

tea

SZSP

tra

8 LUBELSKA WIOSNA TEATRALNA  
WARSZTAT MŁODEGO TEATRU  
LUBLIN 30.04 - 6.05.1973

na

# Bez retuszu

Dyskutować można z góry, można również i z dołu. Z pewnymi osobami można wygrać nie mając racji, z innymi trzeba przegrać, mimo iż, obiektywnie rzecz biorąc, rację się posiadało. W takich dyskusjach ścierają się nie tyle stanowiska czy sprawy, co autorytety i prestiże. Autorytet może być nadany z zewnątrz, może być wypracowany i zdobyty samodzielnie.

## Szef

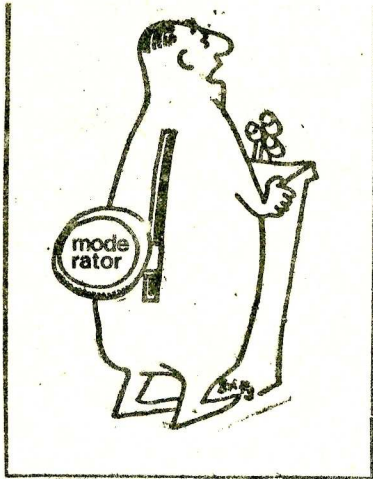


— No, co jest z dostawą materiału!?!?!

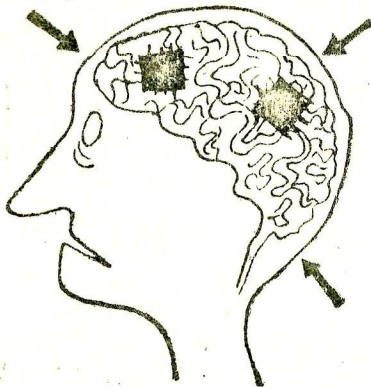
STANISŁAW HARASIMIUK

MACIEJ TEFELSKI

## z-ca szefa



## Mózgi Biura Prasowego



W SKŁADZIE

**Własnym Twozym**

CZYSZCZĄCĄ WODĘ  
CORAZ MNIEJ

Joanna Chmielarczyk,  
Andrzej Domniak,  
Stanisław Dkiechciak,  
Mirosława Garstecka, Maciej Garstecki,  
Tomasz Kalita,  
Bronisław Kowalski, Jacek Kraszyński,  
Anita Anna Nowak, Henryk Pancewicz.

**BEZ KOMENTARZY**

taka  
jest

organizacja...

Krzywisz się? No pewnie! Któż chciałby stać się tą cytryną?

**Dlaczego tyle katastrof?**

**Własnym Twozym**

Inspiracje i negacje



**WEDŁUG**

**MNIE**

**N**APISAŁ KIEDYS Blaise Pascal: „Lepiej jest wiedzieć trochę o wszystkim, niż wiedzieć wszystko o jednej rzeczy”. Zawtorował mu kilka wieków później Bernard Shaw: „Wiemy coraz więcej o coraz mniejszej ilości rzeczy, niedługo dojdziemy do absolutnie pełnej wiedzy o nicym”.



# OBSZAR LĘKU

Interesuje mnie obszar sztuki najnowszej - posthappeningowej i postawangardowej, obszar szerszy niż podziały profesjonalne i zapewne szerszy niż to co tradycyjnie przywykliśmy uważać za sztukę. Już happening był zjawiskiem niedającym się umieścić w jakimkol-

wiek z tradycyjnych podziałów, oscylując między plastyką, teatrem, pantomimą. Tendencje konceptualne, interwencje, zaistniały jako zjawisko oscylujące między tym co zwykliśmy uważać za sztukę i między tym, co sztuką nie było. Stały się działaniami paraartystycznymi gdy patrzyło się od strony sztuki; parafilozoficznymi gdy patrzyło się od strony nauki. Na ostatniej wystawie Dokumenta V angielska grupa Art - Language zaprezentowała rozwiązania parasemantyczne, paraartystyczne jeśli komuś zależy na utrzymaniu sztuki w granicach sztuki, choć nie wydaje się być to zabiegiem niezbędnym.

Tegoroczna VIII Lubelska Wiosna Teatralna drogą uniku rozszerzyła obszar swego działania o imprezy towarzyszące, co choćby częściowo prowokuje do refleksji szerszych niż tylko teatralne. Konsekwencje wynikające ze stanowiska sztuki najnowszej i co z nich może wyniknąć dla imprez takich jak ta, w której obecnie uczestniczymy?

Możnaby zaproponować taki model sztuki tradycyjnej: rzeczywistość, artysta przetwarzający tę rzeczywistość w dzieło sztuki i finalny produkt tej operacji - samo dzieło sztuki. Odbiorca może przyjąć dzieło sztuki, może je odrzucić, może je nie dostrzec lub dostrzeć częściowo. Dzieło sztuki w swej nieziszczalnej postaci pozostaje znakiem cierpliwie czekającym na tego, który go dostrzeże, dziś, jutro lub kiedykolwiek. Co prawda, już dla fenomenologów jak Ingarden, wyzbywa się ono swych cech fizycznych stając się przedmiotem intencjonalnym, stale jednak jest znakiem czegoś dla kogoś. W sztuce najnowszej następuje przesunięcie pozycji dzieła sztuki, z końca - początek. Dzieło nie jest produktem finalnym operacji, jest początkiem, samo jest operandum wyzwalającym swym zaistnieniem szereg dalszych konsekwencji. Jest przyczyną, a nie skutkiem, elementem procesu. Jego rola zostaje zminoryzowana, ważnym stają się skutki, proces, który aktywizuje. Pozostaje znakiem, tak, ale w sensie, w jakim widzą go strukturaliści. Znak jest relacją między tym, co wskazywane, a tym co wskazujące. Funkcjonuje w momencie, gdy ten związek zostaje ustalony. Istnieje w świadomości odbiorcy ustalającego ten związek. To przyporządkowanie sobie dwóch bzdur jak tworzą wskazywane i wskazujące, podlega innym rygorom niż w nauce, zbiory są o wiele szersze, potencjalna ilość mogących powstać realizacji znaków jest o wiele szersza, bardziej płynna. Utratą precyzji zastępuje szerokość obszarów quasisemantycznych. Działanie artystyczne może być wieloznaczne, ale zawsze dotyczy znaczeń. Porusza strukturę znaczeń jakimi operuje, wprowadza w nią zmiany, modyfikuje. W tym sensie ma charakter ideologiczny; zmieniając podstawy mentalne zmienia środki, za pomocą

**W tej butli jest śmierć!**

których kształtujemy rzeczywistość. Ostateczną konsekwencją, są konsekwencje wchodzące w zakres działań praktycznych czło-  
wieka.

Absurdalność dialogów sztuk Ionesco podważa sensowność języka, poddaje w wątpliwość sensy, którymi operuje społeczność. Pi-  
sarze bielą na czarnych tłach teksty Benn'a, działają w iden-  
tyczny sposób, podobnie operując szerszym zbiorem znaków, niż  
tylko słowa działają - "interwencje".

Pozycja artysty wyraźnie znajduje się na obszarze granicznym  
między sztuką a życiem. Wydaje się, że dla twórców, którzy  
przychodzą do sztuki bez obciążeń profesjonalnych, gotowych  
wzorców sztuki jaka powinna być, jest to wyjątkowa szansa. I  
nie jest przypadkiem, że większość najciekawszych współcześ-  
nie działających artystów na całym świecie to właśnie ludzie,  
którzy doszli do sztuki jako nieprofesjoniści. Najciekawsze  
wydarzenia teatralne, najciekawsze wydarzenia plastyki, filmu,  
tworzą ci, którzy traktują swoją pracę nie jako wyuczony za-  
wód, lecz jako przymus wewnętrzny. O większości twórczości,  
która tworzy nową sztukę, mówi się jako o sztuce zaangażowanej.  
Jest to termin, którzy sami artyści używają najczęściej,  
chcąc siebie określić.

W Polsce prowincjonalnym nawykiem awangardy lat 50-tych są  
hasła sztuki "wolnej", "czystej", w nic się nie angażującej.  
W wyniku tego otrzymujemy działania bez motywacji. Naśladujemy  
imponujące nam wzorce, zamiast tworzyć sami wzorce, które  
mogliby naśladować inni. Zamiast sztuki mabitnej proponujemy  
sztukę mikro kultury na użytek mikrogrup społecznych, pokole-  
niowych.

Wydaje się, że festiwale sztuki studenckiej powinny być pro-  
pozycją studentów, ale nie wyłącznie na użytek studentów. "Ad  
usum delfinum" pisywane w XIX wieku na książkach dla młodzieży,  
wzorem tych dziełek, które przeznaczono kiedyś na użytek mło-  
docianych następców tronu.

Wszystko, co w obecnym Festiwalu nie było ad usum delfinum,  
wszystko, co miało motywację większą niż zrobienia teatru jak  
prawdziwy, wszystko, co miało być do "czegoś", dla "kogoś",  
angażowało się, lub chociażby chciało się angażować, było dob-  
rym, reszta pozostała imitacją, tą wrodzoną słabością sztuki  
polskiej. Z działań pozateatralnych mnie, na przykład, prze-  
konał pokaz "Liter" Włodzimierza Wiczorkiewicza, że wyszedł  
na ulicę, że usiłował się w coś angażować, szerszego niż ruty-  
nowana publiczność BWA.

W związku z tym zastanawiam się, dlaczego w zamożnej Belgii  
robi się festiwal w jedynej robotniczej dzielnicy Brukseli -  
Maroll, a dlaczego u nas robi się imprezy zamknięte?  
Czyżby "znawcy" nie mogli ofiarować czegoś nieznancom, np.  
pożyczyć trochę dużych namiotów, robić przedstawienia, pokazy  
dla wszystkich, grać na otwartym powietrzu, interweniować w  
życie, angażować sztuką w sprawy szersze niż sztuka?

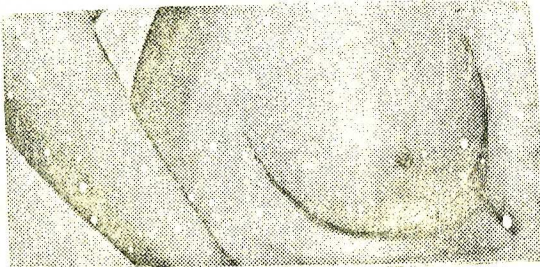
Jan Świdziński

**Od złego do lepszego**

# Arcydzieło mimo woli

KAZIMIERZ BRAUN

WIDZ - WIDZEM CZY UCZESTNIKIEM?



W tytule mojej wypowiedzi jest pytanie: czy widzem - czy uczestnikiem? Jak sędzę, organizatorzy naszego spotkania nie zadali mi tego pytania nieświadomi moich poglądów. To wszystko

co do tej pory robiłem, mówiłem i pisałem w przedmiocie uczestnictwa widza w przedstawieniu teatralnym sugeruje oczywiście co odpowiem. Jeżeli więc zadano mi postawione w tytule pytanie to przypuszczam, że oczekuje się ode mnie nowych, a może bardziej precyzyjnych uzasadnień mojej odpowiedzi.

Spróbuję je zgromadzić.

Stare formy i postawy choć w ewidentny sposób odchodzące, lansowane są jeszcze często rozgłośnie i krzykliwe. Krzykiem można zagłuszyć szept. To prawda. Ale krzyk wyczerpuje się wprost proporcjonalnie do swojej intensywności. Urywa się w pół frazy.

Jak w przyrodzie jednakże, tak w życiu społecznym, a zwłaszcza może w życiu duchowym obumieranie jest warunkiem narodzin.

Zaś cykle w jakich dokonują się zmiany mają częstokroć to do siebie, że pewne formy jeszcze trwają gdy już rozwijają się nowe. W każdej więc chwili egzystują i te, które jeszcze nie są martwe i te, które już są żywe.

Mówię o tym dlatego, że posiadam jasną chyba świadomość tej właśnie stałej równoczesnej koegzystencji różnych form sztuki w tym samym czasie. Prawda, że właśnie dziś te procesy nagłych,

EKSPERYMENT  
WYCHOWAWCZY

ZARTY NA BOK

CZYNNIK  
ZAWSTYDZENIA

śmiertelnych zapaści i nieoczekiwanych, przedwczesnych narodzin są jeszcze na pewno częstsze i bardziej intensywne; prawda, że procesy gnilne sztucznie maskowane wywołują szok ujawnione nagle i zniwastka, a nowe źródła w różnych dziedzinach sztuki wytryskują gwałtownie z brutalną siłą i tyleż rodzą nowego co równocześnie niszczą. Jednak niewątpliwie we wszystkich dziedzinach sztuki pluralizm i towarzysząca mu niezbędnie wzajemna tolerancja środowisk twórczych wydaje się być zarówno potrzebą chwili bieżącej jak i czasu przyszłego.

