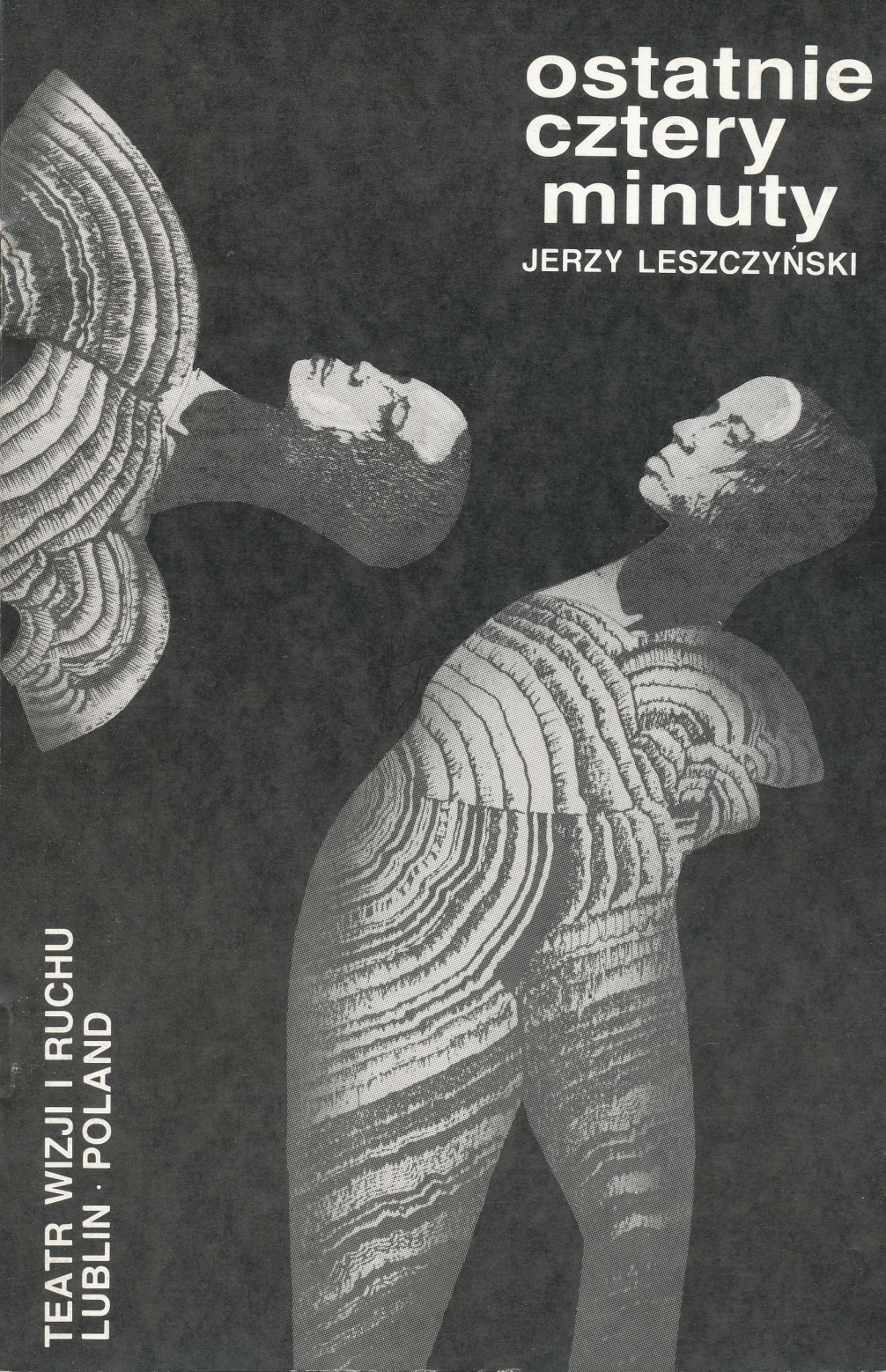
ostatnie cztery minuty

JERZY LESZCZYŃSKI



TEATR WIZJI I RUCHU
LUBLIN · POLAND

LUBELSKI
TEATR WIZJI I RUCHU
20 LAT ISTNIENIA

Po dwudziestu jeden latach dążeń, poszukiwań, rozdrapywań uznaliśmy, że pewne „odkrycia" dokonane przez nas w teatrze wizji i ruchu były chybione, inne twórcze i znaczące.

