

„Lublin jest dla mnie zachwycającym miastem, żyje na swoją miarę, czego dziś nie można powiedzieć o wielu miastach. Spokojny, równy rytm, wschodnie podglebie, naznaczone religijną i narodową tolerancją. (...) Im więcej poznaję ludzi (...), tym wyraźniej czuję odruch przywiązania, skurcz gardła podobny do zakochania się w Krakowie (...)” [1]. Tak o Lublinie pisał Gustaw Herling-Grudziński po wizycie, którą złożył z okazji zamknięcia sesji poświęconej „Kulturze”. Spokój, rytmiczność, być może pewna powolność w życiu miasta dla wielu Lublinian nie jest ani źródłem zachwyty, ani powodem do odczuwania dumy, stanowi raczej miarę jego prowincjonalizmu, a brak rozmachu oznacza nudę i gnuśność.

Pomysł przygotowania przekazanej czytelnikom publikacji nie miał nic wspólnego z zamiarem dyskusowania o tym, czy Lublin jest prowincją, czy też nią nie jest, ale wynikał z przekonania autorów tekstów, że jest on jednym z mateczników kultury alternatywnej i warto, w formie książki, ocalić w ludzkiej pamięci lubelskie, alternatywne praktyki, ich inicjatorów i uczestników. Odegrały one znaczącą rolę w przemianach polskiej rzeczywistości stając się nośnikami krytyki i kontestacji oraz obszarem identyfikacji postaw indywidualnych i społecznych, tak ich twórców jak i publiczności.

Jako miasto akademickie Lublin sprzyjał rozwojowi kultury studenckiej i stanowił magnes dla młodych teatrów, które mogły tutaj okrzepnąć w ramach organizowanej w latach 1966 – 1974 Lubelskiej Wiosny Teatralnej i później, w latach 1976 – 1981, w Konfrontacjach Młodego Teatru, najważniejszej tego typu imprezy, zwłaszcza od momentu, gdy przestały się odbywać Łódzkie Spotkania Teatralne. Moc inspiracyjna lubelskiego środowiska i nadawanie chwilami tonu innym środowiskom w kraju sprawiła, że do Lublina przyłgnęła nazwa „zagłębia teatralnego” albo wręcz „Aten teatru” [2]. Już pierwszy teatr studencki stworzony w Lublinie przez Andrzeja Rozhina, początkowo działający jako „teatrzyk” Gong 7.30, potem jako Gong 2, był prawdziwą, dojrzałą propozycją na teatr, z widowiskami, które nie tylko przed teatrem studenckim otwierały wielkie możliwości, ale także przed profesjonalnym, instytucjonalnym teatrem odślaniały nieznanne wcześniej repertuarowe, artystyczne, formalne i ideowe obszary.

---

W działania zmierzające do budowania form ekspresji, które zastąpią tradycyjne i lepiej od nich wyrażą świadomość twórczą „młodych gniewnych”, obok Teatru Gong 2 doskonale wpisują się praktyki innych podmiotów tworzących lubelskie środowisko alternatywne. Provisorium, Gardzienice, Teatr NN, Fundacja Muzyka Kresów, Galeria Biała, teatry tańca i wreszcie Chatka Żaka, DKF Bariera, L@ga, Orkiestra św. Mikołaja

oraz inne grupy twórcze poprzez swoje działania artystyczne lub paraartystyczne, jak je niektórzy wolą nazywać, stanowią doskonały przykład mniej lub bardziej udanych prób tworzenia nowych form i wartości oraz przykład ich urzeczywistnienia w muzyce i teatrze. Wykorzystując muzykę i teatr jako powszechny środek ekspresji i wypowiedzi, lubelskie środowisko już w latach 60. dołączyło do młodzieżowego ruchu, który w początkowej fazie mieścił się w granicach zwykłego konfliktu pokoleń, by ostatecznie skierować się przeciwko formom funkcjonowania władzy, środkom manipulacji, schematycznej egzystencji, komercji i racjonalności w sztuce. Tak narodził się zróżnicowany wewnętrznie ruch społeczny kontestujący dotychczasowe formy uspołecznienia i proponujący zmiany w wymiarze ekonomicznym, społecznym, kulturowym wraz z alternatywnymi formami uspołecznienia.

Pojęcie alternatywności, jak i zjawisko kultury alternatywnej, niejednokrotnie poddawano analizie. Bogata literatura przedmiotu, zwłaszcza z lat 70. i 80. ubiegłego stulecia, obok prób rekonstrukcji alternatywnego światopoglądu i wzorca osobowego, zajmuje się badaniem alternatywnych praktyk społecznych, ich formą, treścią i ich percepcją.

Geneza alternatywności oraz jej przemiany bywały i są przez badaczy różnie interpretowane. Można ją traktować jako konsekwencję powiększania się możliwości dokonywania wyborów życiowych. Można również ruch alternatywny i jego oblicza wywieść z poczucia anomii dotyczącego szczególnie młodzież albo powiązać go z ogólnym kryzysem współczesnej kultury[3].

Na przestrzeni dziejów w każdym typie społeczeństw pojawiali się ludzie „niepokorni”, nonkonformiści, romantycy i egzystencjaliści, którzy zgłaszali swój sprzeciw wobec istniejących zwyczajów, obowiązujących zasad i procedur, by zmienić lub naprawić świat. Na taki bunt nie mógł nigdy pozwolić sobie każdy, komu adaptacja do społeczeństwa w jego zastanym kształcie wydawała się przykrością lub marnowaniem energii. Buntownikami zostawali tylko nieliczni artyści, myśliciele, reformatorzy religijni, którzy mieli odwagę wyłamać się z utartych schematów i konwencji. Pragnienie jednostki, aby odmówić uczestnictwa w zastanej rzeczywistości i wyrwać się spod jej presji, realizowane dawniej wyłącznie sporadycznie przez wybrańców, zostało wyrażone w II połowie XX wieku zdecydowanie i na ogromną skalę. „Nie” wszystkiemu, co narzuciła ludzom cywilizacja techniczna zarówno w sferze materialnej jak i ideologicznej, „nie” skostniałym regułom i rytuałom odważyły się wówczas powiedzieć środowiska uczącej się i studiującej młodzieży, którą poparli intelektualiści.

<sup>3</sup> Zob. J. Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n'roll*, Warszawa 1990 oraz A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.

Młodzież zakwestionowała cały sens dotychczasowego istnienia: kulturę, politykę, organizację społeczną, formy codziennej egzystencji, normy etyczne oraz wzory i powszechne standardy zachowania[4]. W miejsce zakwestionowanych, nienaruszalnych dotąd dogmatów cywilizacji współczesnej zaproponowano odmienny model życia i odmienną od obowiązującej wizję świata, w której wartości realizowane

nie obróćą się nigdy przeciwko człowiekowi. Istotą tego świata miała być orientacja na rozwój jednostki ludzkiej, przywrócenie jej autonomii i harmonii z naturą[5]. Autentyzm, ekspresja, prostota i eksperyment zastępowały cenione do tej pory wielkość, szybkość, marnotrawstwo i tradycję.

Mimo totalnego zwątpienia w racjonalność otaczającej rzeczywistości, tak naprawdę różne grupy atakowały jedynie wybrane dziedziny życia społecznego demaskując istniejący w nich rozdźwięk między oficjalnie głoszonymi a realizowanymi wartościami. Podobnie rzecz się miała z próbami tworzenia nowych form i wartości, które obejmowały tylko niektóre obszary ludzkiej aktywności. Dążenia do działalności twórczej i zarazem rekonstrukcyjnej wyrażały się w oświacie, ochronie zdrowia i środowiska, ale najpełniej realizowane były poprzez muzykę, teatr, plastykę i ruch. W działalności artystycznej mogły się bowiem skonfigurować w całość: swobodna ekspresja, poszukiwanie nowych form wypowiedzi artystycznej, życie wspólnotowe i kolektywna twórczość, walka polityczna, żywiołowy protest „przeciw egzystencji zaprogramowanej i zamkniętej w sztywnym schemacie produkcji – konsumpcji” [6] oraz nowy wzorzec osobowy, którego nosicielem miał się stać „nowy człowiek” [7] zdolny do samorozwoju, czyli „człowiek transcendujący” [8], *prosument*[9], „osoba jutra”[10] lub *homo eligens*[11], elastyczny, twórczy, otwarty i autentyczny.

Nowe formy aktywności twórczej należą niewątpliwie do najciekawszego nurtu polskiej kultury alternatywnej. Działania artystyczne o różnym charakterze, zbiorowych kreacji, *happeningu*, przedstawienia improwizowanego, zabawy, sytuują się na pograniczu różnych dziedzin sztuki. Prawdziwa twórczość wymaga bowiem nowych form przekazu, ponieważ dotychczasowe, jako narzędzia manipulacji, były źródłem spektakli niezaangażowanych, nieautentycznych, które izolowały artystę, zamykając go „w niewidzialnym więzieniu” uprzywilejowania, iluzji wolności twórczej i autonomii sztuki[12]. Wymaga ona również wyzwolonej wyobraźni i nowego języka, bez barier komunikacyjnych.

W Polsce realną szansą realizacji alternatywnego modelu społeczeństwa, w którym urzeczywistniają się autentyczne osobowości i sprawiedliwe stosunki społeczne, była twórcza wspólnota, czyli teatr alternatywny, parateatr, grupa twórcza. Nowe społeczeństwo wyobrażano sobie bowiem na wzór małej, nieformalnej grupy, składającej się z połączonych przyjaźnią, wyobraźnią i dążących do twórczej ekspresji osób. Realizacja takiej wizji była między innymi możliwa w teatrze studenckim. Zajmując przestrzeń między tym, co z punktu widzenia wymowy politycznej jak i estetyki oraz stylu życia niedopuszczalne a tym, co akceptowalne krystalizował ten teatr postawy i przekonania i stawał się miejscem realizacji wspólnoty wartości twórców i uczestników oraz „grupą wyższej użyteczności publicznej” dostarczającą przeżyć reszcie społeczeństwa, a dla fanów ruchu artystycznego najważniejszą grupą odniesienia[13].

[5](#) Listę takich wartości konstruowali m. in.: T. Roszak, Ch. Reich, M. Satin, P. Cock, R. Jolly.

[6](#) A. Jawłowska, op. cit., s. 206.

[7](#) E. Fromm, Mieć czy być?, Warszawa 1989.

[8](#) A. Maslow, W stronę psychologii istnienia, Warszawa 1986.

[9](#) A. Toffler, Trzecia fala, Warszawa 1997.

[10](#) C. Rogers, Sposób bycia, Poznań 2002.

[11](#) A. Siciński (red.), Style życia w miastach Polski (u progu kryzysu), Wrocław 1988.

[12](#) A. Jawłowska, op. cit., s. 217 i n.

[13](#) Zob. S. Magala, Polski teatr studencki jako element kontrkultury, Warszawa 1988, s. 68.

Na płaszczyźnie aktywności twórczej próbowano godzić wolność jednostki z jej potrzebą przynależności do wspólnoty oraz budować takie formy współistnienia i współdziałania, które pozwalały na elementarny bunt przeciwko artystycznemu establishmentowi i estetyce teatrów zawodowych. Stąd, w zależności od sposobu pojmowania wspólnoty, pojawiły się różne modele teatru wspólnotowego, co obrazują dosyć wiernie przykłady Teatru 8 Dnia, Sceny Plastycznej KUL i Teatru 77. Bez względu jednak na kształt, jaki przybierała twórczość podmiotów polskiego środowiska alternatywnego, alternatywnego tym także lubelskiego, starano się, by konkretna realizacja była polem doświadczeń nowej sztuki, czyli takiej, która stanowi sposób życia dostępny wszystkim ludziom i poprzez obecność w ich codzienności nieustannie kształtuje relacje między nimi.

Codziennosc traktowano jako atrakcyjną materię, ponieważ stanowiła niewyczerpane źródło kreacji artystycznych, a w zwykłych ludziach, w każdym człowieku, zgodnie z ideą sztuki żywej, postrzegano potencjalnego twórcę. Ten sposób myślenia ilustruje

niechęć przedstawicieli środowisk twórczych do odwiecznego podziału na twórców i odbiorców i neguje koncepcję dzieła jako niepowtarzalnego tworu osobowości artysty i znakomitej techniki. Sztuka, ich zdaniem, powinna raczej przekazywać lub odtwarzać doświadczenie, wydobywać z mroków prawdy pierwotne, opierać się na ludzkich potrzebach. Autorem i odbiorcą w nowym teatrze miał być cały zespół, grupa twórcza a nie pojedyncze osoby[14]. Te idee powodowały, że wśród wielu grup działających w formule teatru i wielu eksperymentów artystycznych podejmowanych świadomie i celowo przez zespoły aktorskie i kręgi poetyckie dochodziło w czasie spektakli do spontanicznych zachowań, których nie przewidywał żaden scenariusz.

Niektóre z zaproponowanych wtedy form artystycznych odzwierciedlają dosyć wiernie Gombrowiczowskie słowa: „nie pozwólcie, aby idea rośła w was kosztem osobowości”, ponieważ prawda urzeczywistnia się w starciu osób, a nie „w abstrakcyjnym turnieju idei”[15]. W tym modelu wyżej ceni się drogę, która grupa przebyła pracując nad przedstawieniem – wydarzeniem, niż samo dzieło, efekt końcowy tej wędrówki[16]. Od umiejętności wytworzenia zbiorowej wspólnoty twórców i widzów uzależniony był również sam przebieg spektaklu. Realizowany w ten sposób teatr podążał w kierunku pogłębienia więzi między członkami grupy, a ramy estetyczne podporządkował zdecydowanie aspektom psychologicznym.

Zespoły artystyczne oparte o model „grupy twórczej” definiowały wspólnotę mniej rygorystycznie i konstruowały swoistą atmosferę wokół siebie, która chroniła ją przed niszczącymi wpływami hierarchizacji i rutyny oraz pozwalała odczuwać komfort wspólnoty bez konieczności walki o jej trwałość. Wokół takiej grupy gromadził się krąg osób związanych towarzysko, sąsiedzko lub całkiem przelotnie z teatrem i tworzyli oni klimat przeżywania spektakli, i przesądzali o opinii szerszej publiczności. A zatem to nieformalna otoczka sympatyków, swoista kontrolita negatywnie wartościująca odbiorców teatru zawodowego i kultury masowej, warunkowała społeczny sposób istnienia dzieła i ramy jego odbioru. Grupa twórcza nie musiała walczyć o uznanie, ponieważ ograniczając się do kręgu odbiorców o określonych fascynacjach kulturalnych mogła zawsze liczyć na pozytywną aurę. Cechą charakterystyczną grup teatralnych opartych o ten model wspólnotowy był autentyzm rozumiany jako wartość sama w sobie, jako ideowa zasada prezentacji artystycznej i wreszcie jako autentyzm więzi społecznej we wspólnocie zrzeszonej dla twórczych poszukiwań[17]. Gwarancję autentyzmu dawała otwarta struktura grupy twórczej, nieformalne więzi społeczne, nieliczny skład osobowy oraz powiązanie z zespołami twórców z innych obszarów sztuki. Doskonałym przykładem działalności

teatru jako „grupy twórczej” jest Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika, który funkcjonuje z powodzeniem do dnia dzisiejszego.

Obok wyżej scharakteryzowanych form, w polskiej scenerii znalazło się również miejsce na dylematy sztuki zaangażowanej, która połączy postulaty estetyczne, społeczne i polityczne na szerszy użytek. To oznaczało wyjście poza granice własnej grupy twórczej i uprawianie teatru politycznego kwestionującego jawnie legitymizację istniejącego ładu społecznego. Z konieczności taka działalność musiała się ograniczać do formuł popularnych, ulicznych widowisk, a jej rozwój był możliwy tylko dzięki krajowym i międzynarodowym festiwalom[18].

Niektóre grupy i inicjatywy charakterystyczne dla lat 70. i 80. wyczerpały pierwotną formułę i albo uległy transformacji, albo przestały istnieć. Bez wątplenia teatr również przestał być formą pokoleniowej wypowiedzi, zwłaszcza środowiska studenckiego. Część zespołów twórczych tracąc możliwości quasi-instytucjonalnego przetrwania, czyli swoją instytucjonalną legitymację artystycznego istnienia, utraciła także, jeszcze w połowie lat 80., szansę na stymulację zmiany społecznej i kształtowanie opinii publicznej w szerszym niż środowisko lokalne zakresie[19]. Inne, trafiając na głęboką wodę, w istocie przestały być teatrami studenckimi, ale wykorzystały sytuację do zmian i stworzyły formułę pozwalającą im z sukcesem zaistnieć w nowych czasach. Modelowym przykładem takiego sukcesu i widocznej obecności na kulturalnej scenie jest teatr Provisorium, gdzie pomimo zmian „przetrwał duch Lublina jako Aten teatru” [20]. Innym przykładem twórców i ośrodków, które zaadoptowały się do nowej sytuacji i potrafią realizować projekty artystyczne w nowych warunkach instytucjonalnych i finansowych, jest unikalna działalność ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN, aktywność kręgu ludzi Orkiestry pw. św. Mikołaja, dzięki którym prestiżu nabierają Mikołajki Folkowe oraz czasami niedoceniana chociaż zmagająca się z odważnymi programami Lubelska Federacja Bardów. Gardzienice, Scena Plastyczna KUL i ich twórcy, pomimo obchodzonych kolejnych rocznic, w towarzystwie artystów Galerii Białej i pomysłodawców festiwalu filmów dokumentalnych „Rozstaje Europy” wskazują na artystyczną witalność lubelskiego środowiska i na jego aktualną rolę w wyznaczaniu obszarów artystycznej organizacji zbiorowej wyobraźni. Jego przedstawiciele, czyli dawni „młodzi gniewni” i twórcy nowych inicjatyw i projektów, nadal poszukują możliwości nieupośrednionego kontaktu ze światem, eksperymentują z zapomnianymi formami komunikacji, odczytują na nowo sens powszechnie funkcjonujących symboli i przywracają pamięć o historii miejsca, w którym przyszło nam żyć. Współtworzą oni kulturalną, a przede wszystkim kulturotwórczą tkankę miasta i regionu w opozycji do żarłocznej kultury popularnej. Proponując postawy refleksyjne i indywidualny wymiar realizowanych wartości unaoczniają fundamentalne znaczenie kultury i humanizmu i otwierają nieznane dotąd przestrzenie.

Niniejszą pracę poświęcam tym wszystkim, którzy „nietknięte myślą i emocją” [21] przestrzenie próbują dla nas zapełnić albo pozwolą nam na samodzielność i eksperymentowanie z nimi w naszej codzienności.



Teatr Provisorium został założony w 1971 roku przez studentów filologii polskiej UMCS. Wśród jego założycieli wymienić należy: Stefana Aleksandrowicza, Wiesława Kaczkowskiego i Jana Twardowskiego. Znaczenie słowa „provisorium” w języku łacińskim to „stan prowizoryczny”. Najważniejsze spektakle w okresie 1971 - 1975 to: „Czekając na Godot” według Becketta (1971), „Najważniejsze części człowieka: głowa, zęby ...” (1974), oparte na dramacie Krystyny Miłobędzkiej pod tytułem: „Serdeczny, stary człowiek”, spektakl rewiowo - estradowy „Provisorium - show” (1975), czy przedstawienia wędrowne organizowane dla mieszkańców wsi na Roztoczu, a wreszcie ballada poetycko - muzyczna złożona z utworów Bułata Okudźawy, w którym wzięli udział Ewa Antos, Ewa Leziak, Jan Leziak, Janusz Seledec, Ewa Żelazna - Kaczkowska, Wiesław Kaczkowski, Mirosław Grudzień, Jan Twardowski, Stefan Aleksandrowicz, Jacek Brzeziński i Sławomir Skop.

W wyniku niemal całkowitej wymiany kadry na przełomie 1975 i 1976 roku zespół dawnego Provisorium praktycznie przestał istnieć. Wokół osoby Janusza Opryńskiego, który przejął kierownictwo teatrem, zaczęła się tworzyć grupa, która nie tylko nie kontynuowała tradycji swych poprzedników, ale wprowadzała odmienne idee i pomysły sceniczne. Gwoli ścisłości należałoby nazwać nowy teatr teatrem Provisorium II, gdyż było to zupełnie inne przedsięwzięcie.

## **DZIAŁALNOŚĆ TEATRALNA**

### **"W połowie drogi"**

Przedstawienie zrealizowane według powieści „Ferdydurke” W. Gombrowicza. Jego premiera odbyła się w marcu 1976 roku. Wokół niewielkiego, marnie oświetlonego podestu skupieni młodzi ludzie w jeansach i bawełnianych koszulkach oczekują na klęczkach widzów, którym rozdają białe chusty. Nie ma muzyki, scenografia - najdelikatniej mówiąc - uboga. Całość została podzielona na trzy części, które z kolei składały się z akcji, odgrywanej na podeście i fragmentów narracyjnych, czytanych z książki. Każda z części narracyjnych, rozgrywanych wokół podestu, zaczynała się następującym fragmentem, zaczerpniętym z Gombrowicza: „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”.

Przedstawienie nie jest wierną adaptacją książki, brak w nim wielu wątków. Autorzy przedstawienia skupiają się na lekcji języka polskiego i pojedynku Miętusa z Syfonem, który jest chyba najistotniejszą częścią spektaklu. Kończą go 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”.

„W połowie drogi” było wyrazem świadomości jego twórców, że należy się jednoznacznie ustosunkować do fałszu, sloganów i ideologii zalewającej Polskę. Zespół wchodził powoli w dorosłe życie, a to wymagało weryfikacji głoszonych idei i dlatego po 45 razach sami twórcy zawiesili granie spektaklu. Uważali, że należy stworzyć przedstawienie wierniej oddające ówczesną sytuację, mówiące więcej i pełniej o jego twórcach.

### **"Nasza niedziela"**

Spektakl, z którym młodzi artyści wiązali ogromne nadzieje miał swą premierę w Lublinie w kwietniu 1978 roku. Do realizacji, prócz własnych, wykorzystano teksty Cz. Miłosza, M. Hłaski, A. Stema, A. Mickiewicza oraz Deklarację Praw Człowieka i Obywatela.

Najpełniejszy opis „Naszej niedzieli” odnaleźć można w książce Aldony Jawłowskiej pod tytułem „Więcej niż teatr”. Autorka ta pisze: „Ta wizja współczesnego świata, mająca wymiar uniwersalny, zostaje sprowadzona do konkretnego „tu” i „teraz”, do rzeczywistości społecznej, w jakiej narodził się ten spektakl. Oto świat, w którym żyjemy. Za chwilę może runąć. Co robimy w obliczu zagłady? Czy rzeczywiście nie można jej powstrzymać?”[1]

Autorzy znowu zaskakują ubóstwem rekwizytów. Przedstawienie odbywa się w małej sali wyłożonej siennikami i materacami. Poszczególne sceny to rozmowy między czwórką aktorów (Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Sławomir Skop i Majka Czarnecka) na temat ich poglądów, zmieniających się w zależności od współrozmówców i sytuacji. „Pierwszy głos to zarazem przesłanie spektaklu: „Słowo NIE rzucone w twarz złu posiada mistyczną siłę idącą z głębi wieków. Niewolnik zawsze mówi »tak«”[2].

Za chwilę pierwszy z artykułów Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela: (tych artykułów będzie w dalszej części więcej) – „Wszystkie istoty ludzkie rodzą się wolne i równe w swej godności i prawach”, po czym następuje scena zaprzeczająca tym słowom, pełna wulgaryzmów i sprowadzająca godność kobiety poniżej zera.

Grzegorz Kostrzewa - Zorbas pisze: „Aktorzy, chcąc odciąć się od nieakceptowanego świata zasłaniają je materacami. Gdy pod koniec okno odsłaniają, okazuje się ono zasłonięte od zewnątrz. Do wartości odrzuconych lub zawieszonych może już nie być powrotu” [3]. I tak na przemian. Sceny patetyczne mieszają się z tymi, gdzie ukazywane są głupota, rozpacz, oportunizm. Z jednej strony mnożą się artykuły mające gwarantować wolność, równość i sprawiedliwość, ale z drugiej ukazywane są sceny, gdzie się te elementarne prawa każdego człowieka łamie.

Jeden z bohaterów spektaklu ciągle wyczekuje na NIEDZIELĘ, symbol święta - wolnego od pracy, od etycznych niepokojów, świadomości niespełnienia. Właśnie ten bohater wypowiada niezwykle istotną kwestię: „założmy nawet, że ona [niedziela - przyp. aut.] 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 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” [4]. Aktorzy z materaców układają pagórek, przy którym tańczą trzymając się za ramiona w rytm wyliczanki:

*Raz dwa trzy*

*Wszystkie Żydy psy*

*A Polacy złote ptacy*

*A wychodzisz ty*

*A tymczasem - trzeba jakoś żyć, doczekać do niedzieli.*

Aktorzy przestają na moment grać. Mówią jak do siebie słowami Miłosza:

„Pesymisto. Więc znów kosmiczna zagłada

Nie, bynajmniej. Boję się rąk za lud walczących,  
które sam lud poobcina”

Wszyscy zaczynają budować barykadę, na którą wykładają hełmy, które wcześniej umieszczone pod bluzkami, tworzyły im garby. Na barykadzie zaczyna się śpiew do słów Sterna, a kiedy milknie - rozlega się opowieść o niedźwiedziu, który przez ogromny ból zębów przestał się bać ognia. „Spektakl kończy dwugłos: „Artykuł 21: Wola narodu ma być podstawą pracy rządu. - Boże, żeby już była następna niedziela”.

## **Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe**

Prace nad nowym spektaklem ukończono w sierpnia 1979 roku. Premiera miała swe miejsce we wrześniu w Lublinie. Jest to konfrontacja postaw bohaterów (Obłąkany, Książę, Ironista, Intelktualista), którzy spotkali się w „sali męskiej NN” - celi więziennej lub izolatce w domu dla obłąkanych i opowiadają o sobie, swoich lękach i przeżyciach.

Scenografia do przedstawienia jest znowu bardzo skromna. Tworzą ją żelazne łóżka, cztery bezgłowe kukły wiszące na ścianach, megafon, czarny wypchany ptak. Tutaj nie rekwizyty są najważniejsze, ale słowo. Więźniowie rozpoczynają monologi, które czasem zderzają się ze sobą, czasem osobne, wygłaszane niezależnie od sytuacji panującej 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 rzędzie spraw nie do załatwienia (...)”<sup>[4]</sup>. Mieszkańcy „sali NN” nie rozmawiają ze sobą, ale mimo to wśród typowych zachowań więziennych toczy się spór o sprawy zasadnicze.

<sup>2</sup> ibidem.

<sup>3</sup> G. Kostrzewa - Zorbas, Teatr i etyka, „Kultura”, 15 lipca 1979.

<sup>4</sup> por. Scenariusz „Naszej niedzieli”.

<sup>5</sup> Aldona Jawłowska, op. cit., s. 111.

Przedstawienie składa się z sześciu sekwencji. Pierwsza z nich to „Prezentacja”, w której poznajemy mieszkańców. Druga – „Obrazki z życia spod prawa wyjątego” ma formę scenek z codziennego życia więźniów, przerywanych monologami. Aktorzy często powtarzają swe kwestie, zanurzając sobie nawzajem głowy w wiadrach z wodą. Kolejna sekwencja nosi tytuł „Bunt pensjonariuszy sali NN” i ukazuje szalonego człowieka, miotającego oskarżeniami w stronę współwięźniów. Czwarta zatytułowana „Czarny wodewil - raj na Ziemi” jest mieszanką wykrzykiwanych na oślep sloganów z euforycznym tańcem, konfetti. Następnie „Średni aktorzy na swej małej scenie”, w której przedstawiciel władzy rozdaje nagrody, zaś na aktorów i widzów sypią się monety. 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” [6]. „U kresu zła. Do tajemnicy zła i bólu” jest już szóstą w kolejności sekwencją. Ten długi monolog o zniewoleniu społeczeństwa, przerywają komendy „rozebrać się” i „ubrać się”, a aktorzy posłusznie wykonują te rozkazy. Spektakl kończy się tekstem:

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

Gdy z głośnika zaczyna płynąć ostatnia część nokturnu Chopina c - moll op. 48 aktorzy wychodzą ze sceny.

W roku 1982 powstała druga wersja tego przedstawienia. Brali w niej udział Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz i Sławomir Skop. Trwała ona tylko około ośmiu minut i była opisem więziennych doświadczeń S. Skopa, A. Mathiasza.

## **Pusta estrada**

Jest to opowieść o neurotykach XIX wieku, czyli o takich ludziach, którzy, za chęć docierania do prawdy, gotowi byli zapłacić najwyższą cenę. Przedstawienie uznać należy za trudne, ponieważ złożone z dziesięciu pozornie nie powiązanych ze sobą części, nie poddaje się jednolitej interpretacji. Inspiracją w tworzeniu scenariusza były: „Ziemia Ulro”, proza Dostojewskiego, Rilkego, Jerofiejewa.

Ukazać cierpienie Ludzkości - niezwykle to przedsięwzięcie, wymagające zupełnie innej niż dotąd scenografii, co zmusiło aktorów do przeniesienia się z małej salki do sali widowiskowej Chatki Żaka. Scenografię zaplanowano jako konstrukcję o następujących wymiarach: 6 m szerokości, 4 m wysokości i 4 m głębokości. Składała się ona ze stalowych rur i drewnianych blatów, zwykle używanych do budowy rusztowań. W czterech rogach usytuowano okna (odsłonięte tylko w wybranej scenie). Za pierwszym oknem widoczny był pokój naukowca, a w nim biurko, regały z książkami i tłący się w popielniczce papieros, jakby właściciel pokoju wyszedł chwilę wcześniej. W przestrzeni drugiego okna widać by znajdowało się laboratorium ze skomplikowanym labiryntem rur i rureczek. Pojemniki wypełniono bulgoczącymi,

kolorowymi cieciami. Trzecie okno - to cela więzienna z metalowym łóżkiem, materacem i wiszącą kukłą. Ostatnie okno wypełniała przestrzeń drukarni, gdzie znajdowała się maszyna zrobiona z wyżymaczki, a wystroju pokoju dopełniał portret Józefa Piłsudskiego. W czasie przedstawienia drukowano na maszynie ulotki z fragmentem tekstu, który w tym samym czasie mówiono na scenie.

Co ważne, konstrukcja ta miała trzy poziomy: poziom pierwszy, czyli podłoga stanowił piekło, poziom trzeci - niebo, drugi zaś, zawieszony między niebem a piekłem - to ziemia. Głównym twórczym zamierzeniem była wędrówka w górę, wspinaczka na szczyt, pomimo tego, że wędrówka często kończyła się bolesnym powrotem i wszystko trzeba było zaczynać od nowa.

Przedstawienie rozpoczyna muzyka barokowa grana na oboju, przy akompaniamencie innych instrumentów. Z ciemnego tunelu (usytuowanego na pierwszym piętrze) wynurzył się aktor z dużą lalką trzymaną na rękach. Reflektor punktowy (w tej, jak również następnych sekwencjach) wyłowił postać z ciemności, ukazując ją w najbardziej charakterystycznej dla niej pozycji, z przypisanymi jej rekwizytami.

Sekwencje następowały po sobie w następującej kolejności:

## I. PRZYTUŁEK POD MOSTEM W JEDNYM Z MIAST UPADŁYCH

Ta pierwsza sekwencja jest wprowadzeniem w klimat przedstawienia i trudno jest ją zinterpretować, ponieważ charakteryzuje się wielością słów rzucanych chaotycznie w różnych językach oraz wielością gestów. Poszczególne wypowiedzi w skrótowy i bardzo ekspresyjny sposób prezentują ludzi dotkniętych bólem, cierpieniem, „świętą” chorobą. Od jednego z Aktorów dowiadujemy się, że „życie się stąd wyniosło (...), nie zostawiając przyszłego adresu”. Zaraz inny zaprzecza temu stwierdzeniu twierdząc, że są tylko komediantami. Zaczyna się tragiczna opowieść o trzech poetach (Broniewski, Wandurski, Stande), którzy w latach drugiej Rzeczypospolitej uciekli do komunistycznej Rosji postrzeganej jako upragniony raj, gdzie dwóch z nich zostało rozstrzelanych.

[6](#) Por. scenariusz „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”.

## II. OBŁĄKANI FILOZOFOWIE PRAGNĄ JESZCZE RAZ OPOWIEDZIEĆ O SWOICH IDEACH

W tej sekwencji czterej Aktorzy uosabiają czterech Filozofów, którzy przeczuwają rozpad starej przestrzeni metafizycznej. Swoją rozpacz topią w alkoholu. Filozof wygłasza monolog, a po jego ciele w tym czasie pełzają deliryczne zjawy przypominające skorpiony i pająki. Inny z Aktorów próbuje ocalić stary porządek poprzez zanurzenie w otchłani wiary, poprzez akty religijnego wołania do Boga, choć niebo pozostaje głuche na wielokrotne wołanie. Sekwencja kończy się rumbą tańczoną równo przez wszystkich Aktorów na średnim poziomie scenografii. W tym samym czasie odsłaniają się dwa dolne okna - z celą więzienną i drukarnią, z której aktorzy rozdawali wydrukowany właśnie tekst.

## 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 wyraźnie nawiązuje do tych, którzy nie ulegają uciechom tego świata, ale próbują świat naprawiać. Ta niedługa sekwencja zaczyna się sceną, podczas której wszyscy, nucąc walca i trzymając przed sobą, lekko uniesione w górę, zwiewne sukienki, sennie poruszali się w rytmie tańca. W pewnym momencie jako kontrpunkt 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, żadne łupów armie, uzbrojone w żelazną logikę dnia i nocy po dziś dzień idą za nami paląc mosty”. Nagle, jakby spod ziemi, ze średniego poziomu sceny, maszerują - jeden za drugim - skierowane czubami w kierunku nieba męskie buty - mocne, toporne, militarne, powiązane sznurkiem, zawisające ostatecznie w powietrzu.

## IV. WSPOMNIENIA Z DOMU UMARŁYCH

Ten fragment został zrealizowany na podstawie „Innego świata” Gustawa Herlinga - Grudzińskiego. dopełnieniem tej sceny był tekst, który mówił o marzeniach: o przekraczaniu zastanych sytuacji i uwalnianiu się z miejsc, które na życie przeznaczyła ludzom historia. Tekst, fragment monologu księcia Myszkina z „Idioty” Dostojewskiego, podejmujący motyw wędrowania w poszukiwaniu lepszego życia kończył się słowami: „(...) 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”.

Motyw wędrowki, ucieczki, emigracji, zsyłki będzie jeszcze wiele razy powracał w przedstawieniach Provisorium.

## V. A CI, CO DOSZLI, SPOTKALI SIĘ NA WIELKIEJ MASKARADZIE PRZY RUE BLONDEL 5

Scena ta zainspirowana została książką Aleksandra Watta „Mój wiek”, w której autor opowiadając historię swojego życia na tle epoki - od dwudziestolecia, poprzez wojnę, do czasów powojennych - nie odżegnuje się od zdarzeń nacechowanych ironią, groteską i małostkowością.

Emigrantów, szukających w Paryżu upragnionej wolności najłatwiej spotkać w domu publicznym, „małym domku w środku Europy. Maison de tolerance. Tu spotykają się władcy Wschodu i Zachodu pogodzeni politycznym kompromisem. Rozdzielono surowce i rynki zbytu (...). Czyżby nawet tam nie było mowy o ideałach? Czyżby liczyła się tylko „damska pończocha”? Zresztą nawet w tej kwestii czekało jedynie rozczarowanie: „w objęciach ulicznej latarni podstarzała kurtyzana z uniesieniem gimnazjalistki recytuje Puszkina (...) Znamy ją tu bardzo dobrze - starzy bywalcy klubu Marność”.

## VI. NUDA W EUROPIE I JEJ KONSEKWENCJE

Aktor prowadzony przez innego Aktora - ubrany w spodenki, łyżwy i kapok na gołym torsie niesie ze sobą gałązkę konwalii. 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”. Scenę zamykały dwa teksty dotyczące zubożenia ludzi (w tym wypadku żołnierzy) patrzących na „zranioną Europę” i marzących o tym, żeby zapomnieć.VII. BOLESNA PIEŚŃ STEP

Ta sekwencja koncentrowała się głównie na tym, aby opowiedzieć o autentycznych wydarzeniach związanych 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. 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 połacie 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 owa rzewna, bolesna pieśń stepu.

#### VIII. NIE OTWORZYLIŚMY DRZWI, GDY SKROBAŁ W NIE ZMĘCZONY UCIECZKĄ ŻYD, NIE ZATRZYMALIŚMY ARIAN - MOŻE JEDYNIEMU OCALEJE MYŚL

W tunelu pojawiają się cztery mroczne postaci. 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 głośniejsz, wprawia aktorów w ruch - nie taniec ale „śpiewanie całym ciałem”. Wreszcie ten szalony śpiew milknie.

Ideą tej sekwencji było opowiedzenie o tych, którzy nie chcieli poddać się „panującym” powszechnie schematom myślowym, którym palono księgi i wsie, ale z dziedzictwa których coś zostaje, to 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). W tej scenie szczególnie uwidaczniało się wspinanie się 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 sędziego Immanuela Kanta hołdującego nieskazitelnym zasadom życia.

#### X. NOC W NASZYM MIEŚCIE UPADŁYM. ALCHEMICY PRACUJĄ W SWYCH GABINETACH NAD WYPRODUKOWANIEM CUDOWNEGO ELIKSIRU. FILOZOFOWIE, POECI, ARTYŚCI W ZADYMIONYCH POKOJACH NAD KSIĘGAMI MISTRZÓW

Po pięknym tekście opowiadającym o nocnym, pełnym niesamowitości życiu miasta odśtaniały 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, unoszących na skrzydłach ludzi i przedmioty. Obraz ten jednak nie trwał długo. 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”.

W tej sekwencji znajduje się fragment wyjaśniający znaczenie tytułu 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”.

Przedstawienie zamyka tekst Rilkego:

„Pusta estrada, pod którą piekło, a nad nią dobudowane, pozbawione poręczy rusztowanie oznacza poziom rajy, 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”. W tym czasie wszyscy Aktorzy stojąc na szczycie konstrukcji śpiewają czterogłosem pieśń „Agnus Dei”, będącą fragmentem „Mszy D - dur” Antoniego Dvoraka.

Ważnym elementem tego przedstawienia była muzyka wykonywana przez aktorów na żywo (oprócz kontrabas - na akordeonie, mandolinie, bałałajkach). W śpiewie wykorzystano utwory w języku francuskim, hebrajskim i łacińskim. **Wspomnienia z domu umarłych**

Jest to przeniesienie „Innego świata” Gustawa Herlinga - Grudzińskiego na deski teatralne. Spektakl powstał w 1983 roku, ale oficjalnie można było obejrzeć go tylko raz, po czym cenzura zabroniła jego wystawiania, gdyż „godzi w konstytucyjne zasady polityki zagranicznej PRL i jej sojusze oraz zagraża interesom bezpieczeństwa państwa”. Do chwili „drugiej” oficjalnej premiery w grudniu 1988 roku, był jednak grany 36 razy.

Widzowie zostają wprowadzeni w atmosferę grozy i terroru na samym początku, kiedy to wchodząc na salę, potykają się niemal o trzech mężczyzn w zniszczonych szynelach i z czerwonymi pagonami. Aktorzy przyglądają się każdemu z osobna, aż w końcu ruchem ręki wskazują, gdzie usiąść. Nie ma tu miejsca na dowolność. Uśmiechy schodzą z twarzy widzów. Atmosfera staje się gęsta i nie do wytrzymania. Wojciech Rzewuski określił ten moment jako zamianę widza teatralnego w eksponat. Scenografia (jakieś szmaty walające się w kącie, surowe ławki jako siedzenia dla widzów i goła żarówka zwisająca z niskiego sufitu) tylko potęgowała niepokój.

„Przyznaję, że ta sceneria przemówiła do mnie natychmiast. Ta surowość, bieda, zagęszczenie oraz wrażenie brudu i lepkości przywołały od razu scenerię „Innego świata”. (...) Było to tak w duchu Herlinga, że przez dłuższą chwilę czułem się

wtłoczony w obce sobie miejsce. (...) Toteż sugestia tej obcości (przede wszystkim cywilizacyjnej) była na tyle długa i silna, że w każdym, kto zna książkę Herlinga, przywołała wewnątrz łagiernego baraku. (...) I gdyby nie ten niesamowity początek, gdyby nie tak sugestywne wprowadzenie, „Wspomnienia z domu umarłych” byłyby chyba przedstawieniem o wiele uboższym”[7].

Biografie bohaterów książki zostały rozdzielone między trzy postacie sceniczne, nie był to jednak podział przypadkowy. Pierwsza z osób opowiada historię ludzi obłąkanych, nawiedzonych i niepoczytalnych z rozpacz. Druga uosabia artystę (jego rekwizytem są skrzypce w czarnym futerale), który stara się być nieco powyżej obozowej rzeczywistości. Natomiast trzecia to kolaż kompromitującego samego siebie donosiciela z wesołkiem. Tymczasowość i dziwną atmosferę wzmacniał fragmentaryczny, urywany scenariusz. Cały spektakl został podzielony na 17 obrazów, sekwencji, charakteryzujących się różnym rytmem, a także inną konwencją językową. Były to: „Cela więzienna”, „Transport”, „Witebsk, to miasto cierpienia - miasto śmierci”, „Pierwsze wejście do obozu”, „Ucieczka przez Bug”, „Drugie wejście do obozu”, „Pisanie listów do domu”, „Praca”, „Głód”, „Modlitwy”, „Nocny strach”, „Szpital”, „Teatr”, „Wspomnienia z domu umarłych”, „Łaźnia”, „Widzenie”, „W oczekiwaniu na wolność”.

„W przedstawieniu Teatru Provisorium, w odróżnieniu od książki, nie ma już miejsca na żadną ingerencję z zewnątrz. Wolność funkcjonuje tylko we wspomnieniach o rodzinie, domu, dawnych lekturach, studiach, pracy. Do teraźniejszości wolność nie ma wstępu. Nie wolno też na nią czekać - wyrok w każdej chwili może być przedłużony. Stąd niezwykłość sceny, w której więźniowie w dniu wolnym od pracy urządzają sobie ŚWIĘTO, próbują (...) odtworzyć swe dawne życie” [8]. Jeden z więźniów buduje atrapę sklepu, w którym można kupić końską kiełbasę i wódkę, aktorzy tańczą i śpiewają przy skrzypcach i gitarze, a na koniec oglądają film o Strausie. Kolejna scena to „widzenie”. Więzień ubrany w pożyczone, „święteczne ubranie” płaczący w ramionach odwiedzającej go osoby do momentu, gdy widzenie zostało przerwane. „Rytm przedstawienia, ale przede wszystkim rytm życia w obozie, wyznacza pojawiający się kilkakrotnie okrzyk Podjom! - Pobudka! Otwiera on nieustannie codzienny obieg ciągle tego samego okręgu. W zakończenie przedstawienia pojawia się ironiczna i gorzka klamra: na początku spektaklu jeden z więźniów przynosi wiadomość o upadku Paryża, która dla pozostałych ma wymiar osobistej i ostatecznej klęski, końca wszelkiej nadziei, w zakończeniu padają słowa o oswobodzeniu Rzymu, Brukseli, Oslo i Paryża. (...).Wówczas nie wiadomo skąd pojawia się brutalny okrzyk Podjom! Więźniowie karnie ustawiają się w szeregu oczekując na posiłek, trzymają w wyciągniętych rękach cynowe miski. (...) Po chwili więźniowie kolejno opuszczają scenę, wychodzą za kurtynę tak, jakby przekraczali próg wieczności”[9].

Autorzy przedstawienia nigdy nie spotkali się z Gustawem Herlingiem - Grudzińskim, jednak pisarz wiedział o przedstawieniu opartym na jego książce. Taką oto notkę można odnaleźć pod datą 11 października w „Dzienniku pisanym nocą”:

Wczorajsze spotkanie w Rzymie. Umówiliśmy się w caffè „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. (...) 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 (...) „W Lublinie

Teatr Provisorium wystawił przeróbkę Innego Świata w małej salce na Uniwersytecie Curie - Skłodowskiej. Odbyło się jedno tylko przedstawienie, władze uznały imprezę za godzącą w nasze sojusze”. Uśmiechnął się: „skończyło się na premierze, ale ocalało z niej kilka zrobionych przeze mnie kilka fotografii amatorskich”. (...) Zostałem sam z fotografiami, nie mogąc ochłonąć ze zdumienia i wzruszenia. W styczniu 1984 roku, za „porozumieniem stron” Teatr Provisorium, Grupa Chwilowa, Teatr „Scena 6” musiały opuścić Chatkę Żaka. Próbowali założyć Lubelski Teatr Studio, ale odmówiono im. W związku z tym, w latach 1984 - 1987, działali przy lubelskim Domu Kultury.

## Dziedzictwo

Spektakl ten jest obrazem „kilkudziesięciu epizodów, poszarpanych i jakby oderwanych od siebie. To metafora czasu przeszłego, postrzępionego, lecz nieuchronnie biegnącego na tym skrawku przestrzeni”[10].

Jest Sylwester 1944 roku. Trzej mężczyźni (Jacek Brzeziński, Jan Maria Kłoczowski, Andrzej Mathiasz), przyświecając sobie lampami naftowymi, wchodzi do ciemnego pomieszczenia. Z ciemności wyłaniają się portret mężczyzny w stroju z końca wieku, lustro i stół. Aktorzy zapalają świece w lichtarzach i kandelabrze, a także spirytus w kubkach i gaszą przyniesione ze sobą lampy naftowe, rozlewając naftę wokół.

Rozlega się harmider, typowa scena z czasów okupacji - jakieś bicie, komendy, przesłuchania. Wraz z sykiem zagaszonych kotłów nastaje cisza.

Pada zdanie: „Pan wrócił”, a na scenie dwóch mężczyzn wita się, przedstawiają się pseudonimami, natomiast trzeci, elegancki, w idealnie skrojonym garniturze właśnie wrócił z Warszawy, gdzie w piwnicy przesiedział całe Powstanie. Trwa zabawa, jest coraz głośniejsza, coraz więcej alkoholu płynie w żyłach biesiadników, zaczynają wspominać, a także rozmawiać o przyszłości, a wszystko w dźwiękach tłuczonego szkła, bełkotliwych śpiewów. Tymczasem na strychu siedzi trójka wystraszonych tym hałasem Żydów, którzy mają nadzieję ukryć się przed Niemcami. Na dole zabawa trwa aż do brzasku. Ostatni aktor wychodząc rzuca w przestrzeń: „Trzeba myśleć realnie i żyć - jak się da” [11]. Ta część spektaklu została osnuta bardzo luźno na kanwie „Końca legendy” Jana Józefa Szczepańskiego.

Druga część spektaklu rozgrywa się w Sylwestra 1981 roku. Kandelabr zostaje zastąpiony żarówką elektryczną. Mężczyźni, czekając na swoich gości, wyłączają telefon, dokładnie zaciągają zasłony, odcinając się od świata za oknem. Zaproszone kobiety przychodzą, wszyscy tańczą. „Dziewczęta to gumowe manekiny. (...)

Dlaczego one są takie brzydkie ... jęczy jeden. Obłapiane przez biesiadników panny są równocześnie przez nie animowane: wzbraniają się i stroją kokieteryjne miny. Smutno - kukłowata zabawa w dwu krótkich, między wyciemnieniami, migawkach rozwija się w pełni”[12].

I znowu to same mieszkanie. Siedzą, wsłuchując się w każdy odgłos, coraz bardziej wystraszeni, opuszczeni. W dodatku kończy się makaron i trzeba wyjść do sklepu. Podejmuje się tego „wyczynu” kolega, którego najmniej znają. W przebraniu jak ze starej stuzłotówki wychodzi na miasto, skąd przynosi straszne wiadomości o aresztowaniach. Pakują jakieś paczki, próbują dostarczyć jakieś leki, znowu trwają rozmowy, przywołują wiersze, marzenia bez szansy spełnienia. Wszystko jest tu jakby nie wypowiedziane do końca, urwane, tak jak rzeczywistość, która ich otacza. Artyści nie dają ani cienia nadziei, nie odpowiadają na żadne pytanie, po prostu urywają swoją dramatyczną opowieść, zostawiając widza sam na sam z gorzką refleksją.

„W widowisku ważne znaczeniowo są wszystkie jego elementy: ruch, światło, obraz, gest, słowo. Wszystko się uzupełnia. (...) Światłość i ciemność to jeden z elementów konstruujący ów linearny tok epizodów „Dziedzictwa”[13].

Autorzy przedstawienia tak oto piszą w programowej ulotce: „Jest to dramat trzech młodych ludzi poszukujących wartości, dramat, który przeradza się w absurd oczekiwania, świadomie nawiązujący do teatru beckettowskiego zarówno na poziomie użytych środków teatralnych jak i języka”.

