

**Franciszek Piątkowski**  
**Dialog na dziesięciolecie „Gongu”**

REALIZACJE „Gongu” to zapis wyobraźni młodego człowieka. Którego? Nie wiem: może reżysera Andrzeja Rozhina, może scenografa Leona Barańskiego, może wreszcie całego zespołu składającego się z ludzi, którzy poprzez teatr chcieli zaakcentować swoją obecność w środowisku, odcisnąć w nim ślad własnej aktywności? A może to zapis naszej wyobraźni? Wyobraźni ludzi, dla których ostatnie dziesięciolecie historii kraju i świata było pierwszym etapem na drodze do przyszłości? Więc może nie zapis wyobraźni — może niespokojne stawianie pytań o nasze miejsce, o sens, o przyszłość. Pytań, które miały rozbijać znowę obojętnych — pytań głośnych, nieugłaskanych, drapieżnych...

Lubisz „Esej o człowieku” Cassirera; to właśnie jego zdanie tłumaczy twoją postawę: „cechą charakterystyczną człowieka, jego znakiem rozpoznawczym nie jest jego metafizyczna czy fizyczna natura — lecz jego p r a- c a”. Swoją pracą wkomponowany w wysiłek całego zespołu tworzyłaś kolejne premiery „Gongu”. Ktoś powiedział, że wartość człowieka mierzy się tym, czy żył czy wegetował — czy żyłaś razem z zespołem, mówiłaś sobie i nam — waszym widzom: nie godzę się na ułatwianą wegetację! Więc powiedz, Agnieszko...

— *To nie teatr, nie jego dokonania i nie coraz wyraźniej rysująca się perspektywa sukcesów pociągała mnie najbardziej. Nie tak dawno i ty byłeś studentem, znałeś smak czynnego wejścia w środowisko; nie godziłeś się tylko na naukę zawodu. Powiedz: czy chciałeś oswoić swój niepokój, czy chciałeś być wewnętrznie bogaty? Więc to nie było wejście w teatr, ale w grupę ludzi, którzy wydawali mi się bardzo dojrzałi twórczo. Nie widziałam się w tym teatrze, nic nie wiedziałam o scenie studenckiej, mechanicznie określona została moja rola; to tak jak w chwili, w której wsiadasz do pociągu mającego cię zawieźć w dalekie nieznane, a że jesteś naturą ciekawą świata, więc półświadomie cieszysz się na odkrycia, jakich w tym nie znanym dokonasz, ale jeszcze nie wiesz jak i kiedy. Zaczęłam najpierw się sprawdzać wobec zespołu, a potem był „Dialog na Święto Narodzenia”: niepokój, ciekawość i wreszcie świadomość, że twoje słowa, gesty, ruchy — całość aktorskiego działania jest niezbędnym elementem widowiska. To tak samo jak gdybyś był plamą barwną w obrazie kolorysty, jedną z przerośni w wierszu, elementem w niespokojnych kompozycjach Hasióra. Pamiętasz wystawę jego prac? Prac skomponowanych z nic nie znaczących elementów: z drutu, szmat, z kadłubów lalek, z blachy, z kłębków wełny. Te nic nie znaczące elementy nobilitowała całość kompozycji, a stanowiąca już Jedność Różnorodności kompozycja stawiała się dziełem sztuki, wyzwaniem dla zwiedzających, prowokacją wyzwalającą uczucia estetycznej przyjemności i jeszcze silniejszego intelektualnego niepokoju. Czy tak samo było ze mną, szarą studentką zaliczającą kolokwia, przesiadującą w czytelnich, pijącą kawę przy stoliku w „Chatce Żaka”, szyjącą kostiumy do nowego programu i nagle przemienioną w konieczny element, aż boję się tak powiedzieć — Dzieła Sztuki?*

— Ale przecież, Agnieszko, to przemienienie nie mogło dokonać się nagle, bo nim mogliśmy oglądać wasze zespołowe widowiska, nim mogliśmy w „Dialogu”, w „Elżbiecie Bam”, w „Za”, w „Trismusie” i „Testamencie” smakować nowe walory słowa podkreślonego scenografią i kostiumem, gestem i ruchem, światłem i muzyką...