Mimo tylu lat doświadczeń ten rodzaj teatru to ciągle terra incognita – dalej tajemnicza i przez to czasami niebezpieczna ziemia nieznana.

W „Ostatnich czterech minutach" chciałem zawrzeć i przypomnieć dokonania, moim zdaniem, najwartościowsze, a jednocześnie zasugerować drogę, którą pójdę w przyszłości.

JERZY LESZCZYŃSKI

Aktorzy przedstawienia premierowego:

GRZEGORZ BIELAK
DARÓCZI ISTVAN
DEZSÓ VIRÁG
FERENCZ KRISZTINA
DARIUSZ KAMIŃSKI
KOVÁCS TIBOR
ANNA KRUK
MIECZYSŁAW KRZYSZCZUK
JERZY LESZCZYŃSKI
IRENA MAŁECKA
MESTER ISTVÁN
MÉSZÁROS EDINA
MARIUSZ MITURA
MAŁGORZATA ORZEŁ
URSZULA SARNIEWICZ
SEEP JUDIT
JANUSZ SIDOR
ANNA TOROŃCZYK

współpraca scenograficzna:
Lucjan Demidowski i Jacek Wałdowski
asystenci reżysera:
Seep Judit, Grzegorz Bielak, Dariusz Kamiński
dźwięk:
Marek Zarzycki
światło:
Ryszard Mazurek
kierownik sceny:
Jacek Wałdowski
kierownik techniczny:
Mariusz Kruk
kierownik artystyczny i pedagog ruchu:
Irena Małecka

ostatnie cztery minuty

Scenariusz, reżyseria, scenografia
JERZY LESZCZYŃSKI

Muzyka
PETER GABRIEL i ENNIO MORRICONE

PREMIERA '90 listopad 25

Dotychczasowe premiery:

1969 – KARUZELA 20
1970 – BEMA PAMIĘCI RAPSOD ŻAŁOBNY
1971 – KU SAMEMU SOBIE
1972 – ROSNĄCY KAMIEŃ
1973 – WARIANTY
1974 – KOBIETA Z WYDM
1975 – IMAGES I
1976 – IMAGES II
1977 – MALCZEWSKI
1978 – TRZY OBRAZY
1979 – FACECJE
1980 – BURZA
1981 – KAIN
1982 – KRZESANY
1983 – PODRÓŻ
1984 – SZKOŁA CUDÓW
1985 – RZECZ O FAUŚCIE
1987/88 – SCENA WARSZTATOWA
KRZESŁA
EMOCJE
1988/89 – ODJAZD

I Nagroda na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Pantomimy Szczecin 73 za spektakl „Warianty"
Grand Prix Eurowizji Knokke 78 za spektakl „Follow My Dream"
I Nagroda na Światowym Festiwalu Telewizyjnym Praga 81 za spektakl „Trzy obrazy"

Moje przypadki z Teatrem Wizji i Ruchu

Wszystko, co w moim życiu ważne, początek miało w przypadku. Gdy zastanowić się nad tym zdaniem, wyda się ono tak oczywiste i prawdziwe w odniesieniu do wszystkich, że aż banalne. Czym są zbiegi okoliczności mniej więcej wiemy, ale sposób, w jaki w tym, co akcydentalne, doszukujemy się dotknięcia przeznaczenia, pozostaje tajemnicą. W każdym razie Jurek zatelefonował do mnie z propozycją pracy tego dnia, kiedy zostałem objechany – i to w moim przekonaniu niesłusznie – przez swojego dyrektora w kazimierskim Muzeum. Znaliśmy się z Jurkiem od dawna, od puławskich początków Studia Wizji i Ruchu, lubiłem go, ale patrzyłem nań zawsze trochę z dystansu i z pewną dozą sceptycyzmu, nie doceniając uporu i siły przebicia.