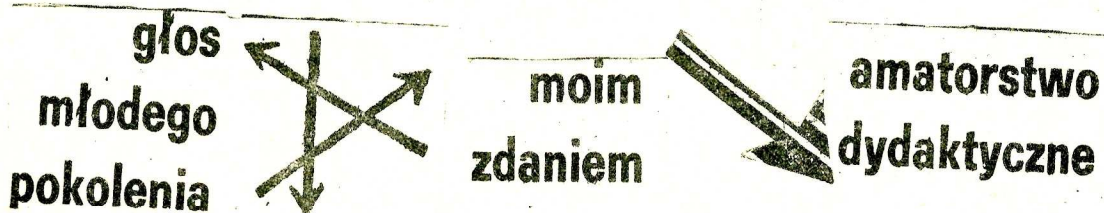
Przenosząc te rozważania na grunt sztuki teatru chciałbym wyrazić pogląd, że - tak mi się przynajmniej zdaje - potrzebne społecznie są różnorodne formy uprawiania sztuki teatru, że - zapewne - ich różnorodność jest także jedną z potrzeb przyszłości.

Dlatego, oceniając większość, tu nie można się wahać, a więc tak, większość form i sposobów obecnego uprawiania sztuki teatru, jako sklerotyczne, kostniejące, wewnętrznie coraz bardziej puste, dlatego, koncentrując się na jednej z nowych form, którą nazywam "teatrem wspólnoty" - nie twierdzę równocześnie, że jest to forma czy sposób jedyny. Ani już jedyny, ani nie będzie on jedynym w przyszłości, gdy rozwiną się formy nowe, które my dziś co najwyżej przeczuwamy, a także i te, których nie podsuwa nam nawet najbardziej rozchukana fantazja.

Powiedzmy więc wyraźnie: tak, i dziś, i - zapewne - w przyszłości widz może być i będzie bywał poprostu widzem. A więc obserwatorem, a więc kimś zasadniczo biernym, kimś z zewnątrz odseparowanym i separującym się, kimś obcym, więcej - niekiedy kimś zagrożonym, więc niechętnym i nieżyczliwym; traktujemy go z wyższością i stąd może odplacać - i jakże często odplaca dziś teatrowi - pogardą. Wyłączony z kapłaństwa sztuki będzie reagował jak ateusz i szyderca. Postawiony obok będzie odczuwał atawistyczną tęsknotę aby być wewnątrz. Nie wpuszczony do sanktuarium zademonstruje, że nigdy nie miał ochoty tam wejść i zadzwoni ze swojej własnej wrażliwości. Wzruszenie pokryje żartem. Nudę zamieni w snobistyczną cnotę. Lecz może również bawić się w pysznym przekonaniu, że zabawiać go muszą inni - za jego pieniądze. Może też być nabożny i pokorny i bez buntu przyjąć rolę pouczanego prostaczka. Tak, widz, ma tysiąc sposobów, może być, przecież był i będzie - widzem.

Lecz rysują się już zdarzenia teatralne, w których nie ma już widzów i aktorów. Są uczestnicy.

O uczestnictwie tym można mówić w sensie ludzkim a także w sensie niejako technicznym. Naturalnie ten pierwszy sens jest dla mnie ~~ni~~ jedynie istotny. Drugi zaś jest tylko sumą środków, sposobów i zabiegów organizacyjnych i zewnętrznych dokonywanych w tym nadrzędnym celu; stworzenia odpowiednich warunków dla zaistnienia ludzkiego spotkania i dokonania się aktu wspólnoty. Różnorodne więc działania w płaszczyźnie organizowania przestrzeni, odpowiedniego operowania materiałem słownym,



akcją, wyobraźnią, czy czynnościami grupy są jedynie środkami prowadzącymi do celu. Wszystkie te działania i zabiegi są służebne. Nie mogą przysłaniać celu.

Ponieważ jednak nierzadko właśnie te zewnętrzne, techniczne zabiegi są opacznie przeakcentowywane i przyciągają uwagę - poświęćmy im parę słów.

Rozważyć trzeba zwłaszcza problem faktycznej fizycznej aktywności, czynności "widza" w akcie teatralnym. /W tej części moich rozważań słowo "widz" jest już całkowicie mylące, wręcz straszny - starymi sztampami jeśli będą go używał to tylko czysto konwencjonalnie jako termin oznaczający tego, który przyszedł aby być razem z tymi którzy są i czekają aby być razem/. Jeśli ustalimy, że celem ku któremu zmierzamy jest ludzki akt wspólnoty, to jasne się staje natychmiast, że akt ten winien obejmować całego człowieka w jego integralnej jedności duchowej i biologicznej. Ale ~~xm~~ przecież może to oznaczać zarówno nieruchome wspólne trwanie, jak czynność jednych wzmocnioną - czyba można tak powiedzieć - skupionym trwaniem drugich. Może to też oznaczać podejmowanie wspólnych prac, czynności i działań, a także przenoszenie się czynności i dokonań wewnątrz grupy od jednego do drugiego jej członka. Zasadniczą płaszczyzną nie jest przy tym zewnętrzny wyraz ruchu ale wewnętrzny akt woli. Nie bez powodu jednakże wiele szkół rozwoju duchowego opowiada się zarówno za wspólnymi medytacjami, jak i podejmowaniem wspólnych prac. Można więc przypuszczać, że w niektórych zwłaszcza wypadkach - wedle mnie - jednym z nich jest casus widowni młodej - wspólne prace, czynności, zabawy i gry są elementem wybitnie sprzyjającym powstawaniu teatralnej wspólnoty.

Powstanie takiej wspólnoty jest naszym celem; jest to zresztą znów cel bliższy, opisywany jakże zewnętrznie, celem właściwym będą te akty wewnętrzne, które dokonują się w przyjaznej wspólnocie; tajemnica rodzenia się tych aktów wydaje się być najwyższym dobrem, które możemy osiągnąć w teatrze; ich rezultaty odnaleźć możemy w skutkach wychowawczych, w kształtowaniu się osobowości i charakterów wszystkich członków grupy.

Idźmy jednak dalej. Jeśli zmierzamy do powstawania wspólnoty, to jasne się staje, że poszczególnych członków grupy nie powinna rozdzielać różna dla nich przestrzeń.

Świadomość wagi i roli przestrzeni w teatrze narasta, choć z oporami i opóźnieniami, zwłaszcza w ostatnich latach. Jest ona współbieżna z szerokimi procesami zachodzącymi w ogóle w kulturze i w różnych dziedzinach sztuki. Procesy te narastały w miarę owocowania rewolucji technicznej. Artyści otwierali się na nowy krajobraz przemysłowy zaskoczeni odkrywając wokół siebie układy przedmiotów, które choć wytworzone przez człowieka nie posiadały na pozór żadnej znamion działalności ludzkiej. Linie papilane ludzkich palców były z nich czyszczone i starte. Człowiek zaczął w pędzie i gorączkowo chronić to co w świecie przedmiotów mogło mu przypominać jeszcze jego panowanie i jego wolność w kształtowaniu przedmiotów. Stąd właśnie na przykład we współczesnej plastyce niezrozumiały i paradoksalny dla niektórych zagubionych krytyków odwrót od afiguralności i nawrót do człowieka, do samego człowieka i do dosłownej, szeroko sprawdzalnej doświadczeniem zbiorowym wizji świata. To właśnie dążenie do wyzwolenia się spod władzy anonimowego, odhumanizowanego przedmiotu leży między innymi

**stworzyć**  
**warunki**

**RĘCE I NOGI OPADAJĄ**

**rozszerzyć**  
**działalność**

u źródeł hiperrealizmu i tych wszystkich kierunków najnowszej sztuki, w której twórca kształtuje autentyczny materiał - jak ziemię, w której domaga się bezpośredniego i osobistego zaangażowania się widza w proces twórczy - jak i w konceptualizmie, bądź czyni twórczym sztuki po prostu samego siebie wkomponowując się w obszar, w obraz, w przestrzeń, sam siebie wikłając w zdarzenie, sam siebie wreszcie niekiedy destruując.

Jeżeli tego typu poczynania ustawimy w tle, rozważanie o teatrze i tego typu klimat intelektualna i artystyczna określi atmosferę naszych poszukiwań, to zrozumiały i prawidłowy stanie się we współczesnym teatrze odwrót od przestarzałej, przedmiotowej, zewnętrznej inscenizacji a skierowanie się ku samemu człowiekowi, ku ludziom, których spotkanie oparte o sztukę, staje się teatrem. Stąd też oczywiste jest, że nasze poszukiwania koncentrujemy na samym "aktorze" i równie intensywnie staramy się eksplorować "widza".



## kontestacje

Nie czynimy między nimi różnic. Więc nie możemy ich rozdzielać. Sytuujemy ich we wspólnej przestrzeni, w której ogarnia ich i jednoczy jedno i to samo zdarzenie.

Oczywiście barokowe budynki dworskich teatrów zaadaptowane później dla potrzeb burżuazji i niezwykłym paradoksem ironii historycznej uznane za własne przez nas dzisiaj - nie są ani przydatne ani - tak naprawdę - możliwe do użycia gdy

idzie o ~~zwnik~~ nowy teatr. Doprawdy tylko dlatego, że już uświadomiwszy sobie ich nieprzydatność - jeszcze nie często dysponujemy na codzień nowymi terenami gry, doprawdy tylko dlatego jeszcze ich używamy aby nie zerwać nagle ciągłości życia teatralnego, aby mimo wszystko tworzyć zamiast czekać... Pracują jednak w tych starych budynkach staramy się je przekształcać, niwelować ich niedogodność; i uciekamy z nich gdy tylko się da. I budujemy nowe przestrzenie.

O tej niemożności pogodzenia się ze starym budynkiem pięknie i gniewnie piszą członkowie Living Theatre w swojej ostatniej deklaracji... "musimy uciec z pułapki. Budynki zwane teatrami są architektonicznymi pułapkami. Zwykły człowiek nie wchodzi do takiego budynku, ponieważ nie stać go na to. Budynki teatrów należą do tych, którzy mogą się zdobyć na zapłacenie za bilet wstępu. 2. Ponieważ jego życie wypełnione jest w całości pracą. Brak pracy pozbawiłby go życia. 3. Ponieważ we wnętrzu budynku teatralnego mówi się niezrozumiałym i kodem o rzeczach, które go nie nie obchodzą. Living Theatre nie chce więcej grać dla uprzywilejowanej elity, ponieważ każdy przywilej jest przemocą wobec nieuprzywilejowanego. A więc Living Theatre nie chce więcej grać w teatralnych budynkach. Wyjdźmy z klatki".

To hasło: "wyjdźmy z klatki" brzmi już od dawna w teatralnym świecie, zwłaszcza wśród twórców młodego tatra. Kiedy od 1968 roku młody teatr dokonał inwazji na Avignon, mimo, iż co roku gra tam w czasie oficjalnego festiwalu kilkanaście nieraz zespołów - Zaden nie spojrzął nawet na budynek teatru miejskiego na Place d'Orloge, który stoi pusty, podczas gdy

**IDEAŁY**

więcej  
lepszyc

MACIEJ

zmienić  
system



wszystkie teatryki grają w klasztorach, na dziedzińcach, w szkołach, w bramach i po prostu na placach i ulicach.

Zrównanie wszystkich członków teatralnej grupy w płaszczyźnie wspólnej przestrzeni jest niezwykle istotnym czynnikiem integrującym. Pozwala wszystkim uczestniczyć w zdarzeniu na równych prawach.

Uczestniczyć. Ta moja odpowiedź, nie stanowiąc /mówiłem o tym/ niespodzianki, wymaga jednak dalszych jeszcze uściśleń.

Wydaje się mi, że nadzieja na humanistyczny sens i rezultaty tych wszystkich różnorodnych i kosmplikowanych przemian sztuki teatru, w których uczestniczymy, może się ziścić tylko w jednym wypadku; jeśli zmiany te doprowadzą w rezultacie do wewnętrznego rozwoju człowieka, do wzrostu osobistej wartości i godności każdej ludzkiej jednostki.

Nadziei naszej zagrażają niebezpieczeństwa i wzmagają ją również różne sprzyjające okoliczności. Niekiedy jedno i drugie tkwią w jednym i tym samym zjawisku lub procesie.

Tak jest na przykład z powiększającym się z roku na rok marginesem wolnego czasu wielkich mas ludzkich. Kryje się w nim straszliwe niebezpieczeństwo pułki, nudy i bezsensu, na które najłatwiej dostępnymi lekarstwami bywają irracjonalnie na pozór rodząca się zbrodnia, okrutny, nieumotywowany na pozór gwałt, ucieczka w narkotyki. Niebezpieczeństwa te grożą i preradzają się w społeczne zjawiska, gdy człowiek, zwłaszcza człowiek młody, staje przed bezmiarom wolnego czasu nieprzygotowany.

Gdyby z takiego punktu widzenia spojrzeć na współczesną nową sztukę, to ukaże ona zadziwiającą konsekwencję w swojej pasji przeciwstawienia się bierności. W budzeniu i kształtowaniu postaw aktywnych.