## Ogrody

Teatr alternatywny aż do połowy lat osiemdziesiątych charakteryzowały wnikliwość i krytycyzm analizy otaczającej rzeczywistości, a także bunt i brak akceptacji dla tego, co „oficjalne”. Teatr ten proponował awangardową formę ekspresji, posługiwał się słowem zakazanym, nie bał się zadawać niewygodnych pytań, i co więcej - miał odwagę sam odpowiadać na wiele z nich. W tym kontekście „Ogrody” są przedstawieniem niezwykłym. Jest to szczególnie, bardzo intymna spowiedź jego twórców, a także pytanie o to, co dalej. Jakie są ich zadania wobec zmieniającej się rzeczywistości. „Ogrody, to przestrzeń wspomnień, pamięci i wyobraźni, to raj dzieciństwa, świat snów, lęków i rozczarowań. To doświadczenie intelektualne i przestrzeń teatru”[14].

<sup>10</sup> J. Łojko, Pył w oczy... i łzę toczy..., „Spojrzenia”, luty 1989.

<sup>11</sup> T. Kubikowski, Trzej mężczyźni w mroku, „Odra”, marzec 1989.

[12](#) ibidem, s. 107.

[13](#) J. Łojko, op. cit.

[14](#) K. Gruszczyńska, Ogrody Provisorium, „Tygodnik Literacki”, 5 - 12 maja 1991, s. 17.

To także dramatyczna potyczka z Bogiem, swoiste obnażenie ich własnych, prywatnych ogrodów. Każdy z twórców przedstawienia inaczej o nich pisze: „Ogrodami zbliżam się do trzydziestego trzeciego roku życia. Może to mój ostatni spektakl. Zawsze jak po przepitej nocy powtarzam sobie, że to ostatni raz ... i znów piję z przyjaciółmi pożegnalną wódkę. W Ogrodach”. [Andrzej Mathiasz]

„Ogrody powstały z dziecięcych lęków przed Bogiem, który niepokornych

karął potopem i deszczem siarki,

z młodzieńczych rozdrażnień i pragnień,

z późniejszych iluminacji i zamroczeń ...”. [Jacek Brzeziński]

„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”. [Janusz Opryński]

To nie jedyny z moich Ogródów,

ale tu spotkałem Teatr,

roślinę szczególnie fascynującą -

i dlatego będę z Wami jeszcze przez chwilę ... [Jan Maria Kłoczowski]

„Robocze światło na początku przedstawienia i opuszczone reflektory teatralne obnażają przestrzeń sceny i prywatność przygotowujących się do występu aktorów”

[15]. Trzej mężczyźni wspominają, stojąc na dachu, skąd rozciąga się widok na miasto. „Czas zaczyna cofać się jak film puszczony od tyłu. Knajpa, z której przed chwilą ich wyrzucono, teatr, Biesy, Dziady, wakacje kontestatorów „pod palmą”, pokój studencki, egzaminy, podglądanie Toczków, u których „znowu się pierdolą - na >>bengalską biedronę<< , dziecinne przysięgi na cmentarzu o północy: „Bóg, Honor, Ojczyzna, i że nigdy się nie ożenię”[16].

Artyści, uosabiający cyganerię i dekadentyzm, obserwują z góry uśpione miasto. Zamiast krawatów noszą jedwabny płaszcz (aktor 1), czarny parasol (aktor drugi), zielony wiecheć (aktor trzeci). Wszystko ujęte jest w konwencji „teatru w teatrze”.

Dobitnie też brzmi: „Nie ma wódki? To nie gramy! Będzie wódka, to zagramy!”.

Wplecione fragmenty Dziadów i Biesów, mistrzowski wprost taniec, gra na skrzypcach i śpiew służą dramatycznej konkluzji: „Państwo jesteście świadkami naszego powolnego rozkładu. - O historii już było, o poezji - było, o metafizyce - było, o polityce - było. O czym teraz? Powiedz!”. Kłóć się z Bogiem. „Pytania o wiarygodność Ewangelii przegrywają w Świętego Pokera, a Świętą Cecylię i Świętego Bonifacego przebija Trójca Przenajświętsza.

I powstaje pytanie - a jeśli Boga nie ma? „Jeśli Boga nie ma, to ... cóż ze mnie za

aktor!”.

„Światło pada jak z kościelnego witraża. Artysta jest Demiurkiem: Tu JA mogę się zgasić (witraż znika) i JA mogę się zapalić! (pojawia się znowu). Mój świat jest lepiej urządzone. Tu wszystko można zacząć od początku!”[17].

Spektakl nie przynosi odpowiedzi „co dalej”. Aktorzy wyskakują przez okno w zastawce, za którym pada deszcz. Jacek Sieradzki nazwał ten gest unikiem.

Katarzyna Gruszyńska pisze: „Teatr Provisorium wyszedł zwycięsko z bardzo karkołomnej próby zmierzenia się z własną prywatnością na scenie. Ogrody są niezwykłym, osobistym wyznaniem nie tylko grupy teatralnej, ale każdego z jej twórców z osobna. Warto pamiętać, że momenty, w których twórcy tak intensywnie pytają o rolę sztuki i miejsce artysty, zwykle zapowiadały schyłek jednej epoki i nadejście nowej. Być może jej znakiem będzie rezygnacja teatru alternatywnego z kontestacji, zaangażowania politycznego, pospiesznego, niemal publicystycznego reagowania”[18].

[15](#) ibidem.

[16](#) ibidem.

[17](#) ibidem.

[18](#) ibidem.

## **"Z nieba, przez świat, do samych piekieł"**

Zanim publiczność polska zdążyła zachwycić się poetyką przedstawienia, zostało ono nagrodzone nagrodą „Fringe First” Światowego Festiwalu Sztuki w Edynburgu i jakby z góry skazane na gorące przyjęcie niemal w każdym zakątku świata.

Spektakl został oparty na fragmentach pereł światowej literatury takich jak: „Pieśń nad Pieśniami”, „Księga Hioba”, „Faust” Goethego, „Doktor Faustus” Manna, „Biesy” i „Bracia Karamazow” Dostojewskiego. „Janusz Opryński stworzył z tych cząstek obraz natury ludzkiego losu, obraz nieodwołalnego kierunku naszej ziemskiej wędrówki - z góry na dół, ze światła ku ciemności, z niebieskich euforii do nieuchronności piekła. Każdy gest, każde słowo, każde poruszenie namiętności naznaczone jest oboma biegunami - tak miłością, jak nienawiścią, na równi grzechem i nadzieją pokory”[19].

Światło, muzyka (napisana przez Jana Marię Kłoczowskiego, Jacka Brzezińskiego,

Stanisława Sojkę), dwaj aktorzy (Jacek Brzeziński, Jan Maria Kłoczowski), nieustannie wcielający się w inne role, riksza, którą przemieszczają się od sceny do sceny, to już właściwie wszystko. Sceny płyną jak ludzkie życie - raz dynamiczne, pełne rozmachu, gwałtownie zmieniają się w posępne, pełne bólu i pytań bez odpowiedzi, aż do pełnego ironii żartu. Wrażenie potęguje melodia wygrywana na skrzypcach i profesjonalizm Jacka Brzezińskiego, który w scenie przy koniaczku gra trzy zupełnie inne postacie (Ojca, Iwana i Aloszę z „Braci Karamazow”).

## **"Współczucie"**

Opowieść o samotności i biedzie miała swoją premierę w sierpniu 1993 roku w czasie Edinburgh Fringe Festival i stanowi swoiste dopełnienie „Z nieba, przez świat, do samych piekieł”. Scenariusz oparto na tekstach własnych oraz fragmentach „Odysei”, „Zeszytów” Simone Weil, sonecie CLI Szekspira i wierszu „Fatum” C. K. Norwida. Sławek Skop (Samotny Śpiewak) i Jacek Brzeziński (Wędrujący Aktor) „obwożą swój skromny dobytek (instrumenty muzyczne, lakierki, peruki, lalka Pinokia) w rikszach, które w miarę potrzeby służą im jako mini sceny, stół, miejsce zamieszkania, a niekiedy jako niby - ołtarz ceremoniału nędzy” [20]. Aktorzy piętnują chłód bogatego i wielkiego świata, który samotnych i głodnych skazuje na wygnanie pod mosty. Polski jazz i dźwięki akordeonu kłoszarda (w wykonaniu Sławka Skopa) tylko na moment pozwalają jeszcze wierzyć, marzyć i choć trochę zapomnieć o teraźniejszości.

Spektakl nawiązuje do mitu o Odyseuszu i jest dedykowany tym wszystkim Odysom, ludziom bez domu, którzy nadal próbują dojść do swojej Itaki, pomimo przeciwności losu. Ich sztuka już nie jest wielka, nikogo nie porusza, a oni wrzuceni w realia wielkiego miasta, stają się kłoszardami kultury. „Mamy więc do czynienia ze sztuką swoiście zkłoszardyzowaną, zepchniętą na margines, żebraczą, może już nikomu niepotrzebną, sztuką do której Śpiewak zwraca się z tą oto inwokacją: „Jesteś śpiewaczką, jesteś żebraczką, dla kogo śpiewasz, sama nie wiesz. (...) Wędrowcy nie odnajdą domu czy ściślej - wrócą tam skąd wszyscy wychodzą i dokąd w końcu nieuchronnie muszą powrócić. Współczucie kończy się sceną przejścia na „tamtą stronę”: teatralne rikszki zamieniają się w wozy śmierci, krążą przez chwilę wokół sceny z rozpiętymi, czarnymi chorągwiami; w jednej ze skrzynek odsłania się wizerunek Vanitas wystylizowany na obraz Barthala Bruyna; potem aktorzy porzucają wózki i wchodzą z czerwonych, podświetlonych kotar tunel; w rękach ściskają kurczowo „skarby przeszłości”: drewnianą figurkę Pinokia - symbol utraconego dzieciństwa i parę czarnych lakierków - może symbol niegdysiejszego powodzenia” [21].

## **"Koniec wieku"**

Spektakl oparty na „Dżumie: Alberta Camusa nie jest jej wierną adaptacją. To nie tyle metafora systemu totalitarnego, co raczej symbol walki z każdym zagrożeniem, zmuszającym człowieka do odkrycia w sobie zupełnie nowych postaw, do zadania podstawowych pytań o to, kim jesteśmy, czym jest świętość. „Walka z dżumą w przedstawieniu Janusza Opryńskiego, „Provisorium” i Kampanii „Teatr” to - także u Camusa zaczerpnięty - nieustający syzyfowy trud i chór anonimowych ludzkich postaci dźwiga to brzemień kamieni - beczek przez całe przedstawienie, uosabiając nieustępliwy heroizm życia” [22].

U Camusa Syzyf nie jawi się jako postać tragiczna, a wręcz przeciwnie - można sobie wyobrazić go jako szczęśliwego człowieka, jeśli jego sensem życia stanie się sama walka z ciężarem (którym są tu metalowe beczki), nieustannie wtaczanym pod górę. „Koniec wieku” to przedstawienie, w którym idee głoszone przez cztery główne postacie: Doktora (Michał Zgiet), Dziennikarza (Witold Mazurkiewicz), Księdza (Jacek Brzeziński) i Moralistę (Jarosław Tomica) stają się tezami do przemyślenia na czas kończącego się tysiąclecia; to ostrzegawcze pukanie do ludzkich serc i sumień, „aby nie tchnąć dżumy w twarz drugiego człowieka”[23].

[19](#) P. Głowacki, Każdy sobie rzepkę skrobie, „Tygodnik Powszechny”, 1993, nr 14.

[20](#) J. R. Kowalczyk, Bez współczucia dla widzów, „Rzeczpospolita”, 19 listopada 1994.

[21](#) J. Majcherek, Skruszę, poruszę, współczuciem, uczuciem ..., „Teatr”, 1994, nr 4.

[22](#) E. Morawiec, Koniec wieku, ulotka programowa do przedstawienia.

[23](#) J. Brzeziński, Dżuma - Koniec wieku w Lublinie, „LOS”, marzec 1997.

W przedstawieniu bierze jeszcze udział Piotr Szamryk, który wcielił się w niemego, prawie trzymetrowego Ptaka Śmierci, będącego zwiastunem mającej nieuchronnie nadejść śmierci. Jego rekwizyty to szcudła i kolorowa maska, zrekonstruowana według rycin, przedstawiających lekarzy dżumy.

„Jednym z doradców i przewodników po dziele Camusa stała się (...) książka Tomasa Mertona: „Siedem esejów o A. Camus” (...). Merton nazywa „Dżumę” współczesnym mitem traktującym o przeznaczeniu człowieka, w którym „Camus próbuje się zmierzyć z problemem zła i nieszczęścia, nie tylko na poziomie jednostki i społeczeństwa, lecz także w wymiarze metafizycznym (...), odwołując się - jak i tradycja chrześcijańska - do pojęcia ludzkiej wolności”[24].

Wobec dżumy można przyjąć dwie postawy - bierność, czyli czekanie na śmierć lub bunt - to znaczy walkę o każdego człowieka. To samo dotyczy życia. Można wybrać pomiędzy bezrefleksyjną zgodą na rzeczywistość a buntem, wyrażającym się chęcią zmian, szukania lepszych rozwiązań, odwagą. To właśnie tę postawę, za Camusem, propagują twórcy spektaklu. „Bunt musi być nieustannie odnawiany, „by zapobiec skostnieniu rewolucji i przekształceniu się w tyranję, nieodwołalnie zaprzeczającą swym pierwotnym zasadom”[25].

Scenografia opracowana przez Tomasza Bułhaka jest szara, wyblakła i chłodna.

Jedynym kolorowym akcentem jest tu głowa Ptaka Śmierci.

## "Ferdydurke"

Spektakl jest wspólnym dziełem Teatru Provisorium i Kampanii „Teatr”. Został wyreżyserowany przez Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza na podstawie „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza. Jerzy Rudzki sprowadził scenografię do minimum. Zwykła, drewniana szkolna ława służyła tu również za ławkę stojącą pod oknami dworu Hurleckich oraz pokoi Józia w domu Młodziaków.

Józio (Witold Mazurkiewicz), ubrany w granatowy, przymały mundurek szkolny siedzi samotnie w klasie. Jest bardzo zajęty ... dłubaniem w nosie, uszach i strzepywaniem łupieżu z głowy na ławkę. Za chwilę do klasy wpadną jego koledzy Syfon (Jarosław Tomica) i Miętus (Michał Zgiet) i wypełnią swymi ciałami całą ławkę, a także przestrzeń klasy. Sytuację pogorszy jeszcze wkroczenie obrzydliwego profesora Pimki (Jacek Brzeziński). „Od początku mamy wrażenie, że tu ciało Ignie do ciała, dąży do kontaktu, do zlepiania się z nim - aktorzy wciąż są nienaturalnie, nienormalnie blisko. (...) Owo zlepianie w jeden twór za pomocą „fizjologicznego kleju” świetnie obrazuje finał przedstawienia, w którym z okna wyrwywają się w przypadkowych, zmieniających się konfiguracjach poszczególne części ciała”[26].

Postacie trzech uczniów, ograniczonych i sfrustrowanych nauczycieli, parobka i wuja walczą z najgłębszymi problemami ludzkości, beznadziejnie próbując wyjść poza gombrowiczowską maskę, co im się oczywiście nie udaje. „Trzeba przejść jeszcze raz mękę szkoły i mękę dojrzewania, raz jeszcze przeżyć wszystkie rozterki i dwuznaczności seksualne, by w końcu odkryć swoją cielesność. Może dlatego, że Józio przechodzi przez to wszystko po raz drugi, jego doznania ulegają zintensyfikowaniu”[27].

Finałową sceną jest słynny pojedynek na miny, gdzie aktorzy pozbawiają złudzeń. Charczą, plują, pierdzą, zwijając się pod ciężarem ciosów, chociaż się nie dotykają. „Puentą pojedynku Syfona z Miętusem jest walka na symbole religijne, inspirowana konfliktem wokół oświęcimskiego zwirowiska, w której bronią się stawiane na ławce miniaturowe krzyże i mały siedmioramienny świecznik” [28]. „Cielesność pochłania bohaterów przedstawienia, toną w dwuznaczności i nie potrafią utemperować swoich żądy. Jakaż w tym siła, jakież to sugestywne. Nagle „Ferdydurke” straciła całą przyprawioną jej przez teatr głupkowatą gębę. To nie jest przedstawienie o niesfornych chłopcach, o uczniakach grających w salonowca. To traktat o młodości i przechodzeniu w dojrzałość, o wolności i o formach. (...) Staje się metaforą młodości naszej dzisiejszej Polski, kształtowania się nowego sposobu myślenia i wyrażania form”[29].

Tak wygląda twórczość teatru Provisorium. Z uwagi na krótką formę, skupiłam się na spektaklach, pomijając opis festiwali, w których zespół brał udział oraz osobiste dzieje twórców. Teatr Provisorium działa nadal. Nie pozostało nic innego, jak czekać na nowe przedstawienia.

[24](#) ibidem.

[25](#) ibid., s. 10.

[26](#) M. Żółkoś, Na biegunach aktorstwa, „Teatr”, czerwiec 1999.

[27](#) P. Gruszczyński, Szklą kontaktowe, „Tygodnik Powszechny”, czerwiec 1999.

[28](#) R. Pawłowski, Walka o życie, „Na Przykład”, listopad 1998.

[29](#) P. Gruszczyński, Szklą kontaktowe, op. cit.

Tak samo jak trudno ustalić kiedy, trudno ustalić skąd dokładnie dane zjawisko bierze swój początek. Czy Ośrodek „Praktyk Teatralnych Gardzienice” to wizja zrodzona w wyobraźni jednego człowieka a następnie konsekwentnie realizowana, czy też twór wyrosły z połączenia różnych ludzi, różnych osobowości, doświadczeń, wpływów różnych środowisk, które stopione we wspólnym dziele, zaowocowały niepowtarzalną mieszanką. Najprawdopodobniej najbliższy prawdzie jest punkt, w którym stykają się te dwie opcje. Wszak prawdą jest, że idea zaszczerpiona w umysłach ludzi ewoluuje i przybiera poczęstokroć kształt zaskakujący nawet jej twórców. Włodzimierz Staniewski opuszczając w 1976 roku, po pięcioletniej współpracy, Teatr Laboratorium miał już za sobą okres pracy nad głośnym, kultowym wręcz „Spadaniem” w krakowskim Teatrze Stu, a przed sobą jasną wizję tego co chce w przyszłości osiągnąć. Po przyjeździe do Lublina łączy swą pracę z Towarzystwem Kultury Teatralnej oraz grupą wywodzącą się z teatru studenckiego „Scena 6”. Owocem współpracy były zarysy programu artystyczno - badawczego związanego ze środowiskiem wiejskim i jego tradycjami. Początkowo projekt ten nie zdobywa zbyt wielu zwolenników.

Włodzimierz Staniewski tworząc „Gardzienice” miał bardzo określoną świadomość kształtu własnego dzieła. Podczas kongresu ITI w Sofii powiedział:

*(...) Myślę że jeżeli ma zaistnieć jakiś rzeczywiście nowy teatr i, co więcej, ma on być zakorzeniony w życiu, to powinien walczyć o coś znacznie bardziej zasadniczego: o nowe środowisko naturalne teatru. Idea, koncepcja ta od dwóch lat stanowi elementarne założenie grupy, którą prowadzę. Nowe środowisko naturalne teatru to w naszym doświadczeniu:*

- *opuszczenie miasta, opuszczenie nie tylko budynku teatralnego, ale i ulicy miejskiej*
- *odwołanie się do ludzi (widzów, odbiorców) nie skażonych „rutyną zachowań” ani wyuczonym, wymodelowanym sposobem odbioru i szablonową skalą ocen,*
- *wyjście w przestrzeń teatrowi nieznaną lub przezeń zaniechaną.*

*Przez przestrzeń rozumiem nie jakiś kolejny, obwarowany kostycznymi regułami, rytuałami „krąg zamknięty” ... nie jakąś kolejną scenę; przez przestrzeń rozumiem obszar ... a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. I nie chodzi mi o tło albo o beczynną, poetycką kontemplację natury. Chodzi o to by te wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń. (...) Kiedy na Konferencji Nowego Teatru w Helsinkach w styczniu 1979 roku, mówiłem o naszej pracy we wsiach wschodniej Polski, zapytano mnie, czy służy ona ludziom, do których się zwracamy i jak ma się do Nowego Teatru. To, że służy ludziom, którzy nigdy nie komunikowali się z żywymi zjawiskami teatralnymi - jest oczywiste. A jak służy teatrowi? Myślę, że uczy teatru i sztuki od początku, nie po akademicku:*

- *uczy widzenia światła,*
- *uczy prawdy gestu,*

- uczy muzyki,
- uczy prawdy w działaniach,
- uczy tego, że pozorna nienaturalność jest właśnie naturalnością, że to co z pozoru nieobyczajne, nie moralne, jest prawdziwe i głębokie<sup>[1]</sup>.

<sup>1</sup> Włodzimierz Staniewski, Po nowe naturalne środowisko teatru.

Idee te sprawdziły się w przyszłości w praktyce, stawiając „Gardzienice” na pozycji jednego z najgłośniejszych teatrów nowego nurtu, nie tylko w kraju ale i na świecie. „Gardzienice” to oczywiście nie tylko Włodzimierz Staniewski, to również a może przede wszystkim bardzo egzotyczna konstelacja ludzi. Tomasz Rodowicz - psycholog i psychoterapeuta z Warszawy, Jadwiga Rodowicz, która przyjechała do Gardzienic aż z Japonii, Henryk Andruszko z Wrocławia, Waldemar Sidor związany z teatrem „Droga” z Lublina, Wanda Wróbel - patronka fundacji „Pogranicze” w Sejnach i jej obecny szef Krzysztof Czyżewski, Mariusz Gołaj z Wrocławia, Jan Bernad prowadzący obecnie lubelską fundację „Muzyka Kresów”, flecista Piotr Borowski, Małgorzata Dzygadło i Wolfgang Niklaus - szefowie teatru „Węgajty”, Anna Zubrzycka z Australii, a także Elżbieta Majewska, Jan Tabaka, Katarzyna Wilska i inni. Na wniosek tych to właśnie członków - założycieli (dokładnie trzydziestu jeden) dnia 18 stycznia 1978 roku, Urząd Wojewódzki w Lublinie zarejestrował Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice” i zatwierdził jego statut. Dla celów artystycznych zespół wynajął kaplicę ariańską, w pałacu w Gardzienicach, pochodzącą z przełomu XVI i XVII wieku. Właśnie to miejsce, oczywiście obok wspólnej pracy, połączyło ich najmocniej. Miejsce niezwykle, magiczne, pojmowane nie tylko w wymiarze materialnym ale i symbolicznym, jakiego szuka każdy człowiek - siedziba.

Wieś Gardzienice, mały fragment ziemi we wschodniej Polsce, od której zespół zaczerpnął swą nazwę. Tak pisał o niej Janusz Majcherek:

„(...) Wieś Gardzienice leży ze trzydzieści kilometrów od Lublina i jest dość typowym przykładem wschodniopolskiej nędzy z bidą. Drewniane, koślawe chałupy nie należą tu do rzadkości, w obejściach niebogato, tu i ówdzie straszą ruiny starych zabudowań: rozpadająca się gorzelnia, chyba jeszcze sprzed wojny, nieczynny młyn wodny, świecący próchnem domek, w którym bytuje jeszcze dziadek - starowina o wyglądzie chłopca feudalnego. Na spłachetkach pól wznoszących się i opadających po pagórkowatym terenie rosną buraki cukrowe, na pastwiskach pasą się oblepione gnojem krowy, gdzieś rośnie kępa lasu poprzecinanego starymi i głębokimi wąwozami, które odślaniają archaiczną i przedziwną rzeźbę ziemi. (...) Ale ludzi ze wsi trzeba oglądać wtedy gdy Staniewski ze swoją grupą urządzają Zgromadzenie. Jest to spotkanie inicjowane przez artystów, którzy grają i śpiewają muzykę przejętą z różnych kultur lokalnych. Ludność wiejska, zrazu zawstydzona, podpira ściany.

Szybko jednak wytwarza się wspólnota i dialog. Pieśni i tańce jednoczą wszystkich. Pękają bariery i psychologiczne i kulturowe - i powstaje jakiś na pół orgiastyczny, na pół karnawałowy tygiel, w którym pieśń chasydzka jest odpowiedzią na przyśpiewkę ukraińską, lubelszczyzna miesza się z huculszczczyzną, a rumuńska fletnia Pana towarzyszy irlandzkiej balladzie"[2].

<sup>2</sup> Janusz Majcherek, Jak w zwierciadle, Teatr nr 12, 1991.

Odbiór sztuki zawsze jest pewnego rodzaju przygodą. W przypadku „Gardzienic” jest to prawdziwa przygoda, łącząca się z podróżą. By tam dotrzeć trzeba poświęcić trochę czasu. Jest to podróż jak gdyby do innego wymiaru. Cisza, spokój, fizyczna bliskość przyrody, wymusza na człowieku zupełnie inny odbiór postrzeganej sztuki. Magia tego miejsca powoduje, że chcąc, nie chcąc dajemy się uwieść, odwołując w myślach nieunikniony moment powrotu do miasta. O tym właśnie mówi Staniewski w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko:

*Bodaj w czerwcu 1981 roku odbyła się w Lublinie na KUL - u „akademia ku czci”. Był wieszcz, był pierwszy aktor narodowy, biskupi, wszyscy. Perory, ciżba, tłok ... Wyszedłem w połowie. Wziąłem autobus do Piask. Potem, okazją, pod szkołę w Gardzienicach, dalej na piechotę. Grubo po zmierzchu. Parny, czerwcowy wieczór. Droga wówczas jeszcze z kocich łbów. Nagrzanych, więc zdjąłem buty, bo zdrowo. Szło się uważnie żeby stopy widziały. Za mostkiem na Giełczewce zaczynają się łągi. Ocean w lewo, ocean w prawo. Cały zasnuty mgłami. Mgły wyżej, mgły niżej. Mgły najprzeróżniejszych kształtów. Zmieniających się. Z tych mgieł głosy czerwcowej nocy idą. Głosy ptaków, głosy cykad, krzyk i tupanie tańczącego kozła. Woda pod mostkiem szwargocze. W oddali, jak za murem z powietrza, przygłuszone gadanie wsi. Psy, bydło i ludzie. Ponad mgłami zaś, na wzgórzu, światła naszego „kurnika”, jak łodzi na fali. Pomyślałem wówczas: Która Polska prawdziwa? Ta z akademii - czy ta we mgle utopiona? Tak to niebo, te pola, te łągi, jary, las, drogi piaszczyste. Za korzystanie z tego nieba i ziemi nikt nie wytaczał sprawy. Zacząłem tłumaczyć to tak: że energia psychiczna tego skrawka ziemi odpowiada części mojej energii psychicznej. Wystarczająco istotnej części. Zacząłem czytać siebie przez ten kraj - obraz. I wierzę że tak można. Można postrzegać ziemię jak mapę, w której fragmenty możemy wpisać cząstki nas samych[3].*

---

Gardzienice jak się okazuje to nieprzypadkowe miejsce na siedzibę teatru. Ziemie wschodniej Lubelszczyzny to tereny gdzie od wieków przenikają się tradycje kultury polskiej, żydowskiej, ukraińskiej i białoruskiej. To tutaj właśnie powstała kultura

chasydzka. Tu współistniały i krzyżowały się różne religie - katolicka, prawosławna, unicka, starozakonna. Ten kulturowy i religijny tygiel nie pozostaje bez wpływu na kształt twórczości grupy Staniewskiego, która uczyniła z niego nie tylko swoją siedzibę ale i bazę wypadową, z której rozpoczynano Wyprawy. Stały się one działalnością równie ważną jak działalność dosłownie teatralna. Nie licząc poprzedzających Wyprawy rekonesansów, zespół odbył ich ponad sześćdziesiąt.

Pierwsze Wyprawy grupa podejmuje już w 1977 roku w ramach realizacji Programu Wiejskiego autorstwa Włodzimierza Staniewskiego. Począwszy od pierwszej Wyprawy grupa, w ramach wieczornych Zgromadzeń, prezentuje „Spektakl Wieczorny” - zbiór etiud opartych na fragmentach Rabelais’go „Gargantua i Pantagruel” oraz pieśni ludowych. W takiej formie Wyprawy były kontynuowane w 1978 roku. W tym czasie „Gardzienice” odwiedziły m. in.: Bogusław, Antoniówkę, Żegotów, Stawki nad Bugiem, Zalesie - Podwysokie, Olszanekę, Majdan Tuczępski i wiele innych miejsc.

W Wyprawach uczestniczą nie tylko członkowie grupy Staniewskiego. Są to także ludzie bliscy różnym formom działalności teatralnej. Chociażby w Wyprawie w maju 1980 roku (Majdan Abramowski) wzięło udział dwudziestu pięciu uczestników sesji naukowej „Teatr wobec tradycji ludowej”, która odbyła się w ramach II Międzynarodowych Spotkań Teatralnych. Gardzieniccy aktorzy urządzają także Wyprawy za granicę: do Włoch, Laponii, Lotaryngii, na Gotlandię, w różne części Ukrainy. Zespół brał udział w ważnych festiwalach teatralnych np. Światowym Festiwalu w Nancy w 1979 roku, w Teatrze Narodów w Baltimore w 1986, w Nowojorskim Festiwalu Sztuk w 1988, w Światowym Festiwalu Teatralnym w Sao Paulo w 1994 roku. Uczestniczył także w innych festiwalach i przedsięwzięciach teatralnych. Ponadto Tomasz Rodowicz, Mariusz Gołaj i Włodzimierz Staniewski odbywali bardzo odległe rekonesanse badawcze - do plemion indiańskich w USA, do Meksyku, do Japonii, Korei, do Buszmenów z Nowej Gwinei, australijskich Aborygenów, Irlandczyków, Hucułów. Grupa uczestniczyła czynnie w środowisku teatralnym tworząc seminaria praktyków i teoretyków teatru. Odbywały się one w siedzibie teatru, w Lublinie, na Gotlandii. Brali w nich udział ludzie teatru z Danii, Kanady, Turcji, USA, Rosji, Izraela, Japonii, Australii, Niemiec, Norwegii, Szwecji. Od czasu założenia „Gardzienic” Wyprawy organizowano co miesiąc. Zawsze odbywano je pieszo. Bagaże transportowano na ręcznie ciągniętym wózku. Zwykle trwały po kilka dni. Miały swój scenariusz, zależny od miejsca, ludzi. Wyprawy były z założenia wymianą. Ze strony grupy mieszkańcy wsi otrzymywali spektakl w zamian za to zbierali i nagrywali pieśni, opowieści, legendy, istniejące lub zapamiętane obrzędy. Wszystkie te odnajdywane fragmenty tradycji stanowiły później materiał do tworzenia spektakli. O tym czemu służyły Wyprawy Staniewski mówi:

*Czy można jednoznacznie stwierdzić dlaczego się wyrusza? Nie sądzę, to tkwi w człowieku, ta potrzeba wyruszenia w nieznaną, po doświadczeniu, potrzeba opuszczenia swojego siedliska. To kwestia instynktu. Cele Wyprawy zawsze, w jakimś zakresie się określa, ale tak naprawdę to kusi i wzywa „niewiadome” Stworzenie konstelacji ludzkiej. Tak to bardzo ważna motywacja. Dobór ludzi na Wyprawę to jedno z najtrudniejszych zadań. Staram się tak konstelować ludzi, żeby byli ciekawi siebie, a przy tym wolni od ciekawości inkwizycyjnej, egzekutorskiej czy złodziejskiej. Ludzi którymi nie powoduje chęć negowania innych, zabierania innym czegokolwiek. Powinni to być ludzie, którzy chcą dopełniać innych[4].*

Wyprawy mając przede wszystkim charakter wzbogacania teatralnych środków przekazu stają się przy okazji szkołą osvajania się, współdziałania, organizacji, poczucia odpowiedzialności za innych. Wszystko to ułatwia późniejszą współpracę. Esencją Wypraw są spektakle wystawiane podczas wieczornych Zgromadzeń. To czas niczym nie ograniczonej ekspresji aktorów i publiczności, którzy nawzajem czerpią z siebie Zaspokajają swoje potrzeby. Spektakle są tylko pretekstem do nawiązania nici porozumienia. Prowokacją do otwarcia się na swoją odrębność. Staniewski traktuje ten moment na pograniczu mistycyzmu:

*Wspólne cechy Wypraw i Zgromadzeń odbywających się w Polsce a także winnych krajach, utwierdzają mnie w przekonaniu, że Zgromadzenie jest pierwotną formą teatru. Moim zdaniem teatr wywodzi się właśnie ze Zgromadzenia - to w czasie jego przebiegu człowiek zaczyna odczyniać, a to jego odczynianie przybiera skodyfikowaną formę. W nim pojawia się moment, kiedy uzewnętrzniają się skłonności do przekraczającego pragmatyzm gestu, ruchu czy dźwięku. Początkiem teatru jest gest wykonany wobec ludzi w Zgromadzeniu, a nie gest religijny, zwracający się ku transcendencji, jak chcą antropologowie. Początek teatru nie wziął się też moim zdaniem z naturalnej skłonności człowieka do zabawy. Zespół uwarunkowań i przyczyn, sprawiających że skłonności człowieka do gestów niepragmatycznych zmieniają się w potrzebę, której trzeba nadać charakter powtarzalności, prowadzącej w konsekwencji do kodyfikacji i formy, mieści się właśnie w Zgromadzeniu; bez względu na to jaka była pierwotna przyczyna, która zebrała istoty ludzkie razem. To ono jest prototeatrem[5].*

Kolejną formą działalności „Gardzienic” są treningi i warsztaty. Treningi chociaż nie odkryte przez grupę jak Wyprawy czy Zgromadzenia i tak stały się jej osiągnięciem artystycznym. Podobnie jak Wyprawy i Zgromadzenia składają się na inność i niepowtarzalność jej działalności teatralnej. Treningi to forma powstała z inspiracji muzyką Chasydów i Cyganów, towarzyszącym jej tańcem a wraz z nim pojedynczym gestem, ułożeniem ciała niosącym z sobą konkretny przekaz, wypowiedź. Jak mówił Mariusz Gołaj:

*Muzyka cygańska poprzez swą intensywność, zawartą w dźwiękach i pieśniach, powodowała natychmiastowe rozwibrowanie ciała. Gdy ktoś ją grał, robił to tak szybko i tak mocno, że sam jednocześnie tańczył, nawet wtedy, kiedy siedział. Był to bardzo określony ruch i sposób poruszania się - z tego można było wysnuć trening [6].*

W ramach treningów stosowane są różne techniki dotyczące ćwiczenia ciała i głosu. Jedną z ciekawszych jest lapońska technika „joik” oparta na odnalezieniu wewnętrznego brzmienia. Włodzimierz Staniewski uważa „joik” za swoje wielkie odkrycie. Nieodłącznym elementem treningów jest muzyka. Trening według aktorów Gardzienic to:

*(...) rozmowa ciała, ale także oddechu, tchnienia, dźwięku, melodii i rytmu. Niekiedy jest to dialog z muzyką, która jest grana obok. Może on przebiegać między muzyką a ciałem. Pracuje się wtedy z partnerem, ale wszystko uruchamia impuls muzyczny z zewnątrz. To on dyktuje treści, nadaje jakąś sprawę, podsuwa gest. Istnieje jednak w tym wzajemność. Ćwiczenia między muzyką a ciałem oznaczają także, że ktoś, kto gra, jest gotów w każdym momencie przekształcić melodię czy rytm. Relacje między tymi, którzy działają i tymi, którzy grają, są więc zwrotne: działanie jest skutkiem muzyki, ale także ją wywołuje. Nie gra się jak na weselu, kiedy muzyka gra tzw. kawałki do tańca. Przy tych ćwiczeniach grupa muzyczna musi być uważna wobec tego, co dzieje się na planie. Najlepszym przykładem tego rodzaju zależności jest wirowanie. Kiedy ktoś wiruje - przy olbrzymiej dyscyplinie, która go obowiązuje, prostym krzyżu, wyprostowanych rękach i określonym ruchu - muzyka przyspiesza, żeby mógł ulecieć, żeby wirowanie mogło osiągnąć kulminantę. Ale kiedy ów wirujący po wirowaniu „gaśnie”, muzyka musi zareagować ściszeniem, spowolnieniem bądź zamilknięciem, żeby działający mógł usłyszeć własny oddech bądź inne dźwięki. Czasami bowiem ktoś komuś po wirowaniu śpiewa ... Dopracowaliśmy się bardzo wiele możliwości w tym scenariuszu. Grający mają obowiązek natychmiast na takie fakty odpowiadać. Muzyka powoduje wirowanie - wirowanie zaś muzykę stymuluje[7].*

Treningi są zawsze pracą z partnerem - uczą współdziałania pozwalają tworzyć zaufanie poprzez rozbudowanie wrażliwości na gest, ruch ciała partnera. Treningi mają cele materialne można się jednak pokusić o stwierdzenie, że są również wartością autoteliczną, celem samym w sobie. Uważają tak szczególnie ci, którzy gardzienickie treningi traktują jako odrębną formę teatralną.

Warsztaty pozwalają formę Treningów rozpowszechnić. Pierwszym dokładnie opisanym Warsztatem „Gardzienic” był Warsztat z aktorami Royal Shakespeare Company w pd. Walii w Druidstone Haven w 1989 roku. Polski dziennikarz, który towarzyszył aktorom w tej podróży tak to opisuje:

*Po sympozjum w Dartington zespół „Gardzienic” pojechał do Walii, gdzie pomiędzy skałami i pieczarami w Druidstone poszukiwano lepszego zrozumienia Szekspira. Szekspira? Tak, to nie pomyłka, Szekspir bowiem stworzył dramat, gdzie ludzkie życie poddawane jest doświadczeniu **fatum**, czyli niepodważalnych wyroków*

odwiecznego przeznaczenia. Otwarte morze, góry, skały, jaskinie i czysta przyroda wytwarzały atmosferę, w której myśli się o powrocie do naturalnej, podstawowej prawdy życia. Właśnie jak u Szekspira (...) Pobyt w skałach Walii był także roboczym warsztatem, poszukiwaniem klucza do odczytania starej celtyckiej legendy o Tristanie i Izoldzie. Włodzimierz Staniewski mówi, że tego klucza jeszcze nie znaleźli, że cały materiał przyszłego przedstawienia nie jest jeszcze ułożony w logicznym porządku artystycznym. (...) Staniewski odnosi tę praktykę do ćwiczeń uprawianych przez tradycyjnych śpiewaków pansori, z którymi zapoznał się podczas swojego rekonesansu w Korei Południowej, gdzie był wraz z teatrem, na Seoul Olympic Arts Festival. Mistrzowie pansori każą swoim uczniom ćwiczyć swój głos w jaskiniach i przy wodospadach, albowiem ćwiczenia takie wzmacniają głos i pomagają poznać własną głębię. Celem pobytu w skałach południowej Walii było uzyskanie wewnętrznego skupienia, chociaż trening ten był także pomyślany jako poszukiwanie środków do przyszłego spektaklu<sup>[8]</sup>.

Aktorzy z Gardzienic poprowadzili dużą liczbę Warsztatów zarówno w kraju jak i za granicą. W opiniach uczestników Warsztaty wyzwalały duchowo, pozwalają na poznanie nie tylko siebie ale i drugiego człowieka poprzez rozbudowany model cielesnej ekspresji.

Od pewnego czasu „Gardzienice” systematycznie prowadzą „Akademie” dla młodzieży zainteresowanej teatrem. Jest to forma warsztatów studenckich, podczas których młodzi ludzie mają okazję obcować z dojrzałymi artystami i korzystać z ich wiedzy i doświadczeń. Spotkania te są również odświeżające, ożywcze dla grupy Staniewskiego. Pozwalają na wymianę doświadczeń, poglądów. Można je uznać za wzajemną inspirację. W cytowanej już wcześniej rozmowie Mariusz Gołaj mówi:

*Nasi studenci przenoszą zdobyte u nas doświadczenie nie tylko do swojej pracy teatralnej choć i to się zdarza, jak w „Biorze Podróży”. Niektórzy próbują korzystać z nich pracując w domach kultury, w placówkach społecznych i szkołach - oczywiście w innym zakresie i przy innych uwarunkowaniach. Ważna jest też ich indywidualna perspektywa. Nawet jeśli zupełnie odchodzą od wcześniej zajmujących ich spraw, pozostaje w nich poczucie odmienności czy też egzotyki klimatu „Gardzienic”<sup>[9]</sup>.*

<sup>8</sup> A. W. Pawluczuk, Rzecz o Gardzienicach, Życie Warszawy 20.10.1989.

<sup>9</sup> rozmowa z M. Gołajem, op. cit.

Spektakli „Gardzienic” nie powstało wiele. Jednakże musimy pamiętać, że jest to tylko część twórczości teatralnej grupy. Każdy spektakl był owocem bardzo długiej pracy zespołu, ponadto, kolejne przedstawienia są zawsze kontynuacją poprzednich, poprzez to, że odpowiadają poniekąd na pytania w nich stawiane. Próba pełnej wypowiedzi we własnym języku teatralnym stały się dla grupy „Gusta”, powstałe

w 1980 roku na bazie II części Dziadów Adama Mickiewicza. W przedstawieniu tym fragmenty dzieła Mickiewicza pojawiają się w zupełnie zmienionym kontekście. W „Gustach” mamy już do czynienia z typowym dla „Gardzienic” stylem: budowanie spektaklu w oparciu o muzykę, zderzanie przeciwieństw, ogromna intensywność, wręcz przesyta, środków wyrazu. Jednakże prawdziwą sławę zapewnił zespołowi powstały na przełomie 1981 i 1982 roku - „Żywot protopopa Awwakuma”. Przedstawienie oparto na autobiografii napisanej w więzieniu przez zagorzałego przeciwnika reformy cerkwi prawosławnej, ideologa sekty staroobrzędowców - Awwakuma Pietrowicza, który po ekskomunikacji został spalony na stosie. Mamy w tym spektaklu do czynienia z prawosławnym śpiewem cerkiewnym, ludowymi pieśniami zbieranymi przez zespół w czasie Wypraw. Praca na przestrzeni lat 1987 - 1990 zaowocowała spektaklem „Carmina Burana”. Podstawą przedstawienia stał się zbiór średniowiecznych pieśni przechowywanych w bawarskim opactwie Benedictbeuren oraz historii miłości Tristana i Izoldy. Przyjęto mówić o tym spektaklu, za Włodzimierzem Staniewskim jako o monografii miłości. Poruszającej poprzez swoją prostotę i czyste piękno. Ostatnim, jak na razie, spektaklem „Gardzienic” są „Metamorfozy” oparte na dziele Apulejusza. Aktorzy sięgają do antycznej muzyki Grecji z czasu od V do II wieku p. n. e. Spektakle grupy Staniewskiego są z pewnością dla widza czymś nowym, niespotykanym, odrzucającym wszelką rutynę i konwencję. O tej właśnie odmienności pisze Dariusz Kosiński:

„Przedstawienia Ośrodka Praktyk Teatralnych są tworamami żywymi. Nie mają swoich premier, ponieważ tak jak w przypadku każdego żywego organizmu, nigdy nie osiągają takiego punktu, w którym można powiedzieć, że są gotowe, skończone (nie znaczy to, że brak im struktury lub że są improwizowane). Ich kształty, odcienie, brzmienia zmieniają się wraz z tworzącymi je ludźmi, wraz z czasem, w którym żyją. I jak każdy żywy organizm w pewnym momencie umierają, dając zarazem życie nowemu teatralnemu utworowi. W ten sposób dzieła Staniewskiego i jego współpracowników tworzą jakby łańcuch pokoleń, przekazując sobie pytania, na które nie udało się znaleźć odpowiedzi, ukazując drogi już przebadane i popychając następcę w nieznaną z bagażem dobrych rad i doświadczeń. Tak właśnie w ostatnich latach powoli odchodzi w przeszłość „Carmina Burana” i rodzi się spektakl następny „Metamorfozy”, esej teatralny według Apulejusza. Tradycyjne teatry zazwyczaj wystawiają dzieła sztuki - „Gardzienice” tworzą je”[10].

[10](#) Dariusz Kosiński, Staniewski. Teatr przeciw śmierci, Folder - Europejskie miasto kultury - Kraków 2000, 1999.

Symbolicznym punktem w historii „Gardzienic” stał się rok 1982 a wraz z nim Wyprawa do Laponii, otwierająca program Teatr Ziemi, zwany częściej koncepcją *Theatrum Mundi*, postulująca praktykowanie teatru wobec zjawisk natury. Koncepcja ta rzuciła pewien rodzaj światła, w którym obserwowana była od tej pory działalność zespołu. Trudno ustrzec się przed refleksją. Gdzie, w przypadku grupy, kończy się teatr a gdzie zaczyna życie. Czy wizja Staniewskiego zamyka się, tylko i wyłącznie, w ramach działalności teatralnej, czy też wykracza dużo dalej i zawiera w sobie

receptę na życie. Niewielu z grupy tworzącej „Gardzienice” zostało w niej do dzisiaj. Jeszcze mniej na stałe osiedliło się w Gardzienicach. Jednakże wszyscy mając świadomość, że uczestniczą, lub uczestniczyli w czymś niepowtarzalnym; z pewnością stanowią odrębny gatunek nie tylko artystów ale i ludzi.

Najbardziej zainteresowani na ten temat tak piszą:

„Umiejętność zwielokrotnionego postrzegania przydarza się w obcowaniu z naturą. Natura jest muzyką, która odpowiada muzyce sfer. To **theatrum mundi**. O świecie na gardzienickich łąkach, powleczonych mgłą, świat dołu i świat góry są tak blisko siebie. To ciekawe, że o tej porze ptaki pozwalają się zbliżyć do siebie. Wszystko układa się w jedną treść życia. Wszystko odczynia. „Ja”, który się tam znalazłem, mogę być powtórzony w wielu zjawiskach. Oto ptak przelatuje i jedno z moich „ja” leci z nim przez chwilę ... Oto słycać krzyk jastrzębia - i jedno z moich „ja” brzmi tym głosem ... Oto słycać szum koron drzew wiatr górą przeszedł - i tam uniosło się jedno z moich „ja” ... To tak, jakbyśmy pracowali z kilkoma **dramatis personae** w pełnej synchronii, przekazując im to, co same wiedzą. Przekazując im wzory prostoty, które należą do wspólnego tekstu ludzi, zwierząt, roślin, gwiazd. W przyrodzie, o zmierzchu, dokonuje się poruszający dramat świetlny. Obrazy i zjawiska zanikają i jawią się ponownie z innym jakby obliczem. W sposób naturalny tworzą się i zmieniają plany. Coś jest jeszcze eksponowane, gdy tym czasem inne dopiero co wyraziste, oddala się i przekształca. Patrzymy na niebo i widzimy je jeszcze nagie, kiedy ziemia obleka się ciemnym kaszmiem. To pora dopiero co spełnionych zaślubin. **Petite morte** - mała śmierć. Czyż to szczególnie - o tej porze - drganie w nas wrażeń, to nie zawstydzenie małego dziecka, które odkrywa i uświadamia sobie swoją nagość? I jeszcze ta aura, olbrzymiejących i skradających się kształtów. I ten moment nagłej ciszy, nagłego zmiłknienia całego świergotu, całej muzyki przyrody. To święty moment. Niebo i ziemia mówią ze sobą.

Jest taki stary obyczaj zbierania się przed zmierzchem w kuchennej izbie chałupy, całą rodziną. W ciszy. Po tamtej stronie progów, po stronie jasnego, gwarne go świata, zostawia się na chwilę krzątanie i mowę. Czeka się. Najstarszy w rodzinie struga drzazgi i kładzie do pieca. Powoli i statecznie. Czeka się Zmierzchu, który już, powoli i statecznie, zachodzi oknem i uchylonymi drzwiami. Kiedy dotknie każdej osoby i każdego sprzętu, kiedy rozsiądzie się ogromniasty, od podłogi aż po powałę, najstarszy podpala samotną drzazgę.

I wtedy jawi się inny świat, świat innych odległości, innych barw, innych wymiarów. Świat innej prawdy inaczej realny. (...) Jest to szczelina między dwoma rozpoznawalnymi przez nas światami. To trzeci świat najbardziej tajemniczy - niezgłębiony i magiczny.

W przyrodzie porą taką jest zmierzch i świt. Bardziej zmierzch jednak. Przedstawienia teatralne powinny zaczynać się w szczelinie czasu, między dniem a nocą. Przez wszystkie lata Wypraw starałem się pilnować tej pory dla spektakli i prób. Świadomość że w określonym czasie, w szczelinach pór, odbywa się swoiste **theatrum mundi**, jest czymś tak źródłowym, jak odczuwanie muzyczności ziemi”

[11].

Metafizyczny obraz świata, czysta magia, personifikacja przyrody to coś co nadaje twórczości „Gardzienic” wymiar nierealny. Odbiór takiej sztuki wymyka się od ocen, obiektywnych sądów, analiz jest tylko wrażeniem, impresją zależną przede wszystkim do naszej wrażliwości. Do niej to właśnie odwołują się, artyści z Gardzienic.

