zwłaszcza jeśli wierzy się tak głęboko, jak Opryński, że *życie nasze bez teatru byłoby koszmarnie, nijakie. Czasem myślę, że największy dar Boży, jaki otrzymaliśmy, to możliwość robienia teatru - i to takiego*”.³⁰³

Jednakże wyprzedzam tu zdarzenia, gdyż Majcherek widział „*Z nieba przez świat do samych piekieł*” w Warszawie pod koniec stycznia 1993 roku, a ja zakończyłem omawianie historii teatru na czerwcu 1991r. Tak więc wracam do linearności opisu.

C. Spektakl „*Z nieba, przez świat, do samych piekieł*”

Po wakacjach Janusz Opryński i Jacek Brzeziński (tylko oni pozostali w teatrze) przystąpili do pracy nad nowym przedstawieniem. Próby zaczęły się na początku października 1991r. i trwały do końca kwietnia 1992 r. Na wkładce dotyczącej nowego przedstawienia dołączonej do jubileuszowego folderu, znajdują się zdjęcia, fragmenty recenzji i wybrane notatki z prób, wśród których kronikarski zapis Jacka Brzezińskiego daje pewne wyobrażenie o etapach pracy. Cytuję:

„02.10.91. - Zostałem sam. Rower z budą, który jest teatrem. Otwieram przestrzeń. 30.10.91.- Przygotować rozmowę Iwana z diabłem. Potrzeba ciszy. 15.12.91. - Pierwsza wersja sceny *przy koniaczku*. 01.01.92. - Mój bohater. Jest sam, ciągnie bagaż swego życia, tradycji, teatru. Jest szalony, radosny. Zasadą i logiką tej postaci jest przypominanie. Skrywa się po maską diabła, aby przypominać. 04.01.92. - Trzeba dookreślić tę postać w sensie jej pochodzenia z konkretnego miejsca na ziemi. Miasto na wschodzie ... 06.01.92 -Jeżeli boję się śmierci, to mówiąc o tym obłaskawiam ją. Cierpienia nie można wymazać. Trzeba je sobie uświadomić i dopiero wtedy można je unieść. 09.01.92 -Próbować nazywać dobro w teatrze jest trudniej niż nazywać zło. Może to być czysty śpiew. U Norwida - cisza. 14-15.02.92 -Studia nad sandałem. 20.02.92 -Wszedł w pracę Janek (Kłoczowski — przypomnienie J.S.). 29.02.92 -Od wczoraj jest maszyna (rower z budą -jw.) 09.03.92 U Stasia Sojki w Warszawie. Praca

³⁰³ Janusz Majcherek, Kram z teatrem. „Teatr” 5/1993

nad muzyką do „Hioba”. 18.03.92 - Przeanalizować gesty Hioba z rysunków Lebensteina. 25.04.92 - Mamy tytuł. Za Goethem z *Fausta: Z nieba przez świat do samych piekieł*”.³⁰⁴

Premiera spektaklu odbyła się 3 maja 1992r. Ciekawie pisze o tym wydarzeniu w swych notatkach z prób Jan Maria Kłoczowski. Jego krótki tekst jest ważnym wprowadzeniem do przedstawienia. Przytaczam go jako wstęp do opisu spektaklu. „Podróż. Przez świat naszych doświadczeń, uniesień i upadków, podróż przez krainę cierpienia. Z nieba, przez świat, do samych piekieł. Na tej drodze spotykamy Hioba, Fausta, Adriana Leverkühna, a przede wszystkim - Diabła. Jest to tak, jakby dzięki ich doświadczeniu, ich poniżeniu (bo czyż Diabeł nie jest poniżonym Aniołem?) potrafimy rozpoznać *Zło* w nas samych... Potrafimy wadzić się z Bogiem. Jesteśmy wędrownymi aktorami, którzy niosą na sobie niejedną strój, niejedną maskę. *Zło* i *Cierpienie* - jakże głębokie *źródło świadomości* - próbujemy leczyć w sobie Rytmem - Porządkiem. Czy Teatr nie powinien być Rytmem? Wierząc, że tak być powinno przerywamy niekiedy naszą podróż i pojawiajemy się na scenie”³⁰⁵

Przedstawienie „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” miało tytuł dwujęzyczny, dla podkreślenia źródła cytatu, z „Fausta” Goethego: "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle". W spektaklu wykorzystano fragmenty „Księgi Hioba”, „Pieśni nad Pieśniami”, „Fausta”, „Braci Karamazow” i „Biesów” F. Dostojewskiego oraz „Doktora Faustusa” T. Manna. Pojawiły się też fragment tekstu Z. Herberta pt. „H. E. O.”. Muzykę do spektaklu skomponowali: Stanisław Sojka, J. M. Kłoczowski i J. Brzeziński. Kłoczowski i Brzeziński tworzyli wówczas dwuosobowy zespół aktorski. Nad reżyserią czuwał Janusz Opryński, którego wypowiedź dotyczącą spektaklu przytaczam również ze względu na jej istotne przesłanie: „Dlaczego przypominamy *rozmowę przy koniaczku*, przypominamy beznadziejny akt wiary Abrahama, przypominamy tragiczny, szarpący śpiew Hioba, będziemy płakać razem z Orfeuszem nad utratą Eurydyki, wsłuchamy się w śpiew Małgorzaty, której miłość zburzyła spokój i której nadejście zwiastuje nieuchronne cierpienie? Może dlatego, aby pokazać (wg Kołakowskiego) tak ważną - arcychrześcijańską ideę trwałego konfliktu między tym co przemijające, a tym co nieskończone?”³⁰⁶

Po premierze „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” zostało napisanych wiele recenzji prasowych, które różnią się skrajnością ocen: od wynoszących przedstawienie na wyżyny artystycznego dzieła po całkowitą negację. Na kolejnych stronach postaram

³⁰⁴Teatr Provisorium. wkładka do folderu wydanej z okazji 15 - lecia Teatru.

³⁰⁵J. M. Kłoczowski. Z notatek do prób, wiosna 1992. Tamże.

³⁰⁶Janusz Opryński. Z notatek do prób. Tamże.

się zaprezentować przegląd recenzji. Skorzystam też z niektórych w tworzeniu opisu przedstawienia, gdyż - jak wydaje się - zawierają celne sformułowania i ważne refleksje, a przy tym rejestrują niektóre tropy i detale spektaklu. Na początek wybieram tekst Janusza Majcherka. „Najnowsze przedstawienie sprowadza materię teatralną do swoistego teatru ubogiego, do samej esencji. Nie tylko dlatego, że usytuowane jest w pustej przestrzeni i może być grane gdziekolwiek. Także dlatego, że odwołuje się do jakichś elementarnych części teatru, jakichś atomów czy może na inny sposób - archetypów, w które wpisana jest wędrówka i opowieść. Czy ściślej - wędrówka po opowieściach, wiecznie powtarzanych i stale obecnych. Jedynym rekwizytem, który wykorzystano w tym przedstawieniu jest osobliwa riksza teatralna - połączenie roweru z zaopatrzoną w kurtynkę pudłem, w rodzaju tych, jakim posługiwali się kiedyś wędrowni kuglarze. W tym sensie ta obwoźna scenka może być symbolem wszelkiego teatru, teatru jako takiego. Ma w sobie coś jarmarcznego i misteryjnego, coś z mansjonu i coś z *bałaganu*. To jakby sprowadzony do elementarnego znaku wóz Tespisa i zarazem kram z teatrem, który aktorzy obwożą po świecie. W tym kramie demonstruje się przeróżne opowieści na pozór wydobywane z dziejów literatury jak króliki z kapelusza. (...) Zdawać by się mogło, że to pomieszanie z poplątaniem. Ale nic podobnego. Przedstawienie wydobywa na jaw wciąż te same mity i motywy i pokazuje je w wielu zmiennych aspektach. Wszystkie zaś służą do postawienia paru podstawowych pytań, którymi sztuka karmi się od niepamiętnych czasów; pytań o świętość i grzech, o sens upadku i cierpienia, o możliwość rozpoznania porządku w świecie. Są to także pytania o sztukę samą w sobie - o to, na ile może ona wyrażać ludzkie doświadczenie. Siła najnowszego przedstawienia Provisorium na tym bodaj polega: że niesłychanie ascetyczna forma teatru towarzyszy niezwyklej problematyce.

Minimum środków otwiera tu maksymalne perspektywy.³⁰⁷ Przedstawienie składa się z osiemnastu scen, z których każda ma swój tytuł.³⁰⁸

³⁰⁷ Janusz Majcherek, Kram z teatrem, „Teatr” 5/1993. Dopelnieniem tej wypowiedzi może być fragment innego artykułu tego samego autorstwa pt. „Skruszę, poruszę współczuciem, uczuciem...” zamieszczonego w „Teatrze” nr4 z 1994 r. „W przedstawieniu o faustowskim tytule *Z nieba, przez świat, do samych piekieł* (z 1992 roku) poetyka Teatru Provisorium, a i teatralność sama w sobie, zostały zredukowane do minimum, osiągając zarazem niezwykłą gęstość i czystość: powstało coś w rodzaju teatralnego hieroglify, w którym skrajna asceza środków uruchamiała, w sposób niejako odwrotnie proporcjonalny, rozległe znaczenia. Janusz Opryński posłużył się dwoma aktorami, których umieścił w sytuacji elementarnej - teatralnie i egzystencjalnie - w podróży, w wędrówce czy też, mówiąc po heideggerowsku, w drodze. Ten ostatni kontekst wydaje mi się o tyle uzasadniony, że sytuuje to przedstawienie w horyzoncie stricte metafizycznym: oto aktorzy wędrują przez świat jako aktorzy właśnie, dysponując zaledwie bieda - teatrykiem, na który składa się skombinowana z rowerem

I: Prolog

W głębi całkowicie wyciemnionej sceny zapalał się płomień. Nad nim ukazywała się twarz Aktora I (J. Brzeziński), który zaczynał recytować tekst w języku niemieckim:

„Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt!(...)”

Po każdym wersie niemieckim głos z offu recytował polską wersję fragmentu z „Fausta”:

„Oto twój świat,

I pytasz jeszcze, czemu serca tętno

Słabnie pod lęku dziwnego naporem (...)

Dokoła ciebie zakopcone mury,

Kości, szkielety, mrok i grobu chłód.

Więc uchodź w świat!”³⁰⁹

Potem ten sam głos - głos Aktora II (J. M. Kłoczowski) mówił: „Damy ci czas.

Ale nie będziesz kochał, będziesz sam.”³¹⁰ Twarz oświetlona płomieniem zbliżała się powoli do widowni. W tle sączył się główny motyw muzyczny spektaklu, skomponowany wg dźwięków, jakie Adrian Leverkühn otrzymał od Diabła (motyw zaczerpnięty z powieści „Doktor Faustus” T. Manna).

II: Prezentacja

Tu scena rozświetlała się pełnym światłem. Aktor I jadący na swej trójkołowej rikszy wykrzykiwał: „Jadę. Jadę. (...) Wszystko co mam. Cały mój teatr.”³¹¹ Nagle zatrzymywał się, aby zaprezentować skulonego, zamkniętego w skrzyni, człowieka

drewniana skrzynia z zasłoną. Wędrując, demonstrują kilka tematów - archetypów wywiedzionych z *Księgi Hioba*, Szekspira, Fausta, Dostojewskiego i Tomasza Manna. Ale ten obwoźny teatrzyk *najniższej rangi* jest figurą świata pojmanego przede wszystkim w przestrzeni duchowej: w gruncie rzeczy tematem są tu dzieje kuszenia i wiecznej fascynacji *diablami eliksirami* zwłaszcza może w dziedzinie sztuki. (...)

³⁰⁸ Informację podaję na podstawie scenariusza. Teatr Provisorium, „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.. Lublin 1992. Archiwum Teatru.

³⁰⁹ Teatr Provisorium „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”, Scenariusz. Archiwum Teatru. Lublin IV 1992. Str. 1. [Za:] J. W. Goethe, Faust. Tłum. Feliks Konopka. Warszawa 1977.

³¹⁰ Tamże. Str. 1. [Za:] Tomasz Mann, Doktor Faustus, Warszawa 1985

³¹¹ Tamże. Str. 1. Tekst własny zespołu.

spod podłogi. Po chwili już obaj na zmianę prezentowali widzom najcenniejsze przedmioty ukryte w skrzyni, zapowiadając niejako wielkie wydarzenia, jakie wkrótce staną się ich udziałem:

„- Butelka Karamazowa! - Siekiera która lata w przestworzach! - Nóż Abrahama!
- Rozmowa Adriana Leverkühna z Diabłem!- Płaszcz Hioba!”³¹²

III: Lekcja klasyki

Aktor I uczy Aktora II klasycznych zasad rytmu w teatrze - w chodzeniu, w upadaniu. Bo rytm to porządek. Aktor II stara się, chodząc za nim, idealnie dotrzymywać mu kroku.

IV: Diabelski -wykład o czasie

„Mamy czas...” - mówi Aktor II oświetlając sobie twarz światłem małej latarki.

„Czas, to najlepsze i najistotniejsze z tego, co dajemy. (...) Ale nie tylko sam czas ... rzecz w tym, jaki to gatunek czasu. (...)”³¹³

„Skąd przybywasz?” - pyta w ciemności Aktor I.

„Z obchodzenia ziemi i wędrowania po niej.”³¹⁴ - odpowiada Aktor II, jak Szatan odpowiadający Bogu.

V: Hiob I

Aktor I zaprzęgnięty do wozu przez stojącego nad nim wysoko Aktora II, trzymającego wodze zaprzęgu, śpiewa wersety biblijnego tekstu:

„Czego lękałem się najbardziej - spotkało mnie,

Przed czym drżałem - przyszło na mnie. (...)

Czemu nie umarłem w łonie matki,

Nie skończyłem, kiedy wyszedłem z jej żywota. (...)

Moja harfa już tylko dla żałoby

I mój flet dla głosu płaczących.”³¹⁵

³¹² Tamże. Str. 1. Tekst własny zespołu.

³¹³ Tamże. Str. 2. [Za:] J. W. Goethe, Faust, Tłum. Feliks Konopka Warszawa 1977

³¹⁴ Tamże. Str.2. [Za:] Księga Hioba, Tłumaczenie Czesław Miłosz. Lublin 1981

VI: Monolog losu

Przykryty czarnym płótnem jak woalką, Aktor II przy dźwiękach coraz głośniejszej i nieprzyjemnej dla ucha muzyki coraz szybciej wozi wkoło sceny leżącego na skrzyni Aktora I. Kiedy się zatrzyma, powie swój monolog o piekle:

"I symbolami trzeba się zadowolić mówiąc o piekle. Tam bowiem wszystko kończy się raz na zawsze."³¹⁶

VII: Acedia (tzn. grzech lenistwa i zaniedbania)

A gdy z hukiem zamknie się kłapa skrzyni, nad chowającą się w niej postacią Aktora II, Aktor I leżąc na skrzyni rozkoszuje się chwilą błęgiego lenistwa. Jest to scena lubieżnego drapania się po brzuchu z przewracaniem się z boku na bok: „Nic mi się nie chce... Tutaj czas biegnie powoli... Mógłbym wstać, ale po co? Nic mi się nie chce...”³¹⁷

A gdy zastygnie w swoim nicnierobieniu, rąbek swych tajemnic uchyli schowany w skrzyni *człowiek spod podłogi*: „Jestem pewien, że człowiek nigdy nie wyrzeknie się cierpienia, zniszczenia i chaosu. Cierpienie - przecie to jedyne źródło świadomości. (...)”³¹⁸

VIII: Łaźnia

Obaj Aktorzy wystają ze skrzyni z obnażonymi torsami. Trą się o siebie plecami i przy gromkim śmiechu opowiadają historię o Siekierze, która latając w przestworzach, powinna mieć wyliczony przez astronomów swój wschód i zachód. A cała historia wzięła się z opowieści Diabła: „Żeby się dostać do was na ziemię, musiałem przelecieć przestrzeń. Oczywiście to tylko mgnienie, a tu wyobraź sobie we fraku i wyciętej kamizelce. Duchy nie marzną, ale skoro się już wcielił. (...) Zaś w tych przestworzach, w tej ciemności - taki mróz, że tego już mrozem nazwać nie można.(...)”³¹⁹

³¹⁵ Tamże. Str.2-3. [Za:] Księga Hioba Tłumaczenie Czesław Miłosz. Lublin 1981.

³¹⁶ Tamże. Str. 3. [Za:] Tomasz Mann, Doktor Faustus. Warszawa 1985

³¹⁷ Tamże. Str.3. Tekst własny zespołu.

³¹⁸ Tamże. Str.3. [Za:] Fiodor Dostojewski, Zapiski spod podłogi. Warszawa 1976 r.

³¹⁹ Tamże. Str.4. [Za:] Fiodor Dostojewski, Bracia Karamazow. Warszawa 1978 r

IX: Ofiara Abrahama

W bardzo skąpym świetle Aktor I podnosi do góry rękę z dużym nożem, jakby zamierzał nim za chwilę uderzyć klęczącego poniżej Aktora II.

„Kazał mi zabić, kazał mi...”

Odrzuca nóż i ucieka z miejsca ofiarnego ołtarza. Zatrzymuje się przed silnym snopem światła z góry.

X: Hiob II

Aktor I śpiewa odwrócony plecami do widzów:

„ Ciężką służbę ma człowiek na ziemi.

Jak dni najemnika są dni jego (...).

Dni moje były szybkie jak tkackie czółenka.

I kończą się bez nadziei (...)

Odstąp ode mnie, abym miał trochę radości!

Zanim odejdę, skąd nie wrócę,

do ziemi mroku i cienia śmierci.

Do ziemi, w której jest tylko ciemność.”³²⁰

XI: Miasteczko wschodu

Obaj Aktorzy siedzą w milczeniu na rikszy, powoli odwracając głowy - raz w lewo, raz w prawo. Ich kostiumy wskazują na rodzaj zdziwaczenia, hołdowania modzie z dawnych lat : stare skórzane płaszcze, pod nimi niemodne garnitury, pilotki na głowach:

„- Nic nie jedzie.” - konstatuje jeden z nich.

„- Jedźmy stąd!” - nawołuje drugi.

- „Jadę...”³²¹

³²⁰ Tamże. Str. 4-5. [Za:] Księga Hioba, op. cit.

³²¹ Tamże. Str.5. Tekst własny zespołu.

XII: Samobójstwo Kiryłowa

Niemal pełna ciemność na scenie. Tylko skrzynia rikszy oświetlona wewnątrz małą świeczką. W niej rozrzucone rekwizyty, prezentowane w pierwszych scenach. Aktor II przypomina:

„-Pamiętaj, upadamy na trzy.”

Aktor I zaczyna biegać, robiąc coraz krótsze odcinki drogi. Słysząc pierwsze słowa: „- Zaraz, zaraz... Wszyscy są nieszczęśliwi, bo się boją okazać samowolę. (...) „Zaraz... Strach jest klątwą człowieka...”

Scena nabiera coraz większej dramaturgii. Jest to chwila przed samobójstwem.

„- Lecz okażę moją wolę. (...) Zacznę i skończę, i otworzę wrota. I zbawię. (...) Zabijam siebie, aby się zaprzeć pokory i wykazać straszną moją wolność...”³²²

Rozlega się strzał. Aktor II upada.

„ - Tak zegnał się ze światem Kiryłow.”³²³ - powie Aktor II, zabierając świeczkę z wnętrza skrzyni i stawiając na skrzyni obok dużej czarnej butelki braci Karamazow.

XIII: Rozmowa przy koniaczku

Aktor I wciela się w trzy postaci: Starego Karamazowa i jego dwóch synów: Iwana i Aloszę. Rozmowa prowadzona jest jedynie przy świetle świecy. Twarz Aktora I pojawia się bądź nad butelką (kwestie Ojca), bądź po prawej (kwestie Aloszy) lub po lewej stronie butelki (kwestie Iwana).

„ - Powiedz no Iwan: Jest Bóg, czy go nie ma? Mów jest.

- Nie, nie ma Boga. (...)

- Aloszka, jest Bóg?

- Jest, jest Bóg.

- Iwan, a nieśmiertelność?

- Nie ma nieśmiertelności! (...)

- Aloszka, jest nieśmiertelność?

- Jest!

- I Bóg, i nieśmiertelność?

³²² Tamże. Str. 5. [Za:] Fiodor Dostojewski, Biesy, Warszawa 1972

³²³ Tamże. Str. 5. Tekst własny zespołu.

- I Bóg, i nieśmiertelność. W Bogu właśnie nieśmiertelność.
- Hm! Prawdopodobnie Iwan ma rację.³²⁴

XIV: Czarne skrzydła

Przy dźwiękach głównego motywu muzycznego z głębi sceny w stronę widzów podjeżdża monstrualna postać, u której ramion wyrastają długie czarne skrzydła. To Aktor II stojący na rikszy. Gdy zeskoczy ze skrzyni, będzie powtarzał na zmianę po hebrajsku, polsku i łacinie fragment z Księgi Kohelata:

„ - Marność nad marnościami i wszystko marność.”