Tak się zaczęła moja kariera „choreografa w radio", kierownika literackiego w teatrze obywającym się bez słów, człowieka nie do końca przekonanego, że jest potrzebny, choć go o tym przekonywano. Byłem czymś w rodzaju damy do intelektualnego towarzystwa, miałem podsuwać książki, które trzeba przeczytać, poddawać inspiracje i pomysły, bez kłopotania się o to, czy coś da się przełożyć na język ruchu i gestów, miałem redagować programy, oglądać próby, na których występowałem jako pierwszy widz, który ma opowiadać, co zobaczył, co mu się z czym skojarzyło, co się podobało, co nie i dlaczego. Czasami byłem najgorzej poinformowanym człowiekiem w teatrze, bo Jurek trzymał do pewnego momentu przedstawienie w tajemnicy przede mną i pozwalał oglądać dopiero, gdy weszło w określoną fazę zaawansowania. W którymś momencie przekonałem się, że nie muszę szukać czegoś specjalnego dla niego, a wystarczy, żebym dzielił się tym, co mnie samego skądinąd interesuje (tak na przykład powstała „Recz o Fauście", inspirowana tomem wierszy J. D. Enrighta, który tłumaczyłem, spektakl, nie wiem czemu, uporczywie przez jednego z przyjaznych teatrowi lubelskich krytyków nazywany „Stanem losów Fausta"). W jakiejś książce przeczytałem zdanie któregoś z wybitnych reżyserów, który na pytanie, po co mu kierownik literacki, odpowiedział, że dobrze jak po teatrze kręci się jakiś inteligentny człowiek. I kiedy przestałem mieć wyrzuty sumienia, Jurek odszedł z Lublina, a potem była reorganizacja, i też rozstałem się formalnie z tą instytucją.

Mówiąc poważnie – a można to dzisiaj powiedzieć – myślę, że zwłaszcza w pierwszych latach naszej współpracy Jurkowi potrzebny był ktoś, z kim mógłby pójść na układ w pełni partnerski, a niezależnie od tego, co mówił zespołowi, przy jego stylu pracy w odniesieniu do aktorów i adeptów nie było to możliwe. Czasem miałem prawo myśleć, że jestem jedyną osobą, która się go nie boi, która ma nie tylko prawo, ale i obowiązek mówienia mu wszystkiego, co naprawdę myśli, niezależnie od tego, czy to miłe czy nie.

Kiedy zastanawiamy się, po co mnie potrzebny był ten teatr, zaczynają przesuwać się obrazy: sala w puławskim PDK-u, premiera „Images", pierwszy film dokumentalny kręcony przez Bohdana Kosińskiego, reportaż Stanisława Harasimiuka w

„Życiu Literackim", Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu i jakieś godziny przegadane w Muzeum, premiera „Malczewskiego" w Teatrze Osterwy, przeświadczenie o urzeczywistnianiu się marzeń, myśl, że kończy się zabawa, a zaczyna coś poważnego i zobowiązującego i że dla tego śmiesznego faceta, udającego w trolejbusie szympansa, nie ma rzeczy nie tylko artystycznie, ale i organizacyjnie niemożliwych (o cenie, jaką za to płacił, też mógłbym napisać, ale zrobię to za 50 lat), dziedziniec lubelskiego Zamku, „Burza", która zrodziła się z „Sepii", „Donżon", WDK i wiadomość o wyborze Wojtyły, cztery dni telewizyjnej rejestracji „Rzeczy o Fauście", Irena Małecka o twarzy przewyższającej ekspresją twarz Ingrid Bergman, premiera „Podróży" w galerii sztuki Muzeum Okręgowego, szeregi imion dziewczyn i chłopaków i ich ksywy, bo każdy miał tu jakiś przydomek – Mysza, Ruda, Wrona, (a skoro Wrona to jakaś kawa w Czarciej Łapie i z radiowego choreografa muszę przeobrazić się w psychoanalityka), Mały, Keaton, Kiciuś, Misza i personel techniczny i kotłownia, to już Grodzka, a życie tego teatru też toczyło się w kotłowni, i faceci od reklamy i impresariatu, osobny rozdział, przystojni mężczyźni z nienaganną prezencją, jedyne „białe kołnierzyki".