[11](#) Odczynianie świata, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa nr 3 - 4, 1991.

Teatr NN zaistniał po raz pierwszy w 1990 roku przedstawieniem „Wędrowki niebieskie”. Zespół tworzyło kilku autorów Grupy Chwilowej w składzie: Tomasz Pietrasiewicz, Renata Dziedzic, Grzegorz Linkowski i Jerzy Rarot. Wkrótce zespół powiększył się o Zbigniewa Jaworskiego i Witolda Dąbrowskiego ze "Sceny 6" oraz Grzegorza Rzepeckiego i Jarosława Zonia. „(...) nie byliśmy ludźmi znikąd; którzy nagle zapragnęli przeżyć przygodę z teatrem. Nasza przeszłość związana była z lubelskim teatrem studenckim końca lat 70 i 80 – tych”[1].

Rok 1990 był przełomowy, był rokiem wielkich zmian w życiu społecznym, politycznym gospodarczym. Wreszcie był okresem kończącym pewne wydarzenia z historii Polski - koniec systemu totalitarnego i początek demokracji. „Mieliśmy przeświadczenie, że coś się kończy, że za nami pozostają smutne i beznadziejne lata osiemdziesiąte, a z nimi część naszego życia uwikłanego w tamten czas i jego problemy” [2]. Tak zrodziła się idea powołania do życia teatru, teatru przez który można było mówić o rzeczach ważnych.

### **Dlaczego teatr?**

Według twórców „to właśnie w teatrze można odnaleźć jeden z archetypicznych i poruszających obrazów, którymi wciąż karmimy naszą wyobraźnię. Magiczny krąg światła zatrzymujący ciemność, a nad nim pochyleni ludzie. Odwieczna walka światła z nocą, Porządku z Chaosem i człowiek szukający schronienia tam, gdzie płonie ogień. Tak chyba można to widzieć, rozumieć i czuć, gdy stajemy naprzeciw czarnych kotar otaczających miejsca, gdzie światło powołuje do życia lub gasi coś, co nazywamy teatrem”[3].

<sup>1</sup> Materiały archiwalne Ośrodka Brama Grodzka - Teatr NN, 1997, s. 21.

<sup>2</sup> Materiały archiwalne Ośrodka Brama Grodzka - Teatr NN – „Formacja środowiskowa, Tradycja -kultura – samorząd”, 1997, s. 2.

<sup>3</sup> Na Przykład, Barbara Odnous, Teatr odbity w uważnych oczach, nr 5, listopad 2000, s. 15.

### **Dlaczego NN?**

„*Nomen nescio* - imienia nie znam. Wtopić się w swoje dzieło i istnieć tylko poprzez nie. Zakryć twarz czarnym welonem. Odejść na spotkanie ciemności bez obaw i strachu, zostawiając swój teatr odbity w czyichś uważnych oczach. Zostawiając swój ślad”[4].

Aby przetrwać i ciągle się rozwijać Teatr NN musiał raptownie dostosować się do

zmieniającej się rzeczywistości lat 90 - tych. Ogromnym atutem w walce o widza stali się ludzie - kreatywni, pomysłowi, otwarci na nowości, łatwo adoptujący się w nowych warunkach.

„Nie interesuje nas teatr robiony wyłącznie w celu dostarczenia rozrywki” [5]- mówi Tomasz Pietrasiewicz.

W początkach istnienia Teatr NN obok innych teatrów alternatywnych (Grupy Chwilowej, Provisorium, Sceny 6, Teatru Wizji i Ruchu) wchodził w skład Lubelskiego Studia Teatralnego, mieszczącego się przy ul. Grodzkiej 34.

Powybijane szyby w oknach, brak ciepłej wody, uszkodzony dach, zły stan tynków i elewacji stały się przyczyną opuszczenia Grodzkiej. Studio Teatralne przeniosło się do pomieszczeń Lubelskiego Domu Kultury tworząc w 1991 roku Lubelskie Centrum Kultury. Teatry wchodzące w jego skład, w tym Teatr NN, uzyskały nową atrakcyjną siedzibę w samym centrum miasta. Pomimo dobrej lokalizacji nieporównywalnie lepszego wyposażenia pomieszczeń „NN” postanowił znaleźć dla siebie własną, samodzielną siedzibę. Powodem desperackiej decyzji była ciasnota ciągle problemy organizacyjno - administracyjne spowodowane dużą ilością grup teatralnych i artystów wchodzących w skład Centrum Kultury. Wybór nowej siedziby padł na Bramę Grodzką, miejsce narodzin Teatru NN. Stopień degradacji kamienic tworzących dawne Studio Teatralne posunął się jeszcze dalej stając się meliną dla okolicznych mieszkańców. W momencie ponownego zasiedlenia obiektów przy Grodzkiej było to najbardziej zdewastowane, zrujnowane przez czas i niedbalstwo człowieka miejsce na Starym Mieście. Aż do momentu rozpoczęcia renowacji kamienic przy wejściu do teatru wisiała tabliczka ostrzegająca przed niebezpieczeństwem zawalenia się konstrukcji.

„Już w pierwszych dniach pobytu na Grodzkiej poczuliśmy się gospodarzami tego miejsca. Przede wszystkim byliśmy sami i zrozumieliśmy, że cokolwiek się stanie - będzie zależało tylko od nas” [6]. Artyści sami uporządkowali pomieszczenia i wyposażyli w sprzęt zakupiony za pieniądze uzyskane od Fundacji Kultury za projekt „Pamięć - Miejsca - Obecność”. Jesienią 1992 roku rozpoczął się proces odnowy kamienic Grodzkiej 21, 34, częściowo 36, i oczywiście Bramy Grodzkiej. Sama Brama przestała być jedynie miejscem pracy, powoli stawała się dla ludzi tworzących Teatr NN „miejscem magicznym”.

<sup>4</sup> ibidem.

<sup>5</sup> ibidem.

<sup>6</sup> Materiały archiwalne ośrodka Brama Grodzka, op. cit., s. 4.

„To tu, w Bramie Grodzkiej, zwanej też Bramą Żydowską, będącą dawniej przejściem między miastem chrześcijańskim a miastem żydowskim. Próbujemy zrozumieć, co oznacza to miejsce dla nas dzisiaj, jakim jest dla nas przeszaniem. To tu rozmawiamy o książkach. O poezji. O sztuce. Starając się w zgiełku i chaosie codzienności chronić sens i porządek świata. To tu, w tej sali nad Bramą, czasami od świtu stajemy się też artystami odrzucając zasłonę szarości i zmęczenia. Odsłaniając nasz teatr. (...) To brama Grodzka dała nam też piękną podróż. Bez niej nie wyruszylibyśmy w drogę” [7].

Symbolika Bramy jest przejrzysta - jest ona punktem stycznym chrześcijańskiego Miasta Górnego i żydowskiego Miasta Dolnego. Stoi na straży nieistniejącej Żydowskiej Atlantydy, przypomina o istnieniu kiedyś wielokulturowego Lublina, w którym obok siebie żyli Polacy i Żydzi, współistniały dwie kultury i dwie religie.

„Dziś wiem, że centrum świata jest właśnie tutaj, w Bramie Grodzkiej. (...) Człowiek czuje się w tym obszarze u siebie. Moje ambicje kończą się na Bramie Grodzkiej” - stwierdził Tomasz Pietrasiewicz w wywiadzie z Barbarą Odnoś [8].

Ta właśnie brama jest wymownym znakiem tolerancji, poszanowania odrębności, bogatej tożsamości Lublina składającej się z pogranicznej mieszanki elementów polskich, żydowskich, wschodnich.

Dla artystów Teatru NN powrót na stare śmieci to szereg niekończących się problemów natury materialnej i nie tylko. Po pierwsze siedzibą teatru stała się ruina nie nadająca się do użytku. Lokatorzy (czyli Teatr NN) postanowili poświęcić siły na przeprowadzenie remontu i na szczęście udało się. Po drugie - Stare Miasto to dzielnica owiana złą sławą, miejsce unikane przez tzw. porządnymi ludźmi. Teatr postanowił organizować imprezy i wydarzenia artystyczne zachęcające Lublinian do odwiedzania zabytkowej części miasta. I po trzecie „stanęliśmy przed problemem, jakim jest brak pamięci, o tym, co tu kiedyś było” [9] - część projektów stworzonych przez Teatr NN poświęcona jest poznawaniu historii dawnego żydowskiego miasta.

W styczniu 1996 roku Teatr NN „zerwał” więzy z Centrum Kultury. Funkcję dyrektora instytucji sprawuje od początku Tomasz Pietrasiewicz - twórca Teatru NN, a zarazem jego reżyser teatralny i aktor. Od 1 kwietnia 1998 roku Urząd Miejski zatwierdził decyzję o powołaniu Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” jako nowej placówki kulturalnej miasta.

## **Działalność teatralna Teatru NN**

Pierwsze spektakle „Wędrowki niebieskie” (1990 r.), „Ziemskie pokłony” (1991 r.), czy „Innowacja” (1993 r.) zabierają widza w podróż szlakiem doświadczeń człowieka końca XX wieku. W przedstawieniach przewija się motyw ludzkiej wędrówki („Nasze życie jest wędrówką”), w poszukiwaniu miłości, stałych punktów w chaosie życia, wartości zapomnianych takich jak tolerancja, altruizm, będących panaceum na znieczulicę społeczną ksenofobię, zło. Człowiek w swoich dążeniach do poznania siebie samego, w poszukiwaniu świata sacrum nieustannie ociera się o zło, przybierające często postać drugiego człowieka. Dokonując wyborów raz dobrych,

raz złych, zawsze realizuje swoje człowieczeństwo.

Spektakle Teatru NN (...) „ukazują brak, nieobecność jako nie tylko istotne zagrożenie egzystencjalne i historyczne, ale przede wszystkim jako synonim współczesnego wykorzenienia człowieka z bogatego niegdyś i pełnego świata kulturowego uniwersum” [10]. Obok pytań egzystencjalnych współtwórcy spektakli „pytają” o sens tworzenia, sens sztuki, przechowywania czasu i pamięci, zapominania. Dylematy filozoficzne przewijają się w tekstach Szekspira, Nabokova, H. Hofmanstahl’a.

<sup>7</sup> E. Walicka, „Brama”, Lublin 1999, s. 1.

<sup>8</sup> Na Przykład, Barbara Odnow, ..., s. 13.

<sup>9</sup> Materiały archiwalne, op. cit., s. 4.

<sup>10</sup> A. Bagałajewski, Kilka uwag o projekcie kulturowej lokalności. O działaniach Teatru NN, Lublin 1999, s. 20.

Aktorzy Teatru NN łączą w spektaklach prozę i poezję autorów różnych epok, o różnych poglądach, np.: Kafki, Whitmana, Calderona de la Barca, N. Hawthorne’a, czy muzyki od wielkiego J. S. Bacha po melodie żydowskie nieznanych kompozytorów. Dla artystów nie istnieje problem kulturowej odrębności. „Jest bowiem jedna uniwersalna płaszczyzna mówienia o doświadczeniach egzystencjalnych nie danej społeczności, ale człowieka” [11]. Czerpanie z różnych kultur tylko wzbogaca twórczość teatralną. W sumie kultur - we wspólnym ich rdzeniu można odnaleźć odpowiedzi na pytania, które dręczą ludzkie sumienie.

„Wędrowniki niebieskie” - wprowadziły widza w nierealny, zaczarowany świat wypełniony słowami M. Cietwajewa, M. Bułhakowa ... i delikatnymi dźwiękami wiolonczeli. Cytaty zaczerpnięte z „Zeszytów Literackich” przywodzą na myśl (...) „klimat estetyki lansowanej przez paryski kwartalnik” [12]. Spektakl zachwycił prof. Elżbietę Walicką, która poradziła reżyserowi i autorowi „Wędrowników ...” Tomaszowi Pietrusiewiczowi - „warto, żebyś robił teatr” [13].

„Ziemskie pokarmy” - przedstawienie pełne uroczych, tajemniczych symboli dotyka tematyki żydowskiej. Oparte na tekście Grigorija Komowicza - żydowskiego pisarza z Litwy, obecnie mieszkającego w Izraelu, „buduje” klimat znany z obrazów Chagalla. Reżyser T. Pietrasiewicz otrzymał nagrodę za wyobraźnię teatralną widoczną w „Ziemskich pokarmach” na festiwalu we Wrocławiu.

W „Inwokacji (...) widz dostaje przyzwolenie na obserwację modlitwy pokornej, samotnej, bez darcia szat (...)” [14]. Prof. Sławińska po obejrzeniu przedstawienia powiedziała, że „po raz pierwszy od wielu lat zobaczyła prawdziwie misteryjny, dotykający, metafizyczny teatr ..., i że znowu usłyszała naturalnie wpisaną w teatr poezję, co jest niezwykle trudną sztuką”[15]. Spośród wszystkich imprez teatralnych jedynie Inwokacja została pokazana szerszej publiczności, zdobywając kilka nagród: Nagroda Jury na Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu i Nagroda Dziennikarzy na podobnym festiwalu we Wrocławiu.

[11](#) A. Bagałajewski, Kilka uwag o projekcie ..., s. 20.

[12](#) Elżbieta Walicka, Brama, op. cit., Lublin 1999, s. 32.

[13](#) Na Przykład, Barbara Odnous: Teatr ..., s. 16.

[14](#) A. Mirecka, Brama, Lublin 1999, s. 36.

[15](#) Materiały archiwalne Ośrodka Brama Grodzka - Teatr NN.

Później przyszła kolej na „Zbyt głośną samotność” Hrabala (1993 r.). Do współpracy zaproszono aktora Teatru im. Juliusza Osterwy - Henryka Sobiecharta („urzekł mnie ich teatr”). Opowiadanie Hrabala świetnie obrazuje minioną totalitarną rzeczywistość, jak i obecną - brutalną i kapitalistyczną. Spektakl odbył się w scenerii zrujnowanych wnętrz Bramy Grodzkiej - dało to znakomity efekt - podkreśliło atmosferę przedstawienia.

Sobiechart wystąpił w kolejnym przedstawieniu Teatru NN „Moby Dick” Mevill’a. O przyczynach, które skłoniły do wystawienia „Moby Dick’a” reżyser Tomasz Pietrasiewicz powiedział: „(...) chciałem tym tekstem dotknąć tego, co się dzieje w Europie u schyłku XX wieku. Trudno uwierzyć, że po doświadczeniach II wojny światowej mieliśmy jej minipowtórkę w Jugosławii” [16]. Tekst Mevill’a mówi o człowieku wyłączonym ze wspólnoty, doświadczonym i poszukującym celu życia, którym jest poznanie dobra w świecie zła. Dodatkowy atut „Moby Dick’a” stanowiła gra Sobiecharta, który przy pomocy „nieomal ascetycznych środków stworzył cztery role w jednej”[17].

Wszystkie spektakle Teatru NN zachwycają swoją prostotą, ubogą scenografią, oszczędną grą aktorów pozbawioną niepotrzebnych gestów czy mimiki. Ważna jest

scenografia. Stanowią ją czasami tak prymitywne środki jak stare, drewniane skrzynki, czarne draperie, stołki, czasem zaś niezwykle rekwizyty „budują” nastrój spektaklu. Dopełnieniem scenografii jest zawsze idealnie współgrająca z nią muzyka.

## **Działalność pozateatralna**

Równocześnie wraz z prowadzeniem działalności teatralnej Teatr NN rozwija zainteresowania w dziedzinie pozateatralnej. „(...) Powoli, bycie tylko teatrem przestało nam wystarczać. Coraz bardziej otwieraliśmy się na inne pozateatralne pomysły, uzupełniające naszą artystyczną aktywność” [18]. Odbywają się spotkania literackie, wystawy plastyczne i fotograficzne (w 1991 r. - powstaje i działa Galeria Teatru NN), kilkudniowe sesje, np. „urodziny Hrabala w Lublinie”, „Józef Czapski - życie i dzieło”, projekcje filmów. Spotkania z ludźmi pióra, tłumaczami, publicystami, uczonymi nie tylko z Polski stały się bardzo intensywne. Dzięki Teatrowi NN w życiu kulturalnym Lublina pojawiały się różne postaci, m. in. Józef Chrzanowski, Jacek Kuroń, Gustaw Herling - Grudziński, Jerzy Jarzębski, czy Ewa Kuryluk.

U podstaw pozateatralnych działań Teatru NN wynika przeświadczenie o szczególnej roli Lublina. Lublin był kiedyś miastem wieloetnicznym i wielokulturowym. To tam sąsiadowały obok siebie „cerkiew, kościół, synagoga”. W okresie wojennym stał się symbolem nietolerancji i ksenofobii miejscem Holocaustu.

[16](#) Na Przykład, Barbara Odnous: Teatr ..., s. 16.

[17](#) A. Kowalczyk, Brama, ..., s. 44.

[18](#) Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN”, Kultura, wyd. krajowe, Paryż 1999 nr 12.

Pierwszy duży projekt pt. „Pamięć - Miejsce - Obecność” powstał w 1993 roku na konkurs „Mała Ojczyzna - Tradycja dla Przyszłości”, ogłoszony przez Fundację Kultury. Trzy kluczowe słowa określają tematykę i charakter projektu wskazują pole zainteresowań Teatru NN.

„Pamięć” - o tym, co uległo zagładzie i zniszczeniu, czyli pamięć o historii miasta i regionu lubelskiego.

„Miejsce” - tzw. Mała Ojczyzna - Lublin, miasto szczególne, będące kiedyś domem dla Polaków, Żydów, Tatarów, Niemców, Ukraińców, Litwinów, oraz wyznawców kalwinizmu i arian. W Lublinie do dziś widać ślady kultur Wschodu i Zachodu.

„Obecność” - rozumiana jako obecność w kulturze związana nierozzerwalnie z Pamięcią o Miejscu, w którym żyjemy i otwartością na kultury inne.

Projekt ten nie ma określonych ram czasowych, i „nie jest nastawiony na jedno spektakularne wydarzenie, lecz na cały szereg przedsięwzięć odbywających się w kręgu tematów uznanych za kluczowe dla tego miejsca” [19]. Realizacja projektu osadza się na 3 głównych celach:

1.

utworzenia w Lublinie ośrodka „Spotkanie”, w którym mają się spotykać artyści i ludzie kultury. Przejawem aktywności ośrodka będą koncerty muzyczne, przedstawienia, wystawy (fotografii, malarstwa, grafiki, rzeźby), projekcje filmów, oraz spotkania artystów ze Wschodu, Zachodu, Południa i Północy Europy;

2.

stworzenia programu pomocy kulturalnej Miasta i Regionu poprzez zbieranie, klasyfikowanie i popularyzowanie wiedzy o nich w aspektach: historycznym, turystyczno - krajobrazowo - architektonicznym, kulturowym;

3.

wprowadzanie w życie programu edukacyjnego Pamięć - Miejsce - Obecność wśród młodzieży. Zajęcia poświęcone są miastu, regionowi, ich historii i współczesności, z położeniem akcentu na tradycję wielokulturowości czy różnorodności narodowej dawnego, przedwojennego Lublina.

Głównym celem programu obok walorów poznawczych jest pozytywne kształtowanie postaw wśród młodzieży wobec odmienności i odrębności narodowej.

Lata 94 - 96 to okres rozwoju organizacyjnego i tematycznego poszerzania programu Pamięć - Miejsce - Obecność. W wielu miastach Europy: we Lwowie, Kijowie, Mińsku, Moskwie i Lublinie odbywają się cykliczne imprezy pod hasłem „Spotkania kultur”. Pod tym samym hasłem w Lublinie odbywają się indywidualne wystawy w Galerii NN artystów z Białorusi, Litwy, Ukrainy, Niemiec, Izraela (m. in. wystawa prac Myrosława Jahody ze Lwowa, Marka Leszczyńskiego, prezentacja sztuki Żydów ze zbiorów Muzeum Lubelskiego „Zamek” w opracowaniu Renaty Bartnik i Elżbiety Matysek).

[19](#) Materiały archiwalne Ośrodka Brama Grodzka - Teatr NN, Projekt: Pamięć - Miejsce - Obecność, s. 7.

W 1998 roku program Ośrodka uległ przemianie na rzecz odświeżania Pamięci Miejsca, w którym on się znajduje. Konsekwencją zmian w sferze zainteresowań Ośrodka jest program Wielka Księga Miasta. Polega on na przeprowadzeniu i rejestrowaniu techniką audio i video rozmów z mieszkańcami Lublina. Druga część projektu sprowadza się do gromadzenia informacji o mieście, którego już nie ma; w postaci starych fotografii, obrazków, rycin, map, oraz na porządkowaniu dokumentów archiwalnych Lublina. Zebrane materiały zostały wykorzystane w projektach o charakterze artystycznym i edukacyjnym w formie wystaw: „Lublin

w fotografii do 1939 roku”, oraz „Portret Miejsca - Makieta Lubelskiego Zespołu Staromiejskiego na 1939 rok”. Relacje mówione (Historia Mówiona) „... pozwala lepiej nam wczuć się w epokę, odtworzyć system wartości, sposób myślenia ludzi, wzajemne relacje pomiędzy poszczególnymi grupami społeczności miejskiej, polską, żydowską, ...” [20] Podczas opowieści ludzie przypominają sobie dzieciństwo, sąsiadów, domy rodzinne, ulice, sklepy, smaki, zapach i kolory miasta. W realizacji Historii Mówionej udział wzięli studenci lubelskich uczelni (Wydziały Socjologii, Politologii, Pedagogiki i Filologii Polskiej), uczniowie szkół średnich, osoby starsze z uniwersytetu Trzeciego Wieku, oraz oczywiście pracownicy i współpracownicy ośrodka, dziennikarze lokalnych mediów.

Ogromną popularnością cieszy się wystawa Makiety (w skali 1:250) Zespołu Staromiejskiego wraz z nieistniejącą dzielnicą żydowską. Na podstawie zebranych dokumentów i informacji na temat urbanistyki przedwojennego Lublina udało się odtworzyć ponad 800 obiektów, z których około 300 już nie istnieje. „Niedawno pewien urodzony w Lublinie Izraelczyk z okrzykiem „Tu mieszkałem!” złapał swoją kamienicę i przytulił do serca”[21].

Głównym zamierzeniem projektu Wielka Księga Miasta jest nie tylko dokumentowanie faktów historycznych, ale przede wszystkim zachowanie i ocalenie pamięci o tym, co wydarzyło się w Lublinie przed i podczas II wojny światowej.

Ośrodek realizuje również cykliczne imprezy o charakterze artystycznym typu „Noc świętojańska” - promująca najbardziej zniszczoną dzielnicę miasta (Stare Miasto), coroczne jesienne spotkania z Teatrem i Reportażem Radiowym, oraz spotkania z dokumentem filmowym.

Ostatni projekt „Jedna ziemia. Dwie świątynie” będący kontynuacją wątku żydowskiego odbył się 16 września 2000 roku, wieńcząc Kongres Kultury Chrześcijańskiej. Wśród zaproszonych gości, uczestniczących w projekcie wzięli udział m. in. Rabin Michael Schudrich, bp Józef Życiński, prezydent miasta Lublina - Andrzej Pruszkowski, ocaleni z Holocaustu, odznaczeni medalem „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”, ich dzieci, wnuki ...

Ośrodek nawiązał współpracę z uczniami i nauczycielami szkół średnich, jest wydawcą kwartalnika *Scriptores Scholarum* - jednego z najambitniejszych lokalnych pism o charakterze edukacyjnym. W 1996 roku Zeszyty Szkolne otrzymały specjalną nagrodę Ministra Edukacji Narodowej „za wysoki poziom merytoryczny, walory edukacyjne pisma i jego oryginalność”. W ten oto sposób u progu Trzeciego Tysiąclecia spotkały się jeszcze raz teatr i szkoła, by po wielu wiekach rozłąki wspólnie rozpocząć żmudną pracę nad kształceniem formacji duchowej i intelektualnej (...)”[22].

Nie sposób wspomnieć o wszystkich projektach czy imprezach kulturalnych, które powstały z inicjatywy ośrodka. Jak powiedział o nim prof. Panas: „(...) tym, co robi, można by obdzielić Zamość, Chełm, a i dla Warszawy jeszcze zostanie” [23]. „Formuła teatru, który nie chciał już być jedynie teatrem, okazała się płodna”[24].

[20](#) Historia Mówiona - rozmowa z prof. Tadeuszem Radzikiem, *Scriptores scholarum* nr 1, Stowarzyszenie Brama Grodzka, Lublin 1999, s. 11.

[21](#) Miasto z klocków, *Kurier Lubelski*, 21 grudnia 1999 r.

[22](#) S. Żurek, Brama, **De Schola et Theatro**, op. cit., s. 24.

[23](#) Brama, *Gazeta Wyborcza*, 1. VI. 2000, s. 12.

[24](#) Ośrodek Brama Grodzka - Teatr NN, *Kultura*, op. cit., Wyd. Krajowe, Nr 12, Paryż 1999.

*Scena Plastyczna KUL* założona została przez Leszka Mądziaka w roku 1969, który studiował wtedy historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Źródłem działalności artystycznej, jej inspiracji należy poszukiwać w dzieciństwie. Obrazy z tego okresu, z jego dzieciństwa, miały istotny wpływ na kształt teatru.

*Wszystko się tam zaczyna. Mieszkałem na uliczce blisko szpitala, kostnicy i cmentarza. Pogrzeby były prawie codziennie i przez okno sączyły się takie widoki: karawan, wolno człapiące konie, procesja żałobników. Szły konduktory w deszczu i pełnym słońcu, rano, w południe i o zmierzchu. Czasem grała orkiestra, czasem tylko wiatr. Wychowałem się i bawiłem wśród tego pejzażu. Te obrazy zostały we mnie i powracają. Malarzem zawsze chciałem być. Ze sztalugą na plecach umykałem z lekcji, aby malować kielecki zamek, wzgórze klasztorne i pejzaże. Tamte pejzaże są we wszystkich moich spektaklach i w nie wnoszę moje lęki, niepokoje. Po tych pejzażach chodzi wiatr i je dopełnia, są tam wieczory i smakowanie wieczorów, kapanie wody, szelesty. W przyrodę wtapiam swój teatr*[\[1\]](#).

Jak mówi Leszek Mądziak, nie byłoby tego teatru, gdyby w jego życiu zabrakło tych dwóch rozdziałów: Gór Świętokrzyskich i Kielc. Geneza teatru wiąże się z pragnieniem malowania, które towarzyszyło twórcy od zawsze, a jest ono przez cały czas w twórczości Mądziaka widoczne. Jego spektakle malowane są bowiem „światłem i ciemnością”.

Już w czasie studiów twórca *Sceny Plastycznej KUL* spotkał Irenę Brylską, która gościnnie realizowała „Wandę” Norwida. W korytarzach KUL natknęła się na obrazy Mądziaka, które artysta rozwiesił tam, aby oznajmić światu, że maluje. W ten sposób poprzez projekt scenografii do jej spektaklu, tylnymi drzwiami wszedłem do teatru. Zostałem nagrodzony na Studenckiej Wiośni Teatralnej, to skłoniło mnie do dalszej współpracy z *Teatrem Akademickim KUL*. Miałem szczęście spotkać Mieczysława Kotlarczyka i wspólnie pracować przy spektaklu *Amor Divinus*. Po kolejnym nagrodzonym doświadczeniu przy realizacji scenografii do Testamentu Villona w teatrze *Gong 2*, pomyślałem, że mogę uczynić scenografię bohaterem i dramatem całego spektaklu[\[2\]](#).

---

Korzenie *Sceny Plastycznej KUL* wyrastają z metaforycznego i religijnego Teatru Akademickiego KUL założonego w 1952 roku. Był pierwszym studenckim teatrem w Polsce. Wtedy w 1967 roku w „Wandzie” Norwida debiutował Mądziak w roli scenografa. Spektakl ten wraz ze swym wystrojem scenograficznym mieścił się w koncepcji teatru reliefowego. Teatrem scenograficznym, reliefowym zwykło się określać późniejsze dokonania *Sceny Plastycznej*. W związku z tym, nazwisko Mądziaka wymienia się obok Kantora, Szajny, Grotowskiego oraz Craiga, Appi, Schumana.

Leszek Mądzik jest twórcą kilkunastu scenografii teatrów Polski, Portugalii, Francji, Niemiec oraz wykładowcą szkół artystycznych i profesorem poznańskiej ASP. Prowadził warsztaty teatralne m. in. w Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie, Pradze, Buffalo, Rennes, Dublinie, Rydze, Preko.

*Scena Plastyczna KUL* zrealizowała dotąd szesnaście spektakli:

1. „Ecce Homo”, 1970;
2. „Narodzenia”, 1971;
3. „Wieczera”, 1972;
4. „Włókna”, 1973;
5. „Ikar”, 1974;
6. „Piętno”, 1975;
7. „Zielnik”, 1976;
8. „Wilgoć”, 1978;
9. „Wędrownie”, 1980;
10. „Brzeg”, 1983;
11. „Pętanie”, 1986;
12. „Wrota”, 1989;
13. „Tchnienie”, 1992;
14. „Szczelina”, 1994;
15. „Kir”, 1997;
16. „Całun”, 2000.

Sam Leszek Mądzik jest autorem „Skrzydeł Anioła”, spektaklu zrealizowanego w Teatrze Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena. Jest to przedstawienie kierowane do młodszej części publiczności, poruszające problem procesu odchodzenia człowieka. Spektakl w subtelny sposób próbuje odczarować temat śmierci, oswoić z nim młodego człowieka. Jest to dla Mądzika sposób na podzielenie się tym, co w nim z dzieciństwa pozostało.

*Scena Plastyczna KUL* wzięła udział w ponad 50 - ciu festiwalach teatralnych na wszystkich kontynentach, z których twórca uznaje za najważniejsze: Festwochen w Berlinie, Carrefour De L' Europe w Nantes, Dark Noir w Avignon. Ten ostatni jest jednym z kluczowych festiwali na świecie, oprócz Sceny był tam z Polski tylko T. Kantor.

Teatr zdobył m. in. Nagrodę Krytyków za „Wilgoć” na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych w Kairze; nagrody za reżyserię, scenografię i technikę teatralną w spektaklu „Zielnik” na Światowego Festiwalu Teatralnego w japońskiej Toyamie; Nagrodę Specjalną na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Stanach Zjednoczonych; wyróżnienie na Światowej Wystawie Scenografii „Praskie Quadriennale”. W roku 2000 teatr zdobył nagrodą honorową Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Temat śmierci jest jednym z motywów nieustannie pojawiających się w spektaklach *Sceny Plastycznej KUL*. Bo też to właśnie ona jest częścią egzystencji człowieka. Wydaje się, że u Mądzika nie jest to śmierć beznadziejna, ostateczna. Już samo życie,

zmagania człowieka ze swymi ograniczeniami, nadają optymizmu ludzkim poczynaniom. Poza tym przedstawienia *Sceny Plastycznej KUL* wydają się sugerować istnienie wrót prowadzących do innego życia, niekoniecznie gorszego. Leszek Mądzik ma ambicję by mówić o śmierci w wyciszeniu, rozmawiać o niej bez krzyku.

Opozycje życie – śmierć, światło – ciemność, duch – materia, zbawienie – potępienie, słowo – milczenie, sacrum – cielesność są ramami wyznaczającymi konstrukcję spektakli *Sceny Plastycznej KUL*. Ich przestrzeń zaludnia miłość, wiara, świętość, przerażenie, poczucie skończoności.

To poszukiwania wartości utraconych, poszukiwania sacrum nadają ton twórczości *Sceny Plastycznej KUL*. Święta sfera pomaga Mądzikowi wierzyć w sensowność życia i naszego świata. *Sztuka daje możliwość stanięcia wobec Tajemnicy, przedracjonalnego spojrzenia na świat, jednocześnie niesie wiarę w możliwość zwycięstwa i ocalenie człowieka. Sztuka daje mi tę cudowność znalezienia ujścia dla tego wszystkiego, co w nas wzbiera. Sprawia, że to co tkwi wewnątrz mnie, od razu znaleźć się mogło w drugiej osobie. Wprowadzam widza w taki tajemny dla mnie kosmos, w którym dzielę się swoimi lękami i zagrożeniami. Paradoksalnie – im większy dramat uda mi się wydobyć na widowni, tym większą czerpię wiarę w sensowność istnienia i tworzenia dalej tego teatru. Mam nadzieję, że nie zostawiam widza pośrodku jakiegoś absurdu. Wydaje mi się, że wspólnie stajemy wobec możliwości dotknięcia pewnej Tajemnicy. Kiedy po przedstawieniach słucham ludzi, to okazuje się, że to nie tylko moje lęki i przeczucia. W sztuce znalazłem ukojenie*<sup>[3]</sup>.

Sacrum to sfera nie dająca się zwerbalizować i ująć racjonalnie. Już w drugim spektaklu „Narodzenie” z 1971 roku słowo znika, nie pojawia się do dziś. Po pierwsze to wynik malarskich proweniencji Mądzika, który czuje się malarzem i „organicznie” łatwiej posługuje się materią wizualną<sup>[4]</sup>. Po wtóre zaś, realizując ciągle jak gdyby jedno przedstawienie wierzy, że istnieją dziedziny ludzkiej rzeczywistości, które słowu się nie poddają, które słowem można skaleczyć, zbanalizować. Takim językiem, który wyraża stany ludzkich napięć, ekstremalnych przeżyć, jest milczenie. Mądzik usiłuje przekazać niewypowiedzianą ludzką rzeczywistość za pomocą światła, rytmu i nastroju, przestrzeni i muzyki. Poprzez obraz ujawnia rzeczywistość najgłębiej ludzką, na którą składają się pewne ostateczne namiętności i stany emocjonalne, których człowiek nie zawsze jest świadomy i z którymi rozum nie zawsze daje sobie radę. Nie pisze scenariuszy do swych spektakli, nie robi żadnych notatek. Myśli obrazami, a te nosi w sobie.

Światło, potrafi być samo w sobie spełniającym się na scenie dramatem. Jest też barwą, którą autor maluje w ciemności poszczególne akty tego dramatu. Mrok jest naturalnym dopełnieniem światła, które pozwala dotrzeć niemal bezpośrednio do

widza. Przyszedł moment kiedy w czerni mroku poczułem się bezpiecznie. Ta noc była dla mnie partnerem i przyjacielem, który pozwolił mi mówić czasem szeptem, czasem krzykiem. Myślę, że nocy nie należy odbierać tylko jako lęk, ale także jako tajemne spotkanie. W czerni mam szansę, aby być z drugim człowiekiem sam na sam. Dzięki ciemności mam szansę skoncentrowania uwagi widza na tych fragmentach spektaklu, które chciałbym, żeby zostały zobaczone[5]. Przestrzeń zdefiniowana, strukturalizowana wykorzystana jest bardzo świadomie jako nośnik znaczeń. Przestrzeń spektakli dzieli się na sfery, z których każda ma określone znaczenie. Nie jest ona przed widzem ujawniana natychmiast. Mądzik dozuje ujawnianie znaczeń obnażając metr po metrze, zamykając lub otwierając przestrzeń w nieskończoność.

Jak twierdzi sam twórca, jego sceniczne pejzaże, spowolniony ruch w jego przedstawieniach, wyłanianie się kształtów z ciemności – to wszystko jest dla niego jak modlitwa. Daje mu ona spokój, pozwala ona myśleć i mówić o rzeczach najtrudniejszych.

Twórca *Sceny Plastycznej KUL* rezygnuje z konkretności, funkcja aktora jest często ograniczona na rzecz plastyczności do znaku, symbolu. Aktorzy, którymi są najczęściej studenci KUL, wybierani są na nowo do każdej premiery. To także nie jest bez znaczenia. Nowy zespół pozwala Mądzikowi całkowicie „uwolnić się” od wcześniejszych prezentacji. Młodzi ludzie nie szukają tu rozgłosu, poklasku, rozdawania autografów. Satysfakcję daje im udział w fantastycznym doświadczeniu, w życiu teatru w kraju i za granicą. Poszukują podobnie jak twórca i widzowie *Sceny Plastycznej KUL*. Widz staje się w teatrze Mądzika „samotny w tłumie”, jest oddzielony mrokiem od innych widzów i od sceny[6].

Teatr ten jak twierdzi sam artysta, nie jest teatrem filozoficznym, bo filozofia żyje w słowach. Jego przedstawienia są przedślowne. Krytycy używają tu często określenia teatr filozofii człowieka. Człowieka żyjącego, cierpiącego i umierającego – człowieka kruchego.

Budując swe spektakle, Mądzik sięga do archetypów, uniwersalnych symboli religijnych, czy kulturowych. Odwołuje się do mitu, będącego odwiecznym wyrazem ludzkich pragnień uporządkowania i zrozumienia świata, odkrycia jego sensu. Wszystko to jest ważne wobec fermentu płynącego z przemieszania wartości w świecie współczesnym. Świecie, w którym żyje i widz *Sceny Plastycznej* i jej twórca. Już w „Wandzie” Norwida pojawia się u Mądzika motyw ikony. Cała oprawa scenograficzna tego spektaklu jawi się nam w ten sposób. Tak też jest później, ponieważ przedstawienia *Sceny Plastycznej KUL* mają w sobie wiele z pierwotnej szczerości. Jak w przypadku ikony, tak i w czasie przedstawień *Sceny Plastycznej KUL*, otwiera się przed widzem pewna magiczna przestrzeń, której w pewnym sensie staje się on częścią.

Mądzik czerpie bardzo dużo z duchowości religii katolickiej i – co widoczne – prawosławnej. To być może dzięki tej ostatniej jego spojrzenie na świat jest takie proste i spokojne. To być może ona pozwala mu osiągać szczyt doskonałości, pozwala na odkrycie środków artystycznego wyrazu, które odkrywają prawdy najgłębsze w człowieku i w świecie, który go otacza.



## Sylwetka lidera

Od początku istnienia *Teatru SCENA 6* jego założycielem, kierownikiem artystycznym i reżyserem wszystkich sztuk jest Henryk Kowalczyk. Jego artystyczne inklinacje ujawniły się jeszcze w czasach szkolnych, a obszar zainteresowań sztuką nie ograniczał się bynajmniej tylko do teatru, lecz obejmował również literaturę i muzykę. Świadczy o tym choćby częste uczestnictwo w konkursach recytatorskich oraz muzykowanie we współtworzonym przez H. Kowalczyka zespole. Wprawdzie, wielu z nas mogłoby identyfikować swą młodzieńczą przeszłość z takim modelem biografii, ale w niewielu przypadkach, te pierwsze doświadczenia zaowocowały wieloletnią, zawodową pracą artystyczną.

Jeszcze przed powołaniem do życia "SCENY 6", H. Kowalczyk stał się członkiem teatru „Gong 2”. Stało się to w 1973 roku, tuż po rozpoczęciu przez niego studiów historycznych na Wydziale Humanistycznym UMCS. Przez niemal trzy lata H. Kowalczyk obserwował i aktywnie uczestniczył w pracy teatru Andrzeja Rozhina, co – jak się wydaje – wpłynęło na jego dalsze losy. Jeszcze jako członek „Gongu 2” przygotował wraz z częścią kolegów swoje pierwsze przedstawienie pt. „Ład”, które doczekało się premiery już pod szyldem "SCENY 6", w 1976 roku.

Kolejne lata, owocujące nowymi przedstawieniami, były także dla H. Kowalczyka nieustającym procesem kształtowania się jego własnej koncepcji teatru. Poprzez rozmowy, obserwacje, osobiste przemyślenia i codzienne doświadczenia rodziła się wizja celu i sensu uprawiania teatru, powstawała oryginalna koncepcja pracy nad warsztatem aktorskim i integracją grupy, kształtowała się formuła organizacyjna całego przedsięwzięcia, która zależna była od wielu zmieniających się w czasie czynników. Obserwując na bieżąco pracę H. Kowalczyka, nie sposób nie dostrzec, że procesy, o których mowa powyżej, trwają nadal, przy czym pewne, najistotniejsze założenia, wynikające z „filozoficznej” wizji teatru, pozostają niezmiennie. W tym miejscu poprzestaniemy jednak na uogólnieniach, które znajdą rozwinięcie w dalszych akapitach tego opracowania.

Zmienność kolei losu wielu istotnych społecznie przedsięwzięć w naszym kraju nie ominęła również *Teatru SCENA 6*. Formacja była zmuszana do zmiany swej siedziby. Była również narażona na naciski o charakterze polityczno – ideologicznym, włącznie z represjami w postaci inwigilacji i „domowych wizyt” panów smutnych, acz ciekawskich i o trudnym do zidentyfikowania poziomie kultury osobistej. Zjawiska te, które dzisiaj niektórzy określają mianem ceny za kontestację panującego ustroju i aktywność w ramach solidarnościowego etosu, były udziałem również H. Kowalczyka. Przez wszystkie te trudne chwile udało się jednak utrzymać przy życiu "SCENĘ 6" i jest to z pewnością w największej mierze zasługa jej lidera.

Nowy okres w dziejach grupy otwiera rok 1989. Był to dla wszystkich czas radości i nadziei, ale i – jak się szybko okazało – niepokoju, niepewności, poszukiwań i prób adaptacji do nowej rzeczywistości. Postępujący merkantylizm, konsumpcjonizm,

pauperyzacja znacznej części społeczeństwa, polaryzacja i spłaszczanie systemów wartości oraz decyzje decydentów zmieniających się ekip rządowych, wyrokujące o kondycji finansowej kultury i sztuki – oto rzeczywistość, w której teatry alternatywne musiały i muszą się odnaleźć. Różne były reakcje twórców i teatrów alternatywnych na te nowe warunki egzystencji. Niektórzy, głównie ci, którzy mieli najwięcej odwagi i odpowiednie zaplecze ekonomiczne, podejmowali próbę pełnego usamodzielnienia się i włączenia w postępujący proces urynkwienia sfery twórczości artystycznej. Inni, przez dłuższy czas trwali w „bezruchu” i z zakłopotaniem zadawali sobie pytanie typu „z kim i o co mógłbym teraz walczyć?, o czym mówić w teatrze?”. Jeszcze inni próbowali żmudną pracą, uporem, a często i sprytem przetrwać, dalej tworzyć i budować perspektywy rozwoju. Z pewnością przykłady te nie wyczerpują listy postaw, jakie dawały się zaobserwować w zachowaniach twórców teatralnych minionej dekady, lecz wydają się najbardziej typowe. H. Kowalczyk wybrał trzecią z wymienionych dróg. Nie czas i miejsce na to, aby wyliczyć wszystkie przedsięwzięcia, które teatr realizował w oparciu o środki uzyskiwane nie tylko z funduszy rządowych czy samorządowych. Jeszcze trudniej odtworzyć listę sponsorów prywatnych, fundacji krajowych i zagranicznych, dzięki którym możliwe było funkcjonowanie *Teatru SCENA 6* w latach dziewięćdziesiątych. Wszystko to jednak wymagało opanowania zupełnie nowych umiejętności oraz specyficznego zmysłu organizacyjnego. Dyspozycji tych nie zabrakło H. Kowalczykowi. Mrówcza praca polegająca na poszukiwaniu osób i instytucji skłonnych wspierać działania artystyczne, setki spotkań i rozmów, które często kończyły się niepowodzeniem, kontakty z instytucjami pozarządowymi (krajowymi i zagranicznymi) oraz budowanie lobbingu na rzecz kultury wśród osób znaczących w środowisku lokalnym i w kraju – to niektóre z zadań, jakie poza pracą merytoryczną podejmował.

W poszukiwaniu pełniejszego i sprawniejszego funkcjonowania w realiach codzienności, H. Kowalczyk powołał do życia w 1992 roku Fundację Sztuki im. Brunona Schulza. Posunięcie to otworzyło nowe możliwości dla samego Teatru. Poza cyklicznie odbywającą się imprezą artystyczną pt. „Regiony Sztuki”, Fundacja wraz ze „SCENĄ 6” realizowała w latach 1999/2000, w ramach unijnego programu „Młodzież dla Europy”, swój autorski, profilaktyczno - edukacyjny projekt pod nazwą „Joplin – to ja?”. W roku 2001 planowane jest podjęcie nowej inicjatywy w ramach unijnego programu „Młodzież – wymiana”.

## **Historia**

Grupa H. Kowalczyka, po rozstaniu się z „Gongiem 2” znalazła swą pierwszą siedzibę w Akademickim Centrum Kultury Chatka Żaka. Z faktem tym wiąże się historia powstania nazwy teatru. Po dyskusjach w łonie zespołu ustalono, że nazwa grupy będzie nawiązywać do numeru salki, w której odbywały się jej spotkania. Jak nietrudno się domyślić, pokój ten ówczasie był oznakowany numerem 6.

## **Ład**

Jak już wcześniej wspomniano, *Teatr SCENA 6* rozpoczął swą działalność w 1976 roku. Przedstawienie „Ład” zostało wtedy zaprezentowane na Festiwalu Teatrów

Debiutujących „Start” w Zielonej Górze. Zdarzenie to przyniosło już na starcie dwa sukcesy. Pierwszym była indywidualna nagroda dla H. Kowalczyka za reżyserię, a drugim I - e wyróżnienie dla Teatru za całokształt pracy w realizowaniu spektaklu. Werdykt Jury Festiwalu pokrywał się – jak się wydaje – z opinią krytyki i publiczności. Jeszcze w trakcie trwania zmagania różnych formacji, pismo festiwalowe donosiło, że: „*SCENA 6* zmieniła wszystkie dotychczasowe notowania giełdowe, wychodząc od razu na pozycję jednego z faworytów do festiwalowych laurów. Na tle beztreściowych, nie wnoszących żadnego ładunku myślowego, bądź też pragnących powiedzieć zbyt wiele jak na swoje możliwości grup, lubelski spektakl był pierwszym, któremu udało się wytworzyć płaszczyznę dyskusyjną. Ich komunikatywna opowieść o konieczności posiadania idei, o idei jako specyficznej formie potwierdzenia i utwierdzenia się we własnym człowieczeństwie, mogła sprowokować dyskusje, które nie przestawałyby tylko na analizie rozwiązań formalnych, ale dotyczyłyby samego przekazu myślowego. [...]” [1]. W innym miejscu możemy przeczytać: „Teatr Henryka Kowalczyka zaskoczył (może zaimponował) dobrym przygotowaniem technicznym aktorów” [2]. Przedstawienie „Ład” prezentowano również na II Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych, przeglądach teatralnych w Warszawie i Poznaniu, w Ołomuńcu (w ramach studenckiej wymiany uniwersyteckiej) oraz oczywiście w Lublinie.

### **O nas samych**

Działalność „SCENY 6” już od początku istnienia nie ograniczała się wyłącznie do prób i prezentacji sztuk. Ważnym elementem aktywności grupy była i jest praca warsztatowa wewnątrzzespołowa i we współpracy z innymi środowiskami i teatrami alternatywnymi w kraju (Provisorium, Grupa Chwilowa, Akademia Ruchu, Teatr Ósmego Dnia, Gardzienice i inni). W wyniku takiej współpracy, m. in. z Włodzimierzem Staniewskim, powstał kolejny spektakl „SCENY 6” pt. „O nas samych”, którego premierowa prezentacja odbyła się w 1977 roku, w kompleksie pałacowym w Kozłowce. Była to próba „spowiedzi” z trosk, niepokojów i marzeń, które aktorzy spektaklu indywidualnie formułowali wobec widza na podstawie intymnego, osobistego rachunku sumienia. Pokaz tego widowiska odbył się także na Plenerze Plastycznym w Sulistrowicach k. Wrocławia.

### **Odwyk**

Kolejny rok (1978) przyniósł nowe przedstawienie pt. „Odwyk”. Zostało ono pokazane m. in. na lubelskich Konfrontacjach Młodego Teatru (1978), VI Festiwalu Młodej Kultury Polskiej (1979) oraz podczas pierwszego zagranicznego tournée – w Holandii. Prezentacjom tej sztuki towarzyszą również pochlebne recenzje: „Jedną z najciekawszych wypowiedzi, być może najważniejszą, był spektakl *Odwyk SCENY 6* z Lublina [...], nosił cechy zamkniętej konstrukcji, wypełnionej sceniczną prezentacją różnych, często szkodliwych, postaw społecznych, których źródła tkwią nie tylko w mechanizmach sprawowania władzy, a przede wszystkim w sposobach myślenia jednostek. *Odwyk* nie oskarża, stawia natomiast mądre pytania, zmuszając widza do

refleksji nad sobą i społeczeństwem pozostającym w określonych warunkach i konwencjach” [3]. W innych wypowiedziach akcentuje się etyczną bezkompromisowość przesłania tej sztuki oraz walor autentyczności przekazu.