Wystarczyłoby zrobić krótki przegląd form najnowszej sztuki aby - od poezji poczynając na architekturze kończąc - skompletować długą listę dzieł i działań mających ten jeden wspólny mianownik: aktywizowanie odbiorcy, czynienia zeń uczestnika.

Tak jest również z rosnącą wokół nas, powiększającą się, przesłaniającą horyzont masą przedmiotów i urządzeń. Mogą one zastępować nas, wyręczać, przejmować od nas decyzję, a w rezultacie ubezwłasnowalniać. Wizją niejednego futurologa jest człowiek - kaleka pozbawiony kończyn, żołądka, oczu, wreszcie mózgu, człowiek, który psychicznie i fizycznie zanika posługując się jedynie precyzyjnymi aparatami. Jak groźne ostrzeżenie brzmi określenie: komputer drugiej generacji, układ scalony trzeciej generacji... Generacje maszyn - jak generacje ludzi... Równocześnie przedmioty i maszyny - w sposób oczywisty i niekwestionowany mogą człowieka wyzwalać i umacniać jego wolność. I znów spojrzenie na najnowszą sztukę ujawnia, że widzi ona bardzo wyraźnie ten złożony problem, że ujawnia dramatyzm płynący z konfliktu człowieka z emancypującym się spod jego władzy światem przedmiotów.

**ROZPACZ**

**MANDARYNÓW**

**zamienię**

**dypłom...**

**W STYLU**

**SCIENCE FICTION**

A władza ta może być odzyskana znów jedynie w oparciu o postawę aktywną i krytyczną. I współczesna sztuka takie właśnie postawy kształtuje.

W tytule mej wypowiedzi znalazło się słowo uczestnik. Po tym co już zostało powiedziane możnaby ten termin doprecyzować. Trzeba powiedzieć - współuczestnik

Precyzując moje poglądy i postulaty trzeba także obecnie zawęzić teren do którego je odnoszę. Mam oczywiście na myśli przede wszystkim teatr młody i młodą widownię. Także teatr dzieci. /Bardzo wiele z tego co mówię tutaj odnosi się właśnie również do teatru dziecięcego. Nie on jednak jest głównym tematem naszej dzisiejszej rozmowy/.

Nie chciałbym - przez to co powiedziałem przed chwilą - wyłączyć ze wspaniałych rozważań całkowicie "widowni" czy też "publiczności" "dorosłej" a raczej "starej". Bardzo często znajdujemy wśród niej sojuszników i ludzi którzy chcą być z nami. Wiemy jednak doskonale, że ludzie, którzy zdążyli już wyrobić sobie gusty, nawyki i przyzwyczajenia bardzo niechętnie odnoszą się do wszelkich nowości. Dotyczy to zarówno techników podejrzliwych wobec nowych wynalazków, jak krytyków teatralnych zrymających się na "nowinki" w teatrze. Ci ludzie będą latami z pobłażliwą wyniosłością patrzeć na komputer pobrzękując liczydłem, a na teatralny pochód aktorów nieszający się z tłumem ulicy spoglądać będą z okna hotelu.

Wyeliminowanie przegród i przedziałów z terenu gry wydaje się warunkiem wstępnym. Nie jedynym. Najważniejsza zaś następnie jest otwarta struktura widowiska.

Można o niej mówić w sensie technicznym, wtedy gdy udział "widza" może powodować zmiany w przebiegu zdarzeń, gdy "widz" ma prawo głosu i prawo czynienia; wiadomo, że tu i ówdzie przygotowuje się widowiska, które mają ruchome, zmienne segmenty, używane i funkcjonujące zależnie od decyzji "widzów". Uważam te próby za bardzo interesujące i pouczające. O formie otwartej widowiska myślę jednakże szerzej - w sensie otwartości intelektualnej, symbolicznej i po prostu ludzkiej.

W sferze intelektualnej otwartość taką możnaby może nazwać jakąś poznawczą pokorą. Nastawieniem na wspólne stawianie pytań i odpowiedzi najtrudniejszych. Przyjęcie, że zarówno postawić pytanie jak dać na nie odpowiedź może zarówno aktor jak "widz". Taka postawa byłaby przeciwieństwem do szeroko do tej pory praktykowanego, co więcej, nieraz postulowanego apodyktyzmu teatru, przemawiania z pozycji niepodważalnego autorytetu.

W sferze symbolicznej używany w widowisku system znakowy /jeśli takowy jest używany.../ będzie otwarty wtedy gdy pozwoli na budowanie się znaczeń, skojarzeń, odniesień i metafor pojemnych, opartych na zbiorowej świadomości i podświadomości, ale dla każdego uczestnika zdarzenia możliwych do zaadaptowania i przyjęcia poprzez własną wrażliwość. Taka postawa twórcza eliminuje różne hermetyczne kody wprowadzane nieraz

Intencją artykułu jest wysunięcie pewnych propozycji, dotyczących problematyki badawczej nauk społecznych, rozpatrywanych przede wszystkim z punktu widzenia ich bezpośredniej lub pośredniej społecznej doniosłości. Może sprowokuje on publiczną dyskusję?

## Z mojego obserwatorium

do widowisk.

Lecz najważniejsza jest otwartość ludzka, nastawienie na spotkanie i dokonanie aktu wspólnoty. Taka otwartość każe włożyć w każde spotkanie cały, doprawdy cały, zasób posiadanych umiejętności, całą swoją żarliwość, bez rezerwy i dawkania. Każe włożyć w każde spotkanie maksimum wysiłku w sensie duchowym i fizycznym. Każe być do końca szczerym. Każe się otworzyć w swoich najintymniejszych tajemnicach. Ogołocić i odsłonić. Swoje wnętrze i swoje ciało. Każe dawać. Siebie całego.

Takie otwarte spotkania są jeszcze ciągle niezmiernie rzadkie. Bo nawet wtedy gdy ci którzy są i podjęli decyzję aby dać wszystko i dar swój ofiarowują w całkowitej dyscyplinie i bezinteresowności - jakże często spotykają się z tymi, którzy już z góry nastawili się niechętnie, przyjęli pozycję właściciela widza, który nie tylko że nie dać nie chce, ale nie chce i otrzymać. Zamyka się w swej niechęci i samolubstwie.

Teatr otwarty, teatr współuczestnictwa nie łądzi się wtedy gdy zastosuje się odpowiednie środki i sztuczki techniczne i konstrukcyjne. One mogą jedynie przygotowywać teren. Wspólnota teatralna powstaje wtedy gdy następuje ludzki akt woli otwarcia się na siebie nawzajem. Wtedy dopiero powstaje realna rzeczywistość duchowa i wyzwalają się procesy psychiczne, które decydują o artystycznym przebiegu naszego ludzkiego spotkania.

A otwarcie się musi być zawsze aktywne.

Jeżeli jest nim, ten, który przyszedł, którego kiedyś nazywalibyśmy "widzem" staje się nie tylko współuczestnikiem. Staje się współtwórcą.

I to jest moja właściwa odpowiedź na postawione mi pytanie.

To współtworzenie może się przejawiać w skupionym duchowym trwaniu razem /mówiłem już o tym/, może też prowadzić do inicjowania przez każdego członka grupy wspólnych świeceń i prac i do wspólnego ich wykonywania. Zarówno w okresie przygotowań do spotkania jak i w jego toku.

Nie przypadkowo wiele zespołów widowiska razem nie tylko wewnątrz grupy profesjonalistów, ale rozszerzając wspólnotę na wszystkich chętnych, wszystkich przyjaciół, wszystkich przechodzących aby być razem.

Ludzie, którym obce jest to dążenie do wspólnoty upatrują w tego typu pracach bądź chęć łatwego zareklamowania się, bądź pozę, bądź... nie zajmujemy się nimi.

Ci, którzy potrzebę rozszerzania twórczej wspólnoty odczuwają - realizują ją w sposób autentyczny i wydaje ona w ich pracach bardzo piękne owoce.

Można razem ćwiczyć i można razem przygotowywać teksty. Ta ostatnia czynność zwana jest niekiedy pogardliwie "pisaniami na scenie". Pogardliwie - bo wiadomo, że pisanie na scenie to mniej więcej tyle co pisanie na kolanie. Wiadomo, że na scenie nie postawi się porządnego biurka, trudno obłożyć się książkami /innych ~~xxx~~ autorów.../ pelikan łatwo spadnie i potłucze się... Nie chodzi jednak naturalnie o pisanie na scenie w sensie dosłownym. Chodzi o to, że w tego typu zespołowej twórczości scena jest pierwotna, tekst zaś wtórny.

Sensy widowiska zapisuje się najpierw w żywym człowieku. W pewnym momencie działający człowiek zaczyna odczuwać potrzebę mówienia. Wtedy dopiero powstaje tekst. Na scenie. Jest to tekst najpierw wypowiedziany. Potem dopiero zanotowany.

Zarówno w planie tekstu jak ruchu w całokształcie wyrazu teatralnego nabrała dziś – ponownie – wielkiej wagi improwizacja. W okresie przygotowawczym jest ona dziś podstawowym, niezbędnym sposobem poszukiwań. W czasie samego spotkania wyzwala ona wszystkich uczestników, chroni przed rutyną powtórzeń. Jest stałą możliwością. Zapewnia wszystkim poczucie odpowiedzialności za przebieg zdarzeń i koncentruje. Gdy każdemu wolno improwizować – każdy musi być maksymalnie czujny, wrażliwy i otwarty na wszystkich innych.

Nie jest to pełny, odwrotnie – z konieczności skrócony – przegląd niektórych warunków i okoliczności, w których dochodzi do współtworzenia teatru przez wszystkich członków grupy.

Wiemy o tym wszyscy jak trudno te warunki spełniać, jak trudno doprowadzać do zaistnienia sprzyjającego takiej twórczości klimatu. Gdy się to jednak udaje, w przelotnych, nawet niesłychanie krótkich momentach, wiemy, tak, po prostu ~~xxx~~ wiemy, że powstał w nas teatr.

Teatr, którego nie potrafimy już nazwać ani opisać, który wymyka się definicjom i regułom, ale którego istnienie odczuwamy z całą przejmującą realnością.

## PŁACZ SERCE

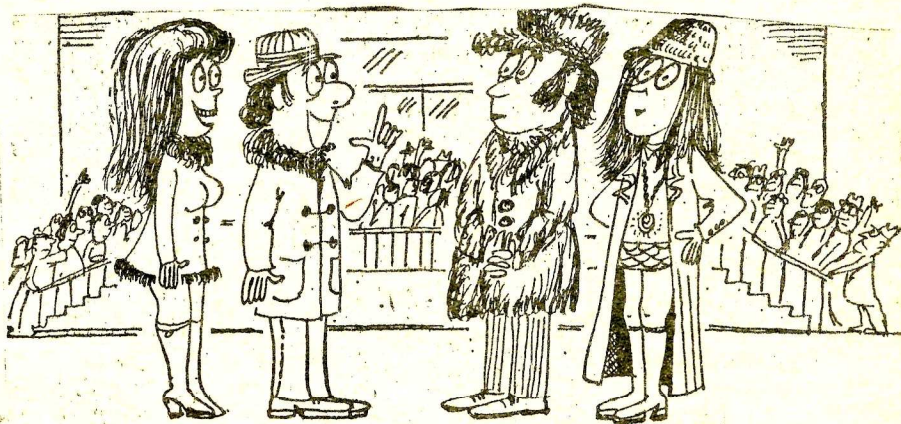
kłamać, i życzę Chruszczyskiemu, aby matkę przywrócono: z pięciu, a może dziesięciu przedmiotów. Uff, jaka to będzie rozkosz opowiadać wnukom, że na uczelniach nie było larum. Lecz „któż” na grobach będzie siadał tych, którzy trwożni i bezbronni padali mrowiem

I SŁUCHAJ

## ROZSĄDKU

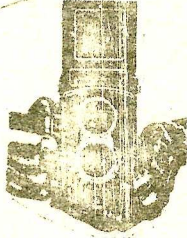


Niejasność  
Z  
premedytacją



Warto było czekać cierpliwie przez dwa tygodnie

**Jaki  
będzie!**



## SENS ISTNIENIA TEATRU STUDENCKIEGO ?

=====

Cele, zadania, rola - wreszcie sens istnienia teatru studenckiego?

Czy istnieje absolutna konieczność stawiania tych pytań? Czy nie wystarcza, że teatr ten **j e s t**, że istnieje i choć przeżywa wznioły i upadki ale zawsze żyje, przekształca się, że jest tworzony z wewnętrznej potrzeby jego twórców a nie po to by zarabiać nim na chleb?