Scena XV: Sandały

Aktor I prezentuje sandały, które ma na gołych stopach. Po chwili wypowiada kilka krótkich fragmentów z Biblii, gdzie jest mowa o sandałach. Po szybkim biegu w miejscu zdejmuje sandały, stawia je na rikszy i wskazuje na nią. Wkłada buty i szeroko rozkładając ręce mówi: „ - Moje sandały. Skrzydlate, może mnie uniosą.”³²⁵

XVI: Hiob III

Oświetlając jedynie swoje stopy Aktor I - jako Hiob - skarży się Bogu na swój los:

„Gdybym go zawołał, a on by mi odpowiedział

I tak nie uwierzyłbym, że głos mój słyszy.

Który nawałnicą łamie mnie i mnoży moje rany bez przyczyny.

Nie daje mi zaczerpnąć oddechu,

ale nasycza mnie gorzkością. (...)

Choćbym miał słuszność, własne usta mnie potępią.

Choćbym był niewinny dowiodę, że jestem przewrotny.

Jestem niewinny, nie dbam o siebie, obmierzło mi życie (...).³²⁶

XVII: Czas Leverkühna

³²⁴ Tamże. Str. 6. [Za:] Fiodor Dostojewski, Bracia Karamazow, Warszawa 1978.

³²⁵ Tamże. Str. 7

³²⁶ Tamże. Str. 7. [Za:] Księga Hioba, Op. cit.

Adrian Leverkühn (bohater z „Doktora Faustusa” T. Manna) otrzymuje od Diabła pięć dźwięków: h, e, a, e, es. Z nich ma stworzyć swoją genialną kompozycję. Aktor II ubrany w czarne spodnie i frak włożony na gołe ciało, wskakuje na skrzynię rikszy i gra na skrzypcach swą „dziką” muzykę. Przestaje grać gdy opadnie z sił, gdy opadną w nim emocje.

XVIII: Miłość

Za dar bycia artystą trzeba drogo zapłacić.

„ - Nie będziesz kochał, będziesz sam”³²⁷ powie Aktor I.

Cała ta scena jest opowieścią o nieszczęśliwej miłości, o uczuciu, które rodzi ból i cierpienie. Pojawia się tu fragment ironicznego tekstu Z. Herberta: „ - Eurydyko, wkrótce będziesz wolna. Weźmiesz sobie zdrowego osiłka o ramionach jak konary dębu, młodzieńca bez polotu, ale na tyle mądrego, że nie pragnie rzeczy nieosiągalnych. Nie masz pojęcia, jakie to krzepiące po życiu z utalentowanym mazgajem.”³²⁸

Scenę i cały spektakl kończyła pieśń Małgorzaty z „Fausta”. śpiewana po niemiecku podczas wykonywania rikszą kolejnych okrążeń sceny. Gdy cichnie pieśń, pojawiał się główny motyw muzyczny. Aktor II stojąc na skrzyni trzyma w jednym ręku skrzypce - atrybut artysty, w drugiej delikatną suknię - symbol kobiety. W ostatnich sekundach przedstawienia suknia niknie w skrzyni. Obaj aktorzy wjeżdżają za kuliszy sceny. Zapada ciemność.

Zaraz po premierze ukazało się kilka recenzji i prawie w każdej z nich zawarta jest opinia, że jest to przedstawienie ascetyczne i trudne, że dużo w nim mroku i ponurej atmosfery, ale że jest też piękne i mądre. „[Jest to] pieśń o cierpieniu, o rozdarciu pomiędzy samowiedzą a bezsilnością dania jakichkolwiek jednoznacznych odpowiedzi. Nie jest to ani przez chwilę teatr łatwy. Zrozumienie intencji będzie dane tym, którzy bez trudu poruszają się po dziedzictwie kulturowym. Do tego forma. Zawsze oszczędne, zawsze skrótowe w doborze rekwizytów, w środkach przekazu, doszło Provisorium w najnowszym spektaklu do klarownej ascetyczności.”³²⁹

Elżbieta Morawiec napisze o przedstawieniu: „Po raz pierwszy w historii teatru inspiracja literacka jest tak wielowątkowa, a równocześnie tak jednorodna. (...) Cierpienie i grzech, miłość i nadzieja - nieodłączne towarzyszyki człowieka w jego drodze przez życie - taki jest temat tego przedstawienia. Przedstawienia? Raczej poematu, budowanego z nakładających się na siebie obrazów - wizji w magicznej

³²⁷ Tamże. Str. 7. [Za:] Tomasz Mann, Doktor Faustus, Warszawa 1985

³²⁸ Tamże. Str. 8. [Za:] Zbigniew Herbert, H.E.O. [w:] „Król mrówek” Kraków 2001

³²⁹ Andrzej Molik, Pieśni o cierpieniu „Kurier Lubelski” 04.05.1992r

skrzynce - laterna magica teatru. W monotematycznej kompozycji spektaklu nie brak i elementów groteski. Tu się przewinie małomiasteczkowa procesja pokutna; tam - nauka rytmu, znaczy chodzenia po tym świecie, elementarz twórczej transformacji; ówdzie skąpe światło padnie na znoszone pątnicze sandały. Ale ta groteska czy raczej ironia jest z Norwidowskiego ducha i - jak właściwie dobrany rym - uwydatnia psalmowy monumentalizm spektaklu (...). Jest na pewno jednym z najświetniejszych dokonań teatru alternatywnego ostatnich lat. Nie mizdzy się na uniwersalizm, europejskość. Po prostu jest uniwersalny. Na przekór chaosowi i beznadziei.”³³⁰

Sporo krytycznych uwag pod adresem spektaklu znajdziemy w omówieniu Piotra Gruszczyńskiego, którego zdaniem do Provisorium można mieć pretensje o ekspresjonistyczną manierę przedstawienia. „Ale dużo większy żal pozostawia niewykorzystanie wielu świetnych pomysłów inscenizacyjnych - nie rozwiniętych lub niedopracowanych. (...) Obraz, w którym tło wybija się na pierwszy plan, jest zepsuty. Ale przecież Provisorium będzie jeszcze wielokrotnie obraz przemałowywać”³³¹

Podobne wady dostrzega Waldemar Sulisz, składając je na karb premierowych niedociągnięć. Mówiąc o ascetyzmie dekoracji i rekwizytów, wskazuje na jego brak w geście aktorskim, intonacjach głosowych, krzyku i tupocie nóg. Sulisz ma jednak nadzieję, że kolejne realizacje partytury wykonanej podczas premiery, skłaniać będą do ciszy, zadumy i skupienia. To co najbardziej spodobało się Suliszowi, to niezwykła waga muzyki, realizująca tajemnicę muzyki z „Doktora Faustusa”. Druga rzecz to „umiejętność rozegrania przez aktorów i reżysera sztuki operowania światłem.”³³² Na temat światła wypowiedzieli się też inni recenzenci: „A takiej pracy światłem i ciemnością nie widziało się w teatrze polskim od *Apocalypsis* Grotowskiego.”³³³ Zaś A Molik dodaje, że światło ograniczono tu do niezbędnej konieczności, co w pewnym sensie przybliży „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” do estetyki teatru Leszka Mądzika.

W tym kontekście warto przywołać tu refleksje Jacka Ramotowskiego: „(...) Zamiast dramatycznych interakcji spektakl dynamizuje niezwykła gra światła. Dzięki niej zaledwie dwóch aktorów zdaje się *rozsadzać* teatralną przestrzeń, a gra postaci i ich cieni tworzy odrębną dramaturgię potęgując wymowę metafizyczną. Być może to przedstawienie Provisorium jest również znakiem wędrówki sceny alternatywnej od

³³⁰ Elżbieta Morawiec, Psalm cierpienia i miłości, „Nowy Świat” 19.05.1992r

³³¹ Piotr Gruszczyński, Potrzeba kanonu, „Obserwator codzienny” 06.05.1992r

³³² Waldemar Sulisz, Premiera w Teatrze Provisorium, „Gazeta Domowa” 02.06.1992r

³³³ E.Morawiec Op. cit.

teatru wspólnoty, wywodzącego się z działalności J. Grotowskiego, ku doświadczeniom awangardy, którym patronuje T. Kantor.(...)”³³⁴

Na przełomie sierpnia i września 1992 r. Provisorium wzięło udział w Światowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu w nurcie *fringe*, tj. obrzeży. Spektakl „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” otrzymując jedną z głównych nagród Fringe First, odniósł tam wielki sukces. Festiwal w Edynburgu należy do największych festiwali teatralnych. Podczas trwającego trzy tygodnie teatralnego święta w kilkudziesięciu salach, a także na ulicach miasta teatry z całego świata prezentują setki przedstawień. Festiwal nie ma charakteru konkursu, jednakże jeden z głównych organizatorów festiwalu, największy szkocki dziennik „The Scotsman” rokrocznie przyznaje od kilku do kilkunastu nagród Fringe First.

„Jesteśmy spragnieni polskiego teatru w Edynburgu” - rozpoczęła Catherine Lockerbie recenzję z dwóch polskich spektakli prezentowanych na festiwalu w Edynburgu. (Recenzja była poświęcona spektaklom „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” Teatru Provisorium i „Obsługiwałem angielskiego króla” wg Hrabala z łódzkiego Teatru 77). Cytuję końcowy fragment: „Spektakl grany po angielsku podłechtł serca zdeklarowanych wielbicieli ponurego egzystencjalizmu. (...) Sztuka zwie się: *Z nieba, przez świat, do samych piekieł*. Reżyser Janusz Opryński istotnie postawił Wielkie Pytania o relację człowieka z Bogiem, cierpieniem, z własną duszą. (...) Jest to cudownie polskie: zachęcająco mroczne, z gruntu uduchowione, a łagodzące strach poprzez pieściotliwy dowcip.”³³⁵

Werdykt wydany przez dziennik „The Scotsman” brzmiał: „Jedną z nagród otrzymało wizjonerskie przedsięwzięcie jakim był cały polski program teatralny, a w szczególności „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” Provisorium z Lublina i „Samotność fauna” Polskiego Teatru Tańca z Poznania.”³³⁶

Małgorzata Szum obserwująca w Edynburgu występy polskiej ekipy, tak opisywała prezentacje Provisorium: „Zawsze tłoczno pod drzwiami Studio Theatre w godzinę rozpoczęcia przedstawienia. To jedyny z polskich spektakli grany prawie w całości po angielsku. Jednak nie stopień znajomości języka decyduje o braku barier w kontakcie z publicznością - raczej stricte teatralna forma przedstawienia, fakt obcowania z czystym teatrem. (...) Ascetyzm środków, siła przeobrażeń scenicznych obrazów, skrótowość metafory i nade wszystko konsekwencja w dążeniu do osiągnięcia istoty formy teatralnej właściwej temu teatrowi - każe mówić o odrębnej estetyce

³³⁴ Jacek Ramotowski, Wędrówka Provisorium, „Gazeta Wyborcza” 01.06.1992r

³³⁵ Catherine Lockerbie, Polish food for hungry hearts, „The Scotsman” 03.09.1992r

³³⁶ The Scotsman Fringe First, International recognition, „The Scotsman” 03.09.1992r

Provisorium. To dla mnie wydarzenie tego festiwalu. Publiczność z łatwością włącza się w proponowany jej teatralny eksperyment. Odpowiednio rozłożone akcenty regulują muzyką tego spektaklu od śmiechu po synkopy milczenia. Brytyjczycy odkrywają swoje własne konteksty - chwilami ich reakcja zaskakuje aktorów. I to też jest doświadczeniem zdobytym w teatralnej drodze Provisorium. Podróże kształcą³³⁷

W październiku 1992 r. Teatr prezentował swój najnowszy spektakl w Polsce. „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” zagrane zostało w Poznaniu, Zielonej Górze i Żarach, a trzy tygodnie później w Łomży, Białymstoku, Suwałkach i Olecku. Do teatru napływały kolejne zaproszenia. Niestety, ze względu na nagłą chorobę Jacka Brzezińskiego wszystkie terminy oddaliły się o trzy miesiące, a plany uległy pewnym zmianom. Pod koniec stycznia 1993 r. Teatr powrócił do prezentacji „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i pierwsza połowa tego roku okazała się wielkim tournée zespołu po Polsce, które było przerywane wyjazdami do Wielkiej Brytanii. Warszawa jako pierwsza stanęła na szlaku Teatru Provisorium. Zaraz potem teatr wystąpił w Bydgoszczy. Po spektaklach w obydwu miastach pojawiły się kolejne recenzje prasowe. Jedną z nich - autorstwa Janusza Majcherka (przywoływana już w tej pracy) - była potwierdzeniem wielu wcześniejszych dobrych ocen wystawianych przedstawieniu. Do recenzentów pozytywnie oceniających „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” dołączył też Janusz R. Kowalczyk: (...) „Mimo faktu, że „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” jest montażem tekstów zaczerpniętych z różnych półek literackich, okazał się wizją zdumiewająco jednorodną. Zdziwiał ogrom świata stworzonego na ograniczonym czarnym horyzoncie niewielkim kawałku przestrzeni. Nieskomplikowane instrumentarium rekwizytów: riksza, płaszcz, butelka, nóż, latarka, skrzypce, w połączeniu z grą światła i muzyki oraz właściwie dobranym słowem, daje widowisko fascynujące, niezwyklej urody plastycznej, z aktorstwem o poziomie rzadko oglądanym na co dzień na scenach profesjonalnych.”³³⁸

Pozytywne były też recenzje zamieszczone w „Życiu Warszawy”³³⁹ oraz po spektaklach w Bydgoszczy - w „Gazecie Pomorskiej”³⁴⁰. Niespodziewanie zdecydowanie negatywną ocenę wystawił - pisząc o przedstawieniu po raz drugi (choć po raz pierwszy aż tak krytycznie) - Piotr Gruszczyński w „Gazecie Wyborczej”. Natrafiamy w tej recenzji na sformułowania stojące w sprzeczności z sądami innych recenzentów: "Spektakl w Polsce przeszedł bez większego echa. (...) Teraz przedstawienie przyjechało do Warszawy, gdzie wywołało spore rozczarowanie.(...) W

³³⁷ Małgorzata Szum, Po nas choćby potop, Polski tydzień w Edynburgu, „Teatr” nr12/1992

³³⁸ Janusz R. Kowalczyk, Malownicze dno świata, „Rzeczypospolita” 10.02.1993r

³³⁹ Jacek Bukowski, Więcej znaków zapytania niż drogowskazów, „Życie Warszawy” 26.01.1993r

³⁴⁰ J.Oleradzka, Dwaj panowie z rowerem, „Gazeta Pomorska” 29.01.1993r

Edynburgu Provisorium spotkała nieoczekiwana akceptacja i spontaniczna reakcja widzów, w Warszawie nieprzyjemna i nieprzychylna dyskusja po spektaklu. Już samo przykrawanie całej literatury światowej na miarę i dla potrzeb własnego bólu jest zajęciem artystycznie podejrzanym (...). Co gorsza teksty nie są prawie wcale interpretowane. Po prostu mówi się je jak ulubione cytaty, nie odkrywając ich znaczenia. W rezultacie trudno się domyślić, jakie jest przesłanie tego przedstawienia, a mówiąc brutalnie, o czym to właściwie jest. Z wędrówki przez niebo, ziemię i piekło nie dowiadujemy się ani jak jest w niebie, ani jak na ziemi, ani w piekle.”³⁴¹

Na powyższą opinię zareagował A. Molik w polemicznym artykule „Prorok z trudnościami.”³⁴² Molik stawia Gruszczyńskiemu zarzut, że jego recenzja zawiera jedno (!) zdanie stricte wartościujące, wtedy, gdy autor mówi o sposobie podawania tekstu przez dwóch aktorów. I że ma do tego prawo. Ale nie może on uważać za podejrzaną zabieg dramaturgiczny zastosowany przez Provisorium polegający na wybieraniu cytatów ze światowej spuścizny literackiej, bo na tym polegał twórczy, autorski teatr od Bread and Puppet poczynając, na Kantorze kończąc.

Na temat aktorów i ich umiejętności wypowiedziano się wręcz entuzjastycznie. Oto krótkie fragmenty wypowiedzi krytyków: „Ten rodzaj literatury wymaga od wykonawców znakomitego warsztatu, by przekonująco uskrzydlić ważne słowa. I Teatr Provisorium ma takiego aktora. Jacek Brzeziński nadaje rytm i ton całemu spektaklowi, grając nawet, gdy zajdzie potrzeba, kilka postaci naraz. Scena rozmowy Karamazowych przy koniaczku - Ojca, Iwana i Aloszy - w której Brzeziński raz po raz przeistacza się w człowieka o najzupełniej innym charakterze i wnętrzu, powinna stać się - uważam - *lekturą obowiązkową* dla wszystkich adeptów sztuki aktorskiej. Pozostałe sceny spektaklu wymagają partnerskiego współgrania i w nich Brzezińskiemu dotrzymuje pola Jan Maria Kłoczowski, aktor raczej poetyckiej refleksji niż wykonawczej ekspresji, grający jakby na cieńszych strunach.”³⁴³

Również w późniejszych recenzjach znajdujemy wyrazy uznania dla aktorów Provisorium: "Ten spektakl to jego wielki popis, popis bezustannego stwarzania siebie kimś innym, ukazywania w sobie coraz to innych łotrów i świętych. Brzeziński bywa rubaszny i natchniony jednocześnie. W jego twarzy - typowej, nijakiej jak z przedmieścia którejś ze stolic Europy Wschodniej - ukrywa się cierpiące oblicze Hioba, przyciśnięte do ziemi, przykryte podartym, wojskowym płaszczem. Albo grymas

³⁴¹ Piotr Gruszczyński, Cytaty bez znaczenia, „Gazeta Wyborcza” 28.01.1993

³⁴² A. Molik, Prorok z trudnościami, „Kurier Lubelski” 01.02.1993r

³⁴³ Janusz R. Kowalczyk op.cit.

upadłego Anioła o czarnych skrzydłach rozpostartych nad całym scenicznym światem”³⁴⁴

Z nie mniejszym uznaniem wypowiadali się krytycy brytyjscy. „J. Brzeziński (ten grubszy) ma szelmowskie oko i jest w stanie napęłnić nawet najprostsze słowa, takie jak - *to są moje sandały*- uwodzicielskim czarem, Jan Maria Kłoczowski (ten wyższy) gra złowrogą! diabelską melodię skrzypiec.”³⁴⁵ Inny recenzent: „(...) Następny mój krok prowadził do ciemnego studia Demarco na wysublimowane ironicznie, zabawne tragicznie i ludzkie pięćdziesiąt minut polskiego Teatru Provisorium, w którym dwóch znakomitych aktorów - J.M.Kłoczowski i ów cudowny J. Brzeziński przedstawiło fragmenty po angielsku, niemiecku, hebrajsku i polsku z *Fausta*, *Hioba*, *Braci Karamazow* w trakcie swej podróży poprzez ugór Europy - jak para Matek Courage - na poobijanym czarnym rowerze, z pudłem na kostiumy z przodu. (...)”³⁴⁶

Także w recenzjach, które ukazały się tuż po premierze o aktorstwie pisano bardzo dobrze: „(...) Rozmowa przy koniaczku [to] koncert gry aktorskiej Jacka Brzezińskiego. (...)”³⁴⁷. Zaś Elżbieta Morawiec mówi o *głębi emocjonalnej przeżycia aktorów*. „Jacek Brzeziński w scenie rozmowy o Bogu, wcielający się w trójpostać - Fiodora, Iwana i Aloszy Karamazowa - w lamentach Hioba osiąga wyraz jakiejś Ajschylosowej «kolumny cierpiącej»”³⁴⁸

W lutym 1993 r. teatr Provisorium odbył podróż do St. Andrews (Szkocja) gdzie został zaproszony na festiwal określany mianem „zimowego festiwalu szkockiego”. Po dwukrotnej prezentacji „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” Provisorium zatrzymało się w Londynie, aby zagrać, głównie dla polskiej publiczności. W brytyjskiej prasie polonijnej oceniono spektakl bardzo wysoko nazywając go rzeczą „o szukaniu głównego tętna oszalałej symfonii życia wokół nas”³⁴⁹

Napisano, że Provisorium niesie właściwą atmosferę dla poszukujących w teatrze myśli o człowieku; nie bohaterze, aktorze - lecz o człowieku kosmicznym, o ludzkiej kondycji świata rozpiętego pomiędzy niebem a piekłem. Dla pragnących zgłębić tajemnicę bytu, dla oczekujących na porcję metafizycznego przeżycia historii, czy poszukujących własnej tożsamość w dzisiejszym zwariowanym świecie jest właśnie

³⁴⁴ Łukasz Drewniak, I Bóg i diabeł, „Gazeta w Krakowie” 23.03.1993r

³⁴⁵ John Fowler, From Heaven through the World to Hell, Demarco Gallery Edinburgh, „The Herald” 02.09.1992

³⁴⁶ Joyce Mcmillan, Demarco at the Death, „The Gardian” 03.09.1992

³⁴⁷ A. Molik, Op. cit

³⁴⁸ E.Morawiec, Op. cit.