Przypominam sobie obóz teatralny w Korbielowie, w sierpniu 1979 roku, nocny marsz na Pilsko po to, aby z jego szczytu oglądać wschodzące zza Babiej Góry słońce. Nocny alarm, pod dniu wyczerpujących zajęć, zakończonym (by zaskoczenie było pełne) późnowieczornym ogniskiem. I morderczy regulamin tej wspinaczki: absolutny nakaz milczenia aż do wschodu słońca, kto odpada, wraca sam, kto się odezwie bodaj słowem, wyjeżdża z obozu. Przedostatnie, najgorsze podejście, długie i strome, mokra trawa, w której stopy z najwyższym trudem znajdują oparcie. Świszczący oddech, serce podzieliło się i przemieściło, bije w uszach. Głos Jurka: – Extra mocne są dobre na wszystko, nieprawdaż? Palisz? I na moje pytanie o milczenie: – Chyba nie myślałeś, że nas to też obowiązuje?

Chociaż napisałem w tym Korbielowie długi poemat, straciłem tam jakąś szansę. Jurek nie miał wtedy dobrych dni – był kapryśny jak dziecko, chimeryczny, zazdrosny o takie drobiazgi jak zwycięstwa w ad hoc organizowanych quizach – i prawdę powiedziawszy można było napisać wielką powieść o mechanizmach władzy, o budowaniu mitu, a może już o jego kruszeniu się, o deptaniu ludzi, dla mnie trzydziestoczteroletniego wówczas – prawie dzieci, ambicje i namiętności aż iskrzyły. Z pewnością znalazłaby się tam scena, przedstawiająca zebranie zespołu po tym, jak szef ogłosił decyzję ekspulsowania paru osób do domu („Ja swoje powiedziałem, wy się zbierzcie i coś postanówcie, a jak postanowicie już, to mi powiecie"). I oni, szukający winy w sobie, zaczynający od samokrytyki. „Myślę, że powinniśmy sobie wszyscy razem i każdy z osobna odpowiedzieć na pytanie, czy nam naprawdę zależy na tym teatrze". Wiedziałem, że to temat na rzecz o deprawacji, manipulacji, pozorach demokracji, mechanizmach terroru, szantażu. Temat na nowe „Niepokoje wychowanka Törlessa", powiedzmy. Ale zamiast patrzeć i słuchać powiedziałem: „Na miłość boską, o czym wy mówicie? Za co chcecie przepraszać? Może jest coś ważniejszego niż teatr?"

I poszedłem do Jurka, by powiedzieć, że przyjacielem mi Plato, ale jeśli ktokolwiek wyjedzie, ja wyjeżdżam także.

– Jednej rzeczy się po tobie nie spodziewałem i nie wiem, czy kiedykolwiek ci wybaczę. Tego, że kiedy do mnie przychodzisz rozmawiać, drżą ci ręce.

A potem potoczyła się opowieść, że nie mówię mu niczego, z czego sam nie zdawałby sobie sprawy. Że to nie jego wina, że jeśli nie zostaną wdeptani w parkiet, upokorzeni, zgnojeni, doprowadzeni do ostateczności, wszystko siada, nie są w stanie wykrzesać z siebie prawie nic.

To by wcale nie była taka jednoznaczna powieść. I ten sam, cynicznie wykorzystujący zdobycze socjotechniki facet niosący do samochodu, do którego wskoczyłem nie zdążywszy nawet zabrać prawa jazdy, dziewczynę, która przy prostym skoku upadła tak nieszczęśliwie, ża zachodzi podejrzenie o złamanie kręgu szyjnego i wieziemy ją do szpitala w Żywcu, najtkliwiej czuły... Takie sceny też byłyby w tej powieści... I nie byłaby to powieść o teatrze.

Nie wykorzystałem szans, jakie stwarzał mi ten teatr jako pisarzowi. Jedno opowiadanie „Za dwa lata koniec świata" z tomu, jeden wiersz, napisany po premierze „Podróży", który chciałbym przytoczyć, bo chociaż szanse nie zostały wykorzystane, czas nie był stracony:

Przechodzi przez zwiniętą czarną siatkę
przeciągniętą przez posadzkę galerii
Maskujący kable horyzont z innej sztuki
Pali się robocze światło Za pół godziny zgaśnie
Wejdzie publiczność

Jeszcze widać obrazy Ci ludzie są jacy są
Bardziej zwykli pod szminką która odbiera ich twarzom
to co ich własne Sprawni ale brzydcy
zanim się na ich ciała położy makijaż światła