— ...tak, wiem. Chodzi ci o próby, o ogląd tworzywa spektaklu, o to jak Rozhin doprowadzał do tego, że krytycy mogli potem pisać o umiejętności operowania tłumem, podkreślać walory plastyczne spektakli itd. Przynosił zawsze gotowe scenariusze, Barański dawał projekt scenografii, a nam faktura tekstu dyktowała sposób interpretacji. Przedtem był jeszcze kostium; w „Za” żołnierski szynel i robotnicza bluza, w „Dialogu” czerpaliśmy kolorystykę i charakter kostiumu z obrazów Bruegela. Powoli powstawało to, czego można było dotknąć, co wchodziło w nas i wypełniało nasze możliwości aktorskie, a jednocześnie wypełniało „szkieletowo” zarysowane przez Andrzeja sytuacje sceniczne. Wreszcie przychodził moment zauroczenia tym co się robi, rodziła się satysfakcja z walki stoczonej z tekstem, z własnym ciałem i głosem. Potem odbywała się premiera przyprószonej jakby pyłem niepokoju o wartość spektaklu, dalej były przedstawienia „codzienne” a w końcu spotkania z odświętną, groźną i wrażliwą widownią studenckich festiwalu teatralnych, spotkania, w których niemal fizycznie czuliśmy ten moment« fascynującego spięcia, w którym zniknęły bariery dzielące scenę od widowni, widza od aktora. Tak było na krakowskim festiwalu, gdy wystawialiśmy „Dialog” w zabytkowych murach Barbakanu...

— Jestem waszym widzem od 1965 roku, od „Programu z mokrą głową” poprzez „Pieśni i songi pana Brechta”, „Elżbietę Bam”, „Za”, „Testament” aż do prób „Spojrzenia Tadeusza Różewicza...”. Byłem waszym widzem premierowym, codziennym i festiwalowym na szesnastu kolejnych programach. Krytycy doszukują się w tych programach jednolitości, zaszufladkowali was odpowiednio i przykleili na tej szufladce napis: teatr słowa, umiejętność operowania tłumem, a w „Pieśniach i songach pana Brechta” doszukują się spektaklu modelowego. Ja na swój własny użytek podzieliłem sobie wasze kolejne realizacje na te, które adresowane były do świadomości, które były zamierzoną prowokacją intelektualną i na widowiska adresowane do sfery wrażliwości, do wyobraźni spotęgowanej wiedzą o dziejach, kultury...

— ...a mnie i ten podział wydaje się nieprawdziwy, chociaż na zewnątrz wydawałoby się, że można szukać kryterium przemawiającego na rzecz jednolitości teatru. Nie — to nie jest teatr jednolity; można w nim znaleźć wielość koncepcji: od epickiego widowiska politycznego, jakim był spektakl „Za”, do ekspresjonistycznego „Trismusa” czy jeszcze bardziej „Wietnamu” i od teatru absurdu w „Elżbiecie Bam” do formuły teatru staropolskiego w „Dialogu na Święto Narodzenia”. Jeżeli trzeba już koniecznie szukać szufladek i kryteriów, to jedyne kryterium wyróżniające widziałabym w pierwszoplanowej roli całego zespołu. Nie mogło być zresztą inaczej, bo takie były możliwości warsztatowe zespołu aktorskiego. Po prostu nie było gwiazd, chociaż byli ci, którym dawano większy margines swobody. Kto ją miał? Hanka Węglowska, Basia Michałowska — Rozhin i Tolek Nikonorow, ale zawsze wiedzieliśmy, że oni są dobrzy» że nie przesadzają w indywidualnych „podrywkach”.

\*

— Odchodzisz z teatru?

— Tak; zostało mi jeszcze cztery miesiące do dyplomu, który w studenckim teatrze jest naturalnym stymulatorem rotacji.

- Co wynosisz z tego zespołu? Jakie upodobania, jakie nowe wartości?
- To co się szablonowo określa „bakcylem teatru”.
- Co jeszcze?
- Pogłębienie swoich zainteresowań przekazywalnością słowa i jego pierwotnym sensem.
- Czy po ukończeniu studiów będziesz dalej „bawić się w teatr”?
- Na pewno; może w skromniejszych jedynie warunkach. Coraz bardziej interesuje mnie ascetyczny teatr Białoszewskiego tak samo zresztą jak jego poezja.
- Z czym będziesz łączyć te zainteresowania?
- Z rysunkiem i rzeźbą, ot, takim „domowym działaniem w glinie”, z muzyką barokową, z poezją Herberta, Różewicza i Leśmiana, z prozą Nowaka i Buczkowskiego...
- W jaką filozofię ubierzesz swoje zainteresowania i swoją postawę wobec życia, gdzie będziesz szukać uzasadnienia dla swojej działalności?
- W maksymalizmie, w antropologii kultury, u Sartre'a, Fromma i Cassirera.

\*

W ciągu dziesięciu lat istnienia teatr studencki „Gong II” przedstawił 29 premier, występował 507 razy, a jego spektakle oglądało 209.702 widzów.

Pierwodruk: Sztandar Ludu, 26-27 II 1972