³⁴⁹ Matthew Pavlak, Zaczarowany świat Provisorium, „Tydzień Polski” 08.02.1993r

spektakl „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”³⁵⁰. „Jest to filozoficzna refleksja nad życiem - wycieczka przez życie. To wstrząsające przedstawienie trzymające w napięciu publiczność przez kilkadziesiąt minut” - pisał inny dziennikarz.³⁵¹

Po powrocie z St. Andrews i Londynu teatr prezentował swoje przedstawienie w Lublinie oraz innych miastach w Polsce (Łódź, Katowice, Oświęcim, Gorzów Wielkopolski, Poznań, Sanok), w tym także w Krakowie na Reminiscencjach Teatralnych. Po festiwalu o „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” napisano i dobrze, i źle. Obok głosów wysoko oceniających jego walory ukazały się wypowiedzi krytyczne, jak np. artykuł Maryli Zielińskiej w „Teatrze”- która przedstawienie Provisorium umieściła w grupie „znaków i refleksji dawno rozpoznanych”³⁵². Podobną refleksję nad kondycją uznanych teatrów alternatywnych (w tym Provisorium) wyraził autor innego artykułu w słowach: „Podglądają i powtarzają *pomysły*, odkrywają dawno odkryte Ameryki. I mają bardzo dobre samopoczucie. Bo przecież wiadomo, że teatr alternatywny dostępny jest tylko wybranym. A może teatru alternatywnego nie ma?”³⁵³ Z tą wypowiedzią koresponduje – w pewnym stopniu - ogólna refleksja zawarta w tekście Pawła Głowackiego, z której wynika, że alternatywa roku 1993 r. jest alternatywą wobec wszystkiego. „Po czasach w których istniał *wspólny* wróg, nie istnieje już mur estetycznej i etycznej obojętności, w którą łatwiej przecież było uderzać zwierając szeregi, proponując ponadjednostkowe poetyki i wspólne życiowe postawy. Dziś każdy został pozostawiony sobie sam. Każdy sam dokonuje wyborów, buduje wartości i kreuje jakości estetyczne na własną rękę. Każdy pędzi w swoją stronę. Zmienił się społeczno - polityczny kontekst, zmieniły się i teatry. Jest to stan trudny, ale i z niego musi być wyjście.”³⁵⁴

Pierwszego czerwca „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” zostało pokazane w Opolu na Festiwalu Teatrów Najlepszych, skąd zespół bezpośrednio udał się znów do Wielkiej Brytanii. Tym razem - na fali sukcesu odniesionego w Edynburgu - został zaproszony do Bath na „Bath Fringe Festiwal” (wzorowany na festiwalu edynburskim) oraz do Penzance, miasteczka położonego w Kornwalii. Przedstawienie i tam zostało dobrze przyjęte. Ostatnie zdanie z jednej z recenzji brzmi: „Myślę, że ten Fringe nie pokazał nic co by dorównało tej oszałamiającej produkcji.”³⁵⁵

³⁵⁰ Ewa Stepan, W Londynie... Teatr Provisorium, „Tydzień Polski” 27.02.1993r

³⁵¹ Lesław Bobka, Teatr Provisorium w Londynie, „Dziennik Polski” 05.03.1993r

³⁵² Maryla Zielinska, Dlaczego artysta..., „Teatr” nr 5/1993

³⁵³ MM, Stare chwytły, „Gazeta w Krakowie” 23.03.1993r

³⁵⁴ Paweł Głowacki, Każdy sobie rzepkę skrobie, „Tygodnik Powszechny” 14/1993r

³⁵⁵ Christopher Hansford, From Heaven through the Earth to Hell, „Bath & West Evening Chronicle”, 7.06.1993r

W Newlyn Gallery, w Penzance, Janusz Opryński miał swój odczyt o Teatrze Provisorium, później opublikowany w „FA-ART” (nr 4/93). Tekst ten opowiada o drodze twórczej teatru w ciągu 20 lat jego istnienia. Spektakle w Bath i Penzance były ostatnimi, w których wziął udział Jan Kłoczowski. W czerwcu 1993 r. rozstał się z zespołem. Jego miejsce zajął Sławomir Skop.

D. Spektakl „Współzucie”

W lipcu i sierpniu trwały intensywne próby nowego przedstawienia „Współzucie”, które miało być po raz pierwszy publicznie zaprezentowane na edynburskim Fringu. Provisorium miało być częścią nowego, najbardziej ambitnego i międzynarodowego programu festiwalowego, organizowanego w Edinburgh College of Art. W programie miało wziąć udział ponad 500 artystów z 44 krajów świata w 50 przedstawieniach. W tym nowość Provisorium - dwuczęściowy spektakl: „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” (jako część I), oraz „Współzucie” (jako część II). W drodze do Szkocji, w Londynie, teatr dowiaduje się o nagłym bankructwie organizatora i zerwaniu zawartych umów. W atmosferze mocno nagłośnieńnego przez prasę skandalu (jednego z największych w wieloletniej historii FRING), zdając sobie sprawę z ogromu ryzyka takiego kroku, teatr decyduje się na przeniesienie swoich prezentacji do innego miejsca festiwalowego, sam organizuje dwudniową kampanię reklamową (efektywny czas tego typu kampanii wynosi sześć miesięcy) i gra spektakle uzyskując przychyłne reakcje prasy i widzów.

„Współzucie” miało być drugą częścią przedstawienia „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”. Tym, co pozwalało na ich połączenie w dopełniającą się całość była idea (choć za każdym razem ukazywana w nieco innym aspekcie) oraz kształt sceniczny. W obu spektaklach występowały tylko dwie postacie, z których we „Współzuciu” jedną określano imieniem Wędrującego Aktora, a drugą - Samotnego Śpiewaka. Obie postacie poruszały się na specjalnie skonstruowanych wózkach-rikszach, w których - każdy w swojej - wieźli cały dobytek złożony z instrumentów muzycznych i paru nieprzydatnych rzeczy. Podobnie oni, czując się nikomu niepotrzebni, sami ze sobą dzielili się mądrością ludzi doświadczonych, sprowadzonych na dno nędzy, do tunelu, pod most.

Akcję „Współzucia” dałoby się sprowadzić do kilku niepozornych zdarzeń. Otóż obaj bohaterowie spotykają się w pewnym miejscu świata i życia, darząc się nieufnością, skądinąd uzasadnioną. Szybko orientują się jednak, że łączy ich więcej niż dzieli, toteż w dalszą drogę - „na podbój świata” - ruszają razem, wiedząc, że połączenie dwóch samotnych nie jest podwojoną samotnością, ale tym, co nadaje najgłębszy sens ludzkiej egzystencji, tj. solidarnością wynikającą ze współodczuwania. *Współzucie* to

słowo, którego znaczenie można zrozumieć stosując jeden z ulubionych zabiegów poetyckich Norwida - zabieg powrotu do etymologicznych źródeł językowych. Współczuć to tyle, co starać się odczuć to samo, co odczuwa ktoś inny; to godzić się dobrowolnie na stan pokory, na stan gotowości służenia potrzebującemu i słabszemu.

Gdy realizatorzy mieli już gotowy zamysł przedstawienia, natknęli się dodatkowo na książkę Josepha Campbella „Potęga mitu”, która upewniła ich co do trafności wyboru tematu. Campbell, znawca mitu w historii kultury, uważa współczucie za kluczowy element rozwoju ludzkości, element uniwersalny. Uniwersalnością ujęcia idei charakteryzował się też sam spektakl. Jego bohaterem mógł być każdy w każdym miejscu świata. Literatura, która zawsze była jednym z najważniejszych źródeł inspiracji dla teatralnych poczynań Provisorium, i w tym wypadku okazała się wielką nauczycielką, dając możliwość skorzystania z motywu wędrowki Odyseusza do Itaki oraz oczekującego nań syna - Telemacha. Odnalezienie się ojca i syna w przedstawieniu jest tylko połowicznym zwycięstwem, ponieważ - gdy w tak ważnym momencie spotykają siebie nawzajem, grzejąc ręce nad ogniem i gdy pada pytanie syna: „Czy to ty?” - ojciec odpowiada: „Nie pamiętam”³⁵⁶. Nie pamięta! Tak, jak nie pamięta, gdzie jego dom.

Warto tu dodać, że żadna z postaci „Współczucia” nie utożsamia się do końca i jednoznacznie z jakimkolwiek literackim prototypem – one symbolizują rzesze tych, których spotyka się w tysiącach miejsc na ziemi. W przedstawieniu nazwali się Odyseuszami, którzy wyszli z domu i nie znajdują drogi powrotu. W próbie docierania do najgłębszych sensów związanych z tematem przedstawienia, jego twórcy posłużyli się (oprócz własnych tekstów) tekstami zapożyczonymi z literatury i to z niejednego źródła: od „Odysei” i Biblii, poprzez Szekspira i Norwida, do Simone Weil. Poprzez historię literatury przewija się motyw wiecznej tułaczki, ubóstwa, nieszczęścia i bólu. Refleksja na temat ludzkiej kondycji w ujęciu wymienionych tu autorów i dzieł wydała się najbardziej adekwatna. Choćby jak w scenie umycia nóg, gdy Śpiewak pełen czułości, z przytuloną twarzą do stopy Aktora mówi tekst z Homera: „ *Tymczasem Telemacha kąpała piękna Polikasta, najmłodsza córka Nestora. Kiedy go wykąpała i tłusto natarła oliwą, włożyła nań piękny faros i chiton. I wyszedł z wanny do nieśmiertelnych podobny*”³⁵⁷. W tym czasie światło wyławiało jedynie bosą stopę Aktora i twarz Śpiewaka, zaś ich łachmany skrywał głęboki cień. I w taki, bądź podobny sposób, kontrapunktowany scenami pełnymi dynamiki, przesuwały się kolejne obrazy przedstawienia, nawzajem się uzupełniając i przenikając sensami najgłębiej

³⁵⁶ Teatr Provisorium, „Współczucie”, Scenariusz. Lublin VIII. Archiwum Teatru.Str.2. Tekst własny zespołu.

³⁵⁷ Tamże. Str.4. [Za:] Homer, Odyseja. Warszawa 1989

humanitarnymi, prowadząc do finału, w którym Wózki zmieniały się w Wozy Śmierci. Potem już tylko przejście na tamtą stronę życia, dokąd wiódł, rozżarzony światłami, utworzony z czerwonego płótna tunel. W otchłani tego tunelu niknęli powoli obaj przyjaciele, przyciskając czule do siebie ukochane przez siebie przedmioty: czarne lakierowane trzewiki (Śpiewak) oraz figurkę Pinokia (Aktor). A wszystko to przy dźwiękach arii śpiewanej wysokim kobiecym głosem, pomieszanym z bezdusznym hałasem ulicy.

Ważnym elementem tego przedstawienia była muzyka. Wykonywana przez obie postacie, ale głównie przez Śpiewaka, który na akordeonie, flecie i werblu, ale przede wszystkim na kontrabasie grał powtarzający się muzyczny motyw spektaklu, skomponowany do tekstu: „Skruszę, poruszę współczuciem uczuciem / kamienie, kamienie! /; A łza - łza wszechświat bólu /, skruszy, poruszy.”³⁵⁸ I dedykacje: „Tym, którym zimno”; „Tym, co na ulicach,” „Samotnym”. To przy okazji występów ulicznych dwóch wynędzniałych, wędrujących po ziemi istot.

Po roku grania „Współzucia”, tj. w listopadzie 1994 r. do spektaklu została włączona dość długa sekwencja w oparciu o tekst Samuela Becketta, zatytułowany „Fragment dramatyczny I”, który wzbogacił całe przedstawienie. Ów tekst to rozmowa ślepego grajka i chromego, jeżdżącego na wózku mężczyzny.³⁵⁹

Polska premiera „Współzucia” odbyła się w Lublinie w październiku 1993 r. Wówczas spektakl został zaprezentowany jako druga część dyptyku, po „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”. Potem jeszcze wiele razy oba spektakle prezentowane były jako dwuczęściowe przedstawienia z dwudziestominutową przerwą. Krytycy oglądający oba spektakle (prezentowane jedno po drugim) pisali, że drugie z nich, tj. „Współzucie”, sprowadza przedstawienie na ziemię, gdzie zamiast diabelskiej kantaty wita widzów straussowski walc, wkrótce *rozjechany* przez miejski gwar, pociągi i samochody. Akcja przedstawienia zostaje sprowadzona pod zgniłą podszewkę wielkiego miasta, gdzie wegetują ludzie – szczury.”³⁶⁰

W grudniu 1993 r. Provisorium pokazało swój dyptyk na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, gdzie zwłaszcza „Współzucie” zostało bardzo dobrze przyjęte. W Gazecie Festiwalowej nr 3 ukazały się pozytywne opinie między innymi: „Jeśli uda się wam wyobrazić krystaliczną wręcz jedność oprawy plastycznej ze znakomitym

³⁵⁸ Tamże. Str.5. Tekst własny zespołu.

³⁵⁹ Opis na podstawie relacji zawartej w artykule Jacka Brzezińskiego „Stan Gotowości”, „Los” nr 10/1997r

³⁶⁰ Mirosław Haponiuk, Nasza nad Bogiem przewaga, „Gazeta w Lublinie” 19.10.1993r

aktorskim warsztatem, to jesteście już blisko.”³⁶¹ Albo: „Uroczy spektakl Teatru Provisorium o przyjaźni, samotności, przemijaniu.(...) W pozornie ubogiej przestrzeni, z niewielką ilością rekwizytów, aktorzy wyczarowują teatr precyzyjny, piękny, poruszający do głębi. Teatr, który bada człowieka, przy pomocy najszlachetniejszego aktorstwa. Teatr czysty, nie nękający nas rozpaczliwymi pytaniami spod znaku: co autor chciał powiedzieć?”³⁶²

Po ŁST ukazało się kilka innych wypowiedzi prasowych, w których wysoko oceniano najnowszy spektakl Provisorium: „ *Współzucie* realizuje precyzyjnie fundamentalny postulat *trzeciego teatru* - uniwersalizuje idee dla jego twórców istotne, angażując w nie wrażliwość i emocje widzów. Opowiadając prawdę o sobie, zespół Provisorium mówi we *Współzuciu* o kondycji współczesności i zanurzonej w niej jednostki. Spełniając powinność teatru zaangażowanego, wskazuje na uniwersalne powinności życiowe. Zawierzyć współzuciu. Wiara przenosi góry - *współzucie poruszy kamienie*. ”³⁶³ Zaś inny krytyk komentuje: „*Współzucie* - najnowszy spektakl lubelskiego Provisorium (...) spotkał się z największym uznaniem krytyków na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych. (...) Nie było na festiwalu oficjalnych nagród, jedyny wymierny przejaw uznania stanowiła butelka szampana ufundowana przez Janusz Majchereka z miesięcznika *Teatr*. ”³⁶⁴ Natomiast Janusz Majcherek w artykule omawiającym ŁST 93r. stwierdził: „(...) Dwa przedstawienia Provisorium były niekwestionowanym wydarzeniem Łódzkich Spotkań Teatralnych (...)”³⁶⁵

Jeszcze fragment tekstu Grzegorza Janikowskiego: „(...) Można dostrzec we *Współzuciu* świadectwo rzeczywistości nie tylko świata sztuki, ale także próbę odczytania kondycji współczesnego człowieka. Jest to propozycja moralnego buntu w imię tych, którzy nadal są tylko przedmiotem rządów. Po *Współzuciu* nasuwa się kilka refleksji. Cieszy fakt odnalezienia przez Provisorium nowego, *rapsodycznego* stylu narracji teatralnej. Jest to spektakl ważny i mądry. Jest w nim autentyzm i agresja, aura

³⁶¹ TAP, Rozważania, „Gazeta Festiwalowa” ŁST nr 3, 14.12.1993r

³⁶² jawi, „Współzucie”. Tamże

³⁶³ Marcin Herich, Ocalić współzucie, FA-ART. Nr 4/1993

³⁶⁴ Ewa Otrębowska-Piasecka, szampan, Pinokio i kontrabas, „Gazeta Wielkopolska” 17.12.1993r

³⁶⁵ W numerze 4/1994 „Teatru” Janusz Majcherek zamieścił tekst „Skrusze, poruszę współzuciem, uczuciem...” w całości poświęcony dyptykowi teatru Provisorium, który zakończył zdaniem: „W minionym roku, poza *Merelinem* Wierszalina, *Kaosmosem* Odin Teatre i starym *Piołunem* Ósemek nie widziałem w teatrze nic lepszego.” Swoją opinię Janusz Majcherek potwierdził jeszcze dwukrotnie: 1. Przyznając nagrodę „Za wybitną formę artystyczną, konsekwentne podejmowanie najważniejszych ludzkich pytań(...) w spektaklach „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzuciu” na festiwalu „Zderzenie” w Kłodzku w listopadzie 1994 roku. 2. uznając w ankiecie „teatru” ww. spektakle za najlepsze z tego, co widział w 1994 roku.

buntu wobec komercyjnych praw świata i gorzka autoironia.”³⁶⁶ Jest to ostatni tekst, którego autor pozytywnie wypowiadał się na temat „Współczucia”.

W styczniu 1994r Teatr został zaproszony z opisywanym tu dyptykiem do udziału w uroczystym otwarciu Instytutu Kultury Polskiej w Berlinie. Spektakl „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” zagrany został w całości po niemiecku, zaś „Współczucie” w większości po angielsku i z niektórymi partiami po polsku. W ciągu kilkunastu następnych miesięcy Provisorium jeszcze kilka razy wystąpiło w Niemczech. Do najciekawszych i najdłuższych wyjazdów związanych z graniem obu spektakli należało zorganizowane na przełomie marca i kwietnia 1994r przez Towarzystwo Niemiecko-Polskie tournée po Dolnej Saksonii, gdzie zespół prezentował swój dyptyk w Hanowerze, w Rinteln, Fallingbostel i Oldenburgu. W każdym z tych miast pokazano po jednym razie „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współczucie”. Tournée zakończyło się w Bremie gdzie Teatr zagrał oba przedstawienia w Junges Theater cztery razy. Spektakle grane w Niemczech odbiły się pozytywnym echem w prasie niemieckiej. „To były mrozące krew w żyłach dźwięki jak z filmu science-fiction lub pieśń ze starego czarno – białego melodramatu; dalekie dudnienie pociągów w czarnych tunelach metra i ciemności, które widzów przyprawiają o dreszcze. (...) Ciemność piekła i ciemność wielkiego miasta jako odbicie ludzkiej samotności. (...)”³⁶⁷

W pierwszej połowie 1994 roku Provisorium wystąpiło także w kilku ośrodkach Polski, między innymi w Poznaniu (luty) w ramach zajęć warsztatowych organizowanych przez Teatr Ósmego Dnia dla młodzieży szkół średnich, w Cieszynie (maj) - biorąc udział w festiwalu „Na granicy” oraz w Białymstoku (maj - Dni Sztuki Współczesnej). Były przedstawienia w Lublinie, a także w Katowicach w ramach festiwalu „A’ Part”, gdzie oba przedstawienia Provisorium poddane zostały bezlitosnej krytyce recenzentów lokalnej prasy.

O atmosferze festiwalu pisano: „Hitem festiwalu stała się *Carmen* w wykonaniu Biura Podróży. (...) Provisorium z Lublina (...) wynudziło wszystkich ogromnie. Miało być (obok *Cricot 2*) jedną z lokomotyw, a stało się dopustem nudnym i szarym. Atmosferę smętku, opowieści o śmierci i metafizycznych bebechach, przerwał spektakl przeciw konwencji *Cabaret neopathetique* katowickiego Cogitaturu”³⁶⁸. Krytyczne były też inne wypowiedzi: „(...) Równie zasłużony Teatr Provisorium przedstawił znakomitą tabletkę nasenną *Z nieba, przez świat, do samych piekieł*”.³⁶⁹ Nie lepsza była ocena na

³⁶⁶ Grzegorz Janikowski, Piekło i wolność ogrodów. „Więź” nr 7/1995r

³⁶⁷ Christine Kellman, Einsam in der finsteris, „Walsroder Zeitung” 18.03.94r

³⁶⁸ Jolanta Zaczekowska, Zaplątani w śmierci i zielone baloniki. „Dziennik Śląski. Magazyn”. 24-26.06.1994r

³⁶⁹ Marek Skocza, Gwałciciele piosenek i inni. „Dziennik Zachodni” 20.06.1994r

łamach „Teatru” recenzenta podsumowującego festiwal A’ part. O spektaklach Teatru Provisorium napisał: „Dyptyk tworzony w plastycznej oprawie światła i ciemności chwilami mocno poruszał urodą scen. W całości jednak raczej drażnił niż frapował nagromadzeniem literackich aluzji, często niepotrzebnych gestów, słów. Nieraz ciężar gry zrzucał bywał na same tylko obrazy. Wówczas wychodziły wszystkie niedostatki w sferze dramaturgii. Napięcie opadało aktorzy bezradnie wyrzucali kwestie z literatury światowej.”³⁷⁰

We wrześniu 1994r J. Opryński, S. Skop i J. Brzeziński przystąpili do prób na tekstem S.Becketta pt. „Fragment dramatyczny I”, z zamiarem włączenia go (jako dodatkowej sceny) do spektaklu „Współzucie”. Zadanie to udało się wykonać nie naruszając konwencji, typu postaci i estetyki przedstawienia. Na początku listopada po raz pierwszy pokazano w Lublinie spektakl z dodaną sceną (pisałem już o niej kilka stron wcześniej przy próbie opisu spektaklu „Współzucie” – przypomnienie) W tym samym miesiącu „Współzucie” zaprezentowane zostało w Teatrze Małym w Warszawie. Po tym występie spektakl został poddany bardzo krytycznej ocenie na łamach „Trybuny”. Autorka artykułu pisała: „(...) Senny to spektakl, niestety! Brak jakiegokolwiek rytmu ; w dialogach, monologach, w operowaniu dźwiękiem, w ilustracji światłem. Brak rytmów wewnętrznych u sztucznych i nieprawdziwych wykonawców(...) Przeciętny widz nie zapamięta ani jednego słowa, które padło ze sceny, nie pojmie ani jednej myśli zagubionego reżysera.”³⁷¹ Słów krytyki nie szczędził również Janusz R. Kowalczyk w recenzji pod znamienym tytułem „Bez współzucia dla widzów”³⁷²

W kilka dni później spektakle „Współzucie” i „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” prezentowane były na festiwalu „IV Zderzenie Teatrów” w Kłodzku. Jeden z krytyków publikujący relację z festiwalu napisał, że dyptyk Teatru Provisorium – nawiązujący do konwencji tzw. teatru ubogiego – jedni uznali za przeestetyzowany, a drudzy za bardzo wymowny. Zdaniem autorki tekstu spektakle Provisorium nie przyniosły większych wartości emocjonalnych.³⁷³ Bardzo krytyczny tekst ukazał się w Gazecie Festiwalowej. Jego końcowy fragment cytuję: „W Zderzeniach jednak z innymi teatrami [Teatr Provisorium] wypadł dość mizernie, choć w pospektaklowej dyskusji nie chciał tego przyjąć do (ś)wiadomości.”³⁷⁴

³⁷⁰ Artur Wawryszuk, A part – o katowickim festiwalu teatrów. „Teatr” nr 9/1994.