Stare oszustwo teatru W pełnym blasku zniknie
brudna szarość przepasek na biodrach Ten chłopiec
będzie starcem Ta śmieszka Piętą Rondanini

Musieliście najeść się czosnku? Mało mnie obchodzi
co się dzieje w tej kuchni Ani to co potem
Tylko ta zdolność przemiany Niewiarygodna Tylko to

Zamiast rozpatrywać swoje niewykorzystane szanse, może należałoby się zastanowić nad tym, czy teatr wykorzystał szansę, jaką ja mu dawałem. Myślę – i myślę nieskromnie – że mogliśmy razem odkryć Amerykę, ale spektakl inspirowany przez poezję Johna Ashbery'ego i malarstwo Kitaja na przykład pozostał w sferze niespełnionych pomysłów.

Oczywiście, nawet z tych marzeń Jurka, których byłem świadom, ziściła się tylko część. Ambicje Leszczyńskiego wykraczały daleko poza realizowanie samych tylko dobrych spektakli, myślało mu się coś na kształt interdyscyplinarnego centrum sztuki i wiedzy o sztuce i coś na kształt greckiego likeionu. Niektóre z zamierzeń się jednak spełniły i jeśli popatrzeć wstecz nie zamglonymi jubileuszowym okiem i przypomnieć sobie, że właściwie nie pamięta się czasu, w którym temu teatrowi coś by nie zagrażało, że jego byt nieustannie niemal stał pod znakiem zapytania i niepewności jutra – wcale nie było ich tak mało.

A jeśli w „Ostatnich czterech minutach" rozpoznać możemy cytaty z przedstawień sprzed kilkunastu lat, to może ten specyficzny rodzaj sztuki też nie jest taki ulotny i efemeryczny, jak można byłoby sądzić choćby czytając scenariusze, które tak się mają do sztuk normalnego teatru jak listopadowe nagie konary drzew do tych samych drzew w pełni lata.

Bohdan Zadura

Wizja ze skrawków

Kolaż – technika czy poetyka klażu – zawsze był domeną tego teatru. Więc spróbuję i ja ze skrawków ułożyć obraz. Wizję. Moją wizję z pamiętania i nie pamiętania, bo tylko migoczącej w oddali impresji. „Impresje. Nie budowanie pomnika". Tak się zaczynał mój mocno neomodernistyczny tekst pomieszczony bez mała 15 lat temu w programie do „Images" – obrazów pantomimicznych wystawianych w zacnym gmachu filharmonii i we współpracy z orkiestrą smyczkową tej filharmonii tworzonych. I do tego tekstu wrócę.

* * *

Lecz najpierw o przeżyciu innym. Był wieczór schyłku lata wczesnych lat osiemdziesiątych. Całe swoje uczucie zainwestowałem w okolicach Ponikwody, gdzie chodziłem odprowadzać mieszkankę pewnej stancji. Szliśmy ulicą Walecznych wzdłuż cmentarza przy Unickiej i przez przeźroczyste powietrze dobiegł nas rytm wybijany na perkusji. Dochodziły też jakieś strzępy melodii. Zastanawiałem się, gdzież w tym sennym mieście może siedlić się taka brawura, gdzie jest to jątrzące acz pociągające źródło. Odprowadziwszy przyszłą matkę moich dzieci, wracałem do muzyki wiedziony po jej nitce, a ta narastała, grzmiała kontrapunktem do szarzyzny ulic Czwartku, Podzamcza. Skojarzyłem wreszcie. Rozpoznałem. Grała „Budka Suflera". Źródłem był dziedziniec Zamku. Gdy dotarłem po stoku do bramy – spektakl się kończył. Zobaczyłem oczy widzów, którzy nieśli pod powiekami „Burzę" – jakieś rozświetlone i chyba zdziwione, że wrócili do rzeczywistości skąpo oświetlonej latarniami i grzmiącej ruchem ulicy na dole. Może chwilę tym ludziom zazdrościłem, ale i oni – gdyby wiedzieli – mogli mi zazdrościć. Byłem przecież przez kilka chwil odbiorcą doznania zgoła surrealistycznego. Przez szarość i mierzwę szedłem do sztuki. Było to tak mocne przeżycie, że długo trwało, nim wybrałem się na sam spektakl prezentowany przez Teatr Wizji i Ruchu. Oczywiście – nie żałowałem.