1 G. Dziamski, SCENA 6, „Start”, Zielona Góra 1976, nr 3.

2 JR, ład, „Start”, Zielona Góra 1976, nr 3.

3 A. Nike Mineyko: Lubelskie Konfrontacje, „Gazeta Współczesna - Magazyn”, Białystok 1978.

## Zesłani do raju

Następną propozycją repertuarową „SCENY 6” było przedstawienie „Zesłani do raju”. Powstało ono w końcu 1980 roku i większość prezentacji miała miejsce w latach następnych. Okazało się, że dotychczasowe sukcesy Teatru w kraju zaowocowały coraz częstszymi ofertami prezentacji za granicą. „Zesłani do raju” był bowiem spektaklem przyjmowanym z dużym ożywieniem (żeby nie powiedzieć entuzjastycznie) na wielu scenach europejskich. Z bardzo dobrym odbiorem praca „SCENY 6” spotkała się na Europejskim Festiwalu Teatralnym „Lyon II”. Lubelski teatr zdobył również pozytywne recenzje na Festiwalu Teatrów w Nantes oraz VII Światowym Festiwalu Teatru Amatorskiego w Monako (1981). Dla przykładu przytaczam fragment recenzji: „Niepokój odczuwało się przez całość przedstawienia *Zesłani do raju*, zbiorowej kreacji *Teatru SCENA 6*. Aktorzy polscy stworzyli ciąg obrazów o ogromnej sile oddziaływania, w reżyserii wyjątkowo odkrywczej. Przesłaniem jest jednocześnie nadzieja i beznadzieja wobec rzeczywistości oraz niemożność jej pokonania”[4]. Już po powrocie do kraju, Lech Śliwonik, który również śledził przebieg festiwalu w Monako napisał: „Niekiedy obowiązek (obserwatora - przyp. aut.) staje się nagle przyjemnością - taki moment stał się udziałem sprawozdawcy, gdy spektakl *Teatru SCENA 6* z Lublina uznano za wydarzenie festiwalu. Przedstawienie *Zesłani do raju* zyskało wcześniej dobre oceny na naszych Konfrontacjach Młodego Teatru. [...] Jest to - najogólniej - teatralna manifestacja wiary w możliwość przezwyciężenia zakłamania i upokorzenia, w możliwość dotarcia do prawdy. [...] Odczuwałem wielkie przejęcie widzów tą sztuką” [5]. Poza prezentacjami przedstawienia Teatr H. Kowalczyka zorganizował również w Monako otwarte warsztaty teatralne. W drodze powrotnej do Polski „SCENA 6” dała kilka przedstawień również we Włoszech, m. in. w Laquilli i Bresci.

Pobyty w Italii członkowie Teatru kojarzą także z niespodziewanym wydarzeniem, które jest do dziś przez nich wszystkich gorąco wspomniane. Udało się bowiem uzyskać zgodę i zaaranżować prywatną audiencję grupy u Ojca Świętego - Jana

Pawła II. Krótkie (aczkolwiek i tak przedłużone) spotkanie z Jego Świątobliwością, przebiegające w pełnej wzruszeń i uniesienia atmosferze, w szczególny sposób dopełniło przebiegu udanego tournée zespołu.

„Zesłanych do raju” określono również jako znaczącą i interesującą propozycję na Konfrontacjach Młodego Teatru w 1981 roku. „Wszystkie marzenia o ziemskim raju rozbijają się (w spektaklu – przyp. aut.) o ludzką nikczemność i małość. Liryczne stylizacje SCENY 6 przecinają dramatyczne obrazy krzyżowań” [6]. Poza Lublinem „Zesłanych do raju” prezentowano na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych oraz w wielu ośrodkach kulturalnych w kraju (Zielona Góra, Białystok, Poznań, Wrocław, Bydgoszcz, Szczecin). Sztukę wielokrotnie mieli szansę obejrzeć również widzowie w Holandii i Belgii, podczas tournée Teatru po tych krajach, lecz (w związku z sytuacją w kraju) dopiero w 1983 roku, zaś w 1987 roku sztukę wznowiono i pokazano na Festiwalu Teatrów Studenckich w Kolonii.

Narastające niepokoje społeczne oraz mało spolegliwa postawa H. Kowalczyka i kolegów z grupy, sprowokowały Rektora UMCS do podjęcia decyzji o wydaleniu Teatru SCENA 6 z Chatki Żaka (podobny los spotkał kolegów z *Provisorium* i *Grupy Chwilowej*). Nastąpiło to z końcem 1983 roku. Sprawa stała się na tyle głośna, że znalazła swe odbicie na łamach prasy [7]. Wobec zagrożenia brakiem stałej siedziby, które oznaczać mogło koniec aktywności twórczej, kierownicy trzech eksmitowanych z UMCS teatrów podjęli starania o utworzenie Lubelskiego Stowarzyszenia Teatralnego – instytucji sprawującej również funkcję popularyzatorską wobec całego ruchu teatralnego Lublina. Niestety władze nie wyraziły zgody na realizację takiego przedsięwzięcia, chociaż projekt instytucji był gotowy i dopracowany w szczegółach. Okazało się, że zabrakło zrozumienia dla inicjatyw środowiska, które przez lata traktowano jako wizytówkę Lublina w Polsce, a polskiego teatru alternatywnego – poza jej granicami. H. Kowalczyk, K. Borowiec i J. Opryński nie rezygnowali i nadal razem poszukiwali nowej siedziby. K. Borowiec powie później: „Mieliśmy świadomość, że tylko razem coś znaczymy i tylko razem możemy przetrwać. Jak czas pokazał, było to bardzo rozsądne postanowienie. Nie wiem jak potoczyłyby się nasze losy, gdybyśmy przez długie lata nie trzymali się razem” [8]. Ostatecznie, szczęśliwym zrzędzeniem losu trzy eksmitowane teatry znalazły schronienie w Lubelskim Domu Kultury.

4 V.S., 7e Festival mondial du theatre amateur, „Principaute de Monaco”, IX 1981 (tłumaczenie własne).

5 L. Śliwonik, Światowy Festiwal Teatru Amatorskiego, „Dialog”, VII 1982.

6 M. Kuc, Raj, *Scena*”, 1981, nr 7.

<sup>7</sup> Zob. np. M. Pawlicki, *Provisorium*, „Scena”, 1984, nr 3.

<sup>8</sup> M. Haponiuk, *Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym*, „Na przykład – miesięcznik kulturalny”, XI 2000, nr 5 (76).

## **Psalm**

Kolejnym przedstawieniem *Teatru SCENA 6* były „Psalm”. Ich premiera odbyła się na krakowskich Reminiscencjach w 1995 roku. Była to sztuka oparta na utworach Brocha, Miłosza, Szekspira oraz tekstach własnych członków zespołu. Jest to „opowieść o przełamywaniu kryzysu duchowego. Kryzysu przeżywanego w epoce całkowitego rozchwiania wszelkich norm etycznych i estetycznych. Jedynym ratunkiem są wartości najprostsze, dają punkt oparcia, stwarzają szansę ocalenia jednostkowej tożsamości i odrębności, umożliwiają obronę indywidualnego poglądu na świat. [...] Autorzy *Psalmów* korzystają w równej mierze z bliskich i odległych tekstów kulturowych oraz z polskich doświadczeń z ostatnich lat. Śladów tych doświadczeń na ogół nie było widać w innych przedstawieniach teatrów (prezentowanych na Reminiscencjach)” [9]. „Psalm” gościły również na łódzkich Spotkaniach Teatralnych (1985), IV Dniach Sztuki Współczesnej w Białymstoku (1988) oraz w większych aglomeracjach miejskich w kraju. Odnotować należy również udane prezentacje podczas kolejnego tournée w Holandii i Belgii oraz na Festiwalu Teatralnym w Gandawie (1987).

W 1987 roku ziściła się wcześniejsza idea utworzenia instytucji, która stanowiłaby siedzibę i ośrodek działań dla alternatywnych teatrów lubelskich. Dzięki przychylności niektórych decydentów we władzach lokalnych i zrozumieniu potrzeb - w ocenie wielu osób - najsilniejszego w Polsce środowiska teatru niekonwencjonalnego, powstało Lubelskie Studio Teatralne, z siedzibą przy Bramie Grodzkiej. Z niewielkiej stosunkowo powierzchni korzystało w swej pracy kilka grup: „SCENA 6”, *Grupa Chwilowa*, *Provisorium*, *Teatr Wizji i Ruchu*, *Scena Ruchu*, *Teatr NN*. Wymagało to ustalania bardzo precyzyjnego harmonogramu zajęć i organizowanych imprez. Trzeba przyznać, że współpraca ta przebiegała bez większych zakłóceń, choć wszyscy narzekali na zbyt ograniczony limit czasu korzystania z sal.

## **Wiosna Ludów**

*Teatr SCENA 6* premierę nowego przedstawienia przygotował w 1990 roku. Opóźnienia w pracy nad sztuką pt. „Wiosna Ludów” wynikały z trwającego kilka miesięcy kompletowania odmłodzonego składu zespołu oraz konieczności wprowadzenia nowych jego członków w tajniki warsztatu aktorskiego oraz integracji grupy. Przedstawienie to nawiązuje do wydarzeń historycznych z 1848 roku, które swym zasięgiem objęły całą Europę. Jego twórcy nie mogli się oprzeć pewnej analogii

pomiędzy wydarzeniami z połowy XIX stulecia a sytuacją geopolityczną, której byli naoczni świadkami. Wszelkie ważne dla wielu narodów procesy transformacji niosą pytania o przyszłość, obawę o szansę dochowania wierności szczytnym ideałom, o wartości, na których należy budować nowy porządek. „Wiosna Ludów” stała się wyrazem takich niepokojów i zarazem przestrożą przed nieodpowiedzialnym zaprowadzaniem ładu społecznego. Sztuka ta „jest przepełniona refleksjami historiozoficznymi – analizą okoliczności, w których piękne idee (np. „wolność, równość, braterstwo”) zaczynają się wypaczać, a ich dotychczasowi głosiciele wprawiają w ruch gilotyny. Poprzez afabularny układ zdarzeń, poukładanych w zakłóconym chronologicznie porządku, znaczenie rekwizytów deprawacji nabiera symbolicznego charakteru. Bohater broni kultury jako dowodu tożsamości, w niej znajdując przeciwwagę dla okrucieństwa polityki. Ale walka o ocalenie naczelnych – w rozumieniu bohatera – wartości powoduje jego samotność”<sup>[10]</sup>.

„Wiosna Ludów” doczekała się prestiżowych prezentacji zarówno w kraju jak i za granicą. Do wyjątkowo istotnych zaliczyć trzeba pokazy na Światowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu (sierpień 1990), gdzie Teatr zdobył wiele pochlebnych opinii. Przytoczmy fragment jednej z nich: „Wynikiem (pracy teatru – przyp. aut.) jest dramat o elektryzującym napięciu, który przedstawia dojrzałą, przemyślaną wypowiedź na temat walki o wolność w Europie, analizując za pośrednictwem wzruszających scen, bolesny, chociaż często nieplanowany los rozwoju tożsamości państwowej narodów europejskich, na tle sceny świata. [...] Znajdujemy tutaj niebywałą energię i prawie nieokiełznany wkład sił, które robią z tego przedstawienia jedyny spektakl na 'Fringe', który powinien być obejrzany”<sup>[11]</sup>. Innymi ważnymi wydarzeniami były: wyjazd na Europejski Festiwal Teatralny do Nantes (1990), a także udział w Praskim Quadriennale Sztuki (1991). W kraju „SCENA 6” prezentowała to przedstawienie m. in. podczas lubelskiego festiwalu kulturalnego „KUL - age” (1990), na krakowskich Reminiscencjach Teatralnych (1991), Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu (1991), na festiwalach w Białymstoku i Sanoku, podczas tournée w miejscowościach Dolnego Śląska (Zielona Góra, Legnica, Głogów, Nowa Ruda, Kłodzko, Gorzów) oraz w Gdańsku i Elblągu.

W okresie gdy prezentowana była „Wiosna Ludów” miała miejsce kolejna zmiana siedziby *Teatru SCENA 6*. W wyniku administracyjnej decyzji władz miasta, doszło w 1991 roku do połączenia Lubelskiego Studia Teatralnego z Lubelskim Domem Kultury w jedną instytucję – Centrum Kultury, z siedzibą przy ul. Peowiaków 12 (dawny LDK). Tak więc historia zatoczyła koło i teatry po czterech latach powróciły w to samo miejsce.

<sup>9</sup> P. Konic, Po Reminiscencjach, „Teatr”, VIII 1985, nr 8.

<sup>10</sup> M. Jankowska, Póki co, „Akcent”, 1990, nr 4 (42).

## “Pasja wg. Św. Jana” Jana S. Bacha

W roku 1992 powstało w Teatrze widowisko o niecodziennym charakterze. Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” z Częstochowy, spośród wielu propozycji, wybrał właśnie „SCENĘ 6” do udziału w prezentacji słynnej Pasji wg Św. Jana, autorstwa nie mniej słynnego Jana Sebastiana Bacha. Tym razem jednak Passio Domini Nostri Jesu Christi nie miało przypominać zwykłego koncertu. W zamyśle organizatorów tego przedsięwzięcia, warstwę muzyczną, której wykonaniem zajmowały się orkiestra symfoniczna częstochowskiej filharmonii, cztery chóry oraz soliści, miała uzupełniać warstwa teatralna, za której kształt odpowiedzialnymi uczyniono aktorów lubelskiego teatru. Poza działaniami teatralnymi, tworzącymi oryginalną (bardzo osobistą) formę ilustracji dramatycznej dzieła, w widowisku wystąpił także Jerzy Bińczycki – aktor krakowskiego Starego Teatru, który w miejscu oryginalnie w partyturze zapisanych recitativów, deklamował ich teksty. Wszystkie te innowacyjne zabiegi sprawiły, że powstał spektakl niekonwencjonalny, żeby nie powiedzieć awangardowy. Nic więc dziwnego, że różnicowane były też o nim opinie. Poza recenzjami, które otwarcie chwaliły to nowatorskie podejście do wykonania „Pasji”, pojawiały się głosy nieco bardziej krytyczne wobec inicjatywy organizatorów. Według niektórych obserwatorów *Teatr SCENA 6* „miał być bowiem li tylko tłem dla muzyki Bacha. Stał się jednak samodzielnie istniejącym spektaklem, jakby drugim i nieco z boku wobec głównego dzieła” [12]. Przedstawienie “Pasji” zostało sfilmowane przez telewizję publiczną i wyemitowane w Wielki Piątek w programie II. Po raz drugi Misterium Męki Pańskiej (w tej samej formie) doczekało się pokazu na festiwalu „Gaude Mater” w maju 1992 roku.

## Heretycka Symfonia

„Heretycka Symfonia” była chronologicznie kolejną propozycją *Teatru SCENA 6*. Już jej prapremiera, w marcu 1993 roku, przyniosła duże zainteresowanie spektaklem ze strony publiczności, jak i krytyki, co zapowiadało jego udaną i długą „eksploatację”. Sztuka w swej warstwie formalnej, w formie języka i plastyki, odbija inspirację twórczością Brunona Schulza, „ale na tyle, na ile rodzaj jego (tj. Schulza – przyp. aut.) skojarzeń przylega do wyobraźni twórców przedstawienia” [13]. Przybiera kształt sennego marzenia, w którym trudno doszukać się prostej, realistycznej fabularyzacji zachodzących kolejno po sobie zdarzeń. W warstwie semantycznej jest to opowieść „o rojeniach, tych powszechnych (o europejskości, o ucieczce z zaścianka), tych osobistych (o tym, co trwałe i piękne). Rojenia zawsze zniewalają, stwarzają tylko pozory wolności. Lubelscy twórcy zdają się mówić, iż oto wprost ze zniewolenia realnego, systemowego popadamy w zniewolenie rojeniami, utopią wolności. [...] Nasze herezje są herezjami tylko z nazwy. Nic nie jest rzeczywiste. Nawet owe <<odrzuć przeszłość>> jest urojone. Trudno być przechrztą, tak odległym od obszarów prawdziwie wielkiej herezji. Gdzież nam do tego, by z naszych zdrad, małych zdrad ułożyć heretycką symfonię! Na co dzień gramy podwórkowe

melodie”[14].

Przedstawienie to było prezentowane przede wszystkim w kraju; jedyną okazją do zaprezentowania „Heretyckiej Symfonii” za granicą był Festiwal Teatrów Młodzieżowych w Oostzaan (pod Amsterdamem) w maju 1996 roku, gdzie została wyjątkowo ciepło przyjęta. Bariera językowa (spektakl był grany w języku polskim) – co podkreślali holenderscy widzowie – nie wpływała na czytelność przekazu przesłania sztuki.

W Polsce widowisko to gościło między innymi na Reminiscencjach '93, Przemyskiej Jesieni Teatralnej (1993), X Międzynarodowych Spotkaniach Teatru Otwartego we Wrocławiu (1993), Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (1993), Gdyńskiej Wiosnie Teatralnej (1994), Przystanku „Olecko” (1996) oraz w wielu innych ośrodkach (Chełm, Gdańsk, Elbląg, Częstochowa).

W październiku 1993 roku, na zaproszenie teatru *Fair Play* z Danii, H. Kowalczyk i autor niniejszego opracowania, uczestniczyli w bardzo ciekawym – i jak się okazało – owocnym przedsięwzięciu. Był nim Międzynarodowy Mityng Scenografów Teatralnych, który odbył się w siedzibie organizatorów imprezy – w Holbæk. Spotkanie to spełniło funkcję forum wymiany doświadczeń twórców z kilku krajów Europy (W. Brytania, Dania, Norwegia, Holandia, Słowacja, Polska, Węgry), o bardzo nieraz odmiennych wizjach działań artystycznych. Kilkudniowy pobyt i współpraca uczestników zakończył się bezprecedensową akcją, polegającą na plastycznym zabudowaniu olbrzymiej przestrzeni w nieczynnej już hali fabrycznej. Efekty tej pracy przeszły najśmielsze oczekiwania wszystkich twórców, a publiczny ich pokaz okazał się wielkim wydarzeniem kulturalnym, szeroko nagłośnionym przez media.

[12](#) J. Pawlikowski, A. Witoszek, Pasja wg Świętego Jana, „Dziennik Częstochowski '24 godziny'”, 16. IV. 1992, nr 7 (448).

[13](#) A. Molik, Heretycka Symfonia – przed premierą w Teatrze „SCENA 6”, „Kurier Lubelski”, 4. IV. 1993, nr 44 (9048).

[14](#) Ł. Drewniak, Rojenia o herezji, „Jednodniówka – Krakowskie Reminiscencje Teatralne”, 20, 21. III. 1993, wydanie trzecie.

## **Świątokradztwo**

Przedstawieniem odbiegającym od charakterystycznego dla „SCENY 6” sposobu kreacji artystycznej było „Świątokradztwo”. Sztuka ta została oparta na opowiadaniu Oskara Jana Tauschinskiego i jest autorską adaptacją rekonstrukcji zdarzeń, które rozegrały się przed kilkuset laty w Gdańsku. Spektakl pokazuje historię rzeźbiarza, który w twórczym zapamiętaniu i ku chwale bożej gotów jest poświęcić życie

człowieka. Stworzony przez niego krucyfiks, dokumentujący rzeczywistą śmierć modela artysty (notabene narzeczonego jego córki), ponoć do dziś wisi w jednym z gdańskich kościołów. Jest pomnikiem przestrogi i ziemskiego przemijania dla tych, którzy zbyt oddali się doczesnym przyjemnościom i dobrom, oraz dla tych, którzy w swej pysze próbują tworzyć dzieła równe bożym. Przed oczami widza „grzeszna miłość ludzka miesza się z miłością boską. Krucyfiks staje się w równej mierze znakiem cierpienia Chrystusa, co też trzech ludzkich istnień (artysty, jego córki i jej narzeczonego – przyp. aut.). Dzieło artysty ożywa za cenę bluźnierstwa. Artysta ofiarowuje siebie Diabłu, aby Bogu ofiarować swe dzieło” [15], „kocha nade wszystko siebie i swoją sławę – dla niej zabija córkę i jej narzeczonego. I sądzi, że takim dziełem chwali Boga” [16].

Historię opowiada sam nieszczęsny rzeźbiarz, który za karę okaleczył się i skazał na żebracze życie. Słowa te kieruje jednak do głuchoniemego, jakby w obawie przed reakcją, z jaką mógłby się spotkać w sytuacji, gdyby jego powiernik był w stanie odebrać ten komunikat.

„Świątokradztwo” miało swą premierę w listopadzie 1995 roku i zostało uznane za jedno z ciekawszych lubelskich wydarzeń kulturalnych w sezonie '95, a rola Urszuli Brytan (jako rzeźbiarza!?) - za jedną z dwu najlepszych kobiecych kreacji aktorskich. Było również zaproszone na krakowskie Reminiscencje (III. 1996), Festiwal Małych Form Teatralnych w Szczecinie (IV. 1996) oraz Łódzkie Spotkania Teatralne (XII. 1996).

### **Partytura Prowincjonalna**

Równolegle do prezentacji „Świątokradztwa”, *Teatr SCENA 6* przygotowywał premierę kolejnego przedstawienia – „Partytury Prowincjonalnej”. Sztuka ta jest przykładem ciągłych poszukiwań twórczych grupy w obszarze nierozpoznanych przez nią jeszcze sposobów wypowiedzi artystycznej. Spektakl przyjął bowiem formę widowiska plenerowego i w tym sensie stanowił nowe doświadczenie dla jego twórców. Pod względem ideowym „Partyturę” można określić jako rodzaj osobistej retrospekcji, skondensowanej semantycznie analizy biografii, zarówno H. Kowalczyka (jako twórcy), jak i losów całego zespołu. Jest „refleksją zrodzoną [...] wobec historii Teatru, poprzednich przedstawień, idei, wartości, przemyśleń, doświadczeń z nimi związanych” [17]. W przesłaniu dominuje, często obecna w innych spektaklach Teatru, refleksja nad losem ludzkim, zagubieniem i bezradnością jednostki wobec wyroków losu i bezwzględności świata. Samotność, wyobcowanie, konflikty wewnętrzne, beznadziejna walka o zachowanie tożsamości i wierności wartościom humanizmu - to główne zagrożenia, na które narażeni są bohaterowie (postaci) przedstawienia. Aktorzy „zadają” widzom zawsze aktualne, podstawowe pytania - jak żyć?, jak radzić sobie z przeciwnościami losu?, na czym oprzeć swe kruche istnienie? Przestrzenie, w których stłumiona osobowość może się odradzać, potrafi roztaczać przed nami sztuka.

„Partytura Prowincjonalna” to spektakl wyjątkowo ubogi w warstwie słownej. Działania aktorskie odbywają się bez tekstów (brak dialogów), a jedynym żywym

komunikatem werbalnym są krótkie songi, stanowiące rodzaj drogowskazów dla interpretacji akcji scenicznej (teksty W. H. Audena). Poza tym, oprawą muzyczną sztuki są wybrane fragmenty partii chóralnych "Pasji wg Św. Jana" Jana Sebastiana Bacha. Niepowtarzalną atmosferę przedstawienia buduje naturalne światło (świece i pochodnie), wzmacniane niekiedy za pomocą reflektorów. Całość składa się na wzruszające i nastrojowe widowisko, które można odczytywać jako alegorię ludzkiego istnienia.

Premiera „Partytury Prowincjonalnej” miała miejsce podczas lubelskich Konfrontacji Teatralnych (X. 1996). Poza Lublinem prezentacje odbyły się także w Kaliszu na Festiwalu Artystycznych Działań Ulicznych „La Strada” (VI. 1998) oraz na Festiwalu Teatrów Ulicznych w Chojnicach (VII. 1998).

[15](#) M. Haponiuk, Między modlitwą a bluźnierstwem, „Gazeta w Lublinie”, 14. XI. 1995.

[16](#) J. Mizińska, Kochać nie miłością, lecz żalością ...”, „Na przykład - kultura i ekologia - miesięcznik”, XII. 1995.

[17](#) Informator II Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Lublinie „Konfrontacje Teatralne ' 97”.

## Joplin-to ja?

„Joplin - to ja?” jest ostatnim jak dotąd przedstawieniem zrealizowanym przez *Teatr SCENA 6*. Jego oficjalna premiera odbyła się w marcu 2000 roku, jednak pierwsze prezentacje kilku wcześniejszych wersji sztuki miały miejsce jeszcze w 1998 roku. Tak długi czas dochodzenia, dojrzewania spektaklu podyktowany był kilkoma względami. Po pierwsze - problematyka, w której przyszło się poruszać wszystkim twórcom spektaklu, wymagała gruntownego rozpoznania. Chodzi tu głównie o zbieranie i analizowanie możliwych do uzyskania materiałów dotyczących twórczości i biografii Janis Joplin (książki, filmy, nagrania). Po drugie - wszystkim pracującym nad sztuką osobom, towarzyszyło poczucie olbrzymiej odpowiedzialności za wartość i precyzję przesłania spektaklu, adresowanego również do młodzieży, a dotyczącego problemów alkoholizmu i narkomanii. Wymagało to wielu przemyśleń i praktycznych prób ich scenicznej aplikacji.

Ideą spektaklu jest zaprezentowanie postawy młodej, wysoce utalentowanej wokalnie i muzycznie dziewczyny. Nie mogąc znaleźć własnej formy w świecie kuszącym kolorami, nie stawiającym przed młodymi ludźmi żadnego oporu, ale nie dającym także oparcia, przyjmuje gotową już formę życia - Janis Joplin - pierwszej gwiazdy rock'a kontrkultury lat sześćdziesiątych. Ta młoda dziewczyna pragnie naśladować J. Joplin we wszystkim: w śpiewie, braniu narkotyków, używaniu alkoholu.

W trakcie upływu czasu scenicznego (trwania spektaklu), następuje wyraźna degradacja jej artystycznego talentu oraz fizyczne i psychiczne wyniszczenie organizmu. Podobnie jak Joplin staje się niewolnicą skazanych ostatecznie na zagładę poszukiwań szczęścia w narkotykach, alkoholu i pieniądzu. W tym jednak najbardziej krytycznym momencie życia bohaterka przedstawienia postanawia ratować samą siebie. Podejmuje niełatwą decyzję o kapitalnej zmianie swojego życia. Odrzuca narkotyki, alkohol. Jej życie wraca do zdrowego nurtu. Z przemyśleń własnych na temat życia i świata stwarza jakże ważną myśl. Brzmi ona: „kto szuka własnej drogi, musi omijać cudze”.

„Joplin – to ja?” prezentowano wielokrotnie w Lublinie, a publiczność składała się głównie z młodzieży gimnazjalnej, licealnej i studenckiej. Spektakl odwiedził także Warszawę, Chełm i Puławę. Warto nadmienić, że sztuka ta była istotną częścią profilaktyczno – edukacyjnego projektu (pod tą samą nazwą), realizowanego w ramach programu Komisji Europejskiej „Młodzież dla Europy”, w latach 1999 – 2000.

### **Metoda pracy**

„SCENA 6” to teatr autorski. Oznacza to, że wszystkie jego przedstawienia (może z wyjątkiem jednego – „Świątokradztwo”) powstają wyłącznie w oparciu o własne, wewnętrznie i autonomicznie wypracowane koncepcje. Stanowi to przyczynek do uznania teatru jako całkowicie samodzielnej dziedziny sztuki. Praca nad spektaklem zaczyna się od poszukiwania idei czy problemów, które każdego z członków grupy (w danej społeczno – historycznej czasoprzestrzeni) osobiście poruszają na tyle mocno, że pragnąby podzielić się nimi z innymi ludźmi. W trakcie wspólnych rozmów zarysowuje się pewien obszar problemowy, bądź wskazywane są konkretne zagadnienia, stanowiące podstawowy zakres dla przesłania budowanego przedstawienia. O jego ostatecznym kształcie decyduje na tym etapie rodzaj kompromisu i konsensusu, osiągniętego w licznych dyskusjach twórców spektaklu.

Kiedy już wiadomo ‘co’ stanie się przedmiotem przyszłej wypowiedzi artystycznej, przychodzi czas na odpowiedź na pytanie ‘jak’ ów zamysł zrealizować. Moment ten rozpoczyna okres często długiej, żmudnej i – wymagającej od wszystkich ogromnej koncentracji – aktywności. Budowa konstrukcji przedstawienia odbywa się poprzez różne, wypracowane przez lata, metody pracy. Jedną z nich, chyba najbardziej pracowitą, ale zarazem bardzo twórczą, jest improwizacja. Należy zaznaczyć, że wymaga ona wielu wcześniejszych ćwiczeń warsztatowych, w trakcie których aktorzy „wypracowują” pewne psychofizyczne dyspozycje, niezbędne do efektywnego w niej uczestnictwa. Umiejętności te to między innymi:

- zdolność do bezgranicznego zaufania partnerom w improwizacji, a jednocześnie gwarantowanie takiego samego bezpieczeństwa ze swojej strony,
- gotowość do myślenia „całym ciałem” (chodzi tu o czasowe wyzbycie się nawyku umysłowego kontrolowania swego zachowania),
- umiejętność reagowania na zasadzie pierwszego, naturalnego impulsu,
- odwaga przyjęcia postawy ekshibycyjnej (w znaczeniu duchowym; idzie tu o umiejętność otwarcia się i ujawnienia bez zahamowań swych skrywanych na co dzień emocji i popędów),

- zdolność do twórczej współpracy z partnerami w improwizacji (dyspozycja do spostrzegania i odreagowywania na zachowania innych, niezbędna do budowania zwartej wypowiedzi zespołowej),
- wrażliwość artystyczna, przejawiająca się w dbałości o zachowanie różnorodności i dynamiki improwizacji, jako małej formy scenicznej,
- posiadanie szerokiego arsenału środków ekspresji (głosowej /ale pozastawnej/ oraz ruchowej), a także,
- opanowanie wystarczająco wysokiego poziomu sprawności fizycznej. Improwizacja (jej treść) dotyczy zadanego przez reżysera (bezpośrednio przed jej rozpoczęciem) tematu – hasła. Uczestniczy w niej każdorazowo z reguły 2 – 3 lub 4 osoby, które przed inicjacją działań właściwych, wykonują szereg ćwiczeń, mających na celu „oczyszczenie się” z ograniczeń kontroli rozumowej nad behawioralnym wymiarem osobowości. Jest to zarazem forma specyficznie pojmowanej koncentracji nad zadaniem. Nie istnieje tu reguła nakazująca wszystkim uczestnikom improwizacji jednoczesne rozpoczęcie działań. Każdy z nich indywidualnie decyduje o rozpoczęciu lub włączeniu się do akcji. Czas trwania pojedynczej improwizacji nie jest w zasadzie z góry określony. Poza tym, jego wymiar jest zupełnie inaczej postrzegany przez osoby bezpośrednio zaangażowane w działania, niż przez zewnętrznych obserwatorów. Subiektywne odczucia aktywnych uczestników takiej formy wskazują, że będąc „w środku” improwizacji czas płynie zdecydowanie wolniej (np. 45 – 60 rzeczywistych minut swej aktywności odbierają jako 15 – 25 minutowe działania). O zakończeniu pracy decyduje reżyser. Moment ten następuje wtedy, kiedy obserwowane przez niego interakcje między aktorami, nie rokują pojawienia się jeszcze czegoś interesującego (skutek zmęczenia psychicznego i fizycznego). Zdarzają się jednak sytuacje, gdy jedyną przyczyną zerwania improwizacji jest, podyktowana obiektywnymi warunkami, konieczność zakończenia próby. Nie każde jednak tego typu spotkanie przynosi oczekiwane efekty. Dzieje się tak, gdy aktorzy nie są zbyt skoncentrowani, „reglamentują” swoje zaangażowanie w działania lub zespół złożony jest z osób nigdy przedtem nie współpracujących ze sobą w ten sposób.

Uogólniając, wypada stwierdzić, że metoda ta nie należy do zbyt ‘ekonomicznych’, ale jeśli już przynosi efekty w postaci pomysłów na działania sceniczne, to są one najbardziej oryginalne, świeże i odkrywcz.

Inną formą pracy nad przedstawieniem w *Teatrze SCENA 6* jest konstruowanie i pokaz scen teatralnych, które mogą stać się częścią (nawet fragmentarycznie) przygotowywanego widowiska. Proponują je samodzielnie aktorzy, indywidualnie tworząc scenopisy swoich pomysłów i przydzielając role swoim kolegom. Z reguły, wszystkich obowiązuje zbudowanie krótkiej wypowiedzi scenicznej, odpowiadającej na zaproponowane przez lidera ‘pojęcie kluczowe’ lub problem. Daje to możliwość zestawienia na próbie w jeden ciąg szeregu obrazów, wyrażających różnorodne wizje artystyczne wybranego tematu. Zdarzają się też zadania, polegające na wypracowaniu wspólnej teatralnej interpretacji zadanego problemu. Wymaga to od aktorów umiejętności współdziałania, wzajemnego słuchania się i zrozumienia oraz kompromisu.

Nieodzownym elementem, rozpoczynającym każdą próbę jest rozgrzewka psychofizyczna. Składają się na nią zarówno ćwiczenia podnoszące sprawność

fizyczną (gibkość, refleks, szybkość, siła, koordynacja ruchowa), jak i dykcyjne, emisyjne, pobudzające wyobraźnię i wrażliwość zmysłową. Nowi adepci *Teatru SCENA 6* są stopniowo wtajemniczani w tajniki warsztatu aktorskiego, poprzez odpowiednie dozowanie im coraz szerszego zestawu ćwiczeń, zgodnie ze wzrastającym stopniem ich trudności.

Poza tymi podstawowymi metodami pracy, istnieją również zajęcia indywidualne, które organizowane są w zależności od nasilenia potrzeby „szlifowania” pojedynczych kreacji aktorskich.

Ostateczna forma spektaklu powstaje w oparciu o zgromadzony i wyselekcjonowany materiał z prób oraz o przemyślenia, doświadczenia i pomysły reżysera. Na tym etapie – jak mówi H. Kowalczyk – kończy się demokracja w teatrze. Kierownik „SCENY 6” rezerwuje sobie prawo podejmowania ostatecznych decyzji, rzutujących na końcowy efekt pracy zespołu. Nie jest to bynajmniej przejaw egotyzmu lidera Teatru. Przedstawienie bowiem musi być strukturą zwartą, powinno tworzyć pewną jednorodną ideowo, logicznie i estetycznie całość, a przez to stanowić czytelny i poruszający przyszłego odbiorcę komunikat. Wszystko to oznacza, że rezultaty pracy grupowej muszą załamać się przez pryzmat osobowości reżysera, który jest najbardziej odpowiedzialny za formę i przesłanie dzieła teatralnego.

Etapem następnym, który coraz bardziej zbliża nas do pierwszej publicznej prezentacji spektaklu, są próby poświęcone budowaniu jego szkieletu. Uwaga twórców koncentruje się wtedy na ustalaniu kolejności scen (propozycje „SCENY 6” nie mają z reguły charakteru sfabularyzowanych opowieści), uzupełnianiu ich o nowe, niezbędne elementy, projektowaniu i wykonywaniu scenografii, opracowaniu muzycznym przedstawienia, aranżacji oświetlenia, gromadzeniu rekwizytów itp. Ostatnie spotkania przedpremierowe zespołu służą tak zwanej „kosmetyce” poszczególnych elementów konstrukcyjnych sztuki. Przedstawienia „SCENY 6” są symbiozą różnych, jednakowo docenianych form wypowiedzi artystycznej (literatura, plastyka, muzyka).

Autorskość „SCENY 6” można odnieść również do technicznego aspektu jej funkcjonowania. Charakterystyczną bowiem cechą tej grupy (oraz wielu innych tego typu formacji) jest brak pracowników zajmujących się wyłącznie tzw. zapleczem technicznym teatru. Oznacza to, że począwszy od projektowania (a często i wykonania) elementów scenografii, poprzez gromadzenie rekwizytów, konserwację i renowację posiadanego sprzętu audio-video, po przygotowywanie widowni i budowanie przestrzeni teatralnej (ustawianie scenografii, mocowanie reflektorów, transport ekwipunku i sprzątanie), wszystkie obowiązki wypełniają te same osoby, które uczestniczą w akcie twórczym. Świadczy to o braku pełnego zinstytucjonalizowania (czytaj – sformalizowania) *Teatru SCENA 6*.

### **Alternatywność - prawda czy mit?**

Autorzy wielu opracowań (wywiady, recenzje, eseje, pozycje zwarte), poświęconych teatrom, o genezie i charakterze zbliżonym do „SCENY 6”, operują różnymi określeniami, które w ich mniemaniu odzwierciedlają specyfikę takich zespołów oraz definiują w jakiś sposób pewien rodzaj zjawiska kulturowego. Często pojawiają się tu

terminy takie jak: teatr o rodowodzie studenckim, otwarty, poszukujący, awangardowy, niekonwencjonalny, nurtu „off”, czy wreszcie – najbardziej chyba powszechny – teatr alternatywny. Dla przykładu podać można kilka urywków prasowych: „Z uporem maniaka czepiam się etykiety ‘teatr studencki’, choć wszyscy wiemy, jak bardzo umowne to dziś hasło. Coraz częściej zastępuje je termin ‘teatr alternatywny’” [18], albo też: „Istnieje wciąż zjawisko nazywane ‘teatrem alternatywnym’. Składają się na nie zespoły kontynuujące programy z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych. Są to albo poszukiwania w dziedzinie wszelkich ‘pozasłownych środków wyrazu’, albo wynajdywanie sposobów ekspresji indywidualnej i zbiorowej, ‘doskonalenia się’, eksperymentowania i ćwiczenia głosu, ciała, psychiki ... Są też badania i programy ‘antropologiczne’, ‘wyprawy’, ‘projekty’, ‘akcje’, są próby wiązania teatru z nowymi tendencjami w plastyce. Warto się jednak zastanowić, czy ten teatr jest rzeczywiście ‘alternatywny’. Wobec czego jest alternatywny”[19].

Równolegle do tego nurtu, pojawiają się od pewnego już czasu pytania o zasadność i wiarygodność stosowania takich określeń wobec omawianej formy twórczości teatralnej. Problem ten znajduje swe odbicie w nielicznych artykułach prasowych, czasem daje o sobie znać podczas spotkań twórców i krytyków teatralnych z widzami, oczekującymi wyjaśnienia istoty alternatywności grup, których spektakle oglądają. W materii tej panuje, jak się wydaje, dość istotna polaryzacja poglądów. Wynika ona między innymi z różnych sposobów analizowania i kontekstualnego sytuowania pojęcia alternatywy tego typu teatru. Brak powszechnej zgody co do rozumienia tego terminu powodowany jest też często niewystarczającą wiedzą na temat przemian zachodzących w teatrze, rozumianym szeroko - jako zjawisko kulturowe.

Poniższe akapity poświęcone będą próbie zweryfikowania tezy o alternatywności teatrów, które podobnie jak „SCENA 6” zachowują do dziś względną niezależność instytucjonalną. Pierwszym krokiem będzie wskazanie płaszczyzn, na których potencjalnie można rozpatrywać ową alternatywność. W obrębie każdej z nich istnieje szansa na zidentyfikowanie tych elementów, które rzeczywiście sprawiają, że można (z pełną odpowiedzialnością) działania teatrów pokroju „SCENY 6”, określić jako wyróżniające i specyficzne.

Słownikowe znaczenie pojęcia „alternatywa” oznacza „konieczność wyboru jednej z dwu wykluczających się możliwości” [20]. Jednak w odniesieniu do kontekstu używania tego terminu wobec teatru, należy raczej mówić nie o konieczności, a o możliwości takiego wyboru (nikt nikogo nie zmusza do chodzenia do teatru). Teatr SCENA 6 oraz jemu podobne, w opiniach wielu osób mogą być zatem propozycją - czy też szerzej - formacją w istotnym stopniu odmienną, stosunkowo łatwą do odróżnienia od innych przez widza lub obserwatora. O alternatywności można bowiem mówić w odniesieniu do samej merytorycznej pracy teatru i jej efektów, jak również do pozostałych aspektów funkcjonowania zespołu.

Alternatywa grup, takich jak będąca przedmiotem tego artykułu, jest najczęściej chyba rozumiana, jako ‘konkurencja’ wobec teatru repertuarowego (zwanego też tradycyjnym, instytucjonalnym, państwowym). Różnice wskazywane przy takich okazjach dotyczą głównie doboru repertuaru, przygotowania zawodowego aktorów i

ich technik gry, metod treningu aktorskiego i pracy nad przedstawieniami, organizacji i podziału obowiązków oraz stosunków interpersonalnych w zespole. Niemal we wszystkich z wymienionych elementów nie daje się aktualnie jednoznacznie obronić tezy o szczególnej odmienności obu tych form sztuki scenicznej. Ostatnie lata ukazują postępujący proces ich upodobniania się, wzajemnego ubogacania się i dwukierunkowego przenikania doświadczeń. Teatry zwane repertuarowymi, coraz częściej poszukują innowacji w zakresie języka komunikacji artystycznej i – jak się wydaje – posiłkują się w tym dokonaniem teatrów alternatywnych. Z kolei, tym ostatnim nieobce są zarówno próby adaptacji gotowych sztuk dramatycznych, jak i warsztat, którym posługują się aktorzy zawodowi. Warto nadmienić, że spotykane są również realizacje teatrów ‘alternatywnych’ z udziałem tzw. zawodowych aktorów (np. „SCENA 6”). Procesom unifikacji sprzyja również współczesna twórczość niektórych dramaturgów, których sztuki w swej warstwie treściowej coraz częściej dotykają żywotnych problemów współczesności, zaś formalnie przypominają i wręcz sugerują rozwiązania, które do niedawna spotkać można było właściwie jedynie w teatrach ‘poszukujących’. Najbardziej wyraziste różnice rysują się natomiast w organizacji pracy tych instytucji oraz w sferze finansowania działalności (nie we wszystkich zresztą przypadkach). „Wydaje [...] się, że [...] linia podziału jest w gruncie rzeczy formalna. Dotyczy raczej sposobu działania niż realizacji dzieła (spektaklu), bo sam spektakl w teatrze ‘niealternatywnym’ i ‘alternatywnym’ bywa podobny”[21].

[18](#) M. Pawlicki, X Krakowskie reminiscencje Teatralne, „ITD.”, 28. IV. 1985, nr 17.

[19](#) J. Kłossowicz, Alternatywa, „Literatura”, III. 1985.

[20](#) S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka (red.), Mały Słownik Języka Polskiego, Warszawa 1989, PWN, wydanie VI.

[21](#) J. Kłossowicz, Alternatywa, „Literatura”, III. 1985.

Alternatywność „SCENY 6” (oraz innych grup) można definiować jako odmienną od często spotykanych, postawę życiową jej członków, czy też jako ich specyficzny styl życia. Najprościej można to utożsamiać z aktualnie niepopularnym angażowaniem się w działania nonprofitorne, z inwestowaniem energii i czasu, bez gwarancji powodzenia danego przedsięwzięcia, z aktywnością społeczną, nastawioną na zmianę rzeczywistości, a nie wyłącznie na adaptację do istniejących warunków, z budowaniem związków międzyludzkich opartych nie na wspólnocie interesów, lecz idei, z wiarą i pielęgnowaniem zagrożonych współcześnie wartości humanistycznych.

Zarówno w przeszłości jak i obecnie *Teatr SCENA 6* stanowi płaszczyznę dyskursu

nad obowiązującą normą społeczno - polityczną. Uwidaczniało się to w postaci kontestacji panującego przed 1989 rokiem porządku ustrojowego, a dzisiaj - w werbalizowaniu niezgody na mechanizmy i procesy deprecjonujące człowieczeństwo jako najwyższą wartość. W takim znaczeniu traktować go można jako medium prowokujące do przyjmowania innego, a więc alternatywnego stosunku do świata i człowieka. W samą istotę twórczości teatralnej „SCENY 6” wpisana jest funkcja nośnika zdroworozsądkowego refleksjonizmu, sprzeciw wobec jakiegokolwiek formy zniewolenia jednostki i zbiorowości. Charakterystyczne dla niej jest także ujmowanie świata w skali różnych odcieni barw, a nie jako struktury czarno - białej, przeciwstawienie się dogmatyzmowi w konstruowaniu modeli życia społecznego oraz tolerancja wobec odmienności.

Przedstawienia „SCENY 6” można uznać również jako wyraz dystansowania się ich twórców wobec ogólnoswiatowych zjawisk przekształcających naszą rzeczywistość i wyznaczających perspektywy rozwoju społeczności ludzkiej. Alternatywa kierowana do widzów, polega w tym przypadku na budzeniu w nich krytycznego i sceptycznego stosunku wobec nieuzasadnionego i bezrefleksyjnego godzenia się na przemiany, których skutki mogą stać się przyczyną kryzysu tożsamości, zarówno tej jednostkowej, jak i różnych zbiorowości społecznych. Mowa tu o procesach globalizacji, uniformizacji, automatyzacji, technicyzacji, biurokratyzacji i dehumanizacji codziennej praktyki życiowej. Intencją przesłania spektakli „SCENY 6” nie jest bynajmniej sianie strachu, czy podżeganie do otwartych form protestu przeciwko tym zjawiskom, lecz jedynie alternatywna propozycja stałego namysłu i dialogu nad kondycją natury ludzkiej i kształtem jej rzeczywistych potrzeb.

Alternatywność *Teatru SCENA 6* wypada więc identyfikować raczej z upowszechnianiem (dzieleniem się) odmiennego, refleksyjnego, na wskroś humanistycznego sposobu postrzegania świata i zawieszzonego w nim człowieka. Sprawiedliwość nakazuje wszakże przyznać, że sama przynależność do takiego zespołu nie jest ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym, aby uznać ową odmienność jako wyłączny, niedostępny innym ludziom atrybut. Wydaje się jednak, że - charakterystyczna dla osób związanych z twórczością artystyczną - wrażliwość etyczna i estetyczna, przyczynia się w znacznym stopniu do częstego występowania w tym właśnie środowisku opisanych powyżej postaw.

### **Znaczenie**

Podsumowując dotychczasowe informacje, warto zadać sobie pytanie o to, czym był i jest *Teatr SCENA 6* dla samych jego członków, a także jakie funkcje społeczne pełnił przez ćwierćwiecze swojego istnienia.

Za oczywiste należy uznać twierdzenie, że dla młodych ludzi wstępujących do tej grupy, „SCENA 6” była i jest terenem rozwoju ich zainteresowań i uzdolnień. Stanowiła jedną z niewielu szans na spotkanie z teatrem „od środka” i stworzyła możliwość zdobycia choćby podstawowych umiejętności aktorskich oraz zmierzenia się z teatrem - z materią trudną, a jednocześnie kruchą i ulotną. Poza płaszczyzną nabywania kompetencji czysto technicznych, jest też szkołą dla duszy i charakteru. Twórczość teatralna, poprzez swą multimedialność, jak żadna z innych dziedzin sztuki, wielostronnie oddziałuje na wrażliwość estetyczną osób zajmujących się nią. Teatr ten to także miejsce kształtowania się innego typu wrażliwości jego członków -

wrażliwości na los pojedynczego człowieka, na jego samotność i zagubienie w świecie, jego niezbywalne prawa i potrzeby, na niesprawiedliwość i zagrożenia płynące z braku moralnego oparcia, na wszelkie przejawy zniewolenia i nietolerancji. Praca zespołowa wymaga ponadto umiejętności współdziałania, rozumienia wzajemnych intencji oraz poszukiwania kompromisu.

W każdym okresie swego istnienia, niezależnie od panującego ładu ustrojowego, *Teatr SCENA 6* uważnie przyglądał się rzeczywistości i zawsze próbował, poprzez swoje przedstawienia, reagować na nią, tzn. interweniować lub przynajmniej sygnalizować i komentować rysujące się wynaturzenia, anomalie i zagrożenia dla świata wartości humanistycznych. W tym kontekście jest on zjawiskiem o wymiarze nie tylko kulturowym, ale i istotnym instrumentem oddziaływania społecznego. Z pewnością również zasługą „SCENY 6” jest wieloletnie oddziaływanie wychowawcze i edukacja kulturalna kilku generacji widzów teatralnych. Świadczy o tym stała obecność Teatru w życiu kulturalnym Lublina, regionu i całego kraju oraz zainteresowanie publiczności jego spektaklami. Nie sposób przy tej okazji pominąć roli, jaką „SCENA 6” odgrywa w popularyzacji polskiej kultury teatralnej za granicą, stanowiąc jedną z lepszych jej wizytówek.

## **I. Lista członków Teatru „SCENA 6” w jego 25 - letniej historii (w porządku alfabetycznym)**

1. Katarzyna Abramowicz
2. Alfred Baranowski
3. Urszula Brytan - Golejewska
4. Anna Chmiel
5. Witold Dąbrowski
6. Joanna Firlejczyk
7. Andrzej Golejewski
8. Alicja Górkiewicz
9. Ewa Grzązek
10. Zbigniew Jaworski
11. Henryk Kowalczyk
12. Aleksander Książczak
13. Irena Małecka
14. Marek Mazurkiewicz
15. Iwona Pańkowska
16. Paweł Resztak
17. Ewa Ryzner
18. Grzegorz Sanecki
19. Waldemar Sidor
20. Paweł Siemion
21. Jolanta Sip
22. Piotr Szwarc
23. Elwira Szwedo
24. Waldemar Tatarczuk
25. Jacek Wilczyński
26. Mirosława Wojciechowska

## II. Kalendarium premier

1. „Ład” - 1976 r.
2. „O nas samych” - 1977 r.
3. „Odwyk” - 1978 r.
4. „Zestani do raju” - 1980 r.
5. „Psalmy” - 1985 r.
6. „Wiosna Ludów” - 1990 r.
7. „Pasja wg Św. Jana” Jana Sebastiana Bacha - 1992 r.
8. „Heretycka Symfonia” - 1993 r.
9. „Świętokradztwo” - 1995 r.
10. „Partytura Prowincjonalna” - 1996 r.
11. „Joplin - to ja?” - 2000 r.