Teatr studencki jest przecież najbardziej potrzebny tym, którzy go tworzą i jest przede wszystkim dla tych. Widz to sprawa drugorzędna, nieważna - dzisiejszy widz chodzi do każdego teatru bardziej z przypadku lub z snobizmu niż z wewnętrznej potrzeby. Widz, któremu potrzebny jest teatr studencki - i któremu ten teatr jest najbardziej bliski to po prostu widz-student. Ale taki widz przestaje często być widzem, sam przechodzi na drugą stronę rampy, staje w elitarnym kręgu twórców studenckiego teatru. Bo ten teatr jest i powinien być teatrem elitarnym. Teatrem, który ma prawo nie liczyć się z widzem. Teatrem, który ma prawo nie potrzebować widza. Teatr studencki, wreszcie, ma prawo przestać być **t e a t r e m** /w powszechnym rozumieniu tego słowa/ - ma prawo stać się miejscem bezinteresownego, wszechstronnego i nieograniczonego żadnymi kanonami porozumienia człowieka z człowiekiem na płaszczyźnie sztuki i poprzez sztukę. Jeśli dla teatru studenckiego będzie nadal przykładem i wzorem teatr zawodowy, jeśli teatr studencki będzie sobie stawiał za najwyższy cel jego doświadczenie, to śmiało można powiedzieć, że taki teatr nie ma sensu i jest wielkim nieporozumieniem. Bo jedynie teatr studencki może jeszcze nieść w sobie młodzieńczą spontaniczność i bezpańdonowość - a więc to wszystko co tak bardzo brakuje dziś teatrowi zawodowemu. Ma prawo nie bać się kontrowersji, egzaltacji i skandalów. Musi być jednak przy tym teatrem myślącym i teatrem atakującym. Musi zauważać pojedynczego człowieka, zagubionego w świecie ludzi, musi kochać tego człowieka. A wtedy już wolno mu wszystko. I niepotrzebne stają się dyskusje o relacjach między formą a treścią, o niedościgłej jedności formy i treści i o przeroście formy i treści i o przeroście formy nad treścią.

My swój teatr widzimy teatrem a **n a l i t y c z n y m**. Wątpimy po prostu w słuszność zbyt natrętnego operowania w spektaklach studenckich bohaterem zbiorowym, którego reakcje bardziej wynikają z zasad psychologii tłumu niż własnych przekonań i przemyśleń. Stawiamy na bohatera samotnego. Zbyt często wszyscy giniemy w tłumie by taka próba nie okazała się celowa i słuszna.

**PLACZ**

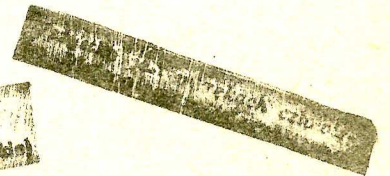
**I**

**SŁUCHAJ**

**„Wielkie rozumy rzadko bez wady”**  
(przekład polski)

Zbigniew Jabłoński

Teatr "38"



Teatr studencki powstaje dla tych, którzy go tworzą. Teatr studencki nie tworzy dla publiczności; swoim działaniem tworzy publiczność. Teatr studencki prawdziwie istnieje, jeśli istnieje ciągłość myśli, która go powołała. Nie należy, naszym zdaniem, uprawiać teatru wyłącznie dla podtrzymania dobrych tradycji jego formy. Sztuczne ożywianie teatru powtarzaniem czy kompilowaniem ciągle tych samych /własnych czy cudzych/ pomysłów jest nieuczciwe.

Teatr studencki nie musi dublować, czy wyręczać teatru oficjalnego, ani też transponować jego właściwości na grunt studencki.

Teatr studencki nie musi zapożyczać pomysłów z literatury teatru oficjalnego. Teatr studencki nie musi bazować na powszechnie dostępnej literaturze teatralnej. Czy w teatrze w ogóle nie za dużo literatury, a nie za mało teatru? Nadużywanie słowa, paplanina w teatrze nie uczy szacunku do słowa. Słowo nie może też kamuflować nieporadności aktorskiej czy inscenizacyjnej.

Plastyka ciała, grupy, ruch i jego tempo mogą być traktowane jako wartość sama w sobie; jak i nośnik informacji. Tyle samo co skrót plakatu, metafora znaku plastycznego. Teatr, który prawdziwie wychodzi z warsztatu pantomimy, traktuje ją jako istotny ale nie jedyny element oddziaływania wizualnego.

Teatr studencki nie może asekurować się np. świeżością aktorów, ich surowością itd. To jest walorem tego teatru, natomiast błędem może być wymuszanie "nachalnego" aktorstwa w najbardziej popularnej, a więc nic nie oznaczającej jego odmianie.

Teatr przemawia właściwą dla teatru formą. Teatr na scenie ma inną specyfikę niż np. teatr radiowy. Jest źle, jeśli unikalności teatru dopatrujemy się głównie w wyborze literackim; uwalniając się tym samym od trudu wyboru unikalnej, umotywowanej ideą spektaklu formy.

Twórca spektaklu winien przeczytać i przeżyć literaturę, czy partyturę spektaklu. Ale nie powinien powtarzać tego na spektaklu gotowym. Tam należy dać syntezę materiału literackiego; dążyć do skrótu - do obrazowania - nie zdając się wyłącznie na recytację.

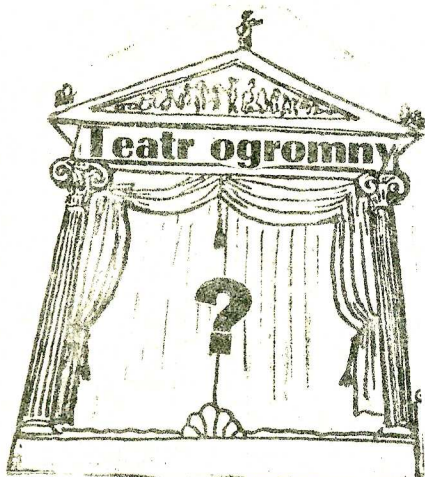
Trochę nie rozumiem przydatków w rodzaju "eksperymentalny" w nazwach teatrów studenckich. Teatr studencki w istocie swej winien być eksperymentalnym. Jest źle, jeśli nim nie jest na przykład nazwie, np. "eksperyment" Teatru "Oko" polega na kompilowaniu obiegowego modelu interpretacji Pintera /u nas/ i dobrych wrażeń z krakowskich "Biesów" Wajdy, wraz z dosłownym cytatem mazyki i krzyku psychopaty.

Wojciech Krukowski

Akademia Ruchu

**Apel  
do każdego  
z nas**

**Próżniactwo podłym jest niecnót zarodkiem**  
(przystosowanie polskie)



## AKADEMICKI TEATR "ARBORETUM" WARSZAWA

=====

Akademicki Teatr "ARBORETUM" powstał przed 2 laty z inicjatywy grupy studentów pod opieką RW ZSP SGGW. Dotychczas zrealizowano trzy spektakle: "Satyr i Koń" wg J. Kochanowskiego, "Ślub" W Gombrowicza. Obecnie w przygotowaniu znajduje się "Potępienie doktora Fausta" - J. Sity.

Zespół występował gościnnie w sali Teatru Ziemi Mazowieckiej i sali STS-u, a obecnie występuje w sali Starej Prochowni.

Celem Teatru jest realizacja utworów pisarzy polskich i obcych o wyraźnym obliczu ideowo-wychowawczym. Zarówno "Satyr i Koń" jak i "Ślub" były próbą nawiązania dyskusji na temat egzystencji narodu polskiego, na temat fundamentalnych zjawisk kształtujących mentalność narodową.

Problematyka społeczno-narodowa jest generalnym wyznacznikiem repertuarowym. Praca oparta o najnowsze metody z dziedziny terapii społecznej jak: sondaż, wywiad czy wreszcie psychodrama, pozwalają sądzić, że dalsze losy Teatru będą zmierzały do wytworzenia takiego systemu pracy, który pozwoli uczestnikom przedstawienia nie tylko zapoznać się ze sztuką teatru, ale przede wszystkim lepiej i dokładniej poznać samych siebie.

## GRUPA "UBOGICH" AT KUL

=====



Zdarzenie teatralne "Kain i Abel" powstało jako efekt wspólnej twórczej pracy całego zespołu. Nie było w grupie podziału na reżysera, scenografa, aktorów etc... Każdy z uczestników tej pracy był nieograniczenie wolnym w realizowaniu swej wizji spektaklu. Rozwój obrazów i działań tego spektaklu był /i jest/ determinowany jedynie predyspozycjami psychicznymi i wewnętrzną złożonością jego twórców. Stwarzanie oparte było wyłącznie na własnych, lecz wspólnych, poszukiwaniach i dociekaniach wszystkich uczestników kreacji. Stwarzanie to było oparte na szczerych /tzw. "pozateatralnych"/ więzach przyjaźni. W takich tylko warunkach /przyjaźń, wyrozumiałość i bliskość uczestników/ możliwe było całkowite otwarcie się i wydobywanie siebie na zewnątrz. Dążenie do otwarcia się i całkowitej szczerości jest jedynym determinantem pracy grupy przygotowującej zdarzenie "Kain i Abel". Kreacja ta ma więc w sobie wyraźne elementy psychodramy. Takie postępowanie wynikało z założeń teatru ubożego, w stronę którego idzie działanie twórcze realizatorów zdarzenia. A więc jest to zdarzenie próbą wcielenia w życie, na

NAJruchliwszym punktem w Polsce jest rondo na skrzyżowaniu Alei Jerozolimskich i ul. Marszałkowskiej. Przejżdża tędy w ciągu godziny 8000 pojazdów.

„Rozumem się rządź, nie zmysłami!”

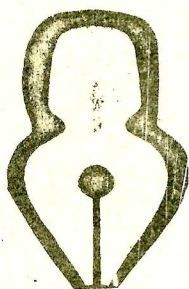
(przysłowie polskie)

nowym gruncie, idei twórców Teatru Laboratorium i tego, ci pisał Antonin Artaud: "...Teatr tylko wtedy będzie mógł stać się na powrót samym sobą, to znaczy prawdziwą iluzją, gdy potrafi przekazać widzowi istotne skróty jego snów, w których jego skłonności do zbrodni, obsesje erotyczne, dzikość, chimery, utopijne pojęcie o życiu i rzeczach, nawet jego kanibalizm - znajdować będą ujście nie na jakiejś iluzorycznej płaszczyźnie fikcji, ale na płaszczyźnie wewnętrznej".

W swej pracy nad realizacją "Kaina i Abela" twórcy zdarzenia korzystali z pomocy Zbigniewa Górskiego z lubelskiego Teatru im. J. Osterwy - pomoc ta sprowadzała się do kształtowania twórczego warsztatu uczestników kreacji poprzez ćwiczenia katorskie i "szlifowanie" metody... Spektakl premierowy poprzedzony był wieloma spotkaniami i dyskusjami z Ireną Mirecką i Zbigniewem Cynkutisem; wieloletnimi współpracownikami Jerzego Grotowskiego we wrocławskim Teatrze Laboratorium.

Mieczysław Abramowicz

NAJwiększa rozkosz: zmykających chłostać.  
Szekspir „Antoniusz i Kleopatra” IV, 7



# RECENZJE

BOGACI "UBODZY"

"Kiedy jestem szczery i wiem, że jestem szczery, nie jestem szczery".

J.P. Sartre

Człowiek nie mieści się w porządku praktyczno-życiowym. Świat rzeczy dopełnia światem duchowym, realność - fikcją. Świat ludzki nie jest więc tożsamy ze światem rzeczy, "mój" świat - ze światem "twoim". Ziemia jest tylko punktem odbicia. To, czy odbić się zdołamy i jak wysoko zdołamy wzlecieć, zależy od nas samych. Jedną z form wzlotu stanowi sztuka Chwała Grupie "Ubogich", iż posiadała tajemnicę sztuki.

Lecz zanim człowiek wzleciał, uczył się chodzić po ziemi. Taka też była jego sztuka: naśladowcza, odtwórcza, traktująca świat jako obiekt zastany, gotowy, ale też - deformująca, ideologizująca, kreatywna, dla której realność stanowi co najwyżej źródło tworzywa. Kreacja, tworzenie nowych światów - to istotne znamiona sztuki najnowszej. Teatr "Ubogich" jest teatrem kreatywnym. Cały "Kain i Abel" dzieje się w "rzeczywistości".

Dzieje się, staje się... dramat Kaina nie jest tu bowiem odgrywany. Dramat ten jest. Tego, kto szukałby w "Kainie" komponentów teatru tradycyjnego, spotka totalne rozczarowanie. W teatrze tym nie ma scenariusza, nie ma rekwizytów, nie ma aktorów i widzów,

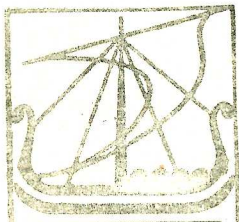


Scenariusz nie jest tekstem, literaturą, fikcją. Jest sprawą którą musi się przeżyć, podobnie jak przeżywa się znaczący fakt w życiu. Wino i chleb nie stanowią teatralnych rekwizytów. Nie są ani markowaniem "uczty" ubogich /jak w teatrze symbolicznym/, ani naturalistycznym wtrętem /znanym z XIX-wiecznego teatru realistycznego/. Nie posiadają bowiem punktu odniesienia do żadnej innej rzeczywistości: znaczą, lecz nie oznaczają. Spożywane przez wszystkich są "uczta" prawdziwa w obrębie rzeczywistości kreowanej stanowiąc zarazem jeden z elementów konstytutywnych tej rzeczywistości. Nie ma aktorów i widzów. Nikt tu bowiem nie odgrywa niczyjej roli. Są ludzie, którzy - na drodze komunii i przeistoczenia - przekroczyli próg "nadrzeczywistości" - ludzie mający wspólną sprawę. Widzem /widzem niepotrzebnym/ w teatrze "Ubogich" może być tylko ten, komu progę tego przekroczyć się nie udało.