* * *

Andrzej Żurowski opisując w „Polityce" festiwal teatralny w Holandii zawarł na marginesie refleksję o „Starych butach" Van Gogha, na który to obraz natknął się na jubileuszowej wystawie poświęconej artyście. Nazwał go największym krzykiem człowieka na temat kondycji ludzkiej. I wtedy pomyślałem sobie o Jurku Leszczyńskim. On to wiedział dawno. Dlatego powstały „Warianty" – spektakl, od którego rozpoczął się mój romans z Teatrem (wtedy Studio) Wizji i Ruchu. Pamiętam takich maniaków tamtego przedstawienia, którzy twierdzili, że Leszczyński powiedział w nim wszystko, co miał do powiedzenia w swym teatrze. Kto wie, czy nie jest w tym – toutes proportions gardees – okruszek prawdy.

* * *

Najwięcej czasu spędzałem z teatrem i ludźmi tego teatru w czasach, gdy gnieździł się gościnnie w WDK przy Podgrodziu. W kręgu małej salki, jeszcze szczuplejszego zaplecza, dział się na moich oczach codzienny spektakl. Twierdzę, że mniej bym zrozumiał z „Images", słabiej odczuł „Malczewskiego" i nie rozsupłał zupełnie zawiłej materii „Burzy", gdyby nie te godziny, dni, tygodnie. Zresztą tam głównie trwało przedstawienie, bo silna osobowość Leszczyńskiego decydowała, iż ten teatr adekwatnie do nazwy był w ruchu – w treningu, w nauce plastyki mimicznej i takiegoż alfabetu, w ćwiczeniach rytmu postaci i innych zupełnie nieprawdopodobnych ekwilibrystykach. Potem śmiało mogłem pisać: „Zbiór osób, które mają swoje życie i myśli. Skupieni wokół WYBORU – tworzą. Zapał. Godziny poszukiwań wyrazu najdrobniejszego – nadgarstka, palców. I to wszystko po nauce znaczeń, po elementarzu, który ma tyle ruchów, ile pojęć zdołano wymyśleć przez epoki i przez glob cały. Trening i perfekcja, poszukiwanie perfekcji i zbioru takich wyrazów, by mogły wyokrąglić się w zdaniu, zdaniu ruchów. Gra na wyobraźnię i oczekiwanie wyobraźni. Bo inaczej może się wszystko nie sprawdzić, może piękno i wyłożony ciałem sąd nie dotrzeć, może Studio (Teatr) Wizji i Ruchu nie znaleźć akceptacji. Los sztuki poszukującej".

* * *

Właśnie – akceptacja. Te myśli opadały mnie już kilkanaście lat temu. Także po sukcesach – po Knokke, po cudownej filmowej „Alicji", po tym jak świat potrafił Jurka nosić na rękach, a grajdoł ciągnął za nogi do polskiego piekła. Może się wtedy domyślałem, dziś – już CHYBA wiem. Już sama pantomima nie ma skodyfikowanych kryteriów, ocen, a co mówić teatr, który się nazwał teatrem wizji i ruchu, który czerpie do woli ze wszechdziedziny sztuk i łączy elementy w nową, zupełnie niespotykaną jakość? Ludzie, którzy nie potrafią wyzwolić w sobie dodatkowych pokładów wrażliwości i wyobraźni, zaczynają twórcę takiej nowej wartości podejrzewać o to, że jest hochsztaplerem. Wiem, że Jurek Leszczyński poradzi sobie w życiu, „bo artystą jest", ale sądzę, że takie małe myślenie, plus słynna polska życzliwość dla sukcesu, spowodowały dramat Teatru Wizji i Ruchu – wszystkie odejścia i podziały, milczenie – rozkład jednym słowem.

Jedyne co mnie pociesza to to, że być niezrozumiałym w swej epoce nie oznacza, że się nie tworzyło sztuki. Wręcz przeciwnie, może oznaczać, że znamionuje ją – sztukę – piękna, świetlista, duża litera S na początku.