³⁷¹ Magdalena Wysocka, „Współzucie” Teatru Provisorium, „Trybuna” nr 288/1994.

³⁷² Janusz R. Kowalczyk, Bez współzucia dla widzów. „Rzeczypospolita” 19.11.1994.

³⁷³ Ewa Han, Teatr jest w nas.... „Słowo Polskie”, 01.12.1994.

³⁷⁴ Krecik, Lucuś w Kłodzku. „Zderzenia. Gazeta Festiwalowa”. 27.11.1994.

O „Współczuciu” pisano również bez zachwytu po Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych, które odbyły się w marcu 1995r. „Spektakle *Tańcz, póki możesz* (Teatr Ósmego Dnia), *Orbis Tertius* (Teatr Sekta), czy *Współczucie* (lubelskie Provisorium) powtarzały utarte symbole i obrazy sceniczne, żonglując metaforą sprzed 20 lat. Z tych spektakli publiczność często wychodziła”³⁷⁵

Na tym samym krakowskim festiwalu odbyła się dyskusja na temat „Wczoraj i dziś teatru alternatywnego”, w czasie której głos zabierali krytycy, twórcy i publiczność teatralna. Krzysztof Wolicki jako cechę wyróżniającą wypowiedzi teatru alternatywnego podkreślał jego totalność. Jego zdaniem teatr ten, który w Polsce, w latach osiemdziesiątych wypowiadał się przeciw władzy politycznej, dziś, jeśli chce istnieć, musi wystąpić przeciw społeczeństwu. Z kolei Janusz Opryński zwrócił uwagę, że bunt wobec zła jest nadal aktualny, ale owo zło przybrało trudniejszy do rozpoznania kształt. Paweł Konic zastanawiał się w tej dyskusji nad znaczeniem terminu *alternatywny*, proponując liberalną definicję, wg której teatr alternatywny to teatr tworzony przez ludzi, którzy nie muszą go robić albo chcą go robić *inaczej* wobec kultury dominującej. Wreszcie Krzysztof Mieszkowski, redaktor naczelny „Notatnika Teatralnego”, zarzucił dzisiejszym twórcom teatralnej alternatywy powielanie schematów formalnych, schlebianie gustom publiczności i fragmentaryczność prezentowanych wizji świata. Jego wypowiedź oburzyła twórców teatru. Zarzucili krytykom niekompetencje i nieżyczliwość oraz próbę skompromitowania obiektywnego kryterium jakim jest zainteresowanie publiczności. A publiczność przychodziła tłumnie na spektakle, choć oceny poszczególnych przedstawień były skrajnie zróżnicowane zarówno w przypadku weteranów jak i młodych artystów. Jako konkluzję zamykającą relację z dyskusji Marek Mikos napisał: „Można było odnieść wrażenie, jakby teatr alternatywny, dwadzieścia lat temu domena studentów, stał się instytucją zawiadywaną przez czterdziestolatków”³⁷⁶

Wypowiedzi dyskutantów na temat teatru alternatywnego, wywodzące się bezpośrednio z oceny spektakli były – jak choćby pokazuje to powyższa relacja – zróżnicowane. Generalnie można je podzielić na dwie grupy. W pierwszej znaleźli by się ci, którzy ogłosili śmierć teatru alternatywnego. W drugiej spotkamy tych, którzy w przemianach tego teatru po 1989r. widzą pozytywny objaw przesunięcia akcentu z buntu wobec systemu politycznego na bunt wobec zła posiadającego wiele twarzy.

³⁷⁵ Bożena Gierat- Bieroń, Alternatywny kogel- mogel. „Rzeczypospolita”. 29.03.1995.

³⁷⁶ W teatrze i wokół teatru. „Teatr” nr 5/1995 [za:] Marek Mikos, Alternatywa dla alternatywy. „Gazeta Wyborcza” nr 74/1995.

Pierwsze wypowiedzi na temat stanu i perspektyw teatru alternatywnego po przełomie w 1989 roku pojawiły się w programie Łódzkich Spotkań Teatralnych, które odbyły się w listopadzie 1993 roku, jako pierwsza edycja po 13 letniej przerwie.³⁷⁷ Organizatorom festiwalu zależało, aby oprócz prezentacji spektakli, zaistniał na nim również nurt seminaryjny dotyczący kondycji teatru alternatywnego. Aby mogło jednak do tego dojść, należało przygotować swego rodzaju teren – bazę wyjściową przyszłych dyskusji. W tym celu Lech Śliwonik w imieniu organizatorów ŁST zwrócił się do osób, które od szeregu lat uczestniczyły w kreowaniu lub opisywaniu teatru alternatywnego, z prośbą o pisemną wypowiedź na temat: „Teatr alternatywny – wczoraj, dziś, jutro.” Wkrótce okazało się jednak, że tak sformułowane zagadnienie jest zbyt ogólne i w związku z tym Lech Śliwonik dołączył kilka następujących pytań dodatkowych:

„ - Czy teatr alternatywny to wyłącznie kategoria historyczna, czy też można mówić o jego realnej obecności; jeżeli jest etapem zamkniętym, to dlaczego tak się stało i kiedy jego dzieje dobiegły końca?

Jakie najistotniejsze wartości wniósł teatr alternatywny w sferze twórczości, a także społecznych postaw pokolenia lat siedemdziesiątych. Czy dzisiaj już moglibyśmy określić jego miejsce i rangę w dziejach teatru?

Czym jest teatr alternatywny dzisiaj; jakie przeszedł przeobrażenia?

Co z doświadczeń i dorobku teatru alternatywnego jest (może być) dzisiaj żywe i inspirujące?³⁷⁸

Ostatnie pytanie dotyczyło ewentualnych związków twórczości adresatów listu z myślą i praktyką teatru alternatywnego.

W programie – biuletynie ŁST zamieszczono 11 listów – odpowiedzi, których autorzy na pierwsze z pytań w większości odpowiedzieli: Tak, teatr alternatywny należy już do historii.³⁷⁹ Ale też w niektórych listach odpowiedzi są bardziej złożone i nie tak

³⁷⁷ Program Łódzkich Spotkań Teatralnych, Łódź 14-16.11.1993

³⁷⁸ Tamże. Str. 24-25.

³⁷⁹ „Tak naprawdę z czystym sumieniem mogę potwierdzić tylko pierwsze z Twoich „pytań pomocniczych”, czy teatr alternatywny to wyłącznie kategoria historyczna. Otóż dla mnie tak (...)” Tadeusz Nyczek, List nr 1. Tamże str. 25; „Teatr alternatywny jako zjawisko zorganizowane skończył się w 1981 roku (...)” Janusz Opryński, List nr 3. Tamże str. 27; „Dzisiejszy teatr alternatywny odbieram jako estetyzujący (w pozytywnym znaczeniu), a jeżeli dotyka polityki to najczęściej wyraża wobec niej pogardę(...)”. Jerzy Hutek, List nr 2. Tamże str.26; Myślę, że teatr alternatywny jest raczej kategorią historyczną – przede wszystkim z powodu procesów społecznych. (...)” Leszek Kolankiewicz List nr 5. Tamże str. 29; „(...) Jeżeli będziemy kojarzyć teatr alternatywny jedynie ze zjawiskiem ostrej wypowiedzi przeciwko systemowi komunistycznemu (...), to rzeczywiście w pewnym sensie jest to już historia (...)” Andrzej Sadowski, List nr 6. Str. 29; Jeżeli termin ten [teatr alternatywny] ograniczymy do polskiego

jednoznaczne. Janusz Opryński mówi, że przetrwały określone firmy: Teatr Ósmego Dnia, Teatr Akademia Ruchu, Teatr Scena Plastyczna KUL, czy teatry lubelskie: „Wszystkie działają w odosobnieniu. Nie ma jednego festiwalu, aby móc konfrontować aktualne wypowiedzi teatralne. Myślę jednak, że każdy z nich w jakiś sposób kontynuuje swoją pracę rozpoczętą dawno, dawno temu.”³⁸⁰ Według Grzegorza Kwiecińskiego teatr alternatywny przetrwał do początku lat dziewięćdziesiątych, i w wielu przypadkach dawne poszukiwania w obszarach sztuki awangardowej doprowadziły dziś do formalnie czystych wypowiedzi o podstawowych wartościach, o kondycji człowieka we współczesności.³⁸¹ Zaś Zdzisław Górski kontynuację widzi w tym, że twórcy teatru alternatywnego „rozwijają teatr jako dziedzinę sztuki – formę, środkiem wyrazu aktorskiego itd., poszerzając obszary zainteresowań rozciągają je na sztuki pokrewne (plastyka, wideo), grają w szpitalach, więzieniach, eksperymentują w dziedzinie edukacji, walczą.”³⁸² Lecz najmocniej wyrażoną tezę dotyczącą istnienia i kontynuowania drogi teatru alternatywnego wyraziła w liście skierowanym do Lecha Śliwonika Elżbieta Morawiec³⁸³

Lata 1994-1995 przyniosły szereg wypowiedzi na temat teatru alternatywnego, w których *za* i *przeciw* występują równoprawnie obok siebie. I tak, na przykład, w jednej z ankiet postawiono pytanie: *Czy teatr alternatywny, którego ważnym wyróżnikiem była opozycyjność polityczna i funkcjonalna poza państwową strukturą instytucji – zachowa swą rację bytu? Na czym dzisiaj może oprzeć swą odrębność?*³⁸⁴

Ponieważ problem zawarty w pytaniu dotyczy bezpośrednio Teatru Provisorium pozwalam sobie przytoczyć niektóre głosy:

„Teatru *alternatywnego* o takim wyróżniku już po prostu nie ma, więc pod tym względem na pewno nie zachowa swojej odrębności. Pozostają okoliczności natury

teatru studenckiego lat siedemdziesiątych (...), to ruch ten z początkiem lat osiemdziesiątych zdecydowanie osłabł.” Zdzisław Górski, List nr 8 Tamże str. 30; „W ostatnich latach teatr w Polsce przestał być znaczącym współczynnikiem życia duchowego społeczeństwa.” Jerzy Lach, List nr 9. Tamże str. 33.

³⁸⁰ Janusz Opryński, List nr 3. Tamże. str.27.

³⁸¹ Grzegorz Kwieciński, List nr 4. Tamże, str. 28.

³⁸² Zdzisław Górski, List nr 8. Tamże, str. 32.

³⁸³ „Na dziś niektórzy krytycy ogłosili już śmierć teatru alternatywnego. Nader pochopnie i nader niesłusznie. To prawda, że katastrofę stanu wojennego przetrwały nieliczne, najlepsze grupy. Ich dzisiejszy dorobek nie świadczy jednak bynajmniej o wyczerpaniu sił i środków. Przeciwnie – niektóre najnowsze przedstawienia jak: *Ziemia niczyja*, (1991) Ósmego Dnia czy zwłaszcza *Z nieba, przez świat, do samych piekieł* (1992) – Provisorium dowodzą lepszego poznania duchowych potrzeb widowni niż repertuarowo-kasowa szamotanina teatrów profesjonalnych.” List nr 11. Tamże. str. 38.

³⁸⁴ Teatr polski „po przełomie”. „Kresy” nr 2 (19) 1994.

estetycznej albo organizacyjnej” – odpowiada Tadeusz Nyczek.³⁸⁵ Natomiast według Małgorzaty Dziewulskiej po 1989 roku w teatrze alternatywnym „zamykano tylko epokę schyłku obrzydłego porządku, podliczano własne biografie w poczuciu, że nieodwracalnie kończy się epoka. Nic wartego nowej ekscytacji nie pojawiło się na horyzoncie. I tak jest do dzisiaj. Obecny obraz teatru alternatywnego jest naturalnym wynikiem tych właśnie realiów: zegnaniem epoki, majsterkowaniem w biografiach. Ten obraz wynika również nie z ostatnich lat, ale z poprzednich.”³⁸⁶

Na ten sam temat pisze w 1995 roku Jacek Ramotowski na łamach „Teatru”. Przed teatrem alternatywnym stało wyzwanie by zmierzyć się z zupełnie nową rzeczywistością. A wszystko po to, by przemówić zrozumiałym językiem nie tylko do tych, dla których byli legendą młodości, ale też do młodszego pokolenia, przyglądającemu się z dużą podejrzliwością tym i wszelkim innym legendom. Dla Ramotowskiego trzy ostatnie spektakle Provisorium układają się w jeden ciąg refleksji. „Ogrody” stawiały pytanie, czy wyznawane wartości nie stanowią przeszkody w odnalezieniu własnego miejsca w nowym społeczeństwie. „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” dawał wyraz wierze i nadziei w ciągłość dziedzictwa i ocalającą siłę sztuki. We „Współczuciu” zaś bohaterowie już rozpoznali swoje miejsce, które znajduje się na obrzeżach społeczeństwa. Ramotowski pisze również, że teatr alternatywny początku lat 90-tych opisuje przestrzeń duchową życia, która jest mocno ograniczona przez społeczeństwo. I tak jak dawniej państwo – dziś społeczeństwo zagraża wartościom i stwarza niebezpieczeństwo zniszczenia kultury. Teatr alternatywny mówiąc o tym, pozostaje wierny sobie i swojej generacji. Jest wierny swojej formacji i unika zaprzędania się społeczeństwu za cenę lepszej w nim pozycji. Przestaje też być teatrem pokoleniowym, gdyż jego język stał się zrozumiały dla następnego pokolenia. Zaświadcza o tym publiczność przychodząca gromadnie (jak dawniej) na przedstawienia Teatru Ósmego Dnia i Provisorium.³⁸⁷

Podobnymi wątpliwościami dzieli się Bartosz Żurawiecki omawiając na łamach „Teatru” inicjatywę Teatru Ósmego Dnia, który w grudniu 1993r rozpoczął cykl spotkań adresowanych do uczniów szkół średnich pod nazwą „Demonstracje metod pracy w teatrze eksperymentalnym”. Cykliczność zajęć polegała na tym, że mniej więcej raz na miesiąc jeden z teatrów alternatywnych, polskich bądź zagranicznych, prezentował swój spektakl, a następnie zapraszał widzów na pokaz warsztatów. Twórcy spektakli przedstawiali swoje metody pracy, wskazywali na pozaartystyczne motywy swej twórczości, bądź opowiadali o literackich źródłach inspiracji. Było też miejsce na

³⁸⁵ Tamże

³⁸⁶ Tamże

³⁸⁷ Jacek Ramotowski, Wspólnota i wykorzenienie. „Teatr” nr 5/1995r

rozmowy z udziałem krytyków o systemie wartości i zasadach, które legły u podstaw ruchu alternatywnego. Gospodarzem takiego spotkania stał się w lutym 94 roku Teatr Provisorium, który w gościnnych pomieszczeniach Teatru Ósmego Dnia zaprezentował „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współczucie”. I czego dowiedzieli się o sobie wzajemnie młodzi widzowie i teatr alternatywny? – pyta B. Żurawiecki. I odpowiada: „Dla młodych ruch alternatywny to historia. Pojęcie *młodego teatru alternatywnego* w świadomości młodych nie funkcjonuje. Pokutuje ciągle szkolny model widzenia teatru wystawiającego lektury. Wielu spośród uczniów nie rozumiało przedstawień. Dopiero długa rozmowa połączona z zajęciami warsztatowymi dała im klucz do ich zrozumienia. Ale z drugiej strony stało się widoczne, że młodzież, jeżeli nawet nie rozumiała kontekstów kulturowych i społecznych, potrafiła docenić kunszt aktorski i urodę wielu scen.”³⁸⁸

Janusz Majcherek, relacjonując swe uczestnictwo w „Demonstracji pracy” Teatru Provisorium ma podobne refleksje jak Bartosz Żurawiecki. Nie obwinia on jednak za to teatru alternatywnego a raczej sytuację kultury i edukacji. „Młodzież wypięła się na przedstawienia, bo niby dlaczego ktoś żąda od niej w teatrze znajomości dzieł Manna czy Dostojewskiego, które są grube, nudne i niezrozumiałe? Jeszcze dziesięć, piętnaście lat temu – konkluduje dalej Majcherek – nie można był nie znać *Braci Karamazow* czy *Doktora Faustusa*, bo orientacja w tych dziełach dawała przepustkę do uczestnictwa zarówno w kulturze, jak i w kontrkulturze. Kto do takiego uczestnictwa aspirował, musiał przeczytać parę kluczowych książek, w przeciwnym razie nie był w stanie panować nad używanym przez te kultury kodem czy językiem.”³⁸⁹

W opinii innych krytyków, wypowiadających się o stanie teatru polskiego w początkach 1994 roku, Provisorium wzbudza zainteresowanie właśnie dlatego, „że tak daleko zostawiło za sobą *syndrom internowania*. Z PRL teatr wyszedł bez oglądania się

³⁸⁸ Bartosz Żurawiecki, W poszukiwaniu młodego widza. „Teatr” nr 5 /94.

³⁸⁹ Janusz Majcherek, Próba czytana (5). „Teatr” nr 12/1994. Artykuł był reakcją na tekst, który pojawił się w piśmie studentów PWST o nazwie „O, beri,beri”, a w którym to tekście Igor Gorzkowski zwraca się do J.Majcherka: „Twoja wiara w żywotność kultury alternatywnej jest anachroniczna i brzmi zgoła jak zawołanie Villona: *Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi...* Co więcej – pomiędzy twoją alternatywą a tym, co jej przeciwstawiasz, czyli teatrem oficjalnym, istnieje jedynie różnica stopnia spatynowania – jak pomiędzy muzeum sztuki dawnej i współczesnej. Jakkolwiek patrzeć oba są muzealne.” (cytowane za artykułem J.Majcherka). W podobnym duchu – jak wyżej cytowana wypowiedź Gorzkowskiego pozostaje tekst którego fragment przytoczę: ”Dla lubelskiego Teatru Provisorium kłódzkie *Zderzenie* było, a na pewno być powinno, poważnym ostrzeżeniem. Kiedyś teatr alternatywny był potrzebny, a obecność na spektaklach tego nurtu teatrów była dużym przeżyciem. Dziś publiczność po spektaklach rozgląda się z przerażeniem i pyta: Co to jest? (...) Może w rodzinnym gronie teatr alternatywny jest przyjmowany entuzjastycznie i ze zrozumieniem w oczach.” [Krecik, Lucuś w Kłodzku? *Zderzenia*. Gazeta Festiwalowa 15. 27.11.1994.]

za siebie i utajnionej tęsknoty za komunistycznym reżimem, który inspirował niepokorną twórczość. Provisorium wskoczyło z *interny* w serce Europy.”³⁹⁰

W 1995 roku Provisorium wciąż prezentuje swoje przedstawienia w wielu ośrodkach Polski (Lublin, Chełm, Toruń, Żyrardów, Kraków, Szczecin, Słupsk, Bydgoszcz), coraz rzadziej jednak w formie dyptyku. „Współzucie” jako młodsze przedstawienie cieszyło się w tym okresie większym zainteresowaniem. Natomiast spektakl „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” po raz ostatni w Polsce został zagrany w Słupsku, w Teatrze Rondo w kwietniu tegoż roku. W kilka dni później to przedstawienie prezentowane w Echingu (RFN) zakończyło swój żywot. W sumie spektakl zagrano 99 razy. Wkrótce teatr wyjechał ze „Współzuciem” na festiwal „Next Wave” do Pragi, a także do Erfurtu (RFN) na festiwal „artefact 95”.

Ostatnim ważnym wydarzeniem dla Provisorium stał się ponowny udział w Edynburskim Festiwalu Teatralnym, ale teraz tylko ze spektaklem „Współzucie” w angielskiej wersji językowej, do której zespół starannie się przygotował.