Co więc stanowi siłę motoryczną "Ubogich", dzięki której teatr ten jest możliwy? Odpowiedź nie jest tu ani prosta, ani w pełni możliwa. Nowe zjawiska wymagają wszak nowych pojęć i nowych słów. Nie jest nią - jak chcieliby tego twórcy teatru - szczerokość. Szczerokości nie można uczynić instrumentem żadnego działania. Programowo bazowanie na kategorii szczerokości jest w istocie bazowaniem na tym, czego nie ma. Nigdy bowiem nie wiemy, czy i kiedy jesteśmy szczerzy.

Kluczem do teatru "Ubogich" wydaje się być kategoria woli zbiorowej. Nie wiemy, czy jesteśmy szczerzy, lecz wiemy, czy pragniemy i... jak bardzo pragniemy. Wola zatem - obok wyobraźni - stanowi o istocie tego teatru. Wola spotęgowana, która w swoim rozwoju przeszła wszystkie stadia i odmiany: "chcę" - "pragnę" - "rozkazuję". To dzięki niej możliwa była ~~xx~~ kreacja. Jak w biblijnym akcie stworzenia. Fiat: niech się stanie ziemia...

Stanisław Dziechciaruk



„Wybudujemy  
okręt  
i śladem

homonautów z wyspy na  
wyspę płynąc będziemy  
Istoty Teatru  
szukający - E. G. Craig

NIESPODZIANKA, JAKĄ SPRAWIŁ SZOC

Maks Szoc, który zawsze, ilekroć prezentował jakąś rzecz na Wiosnach Teatralnych, starał się zaszo/c/ować widownię, nie odmówił sobie tej przyjemności i w tego-

rocznym spotkaniu. Niecodzienny bądź co bądź zamysł, polegający na tym, by zaprezentować szkic przedstawienia, potem prowadzić otwarte dla kibiców próby i przy ich współudziale nadać spektaklowi kształt jeśli nie ostateczny, to taki przynajmniej, jaki udało się sprecyzować po paru dniach pracy - mógł poruszyć wyobraźnię zainteresowanych.

Należy stwierdzić, że obok niewątpliwych wartości, jakie tkwią w takim eksperymencie, /niezależnie od tego, czy przyniosły szkodę przedstawieniu czy nie/ polegające na ilustracji metod tworzenia ambitnego teatru - miał ten pomysł założenia albo nie-realne albo by- fałszywy od początku.

**SIEWCA NIEPOKOJU**

Opowiadanie J.P. Sartre'a "Inwazja posągów" okazało się być bardzo obiecującym materiałem literackim dla przedstawienia, przez zawartość elementów nośnych w akcenty czysto teatralne, szczególnie chorej wyobraźni schizofrenika, kiedy to pojawiają się na scenie "posągi" - zjawy dręczące Piotra. Równie dramatyczna, choć może nie tak atrakcyjna jest pozostająca w opozycji do tego planu część pierwsza, w której ma miejsce prezentacja postaci staruszków, rodziców Ewy, kochanki Piotra.

Istota dramatu polega na kontraście "normalnych", a przez to nieautentycznych postaw staruszków z wrażliwą i bogatą postacią Piotra. Starzy ludzie, stetryczali prostacy, nie mogą pojąć dlaczego ich córka Ewa kocha Piotra, którego choroba nie warunkuje jej żadnego sukcesu /operując kategoriami mieszczaństwa/. Zaryzykuję twierdzenie, że J.P. Sartre chorobę Piotra potraktował jako uprzedmiotowienie tezy, że człowiek posiada tylko to, co sam wytworzy i tylko w tym jest autentyczny. Wizje Piotra są tą własnością i stanowią o jego szczerości. Bez nich Piotr jako indywidualność nie istnieje. W pewnym momencie odpycha "posągi" ale w chwilę później ożywia je - bez nich nie jest sobą. Tragedia Piotra polega na tym, że jest w sytuacji bez wyjścia - bez swego świata istnieć nie może, ale świat ten zabija go /scena ukrzyżowania/. Ewa szuka zbliżenia, jedności z Piotrem, mówi wyraźnie, że jej miejsce jest z tej strony bariery. Lecz człowieka poznać i zjednoczyć się z nim w pełni - nie sposób. Mamy więc do czynienia z drugą tragedią, tragedią Ewy, która żyjąc w innej rzeczywistości i zdając sobie sprawę z faktu niemożności całkowitego zbliżenia się do drugiego człowieka - wariuje i zabija Piotra.

Nie twierdzą, że jest to jedyna możliwa interpretacja utworu, ale upieram się, że w niej tkwią najlepsze możliwości inscenizacyjne. Taka myśl była w I wersji czytelna, a jej teatralne uosobienie klarowne i znakomicie wyważone. Wyraźnie zarysowana była opozycja postawy staruszków i postaci Piotra; równie czytelna była sylwetka Ewy.

Wydawało się, że to nie może ulec zmianie, jak i sceny wizyjne skomponowane z niezwykłym wyczuciem i precyzją, co nie jest takie dziwne, gdy przypomnimy sobie wcześniejsze pantomimiczne dokonania Szoca /"Orfeusz"/, a scena wizyjna opiera się właśnie na elementach pantomimicznych.

W wersji pierwszej największe sprzeciwy budziła scena ze staruszkami, przez natrętnie groteskową grę katorów i pewną dosłowność w odtwarzaniu postaci i wykorzystywaniu atrybutów starości - starczego, skrzekliwego głosu i trzęsącego gestu i ruchu.

W pierwszej dyskusji zarówno Szoc, jak i kibice stwierdzili, że tę scenę należy przerobić. W trakcie poszukiwań adekwatnego wyrazu scenicznego tej części proponowano różne wersje. Nie aprobowano konwencji naturalizmu, która wychodziła jako nieznośna "zapolszczyzna", nie budziła zadowolenia farsowa drażliwość. Wtedy rozpętała się dyskusja nad sensem i funkcją tej sceny - w całości, jak i rolą staruszków w utworze, i wtedy Maks Szoc "zeznał", że w opowiadaniu J.P. Sartre'a zainteresowała go warstwa psychologiczna. Doszukiwał się tu historii dwóch rodzajów miłości: złej, niespełnionej staruszków i nowej, obiecującej o interesującym wyrazie Ewy i Piotra, w której realizacji

ZWAŹPIENIA

CZY  
CEL  
UŚWIĘCA  
ŚRODKI

## PROTOKÓŁ

z posiedzenia Komisji Plebiscytowej Nagrody Widzów i Uczestników  
8 Lubelskiej Wiosny Teatralnej

Komisja na posiedzeniu w dniu 6.5.73. w składzie: 1. Elżbieta Orzechowska, 2. Maria Boratyńska, 3. Wojciech Krukowski, 4. Roman Brzezicki, 5. Tadeusz Pilat, 6. Barbara Dudek, 7. Jolanta Laniewska po otwarciu urny stwierdziła, że złożono 161 ankiet plebiscytowych rozproszonych na zasadzie: wśród widzów - jedna ankiet - jeden bilet; wśród uczestników jedna ankiet dla osoby.

Po obliczeniu głosów stwierdzono, że nagrodę Widzów i Uczestników Festiwalu otrzymują ex equo spektakle: "Inwazja posągów" - Teatr "Oko" z Krakowa i "Włókna" - AT KUL z Lublina - po 34 głosy, z tym, że "Inwazja posągów" posiada przewagę głosów wśród uczestników Festiwalu - 26 głosów, natomiast "Włókna" - przewaga głosów widzów - 22 głosy.

II. Nagrodę za reżyserię spektaklu otrzymuje Maksymilian Szoc z Krakowa za "Inwazję posągów" - 44 głosy. Z przewagą głosów tak wśród uczestników, jak i widzów: uczestnicy - 28, widzowie - 15.

III. Scenografia - Leszek Mądzik - 50 głosów: z przewagą głosów widzów - 36.

IV. Autor Paweł Lejman GSE - scenografia spektaklu - 18 głosów, z przewagą wśród widzów, 10.

V. Muzyka - Paweł Birula - 77 głosów z przewagą uczestników - 60.

VI. Aktor - Krzysztof Gordon GSE - 19 głosów z przewagą wśród widzów - 10.

Na zakończenie Komisja czuje się w obowiązku wyrazić wątpliwość co do wartości przedstawionych wyników.

Podpisy członków Komisji

**6 MAJA**

**Parada gości**

**OK**

**R**

**ZA**

**Z O b A cz E n a**

2014/10/2



GRUPA TWÓRCZA "E"

# INNEJ SZANSY

# CI CHORZY

NIE MIELI

przeszkadzają dwa czynniki - zewnętrzny - interwencją starych, którzy nie mają do tego prawa, bo to, że im się nie powiodło, nie znaczy, że to samo grozi młodym, startującym z pozycji nadziei - i czynnik wewnętrzny, choroba Piotra, będąca ponadto symbolem świeżości, czymś własnym, wyróżniającym jednostkowy kształt miłości Piotra i Ewy od pozostałych.

Takie postawienie sprawy zubożyło trochę sens opowiadania Sartre'a, ale nie groziło katastrofą przedstawienia, czego dowodem - udana wersja I /można podejrzewać, że Szoc rozszedł się w tym, co chciał powiedzieć a co pokazał/. Wedle tej koncepcji, w wersji I za dużo uwagi poświęcono wizjom, ale musimy pamiętać, to jest silna strona Szoca. I taki wygląd scen wizyjnych mógłby pozostać, nawet tylko dla swych wartości, choćby miał się kłócić z całością. Problem polegałby na dostosowaniu sceny pierwszej do scen wizyjnych. I do tego ograniczała się dyskusja i praca podczas prób.

Ale wtedy przyszła niespodzianka. W wersji II scena staruszków w ogóle nie uległa zmianie /poza skrótami w tekście/ i być może, że było to spowodowane brakiem czasu i uporem Szoca, o co nie można mieć do niego pretensji, natomiast zmieniła się całkowicie scena wizyjna, a tego chyba nikt się nie spodziewał, ponieważ tą scenę wszyscy uważali za dobrą oraz dlatego, że na próbach pracowano tylko nad sceną pierwszą /przez ostatnią próbę tylko nie/.

II wersja przyniósł duży /i niestety za niekorzyść przedstawienia/ zmiany. Bardzo sugestywną i delikatną oprawę sceniczną wizji Piotra zepsuł dołożeniem sterty szmatek i natrętnym, by nie rzec wulgarnym pulsującym światłem w miejsce poprzedniej przejmującej fioletowej poświaty. Przez to zjawy stały się nieznośne realne i straciły swój nadrealny wygląd. Również "prawdziwa" stała się scena z natury swej nadrealna - odpędzanie i ożywianie "posągów" i dręczenie Piotra.

W sumie II wersja była o wiele gorsza. Świadczyć to może o tym, że pomysł był nierealny, że nie można w ciągu paru dni nadać przedstawieniu nawet już nie ostatecznego kształtu. Ale można też było, po obejrzeniu dwóch wersji i paru prób, podejrzewać Szoca /Daj Boże bym się mylił!/ o hochsztaplerstwo i fałsz /Maks! Wybacz, proszę!/.  
nierwsza wizyjna

Podejrzewam, że Szoc wiedział od początku, że scena będzie poddana pod dyskusję, ale przez swą trudność nie zmienił się i tak, a w scenie wizyjnej nie uwzględnił żadnych propozycji z widowni /choć nie były potrzebne/, dlatego że jest wytworem stylu i osobowości artystycznej Szoca.

Widoczne różnice w dwu wersjach sceny wizyjnej miały być dowodem, że coś tam w trakcie prób się zmieniło, że całe przedsięwzięcie ma sens. Dziwne tylko, że /jeśli to prawda/ Szoc zrezygnował ze znakomitego szkicu na rzecz o wiele gorszego kształtu końcowego. Ale powtarzam: Szoc wiedział już wcześniej jakie zmiany wprowadza i jaki będzie wygląd tej sceny. Dowód? Proszę.

Maks powiedział, że pomysł sceny rodzenia powstał momentalnie i był dobry i pozostanie niezmienny. Błysk? Owszem, ale nie

studencki problem nr 1

tylko

nie przefajnować!