## Początki

*Grupa Chwilowa*, jeden z najciekawszych teatrów alternatywnych w Polsce, debiutowała jako kabaret. W lubelskim klubie studenckim „Arcus” 9 marca 1975 roku o godzinie 18 odbyła się otwarta próba generalna przedstawienia „Gdzie postawić przecinek. Obrazki” kabaretu *Nazwać-Grupa Chwilowa*. Kabaretowy spektakl przygotowali: Krzysztof Borowiec, Bolesław Wesołowski, Jan Bryłowski oraz towarzyszący im muzycy. Krzysztof Borowiec prowadził wcześniej kabaret „Legion Amba”, a Bolesław Wesołowski był liderem „Familii ojca Bolesława”. Tuż po premierze w klubie „Arcus” kabaret *Nazwać-Grupa Chwilowa* wystąpił na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie. Zakwalifikował się też na festiwal teatrów debiutujących „Start 75”, gdzie zdobył jedną z nagród. Młody lubelski kabaret nagrodzono również za debiut na festiwalu FAMA w Świnoujściu.

W sierpniu 1976 roku *Grupa Chwilowa* zaprezentowała drugi i ostatni program kabaretowy „Pieśni nagminne – wieczór autorski Witalisa Romeyki”. Aktorzy kabaretu byli blisko związani z najoryginalniejszym artystycznie i intelektualnie, najbardziej bezkompromisowym politycznie kabaretem lat siedemdziesiątych – warszawskim *Salonem Niezależnych*. Oba kabarety łączyła nieco hermetyczna, nie schlebająca masowym gustom poetyka, w której więcej było gorzkiej ironii, niż błazenady i głębokiego poczucia absurdu oraz żartów z realiów Polski lat siedemdziesiątych[1]. Programy kabaretu *Nazwać-Grupa Chwilowa* odbiegały od standardów ówczesnej kabaretowej twórczości. W tekstach kabaretu klasyczne formy wierszowania zestawiano z potoczną polszczyzną. Posługiwano się w nich złożoną metaforą i nawiązywano do tropów literackich trudno czytelnym dla masowej publiczności. W tym czasie twórcy *Grupy Chwilowej* podpisywali się wspólnym pseudonimem Witalis Romeyko[2].

Wkrótce formuła kabaretu wyczerpała się. W *Grupie Chwilowej* dojrzewała świadomość, że wypowiedź kabaretowa skazana jest na manipulację – pozwala władzy pokazywać rzekome swobody i neutralizować społeczne niezadowolenie. Krzysztof Borowiec po latach wspominał: *Na zbyt wiele nam pozwalali i w jakimś momencie mieliśmy jasne przeświadczenie, że głupi widzowie śmieją się z naszych głupich dowcipów, a tak naprawdę powody do śmiechu mają zupełnie inni ludzie, śmiejący się z nas wszystkich. Lęk, że nasze rozśmieszanie, wbrew naszym intencjom, służy władzy, pokazując jej rzekomo ludzkie oblicze, sprawił, że nasz kabaret zmienił się prawie natychmiast w teatr. W teatr, który nie był miejscem dla artystycznych popisów, ale miejscem gorącej rozmowy, miejscem, w którym się żyje na prawdę*[3].

Kabaret *Grupa Chwilowa* nieuchronnie ewoluował ku teatrowi studenckiemu, dzisiaj najczęściej nazywanym „teatrem alternatywnym”, wówczas również „młodym teatrem”, „teatrem młodej inteligencji”, „teatrem poszukującym”, „teatrem otwartym” (termin ukuty przez Umberto Eco, a spopularyzowany w Polsce przez Bogusława Litwińca), „trzecim teatrem” (za Eugenio Barbą), a nawet patetycznie „teatrem życiem płaconym”[4].

## Grupa Chwilowa a polityka

Twórcy *Teatru Grupa Chwilowa* identyfikowali się z pokoleniem, dla którego inicjacyjnym doświadczeniem była młodzieżowa rewolta lat sześćdziesiątych. Po latach Krzysztof Borowiec tak wyjaśnia genezę teatrów alternatywnych lat siedemdziesiątych: *Ten ruch należy moim zdaniem wywodzić z 1968 roku, z poczucia wspólnoty, która wówczas związała młodych ludzi. To ono zrodziło potrzebę zacierania przepaści między widzami i aktorami, dało łuk niezwykle intensywnego porozumienia. Nie było pod tyłkami miękkich siedzeń, gdyż temu pokoleniu nie szło wcale o nową estetykę, ale o nowe prawdziwe życie. Nowa estetyka powstawała jako produkt uboczny. Pomimo wszelkich różnic było to - moim zdaniem wspólne doświadczenie całego pokolenia, a może nawet dwóch - tak w Ameryce, w Paryżu, jak i w naszym Lublinie. W tym teatrze nie myślano o wkładaniu czapki błazna za wszelką cenę, ale o potrzebie artykulacji egzystencjalnego bólu. Nie szło o politykę, czy o estetykę, ale o samo życie*<sup>[5]</sup>.

W Polsce przetaczająca się przez świat fala kontestacji, na której specyficzne piętno odcisnęły wydarzenia marca 1968 roku i grudnia 1970, najdobitniejsze i najoryginalniejsze ujęcie znalazła właśnie w teatrze. Szczególnie wydarzenia marca 1968 roku mocno zaważyły na biografiach inicjatorów ruchu, a także stały się punktem odniesienia dla następnego pokolenia twórców teatru. *Grupa Chwilowa* należała do drugiej fali teatrów studenckich, debiutujących w połowie lat siedemdziesiątych. Pierwszą wyznaczyły spektakle poznańskiego Teatru Ósmego Dnia, krakowskiego Teatru Stu, łódzkiego Teatru 77, warszawskiej Akademii Ruchu i wrocławskiego Teatru Kalambur. Do tego pokolenia twórców studenckiego teatru należał również lubelski Teatr Gong 2, kierowany przez Andrzeja Rozhina. Następne pokolenie, które debiutowało w połowie lat siedemdziesiątych, do którego należała Grupa Chwilowa, odezwało się własnym głosem<sup>[6]</sup>. *Nie chcieliśmy mieć mistrzów - wspomina Krzysztof Borowiec - Chcieliśmy, musieliśmy wszystko wynaleźć sami, nawet dawno już wynalezione. Dlatego zdarzały nam się porażki. Ale nasze porażki brały się z pracy, a nie z lenistwa. Oprócz tego byliśmy nieskromnie przekonani, że robimy najlepszy teatr w Polsce*<sup>[7]</sup>. Spośród teatrów pierwszej fali jedynie Teatr Ósmego Dnia utrzymał w drugiej połowie lat siedemdziesiątych swoją pozycję lidera scen wywodzących się z ruchu teatru studenckiego<sup>[8]</sup>.

<sup>[5]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[6]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[7]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[8]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[9]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[10]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[11]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

<sup>[12]</sup> Krzysztof Borowiec, *Teatr i polityka*, Warszawa 1998, s. 100.

## Scenariusz

Teatralny okres funkcjonowania *Grupy Chwilowej* rozpoczął „Scenariusz”, którego premiera odbyła się w listopadzie 1976 roku w lubelskiej Chatce Żaka. Najpierw reflektor oświetlił tytuł przedstawienia „Scenariusz”, później inny napis „Osoby”. W tle znajdowała się namalowana przez Konrada Kozłowskiego potężna (5 metrów na 4) „gębo-dupa”. W snopie światła pokazali się kolejno: pedałużący rowerzystą, człowiek biegnący w miejscu, ktoś monotonicznie heblujący deskę, ktoś piszący na maszynie. Sceniczną akcją kierowało dwóch pielęgniarzy. Aktorzy monotonicznie wykonywali swoje czynności. Potem zaczynała się przerwa na posiłek regeneracyjny. Aktorzy jedli z miski stojącej na proscenium... I znów wracali do pracy. Pielęgniarsze na sygnał z „gębo-dupy” wepchnęli osoby dramatu pod ekran (do „gębo-dupy”). Ponownie pojawił się w świetle reflektora napis „Osoby”. Zaczęło się „nowe” przedstawienie... Do spektaklu włączali się widzowie. Rozpoczynała się gra między widzami i aktorami, rodził się nowy scenariusz, zależny już od publiczności – od jej nieprzewidywalnych reakcji. Widzowie byli wciągani w niekończący się proces trawienia i wydalania, w obieg zamknięty. Metaforą życia społecznego stawał się proces fizjologiczny. Metafora przewodu pokarmowego okazała się czytelna i nośna w różnych kontekstach kulturowych. „Scenariusz” z powodzeniem grany był w wielu krajach. W sumie przez ponad pięć lat odbyło się ponad dwieście przedstawień<sup>[9]</sup>. Przedstawienie doprowadzało do rozmaitych reakcji publiczności. Dochodziło podczas niego zarówno do ekscesów seksualnych, jak i bójek. „Niczym na wieczorze futurystów – pisał recenzent o reakcji widzów w niemieckim Scheersbergu – w dawno zapomnianych czasach, gdy sztuka rozpałała namiętności, doszło po prostu do ogólnej bijatyki”<sup>[10]</sup>. W „Scenariuszu” zagrało kilkudziesięciu aktorów z kilkunastu różnych krajów.

„Scenariusz” był pierwszym spektaklem *Grupy Chwilowej* pokazanym poza Polską. W 1978 roku teatr zagrał go podczas warsztatów teatralnych prowadzonych przez Włodimira Rodianko w niemieckim Scheersbergu. Od tego czasu wszystkie kolejne spektakle *Grupy Chwilowej* konfrontowane były z osiągnięciami teatrów z innych krajów. Swoje przedstawienia, a także doświadczenia warsztatowe *Grupa Chwilowa* prezentowała na festiwalach teatralnych (m.in. trzykrotnie w Edynburgu, a także w Lyonie, Coimbrze, Palermo, Kopenhadze, Brnie, Arhus, Londynie, Budwie) i podczas tournée. Teatr grał w Wielkiej Brytanii, Danii, Izraelu, Portugalii, Hiszpanii, Norwegii, Szwecji, Czechosłowacji, Jugosławii, Rosji, Włoszech, Francji i Niemczech. Najlepsze przedstawienia teatru, w szczególności „Martwa natura”, „Cudowna historia” i „Postój w pustyni”, obficie zostały opisane przez krytyków włoskich, skandynawskich i brytyjskich niż w Polsce. *Grupa Chwilowa* należała do najbardziej znanych za granicą polskich teatrów alternatywnych. Twórcy *Grupy Chwilowej* przyjaźnili się z ludźmi teatru z Europy Zachodniej, m.in. z norweskiego Grinland Friteater, teatru Tmu-na z Tel-Awivu, The Blood Group z Londynu, Divadlo na Provazku z Brna, czy z chorwackiego teatru „Daska”. Na Zachodzie spotykali się z liderami polskiej emigracji. W Neapolu gościł ich Gustaw Herling-Grudziński, a podczas pobytu w Paryżu Jerzy Giedroyc ufundował teatrowi drobne stypendium. W Londynie spotykali się m.in. z Niną Karsow, Janem Chodakowskim, Tymonem Terleckim. *Oni wszyscy – wspomina Borowiec – uświadamiali nam, że normalna Polska jest możliwa. Oni byli*

jej fragmentem. Także w tym sensie teatr dawał poczucie normalności w tym soc-surrealizmie[11].

## **Pokaz**

Kolejny spektakl teatru „Pokaz”, którego premiera odbyła się w 1977 roku, również wciągał widzów do działań scenicznych. Przedstawienie zaczynało się od akcji lokującej widza w realiach państwa totalitarnego jeszcze przed wejściem na salę teatralną. Wchodzącym widzom rozdawano kartki z fragmentem wiersza Włodzimierza Majakowskiego „Rozmowa z towarzyszem Leninem – wskazówki dotyczące postawy i intonacji”. Następnie wszystkich uczestników spektaklu poddawano przyśpieszonej presji edukacyjnej. Agresywnie tłumaczono im, w oparciu o wydany w czasach stalinowskich podręcznik-instrukcję, jak przygotowywać wieczory poezji. Nieustannie powtarzało się pytanie: „Czy zastanowiliście się, jaką rolę mogą spełnić wieczory poezji w świetlicy, jeśli będą miały dobrze przygotowany i estetycznie podany program?” Widzowie wchodząc na salę musieli przejść przez kilkanaście stanowisk, na których aktorzy szczegółowo instruowali ich jak należy recytować wiersz Majakowskiego o Leninie. W trakcie deklamacji widzowie pociągali za końce włóczki - pruli umieszczony nad sceną napis „To ja”. Potem już tylko widzowie decydowali o przebiegu spektaklu. „Pokaz” prezentowany był zaledwie kilka razy, zarówno ze względu na zakaz cenzury, jak i konieczność zaangażowanie do spektaklu aż kilkudziesięciu aktorów.

[9] W 2003 roku „Scenariusz” został wznowiony. Kilka przedstawień zagrali, kierowani przez Krzysztofa Borowca studenci UMCS z pokolenia dzieci twórców spektaklu.

[10] A. Szulc, *Tworzenie teatru*, „Radar”, 1997 luty, s. 10.

[11] M. Haponiuk, op. cit., s. 8.

## **O co chodzi Grupie Chwilowej?**

Dwa pierwsze *stricte* teatralne przedstawienia *Grupy Chwilowej* próbowały, z różnym efektem, przełamywać barierę między widzami i aktorami, artystami i gapiami. Uniemożliwiały bierną kontemplację, postawę biernego odbiorcy. Lokowały widzów w obrębie spektaklu i zmuszały ich do jakiejś reakcji. Zarazem do absurdu sprowadzały pozateatralną rzeczywistość społeczną, stawały się narzędziem jej krytyki i prowokowały często jeszcze bardziej radykalną postawę krytyczną widzów. Jeden ze spektakli „Scenariusza” odbył się w kinie. Widzowie przyszli na normalny seans filmowy, a przed filmem zmuszeni byli do oglądania spektaklu.

Pierwsze spektakle powstawały jako prace warsztatowe, jako *work in progress*. Nie ukrywały swojej warsztatowej, otwartej na innowacje formy. Ewolowały zależnie od aktorów, przestrzeni scenicznej, nowych pomysłów inscenizacyjnych, nowej publiczności – dojrzywały w trakcie konfrontacji z widzami. Ta otwarta na nieustanne modyfikacje forma bliska była *Grupie Chwilowej* od początku, już w kabaretowej fazie działalności. Niechęć do ostatecznie skończonych przedstawień pozostała do końca znamioną cechą pracy *Grupy Chwilowej*. W trakcie grania przedstawienia teatru zmieniały się nieraz radykalnie i to nie zawsze na lepsze. Zdarzało się, że nowe

rozwiązania sceniczne okazywały się pomyłkami. Celem jednak tak pojętej pracy stawał się teatr żywy, unikający rutyny, domagający się otwartości na nowe doznania zarówno od aktorów, jak i od widzów.

W pracy nad „Scenariuszem” i „Pokazem” kształtowała się oryginalna poetyka *Grupy Chwilowej*, odróżniająca późniejsze dojrzałe spektakle lubelskiego teatru od przedstawień dziesiątków innych polskich scen alternatywnych. Podstawowy rys odróżniających *Grupę Chwilową* od innych teatrów już w okresie, gdy ta specyfika dopiero się kształtowała celnie określił Gwido Zlateks: *Tym co różni Grupę Chwilową od innych teatrów jest sposób widzenia i opisywania świata – bardzo własny i konsekwentny. Cechuje go ironia, czasem przechodząca w sarkazm i szyderstwo. Takie widzenie – mające swoje konsekwencje w dystansie, w oddzieleniu opisującego i opisywanego pozwala nie tyle dostrzegać świat, śmieszne i absurdalne, ile widzieć ten świat śmiesznym i absurdalnym (a więc głęboko tragicznym). Obnażać i atakować nie tylko samo szaleństwo, także jego logikę i metodę*[12].

Znaczenie ironii, a także autoironii – a zatem dystansu do opisywanej rzeczywistości i do siebie – jeszcze mocniej uwidoczniły kolejne spektakle. Wyraziły się one w przewadze zamysłów inscenizacyjnych i reżyserskich nad ekspresją aktorską. Zamiast dominującej w młodym teatrze nadekspresywności aktorskiej, *Grupa Chwilowa* proponowała aktorstwo chłodne, zdyscyplinowane, pełne dystansu, autoironiczne. Już wówczas pojawia się w teatrze dystans do języka, który każdorazowo okazuje się tylko protezą autentycznej międzyludzkiej komunikacji, jej skarlłowaciałą postacią, która więcej skrywa niż otwiera. Pojawia się też dystans do literatury w teatrze i prymat rekwizytu i teatralnej plastyki nad tekstem literackim. Krzysztof Borowiec po latach tak to wyraził: Czułem się trochę jak Nikifor, który opowiada o świecie przy pomocy obrazków – pisze w teatrze pismem obrazkowym. Lubię zaczynać od obrazów, a nawet od konkretnych rzeczy, najlepiej takich, które mają już swoją historię, nie są pozbawionymi duszy rekwizytami teatralnymi. Dobrze zawsze się czułem z nagromadzeniem szczegółów, które dopiero zestawione ze sobą i z działającymi aktorami odkrywały swój prawdziwy, nieoczywisty sens, odkrywały też sens obecności aktorów i widzów. Te szczegóły na początku pracy nad przedstawieniem zupełnie ze sobą nie związane, z czasem zaczynały ze sobą rozmawiać. Nie znoszę teatru, który zaczyna od słów, manifestów, deklaracji, tezy. Nie znoszę teatru, w którym zanim się zacznie wiadomo co będzie. Nie lubię ilustrowania lektur w teatrze[13].

Prawdziwy tekst skrywa się w zależności między rekwizytami teatralnymi i ich oddziaływaniem na ludzi, a tekst literacki staje się manipulowanym na scenie rekwizytem, ulega urzeczowieniu i mechanizacji. W przedstawieniach *Grupy Chwilowej* pojawia się krytyka tekstu i wiara w prawdomówność rzeczy. Następna znamienita cecha tego teatru ujawnia się w stosunku do przestrzeni teatralnej, która każdorazowo jest instrumentalizowana, a teatralny dystans zależnie od potrzeb przedstawienia, raz jest budowany, innym razem minimalizowany.

### **Lepsza przemiana materii**

Kolejna premiera odbyła się w kwietniu 1978 roku. *Grupa Chwilowa* pokazała wówczas „Lepszą przemianę materii”, pierwszy spektakl zespołu o względnie

zamkniętej strukturze teatralnej. Kluczem do sensu przedstawienia mogą być słowa wypowiedane w spektaklu przez jednego z aktorów: „W stadzie idzie się lżej i raźniej, można całymi godzinami kołysać się, jak dzieci w sierocińcu, jak w trumnie, ze swoją osobowością na plecach”[14]. Punktem wyjścia tego surrealistycznego spektaklu, ale korzystającego z materiału, którego dostarczało życie codzienne realnego socjalizmu, był pomysł zderzenia ze sobą dwóch pochodów pierwszomajowych, konduktów żałobnych. Za pierwszą grupą żałobników, śpiewającą pieśń na cześć martwych idei, podążali widzowie. Z drugiej strony nadciągał inny pochód (kondukt) i brzmiała inna pieśń:

*inne coś nowe coś*

*choćby nawet nowy slogan*

*ktoś się kończyć musi żeby mógł patrzeć śmiało*

*nowy ktoś choćby nawet i stonoga*

*potrzeba zmian potrzeba zmian*[15]

Dwóch aktorów w zielonych kostiumach – ni to pielęgniarze, ni to grabarze, ni to wodzireje – kierowało opętańczym tańcem: *kręć się kulo ziemską jak w oberku, kręć się kulo ziemską jak w przerebli, kręć się kulo ziemską z wielkim świstem*[16]. W trakcie przedstawienia cała rzeczywistość sceniczna została poddana destrukcji – rozpadały się elementy scenografii, nieustannie zmieniały się konstelacje ludzkie, przepoczwaczały sceniczne postaci. Na scenie panował bezwład, chaos, kołowrót. Na koniec aktorzy wirujący w szalonym tańcu na wrotkach, spadali z impetem „urągającym jakimkolwiek zasadom bhp” w ciemność proscenium. Wypętlali stamtąd jako zbudowana z aktorów wielonoga poczwara. Przedstawienie oceniono surowo. Gwido Zlateks pisał krytycznie: „Spektakl prawie nie ma konstrukcji, brakuje mu umiaru, autorzy nie zawsze wiedzą gdzie i kiedy należy skończyć, co jest ziarnem a co plewą”[17]. Jednak z perspektywy czasu nie sposób nie docenić takich scen, jak kończący się skokami w otchłań opętańczy kołowrót na wrotkach, parada zmilitaryzowanych krasnali, czy zdobione w bibułkowe kokardki trumny, które przemieniają się w dziecinne wózki. Należą one do najbardziej sugestywnych scen polskiego teatru studenckiego lat siedemdziesiątych.

[12] G. Zlateks, *O Grupie Chwilowej*, w: *Sztuka otwarta. Parateatr*, Wrocław 1980, s. 104-106.

[13] M. Haponiuk, op. cit., s. 6.

[14] Scenariusz przedstawienia „Lepsza przemiana materii” (tekst niepublikowany)

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] G. Zlateks, *Drugi oddech młodego teatru*, „ltd.” 1979. 03. 25.

## **Martwa natura**

Kolejne przedstawienie *Grupy Chwilowej* „Martwa natura” miało swoją premierę w kwietniu 1980 roku. Wykrystalizował się już skład teatru, a także jego specyficzny styl, który zapowiadały już wcześniejsze przedstawienia. Gdy publiczność zajmowała

miejsca słyszała swoisty prolog - ironiczną próbę definicji sytuacji młodego Polaka, rówieśnika aktorów: „urodzeni na pobojuwisku, przez które wciąż przechodziły obce wojska”, „urodzeni na urągowisku”, „urodzeni na gruzowisku”, „urodzeni w słusznej sprawie wtapiali ją w życie pszenno-buraczane”, „wyjeżdżają na socjalistyczne obozy”, „skupieni w stado, a wybierają nudę indywidualną” [18]. Oprócz prologu warstwę słowną spektaklu budował sławny dialog oskarżonego poety Josifa Brodskiego z sędzią Sawieliewą, a także pochwała aluzji wygłoszona przez cenzora z „Małej Apokalipsy” Tadeusza Konwickiego. Jednak spektakl dzieje się poza słowami, w budujących tempo dźwiękach i sugestywnych obrazach. Krzysztof Borowiec po wygłoszonej z nerwowymi tikami pochwalie cenzury z „Małej Apokalipsy” odwracał się i... okazywało się, że tylko z przodu ma garnitur, z tyłu jest zupełnie nagi. Oddalając się od widzów nagi aktor ciągnął za sobą sznurek z piłeczkami do ping-ponga. W ślad za nim szła po scenie aktorka z jedną stopą bosą, a drugą w wojskowym bucie rozgniatą z chrzęstem piłeczki. Do najpiękniejszych wizualnie należała scena, w której aktorzy zmienili się w kołyszące się, bezwolne wielkie wańki-wstańki. Elżbieta Morawiec pisała: *Spektakl „Martwej natury” charakteryzuje się wyraźnym stylem surrealizującego humoru, opartego głównie na materii wizualnej. Jest to spektakl o wielkiej rozbieralni świata. [...] Coraz mniej ubrań, coraz więcej kostiumów, duszno tu od naftaliny, ostatni szatniarze chyłkiem przechylają się między wieszakami. A my widzowie, obecni i niemi, niewinni i niezaangażowani, po prostu na to patrzymy*[19].

Na koniec aktorzy przedstawiali się z imienia i nazwiska. Zdzierali z siebie teatralność i zmuszali do tego widzów. Tak spektakl opisywał włoski recenzent Renato Tomasino: *Wszyscy wprowadzeni są od razu w ciemną atmosferę katakumb, w ciemności wypełnione małymi światełkami i odgłosami. Później odgłos maszerującego wojska, przywodzący pamięci czas okupacji, rozprasza tłum i spycha w kierunku widowni. W ten sposób przywrócona zostaje tradycyjna scena, która jednak pozostaje pogrążona w półcieniu, rozjaśniana tylko od czasu do czasu małymi światełkami reflektorów. Pojawiają się na niej aktorzy w szmatach smutnych klaunów lub nadmuchanych kostiumach przypominających wańkę-wstańkę, którą wystarczy raz pchnąć, aby już nigdy nie przestała się poruszać*[20].

Przedstawienie, chociaż jedno z kilku najlepszych przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nie zostało dostatecznie docenione. *Widzowie oczekiwali wtedy w 1980 roku bardziej antykomunistycznej hysterii, niż takich głębinowych podróży wewnątrz siebie, jaką my wtedy odbyliśmy. [...] Jednak był to 1981 rok, środek polskiej rewolucji, i widzowie nie byli do tego gotowi*[21] - po latach wyjaśniał Krzysztof Borowiec.

## **Cudowna historia**

Swoistość teatralnego języka *Grupy Chwilowej* ugruntowało następne, już w pełni docenione, przedstawienie teatru „Cudowna historia”. Powstało na przełomie 1983 i 1984 roku, a po raz pierwszy szerokiej publiczności zostało zaprezentowane na krakowskich „Reminiscencjach teatralnych” w 1984 roku. Bohaterem „Cudownej historii” był, zapożyczony z opowiadania osiemnastowiecznego poety Chamisso, człowiek pozbawiony cienia - człowiek bez ojczyzny, wykorzeniony, wydziedziczony. Spektakl zbudowany został z pozornie oderwanych od siebie, symultanicznych scen,

zatopionych w zmiennych, ruchomych półcieniach. „Cień jest wszędzie. Oramowuje przestrzeń sceniczną, na prześwietlony ekran rzucają go płomienie, które tworzą żywą część spektaklu” – pisał duński recenzent[22]. Pomiedzy widzami poruszali się zmechanizowani aktorzy o martwych pozbawionych wyrazu twarzach-maskach – zdegradowani, wydrążeni – jak u T. S. Eliota – ludzie. Każdy z bohaterów niósł swój los, swoją historię. Błyski skąpego światła oświetlają ułomnego człowieka-orkiestrę, dziewczynę wysyłającą list przyczepiony do balonika, człowieka wpatzonego w palący się mały domek, kobietę w złotej sukni bębniącą w ukryty pod nią na brzuchu bęben. Pojawiają się dziwaczne rekwizyty: lampka-maszynka do mięsa, wózek inwalidzki-perkusja. Każdą z postaci definiuje jej rekwizyt. To rzeczy mają we władzy ludzi, a nie odwrotnie. Strzępy mechanicznie powtarzanych słów, postrzępione dźwięki. I wciąż obecne kamienie, ale także woda i popiół. Przedstawienie ponure i fascynujące. *„Cudowna historia”* - pisał Jan P. Hudzik - *to droga od wzlotu do upadku, od stałości do rozkładu. Bohaterowie są jakby zamknięci w tragicznej klamrze od - do. Ta klamra jest podstawową zasadą spektaklu. Najpierw pozwala się przemówić rekwizytom, wydobywa je na światło, luminuje, koncentruje się na nich, pragnie je nawet zwielokrotnić w zwierciadle. Potem je porzuca. [...] Z jednej strony widzimy obraz wyniszczenia tego naszego wspólnego, fundamentalnego dziedzictwa, wyniszczenia przez zabijanie człowieka gdzieś od jego wnętrza, od strony jego moralnego wzrostu: odcina się go od poczucia godności, od prawdy, od nadziei. W jego miejsce wstawia się cień - nieruchomy, karykaturalny, plakatowy. Z drugiej strony widzimy jednak możliwość wypełnienia tego dziedzictwa 'po samą jego górną granicę'*[23].

Na koniec spektakl zastygał w sugestywnym obrazie. Publiczność została sam na sam z kołyszającymi się potężnymi dzwonami, których sercami były odlewy gipsowe głów aktorów. Po przedstawieniu ludzie nie wiedzieli co ze sobą począć, najczęściej siedzieli w milczeniu, nie klaskali, potem cicho wychodzili z sali. Tak było w Polsce, tak było za granicą. Przedstawienie to ugruntowało pozycję *Grupy Chwilowej* pośród najciekawszych teatrów alternatywnych w Polsce.

### **Czy Grupa Chwilowa jest teatrem alternatywnym?**

Po latach Elżbieta Morawiec spośród najważniejszych polskich teatrów wywodzących się z ruchu studenckiego wymienia osiem: *W PRL, acz w jeszcze trudniejszych warunkach, bo z natury przeciw PRL - rozwinęły się najważniejsze sceny, wywodzące się z ruchu studenckiego: Teatr Ósmego Dnia, Teatr STU, Teatr 77, Akademia Ruchu, Provisorium, Grupa Chwilowa, Scena 6 i Scena Plastyczna KUL (cztery ostatnie z Lublina)*[24]. Krytyczny wobec polskiego teatru alternatywnego lat osiemdziesiątych Tomasz Kitliński pisze: *W Polsce deklamowano (nieudolnie, bo nie czyniły tego tragiczki) męczenników sprawy czy zapamiętanie w wizualności, błyskano symulując światła ZOMO i jeszcze patos, gimnastyka po Grotowskim oraz wypisy z zakazanych lektur. Socrealizm stanu wojennego. Do nielicznych wyjątków należy Grupa Chwilowa i jej „Cudowna historia” - „o tym gęstym abstrakcyjnym obrazowaniu, pozbawiona tanich aluzji antyreżimowych. Czy obronił ją dowcip Borowca, jego poczucie absurdu i obdarzanie przedstawień złamaniami? No, a może pomysły Pietrasiewicza i Bojanowskiej*[25].

[18] Scenariusz przedstawienia „Martwa natura” (tekst niepublikowany)

[19] E. Morawiec, *Prometeusze i martwa natura*, „Życie literackie”, 1980 nr 1478, s. 7.

[20] R. Tomasino, *Incotroazione'84*, „Giornale di Sicilia” 1984. 04. 29.

[21] M. Haponiuk, op. cit., s. 7.

[22] T. Bredsdorff, „Politiken”, 1985. 18. 06. Por. również: S. Bayly, *A miraculous story*, „The List” 1988. 09. 01. S. Billen, *On the dark side of mime*, „The Times” 1988. 08. 31. M. Bernnan, *A miraculous story*, „The Glasgow Herald” 1988. 08. 31. J. Moror, *A story without script*, „The Independent” 1988. 08. 29. R. Ross, *Polish images*, „The Evening News” 1988. 09. 01. A. Renton, *A wonderful Story*, „The Independent” 1988. 08. 31. R. Stevenson, *Clarity and konceptualizing in Edinburgh*, „Times Literary Supplement” 1988. 09. 09-15.

[23] J. P. Hudzik, *Cudowna historia” – próba interpretacji*, Lublin 1989, s. 6-7.

[24] E. Morawiec, *Seans pamięci*, Kraków 1996, s. 283.

[25] T. Kitliński, „L” *jak Lebl, czyli zbyt krótka historia jednego spotkania*, „Na przykład” s. 27.

Lublin końca lat osiemdziesiątych jawi się jako stolica polskiego teatru alternatywnego, tym bardziej jeśli uwzględnić też idący własną, odmienną drogą Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Trzy spośród wymienionych teatrów – obok *Grupy Chwilowej*, kierowana przez Henryka Kowalczyka Scena 6 oraz Provisorium, którego dyrektorem artystycznym był Janusz Opryński – rozpoczynały działalność w Akademickim Centrum Kultury Chatka Żaka. To głównie z inicjatywy tych teatrów już we wrześniu 1980 roku powstało Niezależne Zrzeszenie Studentów. W 1982, po ogłoszeniu stanu wojennego, teatry zostały wyrzucone z Chatki Żaka, a ich szefowie artystyczni z pracy. W 1984 roku trzy teatry z Chatki Żaka znalazły miejsce w Lubelskim Domu Kultury. W 1987 roku założyły Lubelskie Studio Teatralne (dołączył do nich wtedy Teatr Wizji i Ruchu Jerzego Leszczyńskiego), a w 1991 roku współtworzyły Centrum Kultury w Lublinie. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych ich drogi się rozeszły.

Krzysztof Borowiec wspomina: *Z Januszem Opryńskim i Henrykiem Kowalczykiem wypiliśmy po winie „Okęcie” w 1975 roku i ustaliliśmy, że będziemy się trzymać razem.[...] dzięki temu, że przez tak długie lata nikomu nie udało się nas poróżnić, nie tylko ocaliliśmy nasze teatry, ale mogliśmy służyć pomocą innym. Różne ómy się wtedy do nas zlatywały. To przecież w Lublinie odbyło się w czasie wielkiej smuty stanu wojennym spotkanie teatrów alternatywnych*[26]. Do tego, że lubelskie teatry przetrwały trudne lata osiemdziesiąte przyczyniła się również postawa lubelskich decydentów, którzy „mieli jakąś niezrozumiałą słabość do teatru alternatywnego, a przynajmniej niechęć do drastycznych, nieodwołalnych decyzji” [27]. *W Lublinie przetrwaliliśmy do roku 1989 – wyjaśnia Krzysztof Borowiec - także dlatego, że - co by o tej naszej bandzie nie powiedzieć - teatr nie był dla nas trampoliną do czegoś innego - sprawą doraźną. Dlatego, że szło nam o teatr. Nie próbowaliśmy w teatrze załatwiać żadnych spraw niegodnych teatru*[28].

Teatr alternatywny lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jednoznacznie wiązał się z opozycją demokratyczną, a jego przedstawienia odczytywane były niejednokrotnie

jak manifesty polityczne. Krzysztof Borowiec odżegnuje się jednak od jednoznacznego politycznego definiowania swojej i swoich kolegów działalności: *Nie chcieliśmy zgodzić się na zastaną rzeczywistość. Uważaliśmy, że nie można żyć takim życiem. Nie wystarczała nam bylejąkość, nuda, szarość. Wywodziliśmy się z innej tradycji, aspirowaliśmy do innego życia. Nie szło tutaj wcale o kabaret, czy o teatr, ale o nas samych, o nasze życie, a także życie naszych przyjaciół i bliskich. Chcieliśmy o tym mówić, chcieliśmy o tym rozmawiać. To znacznie więcej niż polityka*[29]. I dodaje: *Ci których interesowała tylko polityka w teatrze nie wytrzymali. Teatr polityczny jest potrzebny gdy brakuje rewolucji. Kiedy zaczyna się rewolucja, taki teatr staje się żałosny, a prawdziwy teatr spontanicznie zakwita na ulicy. I teatr polityczny stał się w Polsce w pewnym momencie zbędny. To co najlepsze nie było skierowane przeciwko komunie, czy czemukolwiek, ale wiązało się z mozolnym poszukiwaniem nowego porozumienia, kształtowania nowych, dotykających każdego, elementarnych znaczeń. Tak, to była utopia - chcieliśmy rzeczy niemożliwych. Ale bez tego pozbawionego umiaru pragnienia nie zostałoby po nas nic, a pewnie i z nas niewiele*[30].

## **Nowy rozdział**

Wraz z 1989 rokiem rozpoczyna się nowy etap działalności *Grupy Chwilowej*. Od 1975 roku przez *Grupę Chwilową* przewinęło się ponad sto osób. Jedni przychodzili, inni odchodzili. Atmosferę pracy w zespole po latach tak wspominał Tomasz Pietrasiewicz: „Próby, przedstawienia dawały paradoksalnie poczucie bycia w prawdziwym świecie, gdzie ludzie rozmawiają ze sobą szczerze i normalnym językiem. [...] Pociągało mnie, że przez teatr można było mówić o rzeczach ważnych” [31]. W latach osiemdziesiątych w dwóch najdojrzałych przedstawieniach teatru „Martwa natura” i „Cudowna historia” ukształtował się trzon zespołu: dyrektor artystyczny teatru Krzysztof Borowiec, Bolesław Wesołowski, Julia Karpińska, Renata Dziedzic, Elżbieta Bojanowska, Tomasz Pietrasiewicz, Jerzy Rarot, Grzegorz Linkowski, Jerzy Lużyński. Jeszcze w latach osiemdziesiątych Bolesław Wesołowski i Julia Karpińska wybrali emigrację, a Elżbieta Bojanowska razem ze swoim mężem Leszkiem założyła Teatr w Lublinie. *Grupa Chwilowa* przestała istnieć w dotychczasowym kształcie w 1989 roku, gdy Tomasz Pietrasiewicz, a wraz z nim Renata Dziedzic, Jerzy Rarot i Grzegorz Linkowski, odeszli, aby utworzyć Teatr NN. W *Grupie Chwilowej* zostali tylko Krzysztof Borowiec i Jerzy Lużyński[32].

## **Postój w pustyni**

Rozpoczął się nowy etap działalności teatru – bez stałego zespołu, z aktorami zapraszanymi do współpracy przy poszczególnych projektach. Pierwsze przedsięwzięcie – projekt przedstawienia z emerytowanymi aktorami teatrów zawodowych nie został zrealizowany. Sukces przyniosło dopiero spotkanie Krzysztofa Borowca i Jerzego Lużyńskiego z parą Rosjan: Aleksiejem Zajcewem i Iriną Nabatową. Aleksiej Zajcew był doświadczonym moskiewskim aktorem teatralnym i filmowym. Grał m.in. w sławnym Teatrze na Tagance, razem z reżyserem Grigorijem Zaukindem tworzył pierwsze w Rosji spektakle teatru absurdu (m.in. Pintera, Ionesco), zagrał też w kilkudziesięciu filmach fabularnych. Irina Nabatowa była etnomuzykologiem, uczestnikiem wielu ekspedycji naukowych, pracownikiem naukowym moskiewskiej Wyższej Szkoły Muzycznej. Prowadziła również swój teatr inspirowany rosyjskim

folklorem. Po raz pierwszy doszło w teatrze alternatywnym do spotkania Polaków i Rosjan podczas pracy nad wspólnym autorskim przedstawieniem. Jak wspomina Krzysztof Borowiec: *Podczas pracy zgrzytało, stękało, sypały się wyzwiska. Pracowaliśmy z Jurkiem Lużyńskim w Moskwie i w Lublinie. Wiele razy zdawało się, że nic z tego nie wyjdzie*[33]. Jednak przedstawienie odniosło spektakularny sukces, z nagrodą Fringe First na festiwalu w Edynburgu w 1991 roku i entuzjastycznymi recenzjami. Twórca edynburskiego festiwalu Richard Demarco zestawiał lubelskie przedstawienie z teatrem Tadeusza Kantora i sztuką Josepha Beuysa, uważał za jedno z największych wydarzeń artystycznych w historii największego festiwalu sztuki na świecie[34].

[26] M. Haponiuk, op. cit., s. 10.

[27] Negocjującemu w imieniu teatrów Franciszkowi Piątkowskiemu do idei założenia Lubelskiego Stowarzyszenia Teatralnego udało się przekonać Andrzeja Szpringera, Macieja Karczmarczyka i Ryszarda Piotrowicza z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Teatrom pomagali także Edward Balewejder i Jan Twardowski z Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego. „Trzeba po latach przyznać, że oni wszyscy pomogli nam przeżyć ten ciężki czas” – wspominał Krzysztof Borowiec. Por. M. Haponiuk, op. cit., s. 10.

[28] M. Haponiuk, op. cit., s. 10.

[29] Ibidem, s. 4.

[30] Ibidem, s. 5.

[31] B. Odnous, *Teatr odbity w uważnych oczach*, „Na przykład”, 2000 nr 5, s. 12.

[32] Rozmaicie potoczyły się losy aktorów, którzy w latach pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych stanowili trzon Grupy Chwilowej. Krystyna Tatko, Elżbieta Bojanowska i Ryszard Bodio (muzyk, który uczestniczył w pierwszym spektaklu kabaretu Nazwać - Grupa Chwilowa, a potem współpracował z teatrem) nie żyją. Kilka osób na stałe wyjechało z Polski (Julia Karpińska, Emil Warda i Bolesław Wesołowski). Inni pracują w biznesie, mediach lub uprawiają wolne zawody. Tomasz Pietrasiewicz kieruje Ośrodkiem Brama Grodzka - Teatru NN, a Grzegorz Linkowski ACK „Chatka Żaka”, a najdłużej związany z Grupą Chwilową Jerzy Lużyński przygotowuje wystawy edukacyjne, poświęcone polskiej sztuce sakralnej.

[33] M. Haponiuk, op. cit., s. 9.

[34] Por. „The Sunday Times Scotland”, s. 1.

Premiera spektaklu „Postój w pustyni” odbyła się 11 kwietnia 1990 roku w Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie. Spektakl elementy biografii Aleksieja Zajcewa, zestawiał z jego rolami teatralnymi, pieśniami religijnymi zapisanymi przez Irinę Nabatowa u starowierców z Ałtaju. W spektaklu wykorzystano fragmenty prozy Mikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego, poezji Josifa Brodskiego i dramatów Eugene’a Ionesco, Harolda Pintera i Williama Szekspira, a także wspomnienia Aloszy Zajcewa o nieżyjących przyjaciółach: Wieniedikcie Jerofiejewie, Grigoriju Zaukindzie, Włodzimierzu Wysockim[35]. Realne losy ludzkie splotły się z figurami literackimi i rolami teatralnymi, uduchowione religijne pieśni z codziennymi pogawędkami. Tradycja spotykała się ze współczesnością, bluźnierstwo z modlitwą, błazenada z powagą. Dystans między aktorami a widzami nieustannie się zmieniał: od wspólnej zabawy na scenie podczas urodzin Aloszy, gdy widzowie tańczyli, pili wódkę i dzielili tortem, do tradycyjnego spektaklu, gdy ze szczytu dymiącego wulkanu aktor wygłaszał monolog szekspirowskiego Ryszarda III. Chociaż dystans się zmieniał, to jednak aktywność widzów, chociaż trudna do przewidzenia, nigdy nie naruszała

konstrukcji przedstawienia.

Z tej wielości elementów, mieszaniny poetyk, wieloznaczności każdej ze scen, zrodziła się spójna całość – opowieść o parze ludzi szukających swego miejsca na strzępiącej się mapie Rosji – kilkunastometrowym gogolowskim płaszczu, „którego nie da się już połatać”. „Na mapie Rosji, która jest jednocześnie sceną i trenczem prującym się w dodatku na szwach, przywołują ikony i bogów, skrywają się we wspomnieniach, zamieszkują umysły pisarzy i radykałów, by ostatecznie wylądować w suchej lodowej poświacie nocy nad butelką Stolicznej” – opisała przedstawienie Paula Webb z „Time Out” [36]. Była to również opowieść o przenikaniu się ról teatralnych i życiowych, o nakładaniu się rzeczywistości kuchennego zlewu, z przestrzenią teatru i sferą sacrum. Wieloznaczny i wielofunkcyjny był każdy z rekwizytów. Potężne, opasujące całą przestrzeń gry rękawy kaftana za chwilę stawały się rozwieszonymi na sznurku pieluchami, płaszcz był mapą imperium, jego miniaturowa replika dzieckiem, ale stawał się też światem podziemnym, przez który prowadzi bohatera szaleństwo. Mały domek na białej chmurce rzucony gdzieś na stepie, pojawiał się wcześniej na portrecie Aksieja namalowanym przez jego przyjaciela, potem jego kształt miał tort, którym Aleksiej dzielił się z widzami. Teatralny dym unosił się z wulkanu, aby później stać się parą w rosyjskiej bani, w której nagi Aleksiej zamiast brzoźowej miotły okładał się popremierowym bukietem kwiatów i słowami Dostojewskiego prosił Boga o przygarnięcie pijanych i grzesznych. „Jedną z ogólnie uznawanych funkcji teatru tego wieku było przejęcie przez niego funkcji religii. I z pewnością ta wspólna polsko-rosyjska koprodukcja posiada w sobie bardzo silny element celebrowanej mszy. Wątek jest całkowicie świecki – stosunek aktora do swojej sztuki, ale podstawą przedstawienia jest rytuał” – pisał o spektaklu recenzent „The Glasgow Herald” John Linklater[37].

*Dlaczego właściwie pojechać do Brendford i zobaczyć Polską grupę, prezentującą po rosyjsku spektakl trwający 80 minut?* – pytał recenzent „City Limits”, gdy *Grupa Chwilowa* przyjechała do Wielkiej Brytanii po raz drugi. I odpowiadała: *Ponieważ będzie to prawdopodobnie najpiękniejsza i najbardziej rozdzierająca serce rzecz, którą zobaczycie w całym roku. [...] Możecie już nigdy nie zobaczyć czegoś podobnego*[38]. A Tom Morris z „The Independent” pisał: *Zostawmy swoją logikę w domu, upajajmy się oszałamiającą wizualnością spektaklu*[39].

Do ostatniego przedstawienia doszło w Moskwie 13 kwietnia 1994 roku. Kryzys psychiczny Aleksieja Zajcewa sprawił, że część z zaplanowanych przedstawień się nie odbyła[40]. Do tej pory „Postój w pustyni” *Grupa Chwilowa* zagrała prawie 160 razy.

[35] Por. opis przedstawienia w: M. Haponiuk, *The guide through the performance „A stop in the desert”*, Lublin 1991.

[36] P. Webb, *A stop in the Desert*, „Time Out”, 1992. 09. 16.

[37] J. Linklater, *A stop in the Desert*, „The Glasgow Herald”, 1991. 08. 30.

[38] I. Shuttleworth, *A stop in the Desert*, „City Limits”, 1992. 02 09.

[39] T. Morris, *A stop in the Desert*, „The Independent”, 19. 09. 16.

## **dom nad Morzem**

Kolejne przedstawienie *Grupa Chwilowa* przygotowała razem z Teatrem z Lublina. Efektem tej współpracy była premiera w 1995 roku spektaklu „dom nad Morzem” na motywach poematów Yannisasa Ritsosa „Umarły dom” i „Sonata księżycowa”. Efektem spotkania po latach (Elżbieta Bojanowska, zanim razem z mężem Leszkiem Bojanowskim założyła Teatr z Lublina, do 1987 roku była aktorką *Grupy Chwilowej*) było bardzo oryginalne formalnie, subtelnie kameralne, a przy tym przejmujące przedstawienie. Uniknęło ono schematów i niedostatków teatru alternatywnego, a jednocześnie twórczo kontynuowało jego poszukiwania związane z przestrzenią sceniczną i aktorstwem. Franciszek Piątkowski pisał o spektaklu: [...] *jest świeży w pomyśle i klarowny w wykonaniu. Chciałoby się nawet powiedzieć, że jest przy tym zaskakująco odporny na lepiej lub gorzej skrywane rozkojarzenie trzeciego teatru, o czym mówi się i pisze coraz częściej. I można jeszcze dodać, że lekce sobie waży lepiej lub gorzej skrywaną komercjalizację tak zwanych teatrów zawodowych, repertuarowych, o czym też się mówi i tży leje, że panienka puszcza się dla pieniędzy* [41].

Podstawowym walorem przedstawienia było zestawienie dojrzałego, ściszonego, a przy tym skutecznie zacierającego dystans między aktorką a widzami, z grą wieloznacznościami przestrzeni sceniczej, w której widzowie zmuszani są do odnajdowania się w rozmaitych miejscach, patrzenia na sceniczną akcję raz z punktu widzenia beznamiętnych obserwatorów, innym razem z pozycji gościa w obcym domu, aby na koniec znaleźć się w sytuacji osób podglądanych. W efekcie to świat sceniczny patrzy na widzów, obdziera z intymności, pozostawia sam na sam z życiem i śmiercią. W tym sensie „dom nad Morzem” jest kontynuacją doświadczeń „Postoju w pustyni”. Tutaj również, choć zupełnie innymi środkami teatralnymi, dochodzi do nieustannej gry między światem teatru a teatrem świata – zacierania, przekraczania, budowania i dekonstrukcji teatralnych granic i dystansów. Tu również pełne inwencji formalne gry teatralne subtelnie łączą się z gorącym, bardzo osobistym aktorstwem. „W mojej osobistej ocenie – pisał recenzent – o walorach realizacji przesądziły dwa czynniki: piękna sztuka uprawiania słowa na scenie, jaką zademonstrowała Elżbieta Bojanowska, i maestria (aż tak!) w budowaniu przestrzeni sceniczej przy pomocy dźwięku, światła oraz ruchu przedmiotów i osób, co przypisać należy Borowcowi[42].

Przedstawienie nie zostało, i nie mogło zostać, w pełni docenione, choć było jednym z najciekawszych przedsięwzięć polskiego teatru alternatywnego ostatnich lat. Śmiertelna choroba Elżbiety Bojanowskiej sprawiała, że było rzadko grane, a planowane wyjazdy na festiwale nie dochodziły do skutku.