Roman Pawłowski relacjonując udział polskich zespołów w Edynburgu w 1995 roku napisał, że występy Provisorium minęły tam prawie bez echa, głównie z powodu chaosu organizacyjnego panującego w Fundacji Richarda Demarco. (W sali Fundacji, Provisorium prezentowało swoje przedstawienie – przypomnienie). Jeden ze spektakli „Współzucia” odwołano bo gdzieś zaginął kabel elektryczny. *The Scotsman* przyznał teatrowi cztery gwiazdki. *Herald* chwaliąc przedstawienie za piękne i wzruszające sceny, krytykował brak dynamiki w wykonaniu. Ale mimo niepowodzeń polscy artyści – pisze dalej Pawłowski – nadal są sumieniem festiwalu w Edynburgu. „Provisorium, które pokazuje odyseję bezdomnych., Kana – teatr, który przebija się do światła i życia przez alkoholiczne piekło Jerofiejewa, Wierszalin, poruszający kontrowersyjny temat polskiego katolicyzmu, wreszcie Biuro Podróży ze wstrząsającym requiem dla Sarajewa – te teatry skutecznie rywalizują z edynburskimi komikami i kabaretami, przypominając na tym największym na świecie festynie sztuki o podstawowych wartościach(...)”³⁹¹

Po powrocie z Edynburga zespół zaprezentował jeszcze raz „Współzucie” we wrześniu 1995 roku. W planach były dalsze występy oraz projekt nowego przedstawienia. Niestety, ten wrześniowy spektakl okazał się ostatni raz zagranym „Współzuciem” i ostatnim spektaklem z udziałem Sławomira Skopa w Teatrze Provisorium. Z początkiem listopada opuścił on teatr, w którym pozostali: Janusz Opryński, piszący te słowa oraz Jacek Brzeziński, jako jedyny w tym momencie aktor. Mimo zaistniałej sytuacji, zespół nie rozwiązał się. Wręcz przeciwnie, zmobilizował

³⁹⁰ Wiesław Kot, Natasza Socha, Wietrzenie pudełka. „Wprost” 10-17.04.1994.

³⁹¹ Roman Pawłowski, Teatr moralnego niepokoju. „Gazeta Wyborcza” 05.09.95.

siły i przystąpił do pracy nad nowym przedstawieniem, którego premiera odbyła się 15 lutego 1997 roku. Ale to już wykracza poza ramy czasowe niniejszej pracy.

Zakończenie

W swojej pracy zebrałem materiał faktograficzny na temat działalności Teatru Provisorium w latach 1975 – 1995, jak również poddałem go elementarnej analizie.

Opisane przez mnie 20 lat tego teatru, to dziesięć premier, kilkaset zagranych spektakli, wiele recenzji. Jest to również historia grupy ludzi, którzy w pewnym momencie swego życia postanowili, że teatr będzie miejscem w którym swoimi przeżyciami, doświadczeniami, myślami podziela się z widzami. O zadaniach Provisorium jego twórcy mówią, że ma ocalać od zapomnienia, głosić prawdę i bronić wartości moralnych. Teatr początkowo był dla nich młodzieńczą pasją, później stał się sposobem życia, a w końcu uprawianym zawodem. Dzieje zespołu nierozzerwalnie są związane z rzeczywistością w jakiej przyszło żyć jego twórcom, którzy od pewnego momentu byli związani z określoną formacją intelektualną skupioną wokół ludzi działających w opozycji. Wydarzenia społeczno- polityczne miały ogromny wpływ na treść i wymowę przedstawień. Spektakle Provisorium są specyficzne, oparte na tekstach wielkich dzieł literatury. Teksty literackie cytowane są bezpośrednio lub traktowane jako inspiracja własnych, autorskich tekstów. Twórcy otwarcie przyznają się do swoich preferencji, wykorzystują te dzieła, które uważają za ważne. Scenariusze w Provisorium to zarówno literatura jak i teksty własne zespołu - napisane przez członków grupy, a także wyimprowizowane w czasie prób. Ich praca to próba łączenia wiedzy życia w określonej rzeczywistości z wiedzą branżową z literatury i przetwarzania jej na język teatru. Twórcy Provisorium inspirację do pracy czerpali z życia w systemie totalitarnym, a także z literatury opisującej kondycję człowieka. Ich ulubionymi autorami byli: Albert Camus, Fiodor Dostojewski, Osip Mandelsztam, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński. W spektaklach wykorzystywano często ich teksty, które łączyły wspólny temat i idea.

Postacie sceniczne Provisorium posługują się zarówno językiem potocznym, jak i językiem literackim. Spójność treściowa często odległych tekstów, osadzonych w różnych tradycjach literackich, a skojarzona w jednym spektaklu jest efektem dążenia do uniwersalizacji podejmowanych problemów.

Twórcy zespołu nie ukończyli szkół teatralnych, ale poprzez liczne warsztaty, jak i systematyczną, samodzielną pracę polegającą na doskonaleniu swoich umiejętności i na nabywanie nowych sprawności (śpiew, akrobatyka, gra na instrumentach) osiągnęli wysoki poziom aktorstwa.

Reżyserem wszystkich spektakli zespołu jest Janusz Opryński. Był on również twórcą scenariusza spektaklu „W połowie drogi”. W „Naszej niedzieli” scenariusz choć

powstał na początku pracy, uległ zmianom w jej trakcie. Spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, budowano metodą improwizacji. Praca przebiegała w kilku etapach. Na początku określano zakres tematyczny spektaklu, później wokół niego improwizowano. Ten etap trwał kilka miesięcy. Przy takiej metodzie pracy, zadaniem reżysera było obserwowanie improwizacji i wybieranie z nich elementów, które mogą znaleźć się w przedstawieniu. Czasem był to tylko gest, a czasem cała scena. Tekst dokładano na końcu pracy. Po zakończeniu improwizacji odbywała się rozmowa, w której reżyser omawiał to co zdarzyło się w czasie próby i wyznaczał kierunek następnych improwizacji. Jednocześnie z etapem improwizacji trwały rozmowy na temat doboru tekstów i dookreślenia tematu przedstawienia. Podczas takiej pracy powstawały również indywidualne kreacje, charakteryzujące odmienne postawy zgodne z wewnętrznym portretem każdego z aktorów – protagonistów. Kolejny etap pracy to selekcja zgromadzonego materiału, łączenie go w sceny, dodawanie tekstów i niezbędnych rekwizytów. Następnym momentem pracy było „dopieszczanie” przedstawienia, to znaczy, wprowadzanie drobnych zmiany mających na celu uczynienie problemu, postaci, spektaklu. Później odbywał się pokaz przedpremierowy, na który zapraszani byli przyjaciele teatru. Ich opinia miała wpływ na dalsze zmiany w spektaklu. Taką metodą powstały spektakle: „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, „Pusta estrada”, „Pieśni Przekłète”, „Dziedzictwo” i „Współczucie”.

Inny przebieg miała praca nad przedstawieniem „Wspomnienia z domu umarłych”. W tym przypadku – od początku – było wiadomo, że powstanie spektakl na podstawie książki G. Herlinga – Grudzińskiego „Inny świat”. Każdy z twórców po wnikliwym przeczytaniu lektury wybrał teksty i sceny, które chciał aby znalazły się w spektaklu. Tu pracowano również metodą improwizacji, ale jej zadaniem było przełożenie prozy G. Herlinga- Grudzińskiego na język teatru. Następnym etapem tej pracy to łączenie wyimprowizowanych scen w ciąg zdarzeń – spektakl. Taką metodą powstała swoista adaptacja.

Przy pracy nad „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”, od początku było wiadomo, że będzie to historia wędrownego aktora, który jadąc przez świat prezentuje ważne dla twórców spektaklu teksty, wyimki ze światowej literatury. Teksty te były od początku wybrane. Praca polegała na budowaniu scen w oparciu o teksty i łączeniu ich w sekwencje.

W Provisorium nie buduje się sztucznej scenografii, ale używa przedmiotów gotowych, wziętych z „rzeczywistości”. Scenografia jest na ogół oszczędna i sprowadza się często do konstrukcji podestów aranżujących przestrzeń („W połowie drogi”, „Wspomnienia z domu umarłych”, „Pusta estrada”, „Wspomnienia z domu umarłych”), czy pustej przestrzeni ograniczonej kotarami (Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współczucie”). W „Naszej niedzieli” jedynym elementem scenografii były łózkowe

materace, a w „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” metalowe prycze. Spektakl „Ogrody” osadzono w przestrzeni knajpy, zaś miejscem akcji „Dziedzictwa” był w pierwszej części salon we dworze, a w drugiej pokój we współczesnym mieszkaniu. Przestrzenie spektakli Provisorium są wspólne dla aktorów i widzów. Nie ma sztucznego podziału na widownię i scenę. Akcja przedstawień rozgrywa w bliskości widzów. Co potęguję atmosferę intymności i rozmowy z publicznością.

Ważnym elementem dopełniającym scenografię i tworzącym nastrój spektakli jest oświetlenie. Często tylko świeca, czy płonący ogień. Reżyser, który podczas spektakli Provisorium zawsze prowadzi światło, posługuje się nimi niczym kamerą filmową. Wydobywa pożądane elementy. Czasem dla wzmocnienia efektu kieruje uwagę widza na twarz aktora, albo na jakiś symbol plastyczny. Poprzez te zabiegi tworzą się nowe kompozycje przestrzenne. Zacieśnia pole działań aktorskich, dookreślając ich sytuację wyznaczoną przez rolę.

Rekwizyt jest zawsze starannie dobrany, aktorzy dbają o to by był jak najbardziej prawdziwy, wynikający jakby w sposób autentyczny z sytuacji. Również kostium powinien niejako „zżywać” się z aktorem, być ubraniem kogoś kogo się znało, lub być znalezionym wcześniej a dopiero teraz wykorzystanym. Zawsze są to ubrania znoszone, zużyte, a nie stworzone dla spektaklu kostiumy teatralny.

Dwadzieścia lat działalności Teatru Provisorium to przykład niezwykle konsekwentnej w wymiarze artystycznym i społecznym pracy. Jasno określona droga artystyczna, wyrazista postawa światopoglądowa Teatru i stały proces wewnętrznego doskonalenia – sprawiły, że Provisorium od lat należy do grupy najwybitniejszych teatrów alternatywnych w Polsce .

Postscriptum

Historia Provisorium po 1995 roku, rozpoczyna się w dość trudnym momencie. Zespół aktorski właściwie nie istnieje (jedeny aktor, który pozostał to Jacek Brzeziński). Jednak twórcy teatru postanawiają podjąć próbę stworzenia nowego spektaklu na podstawie „Dżumy” Alberta Camusa. W maju 1996 roku rozpoczyna się nowy etap w historii Provisorium, który rozpoczyna współpracę z Kompanią „Teatr”. Jej celem jest wspólne przygotowanie nowej premiery.

Teatr „Kompania” powstał w 1995 roku. Grupę tworzą: Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica i Michał Zgiet. Wszyscy są absolwentami Akademii Teatralnej w Warszawie, wydziału lalkowego w Białymstoku, po przeszło dziesięcioletniej pracy w Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie rezygnowali z pracy na państwowej scenie i założyli prywatną grupę teatralną. Prezentują spektakle dla dzieci („Czerwony Kapturek”), ale także realizują „Dekameron” Bocaccia i „Pieśń o samym sobie” Whitmana oraz „Celestynę” F. De Rojasa.

15 lutego 1997 roku w sali Centrum Kultury w Lublinie ma miejsce premiera spektaklu pt. „Koniec wieku”, na podstawie „Dżumy” Alberta Camusa, dzieła dwóch zespołów: Provisorium i Kompanii „Teatr” w reżyserii Janusza Opryńskiego. W recenzjach jakie ukazały się po premierze,³⁹² ich autorzy zwracali uwagę na stronę wizualną spektaklu i doskonałą adaptację powieści. Przedstawienie to zaprezentowano 19 razy zarówno w Polsce (Lublin, Warszawa, Kraków, Białystok, Suwałki, Poznań, Konin, Bydgoszcz) jak i za granicą (Rumunia, Korea).

W październiku 1997 roku rozpoczęły się próby do nowego spektaklu. Tym razem oba zespoły podjęły się wystawienia „Ferdynand” Witolda Gombrowicza. Po raz pierwszy w historii Provisorium, do współpracy zaangażowano scenografa. Był nim Jerzy Rudzki. Autorem muzyki do spektaklu został Borys Somerschaf. Reżyserem spektaklu obok Janusza Opryńskiego był Witold Mazurkiewicz. Po roku intensywnych prób premiera odbyła się podczas Międzynarodowego Festiwalu „Konfrontacje Teatralne” w Lublinie. Spektakl okazał się wielkim sukcesem obydwu zespołów, co potwierdziły entuzjastyczne recenzje.

W ciągu prawie czterech lat prezentacji spektaklu pokazano go 250 razy (stan na 30 czerwiec 2002) w wielu miastach Polski, a także poza granicami (Austria, Bośnia i Hercegowina, Białoruś, Chorwacja, Czechy, Egipt, Hiszpania, Rumunia, Wielka

³⁹² Mirosław Haponiuk, Wobec morowego powietrza. „Gazeta w Lublinie”, 17.02.1997. Andrzej Molik, Syzyf zwiłokrotniony. „Kurier Lubelski”, 18.02.1997

Brytania). Za spektakl „Ferdydurke” teatry otrzymały wiele nagród. Do najważniejszych należą: Grand Prix na XXIV Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska”, Grand Prix XXXIV Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Małych Form „Kontrapunkt” w Szczecinie, Fring First na Światowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu.

W rok po premierze teatry przygotowały angielską wersję spektaklu. Autorem przekładu scenariusza na angielski jest Allen Kuharski – dziekan wydziału teatralnego w Swarthmore Collage. Z „Ferdydurke” zespoły wyjechały trzykrotnie do USA, gdzie spektakl prezentowano 51 razy (między innymi w legendarnym teatrze La MaMa w Nowym Jorku).

Podczas lubelskich Konfrontacji Teatralnych w 2001 roku, Provisorium i Kompania "Teatr" pokazały premierowy spektakl pt. "Sceny z życia Mitteleuropy". Jego reżyserami są: Witold Mazurkiewicz i Janusz Opryński. Występują: Jacek Brzeziński, Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica i Michał Zgiet. Autorem scenografii jest Jerzy Rudzki. Muzykę do przedstawienia skomponował Borys Somerschaf. Inspiracją spektaklu była książka Roberta Müssila "Niepokoje wychowanka Törlessa". Do czerwca 2002 roku spektakl zaprezentowano w Polsce 21 razy.

Bibliografia

- (a), Z nieba, przez świat, do samych piekieł, „Gazeta w Lublinie. 8.05.1992r
- [Brak autora]. Il Tempo, W ciągu tygodnia spotkań polskich, 25 maj 1979r
- [Brak autora]. Provisorium wieder in Theaterlabor, „Bielefelder Tageblatt”, 21.11.1987r
- [Brak autora i tytułu recenzji] „Daily Telegraph”, 15.08.1986 r.
- Aleksandrowicz Stefan, Provisorium teatr poszukujący, Kurier Lubelski 15/16 II 1975r.
- Athins Harold, Frenzied protest from Poland, „The Daily Telegraph”. 6.08.1981r.
- Av Pia Hed, Om att slåss eller ge upp, „Degens Nyheter, 5.02.1986r.
- Babicki Krzysztof, Teatr studencki robotnikom – Dlaczego. Program Ogólnopolskiego Przeglądu Teatr Studencki Robotnikom, Gdańsk 1980r.
- Bereś Stanisław, Kazimierz Braun, Rozdarta kurtyna, Londyn 1993r.
- Biełous Urszula, Okrakiem do ściany, „Kultura”, 16.11.1988r.
- BOA, „Inny świat” w Provisorium, „Sztandar Ludu”, 16.12.1988r.
- BOA, Ogrody wspomnień, „Dzień”, 20.06.1990 r.,
- Bobacka Barbara, Warsztat młodego teatru, „Radar” nr 9/1974 r.
- Bobka Lesław, Teatr Provisorium w Londynie, „Dziennik Polski” 05.03.1993r
- Bocian Anna, A potem fajerwerki, „Sztandar Ludu”. 23.01.1988r.
- Borkowska Anna, Spojrzenie za kulisy, „Kurier Lubelski”. 26.10.1977r.
- Borkowski A., Molik A., Przydałby się przeciąg, „Kurier lubelski” 27-29.11.1987 r
- Bryłowski Jan, O młodym teatrze niezbyt daleko, „Powściągliwość i praca”, 2/1985r.
- Brzeziński Jacek, Stan Gotowości, „Los” nr 10/1997r
- Brzozowska Katarzyna, Wędrowni aktorzy przybyli do Londynu, „Dziennik Polski”, 15.03.1993r.
- Bukowski Jacek, Więcej znaków zapytania niż drogowskazów. Życie Warszawy 26.01.1993r.
- Cioffi M. Kathleen, Alternative Theatre in Poland. 1954 – 1989. Edited by Daniel Gerould Gradnate Scholl, City University of New York USA 1996r.
- Cergoń, Idzie show, „Sztandar Ludu”, 18.07.1975r.

Chailed Ned, It is not for us to fly to the Islands of Happiness, „The Times”, 5.08.1981r.

Chudy Wojciech, Teatr bezsłownej prawdy. Lublin 1990 r.

Cooper Brian, „The Stage”, 16.09.1993r.

Coveney Michael, It is not for fly to the Islands of Happiness, „Financial Times”, 9.08.1981r.

Czarnowska Anita, Andrzej Domagalski, Tomasz Magowski, Studenckie festiwale teatralne w Polsce”, Kraków 1987 r.

Domagała Jerzy, W siebie... „ITD.”, 25.05.1980 r.

Dostojewski Fiodor, Biesy, Warszawa 1972

Dostojewski Fiodor, Bracia Karamazow. Warszawa 1978

Dostojewski Fiodor, Idiota, Warszawa 1992

Dostojewski Fiodor, Wspomnienia z domu umarłych, Warszawa 1977

Dostojewski Fiodor, Zapiski spod podłogi. Warszawa 1976

Dras Waldemar, Ze świata do Polski, „Express, Fakty”, 30.09.1992

Drewniak Łukasz, I Bóg i diabeł, „Gazeta w Krakowie” 23.03.1993r

Dziamski Grzegorz, Nie przesadzać z tym kryzysem, „Student” 23.12.1976

Dziechciaruk Stanisław, Konfrontacje Młodego Teatru, „Kontrasty”, 8/1981

Dzieduszycka Małgorzata, Ilustrowane referaty, „Polityka”, 16.06.1979

(ez), Rozpoczął się nowy sezon kulturalny, „Sztandar Ludu”, 3.10.1988

Fowler John, From Heaven through the World to Hell, Demarco Gallery Edinburgh, „The Herald” 02.09.1992

Frank Jan, From Heaven through the World to Hell, „Evening News”, 3.09.1992

Gadzinowski Piotr, którego nie ma, „ITD”, 17.07.1988

Gardner Lyn,[bez tytułu] „City Limite”, 12.08.1986 r.

Gauden Grzegorz, W połowie drogi, „Szóstka”. Biuletyn Informacyjny Finału VI Festiwalu Kultury Studentów PRL, 25.10.1978 r.

Gierat- Bieroń Bożena, Alternatywny kogel- mogel. „Rzeczypospolita”. 29.03.1995.

Głuza Zbigniew, Czyściec, „Politechnik”, 9.03.1980

- Gluza Zbigniew, Przed powtórnią konfrontacją „ITD”, 15.02.1981
- Gluza Zbigniew, Teatr niespełnienia, „Więź”, 9 09.1980
- Gluza Zbigniew, W ciszy, „ITD”, 14.06.1981
- Gluza Zbigniew, Z buntowników kreatorzy, „Politechnik, 1.06.1980
- Głowacki Paweł, Każdy sobie rzepekę skrobie, „Tygodnik Powszechny” 14/1993r
- Goethe J. W. Faust. Warszawa 1977.
- Goldberg Henryk, Die Tage des offnet Fauers, „Thüringer Allgemeine”, 16.06.1995
- Gombrowicz Witold, Ferdydurke, Kraków 1987
- Gombrowicz Witold, Bakakaj, Kraków 1987
- Gruszczyńska Katarzyna, Bohaterowie są zmęczeni, „Rzeczpospolita”. 15.05.1991
- Gruszczyńska Katarzyna, Ogrody „Provisorium”. „Tygodnik Literacki”, 5-12.05.1991
- Gruszczyński Piotr, Bez alternatywy, „Dialog” nr 9/1991
- Gruszczyński Piotr, Cytaty bez znaczenia, „Gazeta Wyborcza” 28.01.1993
- Gruszczyński Piotr, Ja nie chcę tej waszej ziemi obiecanej, „Res Publica” nr 6/1989
- Gruszczyński Piotr, Potrzeba kanonu, „Obserwator codzienny” 06.05.1992r
- Gruszczyński Piotr, Zamykanie teatru otwartego (2). Exitus. „Res Publica” nr 1/1991 r.
- Han Ewa, Teatr jest w nas.... „Słowo Polskie”, 01.12.1994.
- Hansford Christopher, From Haeven throught the Earth to Hell, „Bath & West Evening Chronicle”, 07.06.1993r
- Haponiuk Mirosław, Nasza nad Bogiem przewaga, „Gazeta w Lublinie”, 19.10.1993
- Haponiuk Mirosław, Szkoci pochwał nie poskapili, „Gazeta w Lublinie”, 7.09.1992
- Haponiuk Mirosław, Wobec morowego powietrza. „Gazeta w Lublinie”, 17.02.1997.
- Haponiuk Mirosław, Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym. Rozmowa z założycielem i dyrektorem Teatru Grupa Chwilowa, „Na przykład”, nr 5, listopad 200r.
- Hariasz Krzysztof, Provisorium, „Puls”, wiosna 1984r.
- Henkel Barbara, Znak czasu, „Sztandar Młodych”, 16.05.1978
- Herbert Zbigniew, „Król mrówek” Kraków 2001
- Herbert Zbigniew, Wybór poezji. Dramaty, Warszawa 1973r.