Andrzej Molik

Doświadczenia węgierskie

W styczniu 1988 r. Jerzy Leszczyński rozpoczął kolejny etap swej artystycznej drogi na Węgrzech. Decyzja o podjęciu pracy z zespołem węgierskim wiązała się z włączeniem się twrócy „Burzy" w realizację zainicjowanego przez Amerykanów tzw. Projektu choreograficznego, polegającego na poszukiwaniu nowych form ekspresji w krajach o niewielkich tradycjach tego typu teatru. Dla Leszczyńskiego dążącego konsekwentnie do stworzenia uniwersalnego języka teatralnego jest to niewątpliwie szansa sprawdzenia swoich założeń estetycznych, ale także przygoda z fascynującą go już wcześniej kulturą Madziarów.

Niełatwe zadanie przekazania osobistego przeżycia „węgierskości" w ponadnarodowym języku gestów i ruchu komplikował fakt, iż aktorów dźwigających główny ciężar przekazywania tych pozasłownych komunikatów, należało również dopiero stworzyć. Budowanie spektaklu odbywa się zatem równolegle z konstruowaniem zespołu. Spotkanie oczekiwań i ambicji ludzi pochłoniętych ideą teatru ruchu z artystyczną osobowością Leszczyńskiego sprawia, że w ciągu roku amatorzy dochodzą do technicznej perfekcji i – co niesłychanie istotne – kształtuje się nowa postawa wobec uprawianej sztuki. Nie obywa się bez dramatycznych często decyzji, nie wszyscy wytrzymują tempo i styl pracy. Część odchodzi, ale dołączają nowi, szkoleni przez Leszczyńskiego od podstaw na prowadzonym przezeń kursie. Pozostają zapaleńcy, ci, którzy pokonali barierę techniczną i psychologiczną. Po miesiącach morderczych prób ich sprawność budzi niekłamany podziw i coraz rzadziej słyszy się, że coś jest „niewykonalne", za to coraz częściej sami stawiają przed sobą zadania „niemożliwe". W zespole wytwarzają się głębokie więzi emocjonalne wynikające z poczucia odpowiedzialności za innych. W trakcie prób wspomaganych organizo-

wanym od czasu do czasu treningiem psychofizycznym rodzi się nowy typ porozumienia między reżyserem a aktorami.

Węgierskie realizacje Leszczyńskiego: spektakle teatralne „Krzyk" (w zmodyfikowanej wersji rejestrowany dla telewizji) oraz pokazany na festiwalu teatrów ruchu w Budapeszcie „Play-back" nawiązujący częściowo do jego polskich prezentacji wizyjnym charakterem i bogactwem znaczeniowym przenikających się obrazów z różnych sfer rzeczywistości. Są jednak mniej rozrzutne w koncepcjach scenograficznych; większego znaczenia nabiera muzyka nie tylko jako jedno z współtworzących metaforyczne sensy tworzywo – to było i wcześniej – ale głównie jako zasada organizująca całość widowiska podporządkowanego muzycznym założeniem kontrapunktu, wyznaczającego – czasem przewrotne i szokujące – relacje między ruchem i dźwiękiem.

Inscenizacje te wyrastają zarówno z refleksji nad historią i współczesnością Węgier jak i subiektywnego przeżycia sztuki naddunajskiej. W „zdarzenia" sceniczne sygnalizujące uniwersalne sytuacje egzystencjonalne: narodziny, śmierć – cierpienie – miłość – przerażenie – bunt wpisują się znaczenia kulturowe wynikające z doświadczeń i tradycji narodowych.

Przewijający się w układach choreograficznych w różnych wariantach motyw „ziarna i skorupy" rozumiany w istocie jako problem tożsamości, w płaszczyźnie sensów kulturowych koresponduje z dramatycznym pytaniem poety Gyuli Illyesa:

„Więc przyszliśmy ze stepu, żeby
ciała się z duszą zbyć? Bogowie
jedynie o podobnych sobie
dbają – i co zostanie po nas?"

(tłum. A. Międzyrzecki)

Choreografia ta uzasadnia również skojarzenie z obrazami Gsontvariego, z jego drzewami rozpaczliwie wrośniętymi w ziemię, chociaż konary rwą się w przestrzeń.