## **Album rodzinny**

Ostatnie przedstawienie firmowane przez *Teatr Grupa Chwilowa* miało swoją premierę 5 marca 1998 roku w kawiarni „Szeroka 28” przy ulicy Grodzkiej. Krzysztof Borowiec przygotował je z lubelskimi bardami: Markiem Andrzejewskim, Igorem Jaszczukiem, Janem Kondrakiem oraz litewskim gitarzystą Vidasem Svagzdysem.

Przedstawienie „Album rodzinny” powstało według wydanego w drugim obiegu w latach siedemdziesiątych poematu Michała Liniewskiego (ps. Michał Jagiełło), który los Polaków z Wileńszczyzny, zmuszonych podróżować „z Polski do Polski przez granicę” rozpisał na wierszowane komentarze swoich ciotek i wujków do fotografii z rodzinnego albumu. Do wierszy Liniewskiego poszczególni wykonawcy napisali muzykę. Tak powstała rozpisana na trzy śpiewające głosy opowieść o końcu dawnego świata, o spotkaniu wielkiej historii z detalem ludzkich losów – opowieść zbudowana z zatrzymanych na starych fotografiach strzępów pamięci. Spektakl grano w przestrzeni zwyczajnej kawiarni, nie tylko w Lublinie, ale w kilku innych miastach w Polsce m.in. w Krakowie, Szczecinie, Białymstoku. Wykonawcy zawsze siedzieli przy stolikach, jak inni goście kawiarni. Między stolikami plątał się pijany, niezdarny, wciąż hałasujący kelner, grany przez Krzysztofa Borowca. „Spektakl - jak deklarował reżyser o wileńskich korzeniach – powstał „w imieniu wszystkich Hałaburdów, Żmindów, Sobolów i Romeyków, czyli mojej rodziny”[43].

Od czasu „Albumu rodzinnego” nie powstało nowe przedstawienie i nie wiadomo, czy powstanie. Choć *Teatr Grupa Chwilowa* nie został formalnie rozwiązany, pozostał w nim już tylko Krzysztof Borowiec. Założyciel i szef *Teatru Grupa Chwilowa* współpracuje i służy radą młodym lubelskim teatrom. Wystąpił też gościnnie w jednej z wersji przedstawienia „Trzeci policjant” Teatru z Lublina. Wciąż planuje zorganizowanie „polsko-rosyjskiego pojedynku bardów, który zakończy się remisem” i spektaklu opartego na rosyjskich romansach. Mówi, że chciałby zrobić jeszcze przedstawienie „w którym nie idzie o życie, ale wyłącznie o estetykę – być może błaży, ale piękny spektakl”. O współczesnym teatrze mówi: *Trzeba pogodzić się z tym, że teatr przestał być miejscem gorącej rozmowy, ten łuk elektryczny między nami a widownią już nie iskrzy, nie ma w nim napięcia. Kłamię ten, kto twierdzi, że jeszcze istnieje taki teatr, jak wówczas. Jego czas już minął. Minął bezpowrotnie. A może takiego teatru, jakiego wówczas pragnęliśmy, nikt już nie potrzebuje? Dzisiaj teatr, to teatr. Nic więcej...*[44].

[41] F. Piątkowski, *Dom bez banałów*, „Kurier Lubelski”, 05. 05. 1995. Por. J. Mizińska, *Przyjaźń rytmu*, „Na przykład”, wrzesień 1995. M. Haponiuk, *Snucie się ku śmierci*, „Gazeta Wyborcza” Lublin, 1995. 04. 10.

[42] F. Piątkowski, „Kurier Lubelski”, 1995. 10. 06.

[43] M. Haponiuk, *Zwierzenia artysty...*, s. 8.

[44] Tamże s. 10.

Teatr Projekt powstał w marcu 1992 roku. Założony przez Andrzeja Mathiasza, skupił grupę młodych osób zaangażowanych w projekt teatralny realizowany w ramach prac Teatru Provisorium – *Brama Grodzka*, którego premiera miała miejsce w maju 1991 roku.

Pierwsze przedstawienia, zarówno *Ulica Grodzka* jak i *Legenda*, zostały bardzo mocno osadzone w historii Lublina. Pierwsze z nich zaplanowane zostało z wielkim rozmachem. Projekt składał się z dwóch etapów – procesu przygotowawczego i ulicznego przedstawienia teatralnego. Przygotowanie objęło studia badawcze nad historią ulicy, miasta oraz mieszkających na ulicy Grodzkiej ludzi; realizację, we współpracy z telewizją, filmu o ulicy Grodzkiej, zajęcia teatralne z podstawową grupą aktorów mające na celu wypracowanie zasadniczego kształtu przedstawienia oraz szeroko pojętą współpracę ze środowiskiem artystycznym miasta, tj. z zespołami teatralnymi, chórem, tancerzami, muzykami, artystami plastykami, a nawet z grupami subkulturowymi. Efektem wyżej wspomnianych działań było plenerowe przedstawienie teatralne, którego akcja obejmowała Rynek z Trybunałem, ulicę Grodzką z jej bramami i podwórkami, oknami i dachami domów oraz fundamentami Kościoła Św. Michała, aż wreszcie samą Bramę Grodzką, krótką drogę przez nieistniejącą dzielnicę żydowską, Podgrodzie i gmach Zamku Lubelskiego. Miejsca te, a w zasadzie ich historia i historia ich mieszkańców, sprowadzona do najistotniejszych wątków i przeniesiona w wymiar duchowy, aksjologiczny, uniwersalny, stały się tematem przedstawienia.

„Ulica Grodzka w Lublinie. Należy do najstarszych i najpiękniejszych ulic miasta. W przeszłości była uczestnikiem dramatycznych wydarzeń. Prowadziła podejrzanych o czary i kunszachty z diabłem do Trybunału na tortury i stos. Udzielała gościny Żydom, by ich zaraz potem wydawać. Niosła głosy teologicznych dysputacji Arian. Wywołała największy pożar, który niemal doszczętnie strawił miasto. Konwojowała skazańców do więzienia zwanego Zamkiem. Znosiła zarazy, kataklizmy, zamieszki i zbrodnie [...]

Ulica Grodzka to niezwykle zjawisko w pejzażu miasta. Mogłaby tętnić europejskim życiem. A jednak dominuje tu powszechnie atmosfera pustki, szarości i smutku. Straszą odpadające tynki i twarze pijących w bramach tanie wino.

Problem ulicy Grodzkiej jest problemem szerszym – jakości naszego życia, kondycji środowiska artystycznego i społeczeństwa. Problemem naszych korzeni, tradycji, naszej historii”

[fragmenty z folderu spektaklowego]

Ostatecznie spektakl oparty został na kilku źródłach historycznych: opisie dżumy panującej w Lublinie, procesie grabarzy oskarżonych o szerzenie zarazy morowej, zeznaniach z lubelskich procesów czarownic, dysputacjach teologicznych, procesie i egzekucji książki ariańskiej na rynku lubelskim, wreszcie historii zagłady lubelskich Żydów. *Ulica Grodzka* wystawiana była w Lublinie zarówno na rzeczywistej ulicy Grodzkiej, jak też na wirydarzu Centrum Kultury oraz w Kościele

Ewangelicko-Augsburskim.

We wrześniu 1993 roku, podczas festiwalu OstArt w niemieckim Troisdorfie, odbyła się premiera drugiego spektaklu ulicznego Teatru zatytułowanego Legenda. Premiera lubelska miała miejsce w maju 1994 roku w ramach IV Międzynarodowego Triennale Sztuki - Majdanek '94. Przedstawienie, zrealizowane z równie dużym rozmachem co pierwsze, za motyw przewodni miało tytuł wiersza Józefa Czechowicza. W jego realizacji pomagali między innymi Hanna Strzemiecka (konsultacje taneczne), Marek Wierzchowski (wykonanie makiet wież Lublina), Jerzy Leszczyński (nauka chodzenia na szczudłach). „Lublin jest miastem legend - napisał Józef Czechowicz, który tu się urodził, tworzył i tragicznie zginął rozszarpany przez niemiecką bombę, sam stając się przedmiotem literackiej legendy. W Lublinie, gdzie kościół sąsiadował z synagogą, a ta z prawosławną cerkwią, zawsze odczuwalna była obecność sił nieba i piekła. Tutaj w królewskim śnie na świetlistym koniu pojawił się z mieczem w dłoni sam Archanioł Michał. Tu, w Trybunale odbył się diabelski sąd - bardziej sprawiedliwy od ludzkiego. Nad Lublinem 'z hukiem i szumem' zapłonął na niebie wielki miecz i jak płaszcz okrył zagrożone przez najeźdźców miasto. Tutaj znajduje się 'krzyż cudami słynący', na którym Chrystus odwrócił od ludzkiej małości głowę i zapłakał krwawymi łzami. Do czasu niedawnej, niewyjaśnionej do dziś kradzieży w kościele Dominikanów przechowywane były relikwie Drzewa Krzyża Świętego - obnoszone w ciężkich chwilach procesyjnie po mieście roztaczały nad nim przez wieki cudowna opiekę. W Lublinie żył i wypchnięty przez okno przez demony zmarł Jakub Icchak Horowic, zwany Widzącym z Lublina, jeden z największych cadyków - twórców polskiego chasydyzmu, podejmujący przez całe życie wysiłki sprowadzenia na świat Mesjasza. Tu - jak mówi legenda - uczony w piśmie Saul Wahl na jedną noc wybrany został królem Polski [...]” - czytamy w folderze spektaklowym.

Przytoczone powyżej legendy posłużyły Teatrowi Projekt do kreacji świata, w którym wyczuwa się ponadczasową tęsknotę do piękna, sprawiedliwości, dobra i harmonii. W świat ten wpisana została samotna podróż człowieka w poszukiwaniu duchowego porządku i odkrywania własnego miejsca na ziemi oraz cenie jaką zwykle przychodzi za to zapłacić.

Wykonane z rozmachem, efektowne i oryginalne przez swój wyraźny i ciekawy język przedstawienia plenerowe szybko znalazły uznanie na najważniejszych festiwalach Polski i Europy. Projekt wystąpił na II Festiwalu Teatrów Ulicznych w Holzminden (Niemcy) jako jeden z ośmiu teatrów wybranych spośród 75 zespołów z całego świata, na Belluard - Bolwerk - trwającym miesiąc festiwalu sztuk (teatr, taniec, muzyka, sztuki plastyczne) z całego świata, który odbywa się w XV wiecznym forcie we Fryburgu (Szwajcaria), na X Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze, gdzie inaugurował jubileuszowy festiwal, na niemiecko-polskim festiwalu "Europa bez granic" we Frankfurcie nad Odrą, Sommer Koln - letnim festiwalu sztuki w Kolonii (Niemcy), oficjalnym nurcie "Chalon dans la Rue" w Chalon s/Saône (Francja), OstArt '93 w Troisdorfie (Niemcy), Les Rencontres Theatrales de Lyon 1994 r (Francja), Warszawskiej Wiośnie Teatralnej - Sztuka Ulicy, Dniach Sztuki Współczesnej w Białymstoku, Freiburger Theater Festival, dwukrotnie na Malcie w Poznaniu, Dixieme Festival de Theatre Europeen w Grenoble, Pierwszym Festiwalu Teatru Otwartego w Dreźnie i innych.

Równoległe do przedstawień Teatr w latach 1992-1993 realizował projekt Środowisko – skierowany do młodych ludzi. Projekt polegał na organizacji spotkań i koncertów m.in. Jednodniowego Festiwalu Działań Artystycznych, podczas którego odtworzono w happeningu stojący niegdyś na placu Litewskim pomnik Wdzięczności Armii Czerwonej.

Kolejny plenerowy spektakl – *Sen*, oparty został na metaforze ludzkiego życia jako nieustającej podróży, wyprawie, w którą nikt z własnej woli nie wyrusza, która prowadzi w miejsca nieprzewidziane i nigdy przez uczestników nie wybrane i z której nikt nie chce dobrowolnie wracać. W *Śnie* aktorzy Teatru Projekt byli podróżnikami przyjeżdżającymi autobusem (autobus wykorzystany w przedstawieniu jako podstawowy „rekwizyt” był tym samym, który Teatr Projekt podróżował na festiwalu i wszelkie wystąpienia) w nieokreślone miejsce, wielki węzeł komunikacyjny przypominający dworzec autobusowy. Dworzec ten pełen był dziwnych typów, nieoczekiwanych sytuacji, osób jak ze złego snu, artystów, zwykłych podróżnych. Bohaterom przychodzi tam czekać w nieskończoność na ostatni autobus, którym chcieliby wydostać się z tego niechcianego postoju. Każdy z nich wybrał się w drogę, aby spełnić swoje marzenia, ale cel podróży jest nieosiągalny, rzeczywistość to wyłącznie oczekiwanie na Dworcu. Tylko w sennych wizjach podróżnicy mogą wyruszyć ku spełnieniu swoich marzeń. Autobus wyjeżdża w nierealny, oniryczny rejs wokół Rynku Starego Miasta gdzie realizują na poszczególnych przystankach swoje wymarzone cele podróży. Finał tej wyprawy budzi ze snu bohaterów ponownie na Dworcu, skąd odjeżdża tak oczekiwany ostatni autobus. Teraz jednak podróżnicy nie chcą udać się w tę ostatnią drogę. Cały spektakl przeplatany jest wątkiem Odysa, jego powrotu do domu na rodzinnej Itace, na pokładzie Czarnego Okrętu (zbudowanego na dachu autobusu). Spektakl „ogrywał” przestrzeń Rynku Starego Miasta w Lublinie, budynek Trybunału i sąsiednie kamienice, można więc stwierdzić, że duża część Starego Miasta brała udział w spektaklu.

Premiera spektaklu odbyła się w październiku 1995, a po raz drugi *Sen* zagrano w tym samym miejscu podczas Konfrontacji Teatralnych w 1996 roku. Ze względu na swój rozmach i trudności techniczne spektakl bardzo trudno było zrealizować w innych miastach. Do innych prezentacji spektaklu niestety nie doszło.

*Sen* wskazywał przemiany w teatrze. Rodził się *Dobry Łotr*, w którym wystąpili Andrzej Rusin, Mariusz Sieńko i Grzegorz Płecha. Spektakl ten oparty został na oryginalnym pomysłem – oto Dobry Łotr po krzyżowej śmierci jako pierwszy pojawia się w zupełnie jeszcze pustym raj. Pan Bóg umiła sobie oczekiwanie na nadejście pozostałych Zbawionych rozmową z Łotrem. Łotr szybko przekonuje się, że Bóg którego zastał daleki jest od jego wcześniejszych wyobrażeń.

„Pewnego dnia siedziałem nad brzegiem jeziora Prażyło słońce, rozgrzewało piasek i woda jeziora falowała leniwie. Naraz. tuż przy samym brzegu wpadł do wody robaczek. Patrzyłem jak rozpaczliwie walczył o życie. wiosłował niczym rozbitek w malutkiej łódeczce pośrodku burzliwego oceanu. Nie trwało to długo. Rozbitek tracił siły i nadzieje. Wiosłował coraz wolniej. W końcu przestał. A przecież tak łatwo mogłem uratować ten mały kawałek wszechświata. Wystarczyło wyciągnąć rękę.

Ruszyć palcem. Nawet przez chwile myślałem o tym [...], ale prażyło słońce, rozgrzewało piasek i woda jeziora falowała leniwie [...]"

[fragment tekstu z przedstawienia]

Premiera spektaklu odbyła się w październiku 1997 na lubelskich Konfrontacjach Teatralnych. Prezentowany był z równie dużym powodzeniem na wielu festiwalach krajowych m.in. Reminiscencjach Teatralnych w Krakowie, A PART w Katowicach, Maskach w Poznaniu oraz również na poznańskim festiwalu Spoza na specjalne zaproszenie Teatru Dnia Ósmego. Na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w 1998 roku *Dobry Łotr* zajął trzecie miejsce w konkursie, a na Toruńskich Poboczach Teatru otrzymał nagrodę drugą.

„Teatr Projekt z Lublina wprowadził do swojej także niewesołej wizji człowieka szczyptę humoru. Oto Dobrego Łotra Pan Bóg wyprawia do raj, dość obskurnego i przypominającego Ziemię. Bóg się odzywa i wyznaje między innymi, że czuje się w tym wszystkim zmęczony Nic dziwnego, skoro z telewizora płynie bełkot wypowiadających się na temat wiary ludzi, co budzi śmiech, a zarazem zgrozę. Podobnie więc jak spektakl Teatru Provisorium sztuka ta mówi o upadku wartości.”

[fragment recenzji - „Życie” nr 241/1997]

„Kabaret eschatologiczny. Lawiny szczerego śmiechu wyzwolił premierowy spektakl młodego Teatru Projekt, w reżyserii i ze scenariuszem Andrzeja Mathiasza. Błyskotliwie skonstruowana parodia mrocznych rozmów z Bogiem a la Dostojewski nie stoczyła się w prostackie bluźnierstwo, ale w prawdziwie teologiczny kabaret. [...] Teatr Projekt pokazał przedstawienie błyskotliwe i wyrafinowane dowcipne, choć w gruncie rzeczy śmiertelnie poważne, gdyż o rzeczach ostatecznych.”

[fragment recenzji Mirosława Haponiuka, „Gazeta w Lublinie”]

„Spektakl Andrzeja Mathiasza ma strukturę telewizyjnego reportażu. I tak jak dobry reportaż, pod pozornie komediową konwencją kryje gorzkie i głębokie prawdy. Zgromadzonej publiczności gra z Dostojewskim, polską religijnością i przeintelektualizowanym teatrem podobała się bardzo. Dobre tempo spektaklu, pomysł na aktorstwo i wstawki wideo były lepsze od niejednego wadzenia się z cierpieniem, odpowiedzialnością, współczuciem i człowieczeństwem.

Śmieje się Andrzej Mathiasz ze swoich teatralnych kolegów. Śmieje się z zużytej formuły teatru poszukującego, który zamiast być teatrem filozofów potrafi już być tylko teatrem bibliotekarzy. Śmieje się z teatralnej materii, która w wielu miejscach zalatuje wypisami z lektur szkolnych i naftaliną. Śmieje się wreszcie z siebie, że oderwać się od licealno-studenckiej pępowiny jest niezwykle trudno [...]"

Spektakl *Paradanakoniećwiata* to, pod względem formy, powrót do korzeni Teatru Projekt. Znowu, tak jak w przypadku *Ulicy Grodzkiej*, w oparciu o grupę młodych osób Andrzej Mathiasz wykreował z dużym rozmachem widowisko plenerowe, którego premiera miała miejsce podczas IV lubelskich Konfrontacjach Teatralnych - 8 października 1999 roku.

*Paradanakoniećwiata* korzysta z możliwości jakie daje przestrzeń miejska i "ogrywa" zastaną architekturę. W przedstawieniu dwadzieścia 5-6 metrowych owadopodobnych stworów [scenografia Marka Wierzchowskiego] przemierza ulice w towarzystwie publiczności i grupy aktorów wśród ogni, krzyków i zaaranżowanego popłochu zwiastując zagładę świata. W katalogu Lubelskich Konfrontacji Teatralnych zacytowano taki oto tekst Andrzeja Mathiasza: "Według naukowców zagładę naszej cywilizacji zdolne jest przeżyć tylko robactwo. Być może ono też tę zagładę przyniesie. Z coraz większym napięciem świat czeka na skutki błędnego oprogramowania komputerowego (syndrom roku 2000) - zwanego pluskwą milenijną. Czyżby to pluskwy, karaluchy, prusaki miały dać początek nowej cywilizacji? [...]". Treść przedstawienia nawiązuje do milenijnych wątków wielu prorocत्व, w których pojawia się motyw robactwa triumfującego po końcu świata ludzi. *Paradanakoniećwiata* ma otwartą formułę i może być realizowana we współpracy z różnymi grupami teatralnymi lub osobami zainteresowanymi teatrem. Stwarza to możliwość pracy warsztatowej oraz zmiany kształtu spektaklu.

„Na Rynku Starego Miasta rozpoczął się spektakl Teatru Projekt. Rozpoczął się od katastrofy. Do widzów nie docierały wygłaszane przez wystrojonych i wymalowanych na złoto aktorów kwestie. Jak się później okazało, były to fragmenty rozmaitych prorocत्व. Było też trochę bałaganu. Aż się zaczęło Zza Trybunału Koronnego po kolei zaczęły wychodzić potężne owadopodobne stwory - szcudlarze nieśli na sobie ciężkie, metalowe konstrukcje owadzych odwłoków i głów. Ledwie mieścili się w prześwicie Bramy Krakowskiej. Wyszli na deptak, przed klasycystycznym frontonem ratusza stali, niczym rzeźby, znieruchomiali aktorzy w złotych kostiumach. Parada owadów ciągnęła do placu Litewskiego. Na całym deptaku paliły się pochodnie. Z balkonów wrzeszczeli przerażeni aktorzy. Rozmach i groza owadziego pochodu zapierała dech w piersi. Wyjątkowo efektowny obraz. Prawdziwa PARADANAKONIEĆWIATA, opanowanego przez robactwo. I świetny, zaskakujący finał, dystansujący się do wizualnego rozmachu widowiska. Mała dziewczynka recytuje wierszyk: "Dobranoc. pchły na noc, karaluchy do poduchy, a szczypawki na zabawki". Jakby Andrzej Mathiasz chciał nam powiedzieć, że przecież była to tylko zabawa, gigantyczny żart i szło wyłącznie o karnawałowy popis i nie ma sensu poszukiwać drugiego dna."

[fragmenty recenzji Mirosława Haponiuka, Gazeta Wyborcza 11 października 1999]

„W piątek 8. 10. 1999 r. cała przestrzeń na odcinku od Rynku Starego Miasta do Placu Litewskiego stała się terenem przerażających, szokujących zdarzeń, scen o niezwykłych walorach plastyczno-wizualnych oraz pełnych efektów pirotechnicznych.

[...] Lubelski deptak został zdominowany i opanowany przez gigantyczne mrówki, które siały ogólne zniszczenie niosąc zagładę, ale jednocześnie zwiastowały początek zupełnie nowej cywilizacji [...] Przywołało mi to na myśl sceny z "BIO - DRAMY" Jacka Oleszyńskiego, sprawnie zrealizowanego filmu z kręgu video-art, gdzie przy wykorzystaniu techniki komputerowej twórca wprowadza nas w świat klęski biologicznej, z której zwycięsko wychodzą jedynie owady [...] Głosy proroków zewsząd informowały zgromadzoną publiczność o tym, co nam przyniesie rok 2000. Możemy zatem spodziewać się, że zapanuje ogólne rozpasanie, pociągi staną, energia wygaśnie, banki przestaną wypłacać pieniądze, a w komputerach czaić się będzie cybernetyczna zagłada. Krzyki dobiegające z balkonów deptaku podsycaly emocje, budziły dreszcze i niepokój w widzach. Przy użyciu prostych środków reżyser osiągnął niewspółmiernie duże efekty (płonące wzdłuż deptaku pochodnie, wymowne wrzaski aktorek). Przekaz zawarty w każdej pojedynczej scenie był bardzo czytelny, a precyzyjnie wyznaczone zadania aktorskie nadały spektaklowi sensowną strukturę. Ogromnym walorem przedstawienia stała się zespołowość gry i nadanie życia każdej z postaci. Świadomym chwytem reżysera była scena końcowa. Dziecięcym, infantylnym głosem ochoczo podskakująca dziewczynka wypowiedziała kilkakrotnie: "Dobranoc pchły na noc, karaluchy pod poduchy, a szczypawki na zabawki", co mnie osobiście zważyło z nóg - mówiąc bez ogródek (ale niektórych ubawiło). Ogromne robactwo padło uśmiercone na środku Placu Litewskiego, czym wzbudziło entuzjastyczne oklaski publiczności, do końca licznie zgromadzonej wokół całego zamieszania. "Parada na koniec świata "to bardzo dobrze zrealizowany spektakl, sprawny na wszystkich poziomach teatralnej pracy. Pozostawia też miejsce na indywidualne skojarzenia, przemyślenia i emocje widza. Czas na moją osobista refleksje jeszcze nie nadszedł, ponieważ tkwię jeszcze w tym niezwykłym transie, w jakim pozostawiła mnie PARADANAKONIECŚWIATA."

[fragment recenzji Magdaleny Chojnackiej, „A 4” - Miesięcznik Samorządu Studenckiego UMCS, październik 1999]

Spowiedź Dziecięcia Wiekowego, którego premiera odbyła się 4 października 2000 roku podczas V Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, jest kameralnym, autorskim spektaklem Andrzeja Mathiasza (scenariusz i reżyseria - Andrzej Mathiasz; aktorzy - Andrzej Mathiasz i Grzegorz Płecha; współpraca reżyserska - Teresa Karbownik; współpraca techniczna - Andrzej Rusin). Głównym jego tematem jest poszukiwanie i odnajdywanie na nowo przez człowieka już dojrzałego wartości sensu życia i tworzenia. Bohaterem przedstawienia jest czterdziestoletni twórca, którego spotykamy w szczególnym punkcie jego życia - subiektywnym odczuciu przechodzenia z wieku młodzieńczego w wiek męski (dojrzały). Moment ten staje się okazją do szeregu podsumowań i próby odpowiedzi, nie rzadko w sposób humorystyczny, na najważniejsze pytania konkretnej egzystencji. Spektakl ten grany był poza Lublinem m.in. podczas Krakowskich Reminiscencji Teatralnych.

Oto cytaty ze spektaklu:

„[...] Trzydzieści lat i nic dla potomności - mawiał o sobie pewien Rosjanin. Łunin się nazywał. Ja jednak mogę powiedzieć o sobie więcej: Czterdzieści lat i jeszcze większe

nic!”

*Spowiedź Dziecięcia Wiekowego* jest, jak dotąd, ostatnim przedstawieniem teatralnym Projektu. Jest punktem w biografii artystycznej Andrzeja Mathiasza podsumowującym dotychczasowe 25-letnie poszukiwania twórcze w teatrze, a zarazem, dzięki multimedialnej formie, zapowiedzią zmian kierunku tych poszukiwań. Narodziła się idea kinoteatru. Po konsultacjach z Januszem Opryńskim (z-ca dyrektora Centrum Kultury, ds. Artystyczno-Programowych) i Aleksandrem Szpechem (dyrektor Centrum Kultury), których konstatacją było stwierdzenie potrzeby zaistnienia w lubelskim Centrum Kultury filmu jako dziedziny sztuki, Andrzej Mathiasz wraz Andrzejem Rusinem utworzyli w 2001 roku Kinoteatr Projekt. W zamierzeniach ma on zagospodarować intensywnie rozwijający się amatorski, niezależny ruch filmowy. „W sytuacji szybkiego rozwoju techniki filmowej, obsługa kamery cyfrowej czy komputera do montażu stają się coraz prostsze, a budżety takich niezależnych produkcji są coraz niższe. Największą wartością stają się ludzie. Kinoteatr Projekt będzie takich skupiał. Będą u siebie grać, pomagać w zdjęciach, organizować sponsorów, plany zdjęciowe itp. Sam mam kamerę i montuję filmy. Mogę uczyć innych.” – wyjaśniał ideę utworzenia w Lublinie wytwórni filmów Andrzej Mathiasz inaugurując jej działalność.

Typowymi przedsięwzięciami Kinoteatru jest tworzenie etiud i innych form filmowych członków Kinoteatru i założonego w CK przez Kinoteatr Koła Filmowego. Największym dotychczas przedsięwzięciem Kinoteatru Projekt była realizacja pełnometrażowego filmu fabularnego *Puszka z Pandorą* Autorem scenariusza i reżyserem jest Andrzej Mathiasz. Film ten jest pierwszą tego typu niezależną produkcją w Lublinie, przeprowadzoną we współpracy z Centrum Kultury i firmą N Vision z Lublina, która zajęła się realizacją zdjęć. Rozmach z jakim przeprowadzono zdjęcia do *Puszki...* i nakład pracy włożony w jego powstanie były w pełni profesjonalne. Premiera planowana jest na 2004 rok. Koło filmowe Kinoteatru Projekt skupia grupę młodych ludzi pochodzących z różnych środowisk, którzy wspólnymi siłami realizują pod kierownictwem członków Kinoteatru własne pomysły filmowe. Dotychczas zrealizowano kilkanaście etiud (inne są w trakcie realizacji), które brały udział w różnych festiwalach filmu niezależnego, m.in. *Jutro Filmu*. Inną formą działania Kinoteatru jest promocja i popularyzacja kina niezależnego w Lublinie, organizacja przeglądów i pokazów, m.in. lubelskich edycji największych w Polsce przeglądów: Międzynarodowy i Ogólnopolski Przegląd Młodzieżowych Filmów Amatorskich *Jutro Filmu* czy Europejski Festiwal *Fabuły, Dokumentu i Reklamy Euroshorts*, a także organizacja cyklicznych warsztatów z zakresu szeroko pojętej edukacji filmowej.

Pierwszoplanową postacią Teatru jest Andrzej Mathiasz – jego twórca, autor scenariuszy, aktor, postrzegany w środowisku artystycznym jako niezwykle utalentowany reżyser i wizjoner teatralny. Od 1977 roku związany był z Teatrem Provisorium. Współtworzył takie przedstawienia teatru jak: *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*, *Pusta Estrada*, *Wspomnienia z domu umarłych*, *Pieśni przeklęte*, *Dziedzictwo czy Ogrody*, występując w nich także jako aktor. Drugą, obok teatru, pasją Andrzeja Mathiasza w tamtym okresie był rysunek. W 1983 roku opublikował w wydawnictwie podziemnym tomik *Wiersze i rysunki*. Ilustrował wydawane w drugim obiegu książki innych autorów, między innymi Aleksandra Galicza *Kocham was*,

ludzie i Bogumila Hrabala Obsługiwałem angielskiego króla. Wziął udział w Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu. Jest autorem plakatów i programów teatru. Przez wiele lat współpracował z lubelskim ośrodkiem TVP gdzie zrealizował liczne programy kulturalne. Andrzej Mathiasz skończył Wydział Prawa i Administracji na UMCS w Lublinie, gdzie studiował również filozofię. W roku 1992 założył Teatr Projekt, a w 2001 przekształcił go w Kinoteatr Projekt. Jest autorem wszystkich spektakli Teatru, pomysłodawcą idei i formuły Kinoteatru Projekt, głównym realizatorem, reżyserem i autorem scenariusza pełnometrażowego filmu fabularnego Puszka z Pandorą.

Od samego początku istnienia Teatru Projekt i później Kinoteatru Projekt wraz z Andrzejem Mathiaszem współpracuje Andrzej Rusin (absolwent historii na UMCS). Przez cały czas istnienia Teatru Projekt był aktorem i grał we wszystkich spektaklach, organizował również imprezy z cyklu Środowisko integrujące wokół Teatru Projekt oraz ogólnie wokół sztuki teatralnej różne środowiska młodzieżowe Lublina. Prowadzi cyklicznie warsztaty teatru ulicznego a od czasu przemiany Teatru w Kinoteatr również warsztaty filmowe. Prowadzi także zajęcia Koła Filmowego Kinoteatru oraz organizuje pokazy i przeglądy filmu amatorskiego.









*Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej (GTWPL)* powstała z istniejącego od 1977 roku studenckiego zespołu nowatorskich form tanecznych. W listopadzie 1993 roku kierownictwo grupy przejęła Hanna Strzemiecka, opierając swą pracę na technikach i zasadach kompozycji tańca współczesnego. *GTWPL* dość szybko została dostrzeżona przez polskie środowisko taneczne i zagranicznych krytyków tańca. Dziś postrzegana jest jako jeden z najbardziej interesujących teatrów tańca w kraju. Stanowi przykład na to, jak płynne są obecnie granice między ruchem amatorskim i profesjonalnym. Z lubelską grupą nierozłącznie wiążą się *Międzynarodowe Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca* – największy festiwal taneczny „po prawej stronie Wisły”.

Istnieje przekonanie, iż historie grup tanecznych są de facto historiami ich choreografów. Nie inaczej jest w przypadku lubelskiego zespołu. Aby zrozumieć charakter i specyfikę działalności *GTWPL*, należałoby wcześniej przyjrzeć się drodze twórczej Hanny Strzemieckiej. Jej historia artystyczna wiąże się ściśle z historią zespołu od samych jego początków, tj. od 1977 roku.

Taniec jest jedną z tych dziedzin życia społecznego, w której dla osiągnięcia sukcesu stosunkowo wcześniej należy poczynić odpowiednie kroki przygotowawcze. Droga tancerza wymaga wielu poświęceń i czasu potrzebnych dla zdyscyplinowania ciała, wyrobienia odpowiedniej techniki gwarantującej współgranie mięśni z umysłem. Dopiero połączenie wspomnianych elementów, łącznie z talentem i nieprzeciętną osobowością, stwarza wstępne szanse zaistnienia na scenie. Niestety, kariery tancerzy są względnie krótkie. W tańcu współczesnym ze względu na jego szczególny charakter ulegają one wydłużeniu. Często bywa tak, że są kontynuowane poprzez podjęcie pracy w charakterze nauczyciela tańca i choreografa. Jednocześnie, niezwykle rzadko zdarza się, ażeby wybitne choreografie były efektem działań osób wcześniej nie tańczących. Życiorys artystyczny Hanny Strzemieckiej jest dowodem na to, że miłość do tańca może towarzyszyć człowiekowi przez całe jego życie i nadawać temu życiu sens i kształt. Jest również egzemplifikacją procesu, w którym konkretny twórca intuicyjnie odkrywa nowe obszary wyrazu estetycznego i kiedy w pewnym momencie okazuje się, że jest załedwie jednym z wielu, którzy podążyli tym samym szlakiem. Tak powstają nowe prądy, style, dziedziny sztuki.

### **Hanna Strzemiecka**

Hanna Strzemiecka (rocznik 1955) trafiła w krąg oddziaływania Terpsychory już w wieku ośmiu lat. Płając w domu przy radioodbiorniku, jak to dziś sama określa, wymyślała swoje pierwsze „choreografie”. Mama postanowiła wtedy zapisać ją do *Spółecznego Ogniska Baletowego* w Lublinie. To był bardzo ważny moment w jej życiu. Wzięła udział w swoich pierwszych lekcjach baletu klasycznego u Zbigniewa Kwiatkowskiego. Tu również spotkała swoją pierwszą mistrzynię – panią Marię Grodzką, była tancerką między innymi teatrów i baletów we Francji, a także założycielką ogniska. Dla dziecka, które było wyjątkowo wyczulone na muzykę i ruch, spotkanie to okazało się przeżyciem niemal mistycznym. Pierwsze doświadczenia z tańcem artystycznym pozostawiły znaczący wpływ na kształcie przyszłego warsztatu choreograficznego Strzemieckiej. Tamten okres przywołuje wspomnienie Marii

Grodzkiej jako osoby niesłuchanie twórczej i wrażliwej. Jej choreografii zawsze uwzględniały możliwości i charaktery dzieci, z którymi pracowała. Dla Hanny Strzemieckiej ważnym stał się fakt uczestniczenia w procesie tworzenia tych choreografii. Nauczyła się, że ruch nie może być martwy, nie może być tylko gimnastyką czy akrobacją. Każdy ruch, który pani Grodzka ustawiała, miał znaczenie, był przez nią nazywany i interpretowany. Wynikało to z szacunku dla widza, wobec którego tworzy się taniec i któremu pragnie się przez taniec przekazać jakąś konkretną treść. Treść w tańcu pełnić miała funkcję analogiczną do słowa w grze aktorskiej. Tancerz miał być zatem aktorem. Bardzo wiele z tych elementów Hanna Strzemiecka wykorzystuje w swojej pracy do dnia dzisiejszego, zaś te, które świadomie odrzuciła, pomogły jej w określeniu własnej koncepcji tańca. Również w *Ognisku Baletowym* Strzemiecka zetknęła się po raz pierwszy z baletami klasycznymi. Dzięki seansom filmowym organizowanym przez Marię Grodzką zobaczyła Pawłową i Plisiecką. Była oczarowana. Fascynacja tańcem niemal natychmiast przerodziła się w wielką miłość do niego. Niestety, marzenia o zostaniu tancerką baletu, głównie ze względów finansowych, nie mogły zostać zrealizowane. Były to czasy, kiedy znana była, przynajmniej jej mamie, tylko jedna szkoła baletowa – w Warszawie. Skończyło się na ognisku baletowym, wielkiej pasji i cichym marzeniu o jej rozwijaniu.

Kolejnymi doświadczeniami związanymi z ruchem, choć już o nie tak zasadniczym znaczeniu, okazały się dwuletnie uprawianie akrobatyki i półroczna praca w pantomimicznym *Teatrze Wizji i Ruchu*. Ćwiczenia akrobatyczne, pomimo że w konsekwencji zrobiły wiele złego dla fizyczności ciała, nauczyły ważnej rzeczy, a mianowicie tego, że każdy ruch musi być odpowiednio przygotowany. W pantomimie natomiast pojawił się element, odnoszący się do sposobu myślenia scenicznego – metafizyczny, typowy dla ówczesnych działań Jerzego Leszczyńskiego, kierownika teatru.

Jak dziś ocenia Strzemiecka, kompilacja różnych młodzieńczych doświadczeń, działań i miejsc, w których się znajdowała, w szczególny sposób wywarła swoje piętno na jej późniejszą pracę artystyczną. Z tym okresem wiąże się również odkrycie wewnętrznej przekory wobec wszelkich utartych schematów. Strzemiecka intuicyjnie wyczuwała, że automatyzm jest czymś sztucznym i niezgodnym z naturalnym funkcjonowaniem ciała i umysłu podczas tańca. Potem przyszły studia. O tym, że Hanna Strzemiecka wybrała kierunek inżynierski na *Politechnice Lubelskiej* zadecydowały zamiłowania do przedmiotów ścisłych i kwestie finansowe. Projektowanie konstrukcji budowlanych miało dodatkowo tę zaletę, że było działaniem twórczym – co zawsze ją pociągało i na co zwracała szczególną uwagę. Na studiach szczęśliwie znalazła się grupa taneczna, którą początkowo nazywano Sekcją Gimnastyki Artystycznej, by ostatecznie w 1977 roku przyjąć nazwę *Zespołu Gimnastyki Artystycznej*. Założycielką zespołu była gimnastyczka mgr Danuta Welcz. Pierwsze prezentacje grupy, składającej się wówczas z samych dziewcząt, miały charakter sportowo-estradowych układów paragimnastycznych wykorzystujących drobne elementy taneczne. Czas ich trwania nie przekraczał 3-4 minut. Strzemiecka doskonale pamięta swój udział w jednej z pierwszych takich „choreografii” zamówionej specjalnie przez rektora *Politechniki Lubelskiej* na uroczystość obchodów rocznicy *Rewolucji Październikowej*. Był to układ do piosenki ABBY „Money, money, money”.

Kiedy Hanna Strzemiecka ukończyła studia (rok 1979) zapisała się na państwowy trzyletni *Kurs dla Nauczycieli Tańca*. Jak dziś wspomina, kurs ten merytorycznie nic nowego nie wniósł do jej edukacji, choć takie elementy jak: analiza utworu muzycznego, anatomia, taniec towarzyski były czymś nowym i wzbogacającym. W tym czasie pracowała jako projektant konstrukcji budowlanych w *Miastoprojekcie - Lublin*. Zaczęła też prowadzić swój pierwszy zespół taneczny w *Zespole Szkół w Chodlu*. Przez blisko dwa lata zdobywała tam doświadczenia jako instruktor i choreograf. Wybuch stanu wojennego i problemy zdrowotne zmusiły ją do rezygnacji z tej pracy.

Pierwsza połowa lat 80. dla Strzemieckiej była okresem intuicyjnego podążania drogą w stronę nowatorstwa tanecznego. Mimo, że nie wiedziała jeszcze, czym jest taniec współczesny, to już wtedy była przekonana, że stoi w opozycji do tańca klasycznego. Dzięki coraz częstszemu ukazywaniu się spektakli baletowych w telewizji, a także możliwości korzystania z projekcji wideo, Strzemiecka odkryła, że oglądane przedstawienia są bardzo podobne do siebie. Taniec klasyczny okazał się monotony, złożony z powtarzających się sekwencji, fraz, kroków, choć nadal intrygowały takie elementy jak ekspresja twarzy czy dłoni. Refleksje te były przełomowe dla rodzącej się świadomości artystycznej Strzemieckiej.

Ukończony kurs dał Hannie Strzemieckiej *Dyplom Ministerstwa Kultury i Sztuki* i pozwolił na podjęcie pracy na Politechnice Lubelskiej w swojej dawnej grupie, która przyjęła nazwę *Zespołu Nowatorskich Form Tanecznych*. Praca ta dawała jej dużo satysfakcji. Dogodne warunki lokalowe i ciekawy, wyłącznie żeński skład zespołu, umożliwiły niczym nie skrępowane poszukiwania i rozwój. Początkowo opracowywane krótkie układy miały wyłącznie charakter estradowych abstrakcji. Później Strzemiecka zaczęła wplatać w te formy, które dziś nazywa po prostu „tanuszkami”, inne elementy, zdecydowanie odbiegające od powszechnie panujących w ówczesnym nurcie nowatorskich form tanecznych.

Dopiero w 1985 roku Hanna Strzemiecka zetknęła się po raz pierwszy z tańcem współczesnym. Objawieniem okazały się zajęcia prowadzone przez *Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie* (dziś: *Centrum Animacji Kultury*) w ramach letnich dwutygodniowych warsztatów. Była to pierwsza w Polsce instytucja, w której próbowano uczyć tańca jazzowego i tańca modern sprowadzając w tym celu nauczycieli z Zachodu. Jednym z nich był Alain Bernard[1]. Pokazał on Hannie Strzemieckiej zupełnie inną filozofię ruchu niż ta, którą znała do tej pory. Dowiedziała się przede wszystkim tego, że ruch należy znaleźć w sobie, nie zaś próbować go powielać w oparciu o ruch nauczyciela. Ruch zaczyna się od refleksji i zbadania tego, jak konkretne ciało jest w stanie wykonać określony element taneczny. Oczywistym stało się, że będzie wyglądał on różnie, tak jak niepowtarzalne są konstrukcje psychofizyczne ludzi. Takie spojrzenie na taniec zachwyciło i potwierdziło intuicyjne przeczucia Strzemieckiej. Warsztaty warszawskie okazały się dla niej właściwym miejscem. Zetknęła się tu po raz pierwszy z dobrze prowadzonymi zajęciami z baletu klasycznego. Szczególnie wspomina również lekcje Jeny Janovej z ówczesnej Czechosłowacji, która uczyła techniki Marthy Graham. Typowo siłowa, angażująca niemal wszystkie mięśnie ciała technika sprawiała jej wiele trudności. Mimo że, jak to dziś ocenia, nienawidziła tych lekcji, jest bardzo

zadowolona, że przeszła także i ten etap w rozwijaniu własnego warsztatu.

1 O tym wielce zasłużonym instruktorsze i choreografie dla polskiego tańca współczesnego zob.: J. Marczyński, *Wieczny idealista. Opowieści baletowe Alaina Bernarda*, Warszawa 1999.

W Warszawie poznała niezwykłą Irenę Turską. Prowadziła ona zajęcia teoretyczne z historii tańca współczesnego na świecie. Za materiał poglądowy często służyły fotografie i wideoprezentacje. Tutaj Hanna Strzemiecka zobaczyła nareszcie pełne kompozycje choreograficzne tańca współczesnego. Dowiedziała się, że sztukę taneczną można tworzyć w różnorodny sposób.

Wiadomości z warszawskich zajęć próbowała zastosować w pracach przygotowywanych na *Politechnice Lubelskiej*. Jedną z takich poszukujących choreografii pokazała pod koniec lat 80-tych w Piotrkowie Trybunalskim na jedynym w ówczesnej Polsce festiwalu-konkursie nowatorskich form tanecznych. Lubelski zespół postanowił przyjąć nazwę *Pandora*. Były to czasy kiedy w tzw. tańcu nowoczesnym obowiązywał styl show charakteryzujący się równomiernym rozmieszczeniem tancerzy na scenie, najczęściej w szachownicę, i wykonujących identyczne sekwencje ruchowe. Strzemiecka przygotowała układ odmienny. Zabawiła się przestrzenią i ruchami tancerzy. Nie było istotne, które techniki taneczne zostały wykorzystane podczas ustawiania choreografii. Nie myślała wtedy o tym. Istotniejsza była ogólna idea spektaklu, wrażenie, które miało zostać wywołane w odbiorcy. Jury konkursu odniosło się z niezrozumieniem do tego układu. Zarzucono mu pomieszanie technik oraz niezgodność ze światowymi trendami (sic!).

Był rok 1988. Hanna Strzemiecka wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Tam szybko uświadomiła sobie, że oceny piotrkowskiego jury były bezpodstawne. Upewniła się, że twórca może być wolny od szablonów, szkół i określonych technik.

Dwuletni pobyt w Nowym Jorku stał się kolejnym wielkim przełomowym okresem w życiu artystycznym Strzemieckiej. Znalazła tu potwierdzenie dla swych licznych przeczuć, przemyśleń i poszukiwań w obszarze sztuki tanecznej. Jeszcze raz okazało się, że intuicja ją nie zawodzi. Początki były jednak trudne. Strzemiecka chciała znaleźć studio taneczne, w którym mogłaby rozwijać własny warsztat. Problem polegał na tym, że pomimo dużej liczby takich miejsc w Nowym Jorku, większość z nich zaspokaja bardziej potrzeby finansowe właścicieli i rekreacyjne uczestników niż spełnia rolę ośrodków twórczo zaangażowanych. Osoby prowadzące tam zajęcia to przeważnie tancerze dorabiający do pensji. W takich warunkach lekcje wszędzie wyglądają podobnie. Przychodzi mistrz, ustawia się na środku twarzą do lustra, grupa znajduje się za jego plecami i próbuje powtarzać wszystkie ruchy „swojego” nic nie wyjaśniającego nauczyciela. Hanna Strzemiecka uczestnicząc w tych zajęciach nadal nie wiedziała w czym tkwi istota poszczególnych fraz ruchowych. Czuła, że to jeszcze nie to, o co jej tak naprawdę chodzi. Traciła czas i pieniądze.

Jednak, jak mówi utarte w kręgach artystycznych powiedzenie, w Nowym Jorku można znaleźć wszystko. Strzemiecka znalazła spektakle najwybitniejszych: Merce'a

Cunninghama, Twyli Tharp, Paula Taylora... Widziała na scenie samą Marthę Graham. Przedstawienia największych twórców tańca współczesnego dostarczyły niezapomnianych przeżyć i unikatowych lekcji choreograficznych. W tym czasie wielką fascynacją Hanny Strzemieckiej była Twyla Tharp, do której nawet napisała list. Prosiła w nim o przyjęcie do jej szkoły. Do dziś trzyma kopertę ze stemplem *wrong address*. „Widać Opatrzność miała inne plany w stosunku do mnie” – podsumowuje przygodę pani Hanna. Na spektaklach Twyli Tharp zauważyła totalne mieszanie stylów i technik, takie samo w swej istocie jak jej własna próba w choreografii „piotrkowskiej”. Artystka umieszczała na scenie obok siebie tancerki w pointach i rapperów. Naczelną dyrektywą była idea, przesłanie, obraz, iluzja, klimat dzieła, nie zaś środki wykorzystane do ich osiągnięcia. Spektakl *In the Upper Room* wywołał ogromne wzruszenie Hanny Strzemieckiej. Usłyszała tam po raz pierwszy muzykę Philipa Glassa, która, łącznie z obrazem scenicznym, dawała wyjątkowy efekt współoddziaływania bezpośrednio na zmysły wywołującego silne emocje. Łzy same popłynęły po policzkach.

Zupełnie inne doznania przyniosły kontakty z dziełami Merce’a Cunninghama. Pewnego razu widziała jedno z nich w *City Theatre of New York*. Zaraz po rozpoczęciu przedstawienia usłyszała niespodziewanie odgłosy czynności biurowych, jadących samochodów, gwaru ulicznego itp. W pierwszej chwili pomyślała, że zapomniano pozamykać okna wychodzące na ulicę. Muzyki nie było. Słyszać było za to sapania, oddechy i pacnięcia o podłogę tancerzy. Strzemiecka poczuła dyskomfort i zaniepokojenie. Potrzebowała czasu zanim zorientowała się, że przedstawienie trwa w najlepsze. Dziwne odgłosy pełniące rolę tła muzycznego w żaden sposób nie współgrały z obrazem scenicznym. „Skąd ja to mogłam wiedzieć? Skąd my w Polsce mieliśmy wiedzieć, że tak można?” – pyta nie bezzasadnie Hanna Strzemiecka. Do tej pory przecież normą była zgodność charakteru muzyki i ruchu. Lirycznej muzyce odpowiadało liryczne *pas*, wznoszącej partyturze – „podnoszący się w górę” taniec. Oko i ucho odbierały dokładnie to samo. U Merce’a Cunninghama ta zgodność została rozbita. Iluzja słuchowa i wzrokowa pozostawały w dysharmonii, co powodowało u widza poczucie trudnej do wytrzymania dysonansu poznawczego. W polskim środowisku tanecznym do chwili obecnej cała ta historia z *City Theatre* funkcjonuje jako anegdota, jednakże obrazuje pewien szok, jaki przeżywali twórcy sztuki tanecznej wyjeżdżający zza żelaznej kurtyny na Zachód.