- Herich Marcin, Ocalić współczucie, „FA-ART”, 4/1993
- Herling-Grudziński Gustaw, Dziennik pisany nocą. 1980 - 1983. Warszawa 1986.
- Herling Grudziński Gustaw, Dziennik pisany nocą 1989-1992, Warszawa 1993
- Heville Sarah, Desperate human suffering, „Western Mail”, 9.10.1986
- Heville Sarah, Knife – edge operation for polish performance, „Western Mail”, 7.10.1986
- Hłasko Marek, Ósmy dzień tygodnia, Warszawa 1989
- Homer, Odyseja. Warszawa 1989
- Horabik Wiesław, Z Provisorium w Londynie, „Kamena”, 27.09.1981
- Howard Tony and Piotr Kuhiwczak, Empty Stages: Teatr Provisorium and the Polish
- Iwaszko Kazimierz, Czy wystarczy im czasu?, „Merkuriusz” nr 5/1979 r.
- Jacek Sieradzki, Świadek piekła, „Polityka”, 13.05.1989 r.
- Janikowski Grzegorz, Piekło i wolność ogrodów, „Więź” nr 7/1995 r.
- Jankowska Magdalena, Provisorium – teatr alternatywny, „Akcent”, 4/1989
- Jankowska Magdalena, Między niebem a ziemią, „Na Przykład”. 9/1993
- Jawłowska Aldona, Więcej niż teatr, Warszawa 1988r
- Jerofiejew Wieniedikt, Moskwa - Pietuszki, Londyn 1976r.
- Joseph D. H., [bez tytułu], „Time Out” XI. 1986 r.
- Kellman Christine, Einsam in der finsteris, „Walsroder Zeitung” 18.03.94r
- Klusek Wojciech, Lubelscy studenci maja się czym pochwalić, „Kurier Lubelski” 19.04.1977.
- Kłossowicz Jan, O „Ogrodach”. „Przegląd Powszechny”. nr 10/1990
- Kłossowicz Jan, Tylko o teatrze w Lublinie, „Życie Warszawy”, 18.11.1988 r.
- Konic Paweł, Kilka uwag o kryzysie Młodego Teatru, „Teatr” nr 6/1981
- Konieczpolski Jan, Uchronić swoją mowę, „Polityka” 24.05.1980 r.
- Kopeć. A, Błogosławieni wątpiący. „Radar” nr 6/1981 r.
- Köster Christoph, Zwei Spiler in der Düsternis. „Weser Kurier” 25.03.1994.
- Kostrzewa-Zorbas Grzegorz, Elitaryzm czyli wyzwanie, „Kultura” nr 34/27.09.1981 r.

- Kostrzewa-Zorbas Grzegorz, Teatr i etyka, „Kultura” 15.07.1979r.
- Kostrzewa-Zorbas Grzegorz, Pragnienie nieskończoności, „Kultura” 27.I.1980 r.
- Kot Wiesław, Natasza Socha, Wietrzenie pudełka. „Wprost” 10-17.04.1994.
- Kowalczyk Janusz R., Malownicze dno świata, „Rzeczypospolita” 10.02.1993r
- Kowalczyk Janusz R., Bez współczucia dla widzów. „Rzeczypospolita” 19.11.1994.
- Krawczyk Wojciech, Cytowanie Gombrowicza, „Sztandar Ludu” 10.04.1976 r.
- Krecik, Lucuś w Kłodzku? „Zderzenia. Gazeta Festiwalowa” 27.11.1994.
- Kubikowski Tomasz, Trzej mężczyźni w mroku. „Odra” nr 3/1988 r.
- Kuc Monika, Raj, „Scena” nr 7/1981
- Kucharzewski Jan, Od białego do caratu do czerwonego, Warszawa 1923-1935
- Lechita, W zwierciadle Gombrowicza, „Informator KMT”, 18.11.1976 r.
- Lenczowski Janusz, Piotr Wasilewski, Sztuczne oddychanie, „Student”, 30.03 - 12.04. 1986 r.
- Lesiński B. J. Walachowicz. Historia stroju państwa w tekstach źródłowych, Warszawa-Poznań 1992
- Lockerbie Catherine, Polish food for hungry hearts, „The Scotsman” 03.09.1992r
- Łojko Jerzy, Pył w oczy... i łzę toczy..., „Spojrzenia” jednodniówka Społeczno - Kulturalna Studentów Poznania. Luty 1989 r.
- m, Provisorium w „Ogrodach”. „Gazeta w Lublinie”. 21.06.1990.
- M. K-P. Inny świat -inaczej widziany, „Gazeta”, Pismo członków „Solidarności”. 3/1989r.
- Majcherek Janusz, „Próba czytana (5)”. „Teatr” nr 12/1994.
- Majcherek Janusz, Kram z teatrem. „Teatr” 5/1993
- Majcherek Janusz, Skruszę, poruszę współczuciem, uczuciem, „Teatr” nr 4/1994r
- Mandelsztam Osip, „Poezje”, Kraków 1983
- Mann Tomasz, Doktor Faustus, Warszawa 1985
- Marek Janusz, W ruchu czy w połowie drogi (po Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie). „Politechnik”, Warszawa 19 - 26 XII 1976 r.
- McMillan Joyce, Demarco at the Death, „The Gardian” 03.09.1992

- Mikos Marek, Alternatywa dla alternatywy. „Gazeta Wyborcza” nr 74/1995..
- Miłosz Czesław, Wiersze zebrane, Warszawa 1980
- MM, Stare chwytły, „Gazeta w Krakowie” 23.03.1993r
- Molik Andrzej, Bardzo trwałe Provisorium. „Kurier Lubelski”. 10-12.05.1991
- Molik Andrzej, Gdzie leży deszcz? „Kurier Lubelski”. 29.03 -01.04.1991r.
- Molik Andrzej, Pieśni o cierpieniu „Kurier Lubelski” 04.05.1992r
- Molik Andrzej, Prorok z trudnościami, „Kurier Lubelski” 01.02.1993r
- Molik Andrzej, Provisorium nobilitowane. „Kurier Lubelski”. 27.05.1991
- Molik Andrzej, Syzyf zwielokrotniony. „Kurier Lubelski”, 18.02.1997
- Molik Andrzej, Totalnie, „Kurier Lubelski”, 13.12.1988 r.
- Molik Andrzej., Teatr ożywia noc. „Kurier Lubelski”. 06.05.1991
- Morawiec Elżbieta, Konfrontacje Młodego Teatru, „Życie Literackie” 05.12.1976 r.
- Morawiec Elżbieta, Prometeusz i martwa natura, „Życie Literackie” nr 21, 25.05.1980
- Morawiec Elżbieta, Psalm cierpienia i miłości, „Nowy Świat” 19.05.1992r
- Nalaskowski Aleksander, Sztuka obrzeży, sztuka centrum, Warszawa 1986 r.
- Nalaszkiwicz Ryszard, Szczerze i ze wszystkimi. Wywiad przeprowadzony przez z Aleksandrem Kwaśniewskim. „Sztandar Młodych”, 19.06.1980 r.
- Narożniak - Krakowska Joanna, Marek Waszkiel, Teatr drugiego obiegu, Warszawa 2000 r.
- Odojewski Włodzimierz Zasypie wszystko, zawieje, Warszawa 1990
- Oleradzka J. Dwaj panowie z rowerem, „Gazeta Pomorska” 29.01.1993r
- Opryński Janusz, W poszukiwaniu Itaki, „FA – ART”, 4/1994.
- Ossowski Jerzy S. Co kultura ma w płucach, czyli spełnienie herezji..., „Student”. 24.05.1980
- Ossowski Jerzy. S. Realizm nasz koń trojański. „Student” nr 14/1979.
- Otrębowska - Piasecka Ewa, Szampan, Pinokio i kontrabas, „Gazeta Wielkopolska” 17.12.1993r
- Pavlak Matthew, Zaczarowany świat Provisorium, „Tydzień Polski” 08.02.1993r
- Pawlicki Maciej, Niepotrzebni, „ITD.”, 3/1984r.

- Pawlicki Maciej, Provisorium, „Scena” 3/1984 r.
- Pawluczuk Andrzej. W., „Inny świat” na scenie, „Więź”, 4/1989 r.
- Pawłowski Roman, Teatr moralnego niepokoju. „Gazeta Wyborcza” 05.09.95.
- Piątkowski, Franciszek, My, awangarda, „Sztandar Ludu”, 08.01.1988 r.
- Program do spektaklu „Ulica Grodzka”. Archiwum teatru, Lublin 1991.
- Program teatru Grupa „Ubodzy” Lublin 1977 r.
- Ramotowski Jacek, Wspólnota i wykorzenienie. „Teatr” nr 5/1995r
- Ramotowski, Jacek Wędrowniacy Provisorium, „Gazeta Wyborcza” 01.06.1992r
- Remotowski Jacek, Pożegnalna wódka w Ogrodach, „Kultura niezależna”, maj 1991 r.,
- Rilke R.M., Lou Andreas-Salome, Listy, Warszawa 1980
- Rilke Rainer Maria, Malte. Pamiętniki Malte - Lauridasa, Warszawa 1958
- Royle Trewor, Homing in on the international theme, „Glasgow Herald”, 12.08.1986 r.
- Sielicki Krzysztof, Budowniczości Grand Hotelu, „Scena” nr 9/1978r.
- Sielicki Krzysztof, Ogrody sztuk i filozofii, „Życie Warszawy” 16.07.1990r.
- Sielicki Krzysztof, Teatr w drodze, „Scena” 3/1977
- Sieradzki Jacek, Świadek piekła, „Polityka” 13.05.1989 r.
- Sieradzki Jacek, Uczciwie i bezradnie. „Polityka”. 15.09.1990.
- Sierszula Barbara, Czy zawsze będą festiwale „Tygodnik Demokratyczny” 31.05.1981
- Skocza Marek, Gwałciciele piosenek i inni. „Dziennik Zachodni” 20.06.1994r
- Skocza Marek, Po zebrze na szczudłach. „Dziennik Zachodni” 22.06.1994.
- Stepan Ewa, W Londynie... Teatr Provisorium, „Tydzień Polski” 27.02.1993r
- Stern Anatol, Wiersze zebrane, Kraków, Wrocław, 1989
- Sulisz Waldemar, Łagry na scenie. Teatr wyrzeczenia, „Relacje”, 26.01.1989 r.
- Sulisz Waldemar, Premiera w Teatrze Provisorium, „Gazeta Domowa” 02.06.1992r
- Szczygłowski Feliks, Rekwizyt: walizka, „Tu i Teraz”, 30.04.1984 r.
- Szymański Irosław, Notatki z marszu Lublin 1990
- Szum Małgorzata, Po nas choćby potop, Polski tydzień w Edynburgu, „Teatr” nr12/1992

- Śliwonik Izabela, Dziedzictwo, „Inspiracje”, 7/1986 r.
- Śliwonik Izabela, Provisorium, „Inspiracje”, 4/1989 r.
- Śliwonik Lech, Przemiany, przeceny, zapowiedzi, „Tygodnik Kulturalny”, nr 21/1978 r.
- Tam, Wybór. „Kurier lubelski”, 5.10.1987
- TAP, Rozważania, „Gazeta Festiwalowa” ŁST . 14.12.1993r
- Taranienko Zbigniew, *Gardzienice*, Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego, Lublin 1997 r.
- Teatr Provisorium. Folder wydany z okazji 15 lecia Teatru. Lublin, maj 1991 r
- Teatru Wizji i Ruchu, Program. Lublin. (Program nie został opatrzony żadną datą.)
- To, Teatr Provisorium zeigt „Di Eibschatt”, „Bielefelder Tageblatt”, 22.11.1986
- Wat Aleksander, Ciemne światło (wiersze z lat 1963 - 1967), Paryż 1968 r
- Wawryszuk Artur, A part – o katowickim festiwalu teatrów. „Teatr” nr 9/1994.
- Wójcik Lidia, Łagierne sny pod śniegiem, „Odrodzenie”, 7.01.1989 r.
- Wysocka Magdalena „Współczucie” Teatru Provisorium, „Trybuna” nr 288/1994.
- Zaczkowska Jolanta, Zaplątani w śmierć i zielone baloniki. „Dziennik Śląski. Magazyn”. 24-26.06.1994r
- Zielińska Maryla, Dlaczego artysta....., „Teatr” nr 5/1993
- Żurawiecki Bartosz, W poszukiwaniu młodego widza. „Teatr” nr 5 /94.

Scenariusze Teatru Provisorium (wszystkie w archiwum teatru)

- Teatr Provisorium „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”, Scenariusz. 5/1992. Lublin Archiwum Teatru.
- Teatr Provisorium, „Współczucie”, Scenariusz. 8/1995 Lublin. Archiwum Teatru
- Teatr Provisorium, „Dziedzictwo”. Scenariusz. 12/1987 Lublin. Archiwum Teatru.
- Teatr Provisorium, „Ogrody”. Scenariusz. Lublin 6/1990. Archiwum Teatru.
- Teatr Provisorium, „Pieśni przeklęte”. Scenariusz. Kowary 8/1984. Archiwum Teatru.
- Teatr Provisorium, „W połowie drogi”.. Scenariusz. 3/1976 Lublin. Archiwum Teatru.
- Teatr Provisorium, Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe Scenariusz. 8/1979. Lublin

Archiwum Teatru.

Teatr Provisorium, Pusta estrada, Scenariusz,. Lublin 5/1981. Archiwum Teatru.

Teatr Provisorium, Wspomnienia z domu umarłych, Scenariusz, 6/1984r. Lublin.

Archiwum Teatru

Aneksy

Aneks 1.

Kronika premier Teatru Provisorium w latach 1976 – 1995

„W połowie drogi”

Na motywach powieści Witolda Gombrowicza „Ferdydurke”

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Ewa Antos, Rajmund Bigos, Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Bogusław Janczyk, Wiesław Kaczkowski, Sławomir Skop, Elżbieta Zakrzewska.

Premiera – marzec 1976

Spektakl prezentowany 60 razy, w Polsce i we Włoszech.

„Nasza niedziela”

Realizacja zespołowa.

Scenariusz i reżyseria: Janusz Opryński.

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Majka Czarnecka, Sławomir Skop, Andrzej Mathiasz.

Wykorzystano teksty: Czesława Miłosza, Marka Hłaski, Witolda Gombrowicza, Anatola Sterna, Deklarację Praw Człowieka i Obywatela oraz teksty własne zespołu.

Premiera – styczeń 1978

Spektakl prezentowany w Polsce 45 razy, bez zezwolenia cenzury.

„Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Sławomir Skop, Andrzej Mathiasz.

Obsługa techniczna: Wiesław Ruchlicki

Wykorzystano teksty: St.Brzozowskiego, F.Dostojewskiego, O.Mandelsztama oraz teksty własne zespołu.

Premiera – wrzesień 1979

Spektakl prezentowany w Polsce 95 razy oraz w RFN i Wielkiej Brytanii.

„Pusta estrada”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Sławomir Skop, Andrzej Mathiasz.

Obsługa techniczna: Wiesław Ruchlicki

Wykorzystano teksty: F.Dostojewskiego, R.M. Rilkego, W. Jerofiejewa, oraz teksty własne zespołu.

Premiera – maj 1981

Spektakl prezentowany w Lublinie 7 razy

„Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” II wersja

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Sławomir Skop,

Wykorzystano teksty: St.Brzozowskiego, F.Dostojewskiego, O.Mandelsztama oraz teksty własne zespołu.

Premiera – 1982

Spektakl prezentowany w Polsce, Belgii, RFN 95 razy

„Wspomnienia z domu umarłych”

na podstawie książki Gustawa Herlinga -Grudzińskiego „Inny świat”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Sławomir Skop(do 1986), Jan Maria Kłoczowski (od 1987)

Premiera – czerwiec 1983, oficjalna premiera grudzień 1988

Spektakl prezentowany w Polsce, i Belgii, Szwecji, Wielkiej Brytanii 49 razy bez zezwolenia cenzury i 27 po uzyskaniu zgody cenzury na rozpowszechnianie.

„Pieśni przekłete”

Realizacja zespołowa. Spektakl uliczny.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Sławomir Skop(do 1986), Jan Maria Kłoczowski (od 1987), zaproszeni do współpracy aktorzy z innych teatrów.

Premiera – sierpień 1984

Spektakl prezentowany raz na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze.

„Dziedzictwo”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Sławomir Skop (do 1986), Jan Maria Kłoczowski (od 1987)

I część spektaklu inspirowana opowiadaniem J.J Szczepańskiego p.t. „Koniec Legendy”

Premiera – grudzień 1985

Spektakl prezentowany w Polsce, Belgii, Wielkiej Brytanii, RFN 78 razy.

„Ogrody”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński, Andrzej Mathiasz

Muzyka: Tadeusz Krukowski, Lech Jankowski

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Jan Maria Kłoczowski

Premiera – czerwiec 1990

Spektakl prezentowany w Polsce 18 razy.

Z nieba przez świat, do samych piekieł

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Muzyka: Jan Maria Kłoczowski, Stanisław Sojka-do fragmentów księgi Hioba.

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Jan Maria Kłoczowski

Wykorzystano teksty: „Księga Hioba”, „Pieśni nad pieśniami”, „Fausta Goethego”, „Braci Karamazow” i „Biesów” F.Dostojewskiego oraz „Doktora Faustusa” T.Manna

Premiera – maj 1992

Spektakl prezentowany w Polsce . RFN i Wielkiej Brytanii 99 razy.

„Współczucie”

Realizacja zespołowa.

Reżyseria: Janusz Opryński

Muzyka: Sławomir Skop

Aktorzy: Jacek Brzeziński, Sławomir Skop

Wykorzystano teksty: „Odysei” Homera, „Zeszytów” S. Weil, wiersz „Fatum” C.K. Norwida, „Sonet CLI” W.Szekspira.

Premiera – sierpień 1993 Edynburg, październik 1993 Lublin

Spektakl prezentowany w Polsce, RFN, Wielkiej Brytanii 53 razy.

Aneks 2.

KALENDARIUM TEATRU PROVISORIUM w latach 1975-1995 r.

1975

sierpień: Obóz teatralny w Lublinie, Krasnobrodzie i Sułcu - zawiązuje się grupa, z której wyłoni się przyszły trzon osobowy teatru: J. Brzeziński, K.Hariasz, J.Opryński, S.Skop.

Próby do spektaklu „ W połowie drogi”, w których udział wzięli: Ewa Antos, Jacek Brzeziński, Rajmund Bigos, Krzysztof Hariasz, Bogusław Jancyk, Ewa Leziak-Zielniewicz, Sławomir Skop, Elżbieta Zakrzewska, Reż. Janusz Opryński, Techniczny Wiesław Ruchlicki.

1976

kwiecień: Premiera spektaklu „ W połowie drogi”, wg „Ferdynand”, W.Gombrowicza. Siedzibą Teatru jest Chatka Żaka. Patronem SZSP (jedyna wówczas

organizacja studencka). Utrzymana zostaje nazwa przyjęta przez założoną wcześniej grupę studentów UMCS, z których prawie wszyscy Provisorium już opuścili. Udział w I Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie ze spektaklem” W połowie drogi”.

maj: Radom, Kielce, Dni Kultury Politechniki Świętokrzyskiej. Trzykrotna prezentacja „W połowie drogi”.

sierpień: Obóz teatralny w Krasnobrodzie i Zwierzyńcu. Dziesięciokrotna prezentacja przedstawienia ”Dopóki nam ziemia kręci się”, złożonego z tekstów Bułata Okudźawy.

sierpień: Zamość. Prezentacja spektaklu „W połowie drogi”.

sierpień: Biłgoraj. Prezentacja spektaklu „W połowie drogi”.

październik: Włodawa. Prezentacja spektaklu „W połowie drogi”.

listopad: Krosno i województwo. Czterokrotna prezentacja „W połowie drogi”.

grudzień: Kraków (Pod Jaszczurami).Prezentacja ”W połowie drogi”.

grudzień: Poznań (OT Maski). Czterokrotna prezentacja „W połowie drogi”.

1977

marzec: III Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Dwukrotna prezentacja „W połowie drogi”.

maj: Kraków (Klub „Pod Przewiązką”). Dwie prezentacje „W połowie drogi”.

czerwiec: Puławy. Prezentacja „W połowie drogi”.

lipiec: Świnoujście. Udział zespołu w warsztacie ruchowo- głosowym prowadzonym przez Teatr Akademię Ruchu. Pierwsza publiczna prezentacja scenariusza spektaklu „Nasza niedziela”.

sierpień: Obóz teatralny w Krasnobrodzie.

wrzesień – grudzień: Praca koncepcyjna nad przedstawieniem „ Nasza niedziela”. Powstaje pierwsza wersja scenariusza.

grudzień: Udział w projekcie pt. „Majakowski”, w którym również udział wzięli: Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Scena 6, Grupa Chwilowa.