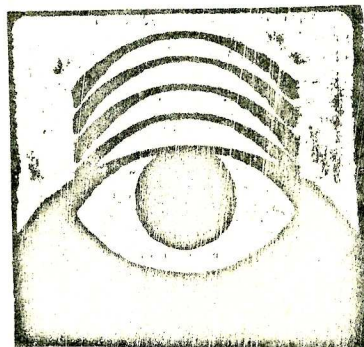
w trakcie czterodniowych prób, ponieważ w I wersji Piotr "po urodzeniu się", mówiąc o dwóch bandach podnosi ze sceny NIE-ISTNIEJĄCE kłaczki, które pojawiły się DOPIERO w II wersji, w której jest ich pełno po scenie rodzenia. /Scena rodzenia w I wersji jest grana bez tego rekwizytu/. Chciałbym się mylić / w imię szczerości Szoca/, ale jest to jakiś dowód na to, że Maks ukrył w I wersji opracowane już, co efektywniejsze chwytły, z zamiarem wykorzystania ich dopiero w wersji II - jako dowodu, że w trakcie kilku prób dopracował szkic. Ta cała scena była opracowana już wcześniej.

Zmienił się też finał. Zamiast "dosłownego" zabicia Piotra, mamy znakomitą scenę metaforycznego unicestwienia - skręconą w szale Ewy kukiełkę. Scena na pewno lepsza, ale bardziej by "siedziała" w pierwszej wersji, właśnie przez swą metaforyczność, klimat, natomiast klóciła się trochę z przyjętą koncepcją dramatu psychologicznego, jaką zaprezentował Szoc. Taki finał bardziej się nadawał w wersji "sartrowskiej", natomiast dla interpretacji Szoca bardziej przynależny byłby / o wiele gorszy/ finał wersji pierwszej, przez swą realność.

Czyżby znów ukrycie dla niespodzianki?

Tomasz Kalita

S+S =  
*inwazja*



Spotkanie Szoc - Sartre wydaje się spotkaniem zasługującym na uwagę i to nie tylko ze względu na pierwsze litery nazwisk. Cały kontekst sartrowskiej filozofii, absurdu egzystencji został przeniesiony przez Szoca na deski.

Zaprezentowane zostało totalne widowisko z użyciem wszelkich środków wyrazu teatralnego, które i tak - jak mówił reżyser - wzbogacone będą jeszcze o projekcję filmu; wykorzystano możliwe motywy ikonograficzne: to powszechnie znane /ukrzyżowanie, biczowanie i inne tortury/ i te mniej znane /potwory, wózki inwalidzkie... itp./.

Budowa dramaturgiczna "Inwazji potworów" zasadzała się na kontraście scen naturalistycznych, doprowadzonych czasem aż do groteski i scen surrealistycznych. ~~xxxxxxx~~ Szczególnie godnymi uwagi były sceny schizofrenicznych wizji Piotra, wyrażające właściwie to, co w dramacie najistotniejsze.

"Inwazję posągów" zaprezentował Eksperymentalny Teatr OKO w dwóch wersjach, pierwszą przedstawiono jako szkic, drugą - jako premierę. Jakkolwiek szkic niewiele różnił się od premiery, to trzeba zauważyć, że skróty poczynione w tekście i wyeliminowanie zbyt częstych, powodujących ataki serca, efektów dźwiękowych - wyszło premierze na dobre. Dopracowano też niektóre sceny /ukrzyżowania i biczowania m. inn./, nie zwrócono jednak uwagi na scenę pierwszą, która w tym wariancie, w jakim jest nadal

realizowana, odbiega poziomem od pozostałych, przez co spektakl wydaje się nierówny w swojej budowie artystycznej. Te reżyserskie niedociągnięcia wygładzał młody zespół krakowski "Wabang" /?/ /napisałam fonetycznie, gdyż pan Szoc dał mu jedynie wskazówkę metodologiczną co do nazwy zespołu, która brzmiała: "oni się piszą jakoś z francuska"/. Nie tylko wygładzał spektaklowe nierówności; ale i łątał sceniczne dziury - naprawdę doskonałą muzyką.

Pozostaje mieć nadzieję, że Teatr z panem Szocem na czele zechce dopracować swój spektakl na tyle chociaż, aby mógł przynajmniej dorównać towarzyszącej muzyce. A jednym z warunków do osiągnięcia tego celu wydaje się być zrezygnowanie przez Szoca z tanich efektów, takich na przykład, jak kolorowe światełka czy pstrokate szmatki. Oby spóika: Sartre - Szoc wydała autentyczną "Inwazję posągów"...

Mira Garstecka

# ZGUBIONE BUTY

Pantomima jest sztuką trudną, napewno nigdy nie będzie tak powszechna jak teatr, a nawet balet. Traktowana była zawsze po macoszemu i psychana na margines wielkiego teatru. Nie ma swojej odrębnej literatury, obrosłych tradycją librett. Tymczasem, teatry tego typu, niepodzielnie zawiadnęły VIII LWT - wśród nich znalazło się również kierowane przez Jerzego Leszczyńskiego lubelskiem "Studio Wizji i Ruchu". Teatr Leszczyńskiego, choć wyprowadzony z założeń pantomimy, z techniki mimów - operuje

**komu?  
kariera?**

szerszym, bogatszym wachlarzem środków wyrazu: ruchem, nowoczesnym tańcem, akrobatyką, aktorstwem mimicznym. Stosowanie różnych technik sprawia, iż zespół bliższy jest określeniu "teatr ruchu" niż czystej pantomimy. Poprzez swoje działania opowiada nie tyle o osobach, przedmiotach /co jest celem pantomimy białej/ ile o zdarzeniach i myślach.

Ogranicza iluzję na rzecz akcji, takiej jaka funkcjonuje w teatrze. Zespół za punkt wyjścia przyjmuje badanie istoty ruchu i jego funkcji w różnych sytuacjach - to credo ich scenicznych poczynań.

Tym razem pokazali nam "Warianty" wg scenariusza i w reżyserii Jerzego Leszczyńskiego. "Warianty" nawiązując bezpośrednio do obrazu van Gogha "Stare buty" propunują refleksję nad tragizmem ludzkiej egzystencji. Poruszają wątek: wolność wyboru, niecierpliwości, niepokoju towarzyszącego człowiekowi w jego pościgu za doskonałością.

Jest to zatem filtrowanie swojej osobowości wśród różnych sytuacji,

**Pantofle z haremu  
na licytacji**

aby tą drogą odpowiedzieć na pytanie - jakie jest moje ja?

Mówi o tym Leszczyński:

"nie jest to opowieść w zwykłym rozumieniu tego słowa, gdyż nic się w niej nie zaczyna i nic się nie kończy. Jest w niej tylko szum myśli, zdarzenia tych z przeszłości i teraźniejszości. Jestem w tym wszystkim w tej samej mierze, w jakiej ja tkwię w świecie. Jest gorączka mego  $\times$  biegu, jest niecierpliwość, podstawowa ludzka cecha, ta od której się ginie, ale dzięki której idzie się naprzód".

Tyle założenia... Inspirowany van Gogh'em pomysł naprawdę doskonały, ale na tym skończyło się. Buty zostały zgubione - dlaczego?, brakowało w tym wszystkim spójności /niestety/, logicznego konsekwentnego powiązania. Ma to być szum i rzeczywiście nie  $\neq$  poza tym SZUMEM nie otrzymujemy. Nie chcemy być karmieni tanimi /choć efektownymi dla oka/ chwytami, starymi utartymi powielanymi ciągle schematami. Mamy dość infantylizmu na scenie.

Anita Nowak

Nie ze wszystkimi tezami Autorki możemy się zgodzić, zwłaszcza że



STUDENCKI CZY NIE ?

=====

Zjawisko zwane teatrem studenckim staje się coraz bardziej enigmatyczne, a pojęcie określające je coraz bardziej mętne. Co właściwie tym teatrem jest? Jakie są jego cechy konstytutywne? Czy ma rację bytu i perspektywę rozwoju?

Przy wszelkiego rodzaju festiwalach i przeglądach teatrów studenckich pytania te natarczywie jawią się z coraz to większą ostrością.

Od teatru studenckiego nie wymaga się perfekcji technicznej, z góry raczej zakładając niedoskonałość wykonania. Wymaga się natomiast ostrości. Lecz tej wymaga się od każdego dobrego teatru. Tak więc czynnikiem najistotniejszym /lecz bynajmniej nie konstytutywnym/ staje się postawienie problemu. Postawienie go w sposób nowy, świeży - i to jest już chyba cechą istotną teatru studenckiego /studenckiego sensu stricto, a nie każdego teatru personalnie związanego ze studentami/. Drugą taką cechą jest autentyczność - pozorowanie problemu /np. spektakle robione /pod kogoś/ z reguły kończy się fiaskiem. Tylko przy spełnieniu tych warunków teatr studencki ma szansę być teatrem dobrym. Ma szansę nie znaczy - musi. Najczęściej szansę tę przekreśla infantylizm i młodzieńcza buńczuczność /bunt, jako bunt sam w sobie, skierowany w próżnię/ś

Ciekawym zjawiskiem jest tzw. teatr plastyczny, który jeden z środków wypowiedzi teatralnej uczynił j e d y n y m . Znamienne jest to, że wkracza on na pozycje, z których plastyka



wycofuje się już od lat. Zasadniczo traktować go można jako strukturę zamkniętą, dlatego też z góry jest skazany na krótki żywot /lub żywot jałowy/.

Wielce niepokojące jest coraz powszechniejsze "profesjonalizowanie" się teatrów studenckich. Przejawia się to zarówno personalnie /Rozhin reżyserował "Kartotekę" w teatrze "Wybrzeże", Wieczorkiewicz także pracuje jako scenograf/ podobnie sprawa ma się z Szocem - możnaby tak wyliczać jeszcze długo/ jak i w doborze repertuaru - większość grup studenckich porywa się na klasyków literatury. Efekty tego są - mówiąc łagodnie - conajmniej nikłe. Daje się czuć "udawanie" w takich spektaklach, brak autentyczności i silenie się na dorównanie zawodowcom. I po co? Czyba nie tędy wiedzie droga studenckiego teatru.

Spektaklem nawiązującym do tradycji teatru studenckiego - aczkolwiek nie pozbawionym wielu punktów słabych - było "Kto ma zapałki?" w reżyserii P. Załuckiego. Nareszcie wionęło młodością. Choć serwowano czasem i dowcip harcerski, nie brakło celnej czasem satyry. "KALAMBUR" operując maksymalnie prostymi środkami trzymał cały czas w napięciu niemalą przecieź widownię. W spektaklu tym raził brak głębszej myśli reżyserskiej, lecz przy założeniu, iż teatr nie zawsze musi być sztuką /może służyć celom pozaartystycznym/ widowisko to uznać trzeba za sympatyczne, choć nie pozbawione momentów miałkich.

Był to spektakl najbardziej chyba "studencki" w całym przeglądzie.

Andrzej Dorniak

# Czekając na

# GODOTA

Dlaczego warsztat młodego teatru?

To pytanie padało często podczas dyskusji pomiędzy uczestnikami i widzami VIII Lubelskiej Wiosny Teatralnej. Młody napewno, ale gdzie warsztat? Dotychczas obejrzane spektakle teatrów studenckich reprezentujące poziom... przerywam

bo nasuwa mi się nowe pytanie, czy to co obejrzelismy można podciągnąć pod jakikolwiek poziom? A przecieź młodzi artyści, twórcy przyjechali tu po to, by podzielić się doświadczeniami, techniką wyrazu itp., czyli tym, co właściwie nazywamy warszatem.

Po serii przedstawień, kiedy widzowie zasiadali w sali Chatki Żaka, z miną znudzenia i przesyty /noże niedosytu/ na scenie zaczęło się coś dziać. A spowodował to rewelacyjny teatr Akademii Ruchu przy AWF w Warszawie.

"Fragment większej całości" - spektakl lekcja, w reżyserii Wojciecha Krukowskiego to chyba to, na co 5 dni czekaliśmy i warto

było poczekać. Pod tło dźwiękowe wg książki "Do you speak English?" udowodniono nam, że każdy wyraz można pokazać ruchem umownym, plastycznym, a zarazem zrozumiałym dla widza.

Z obserwacji rozwoju studenckiego ruchu teatralnego wnosi się, iż nazbyt często warsztat sceniczny jest adekwatny dla wypowiedzianego słowa. Teatr AKADEMIA RUCHU dał odpowiedź jak należy interpretować słowo ruchem i udowodnił, że można szukać i znaleźć nowe formy przekazu nie korzystając ze stereotypów.