Pobyt w Stanach Zjednoczonych nauczył Hannę Strzemiecką przede wszystkim odwagi twórczej. Dał pewność, że technika jest tylko środkiem usprawniającym tancerza, że wszelka kompilacja w tańcu jest dopuszczalna, że można łamać wszelkie konwencje, jeżeli tylko podporządkuje się je nadrzędnej idei przedstawienia, co możliwe staje się tylko w sytuacji, gdy posiadzie się odpowiednio duży zasób doświadczenia i wiadomości. Powrót do kraju był energią i nadzieją, a także w poczuciu pewności w słuszność wybranej drogi artystycznej. W 1990 roku Hanna Strzemiecka została dyrektorem biura projektów prywatnego przedsiębiorstwa. Równolegle prowadziła grupę taneczną. W 1991 roku stworzyła studencki *Zespół Baletowy AKME przy Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej*. Bardzo duże zainteresowanie studentów grupą nie mogło niestety zostać przełożone na jakość kształcenia tanecznego i efekty sceniczne. Władze uczelni nie zapewniły *AKME* odpowiednich warunków lokalowych do pracy. Jednak pomimo sporych niedogodności Strzemiecka wspomina ten okres z sentymentem. Po raz pierwszy na jej zajęciach pojawili się mężczyźni.

Zrodziło się pytanie: jak z nimi pracować, jak wykorzystywać ich w choreografiach. Hanna Strzemiecka musiała nauczyć się „myślenia drugą płcią”. Odkryła, że energia u mężczyzny i kobiety jest zupełnie inna, stąd też jej prezentacja musi przybrać odmienne formy. Jak twierdzi: „mężczyzna nie może być traktowany jak jeszcze jedna baletnica biegająca w rajstopach po scenie, tak jak to ma miejsce, z dużym uproszczeniem określając, w balecie klasycznym”. Tancerze w zespole Strzemieckiej zaczęli więc poruszać się inaczej niż tancerki. Zgodnie ze swoimi naturalnymi możliwościami ukazywali w tańcu swoją siłę oraz twarde i zdecydowane ruchy. Strzemiecka uważa, że mężczyzna łatwiej dociera do widza, kiedy wykorzysta swoją charakterystyczną mocną ekspresyjność. Może dlatego woli do dziś pracować bardziej z tancerzami niż z tancerkami. Taniec mężczyzn jest niewątpliwie dużą zaletą jej choreografii.

Rok 1993 zarówno dla Hanny Strzemieckiej jak i dla *Zespołu Nowatorskich Form Tanecznych Pandora* prowadzonym od 1988 roku przez Annę Smagą i Andrzeja Zbroję, był przełomowy. Strzemiecka urodziła długo oczekiwane dziecko, zaś *Politechnika* zaproponowała jej etat kierownika i nauczyciela tańca w *Pandorze*. Koniecznością stało się dokonanie wyboru między pracą w biurze projektów a tańcem. Wybrała to, co zawsze kochała i jak dziś podkreśla zupełnie tego wyboru nie żałuje.

W podjęciu życiowej decyzji dopomógł jej wyjazd na *I Międzynarodową Konferencję Tańca Współczesnego* do Bytomia i kontakt z Jackiem Łumińskim, twórcą, kierownikiem i choreografem *Śląskiego Teatru Tańca*, pierwszej polskiej zawodowej grupy tańca współczesnego. Okazał się on drugą po Marii Grodzkiej najważniejszą osobą w edukacji artystycznej Hanny Strzemieckiej. To, co robił Jacek Łumiński, Strzemiecka określa jednym słowem: cudowne. On pierwszy wskazał cel i środki na drodze, którą intuicyjnie od dawna podążała lubelska twórczyni. Jego lekcje były dla niej prawdziwym odkryciem. Frazy ruchowe, które pokazywał podczas zajęć wyglądały na niezmiernie trudne do wykonania. Jednak kiedy zaczynał analizować, rozkładać na czynniki pierwsze zaprezentowane sekwencje, okazało się, że wszystko jest wykonalne. Więcej – jest proste. Dyscyplina ciała, wypracowana siła mięśni, a przede wszystkim świadomość punktu rozpoczęcia ruchu i pracy mięśni w nim uczestniczących, jak również sposób przekazywania energii, dowolność kreowania sekwencji ruchowych, które mogą być oparte na zasadach zawieszenia i kontrowania – to niektóre specyficzne elementy dla techniki tworzenia ruchu Łumińskiego i jednocześnie nowe, które Strzemiecka nauczyła się od swojego mistrza.

Jak wiadomo, Jacek Łumiński oprócz działalności artystycznej, próbował stworzyć i nadal rozwija w Bytomiu krajowe centrum tańca współczesnego. Sprowadzani przez niego twórcy, nauczyciele i krytycy tańca gwarantowali różnorodność i bogactwo dostępnej oferty edukacyjnej. Dzięki nim Hanna Strzemiecka poznała wiele nowych technik – kostne, mięśniowe i liczne wspomagające, jak technika Aleksandra, Body-Mind Centering, Body Awareness, pilates i wiele innych. Strzemiecka została wybrana do dwunastki Polaków uczestniczących w pierwszej edycji czteroletniego *Niezależnego Programu Edukacyjnego Nauczycieli i Choreografów Tańca Współczesnego* organizowanego w Bytomiu. To był niesłychanie ważny kurs, w którym obok zajęć praktycznych odbywały się zajęcia teoretyczne, takie jak historia sztuki, reżyseria przedstawień, sztuka choreografii.

Bytomskie „odkrycie” i propozycja pracy przy *Politechnice Lubelskiej* spowodowały, że Hanna Strzemiecka postanowiła poważnie zająć się twórczością taneczną. Ze zdobytą wiedzą i doświadczeniem mogła w końcu prawdziwie profesjonalnie przygotowywać swoich tancerzy do odniesienia sukcesów scenicznych.

### **Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej**

Jesienią 1993 roku z podupadającego zespołu Hanna Strzemiecka stworzyła *Grupę Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*. Trzonem grupy stali się tancerze *AKME*, którzy wyrazili chęć dalszej współpracy z panią choreograf. Warunki pracy zaproponowane przez *Politechnikę Lubelską* były nieporównywalnie lepsze od oferowanych przez *UMCS*. Świadomie prowadzona polityka ówczesnego rektora i władz *Politechniki* zmierzająca, co warto podkreślić, do integracji środowisk akademickich miasta pozwoliła na utworzenie grupy tanecznej, w której mogli rozwijać się twórczo nie tylko studenci wszystkich lubelskich uczelni, ale również absolwenci i licealiści. Problemem przestało być miejsce do odbywania ćwiczeń. Sala w kamienicy przy ul. Okopowej 8 stała się przestrzenią regularnych, intensywnych, entuzjastycznych spotkań, zawiązywania przyjaźni, odkrywania możliwości własnego ciała i umysłu, a przede wszystkim stała się przestrzenią tworzenia profesjonalnej sztuki. Tu zaczyna się właściwa historia *Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*.

Fakt pracy ze studentami i odpowiedzialności za poświęcany czas trudnej sztuce tanecznej uświadomił Hannie Strzemieckiej, że nie może pozwolić na przedwczesną prezentację własnych choreografii. Wiedziała już, że przy odpowiednio długim i systematycznym szkoleniu z wykorzystaniem właściwych technik jej tancerze będą mogli prezentować poziom bliski poziomowi profesjonalistów. Chciała w ciągu 2-3 lat stworzyć zespół, który mógłby z powodzeniem zaistnieć w polskim środowisku tanecznym. Z tych powodów działalność grupy w latach 1993-1995 miała wyraźnie charakter lokalny. Okazją do osvajania się ze sceną były przede wszystkim imprezy studenckie (*Koziernalia*, uroczyste inauguracje roku akademickiego itp.).

Zupełnie wyjątkową okazją sprawdzania własnych umiejętności okazały się coroczne *Koncerty Na Rzecz Pacjentów Kliniki Hematologii i Onkologii Dziecięcej Akademii Medycznej w Lublinie*. Udział w tych charytatywnych koncertach jest wynikiem trudnych doświadczeń życiowych Hanny Strzemieckiej. Kiedy usłyszała w radiu głos prof. Kowalczyka mówiącego o potrzebach *Stowarzyszenia Na Rzecz Dzieci z Chorobami Krwi* postanowiła odwdziżyć się za okazaną jej w przeszłości pomoc. Zorganizowała koncert głównie z myślą nagłośnienia faktu istnienia *Stowarzyszenia*, co przyczynić się mogło w przyszłości do zwiększenia efektów jego działalności. Do dzisiejszego dnia, oprócz *GTWPL*, w koncertach charytatywnych na rzecz *Stowarzyszenia* wzięły udział największe gwiazdy polskiej estrady (ostatnio Edyta Geppert).

W omawianym okresie powstawały choreografie będące wynikiem nowego podejścia do sztuki tańca świadomie opartego teraz na technikach tańca współczesnego. Najwcześniejsze prace Hanny Strzemieckiej miały charakter abstrakcyjny z lekko zarysowanym tematem. Pierwszą większą choreografią byli *Zamknięci* – spektakl, do

którego jego twórczyni ma szczególny stosunek. Powstał on w dość dziwnych okolicznościach. Grupa pracowała wtedy na sali gimnastycznej pewnej szkoły na Czwartku. Panowała tam ponura atmosfera. Sala sprawiała wrażenie brudnej. Zatopiona była w półmroku. Zespół dopiero powstawał i tancerze nie znali siebie jeszcze zbyt dobrze. Wychodzili z szatni na salę. Chłopcy brali piłki, kopali je, rzucali, popychali się nawzajem. Dziewczęta natomiast stały w grupkach i rozmawiały. Któregoś dnia pani choreograf wchodząc na salę przystanąła i poczuła całą sobą klimat tej wyjątkowej sytuacji: zamkniętego, ciemnego pomieszczenia i dziwnych relacji między młodymi ludźmi. „Coś wtedy nagle powstało, coś zaiskrzyło” – wspomina pani Hanna. Spektakl rzeczywiście oddawał tamte wrażenia. Nie było w nim tematu literackiego, dramaturgii, lecz klimat i energia, które bezpośrednio, zmysłowo, wyczuwało się siedząc na widowni. Naszedł rok 1996. Hanna Strzemiecka stwierdziła, że grupa jest już gotowa wypłynąć na frazeologiczne szersze wody. Na miejsce swoistej inicjacji wybrała festiwal kaliski, na którym systematycznie bywała już od kilku lat i przez to znała styl i poziom jego wykonawców. Grupa stanęła przed problemem wyboru choreografii do pokazania w konkursie. Postarano się o sfilmowanie dwóch przedstawień – *Zamkniętych* i *Pustych ulic*. Kasetę wysłano z prośbą o pomoc w dokonaniu wyboru Jackowi Łumińskiemu, który pomimo częstych spotkań i dyskusji z Hanną Strzemiecką, nigdy dotąd nie widział jej choreografii. Łumiński był nimi „bardzo mile zaskoczony”. Zasugerował zaprezentowanie w konkursie *Pustych ulic*. W jego ocenie przedstawienie to było oryginalne i zupełnie odmienne od tych, które można było zazwyczaj zobaczyć w Kaliszu.

Pomysł *Pustych ulic* powstał w listopadzie 1995 roku. Jak zauważa Strzemiecka, w zespole niezawodowym zawsze jest problem ze stuprocentową frekwencją na próbach. Dotyczy to zwłaszcza studentów, którzy pomimo szczerych chęci nie zawsze mogą poświęcić aż czterech godzin trzy razy w tygodniu na dodatkowe zajęcia. Oczywiście utrudnia to pracę nad spektaklami i przeszkadza tym, którzy przychodzą regularnie. Nie można wówczas posunąć się do przodu ani z choreografią, ani nawet z lekcjami technicznymi. Tak też stało się tamtej jesieni. Frekwencja była wtedy szczególnie niska. Przychodziło regularnie pięć osób. Raz ktoś zapytał: „co mamy dalej robić?”. Zdecydowano pracować nad nowym spektaklem tylko z tymi, którzy pojawiali się na zajęciach w miarę regularnie. Powstało trzyczęściowe przedstawienie, któremu przewodził nadrzędny temat samotności. Pomysł wyszedł od jednego z tancerzy, Ryszarda Kalinowskiego, który swój osobisty problem, z którym zmagał się w tamtym czasie, chciał po prostu wytańczyć. Był to pierwszy spektakl *GTWPL* stricte literacki, dramatyczny, nieabstrakcyjny.

Wybrano więc *Puste ulice*. Zespół zmobilizował się. Odczuwał wielkie podekscytowanie. Hanna Strzemiecka wspomina tamte chwile jako przemieszanie uczucia świeżości, stresu i cudownej pokory, które odkryła wtedy u swoich tancerzy. Samo zakwalifikowanie się na *IV Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu grupa uznała za wielki sukces. Świadomość ta zaspokoila już wtedy wszelkie potrzeby i oczekiwania. Nikt nie liczył na więcej. A jednak. *GTWPL* zdobyła nagrodę główną. Hannę Strzemiecką okrzyknięto największą indywidualnością *Prezentacji* i wyróżniono specjalną nagrodę za choreografię. *Puste ulice* wywołały niecodzienne reakcje. Widzowie przychodzili i dziękowali za spektakl. Ktoś płakał. Wszyscy gratulowali grupie choreografa. Wojciech Misiuro, kierujący *Teatrem Ekspresji* z Gdyni, był przekonany, że tak precyzyjnie skonstruowaną

choreografię mógł stworzyć tylko mężczyzna. Jak duże było jego zdziwienie, kiedy dowiedział się prawdy. Tancerze grupy czuli szczęście z faktu, że spodobali się publiczności. Nie myśleli o nagrodach. Po powrocie do Lublina poczuli wielką odpowiedzialność i uświadomili sobie, jak bardzo muszą teraz zacząć pracować, ażeby ich sukces nie stał się efemeryczny. Okazało się, że potrafią taniec traktować niezwykle poważnie.

Od tego momentu rozwój grupy zaczął nabierać dynamiki. Na początku okresu wakacyjnego *GTWPL* zaprezentowała się na *III Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej* w Bytomiu, najbardziej prestiżowej imprezie tego typu w Polsce. Tam odniosła kolejny wielki sukces. Zaprezentowała dwa przedstawienia: *Zamkniętych* i *Puste ulice*. Dzięki zorganizowanemu przez Jacka Łumińskiego seminarium krytyków, polskie zespoły, w tym *GTWPL*, mogły pokazać się międzynarodowemu forum znawców tańca. Ku wielkiemu zaskoczeniu Hanny Strzemieckiej o jej grupie bardzo dużo mówiło się w festiwalowych kuluarach. Zespół został uznany za największe zaskoczenie *Konferencji*. Pojawiły się zaproszenia wyjazdów na zagraniczne koncerty i festiwale. W fachowym piśmiennictwie ukazały się recenzje, w których Hannę Strzemiecką określano między innymi jako „jednego z najbardziej utalentowanych twórców tańca w Polsce” [2], a w *GTWPL* dostrzeżono uzdolnionych tancerzy, zwłaszcza „pełnych ekspresji mężczyzn”.

Hannę Strzemiecką cieszy dziś fakt, że wszystkie te doświadczenia trafiły na dojrzałych ludzi. Potrafili oni przekształcić wielkie sukcesy na jeszcze bardziej wyteżoną pracę i na rosnącą samoświadomość artystyczną.

<sup>2</sup> Źródła użytych wypowiedzi w tej części pracy zostały umieszczone w aneksie.

Wkrótce przyszedł czas pierwszego zagranicznego tournée. Na zaproszenie Rene Schmita z *Tanzforum Ostschweiz* grupa jesienią 1996 roku wyjechała do Szwajcarii, aby wziąć udział w festiwalu *Internationale Bodensee Tanztage*. Po występach w Munsterlingen i Zurichu o *GTWPL* napisano, że jest „jedną z najlepszych wschodnioeuropejskich grup tańca”.

Lubelska grupa była na fali. Zaczęła dawać coraz więcej koncertów w Polsce i poza nią. Jednak *GTWPL* nie chciała być tylko zespołem prezentującym własne spektakle. Podjęto wysiłki organizacyjne służące promocji tańca współczesnego w regionie i całym kraju. Początek 1997 roku upłynął na realizacji cyklu programów o tańcu współczesnym dla oddziału lubelskiego TVP. W marcu grupa zorganizowała i całkowicie sfinansowała tygodniowy pobyt w Lublinie Joe *Alter Dance Group* z Nowego Jorku, podczas którego Amerykanie dali pełny koncert i poprowadzili otwarte warsztaty taneczne. Z tego wydarzenia Telewizja Lublin również nagrała 20-minutowy program.

Kolejne, *V Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu okazały się ponownie szczęśliwe dla lubelskich tancerzy. *GTWPL* była jedną z piętnastu grup prezentowanych w konkursie i jedyną pochodzącą z miasta

położonego po prawej stronie brzegu Wisły. Za spektakl *Zdani na siebie* otrzymała jedną z czterech równorzędnych nagród głównych. Nagrodę specjalną „za jakość wykonania i ekspresję” otrzymał tancerz grupy, ówczśnie student drugiego roku matematyki UMCS, Marcin Zwolski.

Nagrody te miały szczególne znaczenie dla Hanny Strzemieckiej. Dopiero teraz utwierdziły ją w przekonaniu, że obrona droga jest w pełni właściwa.

*Zdani na siebie*, podobnie jak wcześniej *Puste ulice*, powstały w wyniku przeżyć Ryśka Kalinowskiego. Spektakl mówił o sprawach uniwersalnych. O relacjach międzyludzkich, o bolesnej konieczności dokonywania wyborów. Widownia nie pozostała na to obojętna. Jarosław Wojciechowski, kierownik i choreograf *Teatru Tańca Ursynów*, uznał *Zdanych na siebie* za „najlepszą prezentację festiwalu”. Jego zdaniem, tematy poruszane we współczesnej sztuce są coraz bardziej agresywne, ekstremalne. „Mówienie o rzeczach prostych staje się coraz trudniejsze. Tylko nieliczni się na to zdobywają, nielicznym to się udaje” – komentował przedstawienie *GTWPL*. Conrad Drzewiecki, przewodniczący jury, mówił w podobnym tonie: „W lubelskim spektaklu choreograf przy pomocy człowieka zapełnia przestrzeń. Tworzy doskonałą formę. Jej tancerze są formą i formę tworzą”. Mistrzowi nie podobało się jednak zakończenie przedstawienia. Było „zbyt nieokreślone”. Na inny aspekt prezentacji zwróciła uwagę Bożena Gierat-Biedroń, krytyk teatralny z Krakowa: „Genialnie ogrywany jest tu rekwizyt. Komponowany w różne konfiguracje, cały czas ma sens. Tworzy się architekturę, dom, drzewo, kolumnę. Spektakl buduje iluzję rzeczywistości, opowiadanej niewerbalnie, tańcem”. Jej zdaniem lubelska inscenizacja była umiejętną próbą połączenia teatru z tańcem.

Następne miesiące upłynęły pod znakiem krajowych podróży: Sanok, Białystok, Gdańsk, Warszawa, Bytom. Wszędzie przyjmowano *GTWPL* z dużym zainteresowaniem i uznaniem. W macierzystym mieście zespół wyróżniono uczestnictwem w koncercie z cyklu *Ogród talentów w Filharmonii Lubelskiej* oraz udziałem w koncercie galowym otwierającym *Światowe Igrzyska Polonijne - Lublin 1997*.

W 1997 roku zespół obchodził 20-lecie istnienia. Pojawiło się pytanie: jak uczcić ten wspaniały jubileusz? Z racji tego, że *GTWPL* za cel swojej działalności obrała nie tylko prezentowanie własnych choreografii, lecz również promowanie tańca współczesnego jako dziedziny sztuki, zrodził się pomysł stworzenia imprezy cyklicznej. Tym samym Lublin miałby szansę stać się pierwszym we wschodniej Polsce silnym ośrodkiem tańca współczesnego w Polsce. Za powołaniem do życia festiwalu przemawiał dodatkowo fakt istnienia w lubelskim środowisku bogatej tradycji teatralno-tanecznej (*Teatr Wizji i Ruchu*, *Teatr Scena Ruchu*, *Teatr Tańca z Lublina* i inne). Pojawiła się możliwość podtrzymania tradycji i nadania jej większej rangi. Poza tym lubelska scena artystyczna, słynąca z silnego ruchu teatru poszukującego, wydawała się niepełna bez imprezy reprezentującej awangardę taneczną. Festiwal mógł więc stworzyć możliwość szerokiego poznania nowych form tanecznych występujących na świecie, a w Polsce wciąż jeszcze znikomo znanych. Mógł również stać się znaczącym uzupełnieniem oferty gwarantowanej przez inne taneczne festiwale organizowane w kraju. Z tego też względu termin *Lubelskich Spotkań Teatrów Tańca* ustalono na jesień.

Coroczny cykl *Spotkań* od tej pory stał się najważniejszym wydarzeniem wyznaczającym rytm działalności GTWPL. Poza okresami wytężonej pracy nad *Spotkaniem*, lubelscy tancerze prowadzili swoją „normalną” działalność. Dawali koncerty w Lublinie, Warszawie, Bytomiu, Zielonej Górze, Poznaniu, Gdańsku i Białymstoku. Środowisko tańca współczesnego w Polsce rozwijało się dynamicznie. Zaczęły powstawać nowe zespoły, nowe festiwale i przeglądy. GTWPL, jako jedna z wyróżniających się polskich grup, dzieliła się swoim doświadczeniem prowadząc liczne zajęcia warsztatowe dla młodych tancerzy i choreografów (np. *Projekt TĘCZA* w Warszawie, *Regionalne Warsztaty Tańca Współczesnego* w Lublinie). Bardzo często występy łączyły się z promocją mało jeszcze znanej formy sztuki. Reakcje na nią przyjmowały różny kształt i charakter. Po udziale w zielonogórskich *Zbliżeniach* (1999 rok) Danuta Piekarska w *Gazecie Lubuskiej* tak napisała o GTWPL: „Pod tą skromną nazwą kryje się jeden z najlepszych dziś zespołów. Amatorskich?... Daj Boże, profesjonalistom takiego amatorstwa, które, prócz biegłości w sztuce, zawiera tę szczególną energię świeżości, jaką się traci, nabywając zawodowej rutyny.”

Grupa regularnie brała udział w najważniejszej imprezie w kraju - bytomskiej *Konferencji Tańca Współczesnego* i *Festiwalu Sztuki Tanecznej*. Choreografie *W tej anizotropii* po prostu byliśmy i *Głosy* były nagradzane odpowiednio drugim i pierwszym miejscem na kolejnych *Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu. Tam też w 1998 roku, po raz wtóry, Hannie Strzemieckiej przyznano specjalną nagrodę za choreografię.

Wiosną 1998 roku grupa nawiązała kontakty z największą zachodnioeuropejską uczelnią techniczną *Institut National des Sciences Appliquées (Wyższa Szkoła Inżynierska)* z Lyonu. W ramach zorganizowanego przez GTWPL projektu *Polska-Francja* przez tydzień goszczono w Lublinie *La Section Dance-Etude de l'INSA* z jej choreografem i tancerzem Opery w Lyonie, Stanisławem Wiśniewskim. Wydarzenie to zaowocowało zawarciem porozumienia pomiędzy władzami *Politechniki Lubelskiej* i *INSA* dotyczącym stałej wymiany studentów w procesie edukacji technicznej oraz wyjazdem tancerzy lubelskich na tygodniowe warsztaty połączone z udziałem w *Festiwalu Sztuki* w Lyonie.

Działalność grupy i jej choreografa została zauważona przez władze miasta. Hanna Strzemiecka otrzymała *Nagrodę Prezydenta Miasta Lublina* za całokształt pracy w dziedzinie kultury w sezonie 1997/1998. Władze wojewódzkie rok później wytypowały GTWPL do prezentacji własnych prac jako „jednej z form nowej sztuki współczesnej” na festiwalu *Dance Dag* w Nijmegen, w ramach współpracy z partnerskim holenderskim województwem Gerderland. Zespół wystąpił wówczas również z Peterem Pleyerem podczas koncertu w Europejskim *Centrum Rozwoju Tańca (EDDC)* w Arnhem.

Rok 1999 to kolejne wyjazdy zagraniczne. Grupę zaproszono do udziału w festiwalach w Kownie i Budapeszcie, gdzie odbyła się pierwsza edycja *Festiwalu Czterech Krajów Central Station - Dance*. Wysoki poziom prezentacji zaowocował również propozycją producenta *Dance Theatre Workshop* prezentacji spektaklu *Głosy* w Nowym Yorku.

Niezwykle ciekawą inicjatywą grupy, a zwłaszcza jej tancerza, Piotra Wolszczaka, było zorganizowanie w 1999 roku, we współpracy z *Samorządem Studentów Politechniki Lubelskiej*, cyklu *Laboratorium Otwartej Kreacji*. Ideą tego przedsięwzięcia jest uaktywnienie środowiska studenckiego w zakresie procesów twórczych, zachęcanie do prezentacji własnych pomysłów artystycznych, angażowanie i edukowanie w dziedzinie sztuki.

Do kolejnych punktów na mapie podróży *GTWPL* zawieszanej w biurze grupy na Okopowej, dołączyły w 2000 roku Witebsk i Monastyr. W Tunezji na *Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich* zespół zdobył nagrodę w kategorii „teatr poszukujący”. W grudniu 2000 roku na *I Festiwalu Polskich Solistów Tańca Współczesnego* w Warszawie zaprezentował się z powodzeniem Ryszard Kalinowski w przedstawieniu *DC 5861494*. Udział w tym festiwalu trzeba uznać za ważne wyróżnienie dla tego niezwykle uzdolnionego tancerza i choreografa.

Rok 2000 okazał się pechowy. *GTWPL* znalazła się na rozdrożu.. Przez sześć miesięcy. Hanna Strzemiecka leczyła kontuzję ręki. Grupa początkująca była w rozsypce i po raz pierwszy w historii zespołu nikt z niej nie przeszedł do grupy tańczącej. Z grupy tańczącej natomiast odeszło kilku doświadczonych tancerzy (Tomasz Siwek, Piotr i Sylwia Wolszczakowie, Monika Zawiślak). Okazało się, że organizacja międzynarodowego festiwalu odbija się ujemnie na pracy twórczej. Niezawodowy system szkolenia postawił barierę w procesie dalszego rozwoju umiejętności tancerzy i w konceptualizacji poważniejszych dzieł sztuki scenicznej. Ponowny, nabór do grupy początkującej wniósł wiele ożywienia. Strzemiecka zrekonstruowała system szkoleniowy. Pojawiły się nowe pomysły choreograficzne. Największy kryzys w historii grupy został zażegnany. Pewność siebie odbudowały kolejne sukcesy *GTWPL*. Podczas *IX Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu nagrodę-wyróżnienie otrzymała Agnieszka Krzywicka. Niezwykle z ciepłym przyjęciem i recenzjami grupa została przyjęta w Helsinkach. Anni Valtonen napisała później: „Fizyczność i oryginalność grupy sprawiła, że czujnie śledziłam przebieg przedstawienia. Z tańców przebijały wyraźne sygnały, ale na szczęście w choreografii uniknięto zbyt naiwnego podkreślania ich znaczenia. Cała prezentacja naznaczona była wymiarem abstrakcyjnym i symboliką. Oglądając występ Polaków można się tylko dziwić, że wśród publiczności zupełnie zabrakło fińskich tancerzy i choreografów.”

Doświadczenia z tego okresu zaowocowały innym myśleniem na temat funkcjonowania grupy. Hanna Strzemiecka wiedziała, że grupa niezawodowa nie może w pełni realizować zadań i funkcji zawodowego zespołu. Pogodziła się, że w *Grupie Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej* w każdym momencie mogą nastąpić odejścia tancerzy, długi okres inkubacji kolejnych przedstawień.

W roku 2001 szczęśliwie pojawiła się możliwość utworzenia załączka zawodowego teatru tańca. Dzięki staraniom *Centrum Kultury* Ryszard Kalinowski został tu zatrudniony na etat tancerza i instruktora. Powstał Lubelski Teatr Tańca pomyślany jako część większego przedsięwzięcia - *Ośrodka Tańca Współczesnego na Europę Środkowowschodnią*.

## Sztuka taneczna

Taniec współczesny według Hanny Strzemieckiej to misterium odgrywane na scenie. To teatr monumentalny, który stawia przed artystą wyzwania absolutne. Podjąć je może tylko twórca w pełni zaangażowany. Odkryli to tancerze *GTWPL*, a przede wszystkim jej choreograf. Dzięki olbrzymiemu oddaniu dla tańca i zdobytemu doświadczeniu zdołano wykreować własny, niepowtarzalny i rozpoznawany przez środowisko taneczne styl. W opinii znawców polega on na paradoksalnym połączeniu „męskiej formy z kobiecą treścią”. Pierwiastek męski oznacza konsekwentną, logiczną, „architektoniczną” budowę przedstawień. Wykształcenie inżynierskie powoduje, że choreografie Strzemieckiej mają silną konstrukcję opartą na doskonałym wyczuciu przestrzeni. Ustawiane układy doprowadzają często do sytuacji, w której ich bezpośrednim efektem okazują się uzyskanie określonego odbioru, na przykład stanu emocjonalnego rozchwiania czy niepokoju. Strzemiecka odkryła, że podobnie jak scenę, również i ciało można traktować w kategoriach inżynierskich. Ruch można budować przy użyciu zasad izolacji, zawieszenia, elewacji. Pierwiastek żeński natomiast, uwypukla tematyka przedstawień najczęściej skoncentrowana wokół problemu kondycji człowieka we współczesnym społeczeństwie, relacji międzyludzkich, zwłaszcza między kobietą a mężczyzną.

*GTWPL* z tych powodów identyfikowana jest z teatrem fabuły i ekspresji. Elementy te zostały wprowadzone świadomie jako wynik sprzeciwu wobec abstrakcji, która, według Hanny Strzemieckiej, prowadzi do dehumanizacji sztuki. W grupie funkcjonuje powiedzenie: „Piękne, ale co z tego?”. Ruch ma wyrażać emocje granej przez tancerza postaci. Przedstawienie ma coś powiedzieć widzowi. „W naszych spektaklach nie ma ruchu dla samego ruchu, dla estetyki. Nie tańczymy bez sensu. Każdy gest, nawet ten brzydki, zawsze coś znaczy”. Wprowadzenie wątku fabularnego jest jednak efektem długiej drogi, jaką przeszła myśl choreograficzna Strzemieckiej. Pierwsze prace stanowiły bowiem, jak zostało to już wcześniej zaznaczone, formy abstrakcyjne. Ten etap był konieczny. Jak podkreśla Strzemiecka, każdy z nas przeżywa fascynację abstrakcją, która wyrasta po prostu z braku doświadczeń życiowych. Dopiero przeżywanie rzeczywistości dostarcza tych treści, takich paradoksów istnienia, które w swej niespłyconej formie mogą skonkretyzować się tylko w sztuce.

Tematy przedstawień pochodzą często od tancerzy, którzy chcą „wytańczyć” swoje problemy. Tak powstało kilka choreografii, między innymi *Zdani na siebie* i *Puste ulice*. Scenariusze spektakli buduje jednak już sama Hanna Strzemiecka. Dba o to, żeby dany temat został opowiedziany odpowiednimi środkami. Zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że tancerze nie mogą grać siebie i własnych emocji na scenie. Kilkakrotne ich wytańczenie powoduje wypalenie wewnętrzne. Należy więc dobrać takie ruchy, elementy, frazy i układy taneczne, które pozwolą na uzyskanie pożądanego wrażenia u odbiorcy siedzącego na widowni i jednocześnie umożliwią zdystansowanie się do nich tancerzowi. W tym momencie można i należy wykorzystywać wszelkie doświadczenia życiowe osób zaangażowanych w tworzenie choreografii. Ułatwia to dostosowanie do określonego wątku odpowiednich środków ekspresji. Strzemiecka tak o tym opowiada: „Kiedy tworzę nową koncepcję opracowuję tylko ogólny pomysł i określam ramy, w których będzie się rozwijać.

Pracując z tancerzami na próbach słucham ich uwag – przecież to tancerz będzie wyrażał swoim ciałem mój pomysł, jeśli nie jest mu bliski trzeba pomysł lekko zmodyfikować. Inaczej powstanie wrażenie czegoś sztucznego, zagranego na siłę, a przez to o wiele gorzej. A my tworzymy teatr prawdziwy. Taniec bliski sercom i duszom.” Dzięki temu podejściu taniec grupy staje się bardziej komunikatywny, współpracujący z publicznością. Zdecydowana większość spektakli powstaje w wyniku osobistych przemyśleń i doświadczeń choreografa GTWPL. Analizując te przedstawienia nie można mieć wątpliwości, że Hanna Strzemiecka jest wnikliwą obserwatorką rzeczywistości społecznej. Własny punkt widzenia potrafi doskonale przekładać na język sztuki. *W tej anizotropii po prostu byliśmy* i *Zamknięci* powstały w wyniku obserwacji członków grupy, *Grill* sprowokował okres przedwyborczy i problemy etyczne związane z życiem politycznym w Polsce, *Ab.Sur*. Wystawa nieskatologowana dotyczy „polskiej sztuki nalepkarstwa autobusowego” – to tylko niektóre przykłady przenikania otaczającej rzeczywistości do sztuki tanecznej GTWPL. Wielką zaletą wszystkich tworzonych przez Hannę Strzemiecką choreografii jest ich niepowtarzalność i zróżnicowanie. Żaden z układów tanecznych niczego nie powiela. Jeżeli tylko coś przypomina elementy prac innych twórców lub nawet własne, pani choreograf natychmiast to odrzuca. Nie istnieją przy tym określone schematy bądź „złote reguły”, którymi kieruje się przy budowaniu przedstawień. Każda choreografia ma swój wyjątkowy pomysł, własną logikę i realizowana jest odmiennymi środkami artystycznymi. Choreografie GTWPL nie stronią od pastiszu, groteski, satyry, ale też od powagi i dostojeństwa przynależnych poruszonym tematom. Przedstawienia te rozpoznają i nazywają rzeczywistość zazwyczaj z punktu widzenia odmiennego niż potoczny. Pozwalają odbiorcy zatrzymać się w pędzie życia i zastanowić nad własną egzystencją. Strzemiecka świadomie pozostawia swoje choreografie z reguły niespiewnowane. Nie chce narzucać nikomu konkretnej odpowiedzi na pytania stawiane w swoich sztukach. Szacunek dla inteligencji widza to nieodzowna ich cecha, zawsze brana pod uwagę w pracy koncepcyjnej nad przedstawieniem. Strzemiecka wychodzi z założenia, że wystarczy sprowokować do myślenia określonym obrazem, a od nagromadzonych doświadczeń, umysłowości i wrażliwości konkretnego człowieka zależy, co dalej z nim zrobi.

Przedstawienia Hanny Strzemieckiej przeważnie są krótkimi etiudami lub mini spektaklami, rzadko ich czas przekracza 30 minut. Artyści z GTWPL nie raz wyrażali chęć stworzenia wielkiego widowiska tanecznego. Jednak praca nad rozbudowanymi choreografiami, scenografią, oprawą muzyczną itp. wymaga odpowiedniej organizacji i systemu pracy, a przede wszystkim zaplecza infrastrukturalnego i finansowego. W przypadku grupy opartej na niezawodowych tancerzach, choć prezentujących profesjonalny poziom artystyczny, oraz braku stałego miejsca prób, tworzenie takich przedsięwzięć jest praktycznie niemożliwe.

## Warsztat

Hanna Strzemiecka stosuje szeroki zakres treningu w budowaniu ruchu, który nie należy do typowych w tańcu. Odrzuciła zdecydowanie techniki klasyczne, jazz i modern w wydaniu Marthy Graham. Stosuje natomiast inne. Technika Aleksandra, technika Pilatesa, body-mind centering (bmc), body awareness, releasing to niektóre

z podstawowych, składających się na ogólną technikę mięśniowo-kostną, którą można najogólniej scharakteryzować styl *GTWPL*. Są to trudne i ciężkie techniki. Jednak w konsekwencji pozwalają tancerzom łatwiej, szybciej, bezpieczniej i mniejszym wysiłkiem na scenie zrealizować wszelkie zamysły choreograficzne. Strzemiecka ciągle rozwija swój warsztat. Twierdzi, że twórca tańca współczesnego nigdy nie może zaprzestać poszukiwania nowych środków wyrazu. Ostatnio interesuje się możliwością pogłębienia swojej znajomości kinezylogii.

Styl *GTWPL* pozostaje na pewno pod oddziaływaniem Jacka Łumińskiego. Twórca polskiej techniki tańca współczesnego wywarł duży wpływ nie tylko na sam warsztat techniczny Hanny Strzemieckiej, ale również na ogólny sposób myślenia o ciele, ruchu i tańcu.

## **Tancerze**

Zdolności pedagogiczne Hanny Strzemieckiej sprawiają, że w zespole panuje nastrój partnerskiej współpracy. Zmysł obserwacji pozwala jej na trafne dobieranie ról dla swych tancerzy. Dzięki temu łatwiej jest realizować zamysły choreograficzne, a członkowie zespołu nie muszą walczyć z problemami technicznymi przekraczającymi ich aktualne możliwości. Cechą wyróżniającą lubelską grupę od pozostałych polskich zespołów tanecznych jest i zawsze było posiadanie bardzo dobrze tańczących mężczyzn.

Tancerze Strzemieckiej wiele poświęcili, aby móc zająć się tańcem. Jest on dla nich sposobem na życie i pełni swojego rodzaju funkcję terapeutyczną. Strzemiecka mówi o swych tancerzach wiele dobrego. Świetnie układa się jej współpraca z nimi. Mają wiele kreatywnych i oryginalnych pomysłów. Tak naprawdę nie ma „przepisu” na idealnego tancerza współczesnego. Nie decydują tutaj warunki czy sprawność fizyczna. Większą rolę odgrywają właściwości mentalne, co jest znakiem tego, jak zmieniła się w toku dziejów rola tancerza. Dziś jest to przede wszystkim świadomy artysta, współtwórca choreografii. Doświadczenie pedagogiczne Strzemieckiej podpowiada, że tylko człowiek o ciekawej, nietuzinkowej osobowości i ogromnej wrażliwości może sprostać tak dużej odpowiedzialności. Takich tancerzy szuka. Zauważyła, że dotychczas ci, z którymi pracowała to byli młodzi ludzie o głębokich możliwościach intelektualnych i emocjonalnych, lecz często z dużymi kompleksami. Dużo satysfakcji w pracy sprawia Hannie Strzemieckiej obserwowanie jak taniec współczesny je „likwiduje”. Otwiera się najpierw umysł. Później „puszczają” przykurczone mięśnie, które są fizycznym odbiciem psychicznego kompleksu. „Prywatnie, poza sceną tancerze *GTWPL* to bardzo wrażliwe i niekonsumpcyjnie nastawione do życia osoby, trochę jakby pozostający w opozycji wbrew czasom, w których przyszło im żyć”[3].

Wielu świetnych tancerzy i tancerek zapisało się i wpłynęło na kształt historii *GTWPL*. Ich potaneczne drogi życiowe ilustrują jak wartościowymi są ludźmi i jak dużo znaczyło dla nich funkcjonowanie w grupie Hanny Strzemieckiej. Duża zażyłość, bliskie i ciepłe stosunki wewnątrz grupy owocowały i owocują trwałymi przyjaźniami. Byli członkowie grupy nadal uczestniczą w życiu grupy, pojawiają się na występach, przychodzą na próby. Dwoje z nich, Piotr Wolszczak i Sylwia Tuchanowska, zdecydowało się zawrzeć związek małżeński.

Choć tancerze *GTWPL* w większym lub mniejszym stopniu uczestniczą w tworzonych spektaklach, to niektórzy z nich próbują tworzyć wyłącznie własne choreografie. Jednym z nich był Tomasz Siwek, związany z *Teatrem z Lublina Grupa Chwilowa* niestety już nie żyjącej Elżbiety Bojanowskiej, zadedykował jej swoje debiutanckie przedstawienie *Wnętrze*. Poświęcone jest ono najważniejszemu w tańcu (po ruchu) problemowi poczucia przestrzeni. Spektakl, mimo że dotyczy bardziej przestrzeni zwykłego szarego człowieka, a nie tancerza, to jest pracą próbującą stać się przeglądem ważniejszych epok rozwoju współczesnej kultury. Pierwotny temat taneczny jest w miarę upływu czasu coraz bardziej komplikowany przez tworzone na jego podstawie wariacje. Tym sposobem przestrzeń dookoła człowieka, tak jak w życiu, staje się coraz trudniejsza do zauważenia, coraz bardziej duszna, ciasna i węższa. Ciekawe są również wypowiedzi Siwka na temat istoty tańca i jego funkcji terapeutycznych, które zdradzają dużą samoświadomość artystyczną tancerza. Zresztą, podobna świadomość sztuki tanecznej cechuje pozostałych tancerzy.

Tancerze odchodzili z grupy głównie z powodu konieczności znalezienia środków finansowych do życia, choć większość reprezentowała dojrzałość artystyczną i zapewne z powodzeniem mogłaby działać w profesjonalnych zespołach tanecznych.

Obecnie, taneczny trzon *Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej* tworzą: Agnieszka Krzywicka, Irena Ślepaczuk, Anna Żak i Wojciech Kaproń. Po utworzeniu *Lubelskiego Teatru Tańca* gościnnie w grupie występuje także Ryszard Kalinowski.

### **System pracy**

Tancerze *GTWPL* w warunkach polskich uważani są wciąż za amatorów. Przez obserwatorów zagranicznych natomiast traktowani są jak profesjonaliści. Kryterium decydującym w tym przypadku są umiejętności i świadomość tego, co robią. O amatorstwie decyduje oczywiście status formalno-prawny i wynikający z niego system szkolenia.

Zajęcia w kamienicy przy ul. Okopowej 8 odbywają się trzy razy w tygodniu po cztery godziny. Ich przebieg jest porównywalny. Próby zaczynają się od treningu fizyczno-kondycyjnego, ćwiczeń rozluźniających, rozciągających i wzmacniających mięśnie. Potem przychodzi czas na doskonalenie techniki tanecznej i choreografii spektaklu.

Równolegle funkcjonuje grupa początkująca (dwa razy po półtorej godziny w tygodniu).

Obie grupy raz do roku spotykają się w Gardzienicach lub w Lublinie na dwutygodniowym obozie. Tam powstają prawie wszystkie choreografie na kolejny sezon i doskonalona jest technika tancerzy. Ciągłe i systematyczne wykonywanie ćwiczeń psychofizycznych, praca nad układami ruchowymi oraz praca konceptualna nad spektaklami, powodują, że podczas krótkiego okresu trwania obozu bardzo szybko uwidaczniają się efekty rozwoju artystycznego tancerzy. Niektórzy z nich,

zwłaszcza młodzi, są wręcz zaszokowani jak wiele potencjału tkwi w ich ciałach i umysłach i jak nagle potrafi się on zmaterializować.

*GTWPL* jest grupą złożoną głównie ze studentów, którzy nie mają żadnych korzyści finansowych z udziału w przedstawieniach. Powoduje to, że frekwencja na zajęciach nigdy nie jest stuprocentowa. Przeszkadza to zarówno w procesie twórczym, jak i w próbowaniu ustawionych już choreografii. Grupa nie posiada również stałego miejsca dla prezentacji własnych spektakli. W przypadku teatrów tańca, gdzie o sukcesie przedstawienia decyduje tak trudno uchwytnie „ogranie” tancerza z energią określonej przestrzeni, jest to wyjątkowo uciążliwe.

Powyższe problemy powodują, że wiele elementów systemu pracy faktycznie stawia *GTWPL* na poziomie zespołów amatorskich. Fakt, że grupa posiada umiejętności porównywalne z profesjonalnymi teatrami tańca należy przypisać tylko i wyłącznie pracowitości i talentowi tancerzy oraz wrodzonej intuicji ich choreografa.

[3](#) Słowa Hanny Strzemieckiej. Zob. K. Szloch: *To nie disco*, „Kurier Lubelski”, 1997.



## Powstanie teatru i jego historia

*Lubelski Teatr Tańca* powstał we wrześniu 2001 roku jako rdzeń tworzonego przy *Centrum Kultury Ośrodka Tańca Współczesnego na Europę Środkowowschodnią w Lublinie*. Twórcami i inicjatorami pierwszej w Lublinie, a drugiej w Polsce obok *Śląskiego Teatru Tańca*<sup>[1]</sup>, zawodowej grupy tańca współczesnego są kierownik, pedagog, choreograf Hanna Strzemiecka i grupa zaawansowanych tancerzy *Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej* - Ryszard Kalinowski (pedagog, choreograf, tancerz), Anna Żak (choreograf, tancerka) i Wojciech Kaproń (tancerz). Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że w chwili obecnej jedynie Ryszard Kalinowski zatrudniony jest na etacie zawodowym w *Centrum Kultury* i formalnie tylko on tworzy *Lubelski Teatr Tańca*. Mamy zatem do czynienia wyłącznie z załączkiem zawodowej grupy, która w pełnym wymiarze powstać ma dopiero w najbliższej przyszłości.

Przyczyn i motywów powstania *Lubelskiego Teatru Tańca* należy upatrywać głównie w chęci przezwyciężenia barier właściwych grupie niezawodowej, na jakie natrafili w pewnym okresie swojej drogi twórczej artyści *GTWPL*. Chodzi mianowicie o potrzebę wzniesienia własnych poszukiwań formalno-estetycznych, umiejętności technicznych i rozmiaru przygotowywanych przedstawień na poziom przynależny sztuce wartościowej, mocno zaangażowanej w problemy egzystencjalne współczesnego człowieka i otaczającej go rzeczywistości, a tym samym przyczyniającej się do jej rozwijania jako dziedziny sztuki tanecznej w ogólności.

Geneza nazwy grupy wpisuje się w ogólną tendencję funkcjonującą w środowisku nazywania zespołów tańca współczesnego zorientowanych na pełny profesjonalizm jako teatrów tańca i przez określenie nazwy miejscowości, z którego zespół się wywodzi, np. *Netherlands Dance Theatre*, *Polski Teatr Tańca*, *Śląski Teatr Tańca*, *Gdański Teatr Tańca*. Nazywanie grup w taki właśnie sposób spełnia dwie podstawowe funkcje: promuje określony region oraz podnosi prestiż grupy sugerując, że jest ona reprezentatywna dla danego regionu.

Grupa zainaugurowała swoją działalność 17 listopada 2001 roku premierowym pokazem choreografii *Traktat optyczny, tom I* podczas *V Międzynarodowych Lubelskich Spotkań Teatrów Tańca*. Miniatura Hanny Strzemieckiej została odebrana przez krytyków jako praca nieco odmienna w porównaniu z ostatnimi. Zauważono bardzo dobrze zatańczoną afabularną choreografię, która została oparta głównie o ekspresję ruchową pochodzącą wprost z cielesności tancerzy. W zamierzeniu Hanny Strzemieckiej *Traktat optyczny* jest „wariacją opartą na poszukiwaniu dysonansów w czysto harmonijnych strukturach, dyskusją z powierzchownym odbiorem otaczającej rzeczywistości”. Kilkanaście dni później spektakl dostał nagrodę specjalną na *Międzynarodowym Festiwalu Współczesnej Choreografii w Witebsku*.

Kolejne przedstawienie *Ku dobrej ciszy* także zostało nagrodzone. W marcu 2002 roku, a więc w miesiącu premiery, zdobyło trzecią nagrodę na *X Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu. Spektakl w choreografii Ryszarda Kalinowskiego i Anny Żak osnuty o elementy biografii i twórczości Bruno Schultza mieści się już w tradycyjnej dla lubelskiej grupy konwencji tańca

fabularyzowanego.

[1](#) *Polski Teatr Tańca – Balet Poznański*, również grupa w pełni zawodowa, określa się zazwyczaj mianem teatru baletu współczesnego.

## **Założenia formalno-estetyczne**

*Lubelski Teatr Tańca* kontynuuje rozwiązania formalno-estetyczne wypracowane przez Hannę Strzemiecką i tancerzy w *Grupie Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*. Jest on rozwinięciem osiągnięć tej grupy, kolejnym stopniem wtajemniczenia artystycznego.