1978

styczeń: Pierwsza prezentacja „Naszej niedzieli”, w której udział wzięli: J. Brzeziński, Krzysztof Hariasz, S.Skop, M. Czarniecka, B. Mirowska - Michałkiewicz, A. Mathiasz, Reż. J. Opryński. Orkiestra w składzie :Antoni Mierzwiński - skrzypce, Janusz Bator - banjo, Tadeusz Krukowski - akordeon.

kwiecień: Nieudana próba uzyskania zgody cenzury na rozpowszechnianie „ Naszej niedzieli” ze względu na wykorzystanie tekstów poetyckich Czesława Miłosza z tomu „Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada”. Spektakl grany zawsze jako „próba otwarta” lub „przedstawienie zamknięte”(40 razy).

kwiecień: Lublin, Konfrontacje Młodego Teatru. Prezentacja spektaklu ”Nasza niedziela”- za zgodą Zarządu Głównego SZSP. Spektakl wyróżniony i zakwalifikowany do udziału w Łódzkich Spotkaniach Teatralnych oraz VI Festiwalu Kultury Studentów PRL w Poznaniu.

sierpień: Obóz teatralny w Krasnobrodzie.

październik: Poznań, VI Festiwal Kultury Studentów PRL. Dwie prezentacje „W połowie drogi”, (organizatorzy nie zgodzili się na pokazanie przedstawienia „Nasza niedziela”).

1979

styczeń – sierpień: Prace nad przedstawieniem „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

marzec: Kraków, V Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Teatr został zaproszony ze spektaklem „Nasza niedziela”. Po przyjeździe do Krakowa otrzymał zakaz grania na skutek interwencji Służby Bezpieczeństwa.

maj: L’aquila (Włochy), Festiwal dell ‘Teatro Universitario e per Ragazzi. Dwie prezentacje „Połowie drogi”.

wrzesień: Lublin, Chatka Żaka, premiera przedstawienia „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Reż.: Janusz Opryński. Aktorzy: J. Brzeziński, K. Hariasz, A. Mathiasz, S. Skop. Tech: W. Ruchlicki

październik: Scheersberg (RFN). 2 tygodniowy warsztat dla grupy niemieckiej zakończony pokazem wspólnej improwizacji teatralnej. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” w Kilonii.

grudzień: Warszawa, Klub Riwiera – Remont. Czterokrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

1980

marzec: Wrocław, Teatr Kalambur. Czterokrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

kwiecień: Lublin, Konfrontacje Młodego Teatru. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

kwiecień: Szczecin. Trzykrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

maj: Wrocław. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

październik: Wieczór poetycki poświęcony poezji Cz. Miłosza (z okazji przyznania mu Nagrody Nobla).

listopad: Warszawa, Teatru Studio. Dwukrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

listopad: Lublin, KUL. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

listopad: Kraków, Politechnika Krakowska. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

listopad: Garwolin, Szpital Miejski. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

grudzień: Katowice. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

grudzień: Gdańsk. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” na festiwalu „Teatr Studencki Robotnikom”.

kwiecień- grudzień: Próby do przedstawienia „Pusta estrada”.

1981

luty: Kielce, Festiwal Teatrów Debiutujących „Start”. Dwukrotna prezentacja „ Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” jako impreza towarzysząca festiwalowi.

marzec: Kraków, VII Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Dwukrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

kwiecień: Szczecin. Trzykrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

maj: Lublin, Konfrontacje Młodego Teatru. Premiera przedstawienia „Pusta estrada”. Reż.: J. Opryński. Udział wzięli: J. Brzeziński, K. Hariasz, A. Mathiasz, S. Skop. Tech: W. Ruchlicki, J. Warda (Praca od kwietnia 1980), (dwie prezentacje)

maj: Wrocław, Klub Studencki „Pałacyk”. Dwukrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

czerwiec: Lublin, Chatka Żaka. Dwukrotna prezentacja „Pustej estrady”.

sierpień: Londyn, London International Festiwal of Theatre. Ośmiokrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” (anglojęzyczna wersja językowa).

październik: Lublin, Chatka Żaka. Trzykrotna prezentacja „Pustej estrady”.

grudzień: Stan wojenny. Internowanie S. Skopa.

1982

luty: Lublin, Aresztowanie: A. Mathiasza, K. Hariasza, W. Ruchlickiego, J. Wardy.

lipiec: Zwolnienie z aresztu A. Mathiasza i S. Skopa.

wrzesień –grudzień: Lublin, Próby do przedstawienia „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” (II wersja).

grudzień: Lublin, Chatka Żaka, premiera „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja), Aktorzy: J.Brzeziński , A. Mathiasz, S. Skop

1983

styczeń-maj: Lublin. Ośmiokrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

luty – maj: Lublin. Próby do przedstawienia „Wspomnienia z domu umarłych”.

czerwiec: Lublin, Chatka Żaka. Premiera, „Wspomnienia z domu umarłych”.

czerwiec: Odmowa zgody cenzury na prezentacje przedstawienia „Wspomnienia z domu umarłych”. Teatr decyduje się na granie „Wspomnień z domu umarłych” w formie tzw. „prób otwartych” i „pokazów zamkniętych”.

listopad: Poznań. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

grudzień: Poznań, impreza „Wokół sztuki teatru”. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

1984

styczeń: Na skutek nacisków ze strony władz UMCS Teatr Provisorium wraz z Teatrem Scena 6 i Teatrem Grupa Chwilowa opuszcza Chatkę Żaka (gdzie pracował od początku swojego istnienia). Nową siedzibą teatrów staje się Lubelski Dom Kultury.

marzec: Kraków, IX Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Dwukrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja), prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

kwiecień: Sopot, Klub „Łajba”, Studenckie Ogólnopolskie Prezentacje Teatrów Otwartych. Prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja) i „Wspomnień z domu umarłych”.

kwiecień: Warszawa, klub „Stodoła”. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych” i dwukrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja).

czerwiec: Lublin, zaproszenie Teatru do udziału w „Spotkaniach ze Sztuką” w kościele Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie ze spektaklem „Wspomnienia z domu umarłych”. Do występu nie dochodzi ze względu na zatrzymanie Jacka Brzezińskiego przez SB i osadzenie go na 48 godzin w areszcie.

sierpień: Udział w II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”. Przygotowanie i prezentacja w Kowarach spektaklu plenerowego pt. „Pieśni przeklęte”. Reż. J. Opryński, Aktorzy: J. Brzeziński, A. Mathiasz, S. Skop. Do udziału zaproszono 10 osobową grupę aktorów.

wrzesień: Olecko, Festiwal „Sztama”. Prezentacja spektakli „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja) i „Wspomnień z domu umarłych”.

październik: Świnoujście. Prezentacja spektakli „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” (II wersja) i „Wspomnień z domu umarłych”.

listopad – grudzień: Próby do spektaklu „Dziedzictwo”.

1985

styczeń- czerwiec: Lublin. Pięciokrotna prezentacja „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(2 wersja) i sześciokrotna i „Wspomnień z domu umarłych”.

styczeń –listopad: Prace nad przedstawieniem” Dziedzictwo”.

październik: Białystok Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych” i dwukrotna „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”(II wersja).

grudzień: Lublin. Premiera spektaklu „Dziedzictwo”. Reż. J. Opryński. Aktorzy: J. Brzeziński, A. Mathiasz, S. Skop.

1986

luty: Kielce, Festiwal Teatrów Debiutujących „START”. Dwie prezentacje „Dziedzictwa” – gość festiwalu.

marzec: Kraków, XI Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Dwie prezentacje „Dziedzictwa”.

kwiecień: Warszawa, Klub Studencki „Stodoła”. Trzy prezentacje „Dziedzictwa”.

kwiecień: Rzeszów, Politechnika. Dwie prezentacje „Dziedzictwa”.

maj: Wrocław, Uniwersytet Wrocławski. Dwie prezentacje „Dziedzictwa”.

maj: Zielona Góra. Prezentacja „Dziedzictwa”.

maj: Białystok. Dwie prezentacje „Dziedzictwa”.

maj: Łomża. Prezentacja „Dziedzictwa”.

sierpień: Edynburg, „Światowy Festiwal Sztuki”. Sześciokrotna prezentacja „Dziedzictwa”.

sierpień – grudzień: Tournee po Wielkiej Brytanii: Coventry, Edynburg, Londyn, Cardiff, Oxford, Bracknell, Scunthorp. RFN: Brema, Bielefeld. Szwecji: Gotteborg, Stockholm.

Prezentacja „Dziedzictwa” i „Wspomnień z domu umarłych”.

grudzień: Stockholm. Odejście z teatru Sławomira Skopa (pozostanie na emigracji).

1987

styczeń: Początek pracy w Lubelskim Studiu Teatralnym. Do teatru przychodzi Jan Maria Kłoczowski.

październik: Lublin, Festiwal „Prezentacje”. Pokaz „Dziedzictwa”.

listopad: Gandawa (Belgia). Prezentacja „Dziedzictwa” i „Wspomnień z domu umarłych”.

listopad: RFN: Bielefeld, Brema, Oldenburg, Dwukrotna prezentacja „Dziedzictwa” i „Wspomnień z domu umarłych”.

1988

luty: Poznań, Festiwal Teatrów Debiutujących „START”. Dwukrotna prezentacja „Dziedzictwa”.

maj: Lublin, Lubelska Wiosna Teatralna. Dwukrotna prezentacja „Dziedzictwa”.

maj: Łódź, Teatr 77, Trzykrotna prezentacja „Dziedzictwa”.

wrzesień: Lublin, „Wspomnienia z domu umarłych” grane dla przedstawicieli władz kulturalnych Lublina. Uzyskanie zgody cenzury na rozpowszechnianie spektaklu.

grudzień: Lublin, Teatr Studyjny. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”. Premiera oficjalna.

Grudzień: Rzeszów Politechnika. Dwukrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

1989

luty: Poznań, Festiwal Teatrów Debiutujących „Start”. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

marzec: Zielona Góra. Czterokrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

marzec: Nowa Sól. Dwukrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

marzec: Puławy. Dwukrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

kwiecień: Warszawa, Klub Studencki „Stodoła”. Trzykrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

kwiecień: Stalowa Wola. Prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

kwiecień: Chełm, Wojewódzki Dom Kultury. Prezentacja „Dziedzictwa”.

listopad: Gdańsk, Teatr Miniatura. Dwukrotna prezentacja „Wspomnień z domu umarłych”.

listopad: Lublin. Realizacja telewizyjna „Wspomnień z domu umarłych”, red. Katarzyna Dowbor.

październik – grudzień: Próby do przedstawienia „Ogrody”

1990

styczeń - marzec: Prace nad przedstawieniem „Ogrody”.

marzec: Lublin, Chatka Żaka. Dwukrotne pokazy przedpremierowe przedstawienia „Ogrody”.

czerwiec: Lublin, Chatka Żaka. Premiera przedstawienia „Ogrody”, Reżyseria: Janusz Opryński, Andrzej Mathiasz. Aktorzy: J. Brzeziński, J. M. Kłoczowski, A. Mathiasz, (trzy prezentacje).

październik: Lublin, Chatka Żaka. Dwukrotna prezentacja „Ogrodów”.

grudzień: Lublin, Teatr Lalki i Aktora. Dwukrotna prezentacja „Ogrodów”.

1991

styczeń: Nową siedzibą teatru staje się Centrum Kultury w Lublinie

luty: Poznań, Galeria na Piętrze. Trzykrotna prezentacja spektaklu „Ogrody”.

marzec: Lublin, Realizacja telewizyjna przedstawienia „Ogrody”

kwiecień: Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej. Trzykrotna prezentacja spektaklu „Ogrody”.

maj: Moguncja(RFN), Festiwal Open Ohr. Prezentacja spektaklu „Ogrody” oraz „Wschód” - przedstawienia plenerowego zrealizowanego wspólnie z Teatrem Ósmego Dnia i Teatrem Biuro Podróży

maj: Lublin, Jubileusz 15-lecia Teatru Provisorium. Zaprezentowano: „Wspomnienia z domu umarłych”, „Dziedzictwo”, „Ogrody”, „Pasje”, „Ulica Grodzką” (w reż. A. Mathiasza)

maj: Wrocław, Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych. Dwie prezentacje spektaklu „Ogrody”.

wrzesień: Odejście z teatru Jana Kłoczowskiego i Andrzeja Mathiasza.

listopad: Początek prób do spektaklu „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

1992

styczeń: Powrót do teatru Jana Kłoczowskiego.

kwiecień: Pierwszy pokaz fragmentów przedstawienia „Z nieba, przez świat , do samych piekieł”

maj: Lublin, Sala Centrum Kultury. Premiera „Z nieba ,przez świat ,do samych piekieł”. Reżyseria Janusz Opryński, Aktorzy: Jacek Brzeziński , Jan Maria Kłoczowski(pięć prezentacji).

lipiec: Lublin, Pięciokrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

wrzesień: Edynburg (Wielka Brytania). Sześciokrotna prezentacja „Z nieba przez świat, do samych piekieł. Nagroda Fringe First.

wrzesień: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

październik: Poznań. Trzykrotna prezentacja „Z nieba przez świat, do samych piekieł”.

październik: Zielona Góra. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych”.

październik: Żary. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

listopad: Łomża. Prezentacja „Z nieba ,przez świat, do samych piekieł”.

listopad: Białystok. Dwukrotna prezentacja „Z nieba ,przez świat, do samych piekieł”.

listopad: Suwałki. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

listopad: Olecko. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

1993

styczeń: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

styczeń: Warszawa. Trzykrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

styczeń: Bydgoszcz. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

luty: St. Andrews. (Wielka Brytania). Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

luty: Londyn. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

luty: Łódź. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

marzec: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

marzec: Oświęcim. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

marzec: Kraków. XVI Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

marzec: Katowice. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Gorzów Wielkopolski. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Poznań. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Szczecin. Czterokrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Sanok. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

kwiecień: Siedlce. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

maj: Gdańsk. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

maj: Elbląg. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

maj: Ciechanów. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

czerwiec: Opole. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

czerwiec: Bath (Wielka Brytania). Czterokrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

czerwiec: Penzance (Wielka Brytania). Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

lipiec: Lublin, „Z nieba, przez świat do samych piekieł”,(jedna prezentacja)

sierpień: Edynburg(Wielka Brytania). Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

sierpień: Edynburg(Wielka Brytania). Premiera spektaklu „Współzucie”. Reż. Janusz Opryński. Aktorzy: Jacek Brzeziński, Sławomir Skop.(Trzy prezentacje.)

październik: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

październik: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Współzucia”. (Premiera polska).

listopad: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

listopad: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Współzucia”.

grudzień: Kraków. Dwukrotna prezentacja: „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

grudzień: Łódź. Łódzkie Spotkania Teatralne. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

grudzień: Poznań. Dwukrotna prezentacja „Współzucia”.

1994

styczeń: Berlin. Polski Instytut Kultury. Dwie prezentacje „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

luty: Poznań. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”, oraz prowadzenie warsztatów teatralnych.

luty: Lublin. Prezentacja „Współzucia”.

marzec: Tournée po RFN (Hannover, Rinteln, Fallingbostel, Oldenburg, Brema.)

Szesnastokrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”

kwiecień: Lublin. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

maj: Lublin, Triennale Sztuki Majdanek. Prezentacja „Współzucia”.

maj: Cieszyn, Festiwal „Na granicy”. Prezentacja „Współzucia”.

maj: Białystok. Dni Sztuki Współczesnej Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

czerwiec: Katowice. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

październik: Lublin. Prezentacja „Współzucia”.

listopad: Lublin Prezentacja „Współzucia”(wersja II, z dodanym „Fragmentem dramatycznym” S.Becketta).

listopad: Warszawa, Teatr Mały. Prezentacja „Współzucia”.

listopad: Kłodzko. „Zderzenia Teatralne”. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

grudzień: Poznań. 30 lat Teatru Ósmego Dnia. Prezentacja „Współzucia”.

grudzień: Szczecin. 15 lat Teatru Kana. Prezentacja „Współzucia”.

1995

styczeń: Lublin. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

luty: Lipsk, Instytut Kultury Polskiej. Dwukrotna prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

luty: Chełm. Dwie prezentacje „Współzucia”.

marzec: Toruń. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”.

marzec: Żyrardów. Prezentacja „Współzucia”.

marzec: Lublin. Prezentacja „Współzucia”.

marzec: Kraków. XX Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Prezentacja „Współzucia”.

kwiecień: Szczecin. Festiwal Małych Form Teatralnych. Dwukrotna prezentacja „Współzucia”.

kwiecień: Słupsk. Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

kwiecień: Bydgoszcz, Festiwal „Off”. Prezentacja „Współzucia”.

maj: Echting (RFN), Prezentacja „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” i „Współzucia”.

maj: Lublin, 25 lat Sceny Plastycznej KUL. Prezentacja „Współzucia”.

czerwiec: Praga, Festiwal „next wave”. Prezentacja „Współzucia”.

czerwiec: Erfurt (RFN), Festiwal „Artefact”. Prezentacja „Współzucia”.

sierpień: Edynburg, Światowy Festiwal Sztuki. Sześciokrotna prezentacja „Współzucia”.

wrzesień: Lublin. Prezentacja „Współzucia”.

grudzień: Łódź, Łódzkie Spotkania Teatralne. Warsztat teatralny prowadzony przez Jacka Brzezińskiego

Aneks 3

Czy wystarczy nam czasu?

Historia naszego teatru, to historia życia kilkunastu ludzi, którzy podjęli decyzję i opowiedzieli się za nią.

Nasz teatr nie przeżył marca 1968, grudnia 1970. Przeżył zaś, a może tylko przetrwał rok 1976. Urodził się w czasie, kiedy jeszcze padał mocny cień wystąpień teatru STU, Teatru Pleonazmus, Ósmego Dnia, Teatru 77, Teatru Kalambur. Wydaje się, że nad niektórymi z nich słońce już dawno przestało świecić, lub też innych przyprawiło o udar, tak że zapomniano o tym, jak można robić teatr, jak się go robiło. Zaczęliśmy pracę w okresie, który „panowie i panie mądre” nazwali kryzysem „absolutną posuchą”. Trudny to czas i trudne warunki do pracy, kiedy mówienie o niemożności, o inercji swojej generacji sięga zenitu. To jakby zmowa na najmłodszą kulturę tego kraju. Zmowa elity teatralnej, tej opiniodawczej... ale z kim?

Być może, są jeszcze lepsi „specjaliści” od teatru. Nie było w naszym życiu świadomym wydarzeń wielkich, tych dwóch miesięcy ważnych dla kraju. Przypadło nam żyć w okresie „złudnie cichym”, to jakby historia pisana szyfrem. Nie w pełni świadomi tego szyfru, nie mający klucza, zaczęliśmy pracę.

Pierwszy nasz spektakl „W połowie drogi”, oparty na motywach powieści „Ferdydurke”, był odbiciem naszej świadomości polityczno-społecznej. Nasza naiwna wiara, iż kategoriami gombrowiczowskimi dotykamy spraw najważniejszych. Nie znaczy to, że nie podpisujemy się pod tą wypowiedzią, czy wręcz wypieramy. Prace nad spektaklem wspominamy jako czas uczciwego wysiłku i uczciwego pokazania swojego teatru. Spektakl „W połowie drogi” jest taką wypowiedzią – ale stał się w pewnym momencie nie nasz. Nie chcielibyśmy, aby ktokolwiek odczytał nas jako teatr, który żyje gdzieś tam za kotarą, jakby na bocznym torze życia, że tłumaczy się totalnym brakiem informacji o naszej rzeczywistości. Dlatego też wspólną decyzją zawiesiliśmy granie tego spektaklu do momentu stworzenia nowego, który by swoją treścią i formą możliwie najwierniej mówił o nas. Czy tak się stało?

Z trwogą uwierzyliśmy w dialektykę cykliczności okrutnego procesu. Cykliczność ta pojawiła się na dwóch płaszczyznach. Jedna to nasza wiara w taki teatr, jakim jest przedstawienie „Nasza niedziela”. Wiara w teatr bezkompromisowy, w teatr trudnych pytań, a jeszcze trudniejszych odpowiedzi. Czyżby znów naiwna? Być może,

ale tylko w części. Tej naiwnej, ale już inaczej naiwnej wiary, mimo ciągle towarzyszącego strachu utraty jej, chcemy bronić. Ktoś oskarża nas o brak świadomości istniejących układów, relacji, kanałów instytucji „specjalnie powołanych”. Ale jeżeli istnieją ludzie, których mechanizmy te nie są w stanie objąć, którzy nie przyjmują ich za konieczność dziejową i za warunek niezbędny w naszym codziennym życiu, to właśnie oni mają rację, to prawda jest z nimi.

Druga płaszczyzna tego cyklu, który nas wszystkich objął, to zgodność czasowa ostatniego spektaklu z rozwojem naszej myśli zarówno teatralnej, jak i polityczno-społecznej. Czy utrwaliliśmy ten stan?