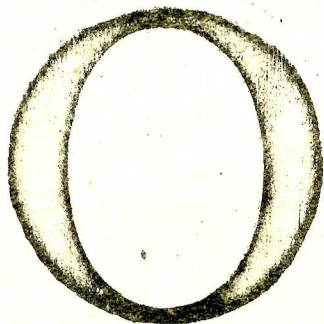
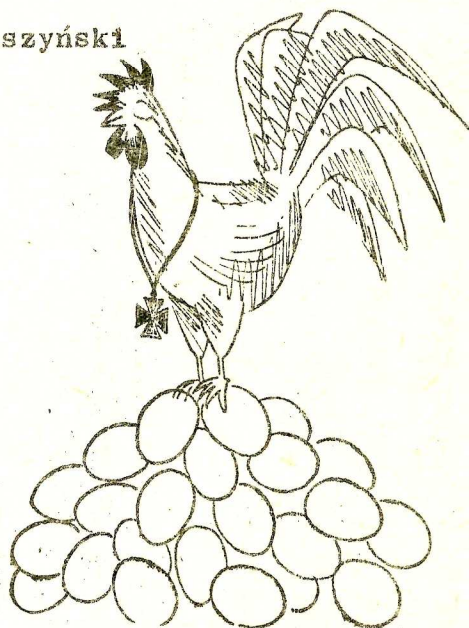
Drugi reprezentowany spektakl "Collage" również w reżyserii W. Krukowskiego, to nie tylko interesujące kompozycje ruchowo-plastyczne, ale także próba ujęcia stanowiska wobec ważnych problemów naszej drogi życia.

W sumie był to nowy, ciekawy, a nawet powiedziałbym odkrywczy warsztat pracy. Milczenie podczas trwania spektaklu, burzliwe oklaski po jego zakończeniu mówią same za siebie.

DOCZEKALIŚMY SIĘ GODOTA.

Tadeusz Kruszyński

# *przeszkody są po to, by je usuwać*



## DZIAŁANIA W BWA

=====

becność przeżyć emocjonalnych, towarzyszących człowiekowi w chwili kiedy dokonuje ~~xi~~ on jakiegokolwiek zmiany wobec rzeczywistości bez względu na to, czy jest to czynność absurdalna i niewynikająca z potrzebowań konsumpcyjnych ani operacji technologicznych - została wyrażona w Akcji IV. "Walka z rybą" - jak można nazwać tok działań Z. Warpechowskiego - stworzył sytuację absurdalnej więzi uczuciowej pomiędzy człowiekiem - rybą - innymi ludźmi...

k. Akcja +: nagi mężczyzna siedzący wśród szacownych pań w kącie sali, z ustawionym naprzeciw tej spollińskiej sceny wolnym

krzesłem, z kartką "Kicz".

- l. Pojęcie kiczu można odnosić do wytworów jak i do ludzi - ich postaw, przeżyć, zachowań. Kicz można rozumieć intencjonalnie i realnie. Można go scharakteryzować zewnętrznie i wewnętrznie. Kicz może być wytworem natury lub kultury. Można go ująć relatywnie i absolutnie, subiektywnie i obiektywnie, historycznie i uniwersalnie...  
Można z kiczem toczyć walkę albo domagać się jego rehabilitacji...
- ł. W dyskusji podsumowującej VIII LWT rozmawiano..., klepano, pukano... o akcjach nikt, poza Braunem, nie wspomniał. Podsumowano teatr, przeszcocowano profesjonalistów, zbrukano Jezusów..., a nie ulega żadnej wątpliwości, że Akcje plastyczne były największym wydarzeniem w skali miasta Lublin.
- m. "W awangardowej sztuce XX wieku nie spotykamy niemal ilustracji bieżącego życia, historii i alegorii, jak to bywało dawniej, a których sens odcyfrowywała tradycyjna ikonografia w oparciu o kody zanotowane w literaturze teologicznej, mitologicznej czy filozoficznej. Równocześnie jednak sztuka współczesna posiada nie lada ambicje ~~metakognitywne~~ poznawcze w specjalny sposób zaszyfrowane, a ujawnione - bodaj częściowo - w wypowiedziach artystów, w ich manifestach, artykułach i dyskusjach..."

mag



Poprzez kontrolę zjawisk pamięci dotykam osobowości /czas teraźniejszy/. Poprzez totalne zrośnięcie się z całokształtem sztuki obecnej. Poprzez wytrzeszczenie zmysłów poza stopniem ich racjonalnym umysłem, zachowując racjonalność umysłu.

Świadomość wydobyta w ten sposób ulega organicznej weryfikacji, staje się świadomością nadrzędną i prawomocną /uwalnia się od skłonności, nawyków konwencji, przesądów, ukierunkowań, wiadomości/.

Jeżeli działa indywidualnie na własną odpowiedzialność.  
Działanie zespołowe jest możliwością zagrożenia dla innych, przejmowanie zleceń i tendencji jest z mniejszym ryzykiem - utratą moralności artystycznej, powinno spowodować utratę praw. Jeżeli rzeczy ludzkie są w nim i są mu obce.

ARTYSTA - TEN, KTO NIE WSTYDZI SIĘ NIM BYĆ

ARTYSTA - WARUNKUJE POJAWIENIE SIĘ SZTUKI /nie zadaje sobie pytanie czym jest sztuka i czy jest możliwa; ON JA POWODUJE!/  
Z pominięciem zwulgaryzowanej i skompromitowanej wersji ludzi zajmujących się z różnych powodów sztuką.

ARTYSTA - STWARZA JEJ HIERARCHIĘ NADRZĘDNĄ WOBEC RZECZYWISTOŚCI  
/Sztuka jest zawsze pełnym - mimo ciągłej zmienności zbiorem n a d r z e c z y w i s t o ś c i . /

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

Elbląg, Zjazd Marzycieli - 1971 r.



J E R Z Y   B E R E Ś

WYSTAWY INDYWIDUALNE

1958      Kraków  
1964      Galeria Krzysztofory      Kraków  
1966      Zachęta Warszawa  
1968      Ślady Wydarzenia I      Galeria Foksal Warszawa  
1968      Ślady Wydarzenia II      Galeria Krzysztofory Kraków  
1971      Muzeum Bochum NRF  
1972      "Louisiana"      Dania  
1972      Södertälje      Szwecja

UDZIAŁ W WAŻNIEJSZYCH WYSTAWACH

1964      Profile IV NRF  
1965      Muzeum Rodina      Paryż  
1966      Biennale Antwerpia  
1967      Biennale Sao Paulo  
1970      Przewodzące galerie      Lozanna - Paryż

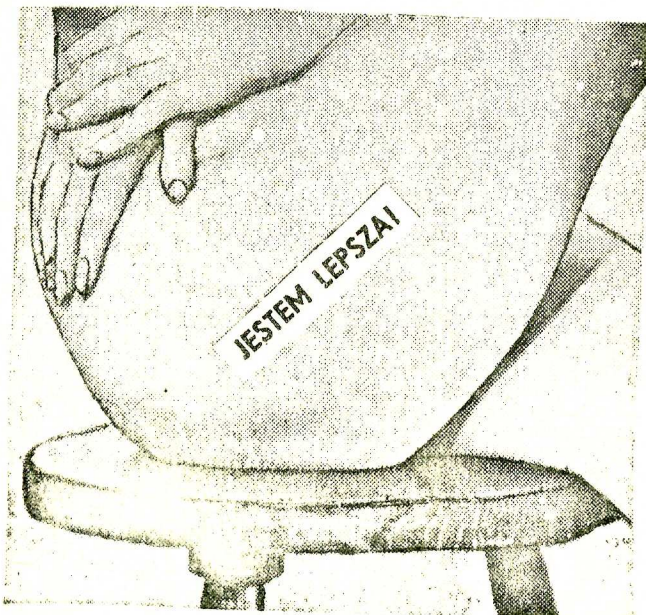
WYDARZENIA - AKCJE

6.1.1968      Przepowiednia I      -      Warszawa  
1.3.1968      Przepowiednia II      -      Kraków  
11.11.1968      Chleb malowany czarno -      Kraków  
30.10.1971      Rekonstrukcja      -      NRF  
6.2.1972      Rekonstrukcja II      -      Dania  
24.6.1972      Chleb malowany kolorowo -      Warszawa  
6.10.1972      Flaga      -      Szwecja  
9.10.1972      Transfiguracja I      -      Szwecja  
16.4.1973      Transfiguracja II      -      Kraków  
2.5.1973      Transfiguracja III "Ołtarz Autorski"      Lublin

REALIZACJE

Żywy pomnik pt. "ARENA" - Wyspa Piaskowa      Wrocław

TEKST Z TRANSFIGURACJI III PT: "OLTARZ AUTORSKI"



Proszę kolor  
kartkę papieru  
drugi kolor  
kartkę papieru  
następny kolor  
kartkę papieru  
  
kolor  
kartkę

DOŚĆ

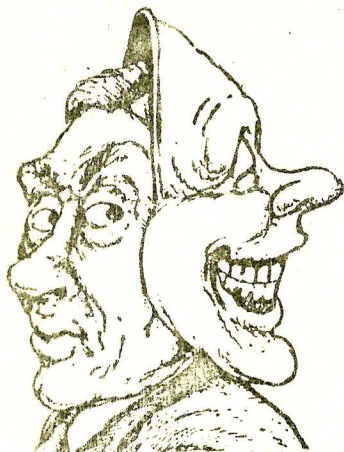
ZAPALKI

PROSZĘ PILNOWAĆ OGNIĄ

# Warsztat III.

prowadzony przez JERZEGO KUBICKIEGO

**TEMAT:** „Teoria i praktyka aktora  
we współczesnym teatrze ruchu”



Czysta, klasyczna, biała pantomima jest już dziś niewystarczająca, dla wyrażenia złożonych zjawisk współczesnego świata. Teatry Pantomimy chętniej przybierają więc nazwę "teatrów ruchu", z czego wynika stosowanie różnorodnych środków wyrazu.

Ruch jako moment dramatyczny, towarzyszący człowiekowi przez całe życie w rozmaitych formach, przejawach, w bardziej lub mniej świadomych manifestacjach.

Słowo nie jest dziś w stanie wyrazić całej złożoności i subtelności poszczególnych zjawisk. Coraz większa ilość teatrów /patrzy VIII LWT/ rezygnuje ze słowa na rzecz ruchu, nie zawsze mając odpowiednie ku temu przygotowanie.

Warsztat Jerzego Kubickiego miał zatem na celu zapoznanie uczestników z jak największą ilością podstawowych elementów sztuki pantomimicznej i świczeń ruchowych, mogących znaleźć zastosowanie w późniejszej pracy nad tworzeniem widowiska teatralnego. Chodziło mu przy tym nie o naukę precyzji wykonania, ale o zasygnalizowanie różnorodności ruchowych środków wyrazu. Największy nacisk został zatem położony na świczenia praktyczne obejmujące dwa obszerne zagadnienia, a to:

1. Plastykę ruchu - ćwiczenia rąk, palców, nóg, głowy, oczu, klatki piersiowej, barków, bioder; etiudy na zadany temat.
2. Podstawy techniki mimów - kontrpunkt, identyfikacja, tok

Bezsensem byłoby sporządzanie opisu poszczególnych ćwiczeń, zrobiony niefachowo przez uczestnika niniejszego warsztatu.

Najbardziej autorytatywne byłyby filmy przedstawiające zasady ich wykonania. Warsztat nie ograniczał się li tylko do ćwiczeń praktycznych, które były wprawdzie jego naczelnym celem - obejmował również zajęcia teoretyczne poświęcone estetyce i historii nowożytnej pantomimy.

Anita Nowak

# słuchaj

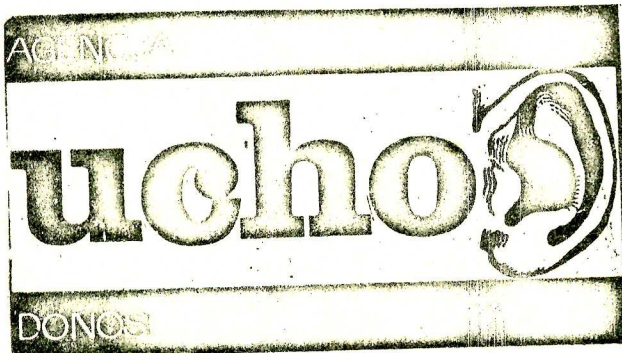
W RZUCHEM

## WARSZTAT V

=====

prorowadzony przez Lecha Hellwig-Górzyńskiego był prowokacją młodych aktorów do pracy nad sobą i pozwolił na wyjaśnienie wielu niepoznanych jeszcze elementów gry scenicznej. Ale nie spełniał on według Autora zadania żadnej szkółki. Było to jedynie podawanie fachowych propozycji, rozpatrywanych i ocenianych następnie przez samych uczestników.

Warsztat pozwolił dostrzec różnice pomiędzy teatrem klasycznym /nazwę tę przyjęto w tym wypadku także dla teatru współczesnego, obecnie istniejącego/, a teatrem przyszłości.



Jego celem było wykształcenie pewnej świadomości – w pewnym sensie ograniczonej, raczej intuicyjnej – tego, co możemy stworzyć my – młodzi aktorzy.