Techniką bazową, na której opiera się styl teatru, podobnie jak *GTWPL*, jest polska technika tańca współczesnego opracowana przez Jacka Łumińskiego. Niezwykle rozbudowana jest lista technik wspomagających składających się na warsztat tancerzy *Lubelskiego Teatru Tańca*: technika Alexandra, body-mind centering, techniki rozciągające barre au sol, body awareness, releasing, body conditioning, modern dance (lekcje Joe Altera), butoh (lekcje Poula Ibeya), kontakt improvisation, improwizacja, podstawy gry aktora teatru dramatycznego, plastyka ruchu. Równie rozległym przygotowaniem z zakresu reżyserii spektaklu teatralno-tanecznego, kompozycji tańca czy choreografii dysponują Hanna Strzemiecka, Ryszard Kalinowski i Anna Żak.

Zainteresowania twórcze *Lubelskiego Teatru Tańca* przebiegają dwukierunkowo. Po pierwsze to poszukiwanie własnej formy wypowiedzi polegające głównie: na kreowaniu architektury przestrzeni z naciskiem na relacje i znaczenie układów przestrzenno-czasowych z uwzględnieniem współczesnych trendów i sposobów zabudowania przestrzeni; budowaniu ruchu eksponującego fizyczność ciała, indywidualną ekspresję tancerza oraz trójwymiarowe istnienie ciała w przestrzeni; a także wykorzystaniu gestu, często abstrakcyjnie przetworzonego, w celu stworzenia swoistego klimatu spektaklu. Po drugie lubelska grupa pragnie promować taniec jako środek wypowiedzi intelektualnej i emocjonalnej o dużym potencjale społecznym i politycznym, tworzyć teatr tańca jako miejsca dialogu z widzem na temat współczesnej rzeczywistości.

*Lubelski Teatr Tańca* z chwilą uruchomienia *Ośrodka Tańca Współczesnego* w ramach jego działalności ma spełniać funkcję artystyczną (własny repertuar, współpraca z polskimi i zagranicznymi tancerzami, choreografami i artystami innych dziedzin sztuki), promocyjną (dziedziny sztuki i regionu Lubelszczyzny), edukacyjną (warsztaty dla różnych środowisk twórczych, seminaria, zajęcia pozalekcyjne dla dzieci i młodzieży) i społeczną (projekty środowiskowe, akcje uliczne, zajęcia w domach dziecka, domach opieki społecznej dla osób starszych, niepełnosprawnych i upośledzonych, choreoterapia w ośrodkach opieki zdrowotnej i klinikach).

## System pracy

*Lubelski Teatr Tańca* korzysta z bardzo dobrych warunków lokalowych mieszczących się w *Centrum Kultury* (duża sala do ćwiczeń z lustrami i drążkami, sala do prób, dostęp do biura, zaplecze techniczne). Zajęcia całej grupy odbywają się 3-4 razy w tygodniu i trwają od dwu do pięciu godzin. Są to głównie lekcje techniczne i praca nad repertuarem. Trochę inaczej przebiega praca Ryszarda Kalinowskiego. Ze względu na swój status zawodowy ma możliwość poświęcania większej ilości czasu na zajęcia niż pozostali członkowie zespołu – zwykle codziennie po kilka godzin. Oczywiście cały system pracy znajduje się pod ścisłą kontrolą, konsultacją merytoryczną i udziałem Hanny Strzemieckiej.

*Lubelski Teatr Tańca* jest grupą samofinansującą się dzięki wpływom finansowym od sponsorów, instytucji publicznych i pozarządowych na realizację konkretnych projektów. Podstawowe utrzymanie, na razie tylko Ryszardowi Kalinowskiemu, zapewnia *Centrum Kultury*. Dodatkowe zabezpieczenia finansowe pochodzą od organizatorów festiwali, koncertów, warsztatów, podczas których grupa bądź konkretni artyści występują z własnym repertuarem lub w charakterze nauczycieli tańca i członków jury.

Osobami współpracującymi z grupą są: Leszek Strzemiecki (koncepcja i tworzenie scenografii), Jacek Łumiński (konsultacje choreograficzne, pomoc organizacyjna), Piotr Wolszczak (opracowanie techniczne muzyki), Grzegorz Rzepecki (pomoc organizacyjno-promocyjna).

W obecnej sytuacji, *Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej* stała się niejako zapleczem kadrowym, tzw. grupą początkującą *Lubelskiego Teatru Tańca*. Najbardziej zaawansowani młodzi adepci sztuki tanecznej zapraszani są do współpracy przy realizacji konkretnych projektów grupy zaawansowanej. Jest to układ korzystny dla obu zespołów poprzez swoją elastyczność i komplementarność zadań i funkcji.

W tym kontekście, naturalnym stało się przejęcie od *GTWPL* zadań współorganizacyjnych *Międzynarodowych Lubelskich Spotkań Teatrów Tańca*.

### **Ryszard Kalinowski**

Ryszard Kalinowski (rocznik 1971) pochodzi z Dubeczna, niewielkiej miejscowości niedaleko Włodawy, znanej z działającej tam od dawna huty szkła, a przez miłośników futbolu z drużyny *Hutnik Dubeczno*. Kiedy grał w tym zespole, *Hutnik* awansował do IV ligi. Gdy rozpoczął w Lublinie studia na kierunku pedagogika kulturalno-oświatowa *UMCS* (specjalność: teatr i taniec) postanowił wrócić do rodzinnej miejscowości, aby pracować z młodzieżą w tutejszym *Domu Kultury*.

Stało się jednak inaczej. „To normalne, że na studiach szuka się jeszcze czegoś poza podstawowym kierunkiem. Nie znalazłem w sobie tyle siły, by zostać aktorem. Ale sztuka w ogóle i jej formy zawsze mnie interesowały. Zacząłem tańczyć.” – wspomina Kalinowski. Na pierwszym roku studiów tańczył w zespole tańca

towarzyskiego *Impetus*. Chodził na zajęcia do *Zespołu Pieśni i Tańca UMCS*. Poznawał tajniki pantomimy. Wreszcie, w 1991 roku zobaczył ogłoszenie o naborze do zespołu tańca modern. Tak doszło do spotkania z Hanną Strzemiecką, z którą od tamtego momentu nieprzerwanie współpracuje, najpierw jako tancerz *Zespołu Baletowego Akme*, od 1993 roku jako czołowy solista *Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*, a obecnie lider *Lubelskiego Teatru Tańca*. „Taniec wyzwala dobre emocje, porusza tak, jak gra w piłkę nożną – wyjaśnia motywy własnych wyborów Kalinowski. Porównanie tańca do gry w piłkę nożną nie jest przypadkowe. Od kiedy nauczyłem się chodzić, sport, ruch jest dla mnie sposobem na życie. Techniki tańca współczesnego pozwalają na poznawanie własnego ciała, jego kinetyki, harmonizują ruch z emocjami. To trochę tak, jak w piłce nożnej – dobra akcja jest jak dobra dzieło sztuki. Taniec pozwala mi na pełną realizację siebie, zwłaszcza, jeśli tańczę tak jak w drużynie, na pozycji rozgrywającego, czyli solisty.”

Po ukończeniu studiów podjął pracę w szkole podstawowej nr 1 w Lubartowie jako nauczyciel języka angielskiego. Jednak każde popołudnie przeznaczał na zajęcia taneczne. Od 1993 roku uczestniczy we wszystkich inicjatywach, wyjazdach, koncertach *GTWPL*, a od 1996 roku bierze udział w niemal wszystkich edycjach polskich festiwali tańca współczesnego. Umiejętności praktyczne doskonalił podczas warsztatów tańca współczesnego w Polsce, Szwajcarii i Francji. W 1998 roku został zaproszony przez Joe Altera do realizacji amerykańskiego projektu *Joe Alter Dance Group*. Brał także udział w nagraniach teledysków dla Tadeusza Woźniaka we wrocławskim oddziale TVP. Od kilku lat, mniej więcej od 1998 roku, nadal współpracując z *GTWPL*, rozpoczął karierę jako niezależny twórca i nauczyciel tańca. Dzięki temu dał się poznać jako juror kilku polskich konkursów tanecznych, jako skuteczny pedagog technik tańca współczesnego, a przede wszystkim jako zdolny choreograf, którego spektakle pokazywane były z powodzeniem w kraju i zagranicą. Jest autorem dwóch prac własnych: *Pomiędzy – wczoraj-dziś, wszystko-niewiele* (1998), *Z rachunku prawdopodobieństwa* (2000); a kilku jest współautorem: *Soliloquium – Ja, On, Ona, Oni?* (1998, z Hanną Strzemiecką i Tomaszem Siwkim), *Głosy* (1998, z Hanną Strzemiecką), *Ku dobrej ciszy* (2002, z Anną Żak). W jego dorobku artystycznym znajduje się również choreografia solowa stworzona przez Hanną Strzemiecką wyłącznie dla niego: *DC 5861494*, którą prezentował między innymi podczas festiwalu *Polscy Soliści Tańca Współczesnego* w Warszawie (2000).

Wszystko to sprawia, że Ryszard Kalinowski wypracował sobie wysoką pozycję nie tylko w lubelskim, ale również w polskim środowisku tańca współczesnego. Potwierdzeniem tego są nagrody indywidualne: nagroda specjalna dla tancerza (2001) i III nagroda za choreografię *Ku dobrej ciszy* (2002) podczas kolejnych edycji *Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych* w Kaliszu oraz nagroda Prezydenta Miasta Lublina za całokształt pracy w dziedzinie kultury (2001). W 2001 roku spełniło się jedno z wielkich pragnień artystycznych Kalinowskiego. Został zatrudniony w *Centrum Kultury* jako instruktor tańca tworząc załączki zawodowego teatru tańca. Umożliwiło to pełne zaangażowanie i pracę wyłącznie w dziedzinie tańca. Jest to jedyna możliwość dalszego pogłębiania i rozwijania własnych umiejętności. Dzięki temu być może spełni się w niedalekiej przyszłości drugie marzenie artystyczne Kalinowskiego: wystawienie wraz z zespołem dużego, nawet godzinnego, spektaklu teatralno-tanecznego.

„Przychodzi taki moment, że zamiast tańczenia dla przyjemności ma się ochotę zatańczyć już całkiem poważnie – przekazać emocje, jakąś opowieść. A ciało jest oporne. Wiele osób się zniechęca” – twierdzi Kalinowski. W jego przypadku silna wola w połączeniu z niezwykłą pracowitością zaowocowały znakomitymi efektami. Ogromne doświadczenie i umiejętności zdobywane w ciągu ponad dziesięciu lat nieprzerwanego kontaktu ze sztuką tańca współczesnego czynią Ryszarda Kalinowskiego tancerzem kompletnym. Obserwując jego postać na scenie doskonale rozumie się to, co w technikach tańca współczesnego jest najistotniejsze: wysoka świadomość ciała, harmonijne łączenie fizyczności z umysłowością, współdziałanie z siłą grawitacji, swobodny przepływ energii, ruchy głębokie, zawieszania między stanem równowagi i upadkiem, policentryzm itp. Wszystko po to by lepiej wyrażać skomplikowane treści egzystencjalnych i przekazywać niebanalne emocje. Kalinowski znajduje się w tym perfekcyjnie. Jako aktor taneczny jest pełen ekspresji i co najważniejsze autentyczny i komunikatywny w rolach, jakie odgrywa. Nic dziwnego, że przez krytyków jest uznawany za jednego z najlepszych tancerzy współczesnych w Polsce.

Taniec współczesny jest dla Ryszarda Kalinowskiego jedną z jego najważniejszych dziedzin aktywności życiowej. Poprzez taniec uczy się świata i próbuje rozmawiać z ludźmi o sprawach, które go fascynują. Tańca pragnie uczyć również innych. Uważa, że taniec współczesny umożliwia pełne, refleksyjne i aktywne poznawanie rzeczywistości. Osiąga to przez doświadczanie ruchu i ciała, przez fizyczny, realny kontakt z partnerem, przez poznawanie siebie. Właściwości te umożliwiają Kalinowskiemu tworzenie spektakli opowiadających o otaczającej rzeczywistości, dręczących go problemach i osobistych doświadczeniach w sposób naturalny, autentyczny, bez sztuczności i niekomunikatywnej umowności scenicznej. Choreografie lubelskiego artysty są zaproszeniem widza do rozmowy, wymiany poglądów na tematy poruszane w spektaklu. „Jest tyle rzeczy do przemyślenia. Człowiekowi dziś bardzo potrzebne jest refleksyjne obcowanie ze sztuką, zatrzymanie się i zamyślenie nad własną sytuacją życiową, prowadzące do aktywności osobistej i społecznej.”

Niewątpliwie, największy, najbardziej znaczący wpływ na sylwetkę artystyczną Kalinowskiego mają Hanna Strzemiecka i Jacek Łumiński. Na jego twórczość wpływają poszczególni artyści różnych dziedzin sztuki, niezapomniane kreacje aktorskie, przedstawienia teatralne czy filmy. Inspirujące stają się również chwilowe zachwyty, piękne obrazy, wzruszające wspomnienia. Dzięki temu choreografie Kalinowskiego są różnorodne, pomysłowe, odkrywcze, a przy tym spójne i jednorodne.

Kalinowski ma świadomość, że choreograf teatru tańca musi ciągle poszukiwać czegoś nowego, doksztalać się, rozwijać. On sam chciałby w najbliższym czasie uzupełnić swój warsztat twórczy o wiedzę i umiejętności związane z reżyserią i kompozycją spektakli tanecznych, techniką oświetlenia oraz z zakresu marketingu w kulturze.

Ryszard Kalinowski zapytany o przyszłość tańca współczesnego mówi, że jest optymistą, pomimo że widzi wiele barier hamujących jego postęp, na przykład w postaci braku uregulowań prawnych dotyczących możliwości zatrudnienia w

zawodzie choreografa lub tancerza. Twierdzi, że ostatecznie to twórcze i nieustępliwe konkretne osoby, a nie przepisy, stanowią o rozwoju tańca współczesnego w Polsce jako wartościowej dziedziny sztuki.











„Chatka”, (pełna nazwa: Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Marii Curie - Skłodowskiej „Chatka Żaka”) od zarania swego istnienia bywała okresowo wylęgarnią różnorodnych ciekawych zjawisk artystycznych. Stąd wyszło przed laty kilka znamienitych, wówczas studenckich, grup teatralnych, do dziś rozślawiających imię miasta w szerokim świecie. Z założenia jest to miejsce, gdzie skupia się i rozwija twórcza pasja studentów największej lubelskiej uczelni. Również dziś, w dobie powszechnego, i w znacznej mierze słusznego, narzekania na upadek kultury akademickiej, marazm i bierność współczesnych żaków, zdarzają się działania ciekawe, nieszablonowe, swą żywotnością zjednujące sobie uznanie publiczności. Kwestią oceny jest czy to nie za mało jak na jeden z największych ośrodków akademickich w Polsce?

Najbardziej widocznym przykładem jest cykliczna impreza, prawdopodobnie nie mająca odpowiednika w innych ośrodkach akademickich Chodzi mianowicie o **Zdaerzenia**.

Festiwal. Pod tym zgrzytającym w wymowie neologizmem kryje się zróżnicowane i aktywne środowisko, objawiające się najsilniej właśnie poprzez organizowanie festiwali studenckiej kultury, postrzeganych jako alternatywa dla obchodzonych tradycyjnie przez każdą uczelnię Juwenaliów, na UMCS nazwanych swoiście Kozienaliami. Owa opozycyjność przejawia się zarówno w formule Zderzeń, programowych założeniach jak i sposobie celebrowania. Symptomatycznym faktem obrazującym tę relacje była niezwykła propozycja złożona przez organizatorów władzom miasta w roku 1998. Poprosili oni, aby prezydent Lublina, oprócz tradycyjnie wręczanym na ręce organizatorów Kozienalii kluczy do bram miasta, (co symbolizować ma oddanie go pod studenckie rządy), przekazał na ręce organizatorów „Zderzeń” ... wytrych do miejskiej bramy.

Wiele o imprezie może powiedzieć motto do jakiego się odwołuje. Oto kilka przykładów: „Pani z Młotkiem spotka Pana z kapeluszem na głowie”, „należy systematycznie zgłębiać przypadek”, „może się zdarzyć, że może się zderzyć”. Za motto edycji '99 posłużył cytat z „Wykładów z fizyki” I. W. Sawiliewa (PWN Warszawa 1994) o odkształceniach, wzrastającej energii wewnętrznej i podwyższeniu temperatury zderzających się ciał, co prezentowane było jako cel imprezy.

Festiwal organizowany jest pod tą nazwą od 1995 roku i od tego czasu systematycznie się rozwija. W pierwszym roku obejmował on kilkanaście prezentacji artystów związanych z UMCS i Lublinem, odbywających się w ciągu dwu dni wewnątrz Chatki Żaka. Później przegląd wydłużał się nawet do tygodnia a imprezy wychodziły w przestrzeń dzielnicy uniwersyteckiej i całego miasta. Czysto studencki charakter ustąpił częściowo na rzecz prezentacji różnych alternatywnych nurtów. Oprócz lokalnych twórców pojawili się wykonawcy o sporej renomie tacy jak muzyczne zespoły Świetliki, Ścianka, supergrupa the Users, poeta Jacek Podsiadło czy też teatry Performer i Klinika Lalek, a także goście zagraniczni.

Mnogość wydarzeń plenerowych, w tym tak spektakularne happeningi jak „Ubieranie Maryśki” (pomnika patronki uniwersytetu), czy barwne parady, pozwalały dostrzec imprezę również tej części społeczności Lublina, która na co dzień nie wykazuje zainteresowania sztuką. Prowokowanie aktywnego udziału publiczności i zachęcanie

do spontanicznej twórczości jest zresztą jednym z założeń festiwalu. Służyć temu miały m. in. tzw. muzyczne trójkąty udostępniające na specjalnej kozetce instrumenty do publicznego użytku. Rodzeniu się spontanicznych występów sprzyja zresztą przywodząca na myśl artystyczny Hyde Park atmosfera festiwalu, kiedy wiele różnorodnych działań odbywa się w bliskim sąsiedztwie czasowym, a program jest nieustannie modyfikowany o czym ogłasza się przez megafon.

Regułą Zdaerzeń jest również wielość i niejednorodność „zderzających się” propozycji. Dlatego obok wieczorów poezji i subtelnych spektakli literacko - muzycznych odbywają się, programowo wymykające się spod kontroli, ekscesy Teatru Prymitywnego, a równolegle ze spektaklem opartym na dominikańskich legendach wykorzystującym religijne pieśni, obejrzyć bluźniercze przedstawienie grupy Alef Zero, podczas którego masakrowana jest świńska półtusza, a zaraz potem ma miejsce spotkanie obrońców zwierząt lub erotyczny wernisaż. Wykład z psychotroniki może poprzedzać otwarcie wystawy fotograficznej, industrialny lub „popromienny” pokaz mody, czy też spotkanie z belgijskimi squattersami. Na scenie muzycznej występowały zarówno grupy folkowe jak i punkowe, grające elektroniczną muzykę do transowego tańca, reggae, zimną falę, poezję śpiewaną i najrozmaitsze odmiany eksperymentalnych dźwięków. Zdaerzenia stale wykraczają poza wymiar czysto artystycznych prezentacji. Są również forum różnorodnych form społecznej aktywności studentów: obrońców zwierząt, ekologów, Amnesty International i innych organizacji. Dwukrotnie jak dotąd w programie imprezy znalazły się sesje o charakterze naukowym. W pierwszej, zatytułowanej „Gdzie jesteśmy - koniec czy początek?” wzięli udział m. in. prof. Maria Szyszkowska, prof. Józef Bańka, prof. Aldona Jawłowska, prof. Andrzej Nowicki czy znany awangardowy artysta Zbigniew Werpachowski. Odbyła się ona w 1998 roku. W programie kolejnych Zdaerzeń znalazło się sympozjum zatytułowane „Wiasto i Mieś - przestrzeń życia wczoraj, dziś i jutro” z udziałem socjologów, filozofów i antropologów a także przedstawiciele nowych nurtów osadniczych (squatting i alternatywne społeczności wiejskie) i artystycznych.

Od samego początku przy okazji festiwalu odbywały się kiermasze najróżniejszych towarów „niemasowych”, a przez to alternatywnych: od produktów małych, niezależnych wydawnictw muzycznych po wytwory rzemieślnicze, instrumenty muzyczne, tekstylia. Od roku 2000 dominującym elementem stały się przeglądy tzw. kina niezależnego, nazywanego również off - cinema czy filmem amatorskim. Uznając, że każda z tych nazw obarczona jest dużą dozą nieścisłości organizatorzy użyli nazwy „**kino niezaleRZne**”. Ten coraz żywszy i coraz bardziej dostrzegalny nurt twórczości filmowej omijał dotąd Lublin (wyjątek stanowi działalność własna, współorganizującej Zdaerzenia, grupy CDN), jednak dzięki festiwalowi lubelscy widzowie są w nim chyba najlepiej zorientowaną publicznością w kraju. Poznaniu społecznego odbioru tego nurtu służyć miała m. in. opracowana przez Komisariat Zdaerzenia ankieta. Została ona rozdana uczestnikom i ... celowo nie zebrana. Charakterystyczne dla Zdaerzeń jest również to, że każdej edycji towarzyszy tzw. „**Biletyn**”, będący jednocześnie biletem wstępu i biuletynem. Wydawnictwa te raz w formie skromnej broszurki, a raz jako prawdziwa książka, stanowią swoisty aktualny i ciekawy katalog alternatywnej kultury, nie tylko studenckiej.

Mimo zdecydowanie offowego charakteru większości zderzeniowych imprez wysoka

frekwencja publiczności jest regułą. Powodzenie festiwalu bije na głowę wiele imprez nastawionych na masowego odbiorcę. Szczególnie koncerty i wspomniane powyżej przeglądy filmowe wypełniają niemałą przecież salę widowiskową Chatki Żaka w stopniu rzadko spotykanym.

W latach 1995-99 Zderzenia miały jedną, wiosenną, edycję. W roku 2000 odbyły się już dwie, a na rok kolejny organizatorzy zapowiedzieli cztery. Docelowym kierunkiem jest ... permanentny festiwal.

Organizatorzy festiwalu bywają różni. **Grupa Teatralna „Droga”** działająca z przerwami w latach 1986 - 1993, której założycielem był Waldemar Sidor, organizowała m. in. **„Spotkania w Drodze”** - przeglądy artystycznej aktywności studentów lubelskich uczelni oraz liczne warsztaty, będące swoistym preludium do późniejszych większych imprez.

Kontynuacją grupy był powstały w 1993 roku **Teatr Galeria**, którego jedną z ważniejszych inicjatyw były właśnie Zderzenia. Wcześniej, w 1994 roku zorganizowany został przegląd „Bazar”. Teatr miał ponadto na swoim koncie kilkanaście własnych, bardzo różnorodnych spektakli. Było wśród nich kameralne przedstawienie „Bezsensowność” na podstawie opowiadania Ernesta Hemingwaya, plenerowy spektakl „O obrotach ciał niebieskich” oraz barwne przedstawienie jasełkowe obficie czerpiące z folkloru. To ostatnie otrzymało specjalne wyróżnienie na festiwalu „Koliada” w Równem na Ukrainie). Inne spektakle „Płomień” (1993), „Kaliben”, (1996), „Medea” (reż. John White) 1998. Symptomatyczne dla działalności Teatru Galeria było podejmowanie współpracy z różnorodnymi środowiskami. Efektem tych inicjatyw były niecodzienne zdarzenia artystyczne takie jak happening „Połączy nas Bug”, będący efektem współpracy z organizacją ekologiczną „Pracownia na rzecz bioróżnorodności”. Odwoływał się on do autentycznego wydarzenia - bitwy pomiędzy wyznawcami trzech religii o cudowne źródło w Kryłowie nad Bugiem. Spektakl pokazywany był m. in. przy owym źródle, pod figurą św. Mikołaja z wilkiem, gdzie widownię stanowili potomkowie uczestników wydarzenia. Współpracę podejmowano również ze środowiskami muzyczno - folkowymi (Orkiestra p.w. św. Mikołaja), czego wynikiem były wydarzenia muzyczno - teatralne („Odpusty” 1996, 97, 98) filozoficznymi (Warsztaty Filozoficzne, Polskie Towarzystwo Filozoficzne) - „Zaduszki filozoficzne” 1998, „Spotkania Witkackańskie” 1998).

W 1999 w ACK Chatka Żaka zawiązał się **Komisariat Działań Alternatywnych „Zderzenia”** grupujący kilkanaście mniej lub bardziej aktywnych inicjatyw kulturalnych, głównie studentów UMCS. Należą do nich między innymi:

**Alef Zero** - skandalizująca grupa teatralna, której spektakle nastawione są na sprowokowanie aktywnej reakcji widza i wprowadzenie go w stan zagrożenia. Początkowo realizując kameralne przedstawienia z użyciem prostych środków technicznych usiłowali jak najsilniej (również fizycznie) wpłynąć na publiczność. Później większą rolę zaczęły odgrywać światło, dźwięk, oprawa wizualna, plastyka potęgujące w odbiorcy, zależnie od gustu i teatralnego wyrobienia, zachwyty, niesmak, obrzydzenie bądź strach. Spektakle: „Przedostatnia wieczerza”, „Matka Teresa z Tektury” „W poszukiwaniu samego siebie - rzecz błaża w lapidarnym opisie”, „Jesus Hardware, Software” I, II, i III.

**Centrum Dowodzenia Niczym** - grupa absolwentów kierunku Animator i Menedżer Kultury UMCS skupiająca się na okazjonalnych zdarzeniach z pogranicza happeningu, teatru ulicznego, graffiti. Specyficznym polem działania tej grupy stał się w pewnym momencie film. Oprócz licznych krótkometrażowych form, wspólnie z grupą Alef Zero zrealizowany został m. in. obraz „Podwójne dno”.

Grupa teatralna **Gwiazda Zaranna** założona w 1997 roku. Zrealizowała autorskie spektakle „Mechaniczny Zbawiciel”, „Procedura” oraz oparty na prozie Rolanda Topora „Dzidziuś pana Laurenta”. Jak piszą o nich członkowie zespołu są dość tradycyjne w formie, ale za to abnegackie, radykalne i obrazoburcze w treści. Na spektaklach dochodzi do samosądów nad podstawowymi wartościami europejskiej cywilizacji oraz samobójczych ataków na sztukę w ogóle. Wszystko to trąci komunizmem, satanizmem, nihilizmem, a nawet absurdem. (Biuletyn Zdarzeń - edycja listopad 2000).

### **Grupa Poetycka „Papuasi”**

**Teatr Prymitywny** - działający od 1994 zespół skupiający się na happeningach i interwencjach, niedbałych w warstwie teatralnej, hałaśliwych, prymitywnych ... W swoich wystąpieniach używa takich rekwizytów jak podroby zwierzęce, złom A.G.D., tanie wina ... W późniejszym okresie zainteresowania twórców T.P. skierowały się również w stronę prezentacji wizualnych, będących efektem fascynacji internetem.

**Teatr Ja - Sny** to powstała w 1999 roku grupa nawiązująca w swoich działaniach do muzycznych i literackich tradycji Polski i Ukrainy. Spektakl plenerowy „Legendy Dominikańskie” pokazywany na kilku festiwalach, happeningi (np. „Lepiej wiedzieć - niż się bać” - w ramach akcji profilaktyki raka piersi) oraz oprawa artystyczna wielu okazjonalnych wydarzeń, wykładów, oraz kilka innych bardziej ulotnych indywidualnych działań i inicjatyw.

Z Komisariatem Zdarzenia związane jest od 1999 roku studenckie pismo „**Uniwersytet Krytyczny**” podejmujące tematykę społeczną, kulturalną. Główną jego treść stanowi publicystyka i prezentacje inicjatyw krytycznych wobec zastanej rzeczywistości, alternatywnych itp. Pismo ukazuje się od 1995 roku na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS.

Geneza ruchu dyskusyjnych klubów filmowych w Europie to utworzona w 1924 roku z inicjatywy Charlesa Legera „Filmowa Wolna Trybuna”. Jej idea była bliska formule późniejszych DKF - ów pod względem schematu działania: „prelekcja - projekcja - dyskusja”.

Pierwszy DKF w Polsce - „po prostu” - został założony w 1955 roku w Warszawie przez redakcję czasopisma pod tą samą nazwą. Bardzo szybko w ślad za nim zaczęły powstawać kolejne kluby. Rok później w Polsce działało już 26 DKF ? ów, których członkowie w maju tego roku zwołali w Warszawie I Ogólnopolski Zjazd Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Na zjeździe powołano do życia Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych (PF DKF) jako: „naczelną, wspólną reprezentację wszystkich klubów w Polsce” [1]. Prezesem PF DKF został prof. Antoni Bohdziewicz, reżyser i pedagog, postać wielce zasłużona dla rozwoju ruchu klubowego w Polsce.

Lata 60 - te i 70 - te to okres bardzo dobry dla działaczy klubowych. Utworzona przez Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów „pula specjalna dla DKF ? ów” gwarantowała interesujący repertuar, niejednokrotnie prapremiery z dużym wyprzedzeniem. Wzmógł w tym okresie napływ filmów zagranicznych do kin rodził potrzebę dyskusji, wymiany opinii, a taką możliwość stwarzały DKF ? y. To przesądzało o ich konkurencyjności w stosunku do kin komercyjnych. Nie dziwi więc szybko wzrastająca ilość klubów, np. w 1965 r. było ich 200, w 1973 - 360, a w 1979 już 435.

W takich realiach w 1972 r. w Lublinie został założony studencki Dyskusyjny Klub Filmowy „Bariera”. Klub powstał przy Radzie Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich, organizacji przekształconej po kilku latach w Radę Uczelnianą Socjalistycznego Związku Studentów Polskich UMCS. Działając w środowisku uniwersyteckim adresował swoje propozycje artystyczne do społeczności akademickiej, nie zamykając się jednak na inne grupy odbiorców. Siedzibą klubu, miejscem spotkań i seansów została Chatka Żaka, funkcjonująca później jako Akademickie Centrum Kultury. Nazwy klubu „Bariera” nie można tłumaczyć jednoznacznie. Jednym jej źródłem była zwykła barierka w sali kinowej Chatki Żaka, za którą zasiadał podczas seansów zarząd klubu; drugim zaś tytuł filmu Jerzego Skolimowskiego, któremu poświęcone zostało pierwsze seminarium.

Założycielami klubu była grupa młodych entuzjastów kina na czele z Janem Orzechowskim (pierwszy prezes, podówczas student Wydziału Prawa UMCS) i pełniącą funkcję zastępcy prezesa - Ewą Zawadzką. Inne osoby „odpowiedzialne” za powstanie klubu to m. in. Karol Jackowski - później związany z „Głosem Pracy”, Zdzisław Sajuk - zajmujący się także organizacją produkcji filmowej, Zofia Potocka - główna księgowa, Eugeniusz Mazurek - główny kinooperator oraz zawsze życzliwy i służący pomocą Zygmunt Szczawiński - kierownik kina w Chatce Żaka. W pierwszych latach działalności przez klub przewinęło się wielu działaczy, lecz tylko niektórzy na trwałe wpisali się w jego historię. Takimi osobami z pewnością byli prezesujący „Barierze” od 1976 r. Piotr Kotowski i Stanisław Krusiński, wówczas koledzy ze studiów (filologia polska UMCS). O zasługach zwłaszcza pana Kotowskiego będę jeszcze wspominać kilkakrotnie.

DKF „Bariera” jako jedyny klub w Polsce zaproponował nową formułę działalności,

opierającą się na trzech kierunkach pracy:

1. organizowanie cotygodniowych seansów filmowych prezentujących kino polskie i światowe (w tym także premiery) oraz towarzyszące temu omówienia, komentarze, wykłady, dyskusje z udziałem reżyserów, aktorów bądź krytyków,
2. organizowanie comiesięcznych seminariów filmowych, czyli cykli filmów podporządkowanych jednemu celowi czy zagadnieniu np. dzieła o podobnej tematyce (np. „Kino rozlicza faszyzm” - V. 1980 r.) czy łączące się poprzez osobę reżysera czy aktora (np. przegląd filmów Nikity Michałkowa - X. 1996 r.).
3. organizowanie od 1982 r. Sekcji Dziecięcej: „z chęci wykorzystania filmów przeznaczonych wyłącznie dla dzieci, a leżących bezużytecznie na półkach archiwów filmowych”[2].

O ile cotygodniowe seanse połączone z dyskusjami były nieodłącznym elementem funkcjonowania każdego klubu filmowego, to organizowanie seminariów czy specjalnych pokazów z myślą o najmłodszej widowni były pomysłami nowatorskimi i wyróżniały „Barierę” na tle innych DKF - ów. Inna była także sama „oprawa” filmów. Twórcy „Bariery” wychodząc bowiem z założenia, że „student to człowiek dorosły i dojrzały do odbioru dzieła filmowego (...)” zrezygnowali z wprowadzania widzów w problematykę wyświetlanych obrazów[3]. Ta formuła funkcjonowania sprawdziła się uzyskując akceptację członków DKF - u. Największym zainteresowaniem cieszyły się seminaria, traktowane z czasem jako wizytówka klubu.

Sukcesem okazały się także dwie inne inicjatywy. Od 1978 r. równoległe z normalnym tokiem funkcjonowania organizowano coroczne Zaduszki Filmowe, czyli cykle filmów poświęcone jakiejś zmarłej osobie - reżyserowi bądź aktorowi. Natomiast od 1979 r. uruchomiono tzw. II program. Był to wyodrębniony nurt działalności przeznaczony dla węższego grona kinomanów, głębiej zainteresowanych sztuką filmową, mówiąc krótko nurt dla koneserów. W okresie gdy „Bariera” rozpoczynała swoje funkcjonowanie, w Polsce istniały bardzo korzystne warunki dla prowadzenia działalności klubowej. Jednak żaden DKF nie odniósłby sukcesu bez pomocy oddanych sprawie działaczy. W tym miejscu należy poświęcić kilka słów panu Piotrowi Kotowskiemu, dzięki któremu „Bariera” już w pierwszych latach istnienia weszła na stałe w pejzaż kulturalny Lublina.

Pan Kotowski entuzjastą sztuki filmowej był od szkoły średniej, wtedy zaczął uczęszczać na pokazy „Bariery”. Początkowo w charakterze widza, ale jak stwierdził w jednym z wywiadów: „Wiedziałem już, że tutaj będzie moje miejsce” [4]. Nic więc dziwnego, że gdy tylko dostał się na studia, razem z kolegą z roku - Stanisławem Krusińskim zaangażował się w pracę klubu. Duża wiedza filmowa i osobiste zaangażowanie uczyniły zeń aktywnego i pełnego pomysłów działacza, a od 1976 r. także prezesa. Choć praca była ciekawa i wciągająca jednak jako zajęcie całkowicie społeczne nie dawała żadnych dochodów. Pan Piotr, aby utrzymać się i móc jednocześnie poświęcać swej pasji maksimum czasu, zatrudnił się w Chatce Żaka, gdzie przeszedł wszystkie szczeble awansu, od biletera aż po kierownika kina. Tę funkcję pełni do dziś, jednak większą część czasu zabiera mu ukochane dziecko, czyli „Bariera”. Jak powiedział w jednym z wywiadów: „Prowadzenie klubu, stały, głęboki i wielostronny kontakt z kinem to pasja, która organizuje mi życie”. A dalej: „Prowadzę ten DKF, bo (...) kocham kino i całą tę działalność prowadzę z pobudek w pewnym

sensie egoistycznych. Nikt inny nie umożliwi mi obejrzenia tylu dobrych filmów, więc sprowadzam je dla siebie i sam się obsługuję” [5].

[1] M. Walas, 30 lat działalności dyskusyjnych klubów filmowych, Kraków 1986, s. 10.

[2] Bariera bez barier, „Kurier Lubelski”, 1.07.1982.

[3] Bariera, „Kurier Lubelski”, 24 - 25. V. 78.

[4] Jak pan to robi?, „Kamena”, 1985 r.

[5] Strzał w dziesiątkę, „Kultura”, nr 49, 3. XII. 1986.

Praca pana Kotowskiego w „Barierze” nie ograniczała się do pełnienia funkcji prezesa, ale z konieczności (brak działaczy) obejmowała także całą techniczną stronę przygotowania seansów, od wyboru i zdobycia filmu począwszy, na posprzątaniu sali skończywszy.

Szczególne uznanie należy mu się za wspaniały repertuar, jakim klub mógł się poszczycić. Zabytki kina niemego, kino artystyczne, krótkometrażówki, wybitne pozycje kina polskiego i światowego, głośne premiery - to niejednokrotnie prawdziwe „perełki” niedostępne w normalnym rozpowszechnianiu. Aby je zdobyć, tak „Bariera” jak i inne DKF - y w Polsce korzystały z dwóch źródeł. Pierwszym było funkcjonujące do początku lat 80 - tych Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów - swego czasu monopolista na rynku filmowym. Zaś drugie, alternatywne źródło obejmowało m. in. wytwórnie filmowe, Filmotekę Polską, Archiwum TVP i ośrodki kulturalne działające przy placówkach dyplomatycznych. W przypadku „Barier” największą pomocą służyły ośrodki - Francuski, Węgierski, Czechosłowacki oraz Radziecki. Pan Kotowski niejednokrotnie wykorzystywał także osobiste kontakty i dojścia zaprzyjaźnionych aktorów, reżyserów i krytyków oraz przez pewien czas współpracował z amatorskimi klubami filmowymi i szkołą filmową w Łodzi.

Początek lat 80 - tych to okres kolejnych inicjatyw prezesa Kotowskiego z entuzjazmem przyjmowanych przez widzów. Od 1982 r. ruszył comiesięczny cykl „W Starym Kinie” prezentujący obrazy z epoki filmu. Jego szczególną atrakcją była obecność tapera, czyli pianisty ilustrującego seans muzyką adekwatną do świata przedstawionego w filmie. W okresie kina niemego każde kino miało swojego tapera, który obok reżysera, scenarzysty i aktorów był równorzędnym kreatorem oprawy filmów. Funkcję tapera w „Barierze” pełnił pan Ryszard Bodio, pianista jazzowy; był on przez długi czas jedynym przedstawicielem tego zawodu w Polsce.

Inną inicjatywą było uzupełnienie działalności klubu o ofertę wydawniczą. Wzorem klubów europejskich miała powstać seria: „Biblioteczka analiz filmowych”. Każda wydana w jej ramach książeczka miałaby zawierać: tekst scenariusza filmu, komentarze do niego, analizy krytyczne oraz materiały o autorach. Ukazaniu się wydawnictwa towarzyszyłby pokaz klubowy dzieła. Pierwszą pozycją w serii była: „Marilyn Monroe. Anatomia mitu”. Składały się na nią: polski przekład „Marilyn” Normana Mailera, szkice krytyczne pióra Krzysztofa Teodora Toeplitza, Janusza Skwary i Lecha Pijanowskiego, wybór recenzji filmów z udziałem artystki oraz jej

filmografia. Książka była uzupełnieniem seminarium poświęconemu życiu i twórczości aktorki, które miało miejsce w maju 1983 r.

Zamierzeniem działaczy „Bariery” było, aby klub był znany nie tylko mieszkańcom Lublina. Dlatego też starano się poprzez różnego typu akcje wyjazdowe czy współpracę z innymi ośrodkami popularyzować jego poczynania. Oto kilka inicjatyw temu służących:

W 1977 r. w ramach akcji Chełm 80 przeprowadzono trzymiesięczny cykl spotkań z filmem dla mieszkańców tego miasta i województwa.

W 1979 i 1980 r. podczas dwóch kolejnych edycji Festiwalu Akademickich Konfrontacji Twórczych (FAKT) w Bolesławcu członkowie klubu lubelskiego czuwali nad oprawą filmową tego wydarzenia. W 1979 r. zaprezentowano powojenny dorobek polskiego filmu (np. pierwsze dzieła Romana Polańskiego czy Marka Piwowskiego) oraz retrospektywne pokazy twórczości rodzimych dokumentalistów (np. Krzysztofa Kieślowskiego czy Marcela Łozińskiego). Natomiast w 1980 r. pokazano dwanaście obrazów, tym razem obok polskich także zagraniczne (np. „Zezowate szczęście” Andrzeja Munka czy „Zmierzch bogów” Luchino Viscontiego). W obu przypadkach spotkano się z żywą reakcją widowni podczas seansów.

W 1985 r. w ramach wymiany kulturalnej pomiędzy UMCS a uniwersytetem w Debreczynie członkowie „Bariery” mieli możliwość wyjazdu na pokazy węgierskich filmów.

W 1996 r. w Lublinie zorganizowano dwudniową sesję poświęconą czterdziestej rocznicy powstania DKF „Zamek” - pierwszego klubu filmowego w tym mieście. Swoistym wyrazem uznania były liczne zaproszenia dla działaczy „Bariery” do prowadzenia programów filmowych na kilku ogólnopolskich sesjach, seminariach i szkoleniach studenckich.

Nie obyło się także bez oficjalnych nagród i wyróżnień. W 1978 r. „Bariera” uhonorowana została nagrodą ministra kultury za upowszechnianie kultury filmowej, a w 1979 r. nagrodą im. Antoniego Bohdziewicza - nadaną przez PF DKF za: „wybitne osiągnięcia w dziele krzewienia kultury filmowej i upowszechnienia idei społecznego ruchu DKF”. Sukcesem było także wybranie w 1985 r. na ostatnim XVII Zjeździe PF DKF do składu Rady - pana Stanisława Krusińskiego, natomiast do grona delegatów terenowych - pana Piotra Kotowskiego. Lata 80 - te, choć dla „Bariery” jeszcze dość korzystne, pełne inicjatyw i zainteresowania ze strony widzów, dla rozwoju ruchu klubowego nie były pasmem sukcesów. Coraz większym problemem było ułożenie interesującego repertuaru. Powodem był masowy napływ do kin filmów kasowych, lecz mało wartościowych, zrobionych przy pomocy najprostszycy środków: „(...) różne odmiany bijatyki, strzelanina, seks w rozmaitych odstonach”[6].

Ewolucji zaczęła ulegać sama formuła ruchu: coraz rzadziej po seansach odbywały się dyskusje. Prezes „Bariery” tak skomentował ten stan rzeczy: „Kiedy po roku 1956 powstawały w Polsce kluby filmowe, ważniejsze było to, że ludzie mogą swobodnie rozmawiać na różnorodne tematy, a film był niejako pretekstem do tej dyskusji. Potem najważniejszy był już sam film. A dyskusje na jego temat nie muszą przecież odbywać się na sali kinowej, ale np. w akademiku. I myślę, że tak właśnie jest. Bo dobry film jest zdolny poruszyć każdego odbiorcę”[7].

Prawdziwą zmianę sytuacji DKF - ów w Polsce przyniósł przełom polityczny 1989 roku. Wydarzenia, które po nim nastąpiły, wywarły ogromny wpływ na wszystkie sfery funkcjonowania państwa. Dla kultury największe znaczenie miało zniesienie cenzury podważające sens istnienia nurtu alternatywnego. Nurt ten był bowiem odpowiedzią na kulturę sterowaną przez władze, narzucaną społeczeństwu. Oto jak zaistniałą sytuację ocenił prezes „Bariery”: „Pierwotna formuła DKF, która oparta była na pewnej elitarności, (...) niestety, w znacznym stopniu się wyczerpała. Nie jesteśmy już forpocztą repertuarową, bo nowości filmowe docierają do kin bardzo szybko po premierze, dystrybutorzy są na bieżąco ze światowym repertuarem, (...). Nie jesteśmy już też dostarczycielami filmowych owoców zakazanych, utworów zatrzymanych przez cenzurę, pomijanych w zwykłym repertuarze, a w każdym razie nie jesteśmy w tym względzie jakimś monopolistą, jak to było kiedyś (...)”[8].

Po otwarciu Polski na rynki zachodnie, filmowy rynek został szybko opanowany przez zachodnie komercyjne wytwórnie. Proponowały one widzom produkcje stanowiące doskonałą rozrywkę dla masowego widza. Sytuację DKF - ów pogarszały także zdobywające coraz większą popularność techniki satelitarne i video, cieszące się konkurencyjnym repertuarem. Jak w tej sytuacji broniły się kluby? Pan Kotowski w jednym z wywiadów przyznał, że choć o nową formułę dostosowaną do nowych warunków jest trudno, to: „DKF powinien trwać i proponować widzom możliwie interesujące formuły i propozycje”[9].

Jednakże rozmachu lat 70 - tych i 80 - tych nie powtórzono, dlatego zrezygnowano z organizowania imprez małych a częstych na rzecz rzadszych lecz staranniej dopracowanych: „Zależy nam na własnym kształtowaniu obrazu kina (...). Wybieramy filmy najwybitniejszych twórców (...). Unikamy twórczości zbyt awangardowej i oczywiście komercyjnej (...)”[10].

Z upływem lat działalność DKF - u zaczęła łączyć się stopniowo z działalnością kina Chatka Żaka. Było to wygodne rozwiązanie ze względu na uproszczenie spraw techniczno - organizacyjnych. Dodatkowym ułatwieniem stało się kierowanie oboma placówkami przez tę samą osobę - pana Kotowskiego. Największym wspólnie organizowanym przedsięwzięciem są organizowane od 1994 roku Studenckie Konfrontacje Filmowe. Ta z założenia coroczna impreza miała być lokalnym odpowiednikiem Konfrontacji Filmowych, jednej z najbardziej prestiżowych imprez filmowych w naszym kraju. Pierwsze Studenckie Konfrontacje Filmowe odbyły się w dniach 12 - 27. 03. 94 i prezentowały m. in. takie obrazy jak: „Na skróty” w reż. Roberta Altmana, „Malaria” w reż. Spike’a Lee czy też „Jańcio Wodnik” w reż. Jana Jakuba Kolskiego.

Nie sposób kwestionować ogromnego wpływu „Bariery” na rozpowszechnianie kultury filmowej w Lublinie. Przez 30 lat działalności ambicją działaczy było przedstawianie filmów o wysokim poziomie artystycznym; często były to obrazy kontrowersyjne, bardzo często - nigdzie nie pokazywane.

Początek działalności klubu (lata 70 - te) przypadł na okres, kiedy DKF - y były jedyną możliwością obejrzenia filmów ukazujących rzeczywistość zza „żelaznej kurtyny”. Rola klubu nigdy nie ograniczała się do wyświetlania filmów; poprzez dyskusję DKF

umożliwiał konfrontację z innym wymiarem życia. „Bariera” stała się oknem na świat. Dodatkowo działacze klubowi „Bariery” wciąż zaskakiwali widzów nowymi formułami spotkań - zapraszano gości, prowokowano dyskusje, częstą atrakcją był przygrywający taper. Owocem nowych inwencji i pomysłowości członków „Bariery” była duża atrakcyjność klubu w stosunku do „normalnego” kina.

W latach 80 - tych sytuacja na rynku filmowym zmieniła się radykalnie. W kinach pojawiało się coraz więcej zachodnich tytułów, jednak w większości były to filmy komercyjne - odpowiednie jedynie dla niewybrednego widza. Ambitny odbiorca, uciekając przed falą tandety, poszukiwał „schronienia” w DKF - ach. Te jednak z powodu utrudnionego dostępu do interesujących filmów stopniowo ograniczały zakres działalności (mniej dużych przeglądów, coraz rzadsze dyskusje).

Jeszcze trudniejsza sytuacja zaistniała po roku '89. Wiele klubów filmowych nie przetrwało rywalizacji z coraz bardziej popularnym kinem, telewizją komercyjną czy video. Swoją rolę w spadku popularności DKF - ów miały również zmiany, jakim podlegało coraz więcej „kinomanów”. Spora część widowni zmieniła swe nastawienie do kina; akcja i rozrywka stały się istotą filmu, zaś problematyka zeszła na dalszy plan. Repertuar klubów filmowych nie był już atrakcyjny dla takiego widza, który został pozbawiony zdolności refleksji na rzecz bezmyślnego wpatrywania się w ekran.

Na skutek negatywnych zmian w środowisku filmowym wiele klubów przerwało działalność, lecz niektórym udało się przeciwstawić - lekkiej w odbiorze - produkcji zachodniej. „Bariera” kontynuowała pracę łącząc swą działalność z kinem studenckim „Chatka Żaka”. Zjednoczenie sił pozwoliło pozyskać nową widownię oraz wymianę doświadczeń. Idea współpracy DKF - u i kina studenckiego „Chatka Żaka” okazała się sukcesem, niewykluczone jednak, że już wkrótce „Bariera” rozpocznie samodzielną działalność. Taką możliwość stworzyły zaistniałe zmiany na rynku filmowym. Jak zauważył pan Kotowski pierwsza, wielka fala fascynacji tandetą, produkcją video, powoli mija. Zaczęła się pojawiać nowa fala widzów, którzy mają dość produkcji amerykańskiej i są w opozycji do kina spod znaku Schwarzenegera. Trzeba na nich liczyć i na to, że dotrze ta fala także do Lublina.

[6] Kino nie przestało być atrakcyjne, „Sztandar Ludu”, 7 - 8. XI. 87.

[7] Trójkąt Bermudzki, „Kurier Lubelski”, 21. X. 1987.

[8] P. Kotowski, Liczę na nową falę, 1995.

[9] ibidem.

[10] P. Kotowski, Kino z dyskusją, 1990 .