W czasie pracy nad „Naszą niedzielą” z jej mocną strukturą prawie zamkniętą w swych podstawowych problemach nie „otworzyliśmy dokładnie wszystkich drzwi”, abyśmy mogli wejść z aktualnie swoim „stanem posiadania”, aby akt poznania, a może rozpoznania naszej epoki stał się pełniejszy.

Świadomość tego stanu nie przybrała bynajmniej wymiarów tragicznych, wręcz przeciwnie, spowodowała niezachwianą decyzję dalszej pracy, kontynuacji jej wbrew wszelkim trudnościom. Pojawił się nowy sens na wytrwanie w swoich postanowieniach. „Nasza niedziela” to historia „zabarykadowanej świadomości” i wysiłku zburzenia „getta informacji”, fałszu czasu nam najbliższego. Próba „szczerzej rozmowy o najważniejszych sprawach naszej rzeczywistości. To niezgoda na „garbatość”, na brak swojej biografii, to refleksja nad pytaniem: „W jakim miejscu życia jestem, czy jestem świnią czy bohaterem?”

Prawdziwe słowo stało się bezbronne, wystawione na cięcie bezlitosnego „zaślinionego chemicznego ołówka”. Jakby ktoś za nas podjął decyzję, mówiąc głosem dobrodusznym: „Tak nie trzeba”, lub mocniej „Tak nie wolno”. A więc czy znowu mechanizm zmowy, czy instytucje „specjalnie powołane”? Czy wreszcie zaczyna działać „filozofia spokoju”, „filozofia rozważi”, którą aplikują nam życzliwi ludzie, a która może stać się śmieszną wiarą, wiarą, która nie wytrzymuje argumentów dnia dzisiejszego. Miara, którą jeżeli przyjąć – to spokojnego ale ślepego. Sytuacja jak w wierszu Witolda Dąbrowskiego „Na oślepie” /wg Hansa Magnusa Enzensbergera/. Oto jego początkowy fragment:

Wy, którzy widzicie, zwyciężycie!

Ale na razie

Stało się, że jednoocy zaczęli być górą,

Objęli władzę w państwie

i zasiadł na ich tronie

zupełnie ślepy król.

Ze świadomością trudnego czasu nie tylko dla teatru będziemy pracować dalej.
Lecz czy wystarczy nam czasu, aby spełnić swe artystyczne, a nie tylko obywatelskie
obowiązki?

Lublin, październik 1978

Teatr Provisorium

Aneks 4

Czym ten teatr jest?

Pytanie Czy mógłbyś coś opowiedzieć o Was, o Waszych rodzinach?

Odpowiedź My wszyscy pochodzimy z domów, gdzie czytało się tylko Sienkiewicza, Konopnicką i Mickiewicza, ale tego tęskniącego za Litwą. Nasze domy były podobne, choć jedne były bardziej a inne mniej. Otrzymaliśmy typowe peerelowskie wykształcenie. Spotkaliśmy się na studiach. Wcześniej niektórzy z nas mieli kontakt z teatrem przez różne koła teatralne, inni w ogóle go nie mieli. Zresztą to wszystko to dzieło przypadku-chyba szczęśliwego.

P. Czy prawdą jest, że dużo pijecie?

O. Tak, czasem dużo pijemy-to nasza słabość, z której zdajemy sobie sprawę. Jeżeli tylko alkohol nie zagraża pracy jest wspaniały, ale różnie to z tym bywa.

P. Czy myślisz, że to dobrze, że się spotkaliście?

O. Chyba tak-a raczej na pewno. Życie nasze bez teatru byłoby, koszmarnie, nijakie. Czasem myślę, że największy dar boży, jaki otrzymaliśmy, to możliwość robienia teatru i to takiego.

Są w naszej pracy różne okresy, bardzo ciężkie, pełne zwątpień, zmęczenia sobą, ale do tej pory to wszystko szczęśliwie mijało. Jak długo będziemy ze sobą - nie wiem.

P. Jakie najważniejsze fakty, zdarzenia miały miejsce w Waszym życiu i które miały wpływ na waszą pracę?

O. Generalnie, to spotkaliśmy wielu wspaniałych ludzi, niektórzy z nas jeszcze w okresie szkoły. My nie przeżyliśmy roku 1968, wypadki z 1970 były dla nas też do końca nieświadomione. Wynikało to również z charakteru tych wydarzeń. Taki świadomy okres dla nas to był rok 1977, a więc po roku działalności KOR-u- to jest zresztą bardzo symptomatyczne. Nie chciałbym tu podnosić wartości pracy ludzi skupionych wokół KOR-u, bo po pierwsze niedobrze bym to zrobił, a po drugie chyba każdy wie, ile to znaczyło, śmiem twierdzić dla całej kultury, inteligencji i nie tylko. Od tego czasu zaczął się nasz kontakt z książkami nieznanymi nam w ogóle, może gdzieś tylko zasłyszanymi. To były niesamowite chwile. Pierwsze książki paryskiego Instytutu Literackiego będziemy na pewno pamiętali do końca życia. A poza tym wokół nas zaczęło się jakby rozświetlać, zaczął się nieuchronny proces rodzenia się, buntu, niezgody. Wszystko stało się podejrzane, łącznie ze sobą. Trudno tu wszystko

przywołać, bo nie tylko fakty, zdarzenia się liczą, byliśmy jeszcze my, nasze wrażliwości, nasze poczucie piękna. Wielu ludzi z tego nie skorzystało.

P. Wymieniłeś Instytut Literacki w Paryżu, czy mógłbyś coś więcej powiedzieć, czym dla Was były książki z tego wydawnictwa?

O. Przed wszystkim ogromnym przeżyciem. Opowiem dość znaczną historię, a która miała miejsce przy lekturze Solżenicyna „Archipelag Gułag”. Po kilkudziesięciu stronicach tej lektury poczułem strach, prawdziwy strach i w sposób zupełnie irracjonalny spojrzalem na drzwi, za okno – sprawdzić czy jestem sam. To chyba najkrótsza recenzja, a poza tym największa wartość tej książki. Pytałem potem ludzi o ich pierwsze wrażenia przy tej lekturze, sporo osób potwierdziło. Tak było z Solżenicynem. W tym okresie, zresztą do tej pory, mamy jedną tragiczną świadomość, że książki, które powinniśmy, znać o wiele wcześniej, dopiero teraz odkrywamy. Gdy Karpiński napisał w Tygodniku Powszechnym, że czytał Herlinga-Grudzińskiego - „Inny Świat”, mając dziewiętnaście lat, coś we mnie zadrgało - ja przeczytałem mając dwadzieścia siedem. Nie będę tu mówił o zasługach Giedroycia, bo znów nie zrobię tego dobrze. Jedno jest pewne, że tak jak w 1958r. zaczęły do nas napływać autorów zachodnich i został nawiązany na nowo kontakt z określoną myślą europejską, tak dla nas książki paryskiego Instytutu Literackiego wprowadziły nas może w nieco inny obszar Europy, Rosji.

P. Wróćmy jeszcze do samego początku. Pierwszym waszym spektaklem była adaptacja czy też przedstawienie oparte na motywach powieści W. Gombrowicza – „Ferdynand”- „W połowie drogi”. Jak dzisiaj oceniasz tę pracę i czy rzeczywiście po tym spektaklu, można było przewidzieć Waszą drogę, Wasze wybory, zarówno w życiu jak i w teatrze?

O. Dość przypadkowo przyszliśmy do istniejącego już teatru. Wielu z nas już nie ma. Ja studiowałem na filologii polskiej i byłem zafascynowany Gombrowiczem, co zresztą było typowe, w każdym bądź razie pewnego rodzaju snobizmem. Byliśmy młodzi, bez żadnego doświadczenia, ale mieliśmy sporo pasji, co dzięki Bogu zostało. Być może, że inaczej potoczyłyby się nasze lasy teatralne – ale jak już mówiłem, zaczął się dla nas fascynujący wspomniany okres, który do dzisiaj trwa. Wtedy już, w czasie pracy nad spektaklem zaczęliśmy poznawać teatr, od najprostszych spraw i ciągle jakby „na własną rękę”, trochę chałupniczo. Po tym spektaklu, byliśmy nieznacznie wtajemniczeni, to było dużo - to był chyba dobry start. Oczywiście było wiele naiwności, nieporadności. Nie twierdzę, że dzisiaj jesteśmy zupełnie wtajemniczeni, na pewno nie i cała zresztą w tym wartość – w możliwości dochodzenia samemu.

P. Podobno zawiesiliście granie tego spektaklu?

O. Tak. Powiedzieliśmy sobie, że nie będziemy jego grać, dopóki nie zrobimy następnego. Ja odczytałem taki tekst przed spektaklem do ludzi, o tym, że zawieszamy spektakl, gdyż nie odpowiada on obecnemu stanowi naszej świadomości – to oczywiście tak w największym skrócie. Po prostu chcieliśmy robić inny teatr.

P. No a potem „Nasza niedziela” – przedstawienie oparte o wiersze Cz. Miłosza i fragmenty opowiadania „Ósmy dzień tygodnia” M. Hłaski – był to rok 1978.

O. To był spektakl bardzo ważny dla nas. Zresztą ostatni, który robiliśmy w oparciu o scenariusz, jak też gotowe teksty poetyckie. Dwa następne - to już większość naszych tekstów. W trakcie pracy scenariusz bardzo nas ograniczał, zresztą uległ on w finalnym efekcie rozsądzeniu, zmienił się jego pierwotny kształt. A poza tym Miłosz, którego poznawaliśmy dopiero wtedy.

P. O spektakl ten walczyliście, aby został zwolniony przez cenzurę, opowiedz o tych usiłowaniach?

O. Nie bardzo mam ochotę, bo w tej chwili jest to dość znana historia, nie twierdę, że nasza ale w ogóle tego rodzaju praktyki. Pisaliśmy różne listy, protesty, podnosiliśmy wartość pisarstwa Miłosza, wszystkie Rady Programowe do spraw teatru, w tym czasie były temu poświęcone. Było nam przykro, że zajmujemy tyle czasu. Nie pomogło, tzn. spektakl nie został ocenzurowany, dostaliśmy zgodę na pokazy zamknięte. Zresztą o tę ostatnią nawet nie prosiliśmy, bo i tak graliśmy. Zagraliśmy ok. 40 razy.

P. Mniej więcej w tym okresie poznaliście Teatr „Ósmego Dnia” – tzn. poznaliście ludzi tworzących ten teatr?

O. Tak – wtedy zaprzyjaźniliśmy się i trwa to do dzisiaj. Jest to osobny rozdział w naszym życiu. Ciężko mi będzie mówić, gdyż o ludziach najbliższych jest najtrudniej cokolwiek powiedzieć. Wtedy, było to dla nas bardzo ważne spotkanie. Pierwsze rozmowy i przeczucie, że będziemy blisko ze sobą. Nie wiem jak to nazwać, ale chyba to jest właśnie - więź duchowa. Oni mieli za sobą już ciężką drogę, procesy, wyroki w zawieszeniu. Zrozumieliśmy, zresztą nie tylko my, ale też inne teatry, że musimy być razem.

P. A teraz pytanie, które dość często zadają Wam widzowie, nierzadko w formie zarzutu, że jesteście pod ogromnym wpływem tego teatru, złośliwie nazwano Was filią lubelską teatru z Poznania. Jak ty oceniasz te zależności i czy rzeczywiście istnieją?

O. Teatr „Ósmego Dnia” zajmował i zajmuje osobliwe miejsce w tym ruchu teatralnym. Jako pierwszy przemówił najpełniejszym głosem, nieskrępowanym

zakazami ani ze sfery polityki jak też i sztuki. To teatr, który życiem swoich twórców zaświadczył o autentyczności i pasji głoszonej w spektaklach.. Dla ludzi tworzących nie mógł być obojętnym. Po prostu pokazał, że jednak można tworzyć taki teatr w określonych warunkach i mało tego robić to bez szkody dla jego myśli artystycznej. Tak więc wpływ na tej płaszczyźnie, jest niewątpliwy i nigdy tego nie ukrywaliśmy. Dalej na to pytanie odpowiem przykładem nie z teatru, a z literatury. Jeśli dokładnie prześledzimy twórczość takich pisarzy, eseistów jak Miłosz, Herbert, G. Herling-Grudziński, A. Wat, A.K. Jeleński, J. Czapski, znajdziemy tam wiele podobnych wątków, tropów literackich, ba podobne fascynacje. I wydawałoby się, że są miejsca w twórczości tych ludzi są identyczne, te same miłości, te same tragedie, ten sam opór. Ano właśnie, czy rzeczywiście identyczne. Uważnemu czytelnikowi nigdy nie zatreze się różnica w widzeniu świata znad zatoki San Francisco i w innym pojmowaniu go z drżącego Neapolu. I nie miejsce powoduje tę różnicę, choć wybór nie jest bez znaczenia, lecz kształt osobowości, odcienia wrażliwości, czy wreszcie technika pisarska. Jest wiele tajemnic zła i wielu jej odkrywców. Jeśli mówiłem o uważnym czytelniku dotyczy to również uważnego widza.

P. Chciałbym teraz, abyśmy porozmawiali o pewnych wątkach, tropach, które przewijają się w waszych spektaklach. Zarówno w „Naszej niedzieli” jak też w „Pustej estradzie” podnosicie problem żydowski, czym w rzeczywistości jest dla Was wędrówka narodu żydowskiego, jego cierpienie.

O. Problem żydowski zawsze nas pasjonował i zdajemy sobie sprawę, że nigdy nie dotknęliśmy go tak głęboko, jakby na to zasługiwał. Istniał on w nas jakby w dwóch płaszczyznach. Na pierwszej tej zupełnie oczywistej – tj. upomnienie się o naród będący mniejszością u nas, a poniewierany, lżony nie tylko w czasie II wojny światowej i po, ale grubo wcześniej. Józef Mackiewicz w swej świetnej książce „Nie trzeba głośno mówić” zamieszcza relację świadka, który przyglądając się płonącemu gettu w Warszawie, słyszy pojedyncze głosy ludności: „dobrze tak Żydom, oszukiwali nas na handlu”. To jeszcze jeden przykład grzechu jaki na nas ciąży przed przyjściem „wschodnich braci”. Druga płaszczyzna problemu to próba szukania ukrytego, nie bałbym się powiedzieć, metafizycznego sensu cierpienia narodu żydowskiego. Wierzę, że taki jest i nie ma to nic wspólnego z teorią wybranego narodu, ale myślę, że rozumienie owej wędrówki jest jednym z kluczy, który otwiera tajemnicę kultury europejskiej.

P. Spektakl „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” jest spektaklem bardzo rosyjskim, w „Pustej estradzie” jest też dużo Rosji.

O. Rosja to zupełny narkotyk. Myślę, że każdy powinien mieć w sobie przeżyty problem rosyjski. Oczywiście nie chodzi tu o implikacje polityczne, bo wiele już było wulgarnych nazbyt uproszczeń w postaci choćby zupełnego odcięcia się, jakoby nasza kultura nie miała nic wspólnego ze wschodnim imperium. Ważny jest dla mnie „duch rosyjski”, równie tajemniczy jak żydowski. Zawsze moim marzeniem, jest zrobić spektakl o Rosji i to nie dla ukrytego celu, żeby pokazać jakieś wpływy determinizmu, ale po prostu pokazać kawał Rosji tej Dostojewskiego, ale również Gogola, poprzez Mandelsztama, Achmatową aż do Jerofiejewa. Zdaję sobie sprawę, że to wielki skrót co mówię. Herling-Grudziński, który przeszedł przez sowiecki łagier, stał się jednym z pierwszych Polaków na emigracji interpretującym dzieła uchodźców sowieckich: Sołżenicyna, Andreja Sinawskiego. To napawa olbrzymią nadzieją, a jest również wielkim ostrzeżeniem dla tyranów. Czas już abyśmy nienawidzili nie tylko Rosji, albo kochali ją nieszczerze, ale żebyśmy wyszukali to wszystko co najcenniejsze, poznali twórczość największych Rosjan.

P. W „Pustej estradzie” mówicie dużo o poznaniu ludzkim, o jego granicach. Przywołujecie jednego z proroków „Ziemi Ulro” Blake’a, pada nazwisko Hölderlina. Nad spektaklem tym unosi się atmosfera szaleństwa.

O. „Pusta estrada” w zamierzeniu miała być między innymi historią poznania ludzkiego i na podstawie różnych historycznych postaci, próbą pokazania jego granic. Czy tak się stało, trudno mi sądzić. Pociągały nas zawsze zawile i skomplikowane osobowości neurotyczne. To, że padają właśnie nazwiska wybrane, i że między nimi są wyraźne nici pokrewieństwa, nie świadczy, że tylko oni patronowali naszej świadomości przy pracy nad tym spektaklem. Jest coś niebezpiecznie pociągającego w tych wszystkich ekstremalnych stanach, szaleństwach poetów, upadku, tragediach filozofów, czy też obłądnym picciu wódki. Cierpienie, ból jako stany zawsze obecne przy tworzeniu, świadczą zawsze jak wielki to trud powiedzieć kilka prawd o sobie samym i o innych. Jak często bywało w historii, próba dotarcia do największych tajemnic tego świata, opłacana była szaleństwem, alkoholizmem, czy też własnym życiem.

P. Są również przywoływane fakty historyczne. A więc historia: „Trzech salw”, Kozaków wydanych przez Churchilla, wygnanie Arian w sensie metaforycznym.

O. To jest właśnie nasze grzebanie w historii, tak aby możliwie jak najwięcej jej lekcji przyswoić. W historii być może znanej, ale chyba nie wszystkim. Przywołane fakty mają jakby podobny ciężar gatunkowy. Tragiczna powtarzalność losów wygnanych, lżonych, torturowanych i niezmienny opór wobec despotyzmu,

totalitaryzmu – wyznacza kolejną drogę buntowników, anarchistów, poetów, filozofów. Smutna konstatacja, ale owa powtarzalność jest chyba największą tragedią tego świata.

P. „Pusta estrada”, to również pytanie o teatr, zresztą tytuł przywołuje ten problem. Równoległe z pytaniem o granice poznania, chcieliśmy rozwinąć pytanie o granice tego teatru. „Pusta estrada”, i ironiczny tytuł, to przedstawienie, które ma wpisane wewnątrz naszą niemoc uchwycenia, ogarnięcia tego, co założyliśmy sobie wobec tego, co zostało zmaterializowane w formie spektaklu. My na początku już uprzedzamy widza, że będzie oglądał być może przedstawienie trudne, dlatego, że nie chcemy rezygnować z problemów, o których mówiono dawniej, że przynależą gatunkom wysokim. I być może, że poziomy będące rajem i piekłem są dla widza tylko pustym rusztowaniem, pusta estrada.

P. a teraz pytanie, którego Wy chyba najbardziej nie lubicie, chodzi o formalną stronę tego teatru. Ludzie często stają się bezradni, przyzwyczajeni do scen klasycznych, poszukują bohatera, fabuły, jakiegoś problemu nadrzędnego, porządkujące jak mówią „daną sztukę”. U Was to wszystko jest zmienne, zakłócone, trochę poszarpane, nerwowe.

O. Myślę, że w naszych spektaklach są idee porządkujące. Na pewno nie ma nigdy jednego, przezroczystego problemu, to byłoby zbyt proste i mijałoby się z celem robienia takiego teatru. Porządkują użyte środki teatralne. To są oczywistości. Ośmielam się stwierdzić, że po tylu latach możemy mówić o pewnej poetyce naszego teatru. Jeśli zaś chodzi o bohatera – pewnie, nie ma nigdy jednego, jest tylu ile osób grających. My wszyscy dość dobrze przyswoiliśmy sobie zmiany w technikach narracyjnych na terenie powieści, jakoś trudno przychodzi zrozumieć nam ten typ narracji w teatrze. No cóż, gdy braknie linearności, co poniektórzy stają się bezradni. A przecież następstwo zdarzeń po sobie, tak, że odbiorca przewiduje co się stanie w akcji następnym jest uproszczonym sposobem widzenia świata. Zawsze fabuła mnie irytuje.

P. Czym że więc ten teatr jest – ciągłym drżeniem?, nieskończoną próbą szukania proustowskiego sekretu tożsamości? walką z materią teatralną, tym co się wydaje niemożliwe w sztuce? poddawaniem w stan podejrzenia siebie i innych? przypominaniem ciągłym, o zbrodniach, cierpieniach, o tym wszystkim o czym chcielibyśmy zapomnieć, szukaniem dziedzictwa? powrotem do źródeł, ale zawsze pod prąd jak mówi Herbert, bo z prądem płyną śmieci? heroicznym wysiłkiem tworzących by poznać, zrozumieć? zmaganiem się z próżnością, słabością? grzebaniem w historii, tak aby przyswoić każdą jej lekcję? szaleństwem, którym twórcy zarazili się od neurotyków XIX wieku? Pasją? Oskarżeniem wieku? tęsknotą za rajem, ogrodem, za

tym co nigdy nie było nam dane? porażką – bo oto znów idea upraszczająca zamknęła kolejny spektakl nie w porę?

O. Chyba tym wszystkim bywa. I oto zadania i trudy tworzących ów teatr. Stąd jego kształt. Stąd może potrzebny wysiłek przychodzącemu, aby zrozumieć, pojąć to co dla twórców stało się jasne wczoraj, a przeczute wcześniej było.

Na pytania, które sobie sam zadał, odpowiedział

Janusz Opryński.

Lublin 26.XI.1981r.