Zajęcia trwały 4 dni, mniej więcej po 4 i pół godziny. Zaczynały je ćwiczenia na koncentrację psychiczną, oparte na podstawach Yogi, a także pantomimy, ale nie dążyły do przejścia na jej płaszczyznę. Stanowiły one w swego rodzaju rozgrzewkę, etap wstępny do następnych ćwiczeń, umożliwiających poznanie niemalże

każdego punktu ciała. Zasadą tej pracy była prawie całkowita nagość, maksymalne wyeksponowanie wszystkich elementów ciała.

Następne ćwiczenia miały ukazać pracę zmysłów słuchu, dotyku i wzroku. Mogły to być jedynie minimalne drgania mięśni, mogło nawet nie być ruchu – sprawą najważniejszą była psychiczna koncentracja i wyrażenie psychicznego zaangażowania.

Były to etiudy indywidualne i zbiorowe, pozwalające na własną interpretację tematu sugerowanego przez prowadzącego. W zakres warsztatu weszły również ćwiczenia na artykulację podanych dźwięków na przykładzie "Stepów Akermańskich A. Mickiewicza.

Proponowane na Warsztacie ćwiczenia nie muszą, co prawda, być wykorzystane w pracy każdego aktora, ale /jak się wyraził Górzyński/ powinny zostać wzięte pod uwagę przynajmniej w tych wypadkach, gdzie byłoby to pożądane.

*panna Chmielarczyk*



## OPINIA SPOŁECZNEGO JURY VIII LWT

=====

VIII Lubelska Wiosna Teatralna nie miała charakteru konkursu, trudno jednak w jej podsumowaniu powstrzymać się od wartościowania. Nie zależy nam na wydawaniu ocen i ustalaniu hierarchii, chcielibyśmy jednak zwrócić uwagę na fakty, które wydają się symptomatyczne.

Zabieramy w tej sprawie głos, aczkolwiek nie stanowimy żadnego formalnego organizmu. Zabieramy głos jedynie jako zaproszeni na festiwal obserwatorzy. W podsumowaniu naszym nie uwzględniamy prac związanych z prowadzeniem warsztatów. Nie uwzględniamy również tzw. "Akcji" ani innych imprez towarzyszących.

Nie próbując wypowiadać się na temat całości festiwalu, chcielibyśmy w pierwszym rzędzie zwrócić uwagę na fakty szczególnie niepokojące.

Wśród zaprezentowanych na festiwalu przedstawień największe zastrzeżenia wzbudził spektakl Teatru 38 "Ukrzyżowanie": z powodu nieodpowiedzialności intelektualnej twórców, którzy podjęli schemat fabularny stanowiący własność całej kultury europejskiej i odwołali się do tej wspólnoty kulturowej, ale nie zadali sobie trudu zrozumienia dwutysiącletniej recepcji przedstawianego tematu, nie uświadomili sobie jego implikacji intelektualnych, strywializowali go i dopuścili się w ten sposób nihilizacji wartości kultury.

Za niepokojący również uważamy spektakl Studia 73 PAM ze Szczecina "Mniszki". Nie jest jasny sens zrealizowania właśnie przez teatr studencki takiego spektaklu, niczym też nie tłumaczy się fakt zrealizowania go przez pantomimę. Pod względem stylistycznym i formalnym jest nieczysty; pod względem intelektualnym - całkowicie nieautentyczny.

"Warianty", spektakl oparty o prymitywną ideologię kopulacyjną, lansowaną jako antidotum na depersonalizację kultury współczesnej, zaprezentowany przez Studio Wizji i Ruchu z Lublin, sygnalizujemy tutaj jako odznaczający się wtórnością i wyjątkowo złym smakiem.

Programowa infantylność zaprezentowana przez realizatorów spektaklu "Człowiek" /Teatr "Szkoda gadać" z Częstochowy/ jest niepokojąca w sytuacji, gdy demonstrują ją ludzie posiadający pełne prawa obywatelskie, łącznie z prawem głosowania do Sejmu.

Nie wyrażamy tu zastrzeżeń wobec obierania infantylności jako środka artystycznego, lecz wobec przyjmowania jej jako postawy intelektualnej.

Na tle całości festiwalu warto natomiast zwrócić uwagę na dwa spektakle, które - mimo zastrzeżeń - uważamy za wartościowe;

PTANIE  
O NOWOCZESNOŚĆ  
ZADANE  
PO RAZ WTYORY

# NIE MA ULGOWYCH SEZONÓW



"Kto ma zapalki? Studenckiego Teatru "Kalambur" z Wrocławia /ze względu na nawiązanie do szczególnie charakterystycznych tradycji polskiego teatru studenckiego/ oraz "Kłamstwa duszy ludzkiej" Gdańskiej Sceny Eksperymentalnej /ze względu na wartości literackie i plastyczne/.

Na wyróżnienie zasługują także: inscenizacja spektaklu "Życie jawą" Ernesta Brylla /Andrzej Rozhin/; niebanalne rozwiązanie teatralne wizji schizofrenicznych w "Inwazji posagów" /Maksymilian Szoc/; wysoka sprawność warsztatowa /zespół Akademii Ruchu z Warszawy/; muzyka do spektaklu "Włókna" /Stanisław Dąbek/; aktorstwo Barbary Michałowskiej, Andrzeja Mickisa i Roberta Tutaka /Teatr Gong 2/ oraz Krystyny Krotowskiej /teatr "Kalambur"/.

Lech Hellwig-Górzyński - aktor, reżyser, członek Rady Artystycznej Teatru Studenckiego  
Tadeusz Nyczek - redaktor dwutygodnika "Student", członek Rady Artystycznej Teatru Studenckiego  
Barbara Osterloff - redakcja dwutygodnika "Teatr"  
Henryk Rogacki - teatrolog  
Małgorzata Szpakowska - redaktor miesięcznika "Dialog"

**P** ++++++  
ROKOKOL  
=====

**NAGRODA ZA**

z posiedzenia plenarnego członków Biura Prasowego VIII LWT

Dnia 6 maja 1973 r. w wyniku tajnego głosowania członków BP na najlepszy, artystycznie najbardziej dojrzały i warsztatowo dopracowany spektakl VIII LWT ustalono:

9 głosów za spektaklem Akademii Ruchu pt. "KOLAŻ" - scenografia i reżyseria Wojciecha Krukowskiego,

2 głosy za spektaklem Gdańskiej Sceny Eksperymentalnej pt. "KŁAMSTWA DUSZY LUDZKIEJ - scenografia i reżyseria Włodzimierza Wieczorkiewicza.

Postanowiono tym samym przyznać Nagrodę Dziennikarzy w postaci grafiki grupy twórczej "E" pt.: "GRUBA RURA" AKADEMII RUCHU z Warszawy.

**SZANSA dla młodych**

**?**

Biuro Prasowe VIII LWT

**BUNT - PO CO**

**?**



pod paragrafem

# EOL TUPERE BAR

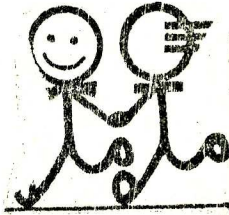
## MYŚLI POKĄTNE

Akademia Ruchu AWF z Warszawy w dniu 4 i 5 maja dwukrotnie triumfowała. 4.5. na scenie AT "Gong 2", 5.5. w godzinach rannych w i przed "Arcusem". Zanotowaliśmy jeden "nokaut". Wino nie sprzyja dyskusjom.

+++++

### Na konceptualistę

Choćbyś się powiesił -  
Nie będziesz Beresiem



+++++

Zaprzyjaźniony z BOF-em przedstawiciel Krakowa po powrocie do hotelu "Victoria" z przerażeniem stwierdził, że jego pokój jest zajęty przez bliżej nieznaną ryżową osobników. Śpiąc w wannie medytował nad rozwiązaniem kwestii mieszkaniowej w Kozim Grodzie.

+++++

Red. Krystyna Kotowicz /od 3 dni w kulturze/ pisała felieton o plastyce lubelskiej, a wyszedł jej felieton podsumowujący VIII LWT. Jak to się stało? Tego nie wie zapewne sama red. Kotowicz. Pomiędzy typami sztuki - jak widać - różnice są znacznie mniejsze, aniżeli pomiędzy sztukami mięs.

+++++

Nasz przyjaciel z "38" odzegnując się od pokus i przyjemności doczesnego świata ćwiczy na flecie. Podobno /jak twierdzi/ egzamin go do tego zmusza. Biuro Prasowe na tropie. Szef BP się zainteresował. Połamania nóg od BP.

+++++

Niemoralne prowadzenie się uroczej recepcjonistki AK wywołało niepożądane reperkusje. Obiektem zainteresowań - człowiek spoza. Agencja Eol tupere bar zapowiada sensację.

## JESLI

+++++

Redagują po raz ostatni:

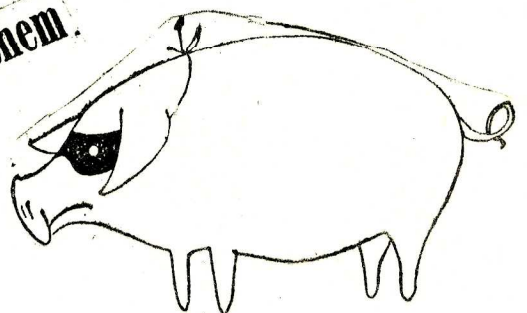
**SIĘ** J. Chmielarczyk, A. Dorniak, St. Dziechciaruk, M. Garstecka,  
M. Garstecki, St. Harasimiuk /szef/, T. Kalita, B. Kowalski,  
A. Nowak, H. Pancewicz, M. Tefelski /z-ca szefa/.

Oprawa plastyczna - Biuro Prasowe

## POWIEDZIAŁO

### A, B, C, D...

**PODSZUCHANE** jednym uchem.



SILA ZŁEGO NA JEDNEGO

Krótko  
o  
WYŻAJKIM

# Zakończenia

Po siedmiu dniach męczącego maratonu teatralnego już po raz ostatni kurtyna poszła w górę zapowiadając tym samym ostatni spektakl Wiosny - 73 "Kto ma zapaki?" wrocławskiego "Kalambura".

Bezpośrednio po, nastąpiło oficjalne zakończenie VIII LWT - Warsztatu Młodego Teatru. Już nie z taką pompą i aplauzem krakowiaków jak rozpoczęcie, ale cicho i skromnie. Bo to i już po święcie i zmęczenie po nocnych przebojach w "Arcusie", ale przed pożegnalną nocką w tymże klubie.

Na wstępie dyrektor znakomity, tudzież wytrawny reżyser i subtelny nader inscenizator, On sam - ANDRZEJ ROZHIN. Podobnie rozpoczynając:... wieczór Państwu!, podziękował wszystkim obecnym, którzy z Wiosną obecną mieli coś wspólnego, pomijając, oczywiście, Biuro Prasowe /to już tradycyjnii!/.

Po kilku zdaniach, których wynikiem był try w oczach dziewcząt, których serca podbił Dyrektor, nastąpił wręczenie plaketek pamiątkowych wykonanych wg projektu Włodzimierza Wieczorkiewicza rodem z gdańskiego SE, który i w Lublinie czuł się jak u siebie w domu. Dla celów statystycznych przypominamy teatry, które gościłiśmy, a które w zamian za to przeróżnymi spektaklami nas uraczyły:

1. Studencki Teatr z Iasi /Rumunia/,
2. Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej,
3. Studio 73 Pomorskiej Akademii Medycznej,
4. Teatr Eksperymentalny "Oko" z Krakowa,
5. Teatr "38" z Krakowa,
6. Gdańska Scena Eksperymentalna,
7. Teatr Akademicki KUL z Lublina,
8. Teatr "Kalambur" z Wrocławia,
9. Studencki Teatr "Szkodagadać" z Częstochowy,
10. Akademia Ruchu AWF z Warszawy,
11. Studio Wizji i Ruchu z Lublina.

Po rozdaniu plaketek nastąpić miało rozstrzygnięcie plebiscytu ogłoszonego wśród widzów i uczestników. Jako, że jednak Komisja składała się z humanistów, a oni jak wiadomo z matematyką na bakier żyją, dyrektor został zmuszony do ogłoszenia 10 min. przerwy, z czego wszyscy skwapliwie skorzystali.

PO PRZERWIE, przy niewielkim audytorium, odczytano protokół z posiedzenia Komisji Plebiscytowej Nagrody Widzów i Uczestników /zdaniem Biura Prasowego celowo skaperowanych/. Po tym żalonym i kompromitującym wydarzeniu głos zabrał przewodniczący SZSP w Lublinie Jerzy Wolniak, który dziękując życzył owocnej pracy twórczej wszystkim uczestnikom Wiosny 73 /to i do nas było?!/ i do zobaczenia za rok. /Kwiaty dowieziono z opóźnieniem, odebrały je tylko niektóre z zespołów za kulisami/. VIII LWT została tym sposobem oficjalnie zakończona.

Biuro Prasowe

P.S. Jak nas poinformowano w BOF-ie kwiaty można jeszcze odebrać. Reklamujemy ładne, czerwone goździki.

Biuro Prasowe

THE END