Przekładając na język ruchu i gestów problemy uwyraźnione w sztuce węgierskiej, Leszczyński konfrontuje nadwiślański stereotyp Węgra z jego wizerunkiem utrwalonym w rodzimej poezji, malarstwie czy muzyce, odczytując z nich przede wszystkim tragizm niespełnienia i spętania ducha.

W inscenizacjach węgierskich uwyraźnia się jeszcze jeden charakterystyczny rys działań teatralnych Leszczyńskiego, jego potrzeba sprawdzenia możliwości gestu potraktowanego jako jednostka elementarna widowiska. Nie tracąc nigdy perspektywy całości znaczeniowej, dokonuje swoistej autonomizacji gestu. Wychodzi od sytuacji codziennych – np. jedzenie – i poddaje ów gest laboratoryjnej niemal analizie, badając granice jego tożsamości. Eksperymentuje z nim – przyspieszając lub spowolniając tempo wykonywania, zmieniając jego stężenie – od realizacji pojedyńczej do zwielokrotnienia w obrębie tego samego układu choreograficznego, ukazuje go w bogactwie wariantów i kontekstów sytuacyjnych oraz w procesie rytualizacji, gdy jedzenie staje się „wieczerzą".

Doświadczenia te odzwierciedlają zasadniczy kierunek myślenia Jerzego Leszczyńskiego o teatrze ruchu jako możliwości operowania znakami uniwersalnymi dla ewokowania sensów kulturowych.

Mariola Woźniakiewicz-Dziadosz

Spektakl sponsorowali:

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

KSIĘGARNIA-ANTYKWARIAT MARKA GACKI

SPÓŁKA SUN-POL

STUDENCKIE BIURO PRACY „BRATERSKA POMOC"

Redakcja – BOHDAN ZADURA
Opracowanie graficzne – HENRYK SZULC
Na okładce fragment plakatu – ZOFII KOPEL-SZULC

LUBELSKI TEATR WIZJI I RUCHU
Lubelskie Studio Teatralne
20-112 Lublin ul. Grodzka 32/34 tel. 275-83

„NORBERTINUM" zam. 80/90, 60

Kiedy wyruszasz w podróż do Itaki,
życz sobie, żeby długie było wędrowanie,
pełne przygód, pełne doświadczeń.
Lajstrygonów, Cykopów, gniewnego Posejdona
nie obawiaj się. Nic takiego
na twojej drodze nie stanie, dopóki
myślą trwasz na wyżynach, dopóki wyborne
emocje dotykają twojego ducha i ciała.
Lajstrygonów, Cyklopów, dzikiego Posejdona
nigdy nie spotkasz, jeśli ich w tę podróż
nie zabierzesz we wnętrzu twojej własnej duszy,
jeśli własna dusza nie wznieci ich przed tobą.

Życz sobie, żeby długie było wędrowanie:
by zaświtało wiele poranków lata,
kiedy – z jaką uciechą, z jakim rozradowaniem –
podpływać będziesz do portów, nigdy przedtem nie
widzianych;
abyś się zatrzymywał w handlowych stacjach Fenicjan
i piękne tam kupował rzeczy,
masę perłową i koral, bursztyn i heban,
i najróżniejsze, wyszukane olejki –
ile ci się uda zmysłowych wonności znaleźć.
Trzeba też, byś egipskich miast odwiedził wiele,
aby uczyć się i jeszcze się uczyć – od tych, co wiedzą.

Przez cały ten czas pamiętaj o Itace.
Przybycie do niej – twoim przeznaczeniem.
Ale bynajmniej nie spiesz się w podróży.
Lepiej, by trwała ona wiele lat,
abyś stary już był, gdy dobijesz do tej wyspy,
bogaty we wszystko, co zyskałeś po drodze,
nie oczekując wcale, by ci dała bogactwo Itake.

Itaka dała ci tę piękną podróż.
Bez Itaki nie wyruszyłbyś w drogę.
Niczego więcej już ci dać nie może.
A jeżeli ją znajdujesz ubogą, Itaka cię nie oszukała.
Stawszy się tak mądry, po tylu doświadczeniach,
już zrozumiałeś, co znaczą te Itaki

Konstandinos Kawafis

Norbertinum, zam. 80/90, 600 egz.